Magyar zene

1·2005

Magyar zene

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XLIII. évfolyam, 1. szám *2005. február*

Tartalom

TANULMÁNY

3 FODOR GÉZA
Egy antik „operajelenet"
A musiké Aischylos Agamemnónjának *Kassandra-jelenetében*

23 KOMLÓS KATALIN
Mozart és az orgona

29 HERBERT SEIFERT
A nagybőgő különleges szerepe a magyar nemesi együttesekben a 18. század második felében

35 SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY
Zene és szöveg három huszadik századi dalműben

65 VERES BÁLINT
„Tudományos művészet"
Tudomány és köznyelviség Eötvös Péter művészetében

EMLÉKEK

77 VIRÁNY GÁBOR
Megkésettek-e Mozart „porosz" kvartettjei?
Születésnapi köszöntő tanulmány formában

RECENZIÓ

85 MESTERHÁZI MÁTÉ
Az imaginárius kör középpontja
Dolinszky Miklós: Időrengés – *Kilenc muzsikus, tíz vallomás*

89 KACZMARCZYK ADRIENNE
Zenéről Nyugattól Keletig
Szabolcsi Bence válogatott írásai

94 SPÁNYI MIKLÓS
A kenguruktól a rénszarvasokig
Dorottya Fabian: Bach Performance Practice 1945–1975

99 NÉMETH G. ISTVÁN
„Európai szemléletű" zeneelemzés
Kárpáti János: Bartók-analitika

104 SZ. FARKAS MÁRTA
A 20. század magyar zenetörténete – „földközelből"
Vallomások a zenéről. Farkas Ferenc válogatott írásai

109 BERLÁSZ MELINDA
Dohnányi évkönyv 2003

114 A Magyar Zene 2004. évi, XLIII. évfolyam tartalomjegyzéke

NEMZETI KULTURÁLIS ÖRÖKSÉG MINISZTÉRIUMA

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

Magyar zene ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT – 2005/1

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

TANULMÁNY

Fodor Géza

EGY ANTIK »OPERAJELENET«*

A musiké *Aischylos* Agamemnónjának *Kassandra-jelenetében*

Közismert, hogy az opera a 16. század végén Firenzében a *pastorale*-hagyományból, de a görög tragédia feltámasztásának ideológiájával született meg. Az is közismert, hogy ez az ideológia nem volt mentes a félreértéstől. Girolamo Mei tudniillik, aki a humanista Piero Vettori, latinul, görögül és olaszul alkotó filológus, politikus, költő tanítványaként részt vett görög drámák kéziratos másolatainak gyűjtésében, latin fordításainak előkészítésében és kiadásában, s alaposan tanulmányozta Aristotelést, 1561-től pedig a görög zeneelmélet feldolgozásának szentelte magát, 1566 és 1573 között írt nagy műve, a *De modis musicis antiquorum* utolsó, negyedik részében azt állította, hogy a görög tragédiákat a kardalokon és a monódiákon túl is, teljes egészükben énekelték.[1] Noha a *De modis* nem jelent meg nyomtatásban, Mei nézetei személyes kapcsolatok útján elterjedtek, s miután 1600-ban az első ránk maradt operát, Jacopo Perinek Ottavio Rinuccini szövegére írt *L´Euridicé*jét bemutatták, a publikált szövegkönyv előszavában Rinuccini, a publikált kotta előszavában pedig Peri már arra hivatkozott, hogy a görögök tragédiáikat a színen *„secondo l´opinione di molti"*, „sokak véleménye szerint" teljes egészükben énekelték.[2] Ha ez félreértésnek – bár termékeny félreértésnek – bizonyult is, a görög tragédiaköltők valóban ismertek egy lehetőséget, hogy a kardalokon és a monódiákon túl *dialogikusan* is alkalmazzák a *musiké*t, ami eredetileg több mint zene: költészet, zene és tánc egysége. Amikor Aristotelés a *Poétiká*ban mennyiségi szempontból számba veszi a tragédia részeit, állandó alkotórészekként a *prologos*t, az *epeisodion*okat és az *exodos*t mint szavalt részeket, a kardalokat, azaz a *parodos*t (a kar bevonuló énekét) és a *stasimon*okat (az *orchéstrán* előadottakat) mint énekelt részeket regisztrálja, hozzátéve, hogy ezeket „sajátos részekként", alkalmilag kiegészítheti „a színész-ének és a kommos", azaz a monódia, valamint „a kar és a színész közös panasza".[3] Ha érdeklődésünk tárgya – Nietzschét parafrazeálva –

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság Somfai László 70. születésnapja tiszteletére rendezett III. tudományos konferenciáján a Régi Zeneakadémia Liszt Ferenc Termében 2004. október 10-én elhangzott előadás kibővített és szerkesztett változata.

1 Claude V. Palisca: „Girolamo Mei." In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (ed. by Stanley Sadie). London: 1980, Vol. 12. 68.; Barbara Russano Hanning: *Concise History of Western Music*. New York–London: 2002, 180.

2 Angelo Solerti: *Le origini del melodramma*. Hildesheim–New York: 1969, (reprint) 40., 45.

3 Arisztotelész: *Poétika* 52b. Fordította Ritoók Zsigmond. PannonKlett Kiadó, 1997, 53.

„az opera születése a tragédia szelleméből", úgy az utóbbi kompozíció, „a kar és a színész közös panasza", nagyon is érdekes lehet számunkra. A modern klasszika-filológia ma már számon tartja, hogy Aristotelés megfogalmazása túlságosan szűk, mert a színész és a kar közös, dialogikus, legalább részben énekelt és táncolt formaegysége sokkal nagyobb kifejezési skálán mozog, mint a „panasz", azaz az ilyen formaegység nem szűkíthető le a *kommos*ra, ami gyász jeléül a mell verését, a halott-siratást jelenti, illetve a tragédiában gyászdalt jelent – ehelyett megszilárdultnak tűnő elnevezése: *amoibaion,* szó szerint: „váltakozó". A színész és a kar közös, dialogikus formaegysége, amely tehát több, mint a színész és a kart képviselő karvezető szavalt párbeszéde, formailag kétféle lehet: 1.) *fél-lírai amoibaion,* amennyiben a színész szaval, a kar pedig énekel és táncol – a szavalás felismerhető a beszélt vers mértékeiről (jambikus trimeter, trochaikus tetrameter, menet-anapesztusok, daktilikus hexameter), az ének és a tánc pedig a különféle lírai mértékekről; 2.) *tiszta lírai amoibaion,* amennyiben mind a színész, mind a kar énekel és táncol – ez a típus felismerhető az egyeduralkodó lírai mértékekről. Az 1. típus más néven *epirrhématikon* (az *epirrhéma* a lírai, azaz énekelt–táncolt résszel dialogizáló beszéd); vagyis az *epirrhématikus* kompozíció a lírai (énekelt–táncolt) és a szavalt részek váltakozását, sorozatát jelenti.

Minthogy a tragédia kifejlődése során az éneklő–táncoló karhoz lépett hozzá a szavaló színész, ez utóbbi (az *epirrhématikus* kompozíció, az *epirrhématikon,* a *fél-lírai amoibaion)* az ősibb típus. Richard Kannicht, aki 1957-es heidelbergi doktori disszertációjában először dolgozta fel szisztematikusan a görög tragédia *amoibaion*-jait, helyesen állapítja meg, hogy a *fél-lírai amoibaion,* azaz *epirrhématikon* „az éneklő és a beszélő partner közötti antagonizmus ábrázolásának a formája, ahol is a különböző közlésmódok közötti feszültség a két partner feszültségviszonyának kifejezésévé válik." [4] Ebben az antagonizmusban, feszültségviszonyban a színész a „prózaibb" szereplő, ahogy Hansjürgen Popp, az *amoibaion* másik kutatója nevezi, aki a színész és a kar ilyen kontrasztjában a görög tragédia két elemének, a *logos*nak és a *pathos*nak a konfrontációját látja[5]. S hozzáteszem: ez esetben a *pathos* nyelve a *musiké.* Annak a kevés információnak a birtokában, amely a görög tragédia korai stádiumára vonatkozóan rendelkezésünkre áll, két elveszett tragédia: Phrynichostól a *Milétos elfoglalása* és a *Phoinikiai nők* témájának, majd az Aischylostól már fennmaradt korai daraboknak *(Perzsák, Heten Théba ellen)* az ismeretében úgy tűnik, hogy kezdetben tipikus volt a katasztrófadráma. Ebben pedig tipikus jelenet, hogy egy hírnök tragikus hírt hoz, amelyre a kar érzelmileg felfokozottan reagál – a jelenet elbeszélés és lírai reakciók, azaz *musiké,* tehát valóban *logos* és *pathos* konfrontációjában zajlik. Megjegyzendő azonban, hogy éppen a két említett Aischylos-drámában bukkan fel új típusként a *tiszta lírai amoibaion:* a *Perzsák* és a *Heten Théba ellen* befejező részét, *exodos*át alkotó nagy *kommos* formájában. Ezekben

4 Richard Kannicht: *Untersuchungen zu Form und Funktion des Amoibaion in der attischen Tragödie.* (Diss., Masch.) Heidelberg: 1957, 54.

5 Hansjürgen Popp: „Das Amoibaion." In: Walter Jens (hrsg.): *Die Bauformen der griechischen Tragödie.* München: 1971, 230., 232., 233., 239., 240., 241.

mind a színész, mind a kar énekel, a siratás hagyományos extatikus gesztusainak kíséretében. Wilamowitz a *Perzsák exodos*át képletesen kantátának nevezte,[6] s ez a fogalom a *Heten Théba ellen* vele analóg *exodos*ára is kiterjeszthető. Noha e formák nem annyira drámaiak, mint inkább rituálisak,[7] bennük – s tisztán a *musiké* közegében – mégis folyamat megy végbe: *pszichológiai* folyamat, de kizárólag az intenzifikálódás értelmében. Jól írja le Popp:

> Mindkét thrénos két részes: ketté osztott strófák nagy váltakozó énekével kezdődnek, amelyekben mindvégig gondolati munka folyik; azután következik a kommos mint záró-furioso, amely a fájdalom közvetlen megnyilvánulásaira szorítkozik.[8]

E két *tiszta lírai amoibaion* azonban kivétel, a domináns forma Aischylosnál a *fél-lírai*, az *epirrhématikon*, s mint Popp mondja:

> Aischylos nyilvánvalóan arra törekszik, hogy az éneket és a beszélt verset – a pathost és a logost – egyenértékű partnerekké tegye [...].[9]

Jól kirajzolódik a drámaiság fejlődése. A *Perzsák* két *fél-lírai amoibaion*ja még kezdeti stádiumot mutat.

> Itt a félő várakozás és a fájdalmas beteljesülés [...], a szép múlt és a rossz jelen [...] kontrasztja drámai. De ez a kontraszt nem két partner küzdelmeként van ábrázolva; mert a kar itt még nem egyenjogú partner az amoibaionban. Ezt különösen a folytatás mutatja, amelyben a kar ki lesz kapcsolva és a párbeszéd két színész magasabb síkján folytatódik, nyílt polémiával a kar elégtelen álláspontja ellen.[10]

A *fél-lírai amoibaion* fejlettebb formája jelenik meg a *Heten Théba ellen*ben és az *Oltalomkeresők*ben. A kar strófái a *musiké* jóvoltából affektívek, a színész szavalt jambikus trimeterei viszont tárgyilagosak, racionálisan érvelők.

> A görög tragédia két eleme, a logos és a pathos nemcsak a metrikai forma, hanem a kifejezés- és az érvelésmód tekintetében is konfrontálva van egymással. [...] Ez a kontraszt az egész amoibaion folyamán meghatározó marad: a partnerek vitatkoznak ugyan egymással, de eltérőbb pozíciókból érvelnek, semhogy eljuthatnának a megértésig. [...] A végén sincsen haladás; a zárás gyakran visszakanyarodik a kezdethez. Az amoibaion hátrafelé önállótlan, dialógusrésszel való folytatásra van szükség. A kar a jambikus logos talajára helyezkedik, és ezen a területen kerül sor a döntésre.[11]

Az aischylosi *epirrhématikon* fejlődésének csúcspontját Popp az *Oltalomkeresők*ben, Pelasgos döntési jelenetében látja (348–437.). A jelenet lényege a következő: Danaos lányai, a danaidák – ők alkotják a kart –, akiket unokatestvéreik, Aigyptos fiai nászra akarnak kényszeríteni, Egyiptomból Argosba menekülnek és oltalmat

6 Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff: *Aischylos. Interpretationen*. Berlin: 1914, 48.
7 Kannicht: i. m. 56.
8 Popp: i. m. 237–238.
9 Uott 232.
10 Uott 241.
11 Uott 240.

kérnek Pelasgos királytól. Megfenyegetik: ha nem nyújt nekik menedéket, öngyilkosok lesznek Zeus oltáránál. Pelasgos választás előtt áll: ha oltalmat nyújt, az a város számára háborút jelent az egyiptomiakkal, ha nem nyújt oltalmat, úgy a lányok öngyilkossága szörnyű foltot ejt a városon. Pelasgosnak meg kell fontolnia, mit tegyen, s a Danaidák strófáikkal a *musiké* intenzitásához folyamodva gyakorolnak rá nyomást. Bruno Snell gyönyörű tanulmányban tárta fel ennek a jelenetnek, a döntésért folyó gondolati küzdelemnek a jelentőségét az egész európai dráma szelleme számára,[12] s az ő szavaival lehet a legjobban jellemezni azt a szerepet, amelyet e *fél-lírai amoibaion*ban Pelasgos *logos*ával szemben a danaidák egyre rövidülő, tehát a tempót fokozó, mind sürgetőbb *musiké*-strófái játszanak: „kalapácsütésekként verik bele, hogy döntenie kell." [13] Popp pedig megállapítja:

> A vita itt már az amoibaion előtt egy érvelő bázis-stichomythiában elkezdődik. Az amoibaion fokozást hoz, és ezáltal a cselekmény menete számára is jelentősebbé válik, mint az előző stichomythia. A párbeszéd magán az amoibaionon belül halad előre, és a döntés végül a kar óhaja szerint történik meg.

Illetve egyelőre csak annyi történik, hogy Pelasgos elhatározza: a népgyűlésre bízza a döntést. Popp világosan leírja a jelenet, és benne az *amoibaion drámai cselekményének* a menetét[14] – s igaza van: a tragédia számára elsődlegesnek tartott cselekmény szempontjából valóban ez az aischylosi *amoibaion* fejlődésének a csúcspontja. Az *amoibaion* újabb típusa jelenik meg a nehezen datálható, s ezért vagy kronológián kívül, vagy az *Oltalomkeresők* és az *Oresteia* között tárgyalt *Leláncolt Prométheus*ban: a *színész-amoibaion*, amely tehát nem a kar és a színész, hanem két színész, egy éneklő–táncoló és egy szavaló között zajlik (561–612.). Amennyiben a *Leláncolt Prométheus* csakugyan korábbi, mint az *Oresteia*, úgy ez az első általunk ismert eset, hogy *fél-lírai amoibaion*ban, azaz *epirrhématikon*ban – tehát nem *kommos*ban – színész, a bögöly által üldözött, a fájdalom és őrjöngés extázisában megjelenő Iót alakító színész nyilvánul meg a *musiké* médiumában, és vele szemben Prométheus képviseli a *logos*t.

S most érkezem el ahhoz a ponthoz, ahol a *musiké* egy *amoibaion*ban egészen sajátos szerepet játszik, ahol egy terjedelmes jelenet első részeként olyan jelenetegységet alkot, amilyet – természetesen nem a szó szoros értelmében, de hasonlatként mégis – „operajelenetnek" neveztem. Az *Oresteia*, az egyetlen fennmaradt trilógia első darabjában, az *Agamemnón*ban Kassandra és a kar jelenetének az 1072. sortól az 1178. sorig terjedő *amoibaion*járól van szó, amely *epirrhématikon*ként kezdődik, ám egy, az 1114. sortól az 1135. sorig tartó átmenet után az 1136. sortól *tiszta lírai amoibaion*ná válik.

A kompozíció megértéséhez szükség van az előzmények ismeretére. A darab elején egy őr tudomásunkra hozza, hogy Klytaiméstra, Argos királynéja tűzjelre

12 Bruno Snell: *Die Entdeckung des Geistes*. Hamburg: 1955, 138–160.
13 Uott 150.
14 Popp: i. m. 241–242.

vár, amely jelenti, hogy férje, Agamemnón, a király győztesen hazaérkezik a trójai háborúból. A palota tetején várakozó őr végre meglátja a tűzjelet, ujjongását azonban elnyomja a rettegés egy titok miatt, amelyről jobb hallgatni. E titok mögött olyan előtörténet rejlik, amelyet a korabeli közönség ismert, tehát az örömnek és a rettegésnek, a győzelemnek és a sorscsapásnak ezt az ellentmondását, amely egészen a Kassandra-jelenetig nyomasztóan végighúzódik a tragédián, intenzíven át tudta élni. Az őr utal is az átokra, amely az atridák házán ül: a pleisthenidák nemzetségéből való Atreus uralkodott itt, miután száműzte fivérét, Thyestést. Amikor felfedezte, hogy a felesége, Európé megcsalja bosszúszomjas fivérével, megbocsátást színlel, s Thyestést meghívja Argosba, a palotájába, hogy kibéküljenek. Megöli fivére gyerekeit – csak a legfiatalabb fiú, Aigisthos menekül meg – és őket tálalja fel neki. A becsapott Thyestés kiokádja gyerekei húsát és megátkozza Atreus nemzetségét. Atreus halála után fia, Agamemnón veszi át az uralmat fivérével, Meneláossal. Két lánytestvért vesznek feleségül: Klytaiméstrát és Helenét, Tyndareós és Léda lányait. A trójai háború alatt Klytaiméstra uralkodik, de szeretője lesz Aigisthosnak, aki bosszút akar állni az apjáért. Közösen azt tervezik, hogy hazatérése után megölik Agamemnónt. Mindez a cselekmény folyamán, s főleg a Kassandra-jelenetben áll össze, de ott rejlik az őr sejtetése mögött, és a közönség ismeri a mítoszt. Az őr távozása után megjelenik az argosi vének kara, s ahogy felidézi, miként vonult tíz éve Agamemnón és Meneláos Trója ellen, hogy bosszút álljanak Helené elrablásáért, szóba kerül a baljós esemény is: hogy a hajóhad kedvező széllel elindulhasson Aulisból, Agamemnón feláldozta a lányát, Iphigeneiát Artemisnek. (Felesége ezért akar bosszút állni rajta.) Jön Klytaiméstra és hírül adja a karnak a trójai győzelmet, amit az Zeus műveként ünnepel. De a diadalének ismét szorongásba, bizonytalanságba csap át a jövendő sorsot illetően: a győztes Agamemnón képe mellett feltűnik a görög áldozatokért felelős hadvezéré is, ez pedig a bosszuló Erinysekét idézi fel. Agamemnón hírnöke megerősíti Klytaiméstra beszámolóját, de az örömbe újabb gond vegyül: Meneláosnak a tengeren nyoma veszett, sorsa bizonytalan. Klytaiméstra közben a kar előtt a hű hitvest játssza el, aki vágyakozva várja hazatérő urát. Végre megjelenik Agamemnón. Kocsin érkezik, s vele Kassandra mint hadizsákmány, akit neki ajándékoztak. A 782. sornál jelennek meg a színen, de Kassandrát a 950. sorban említik meg először, s akkor sem név szerint. Neve az 1035. sorban hangzik el első ízben, ő maga azonban csak az 1072. sorban szólal meg. De jelen van a színen, s éppen e hosszú elhallgatás és hallgatás miatt nagyon is erősen, mert titokzatosan. De a közönség tudhatja, ki ő: Priamos, trójai király és Hekabé lánya, prófétanő, aki a prófétaság adományát Apollóntól kapta, ám büntetésből, mert visszautasította az isten szerelmét, azt is, hogy soha senki sem hisz neki. Agamemnón és a kar köszönti egymást, majd megjelenik Klytaiméstra s (színlelt) örömének és alázatosságának jeleként szolgálólányaival bíbor szőnyeget teríttet le a kocsitól a palotáig, hogy a király azon tegye meg az utat az otthonába. Agamemenón azonban fél, hogy a meg nem érdemelt pompa felkelti az istenek irigységét, s csak vonakodva, Klytaiméstra rábeszélésére szánja el magát, hogy elhagyja a kocsit, és mezítláb, a bíbor szőnyegen lépdeljen be a palotába; Klytaiméstra követi. A kar baj közeledtét érzi ki a ki-

rályi pár első viszontlátásából, s kardalában, a harmadik *stasimon*ban újra felrémlenek az Erinysek. A görög tragédiában a kardalok alatt ritkán tartózkodik színész által alakított figura a színen, most azonban Kassandra ott marad, rendhagyó jelenléte tovább fokozza jelentőségét. A *stasimon* előadása után Klytaiméstra visszatér a palotából, és felszólítja Kassandrát, hogy szálljon le a kocsiról, és – mint rabszolganő – kövesse a házba.

Ez a rövid, mindössze harminchat sornyi (1035–1071) jelenet nagyon fontos. Három szereplője van: a kar, illetve aktív képviselőjeként a karvezető, Kassandra és Klytaiméstra. Mindenki figyelme Kassandrára irányul: a karé, Klytaiméstráé, a közönségé. Kassandra a kocsin néma és eleinte alighanem mozdulatlan, nem reagál Klytaiméstra és a karvezető hozzá intézett szavaira. Mindketten megpróbálják „olvasni", értelmezni viselkedését. Klytaiméstra előbb büszkeségére gyanakszik, majd arra, hogy idegenként, „barbárként" nem érti a nyelvüket; ezt a feltevést osztja a karvezető is. Klytaiméstra – logikusan – arra a következtetésre jut, hogy ha szavait nem is érti, szándékát a szituációból értenie kell, tehát legalább a kezével adhatna valamilyen jelet. Ez ugyan nem történik meg, de Kassandra, ha eddig mozdulatlan volt, most alighanem megmozdul. Legalábbis a karvezető így értelmezi, amit lát: úgy viselkedik, mint az imént elfogott vadállat. Klytaiméstra pedig így: nem tud zablát hordani, míg véres tajtékot nem hány/ki nem tombolja magát. Klytaiméstra elveszti a türelmét, és dühösen bemegy a palotába, a karvezető pedig részvevően bíztatja Kassandrát, hogy kövesse. De hogyan viselkedhet Kassandra, mi történt vele? A választ a most következő *amoibaion*ból kapjuk meg, s belőle jövünk rá arra is, hogy az előbb mind Klytaiméstra, mind a karvezető rosszul „olvasta", félreértette–félremagyarázta Kassandra viselkedését.

Ha távlatból, csak az írásképet vesszük szemügyre, akkor is kirajzolódik a forma: az *amoibaion* strófikus szerkezetű, lírai része 7 strófa–antistrófa-párt alkot, s a strófapárok egyre hosszabbak; az első 4 párban Kassandra *musiké*-strófáit a karvezető 2-2 soros „prózai" *epirrhémái* követik jambikus trimeterben; az 5. strófapárban azonban a karvezető *epirrhémái* után belép maga a kar is, mégpedig a Kassandráéhoz hasonló lírai mértékekkel, azaz szintén a *musiké* közegében, hogy a 6–7., utolsó két strófapárból a karvezető „prózai" *epirrhémája* eltűnjön, s a karvezető is beleolvadjon a kar *musikéjába*, vagyis a *fél-lírai amoibaion* fokozatosan *tiszta lírai amoibaion*ná alakuljon. Ha közelebbről, a tematikát vesszük szemügyre, az *amoibaion* négy részre tagolódik: az 1–2. strófapár Apollón megszólítása, Apollónhoz intézett panasz; a 3. strófapár látomás az atridák tragikus múltjából; a 4–5. strófapár látomás és jövendölés a palotában most történőkről–történendőkről; a 6–7. strófapár Kassandra saját tragikus sorsának próféciája és panasza. Az *amoibaion*ban tehát Kassandra jósnőként szólal meg, rendkívüli állapotban, víziók és próféciák kinyilatkoztatójaként. A *Leláncolt Prométheus* Iója után ő a második általunk ismert nőalak, aki tragédiában a *musiké* nyelvén mutatkozik be, de míg Ió a szenvedés okozta *extázis* állapotában volt, addig Kassandra Apollón révén az *enthusiasmos*, az „istennel való elteltség" állapotában van. Ha innen tekintünk vissza a megelőző jelenetre, feltételezhetjük, hogy Kassandrát még aközben szállta meg Apollón, fogta el az *enthusiasmos*, lépett át lelkileg egy külön, csak Apollónnal közös világba,

hogy Klytaiméstra és a kar megpróbált vele kapcsolatot teremteni; továbbá azt is feltételezhetjük, hogy az *enthusiasmos* mozgásban is kifejeződött, s Klytaiméstra és a karvezető „olvasata" ezt a mozgást értette félre. Hogy az *enthusiasmos*hoz mozgásforma tartozik, megerősíti a Kassandra–kar-jelenet második, szavalt része (1178–1330.), amelyben Kassandra, józan beszéde közben, egyszer csak feljajdul:

Jajaj, jajaj, ó, ó, iszony:
megint a jóslás szörnyü kínja pörget és
zavar, hogy vésznek zengjem kezdőhimnuszát.
(Devecseri Gábor fordítása)

Az *enthusiasmos* tehát valahol az 1059–1062. sor között következhet be és fejeződhet ki mozgásformában, s ebből a pszichofizikai állapotból születik meg az *amoibaion*.

Most pedig lépjünk be az *amoibaion*ba! *(Aischylos drámájának elemzett részletét lásd a 18–20. oldalon.)* Kassandra alighanem az előző jelenet és a most következő jelenet határán, tehát az előző után, de még az új előtt vagy az új jelenetet kezdő *amoibaion* 1. strófapárja közben, illetve azt követően száll le a kocsiról. Ezt valószínűsíti egyrészt, hogy a *musiké*hoz a tánc is hozzá tartozik, tehát mozgástérre van szüksége, másrészt, hogy 2. strófapárjában az „Apollón, agyiat" kifejezés szerepel – „agyiatés" = az utcák védelmezője; Kassandra „Apollón Agyieus", az utcákat védelmező Apollón kultuszjelképére utal, amely a görög házak kapujánál állt, s a színen a palota előtt is feltételeznünk kell; Apollón tehát nemcsak Kassandra lelkében van jelen, hanem díszletelem által képviselve is, s Kassandra az *amoibaion* elején valószínűleg a házhoz közelít, és mintegy megszólítja az őt hatalmában tartó istent megtestesítő kultuszjelképet. Mindezt azért érdemes megemlíteni, mert a ma Magyarországon leginkább használatos *Oresteia*-fordítás, Devecseri Gáboré egyrészt nem is sejteti egy ilyen díszletelem jelenlétét, másrészt, nyilván az alapjául szolgáló szövegkiadás nyomán, minden bizonnyal rossz helyre, az *amoibaion*nak és a jelenet következő, szavalt részének a határára teszi az instrukciót, mely szerint Kassandra „lelép a szekérről". A Klytaiméstrával és a karvezetővel való jelenet után, a már az *enthusiasmos* állapotában leledző Kassandra tehát alighanem leszáll a kocsiról, s énekelve–táncolva – és a színészek énekéhez–táncához mindig hozzá kell képzelnünk az *aulos*, a kettős *aulos* átható hangú kíséretét is! –, tehát a *musiké* hevével intéz panaszszót Apollónhoz. A kar – mint a karvezető hangot ad neki – megütődik, mert az isten nevéhez nem illik a gyászdal. A *musiké* és az *epirrhéma* kontrasztja megteremti a *pathos*nak és a *logos*nak azt a konfrontációját, amely általában jellemzi a *féllírai amoibaion*okat, azaz *epirrhématikon*okat, bár most fordított szereposztásban: a színész, Kassandra képviseli a *pathos*t és a kar/karvezető a *logos*t. Fontos azonban, hogy a *logos* itt eleinte értetlenséggel kapcsolódik össze. 2. strófapárjának strófájában Kassandra szemére hányja a kultuszjelkép alakjában jelenlévő Apollónnak, hogy már másodszor teszi tönkre. A karvezető konstatálja, hogy saját bajáról szól, s hogy látnok voltának isteni adományát rabszolgasorban is megőrizte – vagyis a kar tudja, kivel van dolga, de csak helyzetének méltatlanságát látja, a rá váró baj nagyságát nem. Az antistrófában Kassandra a megismételt szemrehányást kérdés-

be fordítja: hová vezettél, milyen házba? A kérdés természetesen nem Agamemnónnak szól, hanem Apollónnak, és szónoki kérdés, nem igényel választ, hiszen tudnia kell azt, inkább felkiáltás: jaj istenem, és micsoda ház ez! Kassandra mindeddig nem adta jelét, hogy tudomásul vette volna a kar jelenlétét. Ha a karvezető mégis válaszol, mind a konkrét információ, mind a megfogalmazás naiv fölényessége rossz helyzetértékelésről tanúskodik.

A 3. strófapárban aztán valóban egy látnok szólal meg, Kassandra víziók sorában idézi fel az atridák házának véres múltját. Az *amoibaion* új szakaszba ér, és a továbblépés látszólag dialogikus, Kassandra mintha a karvezető információjára reagálna, ez azonban egyáltalán nem biztos, a benne megindult asszociációsornak megvan a maga saját dinamikája és logikája. Az *amoibaion* e második, egyetlen strófapárnyi szakaszának az a legfontosabb sajátossága, hogy a *musiké*ban a szavak nem elbeszélnek, hanem *képeket* idéznek föl: istentelen ház, rokonöldösés, lefejezés, embermészárszék, vérrel befröcskölt föld. Ez nem történet, ezek egy történet mozzanatainak diszkontinuus felvillanásai; a magukban álló képek – egy modern költő szavaival élve – „mint alvadt vérdarabok, úgy hullnak" a kar elé és elénk. *Musiké* és erős *képiség* egymást indukálja. A karvezető felfogja az utalásokat, és megérti, hogy Kassandra felfedezte és felfedezi a gyilkosságokat. De figyelemre méltó, hogy a *musiké* és a képek együttesének megnövekedett érzéki hatása megmozgatja a karvezető tudatalattiját, a jambikus trimeter, a beszédmód változatlan marad ugyan, de az eddigi fogalmiság után maga is képpel él: az idegen nő éles szimatú vadászkutyává válik képzeletében. Az antistrófában Kassandra villanásnyi víziói szörnyű eseménnyé konkretizálódnak: két síró, legyilkolt gyerek jelenik meg előtte, s egy apa, aki megette feldarabolt és megsütött húsukat. A kar most szembesül a Kassandra által felidézett kínos igazsággal és baljós múlttal, s a karvezető, megérezve, hogy, ha a látnok folytatja, még nyugtalanítóbb dolgokat kell hallaniuk, udvariasan ugyan, de megpróbálja leállítani:

Jós-hírneved minékünk régen ismerős,
jövendölőket mégse vágyunk hallani.
(Devecseri Gábor fordítása)

De Kassandra mintha meg sem hallaná, vízióinak világában él, nem kommunikábilis, hanem csak kiadja, ami benne történik.

A 3. strófapár múltat felidéző víziói után a 4. és 5. strófapárban fokozatosan felrémlik Kassandra előtt, hogy mi készül a palotában: a víziók jóslatokba csapnak át. A felvillanó képrészletek most is csak lassan állnak össze egésszé, és konkretizálódnak jelentéssé. A 4. strófapár strófájában a kar valamilyen nagy bűn tervéről kap hírt, amely szörnyű a rokonoknak és a barátoknak, de nincs kimondva, hogy ki tervez és mit. A karnak persze sejtenie kell, de nem mer szembenézni vele, nem akarja megérteni. Ám Kassandra víziójának nemcsak homályos és fenyegető tartalma lett nyugtalanítóbb, hanem a *musiké*ja is: strófáinak terjedelme megkétszereződött az előző strófapárhoz képest, ritmikája a dochmiusok (alapképlete: x – – ◡ –), a léküthion (alapképlete: – ◡ – ◡ – ◡ –) és a bacchiusok (alapképlete: ◡ – –) következtében izgatottabbá, a *pathos* intenzívebbé vált. A karvezető beszédmódja válto-

zatlanul racionális, de a következő, 5. strófapárból ki fog derülni, hogy Kassandra jóslata, lázasabb *musiké*ja nem marad rá hatástalan. A 4. strófapár antistrófájában Kassandra jóslatából már kibontakozik egy házaspár alakja, egy baljós fürdő képzete és egymás után kinyúló fenyegető kezek képe, de még maga sem látja tisztán, mi fog történni. Lehetetlen, hogy a kar ne értsen a képekből, bár a karvezető ezt hangoztatja, ám elárul valamit, ami mélyebb lelki rétegbe vezet, mint az intellektuális értetlenség: megzavarodott, zavarban van. Kassandra vizionálásának kifejezésében a képek szuggesztivitása és homálya, illetve a *musiké* elementáris hatása kikezdte a kar józanságát, racionalitását. S az 5. strófapárban be is következik a robbanás. Kassandra strófájában a jajongás, Hádés hálójának képe, a kép átvitele Klytaiméstrára, a „gyilkosság" szó kimondása, az Erinysek ujjongásának és a bosszuló megkövezésnek a felidézése, a *musiké* ritmikájában a szenvedélyes dochmiusok szaporodása és a krétikusok (alapképlete: – ◡ –) megjelenése a karvezetőt még nem tudják ugyan kilendíteni a jambikus trimeter tartásából, ám a „próza" már heves reakciót, rémült és indulatos kérdést fogalmaz meg: mit akarsz te itt az Erinysekkel? S egy utolsó kísérletet tesz, hogy leállítsa Kassandrát: „Szavadtól földerülni nem tudok" (Devecseri). De már csak a karvezető tartja magát valamennyire. Mert most, az *amoibaion*ban először, belép a teljes kar. Mégpedig a Kassandráéihoz hasonló lírai metrumokkal, tehát a *musiké* közegében, hirtelen énekben és táncban törve ki. Hatalmas effektus! Ez azonban nem minden. Richard Blank, aki részletesen elemezte az egész Kassandra-jelenetet, s rámutatott, hogy a kar itt kilép a magabiztos racionalitás területéről, a fordulatot nemcsak a szavalásnak a *musiké*ba való átcsapásában vette észre, hanem abban is, hogy a kar szövege, amelyet eddig a karvezető racionális beszédmódja képviselt, most Kassandra nyelvéhez közelít, amennyiben szabad folyást enged emócióinak, és ő is képekben fejezi ki magát.[15] Lelkiállapotát az epe által sárgára festett, szívéhez tóduló vérnek, a dárdától elesett harcosnak, a fogyó élet kihunyó fénysugarának a képe festi. A karnak ez a valóságos kirobbanása, amelyben a *musiké* és az *imagery* összeforr s minden racionális kifejező eszközt maga mögött hagy, döntő jelentőségű fordulópontja az *amoibaion*nak, ahol az *fél-lírai amoibaion*ból, azaz *epirrhématikon*ból *tiszta lírai amoibaion*ná alakul át. Miért? Kassandra víziói még nem kerekedtek ki világos történetté, de egyrészt *musiké*ja az *amoibaion* kezdetétől fogva fokozatosan akkumulált egy olyan emocionális energiát, megteremtett egy olyan érzelmi erőteret és magaslatot, egy olyan idegállapotot, amelynek a hatása alól senki sem vonhatja ki magát, amely tudat alatt, érzékileg, indukálva–gerjesztve hat, mondhatni „fertőz" és magával ragad, másrészt szövege sem – a posztmodern filozófia kedvelt terminusával élve – „logocentrikus", hanem a képek uralkodnak benne, amelyek a képzeletre hatnak, s amelyek sora végül az Erinys képzetét is felidézve közvetlen veszélyérzetet képes felkelteni a karban. De Kassandra mintha meg sem hallaná a karvezető figyelmeztetését és a kar kirobbanását, antistrófáját intonáló felszólításai nem neki, hanem egy általános címzettnek szólnak: Ó! Jaj! Nézd, nézd! Tartsd

15 Richard Blank: *Sprache und Dramaturgie*. München: 1969, 42.

távol a bikát a tehéntől! És most már megkerülhetetlenül kibontakozik a gyilkosság eseménysora: az áldozatra vetett lepel, a gyilkos csapás, a fürdővízbe zuhanó test képe. A karvezető utoljára szólal meg önállóan, „prózában": nem kérkedem, hogy értek a jóslatokhoz, de ez valami rossz dologhoz hasonlít. Igen tartózkodó, fenntartásos megfogalmazás ez, de társai már előbbre vannak lelkileg: a kar megszólalása a szavak síkján általános elmélkedésnek hat arról, hogy a jóslatok ugyan mikor jelentenek jót, s hogy a jósok szóművészete megtanítja félni az embert, a *musiké* szintjén azonban a félelem, a *phobos* közvetlen kifejezése: a királyi házat és rajta keresztül őt magát fenyegető bajtól való félelemé.

S most újabb fordulat történik, mégpedig Kassandrában. A 6. strófapárban a jelen vízióját a jövőé váltja fel, a saját jövőjéé. Kétségbeesetten hányja Apollón szemére, hogy miért hozta ide – meghalni.[16] Noha nem tudjuk elképzelni Kassandra énekének hangzását, a szövegben vannak rá általános utalások. Mind ő maga, mind a kar a „kiált" igét (throeo, boao) használja, a kar „nomon anomon"-nak, olyan dallamnak nevezi, amely nem is dallam, sírós hangról van szó (steno, klauma), az antistrófában ijesztő (epiphobos), szörnyű (dysphatos) vonításról (klaggé), magas fekvésű énekről (nomos orthios). Ezekkel az erős kifejezésekkel szemben áll viszont egy hasonlat: a kar a fiát, Ityst sirató Prokné mitológiai alakját idézi fel. Proknét apja nőül adta Téreushoz, aki erőszakot tett nővérén, Philomélán. Amikor Prokné tudomást szerzett a történtekről, gyermekük, Itys húsát tálalta fel férjének, majd Philomélával elmenekült. A mítosz egyik változata szerint az istenek őt csalogánnyá, Philomélát fecskévé, az őket üldöző Téreust pedig búbos bankává változtatták. Prokné örökösen siratta a fiát. A csalogány panaszos éneke toposszá vált, Richard Kannicht az *Odysseiá*tól (XIX. 518 kk.) kezdve Aischylostól az *Oltalomkeresők*ön (58 kk., 69 kk.) és az *Agamemnón*on (1142 kk.), Sophoklestól a *Trachisi nők*ön (821 kk.), az *Élektrán* (107.,147 kk., 1076 k.), Euripidéstől a *Hekabén* (337.), a *Helenén* (1107 kk.), a *Phoinikiai nők*ön (1515 kk.) keresztül Aristophanés *Madarak*jáig (209 kk., 215 kk., 223 k., 667., 676 kk.) követi nyomon, és valószínűsíti, hogy a *kommos* extatikus siratásával szemben a magányos nőfigurák szép, melankolikus, megadó és megható panaszát képviseli.[17] Eldönthetetlen, hogy Kassandra éneke itt inkább átható vagy inkább megható volt-e. Aischylosnál analógiáját az *Oltalomkeresők*ben találjuk. A danaidák a *parodos*ban így énekelnek:

És ha közel járva panaszszómra figyel
madárleső lakója e földnek,
azt gondolja: Téreusz asszonya sír,
a balvégzetü, sólyom-űzte
csalogánynak hallja keservét,

16 Más értelmezésekkel és Devecseri fordításával szemben Eduard Fraenkelét és a Denniston–Page-kommentárét tartom meggyőzőbbnek, miszerint Kassandra szemrehányása nem Agamemnónnak, hanem Apollónnak szól; lásd Aeschylus: *Agamemnon*. Edited with a commentary by Eduard Fraenkel. Oxford: 1950, Vol. 3. 518–519. és Aeschylus: *Agamemnon*. Edited by John Dewar Denniston and Denys Page. Oxford: 1957, 173.

17 Kannicht: i. m. 182–193.

ő kesereg, régi hazáját siratót
számkivetett siralommal,
ő zokog így gyermeke sorsa felett,
kit megölt, önnön szülöttét,
dühe rászállt mostoha kézzel.

így az ión zene hangjaira
jajgatok én is e dalban,
marcangolva üde,
nílusi nap-sütötte
orcáimat és szívemet, mely
nem látott könnyet soha eddig.

(57–74., Kerényi Grácia fordítása)

Ha megörülnénk, hogy itt még a panaszos ének *tonos*ára, illetve *troposá*ra nézve is eligazítást kaptunk az *ión* zene megnevezésével, örömünk menten szertefoszlik, ha az *Oltalomkeresők* kommentárjához fordulunk, amely felvilágosít: az „iaonioisi nomoisi" egyáltalán nem biztos, hogy konkrétan iónt jelent, hanem inkább csak általában görögöt, az Egyiptomból Argosba menekülő danaidák alkalmazkodásának jeleként[18]. Egyébként is úgy tudjuk – igaz, jóval későbbről, Ps.-Plutarchos *A zenéről* című művének közvetítésével Aristoxenostól –, hogy a mixolyd az a fájdalmas *harmonia,* amely a tragédiához illik, s ez a dór mellett azzal él.[19] Hogy aztán Kassandra énekével még teljesebb legyen a zavarunk, Aristeidés Quintilianus arról is tudósít, hogy a tragikus *tropos* mély hangzású,[20] a kar azonban Kassandra énekével kapcsolatban „nomos orthios"-t, magas fekvésű dallamot említ. Bárhogyan volt is, annyit talán feltételezhetünk, hogy amikor a 4. és 5. strófapárnak a jelenre és Agamemnónra vonatkozó vízióját Kassandra jövőre és önmagára vonatkozó próféciája váltja föl, megváltozik a *musiké* érzelmi diszpozíciója és hangvétele is, a rémisztő képek az önsajnálatnak adják át a helyet, s a karban, amely az 5. strófapárban a félelem lelkiállapotáig jutott el, most, hogy Kassandra a saját halálát jövendöli meg, a részvét kerekedik felül. Mintha az aristotelési *katharsis* két indulata kapna itt a szó legszorosabb értelmében *hangot,* előbb a félelem, a *phobos,* majd a részvét, az *eleos*. A kar, amelybe most már a karvezető is visszatagozódik, amely félt megérteni, s ezért ösztönös belső ellenállással fogadta, és nem akarta érteni Kassandrának a királyi házat és rajta keresztül őt is érintő látomásait–jóslatait, a trójai királylány önsajnálatára rezonálva haladékot nyer a szembenézésre, mintegy menedéket talál saját baja elől a más bajában, a félelem elől a részvétben. Mintha a dráma elejétől fogva aggodalmas, szorongó tizenkét argosi öregember, akiknek lelkét fokozatosan felkavarta Kassandrának csak a *musiké* magaslatán és képekben kifejezhető *enthusiasmos*a, érzelmileg fogékonnyá válva rátalálna arra a lelki reak-

18 Aeschylus: *The Suppliants*. Edited by H. Friis Johansen and Edward W. Whittle. Gyldendalske Boghandel: Nordisk Forlag A/s, 1980, Vol II. 65–67.

19 Ritoók Zsigmond: *Források az ókori görög zeneesztétika történetéhez*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1982, 378.

20 Uott 447.

cióra, amely a gyengeséget szerencsésen fedi el az érzés nemességével. Ha a 4. strófapárral bezárólag a józan ész dominált, most, a 6.-ban az érzelmesség uralkodik, amit nemcsak a *fél-lírai amoibaion,* az *epirrhématikon tiszta lírai amoibaion*ná válása mutat, hanem a kar szövegének hirtelen és feltűnő átpoetizálódása is. Most már nincs „próza", nincs szavalás, hanem *musiké* felel *musiké*nak. És Kassandra most először figyel fel igazán a karra, átveszi tőle és folytatja a csalogány-motívumot, s antistrófája már nem vízió, hanem lírai reflexió. De hogy itt a kar részéről érzelmi menekülésről is szó van, megerősíteni látszik az antistrófa szövegének ellentmondásossága: a kar egyrészt azt kérdezi Kassandrától, honnan származik a jóstehetsége, másfelől tudja, hogy jóstehetsége hiábavaló, hasztalan (mataios), azaz – mint már a karvezetőnek a 2. strófapár strófáját és a 3. strófapár antistrófáját követő *epirrhémá*jából is kitűnt – ismeri Kassandra történetét, tehát a kérdés álkérdés, kitérés saját sorskérdése elől. Ráadásul variálva megismétli: ki jelölte ki neked vészjósló próféciád útját? De Kassandrához nem jutnak el ezek a kérdések. A 7., utolsó strófapárban bezárkózik hazája és saját vesztébe; a strófában megénekli az okot: Paris végzetes nászát, majd saját múltját odahaza és jövőjét odalent az alvilágban, az antistrófában az okozatot: Trója pusztulását, majd saját közeli végét, vére hullását. A kar a részvét csúcspontjára emelkedik; szinte a fizikai fájdalom intenzitásával, Kassandra panaszos énekétől, *musiké*jától mint halálos szúrástól megsebezve érzi át a trójai királylány fájdalmát, s ez a kép a kar *pathos*ának és *musiké*jának maximális felfokozódását sejteti. De a kar érzelmi felnövése Kassandrához a teljes megértés elfojtásával jár együtt: érzi, hogy egy emberfeletti erő, az ő szavával: egy *daimón* szól Kassandrából, érzi és érti, hogy Kassandra a saját végét jósolja–énekli meg, de végül azt állítja: hogy az egész jóslás mire fut ki, nem érti. Rainer Thiel, aki egész, terjedelmes könyvet szentelt a kar szerepének az *Agamemnón*ban, azt írja:

> Van [...] *egy* pont, ahol [a kar] megértése akadályba ütközik és amelyet nem tud átugrani [...]. Ez a pont *az atridák házának küszöbön álló szerencsétlensége*. Mindabból, ami azzal összefügg vagy aminek a megértése attól függ, amit Kassandra mondott róla, a kar *semmit sem ért*. Minden mást, ami független tőle, *megért*.[21]

Nem nehéz ebben a homályos jóslással birkózó józan ész korlátozottságán túl az ösztönös ellenállást, menekülést is megérezni. Bármennyire igaz is, hogy a klasszikus görög *musiké* „logocentrikus", azaz meghatározó tényezője a szöveg, a *logos*, ebben az *amoibaion*ban a görög tragédia két eleme közül a másik, a *pathos* győz. (Persze a kép csak úgy teljes, ha tudjuk: a Kassandra-jelenet második része a *logos*é.)

Az *amoibaion* elejétől végéig lírai dimenzióját képviselő Kassandra szerepének van egy talányos sajátossága: 2., 3., 4., 5. strófapárjában megjelenik egy-egy, 6. és 7. strófapárjában pedig két-két jambikus trimeter. A jambikus trimeter nem az ének, hanem a szavalás metruma. Lehetséges, hogy Kassandra a *musiké* közegében egy-egy, majd két-két sort nem énekelt, hanem szavalt, mintegy „prózával" törve

21 Rainer Thiel: *Chor und tragische Handlung im „Agamemnon" des Aischylos*. Stuttgart: 1993, 319.

meg a lírai egységet? Az ókori görög színház talán legnagyobb, legalábbis számomra legvonzóbb kutatója, Arthur Pickard-Cambridge a tárggyal kapcsolatos három alapkönyvének egyikében ezt nem tartotta valószínűnek.[22] Eduard Fraenkel azonban, a legterjedelmesebb *Agamemnón*-kommentár szerzője, lehetségesnek vélte, bár bizonyíthatónak nem, hogy Kassandra a vizionárius képeket követő racionálisabb és gyakorlatias tartalmú sorokat nyugodtabban, nem énekelve intonálta, hanem szavalva mondta.[23] J. D. Denniston és D. Page kommentárja a kérdéses pontokon – hasonló meggondolásból – valószínűnek nyilvánítja a hangváltást.[24] Richard Kannicht az *amoibaion*ról írott disszertációjában e sorok esetében a leghatározottabban a „Sprechvers" mellett érvel.[25] Az ő disszertációjára erősen építő Hansjürgen Popp ezeket a helyeket óvatosabban a „Trimeter unbestimmter Vortragsweise" kategóriájába sorolja.[26] Magamnak Fraenkel és Popp beismert bizonytalansága a legrokonszenvesebb. De akárhogyan volt is, mindkét lehetőség értelmezhető az *amoibaion* folyamatában. Ha Kassandra a jambikus trimeterekkel is megmaradt a *musiké* közegében, úgy az *amoibaion*on belül az ő érzelmi görbéje töretlen. Ha viszont a vizionárius képekhez csatlakozó racionálisabb és gyakorlatias tartalmú sorokat „prózaibban–prózaian" mondta, egyrészt valamivel bonyolultabbá válik a pszichológiája, amennyiben az *enthusiasmos* állapotában is megőrzi az önkontrollját és a realitásérzékét, másrészt nem az vet véget az *amoibaion*nak, hogy egyszer csak elmúlik az *enthusiasmos*, Kassandra hirtelen magához tér, és így teremtődik meg a jelenet második, szavalt részének a lelki diszpozíciója, hanem fokozatos kijózanodás vezet el a „logocentrikus" párbeszédhez.

Az *Agamemnón* Kassandra-jelenetének *fél-lírai amoibaion*ból, azaz *epirrhématikon*ból *tiszta lírai amoibaion*ba átfejlődő *amoibaion*ja, a *musiké* egyetlen formaegységen belüli fokozatos expanziója új fejlemény a fennmaradt Aischylos-oeuvre-ben. A korábbi *epirrhématikon*okban a konfrontáció uralkodott. A *Perzsák*ban kettő is ellentétes élmények kontrasztját viszi színre, de a szavaló színész és az éneklő–táncoló kar kommunikációja nem fejlik drámai küzdelemmé, az ábrázolás megmarad a kontrasztnál. A *Heten Théba ellen*ben és az *Oltalomkeresők*ben megjelenik egy fejlettebb típus is, amely a színész és a kar konfrontálódásában már *logos* és *pathos* küzdelmét jeleníti meg, de az ellentétes erőknek nem bontakozik ki eredője, az *epirrhématikon*ban a dráma csak manifesztálódik, de nincsen iránya, és nem halad előre. Közbevetőleg: a *Perzsák* és a *Heten Théba ellen* kivételt képező *tiszta lírai amoibaion*jaiban, azaz a két *kommos*ban van belső fejlődés, ez azonban nem drámai, hanem tisztán érzelmi, unilineáris, a *pathos* fokozódása, intenzifikálódása a *musiké* közegében. Ha az elementáris dráma és a drámai cselekmény szempontjából nézzük a dolgot, Poppnak igaza van, az aischylosi *epirrhématikon* fejlődésének csúcspontja Pelasgos döntési jelenete az *Oltalomkeresők*ben: a danaidák *musiké*ja mintegy

22 Arthur Pickard-Cambridge: *The Dramatic Festivals of Athens*. Oxford: 1953, 161.
23 Fraenkel: i. m. 487., 539–540.
24 Dennison–Page: i. m. 165–166.
25 Kannicht: i. m. 275–280.
26 Popp: i. m. 233–234.

fokozódó nyomást gyakorol Pelasgos *logos*ára, kikényszeríti belőle a döntést, az *epirrhématikon*ban előrehalad a cselekmény. De már Popp is felfigyelt arra, hogy az *Oresteiá*ban az *amoibaion*nak egy még újabb típusa jelenik meg, amelyben gondolati fejlődés megy végbe, de külsőleg mégsem visz előre, mert olyan jelenet előzi meg, amely elégségesen motiválja az *amoibaion* utáni külső cselekményt.

> Az amoibaion nem azért szükséges, hogy Kassandra belépjen a palotába, Orestés elhatározza az anyagyilkosságot. De: csak az amoibaion révén tapasztalják meg a résztvevők, hogy mit tesznek. Az *Oresteia*-amoibaionok nem a materiális cselekmény előrehaladását szolgálják, hanem a belső történés, a lényegbeli megvilágosodás [Wesenserhellung] kibontakozását: nem „politikaiak", hanem „teológiaiak".[27]

A Kassandra-jelenet *amoibaion*jával kapcsolatban talán nem ez a legtalálóbb kifejezés. Magam inkább pszichológiainak mondanám, amely pszichológia azonban nem öncélú, hanem fontos funkciója van a darab dramaturgiai és eszmei kontrapunktikájában.

Ez az *amoibaion* Aischylos minden általunk ismert korábbi *amoibaion*jánál komplexebb, differenciáltabb, kifinomultabb, bonyolultabb és mélyebb, s ez a *musiké* zseniális felhasználásának köszönhető. A Kassandra-jelenet *amoibaion*ja a korábbi *amoibaion*okkal szemben külső formája ellenére nem dialogikus, nem kommunikatív, pontosabban: a benne végbemenő kommunikáció nem közvetlenül, hanem távolhatás formájában történik. Az *amoibaion* két külön dimenzióban bontakozik ki, mégis mind jobban összehangolódva. Richard Kannicht helyesen látja:

> [...] a karvezető és a kar megnyilatkozásait eliminálni lehetne anélkül, hogy ezáltal Kassandra megnyilvánulásainak összefüggése szétrombolódna, másrészt azonban a karrész Kassandráé nélkül értelmetlenné válna: Kassandra része önálló, a karé funkcionálisan függő.[28]

Kassandra *musiké*jának érzelmi görbéje tematikusan és emocionálisan négy világos szakaszra tagolódik, de folytonos. Viszont tekintsük át még egyszer a kar lélekben megtett útját! Az argosi vének, akiket a dráma elejétől fogva valami bajváró aggodalom nyomaszt, a Kassandra-jelenet elején a karvezető személyében a józan ész megtestesülésének tűnnek. Ismerve a bűnök és bosszúk feltartóztathatatlan logikáját, amit minden görög ismer, már Kassandra első múltidéző víziójából kiérzik a veszélyt, és feltámad a látnokkal szembeni ellenérzésük; nemcsak az emlék kínossága zavarja őket, hanem a történet lezáratlansága is. Nem akarnak hallani a múltról, úgy tesznek, mintha le volna zárva – köztudomású, nem kell beszélni róla. A Kassandra által vizionált új bajt azonban, úgymond, nem értik. De biztos, hogy csak a jóslat homályossága, talányossága hozza zavarba őket, mint az interpretációk általában értelmezik? Hiszen egészen eddig tisztában vannak a bűnök és bosszúk láncolatával, ismerik az adott helyzetet, ne sejtenék hát, hogy mi következik? A bajváró alapérzés, a látnok megjelenése és aktiválódása, az *enthusias-*

27 Uott 244.
28 Kannicht: i. m. 273.

mos rendkívüli állapota, Kassandra viselkedése, a feleleventett kínos és jövőbe mutató emlék, a kellemetlen szavakat énekkel és tánccal egyesítő s az *aulos* éles hangjával is tovább fokozott *musiké* mélyen a lelkükbe nyúl, és a hárítás reflexét váltja ki belőlük, de meg is zavarja, zavarba is hozza őket. A Kassandra *musikéja* által felidézett képek, köztük a kielégíthetetlen és ujjongó Viszályé, az Erinyeské, valóságos robbanást idéznek elő a kar lelkében, s míg a karvezető indulatos szavakkal próbálja elhallgattatni a jósnőt, ennek *musikéja* a többieket kiragadja a józan ész védelméből s olyan lelkiállapotba, idegállapotba taszítja, amelynek a neve: félelem, nyelve pedig már nem a *logos*, hanem a *musiké*, annak szövegében pedig a kép, az *imagery*. A kar, amely a jelenet elején még a józan ész megtestesülése volt, most a kassandrai *musiké* összhatására teljesen áldozatul esik a *pathos*nak, ami számára – a szó többértelműségének megfelelően – egyszerre szenvedés és szenvedély. De ekkor Kassandra tárgyat vált, *musikéja* az atridák felől maga felé fordul, magára reflektál, magát siratja. Az argosi vének pedig meghallják a hangváltást, a kínzó felkiáltások után a megadó, búcsúzó, melankolikus panaszt. És mintha megéreznék benne, hogy a szenvedélyes szenvedésnél jobb az együttszenvedés, mert a saját bajt háttérbe szorítja a másé, mert nemes érzés, s ezek jóvoltából megvan benne a feloldás is. Kassandra és a kar szövege nem dialogizál egymással, de *musikéjuk* egymáshoz hangolódik, a szöveg poézise a dallam, vagy ahogy a görögök nevezték: a *harmonia* kantábilitását sejteti – az *amoibaion* az utolsó két strófapárban úgyszólván *bel canto*-duettként fejeződik be. Kassandrának az atridákra vonatkozó s a kart közelről érintő jóslata pedig látókörön kívül kerül. A *musiké*, amely kezdetben megrázó volt, végül némi melankolikus szépséggel enyhíti is a szenvedést.

Az *amoibaion*t Kassandra mítoszának a jegyében szokták értelmezni, miszerint a kar azért nem érti a jóslatát, azért hitetlen vele szemben, mert Apollón rámért büntetése most is hatékony: soha senki sem hisz neki – az *amoibaion* így Kassandra tragédiája. Alighanem ez a mítosz is belejátszik, ám úgy vélem, az *amoibaion* legalább annyira a kar tragédiája is. Az argosi véneké, akik jó érzésű, de erő és hatókör nélküli emberekként mindvégig bajvárón, esetten, határozatlanul, tanácstalanul téblábolnak a színen, félnek a jövőtől, és menekülnek a valóság elől, hogy végül szeretett királyukat elvesztve, Klytaiméstra és Aigisthos által megalázva, megverten kullogjanak el. Az *Oresteia* első darabja, az *Agamemnón* egyebek között a vakság és a látás, a kiszolgáltatottság és a sorsvállalás, a végzet és az emberi autonómia problematikájáról szól. Agamemnón és Kassandra jelenete, bevonulásuk a palotába – tükör- és ellenjelenetek. Agamemnón cselvetés áldozataként, Klytaiméstra akarata szerint, vak önhittséggel vonul a nem sejtett halálba. Kassandra nem engedelmeskedik Klytaiméstrának, s tudva, mi vár rá, sorsát vállalva, önként megy majd be, hogy legyilkolják. A kar is ebbe a kontrapunktikába illeszkedik. A zavar, a félelem érzelmi menekülésbe, öncsalásba kergeti. Az *amoibaion*ban nincsen a szereplők között drámai küzdelem, nem halad előre a cselekmény, ám kettős pszichodráma zajlik le benne, árnyaltan, de merőben az *aisthésis*, az érzékelés, úgyszólván a zsigerek szintjén. S ennek a szubtilis pszichodrámának a közege nem a tragédia aristotelési alapeleme, a cselekménykonstituáló cselekvés, de még csak nem is a beszéd, a *logos*, hanem az affektusok nyelve, a *musiké* – mint egyszer majd az operában.

AISZKHÜLOSZ: AGAMEMNÓN

IV. epeiszodion, 2. jelenet, 1072–1178. sor

KASSZANDRA	Jajajajaj nekem, jaj: Apollón, Apollón!	1. strófa
KARVEZETŐ	Miért jajongasz így, ha Loxiászt hivod? Nem oly isten ő, ki gyászdalokban részesül.	
KASSZANDRA	Jajajajaj nekem, jaj: Apollón, Apollón!	1. antistrófa
KARVEZETŐ	Vészes jajokkal hívja az istent újra, kit jajok közé idézni éppen nem való.	
KASSZANDRA	Apollón, Apollón, útnyitó, elvesztőm nekem, másodszor is megöltél íme könnyedén.	2. strófa
KARVEZETŐ	Saját gonosz sorsáról zengi jósdalát: az isten-ihlet él még rablelkében is.	
KASSZANDRA	Apollón, Apollón, útnyitó, elvesztőm nekem, ó jaj, hová vezettél, míly fedél alá?	2. antistrófa
KARVEZETŐ	Átreusz fiak lakába; hogyha nem tudod, kimondom én, halld – és hazugnak nem találsz.	
KASSZANDRA	Ó, ó! Isten-utálta ház, sok rokon-öldösés gyásztanuja, te, s a leszelt fejé, ember-mészárszék, vér-belepte padlatú.	3. strófa
KARVEZETŐ	Az idegen nő jószimatú, mint az eb, s a gyilkosságot, mit kutat, majd fölleli.	
KASSZANDRA	Ó, ó! Itt van a két tanu, íme, hiszek nekik, két kicsike zokog a bárd alatt, és apjuk az, ki ette megsült húsukat.	3. antistrófa
KARVEZETŐ	Jós-hírneved minékünk régen ismerős, jövendölőket mégse vágyunk hallani.	
KASSZANDRA	Jaj, ó, mit is akar a házban ő? Mi ez az iszonyu kín megint, amit kitervel bent a házban, szörnyüség, rokonnak iszony, nincs reá ír, s be messze, aki segítene.	4. strófa
KARVEZETŐ	E jós-szavát én nem tudom megérteni; amazt tudom, hisz híre városszerte szól.	

KASSZANDRA
Jaj, ó, gonosz, te! teszed a művedet:
uradat itt, ki hált veled,
fürdőddel ékited – végét hogy mondjam el?
Hisz itt van hamar már:
s a kéz nyúl a kézért,
kiveti karmait. 4. antistrófa

KARVEZETŐ
Nem értem ezt sem: a rejtelmekre íme most
fehér-foltos jóslat jött, meg nem fejthetem.

KASSZANDRA
Jaj, ó, iszony, jajaj! Mi tünik ott fel, ó?
Nem Hádészé e háló?
A hálótársi háló, ölés cinkosa:
Erínüszek csapata, vérivó,
örömöd ez, visongj:
hull a kő majd ezért. 5. strófa

KARVEZETŐ
Milyen Erínüszt hívsz, hogy itt rivalljon e
házban? Szavadtól földerülni nem tudok.

KAR
Befut a szívemig a csupa keserü vér,
miként dárda-ért lehullót borít,
kihez a fény bucsút venni ér el,
s a vész rohan, száll felé.

KASSZANDRA
Ó jaj, figyelj, figyelj! Hol a tehén? Ne tűrd!
A bikát lepelbe fonva,
míg az sötét szarván a hálót rázza, ő
lesújtja, s az oda a vízbe hull:
a cseles és ölő
kádat így zengem én. 5. antistrófa

KARVEZETŐ
Hogy jóslatokhoz értenék, nem kérkedem,
de most e szótól rosszat sejtve rettegek.

KAR
Van-e jövendölés, mely örömöt jelent
az embernek itt? Csupán bajt fecseg
az, aki jósoló, s megtanuljuk
a bajt, a réműletet.

KASSZANDRA
Ó jaj nekem, szegénynek,
keserü sorsom ez: belevegyítem én
a magamét e gyászba.
Engem szegényt miért is hoztál, mondd, ide?
Hogy véled együtt haljak itt: másért miért? 6. strófa

KAR
Dühös az ihleted, ragad az istened,
magad bánatát
dalolod e vad énekeddel, mint
a sohanemszünő bánatos zengzetet
kidaloló madár, barna fülemüle.
„Itüsz”-t jajduló.

KASSZANDRA
ó jaj, be szép a sorsod,
te daloló fülemüle; az istenek
neked szárnyat adtak,
hogy bárha sírsz is, édes légyen életed;
de rám kétélü bárd ölő csapása les. 6. antistrófa

KAR

Miből is származik ez a te isteni
hiú jós-szavad,
milyenek is e zengzetek, szörnyűk,
dalolod így a bút rémitőn, szűntelen.
A te jövendölő, vészdaloló utad
határhoz hol ér?

KASSZANDRA

Ó jaj, te nász, te nász, Pariszé, 7. strófa
te mieinkre vész;
ó jaj, Szkamandrosz, te hazám vize:
bizony a partodon nőve föl egykoron
éltem az életem:
de most a Kókütosznál és az Akherón
partján zengem csak nemsokára jósdalom.

KAR

Ez a szavad igazán nagyon is értető!
A gyermek is igen értené:
be bánt engem is, mint a kígyómarás,
ha így sírsz, jajongsz,
ha keserü dalod sikolt,
megsebez engem is.

KASSZANDRA

Ó jaj, te küzdés, városomé: 7. antistrófa
oda van, elveszett;
ó jaj, apámnak a honi tornyokért
föláldozott egész nyájai – hasztalan:
nem segített ez, ám
a város el kellett hogy tűrje végzetét;
és forró vérem földre omlik nemsoká.

KAR

Ez a szavad is olyan, mint az előbbi volt;
de mondd, micsoda daimón, aki
reádsúlyosult, s vadul kényszerít
a bút zengened,
az iszonyut, a vészhozót;
vége vajon mi lesz?

*(Devecseri Gábor fordítása)**

* *Aiszkhülosz drámái.* Fordította Devecseri Gábor. Budapest: Európa, 1962, 182–185. – Devecseri Gábornak a lehető legnagyobb *formahűségre* törekvő műfordítása szükségképpen nem éri el a *tartalmi szabatosságot*, ami azt jelentené, hogy a magyar szöveg az eredeti tartalmat úgy fejezi ki, hogy a kelleténél sem többet, sem kevesebbet nem mond.

ABSTRACT

GÉZA FODOR*

AN ANTIQUE »SCENA«

Opera was born in 16th- and 17th-century Italy from the traditions of the pastorale but under the ideological pretext of resurrecting the antique tragedy. One of the core elements of this ideology was the misunderstanding originating from Girolamo Mei that antique tragedies were sung throughout. Even though musike that creates the unity of poetry, chant and dance and instrumental accompaniment was only represented by choruses and monodies, while dramatic dialogues and longer texts, the so-called rheses were recited, there really was such a formal unit of Greek tragedies in which the dialogue of the chorus and the actor and musike were joined„the amoibaion. It had two forms: one of them, the semi-lyric amoibaion was recited by one of the characters (mainly the actor) and sung and danced by the other (i.e. the chorus), the other, the purely lyric amoibaion was sung and danced by both the actor and the chorus. Agamemnon, the first piece of the only surviving Greek trilogy, The Oresteia by Aeschylus contains an interesting combination of these two types (lines 1072–1178). At the beginning of the 2. scene of epeisodion IV Cassandra, daughter of Trojan king Priam, and a slave of Agamemnon, using her prognostic power bestowed upon her by Apollo and immersed in a state of enthusiasmos for the god amidst the musike (singing and dancing accompanied by auloses) recalls in a series of visions the horrific past of the House of Atrides, its tragic present (the assassination of Agamemnon) and predicts her own fate. The leader of the chorus comprising 12 argive elders refuses to face the horrible truth and opposes Cassandraís enthusiasmos and musike with the sober and rational parlance, recital or ìproseî of the iambic trimeter. Cassandraís four strophe–antistrophe pairs and the two lines of speech of the chorus leader as a response to the individual sections up to line 1113 form a semi-lyric amoibaion. However, Cassandraís exalted state of mind and the intensity of her musike gradually erodes the sobriety and rationality of the chorus, enraptures the elders and infects the whole chorus. After Cassandraís 5th strophe and antistrophe the leader of the chorus still keeps to the iambic trimeter but the chorus of the remaining 11 elders adopts the atmosphere of the musike (the singing, dancing and the accompaniment of auloses). At this point the leader merges in the chorus, his unique parlance of iambic trimeters disappears.

* Géza Fodor, aesthete, playreader, critic, a doctor of the Hungarian Academy of Sciences, senior lecturer of the Institute of Theory of Art and Media Studies, Department of Aesthetics of Eötvös Loránd University Faculty of Art, a playreader of Katona József Theatre in Budapest. His specialities are the aesthetics of theatre, drama and the opera. His books on the topic include *Zene és drama* (Music and Drama, 1974), *Operai napló* (Operatic Diary, 1986), *Zene és színház* (Music and Theatre, 1998), *Das hoffnungslose Meisterwerk* (The Hopeless Masterpiece, 1999) and *A Mozart-opera világképe* (The Weltanschauung of Mozart's Operas, 2002).

Cassandraís 6th and 7th pairs of strophe-antistrophe are followed by sections of musike of the full, 12-member chorus and after the transitional 6th pair of strophe-antistrophe the semi-lyric amoibaion is transformed into a purely lyric amoibaion. The study showed in detail that behind every change of the form and subject-matter of the text between lines 1072 and 1178 there is a twofold psychodrama, that of Cassandra and the argive elders. Aeschylus exploited the dramatic and theatrical opportunities of the musike worthily of a true genius.

CLAVICEMBALO NAPOK

2005. ÁPRILIS

április 1. 16 óra
Zeneakadémia Kisterem
ROVÁTKAY LAJOS (Hannover) CSEMBALÓHANGVERSENYE
„LACHRYMAE"
angol virginalisták és hatásuk Sweelinckre és Észak-Németországra
A belépés díjtalan

április 2. 10–14 óráig
Zeneakadémia Tanácsterem
ROVÁTKAY LAJOS ELŐADÁSA „LACHRYMAE" címmel
Érdeklődőket szeretettel várunk!

április 2.
Óbudai Társaskör Kamaraterem
18 óra: „MEDITERRÁN TEMPERAMENTUM"– PAPP RITA csembalóestje
20 óra: „GÁLÁNS BARÁTSÁG" – DOBOZY BORBÁLA csembalóestje
Jegyek a koncert előtt a helyszínen kaphatók

április 3. 17 óra
Vajdahunyadvári Jáki Kápolna (Nádor Programiroda szervezése)
RATKÓ ÁGNES klavikord hangversenye
(J. S. Bach, C. P. E. Bach, Telemann, Buxtehude művei)
Jegyek a koncert előtt a helyszínen kaphatók

április 16.–17.
Zeneakadémia Tanácsterem
PROF. GORDON MURRAY (BÉCS) csembaló mesterkurzusa
„A FRANCIA STÍLUS" címmel

További információ: Clavicembalo Alapítvány 1 2-75-38-04
www.clavicembalo.fw.hu

Komlós Katalin

MOZART ÉS AZ ORGONA[1]

Mozart korában négyféle billentyűs hangszer élt együtt: a csembaló, a klavichord, a fortepiano, és az orgona. Élete során Mozart mind a négyen játszott, és valamennyit alaposan ismerte. Gyermek- és ifjúkorában főként csembalózott; az 1770-es évek második felétől azután a fortepiano vált művészetének fő szószólójává. Gyakran játszott – főként improvizált – klavichordon, amelyet élete végéig használt. Végül, de nem utolsósorban, mély vonzalom fűzte az orgonához. Gazdag tapasztalatokkal rendelkezett orgonák és orgonajáték tekintetében: a hangszer muzsikusi gondolkodására is hatással volt.

Kora gyermekkorától fogva, a hosszú családi utazások során Mozartnak Európa különböző országaiban és városaiban volt alkalma orgonán játszani. Leopold Mozart lelkiismeretes levelezésének köszönhetően pontosan tudjuk követni az útvonalakat.

A hatesztendős Mozart első dokumentált találkozása a hangszerrel Ybbsben történt, ahol a ferences szerzetesek ámultak játékán. A következő évben Wasserburgban (Bajorország) tanult meg pedálozni, Leopold elbeszélése szerint állva; lába nyilvánvalóan nem ért le a padról.[2] 1764 tavaszán Wolfgang játszott a királyi kápolna orgonáján Versailles-ban, és III. György király hangszerén Londonban. „Olyan nagyszerűen játszott a király orgonáján, hogy orgonálását többre értékelik *clavier*-játékánál", írta a büszke apa Salzburgba.[3] A londoni tartózkodás alatt egy Ranelagh Gardens-beli jótékonysági hangversenyre is sor került, ahol Wolfgang concertót játszott orgonán.

1765/66-ban Mozarték Németalföldön, híres orgonák hazájában jártak. Wolfgangnak alkalma nyílt játszani Gentben, az antwerpeni katedrálisban, és a haarlemi Grote Kerk hatalmas orgonáján.[4] Néhány évvel később Észak-Itáliában emberek tömegei hallgatták játékát Roveretóban (1769. december), és a veronai Szt. Tamás-templomban (1770. január).[5]

1 A tanulmány eredetileg angol nyelven készült, és 'Mozart and the organ' címen 2002 őszén jelent meg a *Musical Times* folyóirat 143/3. számában, 59–61.

2 Lásd az 1762. október 16-án és 1763. június 11-én írt leveleket, in *Mozart: Briefe und Aufzeichnungen, Gesamtausgabe*. Szerk. W. Bauer, O. E. Deutsch és J. Eibl, 7 kötet. Kassel: Bärenreiter, 1962–1975, I, 50., 71.

3 1764. május 28-án kelt levél: *Briefe*, I, 151.

4 1765. szeptember 19-én és 1766. május 16-án kelt levél: *Briefe*, I, 202., 220.

5 1770. január 7-én kelt levél: *Briefe*, I, 298–300.

Felnőtt éveiben Mozart játszott Augsburg, St.Ulrich és Mannheim orgonáin (1777), két különböző Silbermann-orgonán Strasbourg-ban (1778) és a prágai Strahovi kolostorban (1787). 1789-ben J. W. Hässlerrel mérkőzött Drezdában, és orgonált a lipcsei Tamás-templomban. Mindezeken túl 1779–1781 között az udvari orgonista posztját töltötte be Salzburgban, ottani életének utolsó két esztendejében.

A komponálás tudományában igencsak járatos Mozart, aki kivételes stílusismerettel rendelkezett (múlt és jelen viszonylatában egyaránt), ugyanilyen behatóan ismerte a különböző billentyűs hangszerek természetét, és az azokon való játékmódot. Különbséget tett „régi-stílusú" és „galanterie" (gáláns) előadásmód között, és játéktechnikáját nyilvánvalóan az adott hangszerhez igazította. Németországban, az orgona és a klavichord földjén szkeptikusak voltak afelől, hogy egy csembalóhoz és fortepianóhoz szokott salzburg/bécsi muzsikus értheti-e az orgona művészetét. Amikor a 21-esztendős Mozart összebarátkozott az augsburgi orgonaépítő mesterrel, Johann Andreas Steinnel, lelkesedése nem csak Stein kitűnő fortepianóira terjedt ki; dicsérte klavichordjait, és intenzíven érdeklődött a Stein-féle orgonák iránt. Utóbbiakkal kapcsolatban érdemes a következő dialógust idézni Mozart 1777. október 17-én kelt leveléből:

> Amikor közöltem Stein úrral hogy nagyon szeretnék orgonáján játszani, mivel ez a hangszer a szenvedélyem, igen meglepődött, és azt mondta: „Micsoda? Ön, a nagyszerű *clavier*-játékos akar olyan instrumentumon játszani, amelyen nincs finomság, nincs kifejezés, nincs piano és forte, hanem mindig egyformán szól?" „Nem számít," válaszoltam. „Az én szememben és fülemben az orgona a hangszerek királya."
> „Nos, ahogy akarja," mondta, és együtt elmentünk. Szavaiból rögtön észrevettem, hogy nem sokat vár tőlem az orgonán; azt gondolja például, hogy egészen pianisztikus módon fogok játszani. ... Felértünk a kórusra, és rögtönözni kezdtem, mire elnevette magát; azután egy fúgát játszottam. „Most már elhiszem, hogy szeret orgonálni, ha ennyire jól játszik", jegyezte meg.[6]

Hasonló előítéletet sugall egy későbbi, 1789 áprilisában Drezdában kelt Mozart-levél. Lichnowsky herceggel tett utazása során Mozart több ízben fellépett Drezdában, és megmérkőzött a német orgonista és klavichordista Johann Wilhelm Hässlerrel. Hässler, J. C. Kittel tanítványa és unokaöccse a maga területén komoly szaktekintélynek számított. A két művész, Mozart és Hässler először orgonán játszott. „Az emberek itt azt gondolják, hogy mivel bécsi vagyok, számomra teljesen ismeretlen ez a stílus és játékmód", írta Mozart feleségének. „Nos, az orgonához ültem és játszottam." Feltehetően nem rosszul.

Ami Hässler produkcióját illeti, Mozart azt a nem éppen hízelgő véleményt fogalmazta meg, amivel kollégái erőfeszítéseit honorálni szokta. Így részletez:

> Ennek a Hässlernek fő erőssége az orgonán a pedáljáték, ami, tekintve hogy a pedálok itt sorban [azaz rövid oktáv vagy tört oktáv nélkül] vannak építve, nem olyan nagyon csodálatos. Ezenkívül többet nem tud, mint amit emlékezetébe vésett az öreg Sebastian Bach harmóniáiból és modulációiból; nem képes egy fúgát megfelelően előadni, és játéka nem is alapos. Egyszóval messzemenően nem egy Albrechtsberger.[7]

6 *Briefe*, II, 69–70.

7 Mindkét idézet az 1789. április 16-án kelt levélből: *Briefe*, IV, 83.

Ez a lekicsinylő magatartás egy hangszerjátékos technikai tudásával szemben jellemző Mozartra. „Legnagyobb erőssége a tercmenetekben van", bírálta Clementi játékát; „minden tudománya a dupla nyelv technika", kommentálta a fuvolista Freyhold hangversenyét.[8] Kétségtelen, hogy a zenei szempontok előbbrevalók, mint a pusztán technikai elemek; a sorok közt olvasni tudók mégis felfedezhetnek egy csöpp irigységet ezekben a megjegyzésekben. Előfordulhat, hogy Mozart nem rendelkezett Hässler kitűnő pedáltechnikájával az orgonán, és ez bántotta. Az Albrechtsbergerrel való kedvezőtlen összehasonlítás is kissé elfogultnak tűnik. Végül is természetes, hogy Mozarthoz közelebb állt bécsi kollégájának a kompozíciós világa, mint az erfurti muzsikus számára idegen modora.

Mozart az improvizálás mestere volt, és az orgonálásával kapcsolatos pompás történetek némelyike e speciális művészet gyakorlásának legspontánabb formájában mutatja. Íme, saját elbeszélése egy vasárnapi miséről a mannheimi udvari kápolnában, 1777 novemberében:

> A Kyrie alatt jöttem be, így a végét játszottam, és miután a pap befejezte a Gloria intonálását, játszottam egy cadenzát. Mivel ez annyira más volt mint amihez itt szokva vannak, mindenki körülnézett, különösen [*Kapellmeister*] Holzbauer. ... Benedictus helyett itt az orgonistának folyamatosan kell játszania, ezért fogtam a Sanctus témáját, és fúgát rögtönöztem belőle. Mindenki tátott szájjal bámult. Végezetül, az *Ite missa est* után, fúgával fejeztem be.[9]

A kötött *(gebundene)*, illetve szabad *(freie)* improvizáció régi megkülönböztetése az egész 18. század folyamán érvényben volt. Mozart az előbbit *orglmässig*, vagy *fugirte* játéknak nevezte, hangszertől függetlenül. Mégis úgy tűnik, hogy „orgonaszerű" rögtönzései – ha nem magához az orgonához – a klavichordhoz kapcsolódtak. Egy ilyen alkalom autentikus leírása konkrét információkkal szolgál. Mozart a következőképpen mondja el egy, a zene jegyében töltött este eseményeit az augsburgi Heiligkreuz apátságban 1777 októberében:

> Behoztak egy kisméretű klavichordot, amelyen improvizáltam, játszottam egy szonátát, majd a Fischer-variációkat. A többiek súgták az esperesnek, hogy hallana csak orgonastílusban [*orglmässig*] játszani. Kértem tőle egy témát. Visszautasított, de az egyik szerzetes adott. Elővezettem, ahogy kell, majd a közepén (a fúga g-mollban volt) dúrba fordultam, és igen eleven részt iktattam be, de ugyanabban a léptékben; ezután újra jött a téma, de most megfordításban. Végül eszembe ötlött: nem alakíthatnék-e fúga-témát az eleven dallamból? Nem sokat teketóriáztam, hanem így tettem.[10]

Különösen érdekes Mozart megjegyzése az egymást követő szakaszok változatlan alaptempójáról, a régi *proportio* értelmében.

Fennmaradt egy Mozart-féle orgona-improvizáció lejegyzése és kommentárja is, bár *post factum*, és nem egészen megbízható formában. Az esemény 1787-ben történt Prágában, a Strahovi kolostorban, ahova Mozart Josepha Duschek társasá-

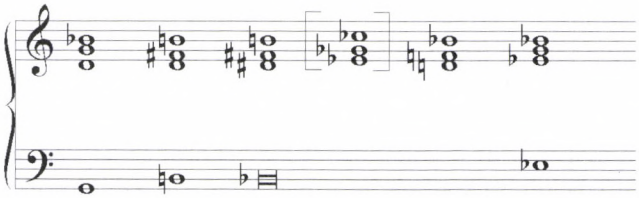
8 1782. január 12-én illetve 1784. február 20-án kelt levélben: *Briefe*, III, 191, 301.

9 1777. november 13-án kelt levél: *Briefe*, II, 120.

10 1777. október 23-án kelt levél: *Briefe*, II, 82.

gában látogatott el. Mozart első életrajzírója, F. X. Niemetschek nyilvánvalóan tudott erről, mert sok évvel később a részletek iránt érdeklődött Norbert Ignaz Loehmann-nál, aki annak idején másodorgonista és Mozart kalauza volt a templomban. Loehmann 1818-ban, 31 évvel a nevezetes vizit után küldte el visszaemlékezéseit Niemetscheknek. Mellékelte Mozart rögtönzésének állítólagos leírt változatát is (K.528a=K6 Anh.C27.03), aminek autenticitása kétséges.[11] A terjedelmes elbeszélés azonban olyan elemeket tartalmaz, amelyek aligha alaptalanok, bármilyen hosszú idő eltelte után is idézte őket vissza a fültanú.[12]

Mozart rögtönzött fúgájában – Loehmann szerint – a következőképpen alakultak a hangnemek és modulációk: g-moll kezdőhangnemből a zene h-mollba, majd Esz-dúrba [„Disz-dúr", Loehmann leírásában] modulált. A záró hangnemet domináns orgonaponttal megerősítendő Mozart egy *B* hangot tartott a basszusban, efölött azonban – ahogy Loehmann hitetlenkedve írja – két kezével H-dúrban játszott, „olyan természetes módon, mintha csak *Fisz* hangot tartott volna a pedálban". Mozart bizonyára gazdag és színes harmóniákat épített az orgonapont fölé, és a látszólag idegen H-dúr anyag valójában *Cesz-dúr*ként funkcionált: azaz, mint prolongált nápolyi harmónia a *B* basszus fölött. Loehmann visszaemlékezésének alapján rekonstruálni tudjuk Mozart improvizációjának tonális tervét:



Mozart orgona-improvizációjának (Prága, Strahov-i kolostor, 1787) hangnemi terve, Norbert Ignaz Loehmann visszaemlékezése szerint

Az 1780-as évek folyamán, bécsi koncertkarrierjének csúcsán Mozart pedálszerkezetet építtetett Walter fortepianójához, amelyet hangversenyein használt. Leopold Mozart szerint a pedál „a hangszer alatt helyezkedett el, mintegy két lábbal hosszabb volt annál, és rendkívül súlyos volt".[13] Különböző forrásokból tudjuk, hogy Mozart főként improvizációihoz használta ezt a szokatlan szerkezetet. Egy nemrégiben felbukkant dokumentum azonban újabb adalékkal szolgál. Thomas Attwood, Mozart zeneszerzés-tanítványa írta egy azonosítatlan címzettnek szóló levelében: „Mozart annyira szerette Sebastian Bach preludiumait és fúgáit, hogy külön pianoforte pedált építtetett a hangszere alá."[14]

11 *NMA* IX/27/2, 166–168.

12 A teljes szöveget közli O. E. Deutsch: *Mozart: Die Dokumente seines Lebens*. Kassel: Bärenreiter, 1961, 444–445.

13 1785. március 12-én kelt levél: *Briefe*, III, 379.

14 Cliff Eisen: *New Mozart Documents*. London & Stanford: 1991, 39.

Attwood az 1780-as évek közepe táján utazott Bécsbe, hogy Mozartnál tanuljon. (Maga a tény figyelemre méltó, ugyanis Mozart abban az időben nem volt különösebben népszerű Angliában.) Az évek során Attwood közelről megismerte Mozartot, ezért a „pianoforte pedál"-lal kapcsolatos megjegyzése nem lényegtelen.

Attwood szerint tehát a J. S. Bach polifon zenéje iránti előszeretet motiválta Mozartot arra, hogy fortepianóját pedálszerkezettel bővítse. Mint tudjuk, Mozartra mélyen hatott Bach és Händel zenéje, amit nagy mennyiségben ismert meg van Swieten báró házában az 1780-as évek kezdetén. Fúga iránti érdeklődése 1782 táján kulminált, amikor a *Wohltemperiertes Klavier* II. kötetéből öt 4-szólamú fúgát írt át vonósnégyesre. Egyéb J. S. Bach-átiratainak hitelessége kétséges; mindenesetre elődeinek művészete inspirálta azon elhatározását, hogy saját rögtönzéseinek hangzási lehetőségeit kitágítsa.

Mozart utolsó kísérlete egy professzionista bécsi állás elnyerésére egyházi pozícióra irányult. 1791 áprilisában megpályázta a *Stephansdom* akkor már súlyosan beteg karnagya, Leopold Hofmann mellett betöltendő, fizetés nélküli asszisztensi helyet. El is nyerte az állást, azzal a kilátással, hogy majd Hofmann örökébe lép. A komoly presztízst képviselő címet azonban nem érte el. Hofmann két évvel túlélte Mozartot, utódja az eminens pozícióban pedig Johann Georg Albrechtsberger lett.

ABSTRACT

KATALIN KOMLÓS*

MOZART AND THE ORGAN

The short study discusses Mozart's relationship to, and experiences with the organ, also the influence of the instrument on his musicianship. Of the surviving descriptions of Mozart's improvisations, one report of an ear-witness is of particular example. The order of modulations in this organ extemporazation of Mozart can be reconstructed, and illustrated with a musical example.

Indirectly connected to the subject is the fact, that during the 1780s Mozart had a pedal keyboard built to his Walter fortepiano.

* Katalin Komlós, musicologist and fortepiano recitalist, is Professor of Music Theory at the Franz Liszt University of Music, Budapest. She received her Ph. D. in musicology from Cornell University. Professor Komlós has written extensively on the history of 18th-century keyboard instruments and styles. Her book *Fortepianos and their Music* was published by Oxford University Press in 1995.

„Vendégjáték"

A Földvári Napok Budapesten, a Művészetek Palotájában

A Strém Kft.,
a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság és a
Magyar Alkotóművészek Országos Egyesülete Zenei Tagozata
2004. június 12–18. között rendezi meg a
X. Földvári Napokat Budapesten, a Művészetek Palotájában.

A fesztivál témái:

KURTÁG GYÖRGY MESTERKURZUSA
SOPRONI JÓZSEF 75
SÁRI JÓZSEF 70

A hangversenyek előzetes programja:

Kurtág György és Kurtág Márta négykezes zongoraestje
Sári József szerzői estje
Rozmán Lajos késő esti koncertje (*Boulez, Sári, Stravinsky, Tihanyi*)
Amadinda ütőegyüttes (*Dukay, Ligeti, Stockhausen, Váczi*)
Klukon Edit és Ránki Dezső négykezes és kétzongorás estje
(*Dukay, Debussy, Ravel*)
Soproni József szerzői estje

A szervezők a hangversenyek programjához kötődő zenetudományi előadásokat várnak a következő témakörökben: *Pierre Boulez, Dukay Barnabás, Kurtág György, Sári József, Soproni József, Karlheinz Stockhausen művészete*

Az előadások terjedelme max. 30 perc

Az előadók jelentkezését – a megadott témákkal kapcsolatos referátumok címének és rövid tartalmi összefoglalásának megküldésével – 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: 2005. május 1.

Herbert Seifert

A NAGYBŐGŐ KÜLÖNLEGES SZEREPE A MAGYAR NEMESI EGYÜTTESEKBEN A 18. SZÁZAD MÁSODIK FELÉBEN*

A történeti Magyarország területe köztudottan nagyobb volt a mainál: a trianoni békeszerződés (1920) után az ország egykori területének alig 30 százaléka maradt meg: a többi Jugoszláviához, Csehszlovákiához, Romániához és Ausztriához került. Azonban éppen ezeken a területeken feküdtek azok a rezidenciák, amelyeken az alább tárgyalandó művek keletkeztek, illetve amelyekkel azok kapcsolatba hozhatók.

Az időrendben az első helyen Johann Georg Albrechtsbergernek[1] egy két hegedűre és nagybőgőre írt *D-dúr divertimentóját* kell említeni, amelyet még tanulmányai idején, 1756-ban Győrben – tehát egy kivételesen még ma is Magyarországon fekvő városban – komponált, és amelyik már szólisztikus feladatok elé állítja a még tárgyalandó D-dúr hangolású nagybőgőt.[2]

Néhány évvel később Kismartonban, az Esterházy hercegek szolgálatában álló Joseph Haydn egy úttörő tettel tűnik fel. Bár a Hoboken-jegyzék Haydn elveszett nagybőgő-koncertjénél megjegyzi: „keletkezési ideje ismeretlen", azóta Ulrich Tank az Esterházy udvari zenét kutató forrásvizsgálatai[3] egy biztosabb időpontot derítettek ki: 1763-ban kimutat egy kottamásoló-számlát: „ein Neues Concert vorn Schwenda auf den Violon" („új nagybőgőverseny Schwendának").[4] E dokumentum ismeretében nyilvánvalóvá vált, hogy az Esterházy-együttesben csak 1761

* 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 német nyelven elhangott előadás magyar fordítása.

1 Laszló Somfai: „Albrechtsberger-Eigenschriften in der Nationalbibliothek Széchényi, Budapest." *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae.* 5 (1963), 189., Nr. 59.

2 Josef Focht: *Der Wiener Kontrabaß. Spieltechnik und Aufführungspraxis, Musik und Instrumente.* Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft 20, Tutzing: 1999, 89.

3 „Die Dokumente der Esterházy-Archive zur Fürstlichen Hofkapelle in der Zeit von 1761 bis 1770." In: *Haydn-Studien* 4 (1980), 184sk.; *Studien zur Esterházyschen Hofmusik von etwa 1620 bis 1790.* Kölner Beiträge zur Musikforschung 101, Regensburg: 1981, 280sk.

4 Georg Feder: „Joseph Haydn." In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart,* 2. Ausgabe, Personenteil 8, Kassel: 2002, 1003sk. hasáb. Természetesen mind az évszámot, mind a szólistát kérdőjellel említi.

és 1765 között kimutatható szólista számára születtek az 1761-es „Napszak"-szimfóniák (Hob. I:6–8) trióinak és az 1763–1765 között[5] született Hob. I:72-es és az 1765-ből való Hob. I:31-es szimfóniák finálévariációinak obligát nagybőgőszólamai. Tehát ismét egyszer a rendkívül innovatív Haydn javára dőlt el az elsőbbség kérdése, nevezetesen a nagybőgőre írt szólókoncert elsősége.

Ám Adolf Meier 1968-as illetve 1979-es, „Konzertante Musik für Kontrabass in Wiener Klassik" (Nagybőgőre írott koncertáló zene a bécsi klasszicizmusban) című mainzi disszertációjában a nagybőgőre és zenekarra írott versenyművek időrendi jegyzékének élén Carl Ditters két Esz-dúr koncertje áll a „Nagyváradon, körülbelül 1765-ben komponálva" datálással. Meier szerint ezeket a koncertáló műveket csak három másik, ugyanettől a szerzőtől ugyanerre a hangszerre írt hasonló koncertáló mű előzi meg, nevezetesen a brácsára és bőgőre írt *Duó*, a tizenegy szólóhangszerre írt elveszett *Koncert* (1766) és az 1766 körül brácsára, nagybőgőre és zenekarra komponált *D-dúr szimfónia*. Meier szerint közvetlenül Dittersdorf koncertjei után következik Venzel Pichl két ugyancsak a nagyváradi püspöki zenekarra[6] komponált D-dúr versenyműve, körülbelül 1768-ból, illetve 1768–1769-ből; közülük az egyik kétségtelenül egy fagottverseny átdolgozása.[7] Mindenesetre Meiernél mindez a datálás csak feltételezett. A keltezések egyrészt a kéziratletelekre támaszkodnak, másrészt Dittersdorf „Lebensbeschreibung"-jára, amelyikből az derül ki, hogy „a jámbor Pichelbergert" 1765 körül Bécsben Patachich Ádám nagyváradi hercegérsek udvari zenekarához szerződtette nagybőgősnek. Friedrich Pischlberger (vagy Pichelberger 1741 k.–1813, Bécs) hamarosan több lett mint egy jámbor nagybőgős, nevezetesen a kor bécsi klasszikus nagybőgőiskolájának virtuóz képviselője, akinek majd 1791-ben Mozart *Per questa bella mano* (K. 612) basszusáriájának koncertáló szólamát és Leopold Koželuch 1798-ban zongorára, mandolinra, trombitára, nagybőgőre és zenekarra írt *Symphonie concertante* megfelelő szólamát írhatja.[8]

Ditters némely művének datálása „Lebensbeschreibung"-jának[9] meglehetősen határozatlan adataitól függ. Meiertől eltérő számításaim szerint Pischelbergert már 1764-ben szerződtette Bécsben, és 1765. december 24-én adta elő a 11 hangszerre (közöttük valószínűleg Pischelberger nagybőgőjére)[10] írt „nagy koncertet".[11]

5 Feder: i. m. 989sk. hasáb. Ismét kérdőjelet tesz valamennyi évszámhoz.

6 Adolf Meier: *Konzertante Musik für Kontrabaß in der Wiener Klassik. Mit Beiträgen zur Geschichte des Kontrabaßbaues in Österreich.* Diss. Mainz: 1968, Worms: 1969, 56sk.; 2., bővített kiadás München–Salzburg: 1979, 63., 120.

7 Milan Poštolka: „Václav Pichl." In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition 19, London: 2001, 718. – Focht: i. m. 124.

8 A virtuózokról lásd Focht: i. m. 176–199., Pischlbergerről uott 190sk.

9 Leipzig: 1801; új kiadását közreadta Bruno Loets, Leipzig: 1940.; A továbbiakban „Dittersdorf".

10 Meier: 2. kiadás 65, 162sk.

11 Erről lásd: Herbert Seifert: „Dittersdorfs Kontrabaßkonzerte – der Beginn einer Gattung?" In: *Carl Ditters von Dittersdorf. Beiträge zu seinem Leben und Werk / Carl Ditters von Dittersdorf z życia i twórczości muzycznej*. Közreadja Piotr Tarlinski és Hubert Unverricht (Sympozja 40), Opole: 2000, 109–117.

A legmélyebb vonós hangszerre írott többi koncertáló Dittersdorf-darab datálása sem biztos, hiszen ezeket *Lebensbeschreibung*jában meg sem említi. Minthogy azonban a négy műből háromnak másolatán neve „Carlo Ditters"-ként van feltüntetve, így azok bizonyára még nemességre emelése (1773) előtt keletkeztek – hisz ettől kezdve a „von Dittersdorf" címet viselte. Mindenesetre ezek a versenyművek igen hamar követték az elszigetelten álló haydni prototípust, nyilván ezek képezték a többi ugyanerre az együttesre írt mintegy 25 koncert kiindulópontját, és valószínűleg ezek mind a szólista Pischelbergerrel függnek össze. Szerzőik: Wenzel Pichl (két versenyműj), Karl Kohaut, Johann Baptist Vanhal, Anton Zimmermann, Joseph Kämpfer, Franz Anton Hoffmeister (három versenyműj), és legfőbbképen – 18 művel – Johannes Sperger, az egyedüli nagybőgővirtuóz közülük, aki tehát saját hangverseny-tevékenysége számára komponált.[12] Amint ezt már a tanulmány elején említettük, feltűnő, hogy a bécsi nagybőgőtípusra versenyművet alkotó valamennyi szerző – Kohaut és Hoffmeister kivételével – a magyar királyságban élő főuraknál tevékenykedett: Haydn az Esterházy hercegeknél Kismartonban és az eszterházai kastélyban, Ditters és Pichl a nagyváradi püspöknél, Vanhal 1773 és 1779 között hosszabb ideig vagy többször volt gróf Erdődy László vendége Varasdon (Varaždin),[13] Kämpfernek mint nagybőgősnek és Zimmermannak, mint együttesvezetőnek (Kapellmeister) volt állása Magyarország hercegprímásánál, Batthyány Józsefnél Pozsonyban;[14] Sperger eleinte ugyanebben az együttesben játszott, majd gróf Erdődy Lajosnál Gyepüfüzesen (Kohfidisch).[15] Azonban kivétel nélkül valamennyiüknél kimutatható, hogy hosszabb vagy rövidebb ideig Bécsben tartózkodtak, ahol Kohaut és Hoffmeister működött, és ahol a nagybőgős Joseph Mannl és Friedrich Pischlberger a szólisztikus feladatokra állandóan rendelkezésükre álltak.

Ezen a kettőn és a már említett Schwendán kívül szólistaként ismertek még:

Johann Dietzl Esterházy szolgálatban; valószínűleg ő játszotta az eszterházi kastélyban 1772-ben az igényes szólót Haydn *Búcsúszimfónia*jának (Hob. I:45) finálé-jában.[16]

A pozsonyi *Joseph Kämpfer* (*1735 után–†1797, azaz Haydn generációjából), aki korábban mint császári és királyi tiszt szolgált Horvátországban, 1774-ben már a salzburgi udvari együttesnél volt nagybőgősként alkalmazva, mielőtt még

12 Meier passim.

13 Herbert Seifert: „Musik und Musiker der Grafen Erdödy in Kroatien im 18. Jahrhundert." In: *Studien zur Musikwissenschaft* 44 (1995), 194sk., 200. – Bár Focht (i. m. 143. oldalán) Vanhal versenyművének születését „feltehetőleg az 1770-es évek"-re teszi, azonban néhány sorral később ezt írja: „a versenymű feltehetőleg Vanhal és Sperger Erdődy-szolgálatban Gyepüfüzesen eltöltött közös működési idejében (1783–1786) keletkezett..."; azonban kutatásaim alapján ilyen sohasem volt, mert Vanhal nem mutatható ki Gyepüfüzesen.

14 Zimmermannról lásd: Pavol Polák: „Beiträge zur Biographie von Anton Zimmermann, Kapellmeister des Fürsten Joseph Batthyány." In: *Studien zur Musikwissenschaft* 30 (1979), 61–89.

15 Meier: i. m. 189–205. – Herbert Seifert: „Die Verbindungen der Familie Erdődy zur Musik." In: *The Haydn Yearbook / Das Haydn Jahrbuch* 10, Wien: 1978, 153.

16 Focht: i. m. 177.

vállalkozott volna egy Németországot keresztülszelő utazásra. 1778 és 1781 között Spergerrel együtt játszott a pozsonyi Batthyány-együttesben, majd mint virtuóz további turnékra indult, és 1784-ben belépett a burgsteinfurti herceg udvari együttesébe. 1778 márciusában egy saját nagybőgőversenyében, egy brácsa–bőgő duettben és egy nyolc hangszerre írott concertóban fellépett Pozsonyban, 1779 novemberében egy általa tartott akadémián ugyanott Anton Zimmermann versenyművét szólaltatta meg. Eleinte a bécsi Joseph Mannlt követve öthúros hangszeren játszott, majd visszatért a négyhúroshoz, tehát lemondott a szólójátékban ritkán szükséges legmélyebb húrról.[17]

Johannes Sperger (1751–1812, tehát Mozart generációja)[18] idevágó műveinek, mindenekelőtt versenyműveinek nagy száma következtében központi alakja a bécsi nagybőgőről mint magyarországi szólóhangszerről szóló vázlatunknak. Az alsó-ausztriai Feldsbergből (a mai cseh Valticéből) származott, azután Bécsben találjuk, ahol Albrechtsbergernél zeneszerzés-, és valószínűleg Pischlbergernél nagybőgő-tanulmányokat folytatott, és 1777-től annak 1783-as feloszlásáig a pozsonyi udvari együtteshez tartozott. Ezt követőleg felvették gróf Erdődy Lajos együttesébe annak Pozsonytól körülbelül 85 kilométernyire délre fekvő füzesi kastélyában, ahonnan útja vezethetett akár Eszterházán keresztül is, ahová ennek a szolgálati viszonyának felfedezéséig Adolf Meier helyezni vélte őt.[19] Három év után visszatért Bécsbe, utazásokba kezdett, és 1789-ben a mecklenburgi herceg szolgálatába lépett Ludwigslustban, itt halt meg 1812-ben. Műsorán saját versenyművei mellett Dittersdorf, Pichl, Vanhal, Zimmermann és Hoffmeister kompozíciói is szerepeltek.[20]

A már említett nagybőgőtípus, amelyikre valamennyi Magyarországon, Bécsben vagy Ludwigslustban írott versenymű készült, öthúros volt, és az érintők és bizonyos építési sajátosságok mellett elsősorban a hangolás különböztette meg ezeket a hangszereket az általában használtaktól – és egy kis eltéréssel a Johann Jakob Prinner által Bécsben már 1777-ben említettől: egy különbözőképpen (gyakran *Fisz*$_1$-re) hangolt, és ritkán használt legmélyebb húr, a továbbiak A_1–*D*–*Fisz*–*A* (Prinnernél: *H*), azaz egy D-dúr hármashangzat.[21] Természetesen Mozart is erre a Pischlberger által használt a terc–kvart,[22] jobban mondva D-dúr hangolásra[23] koncipiálta a már említett basszusária koncertáló szólamát. A normál E_1–A_1–*D*–*G* hangolású mai négyhúros hangszerrel egyik itt említett szólisztikus szólam sem

17 Alfred Planyavsky: *Geschichte des Kontrabasses.* Tutzing: ^{2}1984 327–333.

18 Részletes életrajzát lásd Meier: i. m. Anhang III (185–227).

19 Meier: i. m. 205.

20 Adolf Meier: „Johannes Sperger (1750–1812) – die führende Persönlichkeit der Wiener Kontrabassschule im Zeitalter der Wiener Klassik." In: *Bericht über das Sperger-Kolloquium anlässlich seines 175. Todestages am 13. Mai 1987.* Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts: Michaelstein/Blankenburg: Heft 36. 1988, 9.

21 Meier passim és Focht: i. m. 34–37.

22 Meier: i. m. passim.

23 Focht: i. m. passim.

játszható el átalakítás nélkül, ezért próbálják a nagybőgősök számára a régi bécsi hangolást részben mint scordatúrát leírni.[24]

Nyilvánvaló, hogy ez a D-dúr hangolás nem nagyon kedvez a gyors futamoknak, minthogy az alacsonyabb fekvésekben gyakoribb fekvésváltást tesz szükségessé, viszont az is nyilvánvaló, hogy a terc- és akkord-kettősfogások éppen olyan könnyen kivitelezhetők, mint az üres és (le)fogott húrok közötti ugrások révén létrejövő figurációk és a mélyebb fekvésű flageoletek, különösen ha D-dúr az alaphangnem. Persze a 28 ismert versenyműből csak hét van D-dúrban, míg 13 Esz-dúrban. Ezekben a szólista szólama D-dúrban van leírva, a hangszer hangolása azonban fél hanggal magasabb, úgy, hogy itt a scordatúra olyan formája jön létre, amelyikben a bőgős Esz-dúrban hangzó szólamát úgy játssza, mintha a bécsi hangolású bőgőn legjobban fekvő D-dúr lenne. Ezenkívül a magas hangolással felhúzott húrok köztudottan világosan, ragyogóbban szólnak.[25]

A tények tehát azt mutatják, hogy a magyar területen számos nagybőgőre írott koncertáló darab született. Ha megkísérelünk válaszolni arra a kérdésre, hogy mi lehetett ennek az oka, mindenképpen figyelembe kell vennünk, hogy itt volt a székhelyük a legnagyobb és legfontosabb főúri zenekaroknak, nevezetesen Kismartonban és Eszterházán, Nagyváradon és Pozsonyban, ahol ennek következtében olyan szólistákat is találhatunk, akikre ezeket a szólamokat rá lehetett bízni, és ahol olyan zeneszerzők tevékenykedtek, mint Haydn, Dittersdorf és Pichl, akik testre szabottan írtak számukra, hacsak nem ők maguk tevékenykedtek ezirányban, mint Sperger és Kämpfer. Természetesen ez más hangszerekre is igaz, úgyhogy például hegedűversenyek is születtek, csak a koncertáló nagybőgő egy Haydn által a 60-as évek elején kreált új vívmány volt, s mint ilyen feltűnőbb. Úgy tűnik azonban, hogy a kezdeményező lépést a legnagyobb vonós hangszerre született csaknem harminc versenyműve és koncertáló kamarazene-darab megírására nem közvetlenül Haydn tette, hanem barátja, Ditters, aki tántoríthatatlanul fenntartotta vele a kapcsolatot Kismartonban is, és aki ötéves nagyváradi intermezzója után 1769-ben Pichllel és a nagybőgős Pischlbergerrel együtt visszatért Bécsbe. A császárvárosból a Haydn által elhintett és Ditters által ápolt mag kisarjadt a közeli Pozsonyban is, ahol a hercegérseki zenekarban együtt tevékenykedett a zeneszerző-virtuóz Sperger és Kämpfer, akik nyilvános hangversenyeket adtak Pozsonyban és Bécsben egyaránt. A fővárosban és a rezidencián az 1790-es években Pischlberger nem csak mint zenekari muzsikus volt aktív, hanem nagyszerű szólófeladatokkal gondoltak rá például Mozart és Koželuch is.

Fordította Székely András

24 Tobias Glöckler: „Von verschollenen Autographen und »verstimmten« Kontrabässen. Konzert-Arien mit obligatem Kontrabaß von Wolfang Amadeus Mozart und Johannes Sperger." In: *Das Orchester* 1997/9, 20–27.

25 Dagmar Glüxam: *Die Violinskordatur in der Geschichte des Violinspiels unter besonderer Berücksichtigung der Quellen aus der erzbischöflichen Musiksammlung in Kremsier.* Phil. Diss. Wien: 1998, passim. – Mozart nyilván ennek következében érezte indíttatva magát arra, hogy Esz-dúr Sinfonia Concertantéjában (K 365/320d) a szólóbrácsát éppen így egy kisszekunddal magasabbra hangoltassa, és ennek megfelelően D-dúrban írja szólamát.

ABSTRACT

HERBERT SEIFERT*

THE SPECIAL ROLE OF THE DOUBLE BASS IN THE HUNGARIAN MUSIC ESTABLISHMENTS OF THE NOBILITY IN THE SECOND HALF OF THE 18TH CENTURY

Many compositions with solistic parts for double bass in that time came from the historical Hungary, but almost all of them from the parts which today do not belong to that state any more: Grosswardein, Pressburg, Eisenstadt Kohfidisch and Varazdin, where the most important *kapellen* of the nobility had their residences: the bishops Patachich and Batthyány and the families Esterházy and Erdödy. Their composers Dittersdorf, Sperger, Kämpfer, Haydn and Vanhal cared for concertos and chamber music for the virtuoso members of their musical establishments, among others for the double bass, which was the instrument of Sperger and Kämpfer.

* Herbert Seifert (born 1945 in Baden/Vienna) studied musicology at Vienna University and made his Dr. phil. there in 1970. Since 1966 he was employed at this university, specializing in baroque and classical music and later in early Italian opera. After studies in Italy he was promoted to „University Docent" in 1981 with his book about opera in Vienna in the 17th century, later to assistant professor and associate professor. Books and many articles on baroque and classical music, editions of early monody and Schubert, teaching on subjects from baroque to contemporary music.

Szegedy-Maszák Mihály

ZENE ÉS SZÖVEG HÁROM HUSZADIK SZÁZADI DALMŰBEN*

A hetvenéves Somfai Lászlónak

> *Nem új eszmék teremtik a lángelméket, pontosabban nem ilyeneket teremtenek ők, hanem olyan eszme mozgatja őket, mely szerint nem elegendő, amit korábban mások mondtak.*
> (Delacroix 1996, 80.)

Szöveg és zene viszonya köztudottan igen szövevényes kérdéskör. Ezúttal csupán egyetlen összetevőjének mérlegelésére vállalkozom. Arra próbálok választ keresni, mi történik valamely irodalmi művel, ha megzenésítik. Két szélsőséges véleménynyel lehet számolni. „Amikor egy zeneszerző megzenésít egy költeményt, megsemmisíti azt" (Langer 1953, 153.) – így fogalmazta meg egy elméletíró az egyiket. Ez az álláspont lényegében annyit jelent, hogy a szöveg mint költemény megszűnik, ha zenévé alakítják át. Hasonló véleményt hangoztat Clemens Krauss és Richard Strauss *Capriccio* című művének második jelenetében az igazgató: „Ki figyel a szavakra ott, ahol a zene győzedelmeskedik". A másik véglet lényegében annak a föltételezése, hogy a költemény művészi értéke erősen hat a belőle létrehozott zenemű értékére. A legtöbben nem ilyen végletekben gondolkodtak. Debussy például azt írta: „Gyakrabban írtak szép zenét rossz költészetből, mint rossz zenét igazi versekből" (Debussy 1994, 207.). Tárgyszerűbben érvelt Boulez, midőn azt az észrevételt tette, hogy a kantátáiban Webern „nem azért támaszkodik egy szövegre, hogy formát szerkesszen belőle, hanem önerőből szervez formát s abba foglalja be (integrálja) a szöveget, ami egészen más álláspont, hiszen eszerint a zenész csakis saját képességeiben bízik, és rákényszeríti akaratát a költeményre" (Boulez 1966, 376.). A szembeállítás Webern korábbi dalai s a később írt kantáták között azt sugallja, hogy amikor a zeneszerző George vagy Rilke költeményeit zenésítette meg, a költemények fölépítéséből indult ki, később viszont Hildegard Jone szövegeit teljesen alárendelte a zenei írásmódnak. Ez az árnyalt felfogás arra enged következtetni, hogy nem mindig ugyanaz történik a szöveggel megzenésítéskor. A kettő viszonyának megállapításához segítségül szolgálhat az, mit hasznosít, mit hagy el a zeneszerző az eredeti szövegből, vagy mit tesz hozzá.

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság Somfai László 70. születésnapja tiszteletére rendezett III. tudományos konferenciáján, a Régi Zeneakadémia Liszt Ferenc Termében 2004. október 10-én elhangzott előadás eredeti, teljes változata.

Három zenés színpadi műre korlátozom a vizsgálódást. Mindháromnak a tizenkilencedik–huszadik század fordulóján készült irodalmi mű szolgált ösztönzésül. Végig csakis az irodalomtörténész távlatából próbálok föltevéseket tenni, hiszen a zene értelmezésére illetéktelenségem miatt nem vállalkozhatom.

1. Pelléas et Mélisande

A zeneszerző s zeneíró Maurice Emmanuel szerint – ki Debussyvel egy évben született – barátja már megjelenésekor, tehát 1892-ben élénken érdeklődött Maurice Maeterlinck *Pelléas et Mélisande* című alkotása iránt (Emmanuel 1950, 21.). Mint ismeretes, a ghenti születésű szerző szimbolista költőként kezdte pályafutását. 1889-ben megjelent és utóbb Chausson által dalsorozatként megzenésített első kötetét – mely Magyarországra is eljutott, s később fordítókra is talált Harsányi Kálmán s Kosztolányi Dezső személyében – főként a színjelzők szokatlan használata tette jellegzetessé. „Kék unalom", „a gyűlöletek piros szárai", a „szeretet zöld gyászai", „misztikus fehér ima", „a remény zöld harangja", „az emlékek kék ostorai", „bűneim sárga kutyái", „kék taglejtések", „más vágyak zöld lelke" – ilyen s hasonló szerkezetek ismétlődnek a versekben (Maeterlinck 1895, 11., 21., 22., 26., 33., 35., 38., 64.). Noha e kiragadott forgácsokkal nyilván nem méltányos jellemezni a kötetet, meg lehet jegyezni, hogy a költemények egésze általában eléggé szokványos fölépítésű.

A lírikust korán a színműíró váltotta föl. A *La Princesse Maleine (Maleine hercegnő)* című darabot Debussy már a megjelenés évében, 1889-ben olvasta, és két évvel később arra is tett kísérletet, hogy engedélyt kérjen a szerzőtől a megzenésítésre (Lockspeiser 1962, 239–240.). Maeterlinck két egyfelvonásosa 1891-ben egy másik szimbolista költő, Paul Fort jóvoltából került előadásra. A *Les Aveugles (A vakok)* címűben szerepelt Aurélien-Marie Lugné-Poë. A belga költő őt bízta meg következő művének, a *Pelléas*nak megrendezésével. „Aktívan részt vett a próbafolyamatban a költő maga is – amint Martin Esslin színháztörténész írja –, és a jelmezek színeit is ő javasolta" (Esslin 1999, 358.). Az 1893. május 17-én tartott bemutató – melyen a költők közül Mallarmé és Henri de Régnier, valamint az amerikai festő Whistler és Debussy is jelen volt (Lockspeiser 1962, 190.) – olyan sikert aratott, hogy Lugné-Poë önálló társulatot hozhatott létre Théâtre de l'Oeuvre néven. Ez a színház ellenhatást hozott létre azzal a naturalizmussal szemben, melyet André Antoine 1887-ben alapított Théâtre Libre elnevezésű társulata intézményesített.

Lukács György 1911-ben megjelent munkájában Richard Wagner örökségeként jellemezte s balladáknak nevezte Maeterlinck színműveit. Állítása szerint

> Wagner kikapcsolta a drámát, hogy lyrája számára színpadot bírjon találni. Itt van a legmélyebb rokonság közte és Maeterlinck s minden Maeterlinck nyomán induló író között (Lukács 1911, 2: 257.).

Ez az értelmezés nemcsak azért félrevezető, mert figyelmen kívül hagyja a zenét, de azért is, mert olvasott szövegként s nem előadásként fogja fel a szóban forgó műveket. Érdemes szembeállítani vele egy színháztörténeti érvelést a közelmúltból:

> A francia színházakban a világítást hagyományosan nem kapcsolták ki az előadás alatt (vagyis a közönséget a látvány részeként tüntették föl). Bayreuthban elsötétítették a nézőteret. (...) A színpadnak e wagneri fölmagasztosítása (sacralization) nagy hatást tett az 1880-as és 90-es évek nem naturalista, kísérleti színházára, különösen Aurélien-Marie Lugné-Poë rendezői munkájára. (...) A *Pelléas et Mélisande,* valamint Ibsen és Strindberg műveinek rendezésével ő új, minimalista esztétikát vezetett be a francia színházba – a díszletet rendkívül lecsupaszította, sejtelmes világítási megoldásokat emelt ki, a színészeket árnyékokká (vagy jelképekké) alakította át és álomszerű térben szórta szét (Hollier 1994, 797.).

Ezt a jellemzést még azzal lehet kiegészíteni, hogy az ilyen rendezésben

> szövethálót helyeztek közvetlenül a díszpáholy elé, s így a cselekmény mintegy ködbe foszlott vagy időtlen ürességbe helyeződött. A szín hangulati értéket kapott, s nem az ábrázolás pontosságát szolgálta. A színészek szavalóénekszerűen adták elő a szöveget és természetellenes taglejtésre törekedtek (Brockett 1988, 198.).

> A jelmezeket Paul Vogler Memling arcképei és a preraffaelita Walter Crane festményei alapján készítette el. A színpadot felülről világították meg, szürke árnyalatokat és nagy árnyékokat előidézve (...). A függönyt az öt felvonásos darab előadása során nem kevesebbszer, mint tizennyolc alkalommal eresztették le (Lockspeiser 1962, 190.).

A stilizáltságot az is fokozta, hogy Pelléas szerepét az ősbemutatón nő játszotta. Sőt később is előfordult, hogy megtartották ezt a szokást – 1904 júliusában Sarah Bernhardt volt Pelléas a londoni Vaudeville Színházban rendezett francia nyelvű előadásokon (Lockspeiser 1965, 67.).

A tizenkilencedik század végén a *Pelléas*szal aratott sikert Lugné-Poë és azzal, hogy 1896 februárjában az ő színházában került színre – ugyancsak Sarah Bernhardt főszereplésével – a *Salomé,* melynek londoni előadására Oscar Wilde perbe fogása miatt nem kerülhetett sor. Ma inkább úgy tartják számon a Théâtre de l'Oeuvre irányítóját, mint a szintén 1896-ban bemutatott *Ubu roi* rendezőjét. Ez azonban nem feledteti, hogy Maeterlinck alkotása az itt csak vázlatosan körvonalazott szimbolista színház történeti keretében jött létre. Egykori népszerűségét az is bizonyíthatja, hogy 1898-ban a londoni Prince of Wales Színházban Fauré kísérőzenéjével s a preraffaelita festő, Burne-Jones jelmezeivel játszották, 1905-ben Sibelius is írt hozzá kísérőzenét, 1902–1903-ban pedig – Richard Strauss ösztönzésére – Schönberg szimfonikus költeményt készített a színmű alapján.

Az a tény, hogy a költő Pierre Louÿs, ki 1893 szeptemberében elvitte Debussyt Maeterlinck ghenti kastélyába, nem helyeselte a zeneszerzőnek a *Pelléas* megzenésítésére vonatkozó döntését (Barraqué 1962, 97.), sejteti, hogy a flamand szerző művének értékét már a kortársak közül sem mindenki becsülte sokra.

> Hogyan volt képes Debussy – Mallarmé barátja – megemészteni Maeterlincket, sőt kiemelni legbosszantóbb modorosságainak némelyikét?

kérdezte Sztravinszkij egy 1971 januárjában vele készített beszélgetés során (Sztravinszkij 1982, 176.). Való igaz, hogy az utókornak nem éppen kedvező véleményét némileg maga Mallarmé is előrevetítette abban a nagyon visszafogott hangnemű cikkében, mely a ghenti *Le Réveil Mensuel de Littérature,* illetve az edinburghi *National*

Observer hasábjain jelent meg franciául, 1893 júniusában, illetve júliusában (Mallarmé 1956, 324–330.). Mindebből nem következik, hogy nehéz volna megmagyarázni, miért választotta a zeneszerző éppen ezt a színművet. Ahogyan Boulez írja,

> Debussy olyan költői témákat talált Maeterlincknél, amelyek igencsak megfeleltek saját ösztönző forrásainak – példaként a haj említhető, mely a *Chansons de Bilitis* második dalának a címe („La chevelure"), vagy a tenger, mely korábban a *Nocturnes* „Szirének" elnevezésű harmadik részének hátterét alkotta, s hamarosan egyik főművének lett a címe (Boulez 1986, 307.).

Noha Maeterlinck híre Magyarországra is eljutott, műveinek korántsem volt osztatlan sikere. A huszadik század első évtizedében megnyilvánult értetlenséget még leginkább azzal lehet magyarázni, hogy a magyar színházak nem voltak fölkészülve a szimbolizmus befogadására. A *Pelléas*t a Nemzeti Színház élvonalbeli művészek: Márkus Emília, Ódry Árpád és Beregi Oszkár főszereplésével mutatta be. A darab – mint Kosztolányi Dezső írta a *Budapesti Napló* 1907. január 26-iki számában – „csúfosan megbukott". „A közönség nevetett, köhögött, csak a felvonásközökben rebbent szét a forma kedvéért néhány langyos taps". A költő „a rendezési hibákat" okolta a kudarcért s azt, hogy „Beregi nem tudott lelket vinni a robusztus, hatalmas óriásba, az öregedő, megcsalt férjbe" (Kosztolányi 1978, 1: 362.). E szavak arra engednek következtetni, hogy a magyar költő Golaud alakját tartotta a mű kulcsának – mint majd Boulez évtizedekkel később, Debussy alkotásának a méltatásakor. A zeneművet egyébként a magyar közönség a párizsi Opéra Comique-ban 1902. április 30-án tartott ősbemutatóhoz képest meglehetősen későn ismerte meg. Emmanuel ugyan azt állította, hogy már 1909-ben előadták Budapesten (Emmanuel 1950, 73.), de ennek semmi nyomát nem találtam. Valószínű, hogy csak 1925-ben került a Magyar Királyi Operaház műsorára. Mindössze öt előadást ért meg (Sebestyén 1937, 180.). Nehéz eldönteni, mekkora szerepe lehetett ebben a visszhangtalanságban, hogy ekkor már a szövegíró divatjamúlt szerzőnek számított.

Annyi bizonyos, hogy a szöveg művészi fogyatékosságainak fölismerése csak az első világháború utáni korszakban vezethetett Maeterlinck műveinek leértékeléséhez.

> A szecessziós édeskésség, túlzó finomkodás, felesleges lelki élet Maeterlinckben olyan arányokat ölt, hogy olvasása közben néha azt hisszük, egy Maeterlinck-paródiát olvasunk (Szerb 1980, 702.).

Szerb Antal minősítése egyszerre emlékeztet arra, hogy a két háború közötti nemzedék sok olyan irodalmi művet félretett, amely az első világháború előtt fontosnak számított, s arra, hogy Lukács Györgyhöz hasonlóan mások is olvasott szövegként ítélték meg a színműveket.

Bartha Dénes már a második világháború idején azt a véleményt fogalmazta meg, amely azóta is nemzetközileg elfogadottnak számít:

> Debussy *Pelléas*a sokkal jelentősebb műalkotás, mint amilyenről a kissé homályos és vérszegény dráma szövegírója valaha is álmodott (Bartha 1964, 32.).

1902-ben Maeterlinck volt híres, Debussy pedig csakis szűk körben ismert szerző, ma viszont sokan Debussy miatt tudnak a belga költőről. A szöveg le-, a zene fölértékelődött. Kicsit hasonló folyamatról van szó, mint *A kékszakállú herceg vára* esetében.

E látszólag megnyugtató következtetést némileg módosítja Boulez, aki szerint Debussy alkotása is öregedett, csak sokkal kisebb mértékben:

> a zenei forma nem használja ki teljesen a kifejező és szerkesztő lehetőségeit, egyes jelenetek túlzottan is töredékek férceletei, (...) „valódiságuk" nem kevésbé kétséges, mint a bel canto mesterkélt önkívületei; olyan esztétikára engednek következtetni, amely nincs eléggé tudatában annak, mennyire kétértelműek a szokványosságok (konvenciók). Ahol az énekelt és hangszeres zenei szerkezet teljesen összhangban van a jelenetszerűséggel, a *Pelléas* pótolhatatlan remekműnek bizonyul, ahol viszont a *végtelen szavalóének* (alighanem a *végtelen dallam* visszfényeként) modorosságba fordul, s a szerző által természetesnek akart megnyilatkozás (deklamáció) érvényét veszíti, ott megítélésünk szerint a *Pelléas* öregedett (Boulez 1966, 340.).

Csak sejteni lehet, hogy a mű egyik legkiválóbb előadója, ki a rossz megszokásokkal szakítva kiemeli a feszültséget azokban a jelenetekben, amelyekben Golaud önfegyelme fokozatos leépülésének lehetünk a tanúi – legszebb példaként a III. felvonás 4. jelenete említhető, melyben Golaud fölemeli a gyerekét, s arra kényszeríti, hogy tekintsen be az ablakon, és kémlelje ki, mit csinál Mélisande s Pelléas bent a szobában –, olyan részletek egyhangúságára utalhat, mint például az I. felvonás 2. jelenete, amelyben Golaud anyja, Geneviève, azt a levelet olvassa föl az agg királynak, a majdnem teljesen vak Arkelnak, amelyet Golaud féltestvérének, Pelléashoz intézett. A kérdés az, vajon e részlet vontatottsága nem lehet-e összefüggésben azzal, hogy a fiatal zeneszerző csak óvatosan rövidíthette a korban ünnepelt szerző szövegét. Akár indokolt e föltevés, akár nem, Maeterlinck s Debussy műve arra emlékeztet, különböző korok különbözőképpen találhatnak érdekes vagy érdektelen összetevőket „ugyanazokban" a művekben.

Nem szabad felednünk, hogy Maeterlinck 1913-ban irodalmi Nobel-díjat kapott – az amerikai születésű Henry Jamesszel szemben. Az akkori közvélekedésnek megfelelt ez a döntés, a jelenlegivel szöges ellentétben áll. A századfordulón a belga szerző műveit sok nyelvre lefordították. Rilke éppúgy méltatta, mint Brjuszov. Ösztönzést jelentett D'Annunzio, Hofmannsthal és Strindberg, sőt Sztanyiszlavszkij és Mejerhold számára is (Köhler 1982, 420.). „Nehéz a német irodalom történetét nélküle elképzelni. Hatása Robert Musilig s talán Franz Kafkáig terjed" – írta róla egy német irodalmár az 1980-as évek elején, sőt arra emlékeztetett, Schwitters dadaista alkotásában, az 1919-ben készült *Anna Blumé*ban is fölismerhető az öröksége (Wais 1982, 146., 150.). Egyfelvonásosait még Beckett művészetével is összefüggésbe hozták (Köhler 1982, 419.).

Mi az, amit Debussy hasznosítani tudott szövegírójának a művészetéből? Ha eltekintünk Lukács György végkövetkeztetésétől, és kiszűrjük érveléséből az elfogultságokból származó tévedéseket, érdemes idézni azt, ahogyan Maeterlinck munkásságát összegezte:

> Először is ki akart küszöbölni minden eseményt a drámából (...), hogy a belső történést semmi se zavarja, azután elhagyott embereiből minden olyan vonást és tulajdonságot, a mi nem vonatkozott sorsukra; a helyet és az időt illetőleg megszüntetett minden realitast (Lukács 1911, 2: 261.).

Ez a jellemzés jórészt magának a bírált szerzőnek a szándéknyilatkozatából származtatható. „A mindennapi tragikum" című fejtegetésben ez olvasható:

> Nem tudom, igaz-e, hogy nincs állóképszerű színház. Úgy vélem: nagyon is létezik. (...) a lélektani cselekmény (...) ezerszeresen magasabb rendű az anyagi (materiális) cselekménynél (Maeterlinck 1989, 188–190.).

A zeneszerző már 1885-ben, tehát mintegy négy évvel Maeterlinck első színművének kiadása előtt hasonló eszményt körvonalazott a maga számára:

> Olyan dolgot szeretnék, amelyben a cselekményt a lélek érzéseinek hosszan kibontakoztatott kifejezése váltja föl (Debussy 1993, 33.).

Arra a kérdésre, milyen költő szövegét zenésítené meg szívesen, a következőt válaszolta:

> „Olyanét, aki a dolgokat csak félig mondja ki, megengedi, hogy a magam álmát oltsam bele az övébe, akinél a szereplők időben s térben meghatározatlanok, aki nem kényszerít rám zsarnoki módon „megcsinálandó jeleneteket", és megengedi, hogy helyenként én szolgáltassak több művészetet, s én fejezzem be a művét (Emmanuel 1950, 35.).

Maeterlinck szívesen hivatkozott Shakespeare örökségére. Talán ez késztethette Kosztolányit arra az észrevételre, mely túlzása ellenére is megjelöli a belga szerző színműveinek egyik jellemző vonását: „Az angol drámaíróról feljegyezték, hogy tizenhatezer szóval élt. Róla azt jegyezhetjük fel, hogy alig használ ezer szót" (Kosztolányi 1975, 255.). A szűkszavúság valóban meghatározza a *Pelléas* szövegének írásmódját. A szimbolista dráma egyik elemzőjének szavaival

> A nyelv Maeterlinckre jellemző szavalóénekszerű sajátosságai közé tartozik valamely szónak ismétlése, zenei hatás keltésére. Ez a jellegzetesség Mallarmé költészetéből, különösen az *Hérodiade*-ból származik. Gyakran előfordul a *Pelléas et Mélisande*-ban (Köhler 1982, 421.).

Az idézett értelmezés azért szorul helyesbítésre, mert egyrészt elhallgatja, hogy Mallarmé nyelvéből hiányoznak a Maeterlinck írásmódjára jellemző közhelyek, másrészt a fiatalabb szerző műveiben a szóismétlés általában szünettel, elhallgatással társul. „A beszéd időbeli, a csönd örökkévalóság" – olvasható Maeterlinck 1896-ban kiadott értekező kötetében (Materlinck 1898, 9.). Debussy három évvel korábban, bő negyedévvel a *Pelléas et Mélisande* színházi bemutatója után írta Chausson-nak a következőket: „a csöndhöz mint kifejezőerőhöz folyamodtam (ne nevessen ki)" (Barraqué 1962, 118.). A színmű megzenésítésekor a kihagyásnak többféle változatával is élt; művének egyik elemzője rendszerező leltárt készített a magán- és párbeszédbe, énekhang és zenekar közé, zenekari részbe s a két ütem közé iktatott csönd megnyivánulási módjairól (Suter 1999, 48–54.). Nem lehet kizárni annak a lehetőségét, hogy e szünetek is ösztönözték Nizsinszkijt, hiszen az általa megtervezett táncjátékokban a szimbolista színháznak más tulajdonságait is érvényesítette: „a domborműszerűséget, a kétkiterjedéses színpadszervezést, az egyhangúságot s a mozgások gyökeres csökkentését" (Jordan 1999, 130.).

Az elhallgatás Debussy művészetében hihetőleg összefüggésbe hozható azzal, hogy nem törekedett a hangszerek tömbszerű igénybevételére – szemben például Mahlerral –, sőt talán azzal is, hogy a hangszín jobban érdekelte, mint a hangerő – ezért is kedvelte a Blüthner cég korlátozott hangerejű, ám utórezgésekben gazdag zongoráit (Abravanel 1999, 34.; Dunoyer 1999, 10.; Smith 1999, 257.). Sajnálni lehet, hogy a *Pelléas* némely fölvételein – például az Ansermet által vezényelt, 1952-ben, illetve 1964-ben kibocsátott lemezeken – inkább érvényesül a hangzás tisztasága, mint a színárnyalatok gazdagsága.

Említettük, hogy Lukács György Wagner szemléletéből eredeztette Maeterlinck színműveinek írásmódját. Debussy alkotásában sokkal egyértelműbben értelmezhető ennek az örökségnek a jelenléte. 1958-ban Boulez még Debussy utólagos, a *Pelléas* megírásához képest későbbi állításaival összhangban nagy távolságot látott Wagner s Debussy felfogása között: „Debussy a líra művészetének új formáját vezette be, amely éles ellentétben áll Wagnerével" (Boulez 1966, 340.). Tizenegy évvel később, miután 1966-tól éveken át vezényelte Bayreuthban a *Parsifalt*, s a londoni Covent Gardenban Debussy művének előadását irányította, már másként fogalmazott, szinte összhangban Schönberg 1931-ben tett csúfondáros megjegyzésével, mely szerint

> Debussy valóban sikerrel folyamodott a latin s szláv népekhez Wagner elleni küzdelmében, de meghaladta az erejét, hogy föl tudja szabadítani *önmagát* Wagner hatása alól (Schoenberg 1984, 172.).

Boulez későbbi éveiben is hangsúlyozta a különbséget, de a korábbitól eltérő értékítéletet fogalmazott meg. Míg egykor Maurice Emmanuel még tizenhárom vezérmotívumot igyekezett kimutatni Debussy alkotásában (Emmanuel, 135.), Boulez már bizonyos szempontból Wagner művénél fejletlenebbnek minősítette a francia szerző operáját:

> A motívumok szövése, viszonyuk egymáshoz és átalakításaik nem oly választékosak, logikájuk nem olyan mély, mint a *Parsifal*ban. A *Pelléas*ra inkább az egyes jellemekhez társított arabeszkek jellemzők, legföljebb díszítő változatokkal, amelyek könnyen beilleszkednek az általános összefüggésrendszerbe, egymásra rakódnak, de teljesen soha nem járják át az egész szövetet (Boulez 1986, 312.).

Nem vonván kétségbe, hogy az Ynioldhoz kapcsolódó zene Muszorgszkij *Gyerekszoba*-dalainak ösztönzésére mutat, Wagner-emlékek sorát mutatta ki Debussynél:

> Golaud ritmikus figurációja közvetlenül Parsifaléból származik; Arkel harmonikus nyelve és a hozzá társuló zenekari hangszínek Gurnemanzot idézik föl a III. felvonásból; Golaud haragjának élessége Klingsorra emlékezteti a hallgatót; a toronyjelenet, amelyben Pelléas Mélisande hajával borítja be magát, a *Tristan* szerelmi jelenetének rejtett föleleventése (Boulez 1986, 312–313.).

Aligha túlzás állítani, hogy Debussy *Pelléas*a Maeterlinck és Wagner együttes ösztönzését mutatja. Maurice Emmanuel visszaemlékezése szerint Debussy már 1880-ban a következő észrevételt tette a *Trisztán*ról: „Legjobban azt csodálom eb-

ben a műben, hogy szimfonikus témái egyúttal a cselekmény tükröződései" (Emmanuel 1950, 133.). A művet először Bécsben hallotta Richter János vezényletével, majd 1881–1882-ben a szerzőjével találkozott Velencében. (Barraqué 1962, 41.). 1885-től a *La Revue Wagnérienne* folyóirat köréhez tartozott, melynek szerkesztője, a költő, szépprózaíró s értekező Édouard Dujardin Wagner műveiből származtatta a szimbolista szabadverset (Dujardin 1936, 173.). Debussy összhangzattantanárának följegyzése szerint Dujardin a bayreuthi ünnepi játékok legrendszeresebb látogatója volt: 1882-ben és 1883-ban a *Parsifalt*, 1886-ban ugyanezt a művet s a *Trisztánt*, 1888-ban – Debussyvel együtt – a *Trisztánt* s *A nürnbergi mesterdalnokok*at, 1892-ben a már említett három művet s a *Tannhäusert*, 1896-ban a *Ringet*, a következő évben a tetralógiát s a *Parsifalt*, 1901-ben pedig e négy alkotáson kívül *A bolygó hollandit* is megtekintette (Lavignac 1922, 550., 551., 553., 555., 562., 573., 603., 612.).

Arról, hogy Debussy milyen előadásokat látott Bayreuthban, mind a francia, mind a magyar szakirodalomban található téves tájékoztatás. Fábián László úgy tudta, „1885-ben és 1889-ben" (Fábián 1957, 40.), Jean Barraqué azt állította, 1887-ben s 1889-ben járt a fiatal francia zenész a felsőfrankhoni városban (Barraqué 1962, 26.). A valóság az, hogy 1887-ben nem is rendeztek ünnepi játékokat. Ujfalussy József adatközlése a helyes: 1888-ban és 1889-ben jutott el Debussy Bayreuthba. Lavignac közlése szerint 1888-ban a *Parsifal* s a *Mesterdalnokok* előadásán vett részt, a következő évben pedig e két művön kívül a *Trisztánt* hallotta (Lavignac 555–556.). A vígopera – talán a német művelődés történetébe beágyazottsága miatt is – kevésbé lehetett számára megközelíthető. A másik két mű hatását érzékelni lehet azokban a nyilatkozataiban, melyek szerint „a zenés színházban túl sokat énekelnek", és „Wagner újdonsága abban rejlik, hogy a beszélt nyelvhez közelíti a zenét (...). Nála a deklamáció nem olasz recitativo, de nem is lírai ária" (Emmanuel 1950, 36., 34.). Elsőként az 1888-ban Verlaine szövegeire készült *Ariettes oubliées* című sorozatban, majd az 1890-re befejezett öt Baudelaire-dalban hasznosította a Wagnertől tanultakat. A *Recueillement* (Tóth Árpád fordításában „Áhítat") a *Trisztán*ra tett tematikus utalást rejt magában, és a *Le Balcon* kromatikája is ugyanerre a műre emlékezteti a hallgatót (Barraqué 1962, 81.). Ezek a dalok tekinthetők a *Pelléas* közvetlen előzményeinek.

Wagner művei olyannyira csodálatnak örvendettek a szimbolista költők körében, hogy biztosra vehető: Maeterlinck a *Pelléas* megírásakor a *Trisztán* szövegét tekinthette mintaképnek, sőt valószínűleg amiatt is egyezett bele a megzenésítésbe, mert azt remélte: a német operához hasonló alkotás létrejövetelét segíti. Szokás arra hivatkozni, utóbb azért fordult szembe a zeneszerzővel, mert Mélisande szerepét nem az ő barátnőjére bízták. Anélkül hogy elutasítanám ezt az érvet, emlékeztetnék arra, hogy az a levél, amelyet a *Le Figaro* 1902. áprilisában közölt, arra hivatkozik: Debussy alkotásában a szöveg elveszítette önazonosságát:

> Látni fogják, hogy az Opéra-Comique által elfogadott szöveg különbözik a hitelestől. Ez a *Pelléas* másik darab, elidegenedett tőlem, majdnem ellenségemmé vált, s mivel megfosztottak attól, hogy ellenőrizhessem a saját munkámat, csakis az maradt számomra, hogy azt kívánjam: gyors és zajos kudarcot arasson (Emmanuel 1950, 50–51.).

Bartók is változtatott *A kékszakállú herceg vára* szövegén, de sokkal kisebb arányban, mint amennyire Debussy megrövidítette Maeterlinck alkotását. A *Pelléas et Mélisande* című színmű a vár portásának és szolgálóinak beszélgetésével kezdődik. Ezt a bevezető jelenetet a zeneszerző éppúgy teljesen elhagyta, mint a II. felvonás 4., azaz utolsó jelenetét, amelyben Arkel király Pelléas apjának a betegsége miatt arra kéri a férfi címszereplőt, halassza el tervezett utazását. Valamivel bonyolultabb a III. felvonásban végrehajtott módosítás. A színmű első jelenetében Yniold, Mélisande s Pelléas beszélget. Este van, s a gyerek nem akar a fiatalok előtt aludni menni. Debussy ezt a jelenetet is elhagyta, megtartván Mélisande „Saint Daniel et Saint Michel..." kezdetű énekét, amelyet átemelt a következő jelenet élére, pontosabban a „Három vak nővér..." kezdetű, modoros ismétlésekkel teletűzdelt versezet helyére iktatta be. A középső felvonás így teljesen új kezdetet kapott; a kastély egyik szobájában folytatott, vontatottan körülményes párbeszéd helyett sokkal drámaibb jelenetet látunk, mely a torony ablakában álló Mélisande énekével veszi kezdetét. Nem kisebb súlyú változtatás az V. felvonás első jelenetének elhagyása, amely az eredeti szövegben ismét a szolgálók beszélgetésének felelt meg.

Mindezek a változtatások nyilvánvalóan azt a célt szolgálják, hogy a jelenetsor megszabaduljon a mellékcselekményszerű elemektől s ezáltal közelebb kerüljön a *Trisztán* egyenesen előre haladó fölépítéséhez. Boulez találó módon jegyezte meg, hogy

> annak a szolgálószemélyzetnek a kiiktatása, mely Muszorgszkij számára alkalmat adott volna a „fennkölt" világ kifordítására, a dráma *elidegenítését* szolgálta. A rövidítésekkel Debussy időtlen világ megalkotására törekedett, amelyből hiányoznak a pótlólagos esetlegességek (Boulez 1986, 307.).

A mű hatástörténetére jellemző ellentmondás, hogy noha a Boulez vezényelte fölvételek – az 1969–1970 fordulóján az EMI által Londonban készített lemezek, illetve az 1992 márciusában a cardiffi New Theatre-ben rögzített képszalag – zenekari hangzás tekintetében sokkal árnyaltabbak, mint bármely általam ismert előadás, az énekesek – talán a korábbi változatban Geneviève-ként hallható Yvonne Minton kivételével – kevésbé természetesen és érthetően éneklik a szöveget, mint azok a művészek, akik a legkorábbi fölvételeken hallhatók. A Boulez irányította s Londonban készült fölvételt Sztravinszkij röviddel a halála előtt hallgatta meg. Egy vele készült beszélgetésben a következő észrevételt tette:

> A nem francia ajkú énekesek túlzottan nagy hátrányt jelentenek, mivel a *Pelléas* az egyetlen opera, melyben a kiejtés (diction) döntő szerepet játszik. A hangnak nemcsak a színárnyalatára, de magasságára, sőt a ritmusra is hatással van (Stravinsky 1982, 175.).

Részleteket a műből a milánói születésű Piero Coppola (1888–1971) vezényletével előbb 1924-ben akusztikus, majd 1927-ben elektronikus módon rögzítettek. A genfi születésű Charles Panzéra (1896–1976) énekelte a férfi címszerepet, kinek szövegejtését Roland Barthes a francia éneklés mintapéldájaként elemezte (Barthes 1982, 238–241., 246–252.). Társa, Yvonne Brothier (1889–1967) Albert

Wolff karmesternél és Marguerite Long zongoraművésznél is tanult, és a francia előadói hagyomány legsokoldalúbb örököseinek egyikévé vált. Golaud-t a turini születésű, de apai ágon francia származású Vanni-Marcoux (1877–1962) személyesítette meg, ki 1909-ben Arkel basszus szerepét énekelte a Covent Gardenban, majd 1914-től Golaud-t a francia fővárosban. Mindhárman olyan francia értelmező hagyományt, éneklési módot képviseltek, amely napjainkra sajnálatosan kiveszett. Ugyanez mondható el annak a párizsi fölvételnek két művészéről, amelyet 1928-ban rögzítettek, Georges Truc vezényletével. Hector Dufranne (1871–1951) az ősbemutató Golaud-ja, a Geneviève szerepét éneklő Claire Croiza (1882–1946) pedig Debussy által nagyrabecsült mezzoszoprán volt. Ezeknél a művészeknél tökéletesen érvényesül az, amit Barthes Kristeva nyomán „géno-chant"-nak nevezett, „az éneklő s beszélő hang, a jelentések tere »magából a nyelvből, annak anyagi létéből« származik" (Barthes 1982, 239.), a dinamikai, agogikai és tonikai hangsúlyok (Parks 1999, 199–200.) egyensúlyban vannak, és a csúszás (portamento) sem hiányzik, mely „a kor éneklési módjának szerves része volt" (Smith 1999, 12.). Mindez Mélisande első megszemélyesítőjét, Mary Gardent is jellemezte, mint azt a II. felvonás említett nyitójelenetének elejéről 1904-ben a zeneszerző zongorakíséretével készített fölvétel is tanúsítja. Az *Ariettes oubliées* három dalának ugyanekkor készített fölvétele megerősítheti azt a véleményt, hogy az előadásmód szabadságát nemcsak a rubato okozza, hanem az is, hogy a két művész szándékoltan nem mindig követi gépiesen egymást: „amikor Debussy tartja az ütemet, Garden kicsit lemarad vagy előresiet" (Toliver 1999, 137.). Azok a fölvételek, amelyeket 1936-ban Cortot készített Maggie Teyte-tel (1888–1976) – aki Garden után a második Mélisande volt Párizsban, s akinek szintén Debussy tanította be e szerepet –, hasonló szabadságot mutatnak. Lily Pons 1938-ban, illetve 1950-ben készített lemezének összehasonlítása (Toliver 1999, 144.) annak a föltevésnek a megfogalmazására ösztönzött egy elemzőt, hogy az előadásmódnak a francia nyelv természetes kiejtéséhez alkalmazkodó szabadsága fokozatosan veszett el, részben alighanem a hangfelvételeknek s általában annak a hiedelemnek az elterjedésével, hogy egyetlen pontos értelmezés létezik, részben talán azért is, mert a legutóbb említett francia énekesnő az Egyesült Államokban telepedett le, s ott az éneklési mód nemzetköziesedésének a hatása alá került.

Ha igaza van azoknak, akik veszteségként könyvelik el a francia szavalóének hagyományának elsorvadását, nem pusztán arról van szó, hogy a *Pelléas* sok előadásában nem jól érthető a szöveg, hanem egyenesen arról: Debussy művének nagyon lényeges alkotóeleme sikkad el, amikor nem jut érvényre a francia nyelv természetes hanglejtése.

Szöveg és zene viszonyának még egy vonatkozása lehet lényeges Debussy művének értelmezésekor. Némi túlzással azt lehet mondani: a zeneszerző úgy alakította át Maeterlinck művét, hogy átértékelte a főszereplőket. „Ha elnevezést kellene adnom ennek az operának, ehhez a címhez folyamodnék: *Golaud*" – jelentette ki Boulez egy vele 1999-ben készített beszélgetés során (Briscoe 1999, 178.). A II. felvonás 2. jelenetében Golaud észreveszi, hogy hiányzik Mélisande ujjáról a neki ajándékozott gyűrű. Dührohamot kap s követeli, hogy felesége azonnal induljon

az elveszített tárgy keresésére. A III. felvonás nyitó jelenetének végén ráront a fiatalokra, amikor Mélisande a toronyablakból leereszti hajfonatát a kertben álló Pelléashoz. Ezután Golaud a kastély alagútjának fenyegető mélységeibe vezeti féltestvérét, majd e felvonásnak már említett záró jelenetében Ynioldot használja arra, hogy kikémlelje a fiatalok viselkedését. A következő felvonás negyedik jelenetében Arkel jelenlétében megragadja Mélisande haját, és gorombán földre kényszeríti a nőt. Végül az opera zárójelenetében arra kéri a többieket, hagyják magára a haldokló Mélisande-dal, és indulatosan követeli feleségétől, mondja meg az igazat: milyen kapcsolat fűzte őt Pelléashoz. Golaud eszelősségének, megháborodottságának előtérbe állítása csakis a lírai részek háttérbe szorításával vált lehetségessé. Valószínű, erre is gondolhatott Maeterlinck, amidőn azzal érvelt: a zeneszerző munkája következtében az ő szövege elveszítette önazonosságát.

Mint ismeretes, a *Pelléas* bemutatója utáni években Debussy több olyan színpadi művet tervezett, amelyek nem valósultak meg. Közülük talán az a leginkább figyelemre méltó, amelyet Poe *Az Usher ház bukása* című története ösztönzött. Hihetőleg Baudelaire fordítását vette alapul, de igaza van a zeneszerző életrajzírójának, amidőn azt állítja: „Debussy szövegkönyve sem Poe eredeti szövegéhez, sem Baudelaire fordításához nem alkalmazkodik; mindkét változattól gyökeresen eltér" (Lockspeiser 1973, 172). Az még természetes beavatkozásnak nevezhető, hogy Poe elbeszélőjét szereplővé alakította át, de akkor már teljesen új irányt ad a történetnek, midőn az elbeszélés szerint Roderick által elénekelt, előbb rapszódiaként, majd balladaként minősített dalt a zeneszerző által írt szövegkönyv a főszereplő ikertestvérének, Madeline-nak szájába adja, s a Poe szövegében csak futólag említett orvost főszereplővé lépteti elő. Az amerikai szerző művében Roderick és látogatója, a gyerekkori barát temeti el az általuk holtnak hitt lényt, Debussy szövegkönyvében viszont az orvos teszi ezt. Az első esetben Roderick Usher saját pusztulásának értelmi szerzője, a másodikban inkább áldozat.

Nem zárható ki annak a lehetősége, hogy a zeneszerző azt a végkövetkeztetést vonta le a *Pelléas* sorsából, hogy élő szerző szövegét kockázatos módosítania, mert korlátozva van alkotói szabadsága, s művészi engedményekre kényszerül. Annyi bizonyos, hogy *Az Usher ház pusztulása* szövegkönyvének elkészítésekor sokkal lényegesebb átalakításra vállalkozott, mint a *Pelléas* esetében.

2. A kékszakállú herceg vára

Korai éveiben Balázs Béla Maeterlinckhez hasonlóan éppúgy írt lírai költeményeket, mint színműveket és értekező prózát. Lírájában észrevehető ugyan a törekvés a szimbolizmus és a népköltészet bizonyos tulajdonságainak egyeztetésére, de mindkét ösztönzés esetében csakis korlátozott mértékről lehet beszélni. A fiatal Balázs nagyon kevéssé tudhatott franciául. Németes tájékozottsága is nehezíthette számára a francia nyelvű költészet megközelítését. Viszonylag kevés olyan jellemző vonás található költészetében, mely a francia mozgalom képviselőinek alkotásaival rokon hatást tehet a befogadóra. Példaként arra lehetne hivatkozni, hogy egyes költeményei végén a jelentés nyitottá, határozatlanná válik, ami némileg hasonlít szimbolista versek zárlatához. Az *Őszi varázs* például így végződik:

A hegy mögött, ahol a köd vonul,
Egy óriás zokog hangtalanul
(Balázs 1911, 34.).

Wagner zenéjének ösztönzése sincs ellentétben a francia mozgalom eszményeivel. Példaként a tűzvarázs megidézésére lehet hivatkozni Balázs első verseskötetének *Szerenád* című versében (Balázs 1911, 21.), vagy a második, *Tristan hajóján* című, 1916-ban megjelent második lírai kötet címadó költeményére.

Mindezek a hasonlóságok meglehetősen külsőségesek. Ha kisebb mértékben is, ugyanez mondható a népköltészetből merített ösztönzésről. *A kékszakállú herceg vára* szövegének keletkezése idején Balázs kétségkívül vonzódott a székely balladákhoz – ennek legnyilvánvalóbb bizonyítéka a *Kőmíves Kelemen* címmel írt „variatio egy népballadára" (Balázs 1911, 85–86.). Majd száz év távlatából művi álnépiességnek nevezhető az, ahogyan a vers kezdetén vagy zárlatában egy-egy szó hivatott biztosítani a hangnemet:

Kilencet ütött az óra. Este van.
Meghajlik a lelkem kelyhe fáradtan.
(Balázs 1911, 67.)

Jellemző, hogy *A kékszakállú herceg várá*nak egyik legújabb angol fordítója nem igazán tudott mit kezdeni a „Regős prológusa" utolsó sorának keresett szóhasználatával, s kényszerből olyan körülíráshoz folyamodott, amely nem a népköltészet, csak az ódivatúság világát idézi föl:

Tik is hallgassátok.

Come, step over the threshold,
gentlemen and ladies.
(Balázs 1998, 9.)

Balázs Béla korai költészetében az egyszerűség gyakran kelt mesterkélt hatást. Sokszor a rímek okozzák e kettősséget:

Lefüggönyözött, nyithatlan frigysátor
Csukódjon ránk és őrizzen a máma.
Hajadnak arany fátyolát fejemre!
Szédítsen az úr forró üzenetje
A karjaidban végtelen imára.
(*Most*, Balázs 1911, 52.)

Egymásba tette kezünket a nyár,
Hogy csendben üljünk, két gyermekkezet.
Mert most már minden hazaérkezett.
(*Mert messziről jön az este.* Balázs 1911, 38.)

Mi késztethette Bartókot arra, hogy Balázs szövegét zenésítse meg? Szokás magánéleti s lélektani okokra hivatkozni. Nem zárnám ki ezeknek indokoltságát, de más tényezőkre is hivatkoznék. Debussy „sosem járt iskolába. (...) Élete végéig fogyatékos volt a helyesírása" (Lockspeiser 1962, 10.). Hozzá képest Bartók mű-

veltebb környezetben nőtt fel s tanult embernek számított, ám az irodalom francia pályatársánál sokkal kevésbé érdekelte. Debussy már a *Pelléas* megírása előtt olyan jelentős költők műveit zenésítette meg, mint Baudelaire, Verlaine és Mallarmé. Maga is írt verset, sőt René Peter társaságában színművet is, *Les Frères en Art (Testvérek a művészetben)* címmel. Saját korának kiemelkedő íróit is jól ismerte; az 1895-ben kinyomtatott *Bilitis dalait* André Gide-nek ajánlotta, 1901-től pedig a *La Revue Blanche* hasábjain olyan cikkeket írt, amelyekben Monsieur Croche költött alakjának a nézeteit fogalmazta meg, félreérthetetlenül utalva Paul Valéry *La Soirée avec Monsieur Teste* (1896) című könyvére. Munkássága az irodalom újító törekvéseivel kölcsönhatásban bontakozott ki. Bartókról nem mondható ugyanez.

Azokat a műveket, amelyeket Balázs és Bartók az első világháború előtti években írt, kezdettől fogva eltérő módon fogadta az értő közönség. A költő alkotásait a bírálók egy része nem újszerűség, de szokványosság miatt marasztalta el. Kifogásaik indokoltságát az utókor nem vonhatja kétségbe. A *Dialogus a dialogusról* férfi főszereplője így jelenik meg a színen:

> MIHÁLY *(bejön)*: Jóestét aranyom. Csakhogy itt vagyok. *(Márta kezét csókolja.)* (Balázs 1913, 5.).

A *Halálos fiatalság* című három felvonásos végén a hősnő „felhajtja a veronálos poharat", mire unokatestvére, Félix „gyöngéden felkapja a két karjába", s így szól:

> Nem baj kis Ágneske. Hazaviszlek szánkón, jó lesz? Csörgős fiakkerszánkón. Lefektetlek szépen. Betakarlak. Mesélek a vadludakról. Hallod a Ferkó mit játszik? A Ferkó a Wencel bácsi. – Gyerünk kis pajtás aludni (Balázs 1917a, 128.).

Akár a verselést, akár a drámai beszédet vesszük tekintetbe, semmiképpen sem állítható, hogy Balázs írásmódja közel állt volna a korai huszadik század irodalmi újításaihoz. Valószínű, hogy Kodály már 1910-ben fönntartással fogadta *A kékszakállú herceg várának* szövegét, hiszen Balázs ezt írta Lukácsnak február 21-én:

> Zoltán – kipirult arc, hosszú hallgatás után: „Hát... érdemes volna még jobban megcsinálni" – ő tisztább és nehezebb népiességet szeretett volna (Balázs 1982a, 5.).

Való igaz, hogy a színmű szerepelt a *Nyugat* 1913. április 20-án a Fővárosi Orfeumban rendezett vasárnap délelőtti rendezvényén, de alighanem itt sem lehetett osztatlan a siker, s ezért írhatta utóbb a zeneszerző idősebb fia, hogy „igen rossz kritikával" fogadták a zene nélkül előadott darabot (Bartók 1981, 133.). Föltételezhető, hogy utóbb az opera szerzője is talált kifogásolnivalót a szövegben – legalábbis erre lehet következtetni Balázs 1921 februárjában papírra vetett elégedetlen soraiból:

> ...mikor Bartók bevonul azon a résen, amit én törtem neki, akkor elnézi, hogy hozzá méltatlannak mondjanak és szót nem emel. Arról beszél, hogy hálával tartozik nekem, és nem arról, *hogy én ki vagyok* (Balázs 1982c, 463.).

Ugyanezt a föltevést erősíti az, ahogyan a zeneszerző fölhasználta a készen kapott anyagot. Peter Zollman fordító szerint Bartók „ötvenegynéhány sort hagyott

ki, s néhányat megváltoztatott vagy hozzáadott a szöveghez" (Balázs 1998, 78.). A kihagyások egy része olyan ismétlés, amely Balázs más korabeli műveit is jellemzi, függetlenül a műfajtól. A *Halálesztétika* című fejtegetésben két lapon belül háromszor olvasható az állítás, mely szerint „A művészet az élet öntudata" (Balázs 1907, 12–13.), *A királynő komornája* című, Kodálynak ajánlott, „opera egy felvonásban" elnevezésű alkotásban lépten-nyomon ismétlődnek olyan sorok, mint például „Odalent mélyen ködös part az élet" (Balázs 1919, 60., 61., 63.). Hasonló ismétlődéseket iktatott ki Bartók az opera szövegéből. Eljárása emlékeztet arra, ahogyan Debussy kurtította meg Maeterlinck színművét. Az is erősíti a párhuzamot, hogy Bartók is csökkentette az olyan részleteket, amelyek körülményeket írnak le.

Ismerhette-e Bartók Debussy operáját *A kékszakállú herceg* megírásakor? Kodály 1907. május 12-én látta a művet Párizsban, s noha nem fogadta föltétlen csodálattal, elismerte, hogy „ilyen finomságú hangszerelést még *soha* nem" hallott, s e méltánylásnak különös hangsúlyt ad az a tény, hogy június 23-án ezt írta Dukas szintén Maeterlinck szövegére írt *Ariane et Barbe-bleue* című operájáról: „rossz zene. (...) Vastag, agyontömött" (Kodály 1982, 35–37.). Föltételezhető, hogy Kodály ismertette meg Debussy operáját a barátjával, de nem találtam olyan adatot, melynek alapján megmondhatnám, pontosan mikor. Az 1943 elején a Harvard Egyetemen tartott előadásokra készült szöveg vége felé Bartók kitért arra, hogy az új zene létrehozói „3 ritmikai forrásból" merítettek. „A parlando-rubato ritmust leginkább szóló művekben használhattuk" állítást *A kékszakállú herceg várá*ból vett példákkal kívánta szemléltetni, majd a következő megjegyzést tette:

> Ez a recitálás bizonyos rokonságban van azzal, amelyet Debussy teremtett meg a Pelléas és Mélisande-ban és néhány dalában, a régi francia recitativóra építve. E recitálás a lehető legélesebb ellentétben áll a vokális szólam schönbergi kezelésével, amelyre a legszélsőségesebb ugrások és a nyugtalanság jellemző (Bartók 1989, 179.).

A korai huszadik század némely íróinak műveit egyes korársak azzal vádolták, hogy nyelvükben magyartalanság található. Angyalosi Gergely joggal állapította meg, hogy Horváth János a szerves fejlődés erősen vitatható eszményéből kiindulva fogalmazott meg ilyen kifogást (Angyalosi 2004). A Balázs műveit s így *A kékszakállú herceg várát* Babits részéről ért bírálatra (Babits 1978, 1: 347.) is vonatkoztatható ez az észrevétel. Nem szabad azonban felednünk, hogy Kodály, sőt maga Bartók is rokonszenvezett a nyelv tisztaságának eszményével. Kodály még élete végén, 1965-ben Galyatetőről is figyelmeztetést küldött Molnár Antalnak, arra hivatkozva, hogy egyik rádióelőadásában németes szóhasználathoz folyamodott (Kodály 1982, 349.), Bartók pedig általa rendkívüli módon szeretett édesanyjának beszédében is kifogásolta az „olyan mondatot, amely nyelvtanilag helyes volna a németben, de nem a magyarban", és úgy vélte, az idegen ajkú sohasem beszélhet igazán helyesen magyarul, mint ahogy az ő angol beszéde is fogyatékos (Bartók 2002, 6., 58–59.). Még élete végén is szóvá tette, ha amerikai magyarok angol szavakat kevertek magyar beszédükbe, s általában „nem szerette, ha idegen szavakat vezettek be a magyar nyelvbe" (Bartók 2002, 207., 47.). „Mindig encaillirozod magad" – mondja Balázs egyik színművének női főszerep-

lője (Balázs 1917a, 44). Föltételezhető, hogy az ilyen részletek Bartókot is zavarták. Maga Balázs sem tekinthette indokolatlannak az írásmódját ért bírálatot, hiszen 1911 júliusában azt írta: „Meg kell csinálnom végre nyelvemet. Meg kell tanulnom magyarul" (Balázs 1982b, 491.).

Horváth János ugyanebben az évben megjelent cikkében korábbi tanárának, Brunetière-nek a kései tizenkilencedik század némely költőire vonatkozó szavaiból indult ki:

> Ils veulent aussi réformer la langue, et, il faut l'avouer... c'est une prétention qui peut paraître étrange quand on voit qu'ils se nomment Stuart Merill et Maurice Maeterlinck, Jean Moréas et Jean Psichari. *(A nyelvet is meg akarják reformálni, és meg kell vallani, ez elég furcsa szándéknak tűnik, ha tudjuk, hogy Stuart Merillről és Maurice Maeterlinckről, Jean Moréas és Jean Psichariról van szó.)* (Horváth 1988, 85).

A legutóbbi évszázad történelme meglehetősen kedvezőtlen távlatba helyezte azt az érvet, amely a nyelvhasználat idegenszerűségét az idegen származással hozta összefüggésbe, ezért csakis óvatosan lehet megjegyezni, hogy a tizenkilencedik–huszadik század fordulóján valóban létrejöttek olyan szövegek, amelyek némileg nyelvközinek nevezhetők. Oscar Wilde Pierre Louÿs és mások segítségével írta *Salomé* című francia színművét, ám e szövegben még így is éppúgy érzékelhető az angol nyelv hatása, mint az amerikai Stuart Merrill költeményeiben. Maeterlinck sokkal kisebb szókincset használt, mint Mallarmé, s nehéz volna eldönteni, milyen mértékig okolható ezért a kétnyelvűsége.

Babits bírálatának megjelenése után Balázs – némi túlzással – mintegy megrendelte Lukácstól a választ:

> Ma kaptam a Nyugatot. Úgy tudom neked is jár, hát olvastad benne Babits kritikáját, melybe jól sejtettem nagyon sok perfidia van elrejtve. Nem volna kedved egy kis disputában felelni rá? Melyben megmondanád: 1., Milyen kevés közöm van Maeterlinckhez. 2., Az sem olyan magától értetődő, hogy: mert „Maeterlinck a festőbb, *tehát* a költőbb". Ami magában véve is naiv ellendmondás [sic!]. 3., Hogy az én drámáim azért, mert „mélyek" nem absztraktak (Balázs 1982a, 105.).

Lukács lényegében meg is felelt barátja kérésének. Még „a teljesen hamis Maeterlinck–Balázs összevetés szinte közhelyszerű gyakoriságá"-ra is kitért (Lukács 1918, 55.).

Noha Babits okfejtésében is szerepet játszott a szerves fejlődés föltevése, nem minden észrevétele származik abból a tételből, hogy a bírált művek rosszul illeszkednek a nemzeti hagyományba:

> Maeterlinck festőbb és ezért költőbb, mint az elvontságok és belsőségek hő szerelmese, a még mindig igen német Balázs, akinél a szimbólum gyakran csak ürügy, minél előbb siet minél elvontabb aforizmákban mondani el (mondani, nem festeni) a láthatatlanokat (Babits 1978, 1: 346.).

Az igazat megvallva, az allegorizálás Maeterlincknél is kísért, Balázsnál viszont a szöveg lényegében allegorikus hatású, nemcsak *A kékszakállú herceg várá*ban, de *A fából faragott királyfi*ban is, melynek szövegét a „szerzőnek" az „olvasó" számára készített lapalji magyarázatai kísérik (Balázs 1917b.). Ezek a jegyzetek le-

szűkítik a lehetséges jelentések körét, ami szöges ellentétben áll egyfelől Mallarmé, másrészt a vele kortárs Henry James írásmódjának a hatásával, akinek *The Turn of the Screw* című története többértelműsége miatt a legkülönbözőbb véleményeket váltotta ki a megjelenése óta eltelt bő évszázad során.

Babits állította, Lukács tagadta, hogy Maeterlinck ösztönzést jelentett volna Balázs számára. Az utókor Babits véleményét igazolta. Magyar irodalmár adta a következő jellemzést Balázs korai időszakáról: „A források, melyekből e filozófia táplálkozott, a német filozófusok metafizikája és Maeterlinck misztikus világnézete" (Komlós 1965, 65.). *A kékszakállú herceg vára* szövegére nyilvánvalóan hatott a genti születésű költőnek ugyanezt a legendát színre vivő alkotása, melyet Kodály 1907-ben „igen érdekes szöveg"-nek nevezett (Kodály 1982, 37.). Magyarul nem tudó értekező így jellemezte Balázs szövegének viszonyát a mintegy tíz évvel korábbi francia nyelvű színművel:

> Noha a bebörtönzött (de nem legyilkolt) feleségek számát hétről négyre csökkentette, átvette annak a legutolsó feleségnek a témáját, aki megpróbálja kiszabadítani elődeit és a sötétségbe fényt kíván hozni (Schneider 1982, 476.).

Anélkül hogy tagadnók az érintkezési pontokat Balázs és Bartók tevékenysége között, nem lehet elhallgatni, hogy lényeges vonatkozásban eltért a két alkotó művészi törekvése. A zeneszerző 1918. május 24-én a Magyar Királyi Operaházban bemutatott művének megalkotásakor Debussy s végső soron Wagner példáját követve anyanyelvének megfelelő szavalóéneket próbált kialakítani, az írót viszont szövegeinek külföldi visszhangja foglalkoztatta: „szinte megalázó, hogy mennyire izgat engem a németül megjelentetés" – írta Lukácsnak 1914 tavaszán (Balázs 1982a, 127.). *A kékszakállú herceg várá*nak szövege a szerző sürgetésére már 1911 júliusában megjelent Vészi József berlini folyóiratában, Horvát Henrik (1877–1947) átköltésében. Erről a változatról Balázs 1912 májusában azt írta, hogy „sápadt és még az értelmet sem hozza ki" (Balázs 1982a, 89.). Már a Bartók által rövidített és részben átírt magyar szöveget ültette át németre Kodályné, föltehetően 1912-ben (Szőnyiné Szerző 1979, 21.), s ugyancsak az opera szövegéből készített fordítást Ziegler Vilmos a bécsi Universal Verlag kiadásában 1921-ben megjelent zongorakivonat számára. A harmadik német szöveg minden bizonnyal azért készült, mert a kiadó nem volt elégedett Kodályné változatával, ám e harmadik fordítást sem tartotta sikeresnek. 1921. június 14-én Emil Hertzka ezt írta a zeneszerzőnek:

> Ich will dann den Versuch machen, Herrn Ziegler mit einem andern Herrn zusammen die Uebersetzung durchgehen zu lassen, damit eventuelle Magyarismen ausgemertzt werden (Szőnyiné Szerző 1979, 25.).

A magyar anyanyelvű fordító némely magyaros fordulatait német ajkú személlyel kiigazíttatták, ám a kiadó még ezt a szöveget sem vélte szerencsésnek. 1963-ban újabb átdolgozásra került sor, s a jelenleg forgalomban levő partitúrában ez olvasható Christopher Hassall angol szövegével. 1988-ban Edinburgh-ban a zene nélkül adták elő a szintén magyar anyanyelvű Peter Zollman átköltésében a

színművet. Ő ugyan sok esetben „helyreállította" Balázs szövegét, de nem teljes mértékben, amiből az sejthető, hogy a színmű eredeti szövegének némely részleteit ma már színházi előadásra alkalmatlannak tartja. Ettől eltekintve is megállapítható, hogy míg Balázs szövege, Maeterlinck 1901-ben bemutatott *Ariane et Barbebleue ou la délivrance inutile (Ariane és a Kékszakáll, avagy A hiábavaló megszabadítás)* című színművéhez hasonlóan „inkább áldozatként tünteti föl a hősnőt, Bartók viszont kromatikával kapcsolja össze, és ily módon mintegy betolakodónak tünteti föl Juditot" (Szegedy-Maszák 2003, 382.).

Az az észrevétel, melyet Sztravinszkij a *Pelléas* Boulez vezényelte lemezfölvételéről tett, Bartók operájára is vonatkoztatható. Sem az idegen nyelvű, sem az idegenes kiejtésű előadások nem tekinthetők hitelesnek. Lehet, már a zeneszerző is fölismerte ezt, s talán ezért sem vállalkozott az első világháború után magyar költői szöveg megzenésítésére. Ez a föltevés nem cáfolja azt az állítást, mely szerint „saját dallamosságát és zenéjének egész dikcióját már nem tudta összekapcsolni egy költői szöveg affektáltabb árnyalásával" (Somfai 1981, 22.). Annyi bizonyos, hogy Balázs és Bartók együttműködése átmenetinek bizonyult, hiszen törekvéseik csak rövid ideig érintkezhettek egymással. A zeneszerző a magyar nyelv, „a természetes hanglejtés zenévé fokozásának útjára lépett", s így operája „a szövegnek legapróbb nyelvi egyenetlenségeire is rávilágít" (Kodály 1974, 2: 422.), Balázs viszont függetleníteni igyekezett magát az egyes nyelvek meghatározó tulajdonságaitól. Már *A kékszakállú herceg* szövegében is kísért a gondolat, hogy „a nyelv gátolja a lelkek közvetlen érintkezését" (Congdon 1991, 105.), és Balázs későbbi tevékenységében jól megfigyelhető a nyelvet kiiktató érintkezés jelenléte. Nemcsak a mozgóképpel foglalkozó elméleti írásaira lehet hivatkozni, de például az *Ópiumszívók* című, a *Der Mantel der Träume* című kötetben megjelent mesére is, melynek süketnéma szereplői ópiumszívóként tökéletesnek mondott érintkezést valósítanak meg (Balázs 1922, 25–29.). E sajátosság is összefüggésbe hozható Maeterlinck örökségével. Az a gondolat, hogy a csönd mélyebb érintkezést teremthet az emberek között, mint a nyelv, visszhangozza a *Le trésor des humbles (A szegények kincse,* 1896.) című kötet első értekezésének gondolatmenetét, amely ezt a címet viseli: „A csönd".

3. The Turn of the Screw

Maeterlinck és Balázs Béla színművét nagyon ritkán adták elő az elmúlt évtizedekben, sőt a könyvkiadók sem vállalkoznak gyakran a megjelentetésükre. Mindkét szöveget a zene miatt szokás számon tartani, egyikükről sem sokat értekeznek az irodalmárok. Egészen más a helyzet a *The Turn of the Screw* című alkotással.

Mindenekelőtt szükséges néhány szót szólni a címről. A másik két címmel ellentétben metaforikus, és ezért nem nyilvánvaló a jelentése. „Henry James olvasásában a hatalmas metaforák megmászása a legfőbb öröm és erőfeszítés" – jegyezte meg H. G. Wells már az első világháború idején megjelent könyvében (Wells 1915, 109.). A „the turn of the screw" kifejezés idézet James *What Maisie Knew* című regényéből, mely 1897-ben, tehát mindössze egy évvel a szóban forgó történet előtt jelent meg. Sajnos ez egyik mű magyar fordításából sem tudható. A *The Turn of the*

Screw eredeti szövegének első szavai egy éppen elbeszélt históriának a befogadókra tett hatására vonatkoznak. A karácsonykor összegyűlt társaság olyan történetet hallgatott meg, amelyben egy gyerek találkozott kísértettel. Az egyik jelenlevő, akinek Douglas a neve, kérdést tesz föl: „– Ha egy gyerek a csavar újabb fordulatának a hatását kelti, mit szólnak ahhoz, ha *két* gyerek a szereplő? – Két gyerek természetesen két fordulatot jelent! – szólt valaki hangosan" (James 1999, 1.). A magyar fordító tehát félreértette a művet, amidőn ezt a címet adta: „A csavar fordul egyet".

Britten kamaraoperája bizonyos elemeket kiemel, másokat elhagy James szövegéből. A címnek kétségkívül köze lehet ahhoz, hogy a zeneszerző következetesen kihasználja a megfordítás különböző lehetőségeit (Rupprecht 2001, 139.), másfelől viszont aligha állítható, hogy különösebb figyelmet szentelne annak, hogy a történetben szereplő egyik kísértet neve – Quint – egybeesik egy zenei hangköz nevével. Mint a mű egyik elemzője, Christopher Palmer megjegyezte, Britten *„teljesen* elkerüli a *diabolus in musica* megszokott jelét, a bővített kvartot illetve szűkített kvintet" (Howard 1985, 110.).

A szövegnek mint irodalmi alkotásnak értelmezéséhez hasznos tudni, hogy James ismerte Maeterlinck műveit. 1902-ben megjelent, szintén metaforikus című regényében, a *The Wings of the Dove*-ban *(A galamb szárnyai)* szereplő két amerikai hölgy, Mrs. Stringham és Milly (Mildred) Theale Európába látogatva Maeterlinck műveit olvassa. A két látogató nem érti Európát, s némi gúny rejlik abban, hogy divatos, fölszínesen homályos műveket próbál kalauzként használni az időszerűnek vélt európai művészet megközelítéséhez. Milly ismeretségbe kerül egy angol nővel, akinek Kate Croy a neve.

> E fiatal nők kapcsolatának némely vonatkozásait félhomály veszi körül, mely egy Maeterlinck-darab elmosódott körvonalú jelenetére emlékeztet (James 2000, 343.).

Ezekkel a szavakkal kezdődik az a részlet, mely a távolságot érezteti James hatalmas szókincsű, bonyolult mondatszerkesztésű, összetettsége miatt az értelmezőtől komoly erőfeszítést kívánó művészete és a belga költő szándékoltan egyszerű írásmódja között. Talán még abban is sejthető célzás a távolságra Maeterlinck és James művészete között, ahogyan az amerikai születésű szerző egy évtizeddel a *The Turn of the Screw* megírása után jellemezte e művét:

> Kirándulás a zűrzavarba, de azért – Csipkerózsika vagy a Kékszakállú történetéhez hasonlóan – megmaradva az anekdota keretei között, noha jelentékenyen tágítva azokat, s különös hangsúlyt adva annak, hogy a történet éppúgy önmagába visszatér, mint Csipkerózsika s a Kékszakállú története (James 1962, 172.).

James alighanem ismerte Maeterlinck *Ariane* című három felvonásos alkotását, s az idézett utalással talán azt is kívánta jelezni: az ő története a francia nyelvű színműnél sokkal nagyobb mértékben fejleszti tovább a kapott anyagot.

Noha James inkább értett a képzőművészethez, mint a zenéhez, érdemes megjegyezni, hogy *A galamb szárnyai*ban azzal jelzi az elbeszélő a különbséget saját értékrendje s a két amerikai nő világa között, hogy éppen Wagner zenéjére hivatkozik

(James 2000, 93.). Ismeretes, hogy néhány évvel később nagypénteken a *Parsifal*, más alkalomkor pedig a *Götterdämmerung* előadását nézte meg a Covent Gardenban (James 1987, 334., 346.).

A tizenkilencedik–huszadik század fordulóján angolul író szerzők közül senkinek a műveit nem értelmezték olyan sokat, mint James alkotásait. Az áttekinthetetlenül gazdag szakirodalomban is kitüntetett helye van a *The Turn of the Screw* című történetnek. A szöveg különféle magyarázataival másutt bővebben foglalkoztam (Szegedy-Maszák 2004), s ezúttal a lehetséges értelmezéseknek csak néhány fő irányára utalhatok. Olvasták e művet úgy, mint a bűnbeesés allegóriáját; láttak benne lélektani esettörténetet, azzal érvelvén, hogy a benne szereplő kísértetek voltaképp a nevelőnő beteges képzelgésének a termékei; az újhistorizmus szellemében a Viktória korabeli nevelőnő bizonytalan társadalmi helyzetének elemzését vélték fölfedezni benne; és voltak, akik magának az értelmezésnek az allegóriájaként fogták föl. Britten alkotásának jellemzésekor e négy lehetőség közül talán csak egy, a harmadik nem igazán érvényesíthető.

James írásmódjának feltűnő sajátossága a képszerű megjelenítés, ezért teljesen érthető, hogy már korán készítettek képeket a *The Turn of the Screw* szövegéhez, annak ellenére, hogy az író – Mallarméhoz hasonlóan (Mallarmé 1956, 878.) – erősen idegenkedett az illusztrációtól, mert a képet másféle „közegnek (medium)" tekintette (James 1962, 331–335.). A történet a *Collier's Weekly* hasábjain, 1898. január 27-ike és április 16-ika között John La Farge és Eric Pape képeivel jelent meg. Nem valószínű, hogy ezeket valaha is megtekintette volna Britten, azt viszont már nem lehet kizáni, hogy tudott Charles Demuth (1883–1935) 1918-ban készített öt vízfestményéről (Haskell 1988, 114–116.), mert ezek döntő szerepet játszottak a mélylélektani magyarázatok elterjedésében. Arról is hallhatott a zeneszerző, hogy Demuth nem a nőkhöz, hanem a férfiakhoz vonzódott.

Magától értetődik, hogy mindazok átértelmezést végeztek, akik más közegbe próbálták átfordítani James történetét. Az eredeti szöveg szerint a nevelőnő mindössze húszéves, Demuth képei viszont idősebb nőt ábrázolnak. William Archibald *The Innocents (Az ártatlanok)* című 1950-ben keletkezett színműve lényeges változtatásokat mutat. Archibald nemcsak a címet változtatta meg, de Miss Giddensnek nevezte el az eredetileg megnevezetlen nevelőnőt. 1961-ben Truman Capote és John Mortimer közreműködésével Archibald forgatókönyvet készített e színműből, melyet azután Jack Clayton rendező vászonra vitt, Deborah Kerr főszereplésével és Georges Auric zenéjével. Ez a változat a néző tudomására hozza, hogy Miss Jessel abba a tóba fojtotta magát, amelynek a túlsó partján a nevelőnő megpillantja elődjének a szellemét. Ha moziban látjuk ezt az alkotást, a vetítés megkezdése előtt elsötétítik a nézőteret, és egy fűzfáról szóló dal hangzik föl egy gyereknek a hangján, amely azután később többször megismétlődik (Wilson 2000, 114). 1974-ben Dan Curtis rendezésében olyan film készült, mely megtartotta az eredeti címet, 1999-ben viszont Antonio Aloy *Presence of Mind* elnevezéssel olyan változatot készített, amely ismét erőteljesen eltávolodott az eredeti szövegtől. 2000-ben azután újabb film készült James történetéből az eredeti címmel, Nick Dear forgatókönyve nyomán, Ben Bolt rendezésében. Ez a változat ismét többet

igyekezett megtartani James művéből, ám két órás hosszúságával óhatatlanul is megváltoztatta az arányokat és a hangsúlyokat – a két gyerek gyámjaként szereplő nagybácsi és az általa szerződtetett nevelőnő találkozásának megkülönböztető jelentőséget adott, s ezáltal arra ösztönözte a nézőt, hogy a nő reménytelen szerelmére visszavezethető képzelgésként fogja fel Quint és Miss Jessel szellemének megjelenéseit.

Az új elemek hozzáadása szűkítette a történet lehetséges értelmezéseit. Mindegyik említett esetben ezt lehet megfigyelni, és ebben a vonatkozásban Britten műve sem kivétel. Az eredeti szöveg rendkívüli tömörségét bizonyítja, hogy az opera bemutatója óta egyáltalán nem csökkent az érdeklődés James művének újraértelmezése iránt. Britten népszerűsége közismert, s csak részben magyarázható azzal, hogy az operaházak kevés huszadik századi mű bemutatásánál remélhetnek közönségsikert. Az 1962-ben bemutatott *Háborús requiem* hangfölvétele öt hónap alatt kétszázezer, vagyis több példányban fogyott el, mint addig bármely kortárs zenemű (Carpenter 1992, 409.). A *The Turn of the Screw* volt az első színpadi alkotása, amelyet 33-as fordulatszámú lemezre rögzítettek, 1955-ben a szerző vezényletével, Jennifer Vyvyan és Peter Pears, valamint az English Opera Group Orchestra közreműködésével. A Decca cégnek ez a terméke máig forgalomban van, noha rajta kívül legalábbis három másik hang-, valamint egy képfelvétel is kapható. A Sir Colin Davis vezényelte s a Covent Gardenban 1993-ban készült Phillips hanglemezeken Helen Donath énekli a nevelőnő szerepét. Az előhang Philip Langridge, Quint viszont Robert Tear hangján szólal meg, s így a halott inas szelleme nagyobb távolságba kerül a történet elbeszélőjétől. Ez az egyetlen általam ismert változat, mely nem Quint alakját állítja a mű középpontjába. A mű rendkívüli sikerét jellemzi, hogy már a következő évben újra fölvették az Aldeburgh Festival Ensemble közreműködésével, s ezt a Collins Classics cég után a nagyon sok példányt kibocsátó Naxos is átvette. Ezúttal már az előhangot is Langridge adta elő, s ezáltal Quint a Felicity Lott által énekelt nevelőnőhöz képest is előtérbe került. A karmester, Britten egykori munkatársa, Steuart Bedford, már 1990-ben a Schwetzingeni Fesztiválon is vezényelte a művet. Ezt a Michael Hampe rendezte előadást képszalagra rögzítették, az új-zélandi Richard Greager főszereplésével, aki szintén egyaránt énekelte az előhangot és Quint szólamát. Hasonló megoldáshoz folyamodott a Virgin Classics cég 2002-ben, amikor a kiváló fiatal karmester, Daniel Harding s a Mahler Chamber Orchestra előadásában hozta ki a művet. Az a tény, hogy a tenor főszerepet a nemzetközi hírű Ian Bostridge-ra bízták, még inkább erősítette azt az értelmezést, mely szerint Britten művének Quint a főszereplője. A nagy sikerű előadások nyomán készült két lemez 2003-ban a legjobb operafölvételnek ítélt díjat kapta a *Gramophone* című szaklaptól, bizonyítván, hogy Britten összes dalműve közül ez az alkotás vonzza legjobban a jelenkori közönséget.

Brittent lehet válogató, sőt eredetietlen vagy maradi szerzőként elmarasztani, de egy érdemét lehetetlen kétségbe vonni: kifogástalan ízléssel választotta ki a megzenésítendő szövegeket, s ez komoly irodalmi szakértelemre vall. 1928-ban Hugo és Verlaine két-két költeményéből írta a *Quatre Chanson Françaises* sorozatot. Christopher Smart tizennyolcadik századi költő rendkívül eredeti művét, a *Jubilate*

agnót 1939-ben jelentették meg először, s ő hamarosan megzenésítette *Rejoice in the Lamb (Örvendezzetek a báránynak)* címmel. A *Les Illuminations* (1940) zenekari dalsorozata Rimbaud szövegeire, a *Serenade* (1943) a tizenhetedik századi Charles Cotton, valamint Tennyson, Blake, egy tizenötödik századi névtelen költő, Ben Jonson s Keats szövegére, az első színpadi mű, a *Peter Grimes* (1945) George Crabbe *The Borough (Az egyházkerület)* című, 1810-ben kiadott sorozatának huszonkettedik elbeszélő költeménye, a rákövetkező *Albert Herring* (1947) Maupassant *Le Rosier de Madame Husson (Madame Husson pünkösdi királya)* című elbeszélése alapján, a *Tavaszi szimfónia* (1949) az I. Erzsébet korában élt Nashe, a romantikus paraszt költő, Clare, a metafizikus Vaughan s a reneszánsz szerzőpáros, Beaumont és Fletcher, a *Billy Budd* (1951) című opera Melville kisregénye, a *Nocturne* (1958) Shelley, Tennyson, Coleridge, Middleton, Wordsworth és Wilfred Owen szövege alapján készült, és a pálya végén is költői remekművek foglalkoztatták a zeneszerzőt: a dalok sorában a *Six Hölderlin Fragments (Hat Hölderlin-töredék,* 1958) című alkotást a *The Poet's Echo (A költő visszhangja,* 1965) című Puskin-sorozat, a dalműveikében az *A Midsummer Night's Dream (Szentiván éji álom,* 1960) címűt a *Death in Venice (Halál Velencében,* 1973) követte. Bizonyos mértékig tudatában lehetett saját korlátainak, hiszen 1936-ban, a *Ring* Beecham vezényelte előadásai után „kisebbrendűségi érzés" nyomasztotta (Carpenter 1992, 74.), de korán kivívta Auden elismerését: „Végre itt volt egy olyan zeneszerző, aki nem torzította el a nyelvet" (Carpenter 1992, 68.). Feladata hasonló volt ahhoz, amellyel Debussynek s Bartóknak is szembe kellett néznie: anyanyelvének megfelelő éneklési módot kellett kialakítania.

Ennek a törekvésének rendelte alá azt a fölkérést, amelyet 1952-ben a velencei Biennálétól kapott kamaraopera írására. Olyan szöveget szemelt ki, amelyet már régen csodált. 1932-ben hallotta James történetének rádióváltozatát. A következő év januárjában olvasta el a szöveget, s azonnal „hatalmas, titokzatos, hihetetlen remekmű"-nek nevezte (Carpenter 1992, 329.). Egyetlen korábbi példához, Holst *Savitri* (1908) című kamaraoperájához folyamodhatott ösztönzésért. Saját korábbi művei közül a *Peter Grimes* anyagából hasznosította a bűnbeesés és a cseleszta társítását – ott e hangszer a II. felvonás végén szerepel, abban a részletben, amelyben Grimes inasa a mélybe zuhan a szikláról. James történetének színhelyén a természet őszbe csavarodik, az éden pusztasággá változik, a „fall" egyszerre jelent őszt és (bűnbe)esést. Ezzel a változással társítja Britten a cseleszta hangját az 1954. szeptember 14-én a velencei La Fenice színházban bemutatott két felvonásosban.

Az az előszó, melyet James 1908-ban készített a *The Turn of the Screw* harmadik változatának kiadásához, úgy jellemezte a nevelőnőt, mint aki „útvesztőbe került" (James 1962, 173.). Myfanwy Piper a zeneszerző számára készített forgatókönyvben hasznosította ezt a kifejezést. „Eltévedtem az útvesztőben. Nem látok igazságot" – énekli a nevelőnő a II. felvonás 1. jelenetében. Britten műve így fönntartja annak a lehetőségét, hogy az értelmezés allegóriájaként fogjuk föl a történetet. Ugyanakkor az operában nincs nyoma annak, hogy az eredeti szövegben a nevelőnő sajátmaga mondja el a vele történteket, „nyoma vész annak a szerepnek, amely szerint ő a történet »megalkotója«" (Clippinger 2002, 139.).

James szövegében a szellemek nem beszélnek – ami tökéletes összhangban van a kísértethistória hagyományával. Az opera megszólaltatja a két halott szellemét, sőt két olyan jelenetet iktat be, amelyben csakis ők szerepelnek, a nevelőnő nem. Ebből arra lehetne következtetni, hogy Britten kizárja az olyan értelmezést, amely szerint Peter Quint és Miss Jessel szelleme a nevelőnő képzeletvilágához tartozik. Némely rendezés azonban keresztülhúzza az ilyen egyértelműsítést. Geoffrey Connor például – 1966-ban a Morley College-ban s Koppenhágában – a színpadon jelenlevő néma szereplőként tüntette föl a nevelőnőt a II. felvonás 1. jelenetében, Quint és Miss Jessel „eszmecseréje" során (Howard 1985, 142.). Michael Hampe is úgy rendezte az operát a Schwetzingeni Festspiele számára 1990-ben, hogy a néző a két szellemen kívül az alvó nevelőnőt is láthatta a színpadon – akit Helen Field személyesített meg. Az ilyen felfogás lehetővé teszi, hogy a néző úgy gondolja: a két szellem voltaképp a nevelőnő tudattalanjának a kivetítődése. Lényegében ugyanilyen felfogást képviselt Anthony Besch, ki 1970-ben a Scottish Operában abból a föltevésből indult ki a rendezéskor, hogy Miles végszavai: „Peter Quint, you devil!" a nevelőnőt azonosítják az ördöggel, vagyis kizárta azt a James szövege alapján lehetséges értelmezést, amely e szavakat Quintre vonatkoztatta. Jonathan Miller 1979-ben megvalósított elképzelése az újabb keletű lélektani magyarázatok egyikét juttatta érvényre, amikor azt a gyanút keltette föl a nézőkben, hogy a két gyerek vérfertőzést követ el (Carpenter 1992, 337.).

A *The Turn of the Screw* Britten legszigorúbban megszerkesztett dalműve. A fölépítést nyilvánvalóan James szövegének tagolása ösztönözte: a huszonnégy fejezetes történet eredetileg tizenkét folytatásban jelent meg. Az opera élén tizenkétfokú téma áll. A tizenhat jelenetből tizenötöt e témának egy változata (variációja) követi. A tizenkét hang egyszerre csak a legutolsó változatban hangzik föl, a rákövetkező záró jelenet pedig passacaglia. Az eredeti szöveg jeleneteiből kettő maradt ki. Három résznek: az előhangnak, a kísértetek eszmecseréjének, tehát a második felvonás legelejének, valamint a tizenharmadik változatot megelőző rövid jelenetnek – melyben Quint a nevelőnő által a nagybácsinak írt levél ellopására szólítja fel Miles-t – nincs megfelelője James művében.

A szövegkönyv így elsősorban hozzáad James történetéhez. Az egyetlen kivétel sorrendváltoztatásként jellemezhető. James művében a nevelőnő Miles megérkezése előtt kapja a levelet, amelyben az igazgató közli, hogy a fiút kicsapták az iskolából. Az operában a nevelőnőt a Bly-ba megérkezésekor mindkét gyerek fogadja, s csak ezután értesül arról, hogy a gondjaira bízott idősebb gyereket kitiltották abból az intézményből, ahol addig tanult. Az eseménysornak ettől a sorrendcseréjétől eltekintve a módosítások többsége bővítés, és szoros értelemben véve zenei következménnyel jár együtt. A Peter Quint megjelenéseivel társított pentaton cseleszta-dallam egyfelől Bali szigetének zenéjével hozható kapcsolatba, mellyel 1939– 1940-ben Colin McPhee ismertette meg a zeneszerzőt (Carpenter 1992, 369.), másrészt Mahler *Das Lied von der Erde (Dal a földről)* című alkotásával. Azt a melizmát, amellyel Quint Milest szólítja meg, a Perotinus által megzenésített *Beata Viscera* ösztönözte, melyet Peter Pears néhány hónappal azelőtt énekelt Aldeburgh templomában, hogy Britten hozzáfogott a *The Turn of the Screw* megírásához

(Carpenter 1992, 338.). Az I. felvonás 5. jelenetének szövegét – melyben a két gyerek a „Tom, Tom, the piper's son" kezdetű dal kiferdített változatát énekli – a zeneszerző írta (Deutsch 2000, 74.). Hasonlóan „idegen" szöveg beiktatásaként értelmezhető a II. felvonást nyitó jelentben, a két szellem „eszmecseréjének" végkicsengése: „The ceremony of innocence is drowned" („Megfullad az ártatlanság szertartása"). Az angol nyelvű irodalom értői számára ez a sor Yeats kiemelkedően jelentős, *The Second Coming (A második eljövetel)* című költeményének első felét idézi föl. A *Michael Robartes and the Dancer* című, 1921-ben megjelent kötetnek ez a verse így kezdődik:

Turning and turning in the widening gyre
The falcon cannot hear the falconer;
Things fall apart; the centre cannot hold;
Mere anarchy is loosed upon the world,
The blood-dimmed tide is loosed, and everywhere
The ceremony of innocence is drowned,
The best lack conviction, while the worst
Are full of passionate intensity.

Talán még hevenyészett, erősen prózai fordítás is érzékeltetheti, mennyire súlyos szavakat hívott segítségül az opera James történetének átértelmezéséhez.

Fordulva a táguló körben
A sólyom nem képes hallani a solymászt;
A dolgok szétesnek; a központ nem tud a helyén maradni;
Puszta anarchia szabadul a világra,
A vértől zavaros áradat elszabadul és mindenütt
Megfullad az ártatlanság szertartása,
A legjobbakból hiányzik a meggyőződés, míg a legrosszabbak
tele vannak izzó szenvedéllyel.

A Yeats költeményéből idézett szavak az operának olyan részletében hangoznak el, amely a két szellem önvizsgálatát, saját indítékainak elemzését adja. A történet és a költemény kapcsolata indokolható, hiszen Yeats első sorának metaforája rokon James címével, az ártatlanságra vonatkozó idézett sor pedig nyilvánvalóan a történet lényegére utal. Másfelől az idézés új összefüggésbe is állítja a történetet, áthelyezi a fő hangsúlyt a nevelőnőről Quintre. Ez a módosítás ugyanakkor nincs ellentmondásban James szövegével. A történet szerint Quint szelleme a torony tetején, Miss Jesselé viszont a tó partján jelenik meg. Britten ennek megfelelően tenor hanggal társítja a férfit, és mélyebb hangfekvéssel a nőt. Természetesen nem volna szerencsés elhallgatni, hogy Quint szerepének átértelmezése elválaszthatatlan attól, hogy Britten műve nemi kapcsolatra is enged következtetni az inas és Miles között. Az utalás kimondatlan, hiszen az opera keletkezésének idején még érvényben volt az az 1885-ben szentesített Criminal Law, amelynek alapján egykor Oscar Wilde börtönbüntetést kapott. 1954 januárjában Lord Montague of Beaulieu-t, Michael Pitt-Riverst és Peter Wildebloodot letartóztatták annak a vádnak alapján, mely szerint 1952 nyarán két munkásosztálybeli fiatallal nemi érintkezést folytattak. Körülbelül ugyanekkor Benjamin Brittent is kihallgatták (Car-

penter 1992, 332–333.). Csak 1966-ban hoztak olyan törvényt, mely megengedte, hogy azonos neműek magánéletükben nemi érintkezés folytassanak egymással. A *The Turn of the Screw* című zeneműben Quint és Miles viszonyát a bennfentes néző Britten és Pears kapcsolatára tett célzásként is felfoghatta, azért is, mert az inas szólamának díszítései feltűnő módon voltak összhangban Pears éneklési módjának jellegzetességeivel.

A férfiak egymáshoz vonzódásának előtérbe állításával az opera példázatos árnyalatot kapott, aminek következtében a mű lehetséges értelmezéseinek köre szűkült James történetéhez képest. Ez a szűkítés még sokkal feltűnőbb abban a kétfelvonásosban, amelynek James 1892-ben kiadott *Owen Wingrave* című elbeszélése szolgált alapul. A szövegíró Myfanwy Piper számára az a *The Saloon* című rövid színmű is ösztönzésül szolgálhatott, amelyet maga James készített említett történetéből, s amely 1911-ben került előadásra a londoni Little Theatre-ben. Britten műve először a BBC második csatornáján 1971. május 16-án került a nézők elé. A legfeltűnőbb bővítés a II. felvonás elején felhangzó ballada, mely szerint a címszereplő egyik őse azért ölte meg a fiát, mert az nem volt hajlandó egyik társának kihívását elfogadni, vagyis nem akart harcolni. A tenor hangon éneklő történetmondó szólamát kórus által megszólaltatott refrén kíséri. 1973-ban a Covent Garden bemutatója kevésbé aratott sikert, mint az ugyanabban az évben Santa Fében tartott. Az amerikai közönség a vietnami háború bírálatát látta s hallotta bele az operába. Noha ez a mű bizonyos vonatkozásban a zenei írásmód megújulását képviseli – a zenekaron belül viszonylagosan önálló ütőegyüttes a Bali-szigeti zene némely sajátosságainak kezdeményező erejű elsajátítására enged következtetni –, a békepárti üzenet tagadhatatlanul leegyszerűsítette az eredeti szöveg jelentését, amidőn mintegy elfedte azt, hogy Owen Wingrave halála az őseinek arcképeivel díszített szobában az eredeti történetben a múlt örökségének nyomasztó terhére is emlékeztette az olvasót.

„Állandó kényszert érzek arra, hogy kísérletezzem a formával" – írta Henry James 1878-ban William nevű bátyjának, a kiváló bölcselőnek. Egy irodalmár joggal állapította meg, hogy míg Bram Stoker az 1897-ben kiadott *Dracula*ban a gótikusnak nevezett elbeszélő próza korábbi megszokásait elevenítette föl, addig Henry James átalakította, megújította e műfajt, kitágította az értelmezési lehetőségeit (Schleifer 1998, 20.). Virginia Woolf azt hangsúlyozta, hogy a *The Turn of the Screw* című történetben „el kell ismernünk, hogy valami megmagyarázhatatlan marad" (Woolf 1958, 72.), Maurice Blanchot pedig „e mű tiszta meghatározatlanság"-át emelte ki (Blanchot 1959, 196.). E két jelentős író szavai jól érzékeltetik annak a műnek a titokzatosságát, amely az általam kiválasztott három szövegkönyv közül egyedül nevezhető irodalmi remekműnek.

Ezzel is magyarázható, hogy Britten műve kevesebb értelmezésre talált, mint James története. A *Pelléas et Mélisande* s *A kékszakállú herceg vára* esetében Debussy s Bartók alkotása mintegy kiszorította a tudatból Maeterlinck, illetve Balázs színművét. James és Britten esetében nem lehet ilyesmiről beszélni. Szöveg és zene viszonyának mérlegelésekor lehet az egyikből s a másikból kiindulnunk. A *Pelléas* és *A kékszakállú* esetében általában a zenét, a *The Turn* esetében viszont többnyire

a szöveget célszerű irányadónak tekintenünk. A zeneszerzők átalakították a szereplők viszonyát, megváltoztatták a hangsúlyokat. Debussy Golaud-t állította előtérbe, Bartók inkább áldozatnak, mintsem kegyetlennek tüntette föl a kékszakállú herceget, Britten pedig Peter Quint szellemét tette meg főszereplőnek. Debussy s Bartók elhagyott a szövegből, s ezáltal csökkentette annak példázatszerűségét, Britten viszont hozzáadott a szöveghez, s így elhalványította James művének többértelműségét. Lehetséges, a különbség végső soron arra vezethető vissza, hogy az elmúlt évszázadban James, Debussy és Bartók alkotása kezdeményezőbb erejűnek bizonyult, mint Maeterlinck, Balázs és Britten műve. Ha létezik olyan végkövetkeztetés, amelyet e három eset összehasonlításából levonhatunk, akkor az csakis annak elismerése lehet, hogy az opera esetében gyakran inkább feszültséget, mintsem összhangot lehet látni szöveg s zene között. Irodalom és zene kétféle közeget jelent, s e kettőnek alakulásában kevesebb a párhuzam, mint a különbség.

Hivatkozások

ABRAVANEL, Claude (1999) „Symbolism and Performance." In Briscoe, James R. (ed.): *Debussy in Performance.* New Haven and London: Yale University Press, 28-44.

ANGYALOSI Gergely (2004) „Szerves fejlődés vagy folytonos újrakezdés? Horváth János és Ignotus vitája az irodalomtörténeti fejlődésről." In: Veres András (szerk.): *Az irodalomtörténet esélye.* Budapest: Gondolat, 37–44.

BABITS Mihály (1978) „Dráma" (1913). In: *Esszék, tanulmányok.* Budapest: Szépirodalmi, 1: 344–348.

BALÁZS Béla (1907) *Halálesztétika.* Budapest: Deutsch Zsigmond és Társa.

BALÁZS Béla (1911) *A vándor énekel.* Budapest: Nyugat.

BALÁZS Béla (1913) *Dialogus a dialogusról.* Budapest: Athenaeum.

BALÁZS Béla (1917a) *Halálos fiatalság: Dráma.* Gyoma: Kner Izidor.

BALÁZS Béla (1917b) *Játékok.* Gyoma: Kner Izidor.

BALÁZS Béla (1919) *A fekete korsó: új játékok.* Gyoma: Kner Izidor.

BALÁZS Béla (1922) *Der Mantel der Träume.* München: D. u. R. Bischoff.

BALÁZS Béla (1925) *Der Phantasie-Reiseführer: Das ist ein Baedeker der Seele für Sommerfrischler.* Wien: Paul Zsolnay.

BALÁZS Béla (1982a) *Levelei Lukács Györgyhoz: Egy szövetség dokumentumai.* Szerk., bev. és jegyz.: Lenkei Júlia. Budapest: MTA Filozófiai Intézet.

BALÁZS Béla (1982b) *Napló 1903–1914.* Budapest: Magvető.

BALÁZS Béla (1982c) *Napló 1914–1922.* Budapest: Magvető.

BALÁZS Béla (1998) *Duke Bluebeard's Castle.* Opera libretto and verse-drama translated from the Hungarian by Peter Zollman. Eger: Csató és Tsa.

BARRAQUÉ, Jean (1962) *Debussy.* Paris: Seuil.

BARTHA Dénes (1964) *„Pelléas és Mélisande:* Tanulmány" (1944). In: *Debussy* Pelléas és Mélisande-*ja.* Budapest: Zeneműkiadó, 13–73.

BARTHES, Roland (1982) *L'obvie et l'obtus: Essais critiques III.* Paris: Seuil.

BARTÓK Béla (1976) *Levelei.* Budapest: Zeneműkiadó.

BARTÓK Béla (1989) *írásai 1.* Budapest: Zeneműkiadó.

BARTÓK Béla, ifj. (1981) *Apám életének krónikája.* Budapest: Zeneműkiadó.

BARTÓK Péter (2002) *My Father.* Homosassa, Florida: Bartók Records.

BLANCHOT, Maurice (1959) *Le livre à venir.* Paris: Gallimard.

BOULEZ, Pierre (1966) *Relevés d'apprenti.* Paris: Seuil.

BOULEZ, Pierre (1986) *Orientations: Collected Writings.* Ed. Jean-Jacques Nattiez. Transl. Martin Cooper. Cambridge, MA: Harvard University Press.

BRISCOE, James R. (1999a) „Debussy and Orchestral Performance." In: Briscoe, James R. (ed.): *Debussy in Performance.* New Haven and London: Yale University Press, 67–90.

BRISCOE, James R. (1999b) „Debussy, *Pelléas,* and Orchestral Conducting: An Interview with Pierre Boulez." In: Briscoe, James R. (ed.): *Debussy in Performance.* New Haven and London: Yale University Press, 176–190.

BROCKETT, Oscar G. (1988) *The Essential Theater.* Fourth ed. New York: Holt, Rinehart and Winston.

CARPENTER, Humphrey (1992) *Benjamin Britten: A Biography.* New York: Charles Scribner's Sons.

CLIPPINGER, David (2002) „The Hidden Life: Benjamin Britten's Homoerotic Reading of Henry James's *The Turn of the Screw.*" In: Meyer, Michael J. (ed.): *Literature and Musical Adaptation.* Amsterdam – New York: Rodopi, 137–151.

CONGDON, Lee (1991) *Exile and Thought: Hungarian Intellectuals in Germany and Austria, 1919–1933.* Princeton, NJ: Princeton University Press.

DEBUSSY, Claude (1993) *Correspondance, 1884–1918.* Paris: Herrmann.

DEBUSSY, Claude (1994) *Monsieur Croche et autres écrits.* Intr. et notes de François Lesure. Édition revue et augmentée. Paris: Gallimard.

DELACROIX, Eugène (1996) *Journal 1822–1863.* Paris: Plon.

DUJARDIN, Édouard (1936) *Mallarmé par un des siens.* Paris: Albert Messein.

DUNOYER, Cecilia (1999) „Debussy and Early Debussystes at the Piano." In: Briscoe, James R. (ed.): *Debussy in Performance.* New Haven and London: Yale University Press, 91–118.

DEUTSCH, Michelle (2000) „Ceremonies of Innocence: Men, Boys and Women in *The Turn of the Screw.*" In: Bradley, John R. (ed.): *Henry James on Stage and Screen.* Houndsmills, Basingstoke, Hampshire – New York: Palgrave, 72–83.

EDEL, Leon (1977) *The Life of Henry James.* Harmondsworth, Middlesex: Penguin.

EMMANUEL, Maurice (1950) *Pelléas et Mélisande de Debussy* (1926). Paris: Mellottée.

ESSLIN, Martin (1999) „A modern színház 1890–1920." In: *Képes színháztörténet.* Ford. Imre Zoltán. Budapest: Magyar Könyvklub, 340–379.

FÁBIÁN László (1957) *Debussy élete, kora és művészete.* Budapest: Zeneműkiadó.

HALLIWELL, Michael (2000) „»The Master's Voice«: Henry James and Opera." In: Bradley, John R. (ed.): *Henry James on Stage and Screen.* Houndmills, Basingstoke, Hampshire – New York: Palgrave, 23–34.

HASKELL, Barbara (1988) *Charles Demuth.* New York: Whitney Museum of American Art.

HOLLIER, Denis (ed.) (1994) *A New History of French Literature* (1st ed. 1989). Cambridge, MA: Harvard University Press.

HORVÁTH János (1988) „A »Nyugat« magyartalanságairól" (1911). In: *Az ifjú Lukács a kritika tükrében.* Budapest: MTA Filozófiai Intézet Lukács Archivum, 85–99.

HOWARD, Patricia (ed.) (1985) *Benjamin Britten:* The Turn of the Screw. Cambridge: Cambridge University Press.

JAMES, Henry (1962) *The Art of the Novel: Critical Prefaces.* With an Introduction by Richard P. Blackmur (1st publ. 1934). New York: Charles Scribner's Sons.

JAMES, Henry (1978) *Letters.* vol. II. Ed. Leon Edel. London: Macmillan.

JAMES, Henry (1987) *The Complete Notebooks.* Ed. with intr. and notes by Leon Edel and Lyall H. Powers. New York – Oxford: Oxford University Press.

JAMES, Henry (2000) *The Wings of the Dove.* Köln: Könemann.

JORDAN, Stephanie (1999) „Debussy, the Dance, and the *Faune.*" In: Briscoe, James R. (ed.): *Debussy in Performance.* New Haven and London: Yale University Press, 119–134.

KODÁLY Zoltán (1982) *Levelei.* Szerk. Legány Dezső. Budapest: Zeneműkiadó.
KÖHLER, Hartmut (1982) „Symbolist Theater." In: Balakian, Anna (ed.): *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages.* Budapest. Akadémiai, 413–424.
KOMLÓS Aladár (1965) *A szimbolista magyar líra.* Budapest: Akadémiai.
KOSZTOLÁNYI Dezső (1975) „Maurice Maeterlinck." In: *Ércnél maradandóbb.* Budapest: Szépirodalmi, 248–258.
KOSZTOLÁNYI Dezső (1978) *Színházi esték.* Budapest: Szépirodalmi.
LANGER, Susanne K. (1953) *Feeling and Form: A Theory of Art.* New York: Charles Scribner's.
LAVIGNAC, Albert (1922) *Le voyage artistique à Bayreuth* (1897). Treizième éd. Paris: Delagrave.
LOCKSPEISER, Edward (1962) *Debussy: His Life and Mind. Volume 1: 1862–1902.* London: Cassell.
LOCKSPEISER, Edward (1965) *Debussy: His Life and Mind. Volume 2: 1902–1918.* London: Cassell.
LOCKSPEISER, Edward (1973) *Music and Painting: A Study in Comparative Ideas from Turner to Schoenberg.* New York: Harper and Row.
LUKÁCS György (1911) *A modern dráma fejlődésének története.* Budapest: Franklin-Társulat.
LUKÁCS György (1918) *Balázs Béla és akiknek nem kell: Összegyűjtött tanulmányok.* Gyoma: Kner Izidor.
LUKÁCS György (1977) *Ifjúkori művek (1902–1918).* Budapest: Magvető.
MAETERLINCK, Maurice (1895) *Serres chaudes* (1889). Bruxelles: Paul Lacomblez.
MAETERLINCK, Maurice (1898) *Le trésor des humbles* (1896). Dix-septième éd. Paris: Mercure de France.
MALLARMÉ, Stéphane (1956) *Oeuvres complètes.* Paris: Gallimard.
PARKS, Richard S. (1999) „Structure and Performance: Metric and Phrase Ambiguities in Three Chamber Sonatas." In: Briscoe, James R. (ed.): *Debussy in Performance.* New Haven and London: Yale University Press, 193–224.
RUPPRECHT, Philip (2001) *Britten's Musical Language.* Cambridge: Cambridge University Press.
SCHLEIFER, Ronald (1998) „The Trap of the Imagination: The Gothic Tradition, Fiction and *The Turn of the Screw"* (1980). In Cornwell, Neil and Maggie Malone (eds.): The Turn of the Screw *and* What Maisie Knew. New York: St Martin's Press, 19–41.
SCHOENBERG, Arnold (1984) „National Music" (1931). In: *Style and Idea: Selected Writings.* Ed. Leonard Stein. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 169–174.
SCHNEIDER, Marcel (1982) „Symbolist Music." In: Balakian, Anna (ed.): *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages.* Budapest: Akadémiai, 471–481.
SEBESTYÉN Ede (1937) *Magyar operajátszás 1793–1937.* Budapest: Somló Béla.

SMITH, Richard Langham (1999) „Debussy on Performance: Sound and Unsound Ideas." In: Briscoe, James R. (ed.): *Debussy in Performance.* New Haven and London: Yale University Press, 3–27.

SOMFAI László (1981) *Tizennyolc Bartók-tanulmány.* Budapest: Zeneműkiadó.

STRAVINSKY, Igor (1982) *Themes and Conclusions.* Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

SUTER, Louis-Marc (1999) *„Pelléas et Mélisande* in Performance." In: Briscoe, James R. (ed.): *Debussy in Performance.* New Haven and London: Yale University Press, 45–63.

SZEGEDY-MASZÁK Mihály (2003) „1911: újítás az irodalomban és a zenében." *Literatura* 378–390.

SZEGEDY-MASZÁK Mihály (2004) „Az értelmezés fordulatai." *Alföld* 55. 11: 3–42.

SZERB Antal (1980) *A világirodalom története.* Hatodik kiad. Budapest: Magvető.

SZŐNYINÉ SZERZŐ Katalin (1979) „»A kékszakállú herceg vára« szöveges forrásai – újabb adatok a Bartók-mű keletkezéséhez." *Zenetudományi tanulmányok,* 19–33.

TOLIVER, Brooks (1999) „(Re)interpreting Debussy's Songs." In: Briscoe, James R. (ed.): *Debussy in Performance.* New Haven and London: Yale University Press, 135–154.

UJFALUSSY József (1959) *Debussy.* Budapest: Gondolat.

WAIS, Kurt (1982) „German Poets in the Proximity of Baudelaire and the Symbolists." In: Balakian, Anna (ed.): *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages.* Budapest: Akadémiai, 145–156.

WELLS, H. G. (1915) *Boon, The Mind of the Race, The Wild Asses of the Devil, and The Last Trump: Being a First Selection from the Literary Remains of Boon, Appropriate to the Times.* Prefaced for publication by Reginald Bliss, with an Ambiguous Introduction by H. G. Wells. New York: George H. Doran Co.

WILSON, Val (2000) „Black and White and Shades of Grey: Ambiguity in The Innocents." In Bradley, John R. (ed.): *Henry James on Stage and Screen.* Houndmills, Basingstoke, Hampshire – New York: Palgrave, 103–118.

WOOLF, Virginia (1958) „Henry James's Ghost Stories" (1921). In: *Granite and Rainbow: Essays.* San Diego – New York – London: Harcourt, Brace, Jovanovich, 65–72.

ABSTRACT

MIHÁLY SZEGEDY-MASZÁK*

TEXT AND MUSIC IN THREE TWENTIETH-CENTURY OPERAS

What happens to a poetic work when it is transformed into a piece of vocal music? Trying to find an answer to this question, the author examines three operas based on literary works written in the late nineteenth or the early twentieth century: Debussy's Pelleas et Melisande, Bartok's Duke Bluebeard's Castle, and Brittens's The Turn of the Screw. The French and the Hungarian composer deleted certain parts of the text and thereby changed the message: for Debussy Golaud is the hero, for Bartok Bluebeard is a victim rather than a criminal. Their operas are less didactic than the plays they used as a starting point. By adding three scenes to the text of Henry James, Britten made the story less ambiguous. The different strategies of these composers may explain why the works of James, Debussy, and Bartok have had a more impressive history of interpretations than those of Maeterlinck, Balazs, and Britten. The conclusion is inescapable that in certain operas the relation between libretto and music can be characterized as discord rather than harmony. There may be more discrepancy than analogy between the histories of the two media.

* Mihály Szegedy-Maszák is Professor of Central Eurasian Studies and Comparative Literature at Indiana University (Bloomington) and Chair and Professor of Comparative Literature at Eotvos Lorand University (Budapest). The author of eleven books, including three monographs on Hungarian authors, and a collection of essays entitled Literary Canons: National and International (Budapest: Akademiai, 2001), as well as some two hundred longer articles on literary theory, Romanticism, Modernism, and Postmodernism, published in English, French, German, and Hungarian, he is an elected full member of the Hungarian Academy of Sciences, a member of Academia Europaea, the President of the Coordinating Committee of the International Comparative Literature Association, and the Vice-President of the International Association for Hungarian Studies.

Veres Bálint:

»TUDOMÁNYOS MŰVÉSZET«

Tudomány és köznyelviség Eötvös Péter művészetében[1]

> *Bármennyire különbözőek is a művészetek és a tudományok, vannak bennük közös jellemzők is, amennyiben az embereket, akik e két területen dolgoznak, a kíváncsiság sarkallja. Összefüggések felderítéséről van szó, melyeket mások még nem ismertek föl, struktúrák megtervezéséről, melyek addig nem léteztek.*
>
> Ligeti György[2]

Az idén hatvanéves Eötvös Pétert, a kortárs magyar zene kiemelkedő személyiségét, valóságos „utazó nagykövetét" ezúttal nem valamelyik művének részletes analízise révén szeretném méltatni, s nem is életműve, illetve karmesteri–előadói pályája alakulásának biografikus végigkövetése által, hanem elsősorban úgy, hogy odahallgassak műveinek egy-egy olyan impulzusára, amely a szűkebb zenetörténeti kontextuson túlnyúló filozófiai kérdések felé terel – éppen úgy, ahogyan azt minden kor nagy művészetében tapasztalhatjuk. A következő előadás során mindez – tehát az odahallgatás a filozófiai kérdésfelvetésekre – a *tudományfilozófia* kérdésköre révén merül majd fel. Ezt a kérdéskört ugyanis Eötvös néhány műve egészen egyedi módon veti fel – különösen a pályája első szakaszában keletkezett kompozíciói, amelyeket nagy vonalakban az 1960 és 1990 közötti időszakban alkotott. Olyan művekre összpontosítjuk tehát figyelmünket, mint a *Kosmos* (1961), a *Mese* (1968), a *Cricket Music* (1970), az *Elektrochronik* (1972–1974), a *Windsequenzen* (1975/1987/2002) és főként a pálya első szakaszának főműve: az *Intervalles-intérieurs* (1981).

Zene és tudomány

Zene és tudomány kapcsolata korántsem új keletű, hanem egy kezdettől (a görög kezdetektől) fennálló, egymás újradefiniálásával és átértelmezésével folytonosan gazdagodó reláció, amelyben sokáig a zenének mint *muzsiké*nek (a mate-

1 A tanulmány első változata előadásként hangzott el 2004. augusztus 10-én, Nagyváradon, a III. Kárpát-medencei Nyári Egyetem keretében. A szerző tanulmánya megírásának idején a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériumának Kodály Zoltán ösztöndíjasa volt.

2 „Rhapsodische, unausgewogene Gedanken über Musik, besonders über meine eigene Kompositionen." In: *Festschrift der Fondazione Internazionale Premio E. Balzan.* Milano–Bern: 1991. Farkas Zoltán fordítása.

matika és az asztrológia legközvetlenebb alapjának) juttatták azt a kiváltságot, hogy a tudomány mértékéül szolgáljon (még Newton is „kései Püthagoraszként" identifikálja önmagát![3]), hogy aztán a 17. századtól mind határozottabban a tudomány vegye át ugyanezt a szerepet, tudniillik hogy a gondolkodás számára olyan alapmintákat szolgáltasson, amelyek a művészetre vonatkozólag is mind határozottabban benyújthatják érvényességi (sőt kizárólagossági) igényeiket. Ugyanakkor a zene és a tudomány viszonya nem válik teljessé ebben a rejtett episztemológiai illeszkedésben, *fúgá*ban, hanem régóta kölcsönös inspirációs forrás is a két terület művelői között, elég ha most a reneszánsz mesterek aritmetikai spekulációira vagy Bach elmélyült számmisztikájára gondolunk, mint ahogy zene és tudomány közös címszava alatt tárgyalandó a 16. század legvégén kibontakozó új tudományág: az akusztika is. Vagy gondoljunk az újabb, 19–20. századi fejlemények közül Szkrjabin színzongorájára, a (mechanikus) gépi technológia, a villamos energia, a digitális forradalom, vagy éppen a szerves kémia ösztönző erejére. Amikor tehát Eötvös Péter életművének első korszakát a *tudomány és művészet* vezérfogalmai alatt kívánjuk tárgyalni, akkor semmiképp sem valamiféle újat mondás láza kerít bennünket hatalmába, hanem egy nagyon is bejáratott kontextust idézünk fel, amely kontextusba a közelmúltban nemcsak Eötvös neve íródott bele, hanem olyan alkotóké is, mint Messiaen, Xenakis, Ligeti – hogy csak néhány kézenfekvő nevet említsünk.

Bár Eötvös zenéjének a tudománnyal összeszövődött szálai talán önmagukban is rejtenek bizonyos újdonságokat, amelyek egy önálló kutatás számára figyelmet érdemelnek, a magam részéről az elkövetkezőkben mégsem ezt az utat választom, hanem tudomány és művészet kérdését csak azért teszem témámmá, hogy érzékelhetővé tegyek egy olyan alapvető problémát, amely – véleményem szerint – Eötvös egész életművének egyik rejtett szála, műhelyének elsőre nem nyilvánvaló motivációja, s amely életművének nemcsak első, de újabb korszakát is meghatározza. Ez a rejtett kérdés: a modern művészetek *köznyelvnélküliségének* problémája.

A köznyelv problémája

Mit is kell értenünk *köznyelvnélküliség*en? A válasz nem nehéz, ha a „kultúra" összefoglaló szavával mind kevésbé kifejezhető plurális masszának arra a marginális területére gondolunk, amely a „kortárszene" feliratot kapja, s amely területet mindközönségesen a modern művészetek „érthetetlenségének" legkiválóbb pél-

3 És amikor Püthagoraszt említi, korántsem oly magától értetődően mint *nagy antik matematikusra* gondol rá (ez csak a mi „tudományos" tradíciónk nézőpontjából oly magától értetődő), hanem mint ama évezredes hagyomány egyik alapjára, amely a *muzsiké* címszava alatt még (hierarchikus) egységben látta azokat a dimenziókat, amelyek ma már elkülönülő diszciplínákként jutnak érvényre (mint *zene* és *matematika*). Bővebben lásd Penelope Gouk: *Music, Science and Natural Magic in Seventeenth-Century England.* New Hawen: Yale University Press, 1999, 254–257.; uő: „The role of harmonics in the scientific revolution". In: *The Cambridge History of Western Music Theory.* Ed. Thomas Christensen. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, 223–245.

dájaként tartják számon. Hiszen a modernség zeneszerzője különösen is jó példája a senki által meg nem értett művésznek, aki hermetikus magányban és misztikus exkluzivitásban alkotja a maga zseniális érthetetlenségeit. A pluralitással együtt járó mind kiélezettebb kommunikációs ínség kezdetei a 18. század végére nyúlnak vissza, amióta a művészet kvantitatív értelemben ugyan egyre nagyobb tömegeket érint (a művészet előállítói és fogyasztói tekintetében egyaránt), ám magának a művészetnek és a művésznek a helye az életben mind kérdésesebbé válik. A 19. században kialakuló új világmechanizmus a művészet számára egyre kevesebb olyan helyet tart fönn, amely annak korábbi rangjához mérhető lenne, s a művészet egész területét mindinkább a társadalmi cserefolyamatok körmozgásába, a piac ökonómiájába építi be. A közösen belakott világ, a másokkal megosztott kozmosz általános nyilvánvalóságából a társadalom tektonikus mozgásai közé szorult modern művész helyzete leginkább abban a nyelvi ínségben tapasztalható, amely egyként megmutatkozott az irodalomban, a képzőművészetekben és a zenében, s amelyet röviden *a köznyelvi kultúra összeomlásának* nevezhetünk. Ez másként kifejezve nem jelent mást, mint a kiterjeszthető megértés és a megosztható értelmezés közösségének leáldozását. A leáldozás persze nem jelent mindjárt eltűnést, hiszen a köznyelv nélküli művészet sem mondhatott le egészen az általános érvényesség: az *oikumené* igényéről. Legyen szó akár progresszív–avantgárd alkotóról, akár régi vágású konzervatívról: az *oikumené* igénye mit sem csökkent a művészet utolsó két évszázadában.

Ennyiben tehát amikor Eötvös Péter művészete kapcsán a *köznyelviség* problematikáját vetjük fel, akkor olyasvalamiről ejtünk szót, ami egyáltalán nem ennek az alkotónak a kizárólagos sajátja, hanem a zeneszerzés utolsó kétszáz évének megkerülhetetlen kérdése. Amiért Eötvös ebben a problématörténetben figyelmet kelthet, az nem más, mint ennek az általános kérdéskörnek egy – véleményem szerint – magas színvonalú megújítása és ennek konkretizálása a kompozíciókban. Amíg életműve első szakaszában a *tudomány* és a *zene* kapcsolatának szorosra fűzése révén, addig az utóbbi másfél évtizedben a *hagyomány* mibenlétének kérdésével karöltve jelentkezett munkásságában a köznyelviség problematikája. (A *hagyomány* kérdésköréről egy másik előadásban lehetne szó, ma elégedjünk meg a *tudomány* témájával.)

Az „abszolút zene" eszméje és a zene görög fogalma

Ha azt gondolnánk, hogy a zeneművészet kapcsán a köznyelviség problémájának felvetése erőszakolt gondolatkísérlet, „mert hiszen a zene önálló birodalom, amely kívül helyezkedik el a nyelv világán", nos, akkor könnyen lehet, hogy szemfényvesztés áldozatai lettünk. Méghozzá az „abszolút zene" eszméjének közkeletű félreértelmezése miatt, amely félreértelmezés szerint a zene valóban „abszolút",[4] minden vonatkozástól mentes entitás. E félreértelmezés jegyében az utóbbi két évszázad zenetörténetében számos lapályosságnak lehettünk már tanúi: hol puszta

4 Vö. Carl Dahlhaus: *Az abszolút zene eszméje*. Ford. Zoltai Dénes. Budapest: Typotex, 2004.

dekoratív esztétikumot, hol mechanikus iparművészetet csináltak a zenéből; hol technicista kutatási médiumnak tekintették, hol egyszerűen alávetették valamely önkényes pragmativitásnak: a szórakoztatástól a népnevelésig és illusztrativitásig sok mindenre *használva,* hol pedig l'art pour l'art cirkuszi mutatvánnyá degradálták. És mindezt az „abszolút zene" eszméjének semmire sem kötelező, homályos interpretációja nevében, amely fel sem kívánja tenni a zenével kapcsolatban az érthetőség/köz(ös)érthetőség kérdését. Ez a félreértelmezés egyáltalán nem vesz tudomást arról, hogy éppen az „abszolút zene" 18. század végén kibontakozó eszméje mutat rá a maga sajátos módján a létről, a dolgokról leszakadt nyelv mindinkább kiüresedő mivoltára, midőn a költői nyelv elégtelenségétől való megváltódást a *költészetnél is költőibb* zenétől várja, amely a „kimondhatatlan kimondása", s amely szavak nélkül szólít. Az „abszolút zene" eszméje – a maga igazi terjedelmében – semmiképp sem tekint el a zene korai, Platóntól jól ismert hármas felfogásától, amely felfogás a zenében egyszerre tapasztalja a *harmóniát,* a *ritmust,* de a *logoszt* is.

A továbbiakban mi is e hármasságra kívánunk tekintettel lenni, tehát a harmónia–ritmosz–logosz összetartozásra. És ha így teszünk, máris beláthatóvá válik, miért oly megkerülhetetlen kérdés a köznyelviség sajátosan modern problematikája a zeneművészetben is. A hármasság harmadik tagja (amely rangja szerint egyáltalán nem az utolsó): a *logosz* a zeneművészetben ugyanúgy problematikussá, mértékevesztetté és aporetikussá vált, mint a verbalitás dimenziójában. Egyszerűen szólva: kérdésessé vált, hogy korszakunkban a zene meg tud-e még szólítani bennünket? A modernség komponistájának döntése elsősorban nem stílusokról és technikákról esik, hanem arról: magára veszi-e ennek a kérdésnek a súlyát (nem úgy, hogy valamiféle frappáns válasszal rukkol elő, hanem úgy, hogy a kérdést a maga kérdésességében hagyja érvényre jutni), vagy egyszerűen csak belefeledkezik az opusok gyártásába: az előállítási és értékesítési technológiák – gyártási titkok – terjesztési és elavulási indexek végeláthatatlan ökonómiájába.

Eötvös művészete sem első, sem második szakaszában nem kerüli meg a kérdést, s ez már önmagában bizonyos szellemi rangot kölcsönöz munkásságnak. Mert azok a zeneművek, amelyek a *logosz* ínségét nem kívánják elkendőzni, emez ínségből nemcsak bénultságot, hanem egyfajta pozitivitást is nyerhetnek, hiszen a köznyelv ínségének közepette legalább *hiányként,* legalább *megvonásként,* de azért még őrzik a zenefogalom eredeti hármasságának lényegiségét: harmónia–ritmosz–logosz összetartozását.

Az ilyen művészet a mai zeneszerzésben bizonyos megfontoltságot takar, olyanfajta – talán nagyon is öntudatlan – bölcsességet, amely szembenéz világával, és számot vet avval a korszakkal, amelyhez tartozik, s amelyből lehetőségei és korlátai is származnak.

A modern tudományosság és a világkép korszaka

A szóban forgó korszak egyik lehetséges elnevezése Martin Heideggertől származik, aki az újkor, a modernség, a tudomány világa számára a legméltóbb – s persze mélyen kritikus – elnevezést a „világkép korszaka" összetételben találta meg. *Die*

Zeit des Weltbildes, ez a címe 1938-as előadásának, amelyben a modern tudomány szellemének különösen éles szemű elemzését és belső problematikusságának halálosan pontos leírását adja. Érdemes egy kicsit elidőznünk most ennél az előadásnál, hogy aztán világosabban rajzolódhasson majd ki előttünk annak a jelentősége, hogy Eötvös Péter korai művészetében éppen a tudomány felől, a tudománnyal összefüggésben jelenik meg a köznyelviség problémája.

Heidegger szerint a világkép korszakának lényegi alapja az újkori tudomány, amely a *theorein / theoria* eredeti görög értelmétől – ami *szemlélést* és *nálalétet*[5] (illetve a „dolognál-létet"), sőt az *ünnepen való részvételt* is jelentett – eltávolodva a kifejezés számára mindinkább a *tudományos belátás*, vagy a „képben lenni valamivel kapcsolatban" típusú jelentéseket foglalta le. A *látás* uralmi beállítódása[6] egyáltalán nem volt mindig a nyugati gondolkodás alapvonása. Az újkori teoretikus tudományosság persze már egyértelműen a látást mint uraló odapillantást: a megfigyelést tünteti ki. Ez a fajta tudományos megfigyelés korántsem valamiféle ártatlan játszadozás, hanem egy szigorú üzemszerűségre berendezkedett döntésgyakorlat, amely a létező alapjáról és az igazság lényegéről való döntés gyakorlásaként, valamint a létező és az igazság uralásának fenntartásaként mutatkozik meg.[7] Ennek az uralásnak a fenntarthatóságát a létező és az igazság egzakt *rögzítése* és emez egzakt rögzítettségbe való *berendezkedés* biztosítja. Ez a berendezkedés nem más, mint a *már ismertre* való szisztematikus ráhagyatkozás. A *már ismert* görögül: *tá matémata*. Az újkori tudomány tehát lényegénél fogva matematikai.[8] Matematikai mivolta (tehát *a már ismertre* való szisztematikus ráhagyatkozás gyakorlata) révén, és csak ennek a révén lehetséges, hogy az újkori tudomány mindenféle véletlenszerű kísérletezgetés helyett módszeres kutatássá váljon: a fizika és a kémia éppúgy, mint mondjuk a halláspszichológia vagy a történelemtudományok.

Az újkorban a tudomány olyan kutatássá válik, amely *előzetesen rögzített vázlata szigorúságához* igazítja lépteit, s eszerint halad előre.[9] Az úton való előrehaladásra egyébként a görögöknek is volt szava: *methodosz*. A mi „metódus" szavunk ebből származik, de értelme már egészen másként cseng. Heidegger az újkori tudomány eljárásának, *methodoszának* lényegét a maga tömör fogalmazásában így tárja elénk:

---

5 A „nálalét" a magyar heideggerológiai fordítástradíció bevett kifejezése. Gadamer például alapszóként használja az *Igazság és módszer*ben: „A nálalét több, mint a puszta együttes jelenlét valami mással, ami szintén ott van. A nálalét részvételt jelent. Aki ott volt valaminél, az egészében tudja, hogy tulajdonképpen hogy volt. A nálalét csak származékos értelemben jelenti aztán a szubjektív magatartás egyik módját, a »dolognál-létet« is. A szemlélés tehát a részvétel egyik valódi módja. Emlékeztetünk itt a communio szakrális fogalmára, melyen a theoria eredeti görög fogalma alapul." H-G. Gadamer: *Igazság és módszer*. Ford. Bonyhai Gábor. Budapest: Osiris Kiadó, 2003, 155.

6 Itt arra gondolok, amit a szimbolikus antropológia atyja, Gilbert Durand 1960-as főművében, a *Les structures anthropologiques de imaginaire*ben (Paris: Dunod, 1992, 535.) „monarchikus nézőpontnak" nevezett. Vö.: M. Heidegger: „Fenomenológiai Aristotelés-interpretációk. A hermeneutikai szituáció jelzésére." Ford. Fehér M. István. In: *Exsistentia*. VI–VII., Szeged–Budapest, 1996–1997, Supplement, 1–136.

7 Martin Heidegger: „A világkép kora." Ford. Pálfalusi Zsolt. In: *Fenomén és mű*. Szerk. Bacsó Béla. Budapest: Kijárat Kiadó, 2002, 87.

8 Uott 88.

9 Uott 89.

A megismerés mint kutatás kérdőre fogja a létezőt azt illetően, hogy az előállítás [vagy más néven a leképezés] számára miként és milyen mértékben áll rendelkezésre. A kutatás rendelkezik a létező fölött, amennyiben vagy előre számolhat vele a maga bekövetkező folyamatában [ez a természettudomány], vagy mint aminek elmúltával elszámolhat vele [ez a történeti tudomány lényege]. A természet az előre kiszámításba, a történelem pedig a történeti elszámolásba van helyezve. Természet és történelem a magyarázó előállítás tárgyává válnak, mely [egyfelől] számít a természetre és [másfelől] számol a történelemmel. Érvényes módon csak az lehet létező, ami ilyenformán tárgyivá váltan *van*. – (Beszúrások tőlem: V. B.)[10]

Csak a tárgyivá vált létezők nyújthatják az ember számára a világkép illúzióját. A világkép azért illúzió, mert bár arra szolgál, hogy a világ mindinkább belakható legyen általa, de ezenközben meg is szünteti a távolságot a kép és annak forrása között. A tudomány világképe körbezárul és totálissá fokozódik, végső soron világtalanná téve így az embert, akinek már csak világképe lehet, ám világa mind kevésbé. Mert a világ a maga világszerűségében az „örökkön-nem-tárgyi". Csak a tárgyivá vált világ szakadhat le lényegi módon a nyelvről, a logoszról, amely – mint létező – immáron maga is ki van téve a tudomány uraló igényének. A tudomány által ellenőrzés alatt tartott nyelv lehet ugyan „hasznos jószág", kiváló „kommunikációs eszköz", de mindinkább elveszíti azt a lehetőségét, hogy bármi olyat *mondhasson*, ami eredendőbb a világkép hatalmánál. Az olyan nyelvfelfogás, amely a nyelvet valamiféle intelligens jelrendszernek, valami jóféle közlekedőedénynek tekinti, és semmi többnek, az a felfogás már maga is a nyelvfeledtségből származik, amely mintha már nem is remélné, hogy a nyelv apálya közepette szóhoz juthatna még valami, ami nem a tudományból ered, mégis helyt áll magáért, s amely mondás a maga alapjait nem fedi fel, hanem származását titokban tartja.

Az ilyen alaptalan, mégis önmagát garantálni képes mondás: a *művészet beszéde*, amely mindig titok marad. És titok az is, mitől képes a műalkotás beszéde *közös beszéd* lenni, ami – megcáfolva minden kommunikációelméleti modellt – feladó és címzett nélkül teljesíti be a *kommunikáció* kifejezésének eredeti jelentését: a *közös* és *osztott lét*, az *oikumené* realitását.

Tudomány és művészet bensőséges kapcsolata Eötvösnél

Eötvös Péter művészete két különböző csapáson is elindult, és így kétféle módon tette számunkra érzékelhetővé a világkép uralmi korszakának és a modernitás köznyelvnélküliségének közepette és ellenére az *oikumené* realitását. Korai műveinek különlegessége abban áll, hogy mindezt éppenséggel nem a *tudomány szellemének* elutasítása révén tette tapasztalhatóvá, hanem maga is bensőséges viszonyra lépett a tudomány egyidejű eredményeivel: az elektronikus technológiák, az akusztika, az űrkutatás tudományának fejlődésével és még sok más tudományos eredménnyel. E művek, amelyek a tudomány ihletére és a tudomány közelségében születtek, mégsem váltak egyetlen pillanatra sem rigid experimentumokká, nem váltak laboratóriumi műanyagokká, vagy szörnyszülött mutánsokká. Első mesterműve például, a zongorára írt *Kosmos* Gagarin űrutazásának euforikus han-

10 Uott 93.

gulatában keletkezett, és a világegyetem tágulásának és szűkülésének csillagászati modelljei határozzák meg a kompozíció architektonikáját. Más műveiben aztán a fizika, a matematika vagy a biológia jelentett ihletforrást. Sőt a klasszikus természettudományok mellett egy-egy darabjában a humán tudományokhoz – még ha annak pozitivista vonalához is – tartozó tudományok hatása is feltűnik. Ilyen mű például a *Mese* című szalagkompozíció, amely az orosz formalista irodalomtudomány, a proppi „mesemorfológia" egyértelmű nyomait viseli magán.

A kölni elektronikus stúdióban Stockhausen mellett eltöltött évek mindenképpen ösztönzőleg hathattak a művészet és a tudomány kérdéseit egyívásúakként kezelő zeneszerzői attitűd elsajátítására. Mindennél többet elmond erről a poétikáról a magától a komponistától származó megfogalmazás, amely a korszak két legnagyszerűbb művét: *A szél szekvenciái*t és a *Hangköz-enteriőrök*et tartalmazó, a szerző hatvanadik születésnapjára megjelentetett CD kísérőfüzetében olvasható:

> Ezt a zenét nem „játsszák", nem „előadják", hanem „hallgatják" és „megfigyelik".[11]

Hallgatás és megfigyelés itt nemcsak a közönségre értendő, hanem az úgynevezett előadóra is. A *Hangköz-enteriőrök* ugyanis olyan elektroakusztikus kompozíció, amelyben az alapjául szolgáló szalagzene egyszerű hangközök belső feszültségeit térképezi föl, *képezi le*. A modern technika itt az egyik legősibb, legelemibb zenei entitást: a hangközt veszi górcső alá. A *Hangköz-enteriőrök* alapját adó szalagzene eredetileg önálló alkotásként készült (1972 és 1974 között), amelynek *Elektrokrónika* volt a címe, s amelyben az úgynevezett „előadónak" valóban szinte semmiféle hagyományos előadói feladata nem volt, csak a megfigyelés, a hallgatózás. Mégpedig nem másnak a megfigyelése és kihallgatása, mint az általa játszott hangközöknek.

De mi lehet olyan érdekes egy egyszerű hangközben, hogy azt külön meg kelljen figyelni, ki kelljen hallgatni? Hát éppen az, ami *benne* van, az a belső feszültség és vibráló intenzitás, amely szabad füllel nemigen hallható, de akusztikailag belátható, modellezhető. Ebbe a belső intenzitásba kísérelt meg Eötvös mind mélyebben behatolni és ezt kísérelte meg hallhatóvá is tenni ebben a művében. Ehhez egy olyan elektronikus kapcsolást épített, amely különböző hangátalakító komponensek segítségével a billentyűzetről ráküldött hangköz két hangjának belső feszültséggörbéjét felnagyítva: dallam és ritmus formájában hallhatóvá tette. Ez a technológia, amelyet maga Eötvös valamiféle zenei mikroszkópnak nevez, a hangzat saját eredetét jeleníti meg más formában.

Az *Elektrokrónika* alapeszméje nem más, mint egy sajátos játék: az előadó, akit hívjunk inkább Megfigyelőnek, játékba kezd egyfelől a technológiával, másfelől önnönmagával. A játék szabálya csupán annyi volt: addig tartson fenn egy hangzást, míg ki nem ismeri magát benne, fel nem fedezi annak természetét, aszimmetrikus pulzálását, ugráló dallamfordulatait. Ha a hangzást már sikerült úgyszólván „belaknia", akkor továbbléphet egy következő hangközre, majd onnan is tovább, amíg csak a játék tart. A mű lényege tehát tulajdonképpen nem is az a

11 BMC CD 092.

végeredmény, amelyet a CD-ről meghallgathatunk, hanem maga a játék, sajátos játékszabályával, amely mindig újrajátszható, mindig másképpen realizálható. Ez a játék tulajdonképpen nem más, mint hangközök és modellek cserebomlása: hangközök, melyekből modell lesz, és modellek, melyek újra zenévé válnak.

Ez a kompozíció lett aztán az alapja a korszak nagy művének, a félórás *Hangköz-enteriőröknek*, amely az *Elektrokrónika* anyagát klarinétra, harsonára, hegedűre, csellóra és harangokra terjesztette ki kölcsönösen átszínezve, egymásba játszatva, kommentálva és felfokozva a két zenei dimenziót – végső soron retorizálva kettősségüket.

A *Hangköz-enteriőrök* azért kiemelkedő műalkotás, és azért lehet méltó a „tudományos művészet" sajátságos elnevezésre, mert a tudomány itt nem pusztán tematikusan, nem egyszerűen technikaként és még csak nem is a modernség esztétikájaként van jelen, hanem lényegénél fogva. Ahogyan Heideggertől tanuljuk, az újkori tudomány lényege a már kiismert létező, a *tá matémata*, illetve ennek képpé tett formája: a *modell*. És éppen ez a modellalkotási gyakorlat mozgatja ezt a kompozíciót is. Csakhogy minden tudományossága ellenére itt mégsem kutatással van dolgunk, hanem továbbra is művészettel. És éppen ez a szép benne: átitatva a tudomány szellemével mégis meg tud maradni művészetnek. A tudomány egyszerűen nem tudja kikezdeni e zene művészet voltát, sőt inkább leleplezi saját kizárólagosságának illúzióját. Mert Eötvös ultramodern technikát alkalmazó kompozíciója azt bizonyítja: ha a tudomány Midasz király örökösének tartja magát, aki bármihez hozzáérve mindent arannyá változtat, akkor a tudomány téved. Azzal, hogy Eötvös radikálisan kiteszi művészetét a tudomány hatósugarának éppen nem a művészet gyöngeségét tanúsítja, hanem leleplezi a tudomány és a világkép látszathatalmát, amelyik minden létező feletti totális felügyeletre törekszik ugyan, de amely végtelenül gyengének bizonyul a művészet hatalmához képest. Azzal, hogy tapasztalhatóvá teszi: a tudomány nem képes mindent, amihez csak hozzáér tudománnyá változtatni, végső soron a *teoretikus belátás*, a *modellezés* gyakorlatának kizárólagosságát vonja kétségbe. A *Hangköz-enteriőrökben* nem pusztán arról van szó, hogy a *modell* révén olyan realitás válik érzékelhetővé, amely másképpen nem lenne az, hanem arról is, hogy egyáltalában: a világkép korában valóban csak az tekinthető-e megalapozott realitásnak, a realitás legitim érzékelésének, amely realitás valamely *modell* gyámkodását bírja, illetve amely érzékelés valamely *modell* által lép életbe. Idézzük csak még egyszer Heideggert: „Érvényes módon csak az lehet létező, ami ilyenformán [modellszerűen] tárgyivá váltan van." – (Beszúrás tőlem: V. B.) A *Hangköz-enteriőrök* nagysága abban áll, hogy képes a tudomány modellalkotási folyamatát szembeállítani a művészet titokzatos önaffirmációjával, és e kiélezett feszültséget fenn is tartja. A két erőt úgy tudja egyszerre mozgatni, hogy egyesíti őket a *természet* sokarcú és titokzatos fogalmában.

A természet fogalmának kettős értelme

A mű címe úgy is parafrazeálható lenne: *a hangközök belső természetének fürkészése és kiismerése*. Mintha csak a természettudomány egyik oldalhajtása volna, az akusztika egyik szakterülete. Ugyanakkor a cím második szava: „enteriőrök" le sem ta-

gadhatná a maga (képző)művészeti származását. Azután gondoljunk megint a már idézett Eötvös-mondatra: „ezt a zenét nem előadják, hanem megfigyelik". Márpedig előadni a művészetben szokás, megfigyelni pedig a tudományban. Mit mondjunk hát akkor, inkább tudomány lenne-e a kompozíció, vagy inkább művészet? Kérdésünkre a választ a *természet*fogalma felől kaphatjuk meg. Azt kell csak megértenünk, hogy a tudományok *természet*fogalma önmagában is eldöntetlenül tartalmazza mind az úgynevezett „objektív valóságot", mind a „szubjektív megfigyelő" létének korlátait. A „természet" mellett mindig ott áll a „természet-es": a természetnek megfelelő, a természet mértéke szerinti.

Vegyük például azokat a bizonyos hangközöket, amelyek Eötvöst foglalkoztatták szóban forgó műve megalkotása során. A *Hangköz-enteriőrök* alapját képező modellezési eljárás elvileg bármilyen hangközre alkalmazható, s a tudomány erénye valóban az is, hogy számba vesz mindent, ami csak számba vehető. Eötvös mégsem vesz számításba minden lehetséges hangközt, egyszerűen azért, mert az egyre magasabb frekvenciasávban található, egyre kisebb intervallumú hangközök feszültségmodelljei olyan komplexitást mutatnak, amelynek megszólaltatott változata már túl van az emberi érzékelés differenciáltságának határain, s ezektől a *követhetetlenül* komplex hangzásoktól Eötvös el is tekintett. Helyettük az olyan hangzásokat részesítette előnyben, amelyek oktávjaikkal és kvintjeikkel az ősi *népzenékre* emlékeztetnek – tovább bővítve így a *természet* és *természetes* fogalmait olyan jelentésrétegekkel, mint az „ősi", az „archaikus", a „természeti nép által teremtett" stb. Minden futurisztikus jellegük ellenére az *Elektrokrónika* hangzásai ilyen archaikus asszociációkat keltenek. Ezekkel az ősi kvintekkel és oktávokkal szemben viszont a túlontúl komplex hangzásokat Eötvös az évekig tartó kísérletezés és improvizációk eredményeként/tanulsága következtében végül is letiltotta, mert követhetetlennek, megfigyelhetetlennek találta őket. A követhetetlenség pedig itt nem csak azt jelenti: „nem tudok utána menni", hanem azt is: „nem tudok kapcsolatba kerülni vele, nem tudom megértés révén modellezni, leképezni". Pontosabban, mégiscsak kapcsolatban vagyok vele: csakhogy nem az értelemalkotó hallás révén, hanem csak határként és megvonásként, csupán negáció révén. Éppen ahogyan az archaikus kultúrák is alkalmasint csak negatív kapcsolatot ápoltak egy-egy hangközzel. Itt megint Eötvöst idézem:

> Már az ókorban is tudták, hallották, érezték, hogy a különböző hangközökben más és más feszültség van. Ezért tartottak egyes hangközöket megengedettnek, másokat veszélyesnek, sőt tiltottnak.[12]

Mi lenne hát a „hangközök természete", amely ilyen lényegi döntés elé állította az embert minden korban? Valamiféle objektív valóság, amelyhez az ember csak hellyel-közzel s csak tudományához mérten tud felnőni, vagy a „hangközök természete" talán nem is más, mint magának „az embernek a természete", az ember korlátokkal teli léte?

12 Lásd a BMC CD 092 kísérőfüzetében.

Eötvös korai művei: a *Kosmos*, a *Mese*, a *Hangköz-enteriőrök*, a *Szél szekvenciái* páratlan hitelességgel teszik fel ezt a kérdést, s egyúttal felidézik a görögség zeneértelmezésének egyig legtitokzatosabb szavát: a *nomoszt*. A *nomosz* ugyanis egyaránt jelent dallamot és törvényt is. A természet törvénye tehát – görög értelemben – a természet dallama is egyúttal. És megfordítva: az ember dallama az ember törvénye, korlátja is.

Phüszisz és natura – visszatérés a köznyelv problémájához

Most lépjünk egy lépéssel még tovább. A görögök szava a természetre a *phüszisz* volt, amelyet elsősorban nem a mai *natura* jelentésben használtak, hanem *valamiféle rejtőzködő és önmagából titokzatosan kibomló alapnak* tekintettek, amelynek legvilágosabb példáit nem az erdőkben, mezőkben vagy állatokban, hanem az emberi alkotásokban, a költészetben fedezték fel.[13] Eszerint tehát a művészetnek eredendően nem kell behatolnia a természetbe, nem kell utánoznia vagy illusztrálnia azt, nem kell *külön* kapcsolatot kiépítenie vele, mert már önmagától eleve természetszerű, ahogy Heidegger mondja: „physishäftig".

És ha így van, mi szüksége volt akkor Eötvösnek, hogy művészetében szorosra fogja a szálakat a természettudománnyal és az annak alapját adó *natura*-fogalommal? Megítélésem szerint az egyik lehetséges válasz erre a kérdésre a köznyelviség problematikájának irányából adható meg. Éppen ezért tartottuk már kezdettől vezérfonalunknak a köznyelviség témáját. Térjünk hát vissza rá, lássuk, közelebb jutottunk-e hozzá a tudomány és a világkép tárgyalásának hosszú kerülő útján.

Úgy gondolom, az Eötvös-életmű első fele úgy ad választ a köznyelvi művészet hiányának a 20. századi zenében oly különösen is nyilvánvaló problémájára, hogy radikális módon magáévá teszi a modernitás egyetlen „valódi" (vagyis inkább: *illúziószerű, pszeudo-*) köznyelviségét: a tudomány szellemét. Az életmű első felének bölcsessége abban a felismerésben áll, hogy a tudomány mindent lebíró hatalma alól nem úgy próbál meg kibújni, hogy a modern tudományosság egész problematikáját mindenestől félresöpri, vagy a margóra szorítja, hanem annak látszólagos hatalmát és tehetetlenségi nyomatékát éppen azáltal haladja meg, hogy a tudomány *tudományosságát* a művészeten belül radikalizálja. Annyira lendületesen teszi magáévá a modellalkotási mechanizmust, a tudomány *pszeudo-köznyelviségét*, hogy mintegy *túlhajtja önnönmagán*, mígnem önmagából kifordulva a tudomány: művészetté válik.

A *Hangköz-enteriőrök* kapcsán csak puszta zenetudomány, muzikológia marad, ha a kompozíció alapjául szolgáló modellalkotási folyamatot leírjuk és ismertetjük. Így ugyanis semmi máshoz nem jutunk, csak egy modell modelljéhez. Márpedig kérdéses, hogy a darabbal szövődött kapcsolatunk s annak szenvedélyessége

13 Martin Heidegger: *Bevezetés a metafizikába*. Ford. Vajda Mihály. Budapest: Ikon Kiadó, 8–10. *(3. § Az egészében vett létezőre történő kérdezés kezdete a görögöknél a φυσις alapszó jegyében)*; uő: *„A φυσις lényegéről és fogalmáról."* Arisztotelész: Fizika *B, 1*. Ford. Vajda Károly. In: *Útjelzők*. Szerk. Pongrácz Tibor. Budapest: Osiris, 2003, 225–282.

pusztán csak egy modell modellezése révén állt-e elő, s nem úgy van-e sokkal inkább, hogy a művészet kikutathatatlan logoszának, *megszólító* erejének köszönhetjük ezt a kapcsolatot, amelybe belebonyolódunk, s amelyet sohasem tudunk – de valójában nem is akarunk – teljességgel uralni.

Ez a belebonyolódás és megszólítottság, sőt, *közös, oikumenikus megszólítottság*, amely a művészet felől ér minket, kiélezi a feszültséget a köznyelv kétfajta értelme, kétfajta hatalma között. Hiszen a művészet szava kifejezetten köznyelven kívüli abban az értelemben, amennyiben a köznyelv fölötti kizárólagos – bár látszólagos – hatalmat a tudomány igényli magának. A művészet szava ellenőrizetlen és titkos megszólítottság, phüsziszszerű beszéd, amely nem megszámolható, és nem elszámoltatható, s amely örök botránya marad az újkori logikának.

Amikor Eötvös a tudományt a maga művészetében mintegy *túlhajtja*, és kiforgatja önmagából (illetve visszavezeti azt önnön pre-tudományos alapjaiig), akkor az átfordulás pillanatában egyúttal el is veszíti a köznyelviség lehetőségét, a tudományos absztrakt ellenőrizhetőség biztosítását. Akkor abban a pillanatban egyúttal ki is költözik abból az egyetlen közössé tevő vehikulumból, amely az újkori tudomány szellemét a maga teljességében fejezi ki, s amelyet a világkép korszakában az egyetlen legitim közösség-dimenziónak szokás tekinteni: a számok birodalmáról beszélek, a számokkal és számolva gondolkodás közegéről. Hiszen a tudomány, tehát lényegében az újkor köznyelvét a számok és számolási műveletek képezik. Csupán ezek azok, amiket nem kell egy másik beszélő vagy beszélői csoport számára le- és átfordítani; ezek azok, amiket nem kell hermeneutikailag újra és újra elsajátítani vagy magyarázni. Ezek azok, amelyek nem szorulnak *a hagyomány* ápolására, sem elárulására. Járja egy szólás: „a tények makacs dolgok". Nos, azok a bizonyos tények azért makacsok, mert megmért–megszámolt létezők, s mert az ember elszámoltatásukat *makacsul* a létező egészére vonatkozó leszámolásnak és letudásnak tekinti.

Akárhonnan is nézzük, Eötvös Péter első korszakának művei, melyekben a tudomány *művészi túlhajtását* fedeztük fel, bizonyos értelemben zsákutcát jelentenek. Hiszen rejtett motivációjuk: *a tudománytól remélt köznyelviség elnyerése* csorbát szenved. Nem lesz belőlük bebiflázható képlet. Mert éppen azáltal, hogy – kétségbe vonva látszólagos túlhatalmát – a tudományt visszavezetik saját költői–csodálkozó alapjaihoz, tehát túllépik megállapított hatókörét, és műalkotásokká válnak, azon nyomban vissza is zuhannak a matematikailag összemérhetetlenbe, a mindig-másként-mutatkozóba, a kezelhetetlen és beszüremkedő, az idegen és mégis hívogató heterogenitásába, a művészet nem publikus közösségébe, amely – különösen az úgynevezett „kortárs szene" esetében – mindközönségesen *érthetetlenségre ítélt* világ. Hiszen, amint azt a közhiedelemből tudjuk: a „kortárszene" elzárt terület, amely kapuit csak jelszóra és csak néhány beavatott szakértőnek nyitja meg (a sznobok meg, akik megvásárolják még a jelszavakat is, úgyis mindenhol ott vannak, meghívás nélkül is...).

Hogyha úgy is áll a helyzet, hogy Eötvös műve sem más, mint vájt fülűeknek való „kortárszene", azért annyira mégsem zsákutca, hogy meg ne tapasztalhat-

nánk benne a tudomány határát, vagyis pontosabban: a *tudományt művelő ember* határát, és hogy meg ne hallanánk benne a művészet szavát, amely nagyobb dolgokra tanít bennünket a közhiedelmeknél: megfigyelésre, fülelésre, elidőzésre, *önnön természetünk* tapasztalatára.

Ahogy a filozófus, Max Picard mondja:

> A szellem váltja meg a természet csendjét és teszi részévé azt az ember világának.[14]

14 Max Picard: *A csend birodalma.* Ford. Szabóné Révész Mária. Budapest: Kairosz Kiadó, 2002, 119.

ABSTRACT

BÁLINT VERES*

»SCIENTIFIC ART«—SCIENCE AND COMMUNICATION IN PETER EÖTVÖS' ART

The present study is a second version of a discourse held at the Partium Christian University (in Oradea, Romania) in summer 2004. It contains a twin-survey of a music philosophical phenomenon of the post-war New Music and the first creative period of Péter Eötvös' work as a composer. These two topics find their common denominator in the primordial subject of the relationships between music and sciences. Since Eötvös' work has a very close contact with science from the very beginning. Considering Martin Heidegger's reflections concerning the nature of modern sciences (*Die Zeit des Weltbildes*, 1938), we can find not only the inspirative force of the science in the „early" compositions of Eötvös (*Elektrochronik, Intervalles–Interieurs, Mese, etc.*), but its limits also, which is revealed by the art itself.

* Bálint Veres was born in Budapest (Hungary), in 1976. He graduated at the Eötvös Lóránd University (Budapest) in 2001. Since then he continued his studies there as a PhD student of Aesthetics at the Institute for Theory of Art and Media Studies. At the moment he is working on his PhD thesis concerning the changes of Aesthetics of the post-war East-European contemporary music. In 2004 he was awarded a Kodály-scholarship from Ministry of National Heritage for researching Hungarian contemporary music.

EMLÉKEK

Virány Gábor
MEGKÉSETTEK-E MOZART »POROSZ« KVARTETTJEI?

Születésnapi köszöntő tanulmány formában

Ötvenhárom év elmúltával is fülembe csengnek egykori zenei gimnáziumi osztályfőnökünk, a csaknem egy évtizede elhunyt Miskolczi Margit szavai. Amikor a vakáció egyik hűvös napján belátogattam az iskolába megemlítette, hogy „Osztályunkba egyetlen új fiú jön majd. Somfai Lászlónak hívják, szeressék, becsüljék és tiszteljék, mert rendkívül értelmes fiú." Azután váratlan változásokkal megkezdődött utolsó gimnáziumi tanévünk: a Somfai Lászlóhoz hasonlóan, de már egy évvel korábban Szegedről a fővárosba került igazgatónk, dr. Baranyi János több átszervezést is végzett. Osztályunk két és fél év után ismét koedukált lett. Talán ez is hozzájárult ahhoz a körülményhez, hogy alig néhány hét elteltével mindnyájan tudtuk, hogy a rendkívül tehetséges új fiúnak egyik legrégibb osztálytársnőnkkel, Révész Dorrittal – ahogyan a latin szó mondja *sacrosanctus*, azaz – szent és sérthetetlen pályatársi, munkatársi, majd jóval később házastársi kapcsolata alakul ki. Mindketten, egy azután nem zenei pályára került osztálytársunkkal együtt, kitüntetéssel érettségiztek. Az iskolaigazgató az előbb már szóba hozott sokoldalú, zongoristaként és gimnáziumi tanárként egyaránt kiválóan működő pedagógust (akiről a nyár folyamán illenék megemlékeznünk születésének 80., halálának pedig 10. évfordulója alkalmából) létszámfelettinek nyilvánítva elbocsátotta. Helyére Sztupár Ferenc került. Első pillanatban talán úgy tűnhet, hogy ez nem tartozik az előadás tárgykörébe, de azokban az időkben, amikor oly sok honfitársunk – Lenin 1920-ban írott, 30 fejezetből álló tanulmányának címét parafrazeálva – visszaélt a *baloldaliságnak, a kommunizmus gyermekbetegségé*nek gazdasági és politikai körülményeivel, ez a pedagógus ember tudott maradni: két növendékét is ingyen befogadta egy tanév időtartamára, s nem hinném, hogy én voltam az egyetlen iskolás gyerek, akit egy galád intrikából kimentett!

Az 1951/1952-es tanév zongoravizsgái eléggé sejtették már, hogy nem ennek az alaphangszernek művelésével töltjük ki életpályánkat. A következő, zenei tagozatos tanévben még nem sejtettem, hogy egykori osztálytársam a tanév folyamán Bartók fúgaművészetével foglalkozik, s az erről készült szakdolgozatával kerül majd be az akkor még Főiskolának nevezett *alma mater*ünk zenetudományi tanszakára. Azt különösképpen nem sejtettem, hogy öt éven át együtt tanulhatunk majd, s így tanúja lehetek életpályája kibontakozásának.

Mint pedagógusszülők gyermeke rendkívül szerencsés tanulási módszerrel sajátította el a megismernivalókat. Szaktárgyainak briliáns vizsgái mellett (mivel a sors kifürkészhetetlen akarata erre is kötelezett minket) a világnézeti tantárgyak vizsgái is parádésan sikerültek neki. Szomorú, hogy az őt nagy felelősséggel felnevelő szülei már nem lehettek tanúi kibontakozásának. Még a Kádár-korszak legkezdetén meghalt édesanyja.

1956 őszének sorsdöntő napjaiban Somfai egyik tanárunkkal, Gárdonyi Zoltánnal együtt az október 22-én kezdődött Liszt-konferencián Weimarban volt, s az események következtében csak december 2-án jöttek haza, amikor már egy hónapja elkezdődött a leszámolás. Őt ennek ellenére meghurcolták. Édesapja sem élt már, amikor – 1959 szeptemberében – a budapesti Haydn-konferencián mesterünk, Bartha Dénes a hazai és külföldi szakemberek előtt fölhívta a figyelmet remekbeszabott munkásságára, segítőkészségére. Erre Barthának szerencsésen megvolt a lehetősége, de – az 56-os vádak következtében – ő maga nem adhatott elő. De legalább a *Zenetudományi tanulmányok* Haydn emlékére közreadott kötetében megjelenhetett a „Klasszikus kvartetthangzás megszületése Haydn vonósnégyeseiben" című jelentős tanulmánya, amelyet a „Mozart Haydn-kvartettjei"-ről szóló, még főiskolásként írt dolgozata előzött meg a bicentenáriumi publikációban.

A hatvanas években azonban megindult Somfai László osztatlan megbecsülése, „rehabilitációja". Már az 1960 őszén lezajlott Erkel-konferencián előadásában Ujfalussy József megemlítette, hogy a családi közreműködéssel megszületett Erkel-kéziratok megfejtésében mennyit köszönhetett a nála csaknem másfél évtizeddel fiatalabb kollégájának. 1961. szeptember 28-án, a Magyar Tudományos Akadémián rendezett Liszt–Bartók konferencián pedig, szinte kivételképpen, nem Bartókról, hanem Liszt *Faust-szimfóniájá*ról adott elő. November 3-ára, a Tátrai-vonósnégyes Bartók-sorozatának megnyitójára – ezen, és a további másik két koncerten is Ujfalussy tartott előadást – már ő írhatta a Műsorfüzetbe az 1. vonósnégyes ismertetőjét, majd az estéről ugyanebben az orgánumban bravúros kritikát is írhatott.

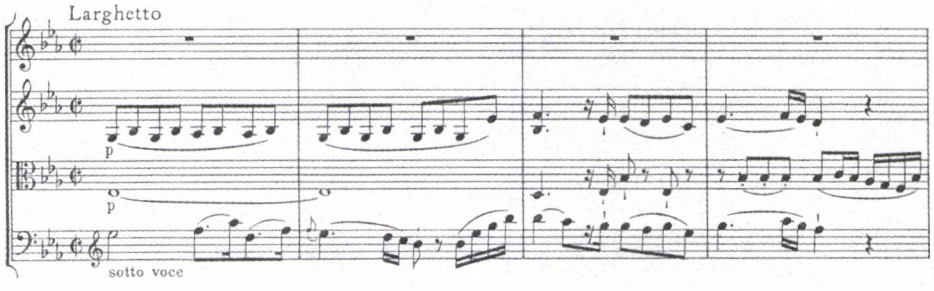
Jogosan merülhet fel a kérdés, miért fordítom a *curriculum vitae*t éppen az 1954 nyarán létrehozott Műsorfüzetben levő Somfai-publikációk felé? Nem csak, mert a jubiláns itt megjelent írásainak vázlatos ismertetése is külön bibliográfiai publikációt ölelne fel, nemcsak azért, mert az említett nyomdatermékek megjelenését követően osztatlan elismerést váltott ki tevékenysége, hanem a mai köszöntő-előadás gondolatmenetét az 1986. november 16-án elhunyt idősebb kollégánknak, Barna Istvánnak ugyancsak a Műsorfüzetben megjelent megállapítása indítja el. Barna ismertetőjében „megkésett gyermek"-nek nevezi Mozart II. Frigyes Vilmos porosz király megrendelésére készült három *Porosz kvartett*jét (D-dúr K. 575, B-dúr K. 589, F-dúr K. 590). Úgy érzem azonban, hogy Barna *epitheton ornans*át mégis alaposabban meg kellene vizsgálni.

A már említett Somfai-tanulmányból Mozart bécsi évtizedének első felében elkészült Haydn-kvartettekről igen bőséges ismereteket szerezhettünk. De – Alfred Einstein meghatározásával élve – a „10 híres vonósnégyes" későbbi darabjairól alig ismerek publikációt. (A kollegiális és baráti kegyelet kötelez, hogy ezek közül megemlítsem a 499-es Köchel-számú *D-dúr kvartett*nek a Műsorfüzetben napvilá-

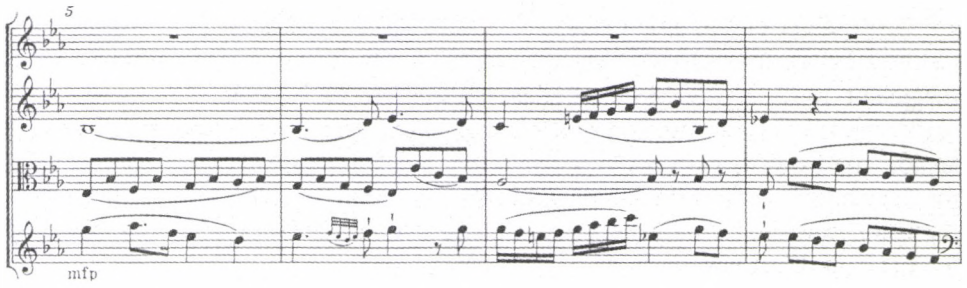
got látott ismertetőjét, amelyet az 1956-ban végzett Kovács János írt. Egykori legidősebb évfolyamtársunk, Sólyom György „A hét zeneműve" nyomtatásban is megjelent 1977. április 18-iki előadása természetesen bővebb, és kottapéldákkal is illusztrált.) A *Porosz kvartettek*ről azonban sajnálatos módon alig ismerek publikációt, amelynek alapján Barna meghatározásának létjogosultságát vagy tévedését megbírálhatnánk. Külföld számára készült, így nem ismerhettem azt a lemezismertetőt, amelyet a jubiláns egy francia lemezfölvételhez írt, s amelyet csak a konferencián említett nekem.

A három vonósnégyes megrendelésre készült. A géniusz eredetileg a konvenció szerint féltucatnyit tervezett. Önkéntelenül eszünkbe jut a Haydn–Mozart–Beethoven vonósnégyesekről főiskolás korunkban nekünk előadó professzorunknak, Bartha Dénesnek szinte humoros mondása: Beethoven kevésbé volt szorgalmas, ezért csak három művet sorolt egy opuszba. (Az op. 18-as kvartettek fiatalkori kivételnek számítanak.) Hogy Mozartnál ezúttal miért csak három darab készült el, abban több körülmény is közrejátszhat. Talán a zeneszerző súlyos anyagi helyzete, a királyi honorárium késése és bizonyosfokú elmaradása is szerepet játszhatott ebben. A 20. század derekának kutatásai kapcsán, Ludwig Finschernek, az új összkiadás közreadójának bevezetője alapján annyit mindenesetre tudunk, hogy ezt a három vonósnégyest végül is mégsem a királynak dedikálta. Puchbergnek 1790. június 12-én azt írta, hogy fárasztó munka volt ezek megírása, és arra kényszerült, hogy nevetséges áron (*Spottgeld*ért!) adja ki őket Bécsben, hogy valami pénzhez jusson. Mégis a köztudat ezt a három darabot *Porosz kvartett*ekként tartja nyilván. Most kíséreljük meg, ha röviden is, regisztrálni a darabok stílusjegyeit.

Külső stílusjegyként szoktuk említeni, hogy ezekben a legmélyebb hangszer szólisztikus, mégpedig kiemelten szólisztikus szerepet kap. A király még trónörökösként Jean Pierre Duport-nál tanult, neki volt köszönhető, hogy a divatból fokozatosan eltűnő gamba helyett a modern gordonka játékát sajátíthatta el. Mégis, látva–hallva a darabokat, helyesebben az egyes tételeket, úgy tűnik, hogy Mozart vigyázott volna az egyes hangszerek egyenrangúságára, hiszen a gyönyörű, éneklő dallamok nagy része nemcsak a csellón hangzik fel, vagy pedig egy másik hangszer dallama kontrasztál a „királyi hangszer" melódiáival. Illusztrációként a B-dúr kvartett (K. 589) lassú tételét idézném.



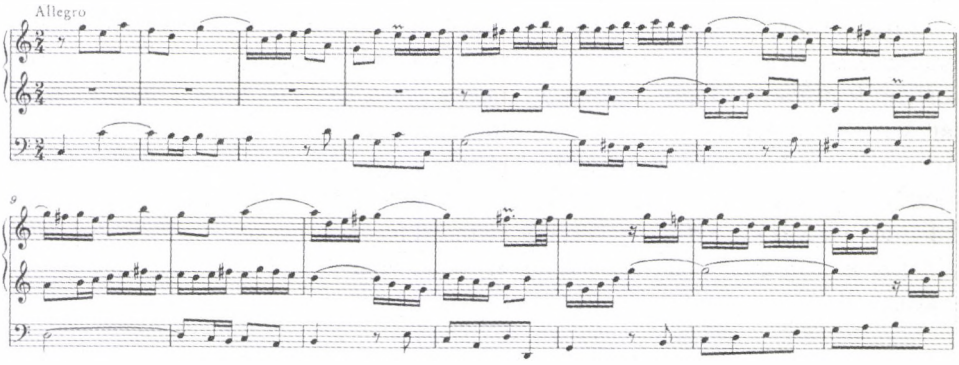
A B-dúr kvartett (K. 589) 2. tételének kezdete (folytatása a 80. oldalon)



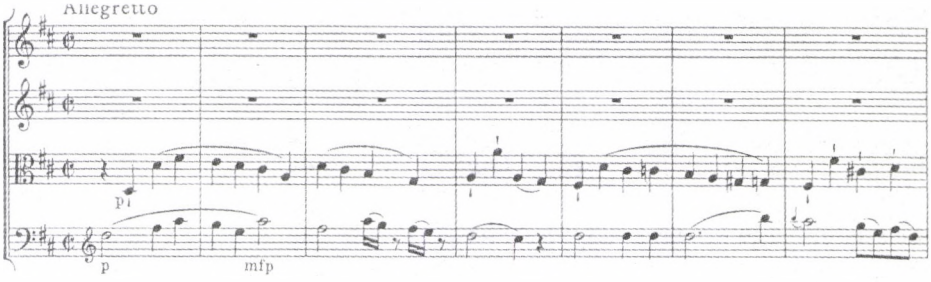
A B-dúr kvartett (K. 589) 2. tételének kezdete (folytatás)

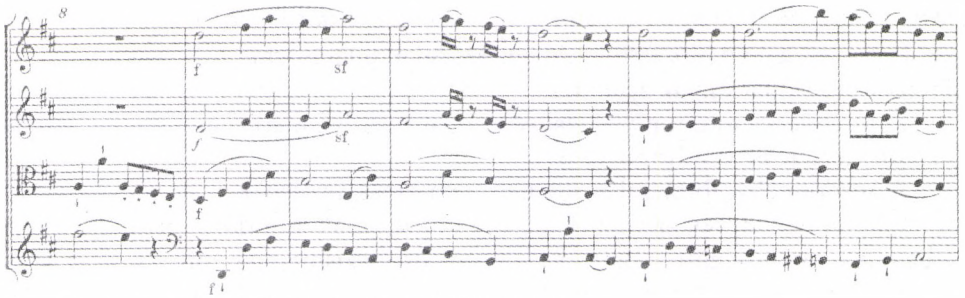
A *Porosz kvartett*ek első darabját (D-dúr) a köztudat *Solisten-Quartett*ként tartja nyilván. Nem kérdés, hogy az egyes tételek témái több hangszeren is felhangzanak, még a menüett triójának fődallama is, amelyet miden megszólalása előtt egy felütéssel bevezetett kétütemes, anorganikusnak tűnő lépegető motívum vezet be.

Míg az első három tételben a „szólistaság" alapvető jellemvonása ellenére aligha beszélhetünk polifóniáról, a finálében viszont megfigyelhető a többszólamúság. Tudjuk, hogy Mozart berlini és lipcsei utazása során Bach-műveket is meg kívánt ismerni. Az első *Porosz kvartett* igen sok tekintetben polifon szövésű finálén az első ízben a „királyi hangszer" magas fekvésén megszólaló téma – amelynek első fele talán Bach *C-dúr orgonaszonátá*jából (BWV 529), az utolsó tétel témájából ered – szinte fúgatémaként vonul végig a zárótételen, de a mozarti folytatás sorszerkezetűvé válik.



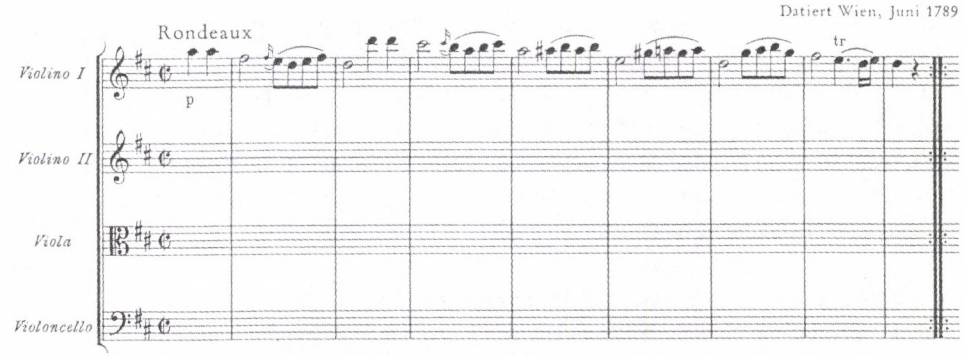
Fent: J. S. Bach: C-dúr orgonaszonáta (BWV 529); a 3. tétel kezdete
Lent: Mozart D-dúr vonósnégyes (K. 575); a 4. tétel kezdete (folytatása szemközt, fent)





Mozart D-dúr vonósnégyes (K. 575); a 4. tétel kezdete (folytatás)

Mégis a sok, részben távoli modulációk révén elért témaexponálás eszünkbe juttatja a Mozart által nagyra becsült s a berlini utazásánál néhány hónappal korábban elhunyt Carl Philipp Emanuel Bach „szabad fantáziá"-it, amelyekről Arnold Schering a Bach fiú halálának 150. évfordulója alkalmából az 1938-as Peters-Jahrbuchban azt írta, hogy ez a modell rondóformában is gyakran előfordul. Egyébként ezt a tételt eredetileg egy Gavotte en Rondeaux jellegű témával kezdődő finálé helyére írta a szerző; a témának csak a vázlatként fennmaradt dallamát ismerjük.



A D-dúr vonósnégyes (K. 575) 4. tételének abbahagyott témafeljegyzése

Rondóról, rondótémáról esett szó, tehát tegyünk most említést a finálékról. Már az 1957-ben megjelent Somfai-tanulmányban olvashatjuk, hogy a Haydnnek ajánlott ciklusban egyetlen rondó sincs! Mozart ezt a formát még azt megelőzően tökéletesítette életművében, hogy a haydni kvartett-technikát magáévá tette. Érdekes, hogy a csaknem kizárólag Mozartra jellemző „redukált" szonátarondót ebben a ciklusban sem alkalmazza a géniusz. Pedig a szonátarondónak ezt a változatát, amelynek középső epizódját követően előbb a második témacsoport tér vissza, igen sok korábbi remekművében megtaláljuk már. Elég megemlítenünk a Haydn-kvartetteket követően komponált C-dúr és g-moll vonósötösnek, valamint az 563-as Köchel-számú trió-divertimentónak az utolsó tételét, amelyeket a Haydn-kvartetteket követő „útkeresés és útmegtalálás" fázisaként kell nyilvántartanunk. A kamaraművek mellett említsük meg a d-moll (K. 466) és B-dúr (K. 595) zongoraver-

seny zárótétele mellett az utolsó, *D-dúr zongoraszonátát* is, annál is inkább, mert ezt (akárcsak a nem Mozarttól való hegedűdallammal is ismert B-dúr szonátát) II. Frigyes Vilmos lányainak ajánlotta.

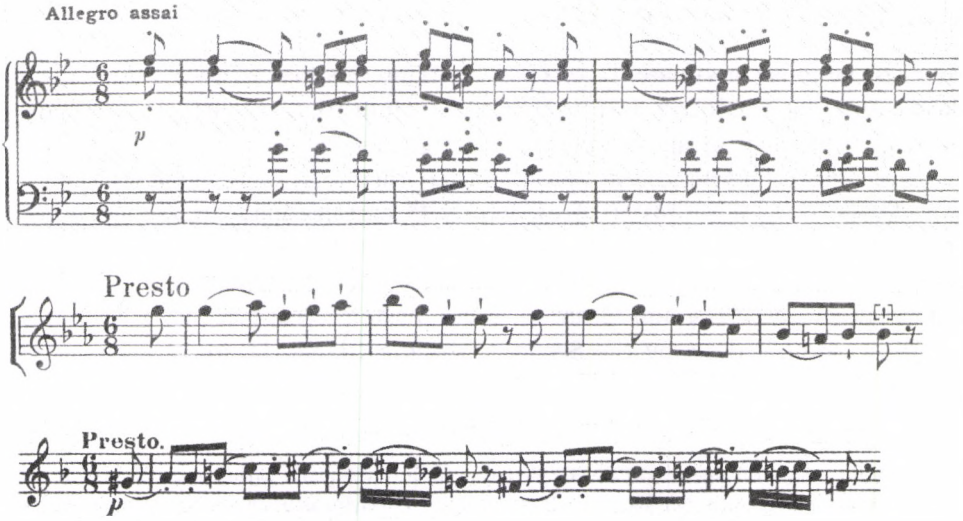
Zárótételeket soroltunk fel elsőként, talán azért is, mert ezeknek a sorában található viszonylagos változatosság.

A kezdőtételek formájukat illetően nem élnek újításokkal: szonátaformában íródtak, természetesen az expozíció ismétlésével, csak az F-dúr kvartett nyitótételében kell a kidolgozást a visszatéréssel együtt megismételni, mivel a tételt kóda rekeszti be, akárcsak a három évvel korábban komponált „különálló" D-dúr mű finaléját. A menüettek tempói nyugodtak; talán az „idegen, porosz" miliőre gondolva, vagy a 33. évére bizonyos fokig megfáradó, de mindenesetre gondokkal küzdő komponista nem él a „vadabb" tempókkal. Hol van már az *Esz-dúr kvartett* menüettjének Allegro tempója! A D-dúr darabé Allegretto, a B-dúré kissé meglepetésszerűen Moderato, az F-dúré ismét Allegretto. Minden szépségük ellenére nem hoznak igazi meglepetést.

A lassú tételek mindig a második helyre kerültek. (Ennek kapcsán meg kell említenünk, hogy Haydn utoljára a mozarti *Porosz kvartett*ekkel egy időben, az op. 64-es *C-dúr kvartett*ben helyezi a menüettet a lassú tétel elébe.) A háromtagúság jellemzi az első két kvartett ezen tételeinek gyönyörű kantábilitását, míg az F-dúr kvartett – egyik forrás szerint Andante, a másik szerint pedig Allegretto-tempójú – majdnem szonátaformát követ. Ennek második részét meg kell ismételni, hiszen kóda fejezi be a kétféle tempójelzéssel is ismert tételt. Ez mintegy ellensúlyozza a pergő, szonátaformában íródott finálé szerkezetét, amelyben a második rész, amelyhez kóda nem kapcsolódik, szintén megrepetálandó. A tétel témája mintha kapcsolat lenne a haydni örökséggel; az utalás a Mozartot majdnem két évtizeddel túlélő pályatárs kvartett-technikájára még nyilvánvalóbbá válik a B-dúr kvartett Allegro assai tempójú tételének formájában és technikájában egyaránt.

Most pedig annak érdekében, hogy válaszoljunk rá, fel kell tennünk a kérdést: vajon igaza volt-e csaknem két évtizeddel ezelőtt elhunyt kollégánknak, hogy dióhéjban elmondott ismérveim alapján helytálló-e a „megkésett gyermek" meghatározása Mozart *Porosz kvartett*jeire? Az nem kérdés, hogy a Haydnnek ajánlott sorozat szinte forradalmi újítással ért fel, míg ez a feleekkora ciklus elsősorban megrendelésre készült, kérést, kívánságot akart teljesíteni, még akkor is, ha végül a királynak szóló dedikáció nélkül látott napvilágot. „Megkésettség" helyett vagy mellett inkább gondterheltség és sietség jellemezheti a három darabot. A már nem kiváló egészségi állapotban levő Mozart tele volt tervekkel, részben egyéb kötelezettségekkel. De ez a ciklus számot adott mindarról a tapasztalatról, amelyet többek között a „korszakalkotó" hatos kvartettsorozatot követően szerzett. Már szóba került a D-dúr darab fináléjának sokrétűsége, a fúgaelemek, a C. Ph. E. Bach-i „szabad fantáziák" reflexiója. És nem hinném, hogy a *D-dúr kvartett* első tételében a főtéma hasonlóságát a 414-es Köchel-számú *A-dúr zongoraverseny* kezdetével negatívan kellene megítélni, de a *B-dúr vonósnégyes* finalefőtémájának tercelései ellenére talán felismerhetjük a rokonságot két Haydn

fináléval is. Már a Köchel-jegyzék is felhívja a figyelmet az op. 33/2 Esz-dúr kvartett zárótételének öröksége, de talán az op. 55/2 f-moll *Rasiermesser-Quartett* finálejának reflexiója is megfigyelhető.



A B-dúr vonósnégyes (K. 589) 4. tételének kezdete összevetve Haydn op. 33/2 és op. 55/2 vonósnégyeseinek finálé-témáival

A porosz földön való bemutatkozás terve és az akkor 33–34 éves mester leszűrtsége kárpótol bennünket a melodikai, harmóniai, ritmikai újítások „hiányáért". Nyaranta évről évre egyaránt élvezzük az első cseresznyét és epret, a nyár végén pedig a szőlő beérését. Úgy érzem, egyaránt becsülnünk kell a szabad művészként feltörekvő és fokozatosan számadást végző bécsi mester féltucatnyi és negyedtucatnyi ciklusait is. Nem hinném, hogy e születésnapi köszöntőként és hézagos elemzésként egyaránt funkcionáló néhány sort megfelelőbben lehetne berekeszteni, mint a *Wiener Zeitung* 1791. szilveszteri számában megjelent, e helyen Mozart op. 18-ának nevezett műről szóló tudósítással:

> Artaria & társának műkereskedésében, a Kohlmarkton kapható 3 egészen új concertáló vonósnégyes 2 hegedűre, brácsára és csellóra Mozart karmester úrtól. Ezek a kvartettek a világból oly korán elszakított zeneszerzőnek, Mozartnak legértékesebb műveiből valók, amelyek e nagy zenei zseninek tolla alól nem sokkal halála előtt kerültek ki. A művészet, a szépség és az ízlés szemszögéből egyaránt zenei értékkel bírnak, fölébresztve nemcsak a zene kedvelőinek, hanem a nagyon is tudóinak örömét és csodálatát.

Feladatunk tehát összetett: egyfelől ennek a három kvartettnek a maga zenetörténeti helyén való megbecsülése, másrészt a korszakalkotó hat Mozart-kvartettről és a klasszikus haydni kvartetthangzásról írott munkáival híressé, nagyra becsültté vált kollégánk dicsérete azzal a kívánsággal, hogy még igen sok éven át ajándékozzon meg bennünket jó egészségben, szeretetben remekbe szabott tanulmányokkal.

ABSTRACT

GÁBOR VIRÁNY*

ARE MOZART'S »PRUSSIAN« QUARTETS REALLY OVERDUE ONES?

My most famous class-mate, László Somfai, wrote his first famous study on the Haydn-quartets by Mozart. But there are no Hungarian studies about Mozarts *Prussian Quartets*. In Budapest Programme Notes there are some brief appraisals of the late Mozart quartets, but I have chosen therefore some longer notesand remarks on the three masterpieces, which Mozart planned for a post at the Prussian Court, an application which proved unsuccessful. This study was planned not only as a congratulation for Somfai's 70th birthday, but also to counter the negative opinion regarding these masterpieces, that they are too late, but these compositions by the Second Viennese Classic Master are not to be ignored.

* Gábor Virány. Born Budapest, 20.12.1933. He began to learn the piano when he was 5. After the II. World War he studied in gymnasia. In the Budapest Lutheran Gymnasium his singing teacher, Zoltán Peskó, who was also a famous organist, observed his musical talent. In 1948–1953 he studied piano and composition at the Music Gymnasium ; in 1951–1952 he was a class colleague of László Somfai, with whom he studied musicology in 1953–1959. Other professors were Lajos Bárdos, Bence Szabolcsi, Dénes Bartha etc. In 1968–1993 he worked at the national Philharmonia concert agency; since then he is retired, but now-a-days he is working for the Hungarian Radio Kossuth. In 1968 he gave a lecture at the International Society for Music Education ("Traditional Theory–Expanded Theory"). Publications by Editio Musica (F. Couperin, J. Haydn), articles (Magyar Zene)

RECENZIÓ

Mesterházi Máté

AZ IMAGINÁRIUS KÖR KÖZÉPPONTJA

Dolinszky Miklós: Időrengés – Kilenc muzsikus, tíz vallomás (Budapest: Osiris Kiadó, 2004)

„Az egyetemes rendet csak a hétköznapi elme értelmezi részösszefüggések soraként... ha felismerjük, hogy minden nagy szerző ugyanazt a rendet képezi le, akkor a zenetörténeti időrend nyomban másodlagos, esetleges, jelentéktelen tényezővé válik. Akkor az időrend helyett egy imaginárius kör középpontjától *való távolsága szabja meg egy zeneműhelyét és értékét".* (Kiemelés tőlem, M. M.) DOLINSZKY MIKLÓS írja ezt, egy rendhagyó interjúkötet riportere, aki magát nyilván nem *„hétköznapi elme"*-ként tételezi, de akit az olvasó is – a szerző immáron harmadik önálló könyvének ismeretében – generációja (a hazai negyvenesek) legeredetibb zenetörténész-gondolkodójának vél. *„Ha beszélgetésekkor egyedül vagyok, akkor a bennem lévő másikkal váltok szót"* – jelenti ki sugárzó magabiztossággal a szép küllemű kiadvány fülszövege, s mi visszamenőleg kaján örömmel tanúsíthatjuk, hogy bizony a szerző akkor is elmonologizálja „magán-mániáit", ha ezekhez partnere csak kevéssé ad végszót. Ám ez a ritkábbik eset; az összegyűjtött kilenc *plusz egy* muzsikus e könyvben *„virtuálisan ma is létező... bensőséges művészi közösség"*-et alkot, s nem is annyira látszólagos *„különc, kívülálló"* mivoltuk, mint sokkal inkább amaz imaginárius középpont körüli bolygásuk okán.

A „konzíliumra" hívott kilenc vallomástevő *„a magyar zeneélet és -oktatás beteg testén"* kell, hogy *„fájó pontokat"* kitapintson – *„rendre ugyanott"*... de jobbára ez az első és utolsó közhely a száznyolcvan oldalnyi könyvben! Az imaginárius kör középpontja – akárcsak a címadó *időrengés* fogalma – a kötet valóságos centrumában bukkan elő, abban a talán az összes többinél szeretni valóbb beszélgetésben, amelyet Dolinszky egy bölcs és szerény zeneszerzővel, *Dukay Barnabás*sal folytatott. Láthatóan a riporter-konfesszionáriust is e médiuma ihlette meg a leginkább: nemcsak egy korábbi írásából vett, remek esszé-szilánkjai beillesztésére ösztönözte, de még az interjúalany elakadásainak, sokatmondó hallgatásainak gondos tipográfiai jelölésére is. (A beszélgetőtársanként egyénileg kiemelt gondolatfonalak egyébként is a könyv eszmei kohézióját erősítik.) Dukay mindenekelőtt a kései Liszttel példálózik: „...olyan hangokat írt le, amilyeneket Dufay is írhatott volna. Amikor én ezt felismertem, akkor nyugodtam meg" – mondja, hangsúlyozva a transzcendentális irányultság mint egyetlen lehetséges kiút jelentőségét, miközben újra és újra előtör belőle a centrumvesztés pesszimizmusa: „Én el tudok képzelni egy olyan kort, amikor Mozarttal vagy Haydnnal ugyanúgy fogunk bánni, mint most Perotinusszal vagy Leoninusszal. Tökéletesen érthetetlen lesz. Annyira

elmozdul minden. Ha lesz még itt valami egyáltalán. De hol is tartottunk?" (*„Azt hiszem, mindig ugyanott tartunk"* – feleli Dolinszky...)

Perotinus neve a könyvben többször is előfordul: míg a zeneszerzői horizontját Amerikában tágító – a két kultúra különbségét szellemesen összehasonlító (135.) – *Csapó Gyula* az európai zene kifogyhatatlan ősenergiáira hozza fel példaként, addig a „világzenész" *Hortobágyi László* (a kötet legvirtuózabb verbalistája) a notre-dame-i mestert egy „globális rend" közvetítőjeként említi, akihez képest Verdi „csomagolóművészete" az európai zenekultúra hanyatlását bizonyítja. „...ha ezt érti még valaki körülöttem" – jegyzi meg egy helyütt Hortobágyi, némi kultúrgőggel, amely azonban kéz a kézben jár Dolinszky egész látleletének mélységes kultúrpesszimizmusával. És mégis: a hasonlatok szépsége, a felismerések pontossága, az ellentétek összevillanása elviselhető, sőt – nem is oly ritkán – élvezetes olvasmánnyá teszi ezt az oly „koncentrikus" gondolathalmazt. Mert például amit Hortobágyi „szögesdrót-Walhallának" nevez, azt Csapó „erotikus dzsungel"-nek látja (figyelem: a maguk szemszögéből mindketten a schönbergi dodekafóniáról beszélnek!) – Csapó eroticista megközelítése egyébként is üde színfolt az agyonintellektualizált művészetmagyarázatok előterében. Végül még Hortobágyi zsenigyanús metaforazuhatagából is partra evickélünk: Tízparancsolat *nélküli* embereszménye (56.) megnyerő, „túlélő-stratégiá"-ja – „Azon dolgozom, hogy létező dolgokból egy olyan nem létezőt hozzak létre, amely valóságos... úgy tűnik azonban, hogy reménytelenül egy nem létező és soha nem is lehetséges világ hajótöröttje maradok" – rokonszenves.

A *„rendre ugyanott"* kitapintott problémák persze mi másban is gyökerezhetnének, mint technicizálódott korunkban: „...amikor megjelenik egy fantasztikus technikai eszköz..., akkor kiderül, már nincs mit mondani" – mondja Hortobágyi. „A széles távlatokat kihelyezzük a technika síkjára, miközben szemléletünk egyre szűkül" – mondja Dukay, hozzátéve: „Főleg az archaikus kultúrákhoz viszonyítva meghökkentő, hogy horizontunk mennyire szűkös lett... A középkori szerzők világa sokkal kozmikusabb, sokkal tágasabb. A mai hallgatónak felfoghatatlanul széles. Tessék két óra gregoriánt vagy Ockeghemet hallgatni". Mi tagadás, baj van az információs társadalommal is: *„Nincs más, csak információ."* Csapó ehhez képest megengedőbb: „Van esély arra, hogy érdekes dolgok élni kezdjenek". Örömünk persze korai, hisz: „csak éppen az életük lesz efemer, mert egy újabb információhullám elsöpri őket". Mint látható, az általános *jammer* sűrű sötétjét csak időnként töri meg egy-egy reménysugár: „Soha még nem volt olyan kor, amelynek ilyen széles lett volna a zenei horizontja... jó, hogy most élek" – így a zongoratanár *Bartai Ariadne*, akinek higgadt pragmatizmusába Dolinszky szilaj eszmei vesszőparipái egyébként is bele–beleütköznek. Csapó Gyula pedig, a maga Amerika-Európa koordináta-rendszerében, egyenesen a *nagyon magas* értéktartományban jelöli be a magyar zenei élet színvonalát: „Még most is, lerombolva is, kontraszelektálva is".

„...a magyar zeneoktatásnak ma is hatalmas rangja van. Ennek oka, hogy bár van alaptanterv, mégis: minden tanár szabad." Bartai Ariadne e megállapítása képezi a hitelfedezetét mindazon bírálatnak, amely a hazai zeneoktatást a kötet összes interjújában vehemensen – és nyilvánvalóan joggal – éri. „Kevés a jó szonatina, sok a gyerek" – találja fején a szöget Bartai, s reá rímel a fuvolista *Gyöngyössy*

Zoltán – a kötet egyik legszimpatikusabb interjúalanyának – intése: „Kevesebbet kellene tanítani, de mesterműveket". „A zenélés is annyira technicizálódik, hogy az igazán jó teljesítmények csak különutakat képviselnek, legjobb esetben is csak különdíjakat kapnak, nem merik őket a saját helyükre helyezni" – így a zeneiskolai zongoratanár. „Engem is mindig ez a biztonsági játék döbbent meg, a legkisebb kockázat elvének érvényesítése" – így a fuvolajátszás egyetemi oktatója. „A Zeneakadémián még tizenegynéhány éve is olyan képzés folyt, hogy ide akart jönni fél Európa. Mára ez megszűnt. Sikerült szétbarmolni..." – erre a megszívlelendő vélekedésre viszont már a neves jazz-zenész, *Gadó Gábor* jut. Dolinszky ezúttal is megmarad a „szerény" kultúrszociológiai kitekintésnél: *„...ha túl sok lesz a nem középszerű ember a társadalomban, ezek leleplezhetik az intézményes oktatás hazugságait"...*

„Nem akarunk szabadok lenni. Ha bármit mondasz, ami csak egy centivel túlszalad az elvárások körén, rögtön érdekeket sértesz... nem akar itt már szabad lenni senki" – ez a Dukayval folytatott beszélgetés premisszája, s ez a zenei improvizációs készség mindenfelől hangoztatott elsatnyulásának társadalomlélektani oka is. „Az improvizáció... egzisztenciális magatartás... a saját belső szabadságom kivetülése" – mutat rá Gyöngyössy, miközben a gondolat másik felét Dolinszky talán „legkongruensebb" partnere, a csembalista *Spányi Miklós* fogalmazza meg: „...ma a zene reprodukcióját tanítják ahelyett, hogy a létrehozását tanítanák". Az imaginárius céltábla közepébe mindazonáltal most is Bartai nyila talál: „A barokk zenébe a rögtönzés beleépült, igaz, ott nem volt amatőrképzés". Az improvizáció problematikája ad mindenekelőtt apropót – nem először, de nem is utoljára – Dolinszky egyik vezérgondolatára: *„...a zenepedagógia fiaskóját én abból a korból származtatom, amelyben a kottát egyfajta szerzői parancsként kezdték el olvasni. Ez a kottaolvasás jócskán előkészítette a terepet az idomítás mint legitim pedagógiai módszer számára..."*

Igazán elemébe Dolinszky a Spányi Miklóssal folytatott beszélgetésben kerül. Itt olyan mérvű bálványdöntögetés zajlik, amely önmagában is könyvet érdemelne. A riporter elvi álláspontját interjúalanya a historizmus tévútjainak ragyogó példáival világítja meg; Bach évtizedeken át francia és flamand csembalókra való „száműzésétől" (és egyáltalán: a nagybarokk continuózás *„halk szavúságá"*-nak *„merő legendá"*-jától) kezdve a bécsi fortepiano történetileg indokolatlan mai elterjedésén keresztül egészen a felülről történő trillázás ortodoxiájáig az olvasó nem győz ámulni a „historizmus agymosása" (Spányi) felett. Dolinszky mindeközben a régizenélés *„mélységesen ideologikus eredeté"*-t húzza alá, s azt, hogy a historizmus hangzásfetisizmusa *„homlokegyenest ellenkezik a barokk zene egész gondolkodásával"*. *„Magunkra maradtunk, mi meg a kotta"* – döbben meg Dolinszky a kötet talán „leginterjúszerűbb" interjújában, amelyet *Csalog Gábor*ral készített. Ám e kifakadása itt is jogos, hiszen az unos-untalan tetemre hívott traktátusok – C. P. E. Bach, Quantz, Leopold Mozart munkái – éppenséggel nem a barokk, hanem a barokk *utáni* „gáláns" kor esztétikáját tükrözik. „Fel kell tételeznünk, hogy a tizenkilencedik vagy a kora huszadik századi zenélés sok tekintetben lényegesen jobban hasonlított a tizennyolcadik századi muzsikálásra, mint azt az ezerkilencszáz-hatvanas évek early-musicista úttörői gondolták" – vallja be Dolinszky igazolására (s a mi megnyugtatásunkra) Spányi, a hazai early-musicizmus „reform-kisdobosa".

De mi egyáltalán a vallatottak viszonya a tradícióhoz? Művei kottaképének „lehagyományosozására" Csapó Gyula így reagál: „Mert nem onnan jön az újdonság". „Nem megy ez a leszakadás a hagyományokról" – mondja Csalog Gábor, mintegy mentegetve visszatértét a koncertezés megszokott keretei közé. A tradícióhoz való kötődés klasszikus példájaként Kurtág művészetét említi, hozzátéve: „szemben például Csapó Gyulával, aki semmihez sem hasonlítható zenét ír". „Én nem akarom felrúgni a hagyományokat" – így Dukay. – „Nem mintha kötődnék bármihez is. Nem kötődöm semmihez. Nem úgy, hogy nincs kapcsolatom vele, hanem hogy nem kötelez arra, hogy úgy csináljam, ahogy szoktam."

E könyv egyik legfontosabb erénye a különbségtevés. Milyen éleslátóan ragadja meg Dolinszky a „németalföldi" és az osztrák (Harnoncourt) régizenejáték eltérő viszonyát a hagyományhoz! És nem lehetünk eléggé hálásak Csapó Gyulának, amiért néhány szóval érzékletesen húzza meg a választóvonalat a „Reich, Glass nevével fémjelzett amerikai fáziszene" – „egyfajta kábítószer" – és az új Zenei Stúdió „kezdettől fogva analitikus minimalizmus"-a között.

A különbségtevés képességének eltűnését fájlalja a szerző (122. o.), amikor a kritikai élet színvonalára terelődik a szó. „Szellemi mocsár" – minősíti ezt kertelés nélkül a fiatal (ki hinné: még mindig krisztusi korban lévő...) operarendező, *Kovalik Balázs*. „...jobb, ha valami már igazán megszűnik, mint amikor úgy tesz, mintha még lenne" – jegyzi meg finomabban Csalog, és gyanítható: kimondva-kimondatlanul mindkettejük nemes bosszúja a nagy múltú, ám kevésbé dicsőséges jelenű „központi" zenekritikai fórumra irányul.

„Ezt a könyvet sokan nem fogják szeretni." A fülszöveg nyitó mondata föltehetőleg azokról beszél, akik a paradoxiális fogalmazásmódot nem szívelik. Márpedig mi mást is várhatnánk Dolinszky Miklóstól – Carl Dahlhaus legbuzgóbb magyar tanítványától –, mint olyan gondolatokat, hogy

> *...nem szabad összetéveszteni a szuverenitást a szubjektivitással. Az előadó éppen akkor lesz szabad, ha fel meri adni a szubjektivitását,*

vagy hogy

> *„...a technikai perfekció nem valami, hanem valaminek a hiánya. Űrt rajzol körül."?*

„Ezt a könyvet néhányan szeretni fogják." A fülszöveg záró mondata nyilván azokat is illeti, akik e vallomásokat legalábbis (többnyire) értékelni vagy (sokszor) csodálni képesek.

Íme egy részlet, amelyet én magam nemhogy szeretek, de egyenesen imádok:

> *DM ...(...Vannak dolgok, amelyekről még lemondani sem érdemes. Minden jól van, ahogy van – ez minden igazi radikalizmus alapja.)*
> *DB* Nézd, nincs mivel ellenkezni. Manapság semmi sincs, és semminek az ellenkezője sincs.

Dolinszky Miklós könyve az ezredforduló magyar művelődéstörténetének fontos, zeneéletének nélkülözhetetlen dokumentuma.

Kaczmarczyk Adrienne

ZENÉRŐL NYUGATTÓL KELETIG

Szabolcsi Bence válogatott írásai.
A kötet anyagát válogatta, a szöveget gondozta
és az utószót írta Wilheim András
Budapest: Typotex, 2003

Szabolcsi Bence tudományos életműve, noha elmondható róla, hogy az a magyar zenetudomány szegletkövévé vált, hozzávetőleg teljes egészében ma is csak néhány zenei könyvtárban hozzáférhető. A valószínűleg mindmáig legnagyobb hatású magyar zenetörténész könyvei több kiadást is megértek, de tanulmányainak, főképp rövidebb írásainak zöme csak egyszer jelent meg, s így mára gyakorlatilag elérhetetlenné lett. Bár a munkássága jelentőségéhez méltó életmű-kiadás terve már halála (1973) után néhány évvel felmerült, a Bónis Ferenc szerkesztette ígéretes sorozat öt kötet megjelenése után abbamaradt. Elavult volna Szabolcsi szépírói tehetséggel és igénnyel fogalmazott, tudományos akadémiai tagsággal elismert életműve? Aki beleolvas, láthatja: aligha. Talán – remélhetőleg – más ok rejlik a feledés látszata mögött. Szabolcsi, mint a Zenetudományi Tanszak vezetője és professzora, a magyar zenetörténészek két nemzedékét nevelte fel; tanítása – a mindenki által ismertnek feltételezett kútfőre való unos-untalan hivatkozás nélkül – általuk, látásmódjukban, munkáikban, zenetörténet-óráikon ma is hat. Szabolcsi tehát jelen van, ha latensen is. De míg tanítványainak felesleges lehet, az „unokák" esetében már szükséges a néven nevezés, a figyelemfelhívás, az életmű újbóli felmutatása. Így mindenekelőtt ez a generáció, de rögtön utánuk a szakma idősebb képviselői és a zene iránt érdeklődő, igényes olvasók tábora is hálás lehet azért a nagy gonddal és hozzáértéssel összeállított, szép kivitelű válogatás-kötetért, amely Wilheim András közreadásában és a Typotex kiadó gondozásában látott napvilágot Szabolcsi Bence halálának harmincadik évfordulóján.

A mintegy 630 oldalas kötet nyolcvannyolc, többségében rövid terjedelmű Szabolcsi-írást foglal magában. Az egyes írások kiválasztásához biztos kiindulópontot nyújtottak a Szabolcsi-bibliográfiák és Kroó György monumentális Szabolcsi-monográfiája.[1] Maróthy János 1960-as, a külföld számára összeállított rövid jegyzéke[2] után Berlász Melinda és Homolya István még Szabolcsi életében elkészí-

1 Kroó György: *Szabolcsi Bence. I–II. A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Tudományos Közleményei, 5.* Szerk.: Kárpáti János. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1994.

2 Maróthy János: „Eine kurzgefasste Bibliographie der musikwissenschaftlichen Werke von Bence Szabolcsi." *Beiträge zur Musikwissenschaft* II (1969).

tette az első teljességre törekvő bibliográfiát,[3] amelyet később Bónis Ferenc,[4] majd Kroó György[5] egészített ki. Monográfiájában Kroó a „szeretett tanítvány" tudásával méltatta és kommentálta a Mester műveit, tárta fel élet és alkotás rejtett szálait. Szintén Kroó munkájának köszönhetően Szabolcsi kötetben meg nem jelent vagy eleve kéziratban maradt munkái a figyelem középpontjába kerültek, mivel Kroó ezeket nemcsak számba vette, hanem többüket – részben vagy egészben – közölte is. A válogatáskötet szerkesztője, saját emlékei és olvasmányai mellett, ezáltal tőle kaphatta munkájához a legfontosabb ösztönzést és a legtöbb segítséget is. Wilheim András célja – mint az Utószóban olvassuk – az volt, hogy a legjellemzőbbnek és legfontosabbnak ítélt tanulmányokat, cikkeket és – a monográfia előtt szinte ismeretlen – zenekritikákat tegye újra hozzáférhetővé. A létrejött chréstomathiát, az „ismerni hasznos szövegek gyűjteményét" érdemes párhuzamosan olvasni Kroó Szabolcsi-könyvével, ami annál is könnyebb, mivel mindkét szerző kronológiai elv szerint rendezte anyagát. Szabolcsi szellemi útja, kutatói érdeklődésének változása, bővülése, bizonyos témák iránti elmélyülése így mindkettőben könnyen nyomon követhető.

E szellemi út alfája és ómegája, mint ismeretes, Kodály Zoltán volt. Mint tudós, Kodály mindenki másnál mélyebb és maradandóbb hatást gyakorolt Szabolcsira, aki egyúttal Mestere zeneszerzői életművéhez is erősen kötődött. A Kodály és – Tanítványa számára sorrendben sokáig csak őutána következő – Bartók képviselte új zeneszerzői stílust a zenei nyelv megújhodása szempontjából Szabolcsi olyan jelentősnek érezte, mint a Seicento elején végbement észak-itáliai zenei forradalmat, amely a monodikus stílust segítette diadalra. Innen kölcsönzött kifejezéssel élve a magyarországi „nuove musiché"-ről adott hírt a Nyugatnak Kodály hangszeres zenéjének apropóján 1922-ben, első külföldön publikált tanulmányában. Ezt – a válogatáskötetben másodikként olvasható – írást számos további Kodály-tanulmány[6] követte, amelyekből élete végén Szabolcsi maga állított össze válogatást *Úton Kodályhoz* címmel.

A válogatás-kötet élére Szabolcsi első nagyobb szabású munkája került. A „Mozart. Kísérlet" 1919–21-ben, itthoni zeneakadémiai és egyetemi, valamint lipcsei doktorandusz-évei között íródott. A Lukács György hatását tükröző esszé a leendő tudós zenetörténeti, esztétikai és filozófiai felkészültségének imponáló bizonyítéka. A Mozart-esszét olvasva feltűnik, hogy az még nem a számunkra ismerős

3 Berlász Melinda – Homolya István: „Szabolcsi Bence félévszázados munkássága." *Magyar Zenetörténeti Tanulmányok* 2. Budapest: Zeneműkiadó, 1969, 7–42.

4 Bónis Ferenc: „Szabolcsi Bence művei. Bibliográfiai kiegészítés." *Magyar Zenetörténeti Tanulmányok* 5. Kecskemét: Kodály-Intézet, 1992.

5 Kroó: i. m. II. kötet, 652–654.

6 Kodály életművével a válogatás-kötet következő írásai foglalkoznak: „Kodály Zoltán hangszeres zenéje", „Kodály és Európa", „Kodály Zoltán dalai", „Kodály Zoltán kórusmuzsikája", „Kodállyal a régi Rózsadombon", „Kodály Zoltán hatvan éve", „Bartók és Kodály hangszeres beszéde", „Kodály Zoltán magyar századai", „A nagyszombati diák. Kodály Zoltán ifjúsága", „Miért szép a Háry János?", „Zene, illúzió és nosztalgia: Brahms, Mahler és Kodály", „Emléksorok a Mesterről", továbbá „A Második Magyar Zenei Hétről" és „A III. Magyar Zenei Hét után".

Szabolcsi írása; az esztéta ugyanis majd csak a következő évek során adja át a stafétát véglegesen a zenetörténésznek. Öröksége a Szabolcsit mindvégig jellemző szellemtudományi megközelítésmód, az esztétikai–filozófiai orientáció és a Lukács iránti tisztelet. Jelképes, hogy Szabolcsi utolsó, 1971–72-es írásai között egy Lukács- és egy Kodály-mementó is akad; ezek zárják a válogatáskötetet. A kötet „keretes szerkezete" azonban nem pusztán a véletlen műve: Szabolcsi munkásságának igen jellemző vonása a „variált visszatérés elve", az őt foglalkoztató nagy témák újra-megjelenése időről időre. Ez a jellegzetesség, köszönhetően a szakavatott szerkesztői kéznek, jól kivehető a válogatáskötetben.

Az ifjú Szabolcsi életreszóló szellemi élményeinek felsorolásából nem hiányozhat az a zeneszerzői œuvre, amely a „Kísérlet" szerzője szerint az esztétikailag tökéletes zenei alkotásnak, azaz Lélek és Forma szétválaszthatatlanságának a zenetörténetben egyedülálló példája, vagyis Mozart életműve. Mozart Szabolcsi örök idoljainak egyike volt, akinek zenéjét már gyermekként rajongva szerette. A Mozart-életmű iránti különleges vonzalmának nemcsak pályája kezdetén adott kifejezést azzal, hogy egy kiemelkedő esszét szentelt neki, hanem később, hivatalos karrierje egyik csúcspontján, 1948-ban, akadémiai székfoglaló-előadása témaválasztásával is. A Magyar Tudományos Akadémia felolvasó ülésén elhangzott esszé, „A felvilágosult Európa és végvidékei" egy Mozart-könyv bevezető fejezetének készült. Bár Szabolcsi élete végéig dédelgetett tervéből e Bevezetőn és a tizenöt fejezet címén[7] kívül mást nem ismerünk, ezeknek és Szabolcsi egyéb Mozart-tanulmányainak[8] köszönhetően fogalmat alkothatunk a megíratlan monográfia monumentális léptékeiről. A bécsi klasszikus triász két másik alakjának életművéhez, amelyeket a Kísérletben a Mozart-œuvre-höz képest kevésbé tökéletesnek értékelt, Szabolcsi érett fővel érkezett csak el. E megérkezés bizonyítéka az 1954-es széles ívű tanulmány, „A zene történelmi hangváltásai", amelyben Mozart mellett Haydnt és Beethovent szintén a zenei nyelv nagy megújítói sorában méltatja. A válogatáskötetben olvasható további Beethoven-tanulmányok – és távolabbról a Haydn-írás is – a Szabolcsi-életmű centrális alkotásai közé tartozó, az 1940-es évek elején íródott Beethoven-monográfia holdudvarába tartoznak.[9] Hogy Szabolcsinak évtizedekkel később is volt mondanivalója Beethovenről, azt a „Gőg, lázadás és alázat: az ifjú Beethoven" című 1970-es esszé bizonyítja, amelyet szerzője, alcíme szerint, „egy készülő nagyobb tanulmány" részének szánt.

A Beethoven-stílus megítélésében végbement alapvető változás sok szempontból párhuzamot mutat a Bartókéval szembeni 1920 körüli attitűd módosulásával. Míg Kodály rendet és humanizmust sugárzó zenéje azonnal megragadta, addig Bartók – és főképp az őt inspiráló Sztravinszkij – „barbár" zenei megdöb-

7 Lásd Kroó: i. m. II. kötet, 565–572.

8 A válogatáskötetben Szabolcsi következő Mozart-tanulmányai olvashatók: „Olasz álarcok", „Figaro házassága", „Mozart (1756–1791)", „Mozart és a népi színjáték", „A színigazgató, a színpad és a közönség", „Faust és Don Juan", „Dallam-modellek Mozart és Beethoven műveiben".

9 „Haydn, a jövő zenésze: az utolsó menüettek", „Egy Beethoven-dallam története", „Az opera megjósolja a történelmet".

bentették Szabolcsit. Noha Bartók műveivel 1921–23-ban ő maga ismertette meg lipcsei diáktársait – partitúrából zongorázva azokat[10] –, a zenéje iránti bizalmatlansága csak évtizedekkel később szűnt meg teljesen. „Engesztelő áldozata" az 1955-ben publikált első, tudományos igényű Bartók-életrajz és az azt körülölelő írások,[11] köztük a már említett „A zene történelmi hangváltásai" (1954). Ebben Szabolcsi már egyedül Bartókot nevezi meg az 1910 körüli magyarországi „nuove musiche" legfőbb képviselőjének. Az 1924-ben még egyenesen „hazug cinizmus"-sal vádolt Sztravinszkij művei elismeréséig még rögösebb út vezetett. Főbb állomásainak összevetéséhez tanulságos elolvasni a „Sztravinszkij, Európa bálványa" (1924), illetve „A modern zene mérlege" (1947) és „A romantika felbomlása" (1968) című írásokat. E két utóbbiban a modern zene megteremtői között Szabolcsi már nem Kodály, hanem Bartók és – épp vele párba állítva – Sztravinszkij jelentőségét emeli ki.[12]

A nuove musiche kifejezés 1920 körüli sűrű előfordulása, bár Szabolcsi mindenekelőtt a kortárs magyar zenére utal vele, egyértelművé teszi, hogy melyik zenetörténeti korszak köti le akkoriban a fiatal zenetörténész figyelmét. Valószínűleg mind Kodály, mind a lipcsei kutatási lehetőségek szerepet játszottak abban, hogy Szabolcsi a 17. századi monodikus stílus megszületését választotta doktori disszertációja témájául. A stílus két kisebb képviselőjéről, Benedettiről és Saraciniről szóló dolgozat a lipcsei zenetudományi fakultás akkoriban legtekintélyesebb tanára, Hermann Abert konzulensi közreműködésével készült el.[13] A maga idejében már témáját tekintve is úttörő munkát Szabolcsi későbbi Monteverdi-tanulmányaiban folytatta. Ezek legjelentősebbike, „A válaszút" Wilheim válogatásának köszönhetően megint könnyen elérhető.[14]

A Lipcséből hazatérő Szabolcsi a terra incognitának számító magyar zenetörténet feltárásába fogott. Az inspiráció, kimondva–kimondatlanul, megint csak Kodálytól jöhetett, és egyszerre késztetett népzene és műzene emlékeinek felfedezésére, azok segítségével pedig többszáz év zenetörténetének rekonstruálására. Eredményeit Szabolcsi *A magyar zenetörténet kézikönyvé*ben (1947) és *A magyar zene évszázadai* (1959, 1961) című gyűjteményes kötetekben, valamint egyéb tanulmányokban publikálta. Ez utóbbiak közül a válogatáskötetben olvashatók[15] legjelen-

10 Többek között *A kékszakállú herceg várát*; vö.: Kroó: i. m. I. kötet, 208.

11 A válogatás-kötetben a következők olvashatók: „Bartók Béla új kórusai", „A hatvanéves Bartók Béla", „Bartók és Kodály hangszeres beszéde", „Ember és természet Bartók világában", „Három találkozás", „Bartók Béla: Cantata profana", továbbá „A Második Magyar Zenei Hétről" és „A III. Magyar Zenei Hét után".

12 Szabolcsi Kodály- és Bartók-tanulmányai összegyűjtve a Bónis Ferenc szerkesztette életműkiadásban olvashatók: *Kodályról és Bartókról*. Budapest: Zeneműkiadó, 1987.

13 *Benedetti und Saracini. Beiträge zur Geschichte der Monodie*. Lipcse: 1923. Az I., általános rész Tallián Tibor fordításában magyarul is olvasható: *Magyar Zene* XIV/3 (1973. szept.) 233–257.

14 A kötet további Monteverdi-írásai: „Claudio Monteverdi", „A zene Rembrandtja", továbbá „A zene történelmi hangváltásairól".

15 „Poldini-opera", „A cigányzenétől a népzenéig", „Erkel Ferenc Dózsa-operája", „Néhány dal-hamisítványról", „Liszt Ferenc, a zeneköltő", továbbá részben a „Zene, táj, korszak".

tősebbike – az említett Kodály- és Bartók-tanulmányok mellett – a „Liszt Ferenc estéje" (1955), amely az egyik legelső kísérlet a komponista kései stílusának interpretálására. A Szabolcsi rendes akadémiai tagsága kezdetét jelző Liszt-tanulmány egyúttal annak a ritka integrálóképességnek is példája, amellyel a szerző valamely zeneszerzői életműnek az európai zenetörténetben betöltött szerepét volt képes meghatározni. A népi–nemzeti zenénket tárgyaló írások többségében Szabolcsi a történelem során velünk kapcsolatba került népek emlékezetében fennmaradt dallamok, valamint saját népzenei emlékeink összevetése alapján állította össze egy-egy zeneileg egységesnek bizonyuló korszak mozaikképét. Egyik első nagylélegzetű tanulmánya e témában a jelen válogatásban is olvasható „Népvándorláskori elemek a magyar népzenében" (1934).[16] A magyar zenei múlt kutatása kezdettől összefonódott a zsidó zenéével is, amelynek programját Szabolcsi először „A zsidó zenetörténet problémái" című 1931-es esszéjében vetette papírra.[17]

Népzene és műzene kapcsolatának, a népzene ihlető szerepének vizsgálata magától értetődő volt egy Kodály-tanítvány esetében; Szabolcsi – Kodályhoz írott lipcsei levelei bizonyítják[18] – már disszertáció-témája kapcsán is foglalkozott ezzel a kérdéssel. A keleti és nyugati, népi és műzene egyidejű tanulmányozása, az óriási anyag áttekintésének kivételes képessége eredményeként született meg később Szabolcsi legátfogóbb munkája, zenetörténeti főműve, *A melódia története* (1950). A válogatáskötetben helyet kapott ennek három fejezete – „A zenei ékesítés európai körzetei", „A zenei földrajz alapvonalai" és a „Makám-elv a népi és a művészi zenében" –, valamint néhány további, hasonló témájú tanulmány.[19] *A melódia története*vel azonos szellemben fogant, átfogó igényű munkák közül kiemelkedik az a három kései esszé, amely Wilheim kötetében is megtalálható: az 1964–65-re keltezhető „Aquileia gólyái (Vázlat a kultúrák pusztulásáról)", „A zenei köznyelv problémái" című 1966-os tanulmány, valamint „Az egyidejűségről" című rövid írás 1970-ből.

Szabolcsi Bence szerteágazó, hatalmas életműve enciklopédikus tudásának hű lenyomata. Szellemi örököseinek tudhatják magukat mindazok, akik olvassák műveit. Válogatott tanulmányainak gyűjteménye, bár Szabolcsi emléke előtt tiszteleg, a mai nemzedékekért született, valóban hiánypótló munkaként. Köszönet érte a szerkesztőnek és a kiadónak.

16 A kötet további magyar népi–nemzeti zenei témájú írásai: „A keleti ugorok, mint elő-ázsiai kultúrhatás közvetítői a zenetörténetben", „Osztyák és vogul dallamok", „Adatok a közép-ázsiai dallamtípus elterjedéséhez", „A magyar népzene nyomában, Kelet felé", „Parasztzene – magyar zene", „Régi kultúremlékek a magyar népzenében" „A kuruc világ dalairól", „A kurucvilág dallamai", „Tus és fogásnóta", „Rácz Aladár és a rögtönzés művészete".

17 Ezt a tanulmányt, valamint Szabolcsi többi zsidó témájú írását Kroó György gyűjtötte össze és rendezte sajtó alá: *Zsidó kultúra és zenetörténet*. Budapest: Osiris Kiadó – MTA Judaisztikai Kutatócsoport, 1999.

18 Vö. „Szabolcsi Bence lipcsei levelei Kodályhoz." Bónis Ferenc közreadásában. *Magyar Zenetörténeti Tanulmányok 5*. Kecskemét: Kodály-Intézet, 1992. 244–304., továbbá Kroó: i. m. I. kötet, 153. skk.

19 „A zene átváltozása: dallam táj, nemzedék", „Forma és improvizáció a mű- és népzenében", „Intonáció, népzene és nemzeti hagyomány", „Népi zene, művészi zene, zenetörténet".

Spányi Miklós

A KENGURUKTÓL A RÉNSZARVASOKIG

Dorottya Fabian: Bach Performance Practice 1945–1975
A Comprehensive Review of Sound Recordings and Literature
Aldershot, Hampshire: Ashgate

Kicsi a világ, ahogy szokták mondani, de legalábbis előfordulnak benne figyelemre méltó kapcsolódások. Egy zenetudós Pestről Ausztráliába költözik, ahol megír egy tanulmányt, amelyről aztán egy Budáról Finnországba költözött ír kritikát. A kenguruk országából egy írás a rénszarvasok országába vándorol, a középpontban pedig ott van Budapest. A történet már kritikám megírása előtt felettébb mulattatott.

Dorottya Fabian könyve: *Bach Performance Practice 1945–1975 – A Comprehensive Review of Sound Recordings and Literature* első pillantásra egynek nézhet ki a világban megjelenő számos angol nyelvű zenetudományi írás közül. Az azonban már különlegesebb, hogy ez a nem épp vékony könyv amellett, hogy a tudományos érdeklődésűeknek is táplálékot nyújt, helyenként olyan lebilincselően izgalmas hogy az olvasó homlokát ráncolva, esetleg izgalmában megizzadva falja, akárcsak egy Agatha Christie-regényt. Olvasótábora így nemcsak a zenetudományi munkák kedvelőire korlátozódik, hanem sok zenészt és zenekedvelőt is érdekelni fog. Érdekes lehet a kötet mindazoknak, akik részben vagy egészben végigélték a tárgyalt korszakot, és megtapasztalták a Bach-játékban bekövetkezett számos igen mélyreható változást. Egyaránt izgalmas olvasmány azoknak, akik a Bach-játékban beköszöntött historikus mozgalommal valamilyen formában kapcsolatba kerültek, azoknak, akik ezt az irányzatot követték és kedvelik, azoknak, akik elvetették és utálják, de azoknak a magamfajta szkeptikusoknak is, akik a historikus játékmód talajáról elindulva manapság annyira kritikus szemmel szeretnék a régi játékmódok *igazi* megismerésének a spontán, mély interpretációkkal való ötvözését szorgalmazni és továbblépésre sürgetni a „mainstream" historizmusba beleszokottokat, belefáradtakat és beletörődötteket.

Mire vállalkozott Fábián Dorottya? Nem kevesebbre, mint hogy elénk tárja harminc év Bach-játékának korántsem egyszerű történetét. Hosszú a választott időszak, és hatalmas változások kora. E változásoknak csak egy, az időszak elején még nem is különösebben jelentős megnyilvánulási formája a historizmus. Lehet könyvvé formálni egy ilyen szerteágazó történetet? Teljességében bizonyára nem, de a szerző nem is törekszik teljességre. Ehelyett az angolszász zenetudomány hűvös logikájával és frappáns racionalizmusával megpróbálja a legtipikusabb jelensé-

gek bemutatásával legalább a főbb vonalakat kiemelni. Válogat tehát a Bach-életműből és legfőképp a szempontokból, amelyek alapján egy efféle áttekintést meg lehet tenni. Ha a könyv végére kialakuló összkép mégis teljesnek, de legalábbis igencsak átfogónak tűnik, az annak az eredménye, hogy a válogatás módszere telitalálat. Minden válogatás önkényes, ez a könyv azonban kiváló példája az önmaga logikáját megtaláló, egy cél érdekében tett önkényes válogatásnak.

Fábián a Bach-interpretáció változó és sokszor párhuzamos tendenciáit hangfelvételek analízisével közelíti meg. A Bach-életmű a választott harminc év alatt rengeteg felvételen látott napvilágot, egy része lenyűgözően nagyszámú kiadványon, mások legfeljebb hatalmas, összkiadásszerű mamutsorozatokban. A szerző (szükségképpen) a felvételeken bőségesen reprezentált művekre építi könyvét, összevetve a vokális életműből a *János-* és a *Máté-passió*, az instrumentális kompozíciók közül a *Brandenburgi versenyek* és a *Goldberg-variációk* felvételeit. Az alaposan leszűkített művválogatás alapvető a felvételek sokaságának kezeléséhez, s ezen belül Fábian még a *Brandenburgi versenyek* közül is válogat, és legfőképpen a 2., 4. és 5. koncertek előadásait elemzi alaposabban. A válogatás és az elemzés sehol sem korlátozódik kizárólag a historikus mozgalomhoz tartozó felvételekre, és tartalmaz számos modern hangszereken és ma „modern"-nek titulált előadási stílusban készült felvételt is, hiszen ezek a tárgyalt időszakban még a megjelenő felvételek nagyobb részét tették ki. Ez az igen szimpatikus pártatlanság – amely az egész könyvön végigvonul – szépen reprezentáltatik abban is, ahogy a *Goldberg-variációk* tárgyalt felvételei között ott vannak mind a zongorán, mind a modern csembalón, mind a historikus modellek alapján épített „kópia"-csembalókon készült lemezek. Csak ez a pártatlan áttekintés teheti lehetővé a teljes korszak szerteágazó tendenciáinak és – legfőképpen – speciális lelki beállítottságának széles körű leírását.

A felvételek elemzéséhez Fábián válogat az elemzés szempontjaiban is. Külön fejezetek szólnak a hangszerekről és az előadói apparátusokról, a tempóról és dinamikáról, ornamentikáról, ritmikai jelenségekről és az artikulációról. Ezen fogalomkörök mindegyikét körbejárjuk valamennyi műkategórián belül, de az egyes témaköröket először mindig egy áttekintő, általánosabb szakasz vezeti be. Az egész könyv első két nagy fejezete *(The Early Music Movement: Theory and Context,* valamint *The Early Music Movement: A Style-oriented History)* bőséges leírását adják a korszak általános tendenciáinak, problémafelvetéseinek és a kutatások legfőbb irányvonalainak. Ez a két fejezet, valamint az interpretációk egyes részleteit taglaló fejezeteket bevezető általános áttekintések a könyv legizgalmasabb részei. Nem tudok más olyan tanulmányról, amely ilyen terjedelemben és alapossággal adna képet a régizene mozgalom első évtizedeiről. Régizene-mozgalom alatt pedig Fábián sokkal többet ért, mint a mai szóhasználat, amely a kifejezést elsősorban a régi hangszereken való játékot újraélesztő historikus mozgalommal azonosítja. Ebben a könyvben a kor prominens „historikusai": Nikolaus Harnoncourt, Gustav Leonhardt és mások neve mellett ott állnak a sorban Karajan, Britten, Karl Richter, Pablo Casals, Wanda Landowska, Glenn Gould, Zuzana Ruzicková, Jörg Demus – hogy csak néhányukat említsük, hiszen ők mind részei voltak annak a folyamatnak, amely a 60-as és 70-es évek Bach-játékát formálták, alakították, és akik

egytől-egyig szembesültek annak rengeteg megválaszolatlan kérdésével, és e kérdésekre interpretációikban nyújtották a választ. Rendkívül érdekes követni Fábián kalauzolásában mindazt, ami az egyes felfogásokban különböző, de talán még inkább azt, ami a látszólag nagyon nem egy táborba tartozók játékában sokszor *hasonló* vagy *azonos*. E fejezeteket olvasva eljutunk arra a felismerésre, amire sokszor nem is gondoltunk (mert nem akartunk?), hogy amint „historikus" kutatások, interpretációk láthatóan hatottak „modern" hangszeres muzsikusok játékára, úgy hatottak–hathattak a „nem historikus" bélyeggel ellátott előadások (akarva–akaratlanul) a historikus beállítottságú tábor muzsikálására. Így, több évtized múltán, e tanulmány alapján látva a különböző elképzelések hangzó dokumentációjának lenyűgöző mennyiségét, érdemes újra rákérdezni: akkor ki is volt „historikus", és ki nem akkortájt, és az egyes megoldásokban *ma* kiknek is adnánk igazat? Van okunk – van-e egyáltalán: értelme – bárkinek „igazat adni"? Nem lehet, hogy a „nem historikus"-nak kikiáltott megoldások egy része közelebb áll a korabeliekhez, mint a mai, önmagát „historikusnak" vagy (még rosszabb) „autentikusnak" kikiáltó előadások?

Az interpretációk áttekintése mellett főképp az „általános" szakaszokban bőséges áttekintését adja a szerző az interpretációk mögött meghúzódó teoretikus diskurzusoknak, kutatásoknak is. Itt újra meg kell döbbenjünk: micsoda mennyisége tárul elénk a kiadványoknak, könyveknek, cikkeknek, milyen sok fóruma volt akkoriban a problémák megtárgyalásának, és főképpen: mennyire élénken vettek ebben részt az akkori muzsikusok, és mai szemmel mennyire gyümölcsözőnek tűnik a kutatás és interpretáció akkori kölcsönhatása és összhangja. A távolság megszépíti a tényeket, vagy a mai szituáció áll az akkorival teljes ellentmondásban? Mi az oka, hogy ma a legfrissebb, gyakran bizony nagyon is jelentős felfedezések a régi zene vagy azon belül a Bach-játék terén alig-alig jutnak el a játékosokhoz? Miért ragaszkodik annyi zenetörténész és muzsikus is a historizmuson belül egy ideje elfogadott, megszokott megoldásokhoz ahelyett, hogy azokra nap mint nap rákérdezne, és újraértékelné őket saját maga és mások kutatásai alapján? Mi történt az emberi gondolkodásban 1960/70 és 2000 között?

Igen, ennek a könyvnek az alapján talán visszasírjuk azokat az időket, amikor szinte hajbakapásig éleződhettek ki „historikus" kontra „nem-historikus" viták. Akkor mindkét oldal részéről szilárd meggyőződés, kedv és erő volt vitára, a problémák felvetésére és új megoldások keresésére. Mára elértünk valami „ökuméniát", de ez sokszor abban nyilvánul meg, hogy sokan egyoldalúan másolják az előző generációk egy-egy megoldását, és teszik azokat egyre inkább kötelezővé. Talán mert úgy gondoljuk, eleget tudunk a régi zene interpretációjáról? Fábián könyve alapján rá kell döbbenjünk: biztosan nincs így. Sőt: az akkoriban felvetett problémák közül is sokat besöpörtünk a szőnyeg alá, és még csak nem is akarunk gondolni rájuk.

Pedig e könyv alapján is rengeteget tanulhatunk abból, mi mindent és miképpen tárgyaltak meg a régi repertoár és a Bach-interpretáció kérdéskörében a 60-as években, és mennyi egymásnak ellentmondó elmélet és megoldás született akkoriban. Egyetértek, ha a részletkutatások története a modern emberi gondolkodás

egyik alapvető problémáját juttatják eszünkbe: nem látjuk a fától az erdőt. A régi zene játékának tanulmányozását mindig is nagyon erősen jellemezte (jellemzi?) a különböző részletkérdések boncolgatása és azok gyakori túlhangsúlyozása. Felmerülhet bennünk: szükség volt-e erre. Ha azonban azt vesszük alapul, hogy mennyire bizonytalanná váltak a muzsikusok a 20. század során a régebbi korok zenéjének előadását illetően, arra jutunk: sok más választásunk nem volt. Egyszer megszűnt az élő kapcsolat a régi korok művészetével, és ezt helyreállítani csakis a nagy egész picike részeinek tanulmányozásával lehetséges. Ez azonban egy tanulási módszer, amelyet egyszer ismét fel kellene váltson az egész megértése és megérzése – de vajon ma közelebb vagyunk-e ehhez a célhoz, mint a könyvben tárgyalt generációk? Felismerjük-e ma még egyáltalán a problémák meglétét és mibenlétét?

Lehet, hogy recenzió címén nem kellene gondolataimnak ennyire elszaladniuk, de ez a könyv ezeket juttatta eszembe. Az pedig véleményem szerint feltétlen figyelemreméltó, ha egy írás gondolatokra ösztönöz – Fábián könyve pedig ilyen írás. Ez köszönhető annak, hogy a szerző nem elsősorban saját véleménye kinyilvánítására törekszik, hanem a problémák és az azok megoldására irányuló kísérletek pártatlan bemutatására. Mindez pedig olyan üde stílusban, amely a gondolatok továbbpörgetésére serkent.

Csak egész kevés olyan helyre bukkantam a tanulmányban, amellyel vitába kell szálljak. Apróságok, de talán említésre méltóak. Az egyik ilyen a tárgyalt időszakban használt csembalók értékelése. Fabian egyértelműen úgy mutatja be a „gyári" vagy „modern" csembalókat, mint a régi korok hangzását semmiképp nem idéző hangszereket, szemben a historikus modellek alapján épített csembalókkal („kópiák"), amelyeket mint az ideális megoldást állítja elénk. Hogy a modern csembaló valóban leginkább a 20. század hangzásideáljára alapult, igaz. A 60-as és 70-es évek „autentikusnak" vagy „historikusnak" tartott csembalói azonban csak ritkán mondhatók a régi hangideál örököseinek. Az, hogy különösen Leonhardt felvételei legtöbbször a kor legszebb csembalóit használták, nem jelenti azt, hogy ez akkor általános volt. Szélesebb körben inkább olyan „historizáló" csembalók terjedtek el, melyek hangja, billentése mai tudásunk szerint igencsak messze állnak a feltételezett eredetitől. Az, hogy a korszak minden mást kizáróan francia és flamand csembalók másolását szorgalmazta, eleve egy nagyon erős ideológia eredménye: mindent el kellett utasítani, ami kicsit is emlékeztetett a „modern" csembalókra. Így vetették el a 16-lábas regisztert, és csak az elmúlt 10-15 évben álltak újra ki többen annak fontossága mellett. Hogy német típusú csembalók használata *egyáltalán* felmerült Bach műveinek játékához, igen késői és még mindig nem általános tendencia.

Egy másik helyen Fábián az 5. brandenburgi verseny 2. tételét egyértelműen a gáláns stílussal és II. Frigyes udvarának fuvolacentrikus zenekultúrájával állítja összefüggésbe. Kicsit tanácstalan vagyok: a darabban sehogy sem vélem felfedezni az általam oly jól ismert gáláns stílus jellegzetességeit, Frigyes pedig a darab feltételezett keletkezésekor 9 éves volt, és Nagy helyett talán csak Kis melléknévvel illethették, esetleg csak Fricinek hívták.

Jóllehet a szerző nem kritizál, és nem próbál meg értékrendet felállítani az analizált felvételekről, sem nem értékeli minden tekintetben feltétlen fejlődésnek a feldolgozott 30 év történéseit, egy s más elszórt megjegyzéséből az derül ki, mintha a régi zenében 1975 után történteket a könyvben vázoltakhoz képest előrehaladásnak gondolná. Én óvatosabb lennék ennél a feltétlen optimizmusnál. Egyszer talán olvashatunk egy hasonlóan izgalmas és alapos könyvet az 1975 utáni Bach-játékról, de lehet, az nélkülözni kényszerül az Agatha Christie-féle derűt, és inkább strindbergi melankóliára hajlik majd. Véleményem szerint a 80-as évektől kezdve a régizene-mozgalom kezdeti lendületét fokozatosan átvette valami elerőtlenedés, elszürkülés. Különösen a Bach-játék terén a jelentős előadások változatlanul csak a korábbi időszak nagyjainak kezéből kerültek ki. Fabián könyve világosan elénk tárja, mennyire lassan és kételkedve kapcsolódtak az angol muzsikusok a régizene-játék historikusabb ágához. A könyv által taglalt periódus utáni időkben a brit befolyás erősödésével ez a bizonytalanság és (erősen az anglikán egyház történetére vagy az angol orgonareform félmegoldásaira emlékeztető) kompromisszumkészség igencsak fékezően hatottak a régi zene művelői között a további új gondolatok, játékmódok elterjedésére. Kialakult a „szabványos" barokk játék és aki ezzel szembehelyezkedett, csak kritikára számíthatott. A nálunk, Finnországban is gyakran félig humorosan emlegetett „barokkrendőrség" fogalma mintha tényleg megszületett volna. A „szabványos" barokkra a továbbiakban pedig hatott a századvég általános hangzásideálja, amelynek egyik legszembetűnőbb jeleként a barokk játék (és főképp a barokk éneklés) sokat átvett a popzene ritmus- és hangzásvilágából...

Ez a néhány kritikus megjegyzés azonban semmit sem von le abból, hogy Fábián könyve kiváló, mindenki sokat tanulhatna belőle, olyannyira, hogy akár tananyag lehetne az *Aufführungspraxis* történetét taglaló kurzusokon. A CD-melléklet ügyes válogatása hangzó illusztrációkat nyújt a szöveghez, a könyv végén található nagyon széles körből válogató irodalomjegyzék pedig kézikönyvként rendkívül hasznos lehet mindenki számára. A kötetnek ott a helye minden jól felszerelt könyvtárban.

Németh G. István

»EURÓPAI SZEMLÉLETŰ« ZENE-ELEMZÉS

Kárpáti János: Bartók-analitika. Válogatott tanulmányok
Budapest: Rózsavölgyi, 2004

Kárpáti János a Bartók-irodalom egyik alapművének, a két magyar és két angol kiadást megért műfaj-monográfiának a szerzője, aki Bartók vonósnégyeseire, illetve kamarazenéjére összpontosítva jutott el a teljes életmű analitikus értelmezésének kulcskérdéseihez.[1] Több évtizedes kutatói munkásságának középpontjában a Bartók-stílus karakterisztikumainak – a forma, a tematika, a melódia, a ritmus és természetesen a hangrendszer, a tonalitás – szisztematikus vizsgálata áll, amelyet már a kezdetektől a különböző népzenék hatásának kimutatásával, illetve Bartók és a zenetörténet nagy komponistaegyéniségeinek összehasonlító elemzésével egészített ki.

„Bartók-analitika" címmel közreadott válogatott tanulmányai is jobbára ebben a témakörben mozognak; közvetve vagy éppen közvetlenül kapcsolódnak a kamarazene-kötet nagy elméleti szintéziséhez és egyes műelemzéseihez. A vaskos kötetet kitevő újraközölt cikkek egyharmada (öt írás) azt az utat dokumentálja, amelyet Kárpáti a vonósnégyes-, illetve kamarazene-kötet megírásáig bejárt: ez az 1960-as és 70-es években íródott öt tanulmány a szerző által továbbra is reprezentatívnak ítélt előzményeket képviseli. A többi írás, mely túlnyomórészt a 90-es években keletkezett, az időközben felgyülemlett szakirodalmat is beépítve Kárpáti módszerének továbbfejlesztéseit, újabb eredményeit tárja az olvasó elé. A fejezetek áttekintése előtt idekívánkozik egy általános, az összes cikkre vonatkozó megállapítás. Kárpáti módszerének meghatározó momentuma az osztályzás, bizonyos kategóriák jól különhatárolható ismérvek alapján történő elkülönítése. Ez a szisztematikus módszer pedig az írások felépítésére, olvashatóságára is jótékonyan hat.

A tizenöt cikk kötetté formálása nem időrendi sorrendet követ, hanem a kötet az érintett kutatási területek tematikus összefüggései alapján öt fejezetre tagolódik *(Elődök és kortársak; Etnikai források; Analitika; Eset-tanulmányok; Kollégák írásairól)*, mely szerkezet mögött a recenzens tudatosságot sejt. Az ugyanis aligha lehet véletlen, hogy az ötrészes felépítés bizonyos szimmetriákat tartalmaz, melyek mö-

1 *Bartók vonósnégyesei*. Budapest: Zeneműkiadó, 1967, illetve *Bartók's String Quartets*. Corvina, 1975.; *Bartók kamarazenéje*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976, illetve *Bartók's Chamber Musik*. Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1994.

gött *mutatis mutandis* érzékelhető Bartók emblematikus szerkezetére, a hídformára történő utalás. Így a külső burkot Bartók és más komponisták műveinek összehasonlítása nyitja, majd három muzikológus pályatárs monográfiájának recenziója, elemzői módszerének méltatása zárja. A belső burok – mintegy közjátékként – a népzenei hatás feltérképezését, majd az egyes művek, illetve kompozitorikus megoldások elemzését tartalmazza. A szerkezet magvát pedig a középső fejezet képezi (a tanulmánykötet címe is innen származik!), itt kapott helyet Kárpáti két jelentős elhangolás-tanulmánya, illetve Lendvai Ernő rendszerének kritikája, valamint az újabb keletű amerikai Bartók-analitika problémáinak tárgyalása.

A külső burok első felét két stíluskritikai igénnyel megírt szisztematikus áttekintés alkotja. Az első *(Beethoven és Bartók vonósnégyes-művészetének közös vonásai,* 1962) a két komponista gondolkodásának hasonlóságait mutatja be; az analógia természetesen nem korlátozódik a zenei idézetekre, hanem az elvek és módszerek szintjén mutatkozik meg. A sajátos írásmód-típusok, a variábilitás, illetve a dinamikus dallam, a kidolgozásszerű expozíció, a polifóniára való hajlam és a tétel-szerkezet összefüggésein keresztül fedez fel rokonságot a két mester művei között. A második áttekintés *(Bartók és Schönberg,* 1963) azon a hipotézisen nyugszik, hogy Bartókra csak Schönberg atonális zenéje gyakorolt hatást. 1908 és 1927 között keletkezett műveket vizsgálva Kárpáti a kölcsönhatás jelét látja abban, hogy míg a bécsi iskola képviselőinél előfordulnak jellegzetesen bartókos distanciális jelenségek, Bartók *IV. vonósnégyes*ében néhány állandó hangköz-kombináció a Reihéhez hasonló szerepet játszik. A megállapítás, hogy Bartók zenéjében a romantikus fogantatású kromatika és a polimodális kombinációk mellett egy harmadik szervező elv is jelen van, mely esetben „miként a bécsi iskola képviselőinél, a zene szövete a tizenkétfokú kromatikus rendszer már adott hangkészletéből táplálkozik"[2] Kárpáti rendszerének egyik tézisévé vált. Elkészültének zenetörténeti kontextusa miatt ez az összehasonlító analízis ma már kordokumentumként is olvasható, ugyanakkor a tudatos és nem tudatos hatás szétválasztásának tekintetében későbbi kutatások előfutárának tekinthető.

A pihentető, némileg egzotikus karaktertétel szerepét tölti be a második fejezet *(Etnikai források),* melyet azonban lényegbevágó kapcsolatok fűznek a kötet egészéhez. Az első írás *(Bartók Észak-Afrikában,* 1995) az 1913-as utazás kimerítő dokumentációját közli, majd Bartók gyűjtésének tudományos, módszertani jelentőségét értékeli (az értékelés hitelességhez már csak azért sem férhet kétség, mert Bartókot követve Kárpáti maga is végzett helyszíni kutatásokat).[3] A cikket az arab hatást tükröző Bartók-tételek számbavétele zárja; azoké, amelyekre maga Bartók hívta fel a figyelmet, de azoké is, amelyekről nem nyilatkozott – utóbbiak közül kiemelkedik a *II. vonósnégyes* 2. tételének dobkíséret-imitációja. A második tanulmány *(Bartók Béla és a Kelet,* 1964) a keleti népzene és a nyugati műzene nagy bartóki szintézisének kérdését járja körül. A 19. századi zenetörténetben található

2 Kárpáti: *Bartók kamarazenéje,* 132.

3 Kárpáti „Mélodie, vers et structure strophique dans la musique berbère (imazighen) du Maroc Central" *(SM,* 1961) tanulmánya saját helyszíni kutatásokon alapszik.

előzmények feltérképezése, majd Bartók algériai és anatóliai gyűjtéseinek említése után itt is a művészi beolvasztás vizsgálata a végcél; a hangsortípusok jegyzékszerű összefoglalásával Kárpáti igazolni kívánja, hogy a távoli népzenék megismerése hatással volt/lehetett a jellegzetes bartóki modellskálák kialakulására. Egy 1931-es levélben megfogalmazott gondolatot, az integritás eszméjét járja körül a következő tanulmány *(Bartók Béla és egy Duna-völgyi zenei integráció lehetősége,* 1982), melyből kitűnik, mennyire elhatárolta magát Bartók a korszak közgondolkodásától. A politikai, ideológiai, történelmi kontextus megidézését a Duna-völgyi zenei nyelv fogalmának kifejtése követi, melynek példáját Kárpáti a *Cantata profana* tenorszólójában látja.

A kötet súlypontját, a hídforma magját a középső fejezet *(Analitika)* adja. Az első két tanulmányban Kárpáti rendszerének központi fogalmát, az elhangolást tárgyalja. A szó Szabolcsi Bencétől származik, de Kárpáti tette pontosan definiált és következetesen alkalmazott elméleti szakkifejezéssé, úgyhogy a terminus mögött álló jelentéstartalom időközben tovább gyarapodott. Míg az első elhangolás-tanulmányban *(Az elhangolás jelensége,* 1971) a hangstruktúra részleges megváltozása – karteziánus szellemben az egyszerűtől a bonyolult fele haladva – a tiszta oktáv és kvint hangközök, keretek, illetve struktúrák félhangnyi elcsúsztatására vonatkozott, negyedszázaddal később *(Tiszta és elhangolt struktúrák Bartók zenéjében,* 1995) már a kontrapunktikus szerkesztés, a ritmika, és a tonális síkok viszonyaira is kiterjedt. A második tanulmányban emellett az elhangolt és a tiszta változatok dialektikus egymásrautaltságát is felismerte a szerző. A következő tanulmány *(Még egyszer Lendvai Ernő elméletéről,* 1999) Lendvai rendszerének egyes következetlenségeire mutat rá: a poláris hangnemek azonos funkcióként való értelmezésének ellentmondásosságára vagy az alfa-akkord szerkezetének a Fibonacci-féle számsorral való magyarázatára. Kárpáti egyébként maga is sikeresen használja a modell-skálák, és az alfa-akkord Lendvai kreálta fogalmait, ezért is figyelemre méltó, hogy Lendvai-kritikája – bizonyos értelemben – konstruktív jellegű. Nemcsak cáfol, hanem állít is, amikor a *Kétzongorás szonáta* kapcsán egy Bartók-tétel tonális stratégiáját modellezi:

> A zene anyaga valamely jól meghatározható síkról indul, majd tonálisan nem meghatározható, olykor bitonális és bimodális szerkezeteken keresztül haladva valamely síkra, tonális centrumra érkezik (163.).

A kötet legfrissebb, Somfai László 70. születésnapja alkalmára készült és a *Magyar Zene* előző számában (2004/3–4) is megjelent tanulmánya *(Bartók-analízis az óceánon túl,* 2003) Kárpáti kutatásainak új irányvonalát mutatja. Sőt folytatása is várható: az Előszóban legalábbis a szerző „újabb munkát" ígér „a Bartók-analitika történetéről és legújabb irányzatairól". A már megjelent tanulmány tárgya az amerikai Bartók-irodalom története, a hőskortól egészen Elliott Antokoletz és Paul Wilson könyvéig.[4] Kárpáti írásának nagy erénye, hogy a magyar nyelvű olva-

4 Elliott Antokoletz: *The Work of Béla Bartók: A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music.* Berkeley: University of California Press, 1984, illetve Paul Wilson: *The Music of Béla Bartók,* New Haven: Yale University Press, 1992.

sót megismerteti a *pitch class set theory* alapjaival, amely elméletet az amerikai Bartók-monográfusok tanárainak nemzedéke (George Perle és Allen Forte) dolgozott ki, és amelyet időközben egy egész analitikus iskola vall magáénak. Antokoletz és Wilson köteteinek bírálatát összegezve Kárpáti két alapvető kifogást fogalmaz meg. Alapvető tévedés a Bartók-oeuvre stiláris fejlődését, korszakolását és műfajspecifikus elemeit figyelmen kívül hagyni, másrészt, hogy az erősen szelektív, kizárólag a hangmagasságokra koncentrált monisztikus elemzés alkalmatlan zenetörténetileg érvényes tanulságok leszűrésére. A szemléletbeli különbséget jól érzékelteti az „európai szemléletű" Bartók-kutatásnak a cikk elején olvasható rövid jellemzése:

> fő jellemvonása a zene realitásához és a tradíciókhoz való hűség, képviselői pedig azok a (...) kutatók, akik Bartók írásaira és nyilatkozataira, valamint egymás eredményeire is támaszkodva alakították ki analitikájukat (170.).

A belső burok lekerekítését képező írások között a műfaji rokonságon *(Esettanulmányok)* túl hiányzik az előző fejezetekből megszokott kapcsolat. A hangrendszer szervezésének szigorú – Kárpáti meglátása szerint a szeriális dodekafóniához közel álló – példáit mutatja be az első tanulmány *(Alternatív struktúrák Bartók* Kontrasztok *című művében,* 1977). A második *(Szecesszió a zenében: Bartók* I. vonósnégyese, 1994) a szecessziós társművészetek, elsősorban a képzőművészet korabeli művészetelméleti dokumentumaiból kiemelt meghatározó stílusvonásokat kutatja a kötet folyamán már többször felidézett *I. vonósnégyes*ben. A „stíluselemek keverése" és a „népi művészet" fogalma a zenében és a festészetben egyaránt kézenfekvő, különösen érdekes viszont a kevésbé nyilvánvaló analógiák kifejtése, például azé, amely a kontrapunktikus–lineáris szerkesztésű nyitótételt a szecessziós ornamentikával kapcsolja össze. Az utolsó tanulmány *(Monológ, dialóg és drámai ütközés Bartók hangszeres műveiben,* 1995) Bartók zeneszerzés-technikai eszköztárának egy külön csoportját vizsgálja, a zenén kívüli ihletésű, a színpadi művek gesztusaira visszavezethető zenei ábrázolást.

A külső burok lezárását három magyar szerző Bartók-könyvének recenziója alkotja. Tallián Tibor doktori értekezéséről *(Cantata Profana – Az átmenet mítosza)* és Vikárius László kandidátusi értekezéséről *(Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában)* írt opponensi véleményeiben Kárpáti jelzi annak jelentőségét, hogy a szerzők kiindulópontjai, a mítoszkutatás, illetve a tudatos és öntudatlan hatások vizsgálata új irányokba tágította a Bartók-irodalom határait. Az analízis és a filológia viszonyának kérdése merül fel Somfai László könyve *(Bartók Béla kompozíciós módszere)* első angol kiadásának méltatásánál. A Bartók-filológia nagy összefoglaló munkája előtt Kárpáti azzal fejezi ki elismerését, hogy megjegyzi:

> E sorok írója például, aki évtizedeket töltött a szerkezetek belső törvényszerűségeinek elemzésével, gazdagabbá és sokoldalúbbá tehette volna munkáit, ha a kinyomtatott szövegek nyújtotta információkat kiegészíti a hozzáférhető kéziratok mélyebb tanulmányozásával.

Igaz ugyan, hogy a műelemzések tárgya hagyományosan a végső műalak,

a mélyenjáró struktúraanalízisekben azonban mindenképpen hasznunkra van, ha ismerjük a mögöttes szerzői szándékot, azt az alkotási folyamatot, amely a kész műhöz elvezetett (245. sk.).

Végül két technikai jellegű észrevétel. 1) Az egyébként igényes kivitelezésű kötet egyes Bartók-részleteket bemutató kottapéldáiba kisebb-nagyobb hibák csúsztak. Hol a kottagrafikai kivitelezés hagy maga után kívánnivalót (43/2; 52/1; 119/86b), hol az előadási jelek maradtak el (59/3), hol pedig hanghibákat tartalmaz a kottaszöveg (42/a – *c'* helyett *d'* olvasandó; 42/d a 2. ütem elejéről hiányzik egy G-kulcs). 2) A függelék két bibliográfiai jegyzéket is tartalmaz, egyet a többször előforduló hivatkozások rövidítéseivel, és egy másikat, mely Kárpáti saját Bartók-tárgyú írásait sorolja föl. Azonban a két jegyzék együtt nem ad kimerítő bibliográfiát, minek következtében a gazdag lábjegyzet-apparátusban előfordul néhány azonosít(hat)atlan hivatkozás. Továbbá a cikkekben említett Bartók-művek mutatója határozottan növelte volna a kötet használhatóságát, miután egyes művekre Kárpáti több helyen is, olykor évtizednyi távolságban írt tanulmányokban is hivatkozik.

Sz. Farkas Márta

A 20. SZÁZAD MAGYAR ZENETÖRTÉNETE – »FÖLDKÖZELBŐL«

Vallomások a zenéről. Farkas Ferenc válogatott írásai
Közreadja: Gombos László
Budapest: Püski, 2004

Farkas Ferenc, a 20. század kiemelkedő zeneszerzője lényegében végigélte a 20. századot, 1905-től 2000-ig. Általánosan ismert, hogy gazdag zeneszerzői életművet hagyott hátra. Csak ez a 2004 közepén megjelent kötet tette viszont közkinccsé válogatott írásait és magnetofonra fölvett visszaemlékezéseit.

A közreadott dokumentumok két, más-más jellegű és jelentőségű részt alkotnak. Az első 77 írás nyomtatásban is megjelent cikkeket és interjúkat, illetve kézvagy gépiratos változatban megőrzött nyilvános előadásokat tartalmaz *(I. Írások, előadások, nyilatkozatok)*; a legkorábbi 1930-as, a legkésőbbi 1995-ös datálású. Nem biztos, hogy jó döntés volt kihagyni ebből a kötetből Farkas saját műveiről megjelentetett ismertetéseit. Valószínűleg erre a terjedelmi korlátok kényszerítették a közreadót és a kiadót. Mégis: a kötet egészét áttekintve így mintha némiképpen maga az életmű jelenléte hiányozna. Az egyes művek előadásáról, keletkezéstörténetéről szóló írások inkább a külső körülményekről, mint a zene benső valóságáról szólnak. Szólnak viszont a magyar zenetörténet 20. századáról.

A közreadó röviden és pregnánsan jellemezte Farkas Ferenc írásos hagyatékát:

> A szavak – saját szavai – számára nem a szépirodalmi és nem a tudományos igényű megnyilatkozás eszközei voltak, hanem csupán gondolatainak, tapasztalatainak és szándékainak mindennapi közvetítői, praktikus hordozói. Írásra, valamint írásban is rögzített szóbeli előadásra szinte mindig aktuális napi feladatok késztették, így az ő esetében – író, költő vagy tudós pályatársaival ellentétben – fel sem merülhetett az egységes írói „életmű" kialakításának igénye (15.).

Nem véletlen tehát, hogy a Farkas-biográfiában tájékozatlan olvasó kezdetben tanácstalanul szemléli a tartalomjegyzékben a témák hihetetlen változatosságát, keresi a csapongó sokféleségben a szerző személyiségét, érdeklődésének főbb irányait. Azután az elolvasott szövegek mennyiségével arányosan tisztul a kép, amely végső soron a második rész írásainak megismerése után válik igazán világossá. Tudatosul, hogy Farkas Ferenc a kultúra minden eseménye, minden művészeti ága

felé őszinte kíváncsisággal fordult és határozott értékítéletet alkotott. Majd a személyes visszaemlékezések további magyarázatul szolgálnak: számos írást életének eseményei motiváltak. Érdekes volt az első rész írásaihoz megkeresni a második rész vonatkozó közléseit, amelyek fényt derítenek az írások indítékára, megmutatják a hátteret, az összefüggéseket.

Huszonkét írás származik a második világháború előtti tizenöt évből, közülük öt a zeneszerző meghatározó élményéhez, a Rómában végzett tanulmányokhoz (1929–31), a mesterhez, Ottorino Respighihez kapcsolódik. A gazdag választékból néhány különösen érdekes cikket említek. Farkas a filmgyári zenekarban zongorázott, amikor 1932-ben megismerkedett Fejős Pállal, az akkor már Amerikában is ismert filmrendezővel. Ezután több Fejős-filmhez komponált zenét. Kísérleteinek, tapasztalatainak, szakmai eredményeinek összefoglalása az „Aláfestő zene a hangosfilmben" című 1936-os és az „Újabb magyar filmek zenéje" (1937) című publikáció. 1935-től kezdődött Farkas közös munkája a Nemzeti Színház igazgatójával, Németh Antallal. Az igényes színházigazgató felkérésére több színpadi kísérő zenét komponált, például *Az ember tragédiájá*hoz. Ezután 1938-ban szabadegyetemi előadást tartott („A színpadi kísérőzene"), amelyben tudományos rendszerezéssel elemezte és ismertette a különleges – zeneszerzői körökben nem igazán becsült – műfaj zenei és technikai sajátosságait. A rádió az 1930-as években került a zeneszerzők és az előadóművészek érdeklődési körébe. Farkas „Muzsika és mikrofon" című cikkében nemcsak leírja a rádióadás teremtette új lehetőségeket, hanem „használati utasítást" is ad ezek alkalmazásához. A kortárs zeneszerzőkről szóló cikkei közül kiemelkedik „Kodály művészetének nemzeti jelentőségé"-ről szóló írása (1948) és Bartók *Mikrokosmos*ának a hatodik kötet elkészülte (1939) után megjelent ismertetése (1940).

Ötvenöt írás jelent meg a kötetben a második világháborút követő ötvenöt évből. Farkas 1949-ben lett a Zeneművészeti Főiskola zeneszerzéstanára, 1950-ben Kossuth-díjas zeneszerző. Személyisége mind nagyobb jelentőséget kapott a magyar zenei közéletben. Ez hitelesen tükröződik a válogatásban. Húsz írás kapcsolódik közvetlenül a zeneszerzői életműhöz, interjúk, készülő művekről szóló beszámolók, tudósítások a műhelymunkáról, hangverseny-bevezetők, előadások recenziója. Közülük három kiemelkedő írást kell megemlíteni. A „Bartók árnyékában. Egy zeneszerző vallomása" (1967, eredetileg németül: „Im Schatten Bartóks. Geständnis eines Komponisten"; Gombos László és Farkas András fordítása). A Bécsben tartott, nagy terjedelmű előadás nemcsak a magyar zeneszerzés helyzetéről, a zeneszerzői nemzedékekről és törekvésekről ad kiváló áttekintést és elemzést, hanem Farkas személyes sorsáról, nemzedéktudatáról, kétségeiről és meggyőződéséről is részletes képet rajzol. (Kiváló analízise Berlász Melinda előszavában, 11–12.) A „Zenés magyar Parnasszus" hétrészes rádióelőadás volt 1981-ben. Alcíme szerint: „Farkas Ferenc dalai magyar költők verseire". Az előadások sora azonban jóval több, mint dalok ismertetése, a magyar költészet meggyőzően szép történeti és stiláris áttekintését foglalja magában, nemcsak zenei szempontból. Végül az utolsó közlemény Berlász Melinda remekbe formált interjúja a kilencvenéves Farkas Ferenccel: „Was bleibet aber, stiften die Dichter" (1995). Jól átgondolt, tudatosan irányított kérdé-

sek sora tette lehetővé, hogy a hosszú művészpálya vége felé a zeneszerző összefoglalja és megmagyarázza életének, életművének meghatározó élményeit, benső elképzeléseit, a külső hatásokat, megfogalmazza zeneszerzői ars poeticáját.

Farkas Ferenc írásai között jelentős számban találhatók zeneszerzők nekrológjai, halálévfordulókra írt megemlékezések (Viski, Respighi, Lajtha, Kodály, De Falla, Ibert, Vaszy, Török Erzsébet), mind megannyi kitűnő összefoglalása egy-egy zeneszerzői, muzsikusi életműnek. De írt hasonló cikket irodalomtörténészről (Kardos Tibor), Harangozó Gyula táncművészről, megnyitott kiállításokat (Bartók, Mosonyi, Varga Mátyás), bevezetőt mondott szerzői estekhez, ünnepi hangversenyekhez (Balázs Árpád, Vass Lajos, Tátrai Vilmos, Szokolay Sándor). Valamennyi írást a gazdag információs tartalom mellett a személyes érintettség közvetlen hangja jellemzi.

Az írások közreadóját dicséri a gondos filológiai munka, a csaknem hibátlan szövegközlés. A közleményeket kísérő lábjegyzetek hasznos kiegészítő információkat, rövid magyarázatokat, a szöveg adataira, neveire, dátumaira vonatkozó pontosításokat tartalmaznak. Elismerést érdemel, hogy a közreadó sem a lábjegyzetek méretével, sem azok mennyiségével nem terhelte túl az olvasót, viszont minden szükséges tájékoztatást megadott.

A kötet második része *Függelék. (Farkas Ferenc visszaemlékezései [1975–81])*. Farkas személyes emlékei 108 közleményben, 113 lapon. Fölösleges közreadói óvatosság volt ezt a részt „Függelék"-ként jelölni, ez az előbbivel azonos értékű, bár más karakterű megnyilatkozásokat foglal magában. A közreadói előszóban Gombos részletesen leírja az 1975 és 1981 között hangszalagra rögzített zeneszerzői memoár keletkezésének történetét. *Oral history* ez a kötetrész, személyes emlékek sorozata mintegy hét évtizedből, Farkas Ferenc életének történetéről, eseményekről, utazásokról, híres emberekről, személyes kapcsolatokról, művekről, előadásokról – összességében egy ember kalandos élettörténete a 20. századból, egy magyaré, aki történetesen a kor jelentős zeneszerzője volt. Gombos a nem időrendben elkészült visszaemlékezéseket az életút kronologikus rendje szerint adta közre. (Sokat segítene az olvasónak, ha a kötetben rövid, lexikoncikk jellegű életrajzot is találna a legfontosabb művek jegyzékével.)

A 108 rövid közlemény (műfaját nem tudom pontosan meghatározni) 108 különböző témát foglal magában. Jó megoldás, hogy a közreadásban valamennyi nemcsak sorszámot, hanem a tartalmat jól kifejező címet is kapott. (Ebben a részben fölöslegesnek tűnik a szögletes zárójel használata, elég lett volna az előszóban utalni arra, hogy az eredetiben címek nem szerepeltek, valamennyi közreadói kiegészítés.) A kötetrész így akár többféleképpen is olvasható: elejétől a végéig, részleteiben nyomon követve a családtörténetet, a tanulóéveket, a pályakezdés küzdelmes korszakát, a külföldi tapasztalatokat, az újabb és újabb művek születését, személyes ismeretségek, barátságok történetét, apróbb és jelentős események megkapó sorozatát. Másik olvasatot kínál a tematikus válogatás: utazások, személyek, művek, események stb. Különös – talán ösztönös tartózkodás, talán szándékos óvatosság –, hogy a nagypolitika alig-alig kapott helyet az írásokban. Jellemző példa: az 1919-es proletárdiktatúra idejéből Farkas számára csak a „Ma" című avantgárd fo-

lyóirat, Kassák Lajos, Kosztolányi, Szabó Dezső maradt említésre méltó. A második világháború és következményei is csak személyes sorsának alakulásában tükröződnek. Alig-alig történik említés azokról az eszmei–ideológiai harcokról, melyektől a háború utáni évtizedek művészeti élete sem maradhatott mentes.

Talán az emlékirat keletkezésének családi légköre (a felvételek fiával készültek) magyarázza, hogy néhány bántó, rövidségében nem megalapozottnak vagy meg nem indokoltnak látszó, odavetett megjegyzés is belekerült és benne maradt a szövegekben. Néhány példa: Siklós Albertről, főiskolai zeneszerzéstanáráról: „Meg kell hogy mondjam, nem sokat tanultam nála" (215.). 1927-ben a liturgia tárgyhoz vizsgadolgozatként misét kellett komponálni. „Tudtommal ezt soha senki sem adta be időben, hacsak nem vásárolt egyet a közkézen forgó, e célra írott darabokból" (216.). A székesfővárosi Zeneiskoláról 1935-ben: „az állásnak azonban csak a felét kaptam meg, mivel az igazgató fiának is szüksége volt a munkára" (234.). Dohnányi Ernőről: „nagyszerű zongoraművész volt, és nem volt rossz zeneszerző" (288.). Nem hiszem, hogy ezeket és a hasonló utalásokat Farkas ilyen megfogalmazásban a nagy nyilvánosságnak szánta volna.

Fontosabb a pozitívumok sora. Az életrajz időrendjét követő írásokból kirajzolódik, hogyan tágult a komponista látóköre, milyen hazai és európai kulturális (zenei, irodalmi, képzőművészeti) élmények, impressziók járultak hozzá stílusának alakulásához, műveinek létrejöttéhez. Meghatározónak látszanak a Respighi bűvkörében töltött római évek, Kodály, a magyar népzene és költészet hatása. Az írások meggyőznek arról, hogy Farkas jól ismerte a zeneszerzés új meg új zeneszerzői irányzatait, nem eggyel kísérletezett is, de mindezek ismertében is saját útját járta, tiszteletet keltő meggyőződéssel.

A közreadónak a második rész írásainak közlésekor nehéz, zenetörténész számára szokatlan, felelősségteljes feladattal kellett megküzdenie. Nem a betűhív pontosságra kellett ugyanis figyelnie – mint általában a szövegközléseknél –, hanem a szóbeli, közvetlen beszélgetések, monológok rögtönzéses szerkezetét és stílusát kellett nyomdakész változattá alakítania, úgy, hogy a szerző eredeti fogalmazásmódja torzítatlan maradjon. Ez a filológiai feladat leginkább a restaurátorok aprólékos munkájához hasonlítható. Érzékelhető, hogy Gombos kellő tisztelettel és stiláris alkalmazkodóképességgel dolgozott a szövegeken, amelynek eredménye az olvasmányos, elhitetően 20. századi, nem modernizált emlékirat. – A második rész is jól jegyzetelt, a közreadó a szövegeket a művekre, személyekre, eseményekre vonatkozó dátumokkal, címekkel, különféle adatokkal egészítette ki, amelyek nélkülözhetetlenek a pontos megértéshez.

A kötet a 20. századi zene és természetesen elsősorban Farkas Ferenc életművének elsődleges forrásanyaga, fontos alapkutatás eredménye. Dokumentumai éppúgy értékes adalékul szolgálhatnak a század zenetörténetét feldolgozó munkákhoz, mint ahogy nem hiányozhatnak a majdan – remélhetően – megszülető nagy Farkas-monográfia adattárából sem.

Külön értékelni kell Berlász Melindának a kötethez írott előszavát. Berlász Melinda kutatóként évtizedek óta foglalkozik a 20. század magyar zenetörténetével, szerkesztőként mintegy évtizede magyar zeneszerzők kismonográfiájának rend-

szeres közreadásával. Négyoldalas (11–14.) írásában a kor és a hazai zeneszerzés mélyreható ismerete alapján határozta meg Farkas Ferenc kiemelt helyét a magyarországi és az európai zene történetében. Előszavával meghatározta egyszersmind a kötet alaphangját is, és felkeltette az érdeklődést a komponista írásos megnyilatkozásai iránt is.

Az illusztrációkat kézirat-fakszimilékből és bizonyára beláthatatlan mennyiségű fényképből, dokumentumból kellett kiválogatni. A bőség zavarát sikerrel győzte le a közreadó: olyan fényképsorozatot állított össze, amelyből megrajzolódik Farkas Ferenc portréja, fogalmat ad életének körülményeiről, és bemutatja a számára legfontosabb személyeket is. A képanyag következetesen és jól illeszkedik az írások kronológiájához és tematikájához. A színes képek – nyílván nyomdatechnikai okok miatt – a kötet legvégén, egy blokkban kaptak helyet. Meglepetés, hogy sok minden más mellett Farkas Ferenc amatőrként figyelemre méltó rajzokat, festményeket is készített. A képek részletes jegyzéke a mutatók elé került (322–324.). A gyomai Kner Nyomda munkáját dicséri a képek jó minősége, bár elkerülhetetlen volt itt is néhány kevésbé sikeres amatőr fénykép kevésbé sikeres reprodukálása.

A kötet elolvasása után kiváltképpen érdekes tanulmányozni „Farkas Ferenc írásainak, előadásainak és nyilatkozatainak bibliográfiáját" (324–330.) Összeállítása tiszteletre és elismerésre méltó kutatói teljesítmény. Hat lapot (331–336.) foglal el a névmutató, mintegy 1400 névvel. Futólagos átolvasása is érzékelteti, amit a kötet egésze tanúsít, milyen szorosan és sokrétűen kötődött Farkas Ferenc korának magyar és európai kultúrájához. Talán jól egészítette volna még ki a kötetet egy műmutató: részben, mert nem egy kompozícióról több helyen is szó van, részben mert ez a mutató (évszámokkal kiegészítve) a legfontosabb művek jó áttekintésének lehetőségét teremthette volna meg.

Köszönet illeti Farkas András, a zeneszerző külföldön élő karmester-fiát, hogy kezdeményezte, és tiszteletre méltó elszántsággal segítette, minden eszközzel támogatta a kötet elkészítését és megjelenését. A szép borítótervet a zeneszerző unokája, Farkas István készítette.

Nagyszabású vállalkozás zárult le a kötettel – nagy szakmai sikerrel.

Berlász Melinda

DOHNÁNYI ÉVKÖNYV 2003

Szerkesztette Sz. Farkas Márta és Kiszely-Papp Deborah
Budapest: Az MTA Zenetudományi Intézet Dohnányi Archívuma, 2004

Sokatmondó tény, hogy a magyar zenetudomány legifjabb intézménye, a bő két éve működő Dohnányi Archívum immár második tanulmánykötetével lép a nyilvánosság elé. Már az első betekintés szintjén megállapítható, hogy az új kötet tartalmát és terjedelmét tekintve felülmúlja a szűkebben értelmezett intézményi periodikák színvonalát. Visszatekintően igazolódik, hogy a kiadvány szellemi értéke lényegében abból ered, hogy a közelmúltban alapított kutatóműhely Kiszely-Papp Deborah vezetésével, intézményi rendeltetését szilárd eltökéltséggel értelmezte, és a félévszázadot megkésett Dohnányi-kutatást egy nagy ütemben folyó életművizsgálat főbb területein kezdeményezte.

A felvállalt széles körű ösztönzést és az eredmények sikeres centralizálását bizonyítja a jelen kiadvány, amely a legkülönfélébb tematikus és műfaji megközelítéseket képviseli a biográfiai, a stílusvizsgálati és az intézménytörténeti tárgyú közleményekben. Elgondolásra késztet: ha a Dohnányi-Archívum mást nem tenne, csupán annyit, hogy a téma hazai és külföldi kutatóit egységbe fogja, és számukra publikációs lehetőséget biztosít, már ezzel a törekvésével is az életmű kutatásának és irodalmának új fejezetét nyitná meg. Azonban – mint e kötet nyitófejezete tanúsítja – az Archívum megalakulásától kezdve kettős szellemi stratégiát teljesít: egyrészt – mint említettük – széles körű szellemi ösztönzést fejt ki a megkésett alapkutatások kezdeményezésére és azok publikálására, másrészt jól kialakított nemzetközi-szakmai kapcsolatrendszere által minden tőle telhetőt megtesz azért, hogy a világon szétszóródott hagyaték magánszemélyeknél lappangó és közgyűjteményekben található szellemi és a tárgyi dokumentumait az újonnan létesült magyarországi gyűjteményben is hozzáférhetővé tegye. Hogy milyen szerteágazó személyes és írásbeli kapcsolatfelvétel előzte meg a budapesti Dohnányi-Archívum kéziratos, nyomtatott és hangzó anyagának múlt évi tetemes gyarapodását, arról a gyűjtemény vezetőjének, Kiszely Deborah-nak kötetnyitó beszámolója nyújt hiteles képet *(A Dohnányi Archívum második éve)*. A vonatkozó év állomány-gyarapodását itt csupán két nevezetes hagyatéki egység példakénti kiemelésével érzékeltetem: a nekünk ajándékozott Vázsonyi-hagyaték Dohnányi-anyagának pozitív fordulatával, és a magyarországi Szlabey családtól vásárolt fontos dokumentumokkal.

A kötetre térve: megállapítható, hogy a Dohnányi évkönyv szerkezete nyolc nagyobb terjedelmű tanulmányból, illetve dokumentumközlő fejezetből áll, me-

lyeket – bevezetésként és záradékul – kisebb terjedelmű írásművek kereteznek. A kisebb publikációk mindegyike egy-egy aktuális kötelezettségnek tesz eleget. A nyitó közleményben, amelyről már szóltunk, az intézményvezető az adott év eredményeit ismertette. A második publikációt szomorú esemény hívta életre: a Dohnányi-kutatás „atyjá"-nak, Vázsonyi Bálintnak halála. Az alkalomhoz méltó módon Alan Walker emlékbeszédét közölte az évkönyv *(Emlékbeszéd: Vázsonyi Bálint [1936. március 7.–2003. január 17.])*. És ugyancsak az időszerű tájékoztatás szerepét töltötte be az a kötetzáró recenzió, amelyben Dalos Anna a Hungaroton legújabb Dohnányi-felvételeiről nyújtott értékelő áttekintést. *(Dohnányi-művek új Hungaroton-felvételeken)*

A tanulmányszerzők megválasztásában szintén érvényre jutott az archívum vezetésének azon törekvése, mely a hazai munkatársakon kívül a külföldi kutatók számára is publikálási lehetőséget kíván biztosítani. Ennek eredményeként üdvözölhető Alan Walker, Korody P. István és Kalotaszegi-Linnemann Tünde kötetszerzői részvétele. A hazai kutatók bemutatását az Archívum, illetve a Zenetudományi Intézet munkatársaival kezdem: Kiszely Deborah, Kusz Veronika és Gombos László a Zenetudományi Intézet kutatói, közülük ketten a Dohnányi-Archívum munkatársai. A dokumentum-fejezeteket részben a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Könyvtárának tudományos gárdája, részben a Magyar Rádió munkatársai adták közre: az első körből Gádor Ágnes és Szirányi Gábor szerzőségét, a másodikból pedig Sávoly Tamás és Szűcs László munkatársakat említem. A nagyszabású sajtórecepció-fejezet közreadásában és fordításában az archívumi kollégákon kívül külső munkatársak is részt vettek: nevezetesen Horváth György, Fejérváry Boldizsár és Mészáros Erzsébet.

A nyolc tanulmány, illetve dokumentumfejezet tematikusan az életmű három fő vizsgálati irányához kapcsolható. Az elsőbe sorolhatók a zeneszerzői életműkutatás legújabb eredményeit közlő tanulmányok; ezek különféle időszaki, tematikai és metodikai megközelítést képviselnek. A második tematikus körbe négy közlemény csoportosítható: ezek mindegyike Dohnányi intézményekhez fűződő munkásságának új alapkutatásáról ad számot: a főiskolai tanári és igazgatói működésről egy közleményben, a Magyar Rádióban folytatott zeneigazgatói, karmesteri és zongoraművészi tevékenység köréből három további munkában. Tekintettel arra, hogy Dohnányi mindkét intézményben hosszú, évtizedet meghaladó munkásságot fejtett ki, a vonatkozó kutatások és publikációk a jelen kötetben a tervezett közlemény első részét képviselik.

Különálló, harmadik tematikát jelez az a különösen hosszú publikációs távlatot igénylő kezdeményezés, amely Dohnányi pályájának sajtóbeli dokumentumait gyűjtötte össze, és azok anyagából lényegi válogatást közölt. Nyilvánvaló, hogy a teljes életműre vonatkozó anyagközlés a maga hatalmas kiterjedését tekintve még hosszú éveken át tartó publikációs feladatot ró majd az archívum munkatársaira.

A kötet szerkezeti–tartalmi áttekintése után rövid formában ismertetem az egyes kötettanulmányokat. A sort a *zeneszerzői életművet* bemutató munkákkal kezdem. E tárgykörben elsőként Korody P. István Dohnányi zeneakadémiai zeneszerzéstanulmányait érintő írása érdemel említést. Bár a munka – egy nagyobb zeneel-

méleti kutatás részeként – a 19. századi német zeneteoretikusok magyarországi továbbélésére helyezi a súlyt, és e téren Hans Koessler közvetítő szerepét vizsgálja, a Koessler-növendékek idevágó dolgozataira is kitekint. Ebben az összefüggésben mutatja be Dohnányi tanuló munkáit, mint e hagyomány utolsó láncszemeit. *(Dohnányi Ernő zeneakadémiai kompozíciója Erkel Himnusz-dallamára és ezzel kapcsolatos ellenpont-tanulmányainak történeti háttere)*

A zeneszerzői életmű rejtett, de annál jellemzőbb csomópontjára irányult az a tanulmány, amely a Dohnányi-œuvre egyik jelentős színpadi alkotásának, *A vajda tornya* keletkezésének alapkutatásáról adott számot. Bár évek óta tudomásunk van róla, hogy a magyar származású Kalotaszegi Tünde behatóan foglalkozik Dohnányi színpadi alkotásaival, azonban vizsgálatainak eredményeit az eddigiekben még csak részleteiben volt módunk megismerni. A jelen közlemény jelentős lépést tesz e téren: a szerző meggyőző következetességgel, kiterjedt forráskutatások alapján tárta fel az opera szövegkönyvének keletkezéstörténeti fázisait, különös hangsúlyt helyezve a szövegváltozatok kidolgozásában intenzív részt vállaló Dohnányi Ernő szerepére. *(Dohnányi Ernő: A vajda tornya [op. 30] című operájának keletkezéstörténete. I. rész: A szövegkönyv)*

E tematikus csoport harmadik munkájaként Kusz Veronika tanulmányát említjük. A dolgozat a zeneszerzői stílus lényegi megközelítését reprezentálja: Dohnányi kompozíciós szemléletét egy rá jellemző formatípusnak, a variációnak mélyrehatóan analízise alapján közelíti meg. Az elméleti irány eredményességét a jól megválasztott vizsgálati modell – nevezetesen a variációs forma – és az alkalmazott elemzések alapossága biztosította. A szerzői megfigyelések a *„Szimfónikus percek"* negyedik tételére épültek, s e minta alapján körvonalazódtak a Dohnányi-féle variációs forma általános sajátosságai. A tanulmány látóköre a formatani-stiláris jelenségeken túl az egész életművet érintő következtetésekre is kiterjedt, különösképpen az alkotói szemlélet hagyományos forrásainak és a személyes stiláris kezdeményezéseknek összefüggésében. A jelenkori zenetudományos megközelítés elméleti és metodikai eszköztárának meggyőző alkalmazásával a szerző komoly lépést tett a Dohnányi-stílusra alkalmazott korábbi, stiláris sztereotípiák felszámolására. *(Dohnányi variációs stílusa Szimfonikus percek [op. 36] című zenekari művének IV. tételében, „Tema con variazioni")*

Mint fentebb említettük, Dohnányinak a Magyar Rádióhoz fűződő tevékenységével három közlemény is foglalkozik a kötetben. Ezek egyike egy autobiografikus írásnak, egy rádióelőadás szövegének tudományos publikálása Kiszely Deborah közlésében. Az előadás Dohnányi magyarországi életperiódusának utolsó évéből való, melyet a szerző 1944. január 30-án olvasott fel a Rádióban. A kéziratos szöveg több forrásváltozatban, Londonban és Budapesten is megőrződött. Tartalmát tekintve a gyermek- és ifjúkori évek bensőséges kommentárja, s mint ilyen a korszak biográfiájának elsődleges forrása. Azonban hangsúlyozandó, hogy az *„Emlékkönyvemből"* címet viselő rádióelőadás szellemi értéke egy önéletrajzi dokumentum tárgyilagos tényközlésén messze túllépett: az előadás személyes hangvételében annyi lelki-érzelmi megnyilvánulás került kifejezésre, amelyeket éppen e vészterhes időszak létbizonytalansága inspirált, és formált egyéni vallomássá. *(„Emlék-*

könyvemből." Dohnányi Ernő előadása a Magyar Rádióban. Budapest I, 1944. január 30. vasárnap, 18 óra)

Érdekes és szakmánkban ritkán érintett rádiótörténeti históriát tár elénk Szűcs László építéstörténeti munkája – *A Magyar Rádió VI-os stúdiójának építéstörténete Dohnányi Ernő főigazgatósága idején* címmel – a VI-os stúdió létrejöttének körülményeiről. Tudvalevő, hogy az esemény Dohnányi rádiós főzeneigazgatói égisze alatt folyt. E gazdagon illusztrált tanulmány párjának tekinthető kötetünk további, rádióval kapcsolatos harmadik közleménye, Sávoly Tamás szerzőségében. A Dohnányi rádiós tevékenységének első hat évére koncentráló munka *(Dohnányi Ernő működése a Magyar Rádióban a rádiós hetilapok alapján. I. rész: 1925–1931)* az 1925-től 1931-ig tartó periódust dolgozza fel különféle adattári változatokban. A bevezető tanulmány és a rádiós sajtó alapján rekonstruált jól áttekinthető adattár az első hat év időkörében 609 olyan előadási alkalmat regisztrált, amelyek során Dohnányi kompozíciói megszólaltak, illetve karnagyként és zongoraművészként fellépett a Magyar Rádióban. A rádiótörténeti állványzat a maga többoldalú áttekinthetőségében nemcsak a maga szűkebb tématerületén, hanem a 20. századi hangversenyélet-kutatás számára is komoly gyarapodást jelent.

A kötetbeli közlemények külön ágát képviseli az a zeneakadémiai dokumentum-gyűjtemény, amely az előbb említett témához hasonlóan alapkutatásként értékelhető. A Dohnányi tanári és főigazgatói működésének második korszakát reprezentáló iratanyag 1927–1938-ig mutatja be az Egyetem levéltárában megőrződött dokumentumokat. A Gádor Ágnes és Szirányi Gábor közlésében publikált 61 irat tartalmilag szorosabb, illetve tágabb értelemben kapcsolódott Dohnányi Ernő főiskolai tevékenységéhez, azonban a közzétett anyag élesen kirajzolja az intézményvezető professzor szellemi kezdeményezéseinek, kollegiális intézkedéseinek, intézménybeli és társadalmi törekvéseinek lényegi vonásait. A jegyzetekkel, táblázatokkal és fakszimile ábrákkal illusztrált közlemény a Dohnányi-kutatás számára alapvető intézménytörténeti forrásanyagul szolgál. *(Dohnányi Ernő iratok a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem levéltárában. I. rész: 1927–1938)*

Tartalmi és terjedelmi okokból áttekintésünk végére helyeztük azt a Dohnányiról – mint a 20. század legnagyobb magyar pianistájáról – szóló sajtórecepció-közleményt, mondhatni nagyvállalkozást, amely a korabeli sajtóanyag eredeti nyelvű és anyanyelvre fordított szövegváltozatainak egyidejű publikálását tekintette céljának. Már a szándék szintjén is elismerést keltő az az eltökélt igény, amely nem riadt vissza a töredékesen és véletlenszerűen megőrzött sajtóanyaggal való időigényes bíbelődéstől és a kiegészítő adatkutatások szükségszerű útvesztőitől. Nem lehet említés nélkül hagynunk, hogy a közlés széles körű dokumentumbázisra épült, négy helyszínről származott: három budapesti közgyűjteményből és a Floridai Állami Egyetem Dohnányi-gyűjteményéből. Természetesen a nagyszabású projekt csak egy jól működő kollektív együttműködésben valósulhatott meg, melyben az archívum vezetője és munkatársai egyként tetemes részt vállaltak. Azonban a munkatársi gárdából külön említést érdemel Gombos László sokoldalú teljesítménye, aki a közreadás kialakításában és a sziszifuszi könyvtári kiegészítő munkálatokban egyaránt vezető szerepet vállalt. Az előkészületek folyamatában

az is nyilvánvalóvá vált, hogy a gépelői és fordítói feladatok ellátására külső segéderők alkalmazása is szükséges: Fejérváry Boldizsár és Mészáros Erzsébet nyelvi gondozása és fordítói munkája, valamint Horváth György kezdeményező szerepe és közreműködése nélkül aligha valósult volna meg a kétnyelvű publikáció, amely 1887-től 1898-ig 177 sajtóközleményben követi nyomon Dohnányi 42 koncertfellépését. A 19. századvégi sajtótörténeti közlemény mind tartalmában, mind közlésmódjának mintaszerűségében (kiegészítő adattárak, listák, jegyzetelésmód) a szűken értelmezett Dohnányi-irodalomban, de a zenei sajtótörténetek körében is mintául szolgál. Bízzunk benne, hogy a mintegy további évtizedet igénylő vállalkozás nem fog zátonyra futni az eljövendő évek beláthatatlan akadályain. *(Dohnányi Ernő művészi tevékenységének sajtórecepciója. I. rész. A pályakezdő évek [1887. január – 1898. április])*

Végül, de nem utolsósorban a magyar Dohnányi-irodalom új kötetének megvalósulásáért hangsúlyozott elismerés illeti Sz. Farkas Márta és Kiszely Deborah szerkesztőket, akiknek áldozatos munkája nélkül a Dohnányi Archívum második kiadványa ebben az igényes formában aligha jött volna létre.

Magyar zene ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

A 2004. ÉVI, XLIII. ÉVFOLYAM TARTALOMJEGYZÉKE

BÁRDOS KORNÉL KONFERENCIA

ECKHARDT MÁRIA: Berlioz látogatása Magyarországon 1846-ban 2/95
FERENCZI ILONA: Korálok a soproni Stark-virginálkönyvben 2/111
FONTANA GÁT ESZTER: Hangszerkészítés Magyarországon és Bárdos Kornél módszere 1/9
KIRÁLY PÉTER: Udvari trombitások a 16–17. századi Magyarországon 2/121
LÁSZLÓ FERENC: Bécs, Kolozsvár, Nagyszeben: Philipp Caudella (1771–1826) pályájának színterei 1/15
SOMFAI LÁSZLÓ: Bárdos Kornél 1921–1993 1/3

A 70 ÉVES SOMFAI LÁSZLÓ TISZTELETÉRE

DALOS ANNA: Kodály Zoltán: A fúga művészete – A Concerto neoklasszicizmusáról 3-4/367
DOBSZAY LÁSZLÓ: A *musicus* műhelyében 3-4/279
DOMOKOS ZSUZSANNA: Utak Palestrina zenéjéhez a 19. században – A Missa Papae Marcelli olasz, francia és német kiadványainak szemléletbeli különbségei 3-4/285
FÁBIÁN DOROTTYA: Adalékok J. S. Bach szóló hegedűszonátáinak és -partitáinak előadástörténetéhez 3-4/311
FRIGYESI JUDIT: A népzenei összkiadás elviselhetetlen könnyedsége: az előimádkozó a kelet-európai zsidó szertartásban 3-4/235
GOMBOCZ ADRIENNE: Bemutatkozó látogatás – fölcserélt szerepekkel 3-4/231
GRABÓCZ MÁRTA: A narratív analízis szerepe a hangszeres interpretációk összehasonlításában: Bartók *Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára* című művének Adagiója 3-4/483
KACZMARCZYK ADRIENNE: Liszt Ferenc első magyar–szimfonikus kísérlete: Magyar Nemzeti Szimfónia 3-4/337
KÁRPÁTI JÁNOS: Bartók-analízis az óceánon túl 3-4/387
KISS GÁBOR: Ordinarium-dallamok és az „órómai" kérdéskör 3-4/251
LAKI PÉTER: Gondolatok a Bartók-hegedűverseny előadói hagyományairól 3-4/499
LAMPERT VERA: Egy népdalfeldolgozás-ciklus keletkezéséről: Bartók Nyolc magyar népdalának kéziratos forrásai 3-4/431

LÁSZLÓ FERENC: Bartók és dalszövegei 3-4/415
PAPP MÁRTA: „Umerenno" avagy „Andantino molto"
Muszorgszkij tempójelzéseiről 3-4/353
UJFALUSSY JÓZSEF: Somfai László köszöntése 3-4/229
VIKÁRIUS LÁSZLÓ: Adalékok az *1. bagatell* recepciótörténetéhez 3-4/447
WALDBAUER IVÁN: Bartók: *Improvizációk,* op. 20 –
Elemző észrevételek és a sorozat rendezése 3-4/461

TANULMÁNY
FEKETE CSABA: Szenci Molnár zsoltárdallamainak forrása 1/37
GURMAI ÉVA: Az első magyar operatársulattól a Nemzeti Színházig 1/49
HERCZOG JÁNOS: Pierantonio Tasca (1896–1934)
„Cipruslombok Etelke sírjáról" című dalciklusa 2/165
KEULER JENŐ: Zenei feszültségélmények és hallási képzetek 1/59
LAKI PÉTER: Schmidt Ferenc, Ernst von Dohnányi
és a budapest-bécsi útelágazás 2/149
RICHTER PÁL: Magyar nyelvű énekek 17–18. századi pálos kéziratokban 1/27

EMLÉKEZÉS
OLSVAI IMRE: Adalékok Járdányi Pál életművéhez 2/203
ROVÁTKAY LAJOS: A régizene magyarországi prófétája
Emléksorok Hammerschlag János halálának ötvenedik évfordulójára 2/185
SOLYMOSI TARI EMŐKE: Lajtha László előadása Mozartról (1941) 1/79

FORRÁS
LAJTHA LÁSZLÓ: Mozart – Bevezető előadás a Nemzeti Zenedében,
Mozart halálának 150. évfordulója alkalmából tartott hangversenyen 1/82

RECENZIÓ
SZ. FARKAS MÁRTA: Liszt és Beethoven – Kiállítási katalógus
Szerk. Evelyn Liepsch. A magyar kiadást gondozta Eckhardt Mária 1/87
KOMLÓS KATALIN: Új Bach-irodalom
Peter Williams: The Organ Music of J. S. Bach
Peter Williams: The life of Bach 2/211

VITA
DALOS ANNA: Válasz Tusa Erzsébetnek 2/219
TUSA ERZSÉBET: Igen tisztelt szerkesztőség 2/217

A Magyar Zene 2003. évi tartalomjegyzéke 1/91
Földvári Napok – Felhívás 1/48
Helyreigazítás 1/8
A Richter János Társaság fekhívása 1/78
Somfai konferencia – Felhívás 1/26

MAGYAR SZALONOK MUZSIKÁJA ANNO 1800

FÉSZEK MŰVÉSZKLUB, 2005. február 25. 19 órakor

„...Pesten minden jobb háznál van zongora..." (Egy német utazó leírása)

HORVÁTH ANIKÓ FORTEPIANO HANGVERSENYE

Közreműködik: Ratkó Ágnes – *fortepiano,* Halmai Katalin – *ének,*
Kertész István – *hegedű,* Bálint Márta – *színművész*

Szerkesztő: Lázár Eszter • Ismertetőszöveg: Barna Péter

A hangversenyen megszólaló fortepiano (korai zongora) Anton Walter (Bécs, 1795) eredetije után Michael Walker (Neckargemünd, 2002) műhelyében készült

Támogatók: Fővárosi Önkormányzat, Clavicembalo Alapítvány

RÉGI ZENEAKADÉMIA, 2005. március 5. 19 óra

BUDAPEST BAROKK EGYÜTTES

Tagjai: Papp Dániel – *hegedű,* Vámosi-Nagy Zsuzsa – *fuvola*
Oláh Indira – *gordonka,* Oláh Aino – *csembaló*
Közreműködik: Szakács Ildikó – *ének*

Műsor:
Rameau: 4. Concert • Charpentier: Deux Elevations – áriák • Rameau: 5. Concert
J. S. Bach: Francia Ouverture BWV 831 • Boismortier: e-moll fuvola–csembaló-szonáta
F. Couperin: Leçons de ténèbres

Rendező: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem
Támogató: Clavicembalo Alapítvány
Számla: Clavicembalo Alapítvány, Budapest, 1026 Gábor Áron u. 80

A belépés díjtalan

HAYDN ÉS MAGYARORSZÁG – DERŰ, ÖTLET, HUMOR

Pest-Buda, Bécs, Eszterháza, Pozsony

RÉGI ZENEAKADÉMIA, 2005. március 18. 18 órakor

J. Haydn és Magyarországon működő tanítványainak, követőinek fortepiano- és kamarazenéje

Közreműködik:
Ratkó Ágnes, Horváth Anikó, Balog Zsolt, Somlai Petra, Szabó Anikó, Flach Antal,
Oláh Aino – *fortepiano,* Szakács Ildikó – *ének,* Tóth Mónika – *hegedű*
Kulin Krisztina – *fuvola,* Céh Ágnes – *gordonka*

Rendező: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem
Támogató: Clavicembalo Alapítvány

A belépés díjtalan

400 Ft

Magyar Zene

2·2005

Magyar zene

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XLIII. évfolyam, 2. szám *2005. május*

Tartalom

TANULMÁNYOK

119 RÁKAI ZSUZSA
Fényképek
Jegyzetek Bartók népzenekutatói munkásságához

133 BÜKY VIRÁG
Bartók, avagy a nevelésről
Primitivista eszközök Bartók zongorapedagógiai műveiben

141 RICHTER PÁL
800 dallam a „papírkosárban"
A Bartók-rend beosztatlan támlapjai

155 KOVÁCS ILONA
Dohnányi Ernő zeneszerzői műhelyében
Az I., A-dúr vonósnégyes *(op. 7) I. tételének születése*

179 KIRÁLY PÉTER
Vallási üldözés vagy egyéb kényszer miatt Magyarországra került 16-17. századi zenészek

193 SIPOS JÁNOS
Néhány kaukázusi nép zenéjéről

215 SUDÁR BALÁZS
Török kopuz – magyar koboz?
Hangszertörténeti tanulmány

RECENZIÓ

229 KÁRPÁTI JÁNOS
Zenetörténet – konferenciatörténet
Speaking of Music: Music conferences, 1835–1966.
General editors: James R. Cowdery, Zdravko Blažekovič, Barry S. Brook

232 DALOS ANNA
Kodály Zoltán – levelei tükrében
Zoltán Kodály: Letters in English, French, German, Italian, Latin
Közreadja: Legányi Dezső, Legányi Dénes

NEMZETI KULTURÁLIS ÖRÖKSÉG MINISZTÉRIUMA

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

Magyar zene ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT – 2005/2

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

TANULMÁNYOK

Rákai Zsuzsanna

FÉNYKÉPEK*

Jegyzetek Bartók népzenekutatói munkásságához

Bartók szinte szimbolikus jelentőségűvé vált fényképei között létezik egy, amelyik talán a többihez viszonyítva is kitüntetetten fontos: a fényképész gyűjtés közben örökítette meg a zeneszerzőt, parasztok gyűrűjében, mintegy a hagyomány átadásának kimerevített pillanatában. A kép hatalmát és méltóságát ennek a pillanatnak köszönheti, annak, hogy a képet szemlélő személyt a fotográfus nézőpontja két kultúra találkozásának titkos megfigyelőjévé, az ősibb és erősebb tradíció megtermékenyítő erejének beavatottjává teszi. Az élet friss áradása elől kis híján vissza is hőkölne a néző, ha idővel nem kerítené hatalmába az a kényelmetlen érzés, hogy a kép szereplőinek már meg kellett volna mozdulniuk. A fotó azonban merev és szótlan marad, s hatásában a hagyomány folytonosságának átélése helyett egyre erősödik a rögzülés, az örökkévalóságnak szóló megdermesztés kettős érzése: a fénykép egy szájhagyományos kultúra írásos rögzítésének aktusát állítja meg egy soha többé el nem múló pillanatban. Örökkévaló ismétlésre kényszeríti a kép szereplőit, arra, hogy soha véget nem érően játsszák el újra és újra ezt a rövid, véletlen jelenetet, hogy emberekből tanulmányozható figurákká váljanak. Az ellesett pillanat voltaképpen a halál pillanata, és átmeneti mivoltában olyan mágikus idővé válik, amely Roland Barthes megfogalmazásában „az alanyt múzeumi tárgygyá"[1] alakítja.

A fénykép merev önismétlése adatokat rögzít, mint a fonográf, és ennek érdekében tárgyszerű részletekre, információkra bont minden ábrázolt jelenséget. A szemlélő szubjektumnak azonban megvan az a lehetősége, hogy ezeket az adatokat önmaga számára újra életteli és egymással összefüggő jelenségekké alakítsa, saját elképzelései szerint viszonyba állítsa őket, értelmet adva ezáltal az adatok halmazának. Ilyen módon életre kelhet ez a fénykép is, amely azonban nemcsak az átadás eseményének szimbolikus dokumentumaként érdekes, hanem mert Bartók meglehetősen távolról látszó, még az alacsony paraszthház mellett is eltörpülő, a szoknyák között szinte elvesző, gyerekes és idegen alakja, bármilyen nyilvánvaló kontrasztot alkot is környezetével, mégis furcsán illeszkedni látszik a kép egészé-

* A Somfai László 70 születésnapja tiszteletére a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság és az MTA Zenetudományi Intézet rendezésében Budapesten, a Régi Zeneakadémia Liszt-termében megrendezett konferencián 2004. október 8-án elhangzott előadás.

1 Roland Barthes: *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról.* Ford.: Ferch Magda. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2000, 17.

hez. A kép dinamikája nem a paraszti közeg és az öltözékével, viselkedésével, beszédmódjával hagyományosan a civilizációs hatalom jelenlétét hirdető városi figura ellentétességéből fakad, hanem a pillanat személyesnek tűnő valóságosságából, abból az érzésből, hogy Bartókot magát ez az ellentét nem foglalkoztatja, nem két kultúra találkozására, a jelenet állóképszerűségére, történelmi jelentőségére és kulturális fontosságára figyel, hanem valami egészen másra. A kép Bartók *személyét* ábrázolja, találóbban, mint akárhány portré, állandóan vibráló ellentétben a fotó kultúrtörténeti rangjával, amely az utóbbit a népzenegyűjtés képi bizonyítékaként illeti meg, a nem írásos kultúrformák tanulmányozásának lényegi problémáját jelenítve meg ezzel a kettősséggel.

A magyarországi folklórkutatást a környező európai népek ilyen tevékenységéhez hasonlóan köztudottan a 18–19. század fordulóján ébredő nacionalizmus, a szájhagyományos kultúrákra forrásként tekintő nemzeti identitáskeresés inspirálta. Az új eszmetörténeti jelenség nagymértékben a felvilágosodásra, illetve a felvilágosodás egyik elemeként megjelenő gondolatra, a társadalmi szerződés egyenlő alapvető emberi jogokat és ezen keresztül immanens társadalmi berendezkedést hirdető eszméjére érkező konzervatív reakcióként tűnt fel[2] azzal a céllal, hogy a nemzetek és kultúrák különbözőségének Istentől elrendelt szükségszerűsége révén Istent visszahelyezze korábbi, a társadalmi kommunikációt és az együttélés rendjét szabályozó funkciójába. A 18. század azonban nemcsak az egymással szembeszegülő eszmék, hanem az esztétika születésének a kora is volt, amely lehetővé tette az esztétikai autonómia elvének és az autonóm műalkotás fogalmának a megalkotását, amely fogalmak azután különös viszonyt alakítottak ki a nemzeti művészet ideájával. Ennek az összefüggésrendszernek érintőleges áttekintéséhez érdekes kiindulópontként szolgál Dahlhaus megfigyelése, amely szerint, mivel a tartalmat a klasszikus német filozófia nem képi, hanem morális kategóriaként értelmezte, az esztétikai autonómia elvének rangját az biztosítja, hogy az autonóm szubjektum gondolatán keresztül összekapcsolódik a klasszikus humanitáseszménnyel.

> Ez esetben az azonosítást [az »esztétikai szubjektumot megalkotó identifikációs folyamatot«] úgy is felfoghatjuk, mint az autonóm szubjektum klasszikus eszményét: a humanitás Kant felfogásában a »részesülés általános érzése«; a *sensus communis*, a közösségi érzés megvalósításának útját Kant – es később Schiller – az esztétikai tapasztalatban látta. Ha azonban a klasszikus filozófia humanitáseszményében ismerjük fel az esztétikai autonómia lényegét, úgy az autonómia története összeforr a humanitás történetével.[3]

Ami annyit tesz, hogy a „szépség" esztétikai kategóriája mint *abszolút erkölcsi tartalom* ruházta fel az érzékelést, a megmutatkozást metafizikai jelentőséggel (ellentétben a korábbi állapottal, amikor az „eszme érzéki látszásából", Hegel megfogalmazásával élve, az „eszme" volt az elsődleges a „látszáshoz" képest),[4] amennyiben a megmutatkozás ideális esetben lehetővé tette az érzékelés számára, hogy

2 Alain Finkielkraut: *A gondolkodás veresége*. Ford.: Vidor Pálné. Budapest: Osiris, 1996.

3 Carl Dahlhaus: „A zenei tartalom." In: Carl Dahlhaus–Hans Heinrich Eggebrecht: *Mi a zene?* Ford.: Nádori Lídia. Budapest: Osiris, 2004, 109.

4 Idézi: Dahlhaus: i. m. 112–113.



részesüljön ebből a morális abszolútumból. Ez azonban, mivel a részesülés élménye az az erő, amely az egyes személyt gondolkodó, felelős szubjektummá és egyúttal egy autonóm szubjektumok alkotta közösség tagjává avatja, maga után vonta az igazság, az igazolhatóság iránti igényt, azt, hogy az értelem számára elfogadhatóan bizonyítható legyen, hogy a közösségi érzést létrehozó esztétikai tapasztalat valóban az abszolútumból részesül. Szépség és igazság fogalma egymásba csúszott ezáltal, amennyiben az igazság feladata az lett, hogy a szépséget mint morális abszolútumot életre keltse a maga érvényes időpillanatában, magába zárva megcsillantsa a klasszikus műalkotás eszméje révén, amely önmagába foglalja a tökéletesség ragyogását, mégpedig olyan módon, hogy annak szépsége intellektuálisan táruljon fel, szerkezeti összefüggéseinek rétegzettsége által, kontextustól függetlennek tekinthető, logikusan befogadható igazságként. A részesülés eszméjének létrejötte ugyanakkor az autonóm műalkotás ideájának életre hívása mellett nagyszerűen tudott kapcsolódni a nemzeti kultúrák eszményképéhez is, mivel azoknak lényegét – e humanitáseszménytől nyilván nem függetlenül – éppen az a gondolat alkotta, amely szerint az egy nemzethez tartozás egyetlen valódi kritériuma az azonos nyelvi, kulturális és történelmi örökségből való részesülés. A kulturális nacionalizmus célja az egész 19. század folyamán éppen az volt, hogy olyan karakterisztikusan egyedi, ugyanakkor általánosan megfejthető jelentésű, klasszikusan zárt műalkotást hozzon létre, amely egyértelműen valamilyen nemzet nyelvi sajátosságainak, történelmi emlékezetének jegyeit viseli magán.

A 20. század elejének népzenei érdeklődését alapjaiban befolyásolta ez az örökölt gondolatrendszer. Kodály *A magyar népzene* című tanulmányában, amely először 1937-ben jelent meg a *Magyarság Néprajza* 4. köteteként, erre a hagyományra támaszkodva fejtette ki munkája jelentőségét, amely abban állt, hogy a szájhagyományos kultúrában megőrződött, a magyar nép fennmaradását biztosító, őseredetinek tekintett kulturális termékeket a társadalmat összetartó erkölcsi normából való részesülés élményét biztosítandó az egész nemzet számára hozzáférhetővé tegye:

> Ha nemzeti klasszicizmus annyi, mint egy nemzet lelkét tökéletes formában kifejezni, akkor eddig klasszikus magyar zenét másban, mint a néphagyomány néhány ezer dallamában nem találunk. Ez egyelőre a legtökéletesebb kifejezője a nemzeti léleknek. Nemzeti és nemcsak népi, mert valaha az egész nemzeté volt, és ha szerves zenekultúrát akarunk, minél előbb újra azzá kell lennie.[5]

Az az előfeltevés, hogy egy népcsoportnak létezik valamiféle sajátos, csak rá jellemző lelki beállítottsága, amely a népcsoport tagjaiban öröklődik, és ideális esetben kifejeződésre jut a népcsoport kulturális megnyilvánulásaiban, indította Kodályt arra, hogy a népdalt a kifejezés 19. századi értelmében olyan entitásnak tekintse, amely a hagyományozódás folyamán egyre tökéletesebbé csiszolódik, vagyis olyan esztétikai nézőpontból vizsgálható autonóm egységet alkot, amely mind a zene, mind a szöveg szempontjából alkalmas arra, hogy részletes stíluskritika kidolgozásának alapjául szolgáljon, és amely adekvát módon tanulmányozható zenei és szövegi szerkezete, formai felépítése alapján, a klasszikus humanitáseszmény és műalkotásfogalom kritériumai szerint.[6] Annak vizsgálatát, hogy az egyes dallamok a paraszti társadalom életének milyen funkcióihoz kapcsolódnak, Kodály általánosságban a fontos, de távlati tervek közé sorolta. Elmélyülő érdeklődésének szociográfiai vonásai azonban ennek ellenére is jelezték, miben is állt számára a népzene társadalmi feladata és jelentősége: nem eszköznek, hanem önmagában vett célnak tekintette, olyan erkölcsi–esztétikai jelenségnek, amelyet tisztelet és megbecsülés kell, hogy övezzen, amelynek a paraszti társadalom számára értéknek kell lennie ahhoz, hogy az a kanti értelemben vett morális létező legyen:

> Külön tanulmányozás tárgya: a zene a közösség életében. Mennyire becsüli, mennyire fontos számára. Becsüli-e a feltűnőbb dalostehetséget, vagy rossz szemmel nézi, haszontalan időtöltésnek tartja a dalolást. [...] A terjedés útja: puszta hallás útján, vagy írás, nyomtatás segítségével. (Írott, vásári nyomtatott daloskönyvek.) Van-e tudatos, szándékos dallamtanulás, vagy csak „ráragad" a dallam, aki hallja. Mennyi része van a terjedésben szövegnek, dallamnak? Tudnak-e szöveget dallam nélkül és viszont? Ráfognak-e tudatosan új szöveget régi dallamra? Van-e, aki vállalja ilyenek szerzőségét? [...] Mi a dallamismeret átlaga, hol kezdődik a kivételes emlékezőtehetség, mindig együttjár-e kivételes előadóképességgel?[7]

5 Kodály: *A magyar népzene*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 93.

6 A csiszolódás folyamatáról Kodály és az őt követő fiatalabb zenészgeneráció nem egyszerűen mint a hagyományozódás működési mechanizmusának alapvető vonásáról beszél, hanem mint olyan jelenségről, amely a konkrét dallamokat művészi szempontból egyre tökéletesebbé alakítja. A folyamat ezek szerint kimondatlanul is valamiféle ideális állapot felé halad, amelyben a dallamok erőltetett kategorizálás nélkül, természetes sajátosságaik alapján rendszerezhetők és analizálhatók: „Arany hasonlata jut eszembe a kavicsról és a patakról. A tömeg megannyi vízcsepp: minden egyes száj csiszoltan adja tovább a műdalt, amely ezen az úton egyre tökéletesedik. Ha veszem az összes magyar műdalokat, aligha lehetne őket rendszerbe gyűjteni; viszont az igazi népzene termékei ugyanolyan természetes rendszerbe foglalhatók, mint akár a Nemzeti Múzeum bogárgyűjteménye." Tóth Aladár: Hozzászólás a Nyugat által rendezett népzenei konferencián. In: *Zenei írások a Nyugatban*. Szerk.: Breuer János. Budapest: Zeneműkiadó, 1978, 417.

7 Kodály: i. m. 6.

Ezek a kérdések elsősorban egy körülhatárolható csoport viselkedésére vonatkoznak. Alapvetően nem annak feltárására irányulnak, hogy a dallamok milyen alkalmakkor, milyen céllal, esetleg milyen konkrét cselekvéssorral összekapcsolódva hangzanak el, hanem arra, hogyan használják őket az emberek: egyénileg-e vagy kisebb csoportokban, esetleg az egész közösség tulajdonának tekinthető-e a feltárt zenei anyag, rangot jelent-e a zenei tehetség, biztosít-e társadalmi kiváltságot stb. A falusi lakosság egysége, esetleges rétegzettsége, morális–szellemi erejének és összetartozásának megnyilvánulása, illetve leírhatósága az, ami Kodály figyelmét elsődlegesen magára vonja.[8]

Ehhez képest Bartók első nagy, önálló népzenei tanulmánya, *A magyar népdal*[9] megközelítése a szerző eredetileg azonos, 19. századi nemzeti indíttatása ellenére is sok tekintetben eltér Kodályétól. Világosan jelzi ezt már a két kötet beosztása is: míg Kodály hosszú, több alrészre osztott fejezetet szentel a zenei néphagyomány bemutatásának, jelentőségének, a hagyományozódás módjának, majd rátér a magyar népzenében addig feltárt két nagy stiláris réteg leírására, a kettő közt feltételezett kapcsolatra, a magyar népzene keleti eredetére, népi és műzenei kölcsönhatásokra, majd röviden és igen érintőlegesen a hangszeres zenére, addig Bartók egy célratörő, szikár, szinte definíciószerű bevezetés után, amelyben leszögezi, milyen meghatározottságok alapján tekint egy zenei jelenséget népzenének, illetve hangsúlyozottan parasztzenének, kizárva ezzel a vizsgálódás köréből a városi lakosság alapvetően nem írásos hagyományozódáson alapuló zenei megnyilvánulásait, azonnal rátér a zenei stíluselemzésre, amelyet funkcióhoz kötöttség és szótagszám alapján tagol. (Általában a funkcióhoz kötött dallamokkal nem foglalkozik, csak elhatárolásképpen említi meg különálló csoportjukat.)[10] A szöveg még Bartókhoz képest is olyan szigorúan tárgyszerű, zárkózottságában olyan enigmatikus, hogy szinte semmit sem árul el Bartók személyes érdeklődéséről, amelyet pedig az a bizonyos fénykép olyan magával ragadóan örökített meg. Mindazonáltal annyi egyértelműen kiolvasható belőle, hogy Bartók rideg ellenérzéssel viseltetett a népies műdal „közhelyszerűsége" iránt, amellyel szemben a népdalt egyszersmind természeti jelenségnek és klasszikusan tökéletes műalkotásnak tekintette.

Későbbi írásait vizsgálva azonban ez a szűkszavúság oldódni látszik. Az Egyesült Államokban elkészült tanulmányai első pillantásra is feltűnően megváltozott

8 Lásd még: uott 14–15. A falusi társadalom tagozódásának vizsgálata azonban a megfigyelés mellett mindig magában rejti az értékítéletet is: „Mennél jobban közelít a földmívelő nép vagyonban és életmódban a kisbirtokos nemességhez, annál érdektelenebb néprajzilag." (i. m. 15.) A zeneileg a városi lakosság ízléséhez közelítő falusi réteg érdektelenségének hangúlyozása Kodálynak azt a törekvését jelzi, hogy elhatárolja magát a 19. század népzene-felfogásától, vagyis elkülönítse egymástól a *nemzet* és a *nép* fogalmát: „Mikor 1900 táján népdal, népzene szóba került, a nemzet nagy többsége, önmagát is népnek érezve, arra a közszájon forgó dalkincsre gondolt, mellyel naponta élt, melyet mindenki ismert." (i. m. 9.)

9 Bartók Béla: *A magyar népdal*. Közreadja: Révész Dorrit. (Bartók Béla írásai. 5.) Budapest: Editio Musica, 1990.

10 Későbbi közelítésmódjával, értelmezési technikáival összehasonlítva ez olyan jelentős különbség, amely Bartókot ebben az időben a parasztzene létmódjának kérdései iránt jóval kevésbé fogékonynak mutatja Kodálynál.

érdeklődésről és figyelem-koncentrációról árulkodnak. Ebben természetesen rendkívül nagy szerepet játszhatott az a Magyarországon tapasztaltaktól alapvetően különböző rendszer, amely a kutatást az egyetemek antropológiai tanszékeinek hatáskörébe utalta, ezáltal egészen másféle kérdésfelvetéseket téve lehetővé, mint amilyenek egy államilag finanszírozott, reprezentatív munka során merülhetnek fel. Pusztán a kötetetek tartalmi beosztását tekintve is szembeötlő a különbség: a néphagyomány társadalmi–ideológiai jelentőségének kérdését Bartók fel sem veti, ugyanakkor egész fejezeteket szentel a dallamok megszólalásához, felvételéhez kapcsolódó szituáció minél teljesebb leírásának. Ha csak a jelen szöveghez felhasznált két tanulmány, a kis-ázsiai török gyűjtés, Bartók saját anyaga[11] és a Milman Parry-gyűjtemény[12] egyik ága, a szerbhorvát női dalok feldolgozásmódját vetjük is egybe, azonnal észrevehető a két írás szerkezeti hasonlósága: a dallamok strukturális elemzése mindkét esetben elválaszthatatlanul összekapcsolódik az előadásmód sajátosságainak részletezésével, a gyűjtés helyi és személyes adatainak közlésével, a terület és a falvak megjelölésével, az adatközlők nevének, nemének és életkorának rögzítésével, az egyes előadók sajátos, rájuk különösen jellemző és az anyag feldolgozása szempontjából jelentősnek ítélt előadói szokásainak leírásával, valamint a közreadás érthetőségének érdekében meghozott döntések jellegének és szükségszerűségének magyarázatával és a kötetben használt sajátos jelek felsorolásával.

A terület és a falvak nevének megjelölése, az adatközlők megnevezése, nemük és életkoruk feljegyzése, az a felismerés, hogy a paraszti élet különböző aspektusai szorosan összekapcsolódnak, önmagában nem újdonság sem Bartók korábbi, sem más magyar népzenekutatók munkametódusához képest. Jelentős különbség azonban, hogy Bartók az amerikai kötetekben egyrészt összegző fejezetekben foglalja össze az előadókra és az előadásra vonatkozó információkat (ami a korabeli magyar közreadásokból rendszerint hiányzott, és talán megengedhető a feltételezés, hogy nem kizárólag külső körülményekből kifolyólag, hanem legalább annyira tudatos szerzői döntés eredményeként is), másrészt újszerű az a figyelem, amellyel Bartók ezekhez az információkhoz közelít. A területenként feltérképezhető szokásrendszerek és azok összefüggései mellett, amelyek a magyar kutatásban is fontos kérdésekként merültek fel, elsősorban az érdekli, hogyan kapcsolódnak egy konkrét előadási szituáció sajátosságai a nem írásos zenei hagyomány létmódjának egészéhez. Olyan adatokat, tényeket és következtetéseket összegez, amelyek fontosak a zenei megnyilvánulás cselekvés mivolta, eseményjellege szempontjából, amelyek mindazt, ami az adott dallam egyedi, pillanatnyi elhangzásakor jelentőségteljes vonás lehet (a dallamszerkezet változásai, hangterjedelem, díszítésmód, repertoárismeret életkorok és nemek tükrében, az előadáshoz fűződő speciális cselekvések, helyszín, idő, lelkiállapot), a zenei gya-

11 Bartók, Béla: *Turkish Folk Music from Asia Minor*. Ed.: Benjamin Suchoff. Princeton: Princeton University Press, 1976.

12 Bartók, Béla – Lord, Albert B.: *Serbo-Croatian Folk Songs. Texts and Transcriptions of Seventy-Five Folk Songs from the Milman Parry Collection and a Morphology of Serbo-Croatian Folk Melodies*. New York: Columbia University Press, 1951.

korlatot társadalmi szükségszerűségként működtető gesztusrendszer részeként vizsgálnak.

A szerbhorvát női dalok második részéhez, a szövegek közreadásához írt bevezetőt olvasva még érdekesebbé válik Bartóknak az a törekvése, hogy a vizsgált jelenségnek lehetőleg egyetlen mozzanata se kerülje el a figyelmét. A szóban forgó bevezetőt ugyanis nem ő írta, hanem Albert B. Lord, Parry munkatársa, aki a gyűjtésnél jelen lévő antropológusként feltehetően otthonosabban mozgott az anyaghoz kapcsolódó funkcionális jelenségek területén. Szövege alapjában véve ugyanazokat a kérdéseket járja körül, mint Bartóké, de közel sem olyan részletes, mint amilyen aggályos gonddal Bartók a kis-ázsiai török szövegek közreadásán dolgozott, a dallamelemzésekéhez hasonló fejezetekre osztva munkáját.

Mindez arra utal, hogy Bartók érdeklődésének középpontjába a dallamok esztétikai értéke és elemezhetősége, pusztán zenei sajátosságaik alapján elvégzett csoportosítása helyett egyre inkább a teljes jelenség, a dallamok előadásával kapcsolatos egész cselekvéssor vizsgálata került, és zenei elemzései egyre nyilvánvalóbban azzal a törekvéssel párosultak, hogy általuk többet tudjon meg az adott zenével élő társadalom életéről, más csoportokkal való kapcsolatairól és a feltételezett kapcsolatok tükröződéseiről életmódjukban. Vagyis olyan jelenségnek tekintette a népdalt, mint amelyik nem feltétlenül közelíthető meg adekvát módon csupán esztétikai–stíluskritikai szemszögből, mivel kapcsolatai a társadalom életének egyéb aspektusaival szorosabbak, mint a nyugati művészetekéi, és a róla való beszéd a vizsgált társadalom tagjai között rendszerint nem formai, tartalmi–érzelmi vagy stiláris jegyekre koncentrál, hanem funkciókra, betartandó, ugyanakkor bizonyos szituációkhoz igazítható formulákra, gesztusokra, cselekedetekre, amelyek a társadalmi élet egészére vonatkoztatva bírnak jelentéssel. Az antropológus Clifford Geertz szavaival:

> A művészet és a társadalom élete közötti legfontosabb kapcsolatok [...] nem instrumentális, hanem szemiotikai jellegűek. Matisse színjegyzetei (hogy saját kifejezésével éljünk) vagy a joruba vonalkompozíciók [amelyek a birtokbavétel, a társadalmi kapcsolatok, a civilizáció jelei – R. Zs.] nem társadalmi struktúrák közvetlen megerősítését vagy hasznos tanítások illusztrálását szolgálják. A tapasztalás egy formáját materializálják, az elme egy sajátos mintáját vetítik bele a tárgyak világába, ahol az szemügyre vehetővé válik. A jelek vagy jelszerű elemek – Matisse sárgája, a jorubák hasítása –, amelyek az általunk – elméletünk céljára – esztétikának nevezett szemiotikai rendszert alkotják, nem mechanikusan, hanem a fogalomképzés módját tekintve kapcsolódnak az őket létrehozó társadalomhoz. Ezek az elemek, Robert Goldwater kifejezésével élve, elsődleges dokumentumok: nem a már forgalomban lévő fogalmak illusztrációi, hanem maguk is fogalmak, amelyek jelentésteli helyet keresnek – jobban mondva a társadalom tagjai keresik ezt számukra – más, ugyancsak elsődleges dokumentumok repertoárjában.[13]

Ilyen megközelítés esetén azonban egy konkrét dallam nem választható el attól a szituációtól, amelyben elhangzik. A hely és idő, az előadó neve, neme, életko-

13 Geertz, Clifford: „A művészet mint kulturális rendszer." In: uő: *Az értelmezés hatalma*. Fordította: Sajó Tamás. Budapest: Osiris, 2001, 277–278.

ra, lelkiállapota, öltözéke, mozdulatai nem a dallam létezéséhez, megszólalásához kapcsolódó információk, hanem vele azonos értékű jelenségek. Egy civilizációs forma rendjét és létezését magukba sűrítő jelek, egyszersmind a civilizáció látható–hallható kivetülései. Nem részei egy tökéletes egésznek, hanem maguk is egészek. Nem összességükben, valamennyi elemet egymás mellé illesztve reprezentálják a társadalom rendjét, hanem tényleges, mágikusan valóságos kapcsolat megjelenítésére és megteremtésére alkalmas formákban alkotják meg ezt a rendet. Az eredeti szituációtól elválasztva, egy másfajta társadalmi berendezkedés illusztrációiként értelmüket veszítik.

Ez az etnológusi–antropológiai figyelem jellemzi Bartók késői, amerikai népzenei írásait is, tökéletesen függetlenül a nemzeti romantika azon törekvésétől, hogy a néphagyományt, illetve annak bizonyos vonásait a klasszikus humanitáseszmény értelmében vett morális abszolútummá avassák. Ennek a részesülés élményét nem annyira kiterjeszteni kívánó, mint inkább problematizáló érdeklődésnek a meglétét jelölik aprólékos, szinte jelentéktelennek tűnő részletekre vonatkozó, gyakran az önismétlés benyomását keltő feljegyzései, amelyek éppúgy vonatkozhatnak a hangszerek külsejére és használatára, mint a speciális koregorafiával járó előadásmód esetében ezeknek a koreografikus szerepeknek és mozdulatoknak az ismertetéseire, amilyen a kis-ázsiai török anyagban olvasható egy zurna- és davul- kísérettel előadott dallam esetében (úgynevezett síp-dob zene). A koreográfia leírása arra enged következtetni, hogy Bartók ugyanúgy a teljes szerkezet képlékenyen változtatható részének tekintette a mozgást mint a szövegi vagy zenei sorokat. A dallamot a feljegyzések szerint négy férfi tánca ellenpontozta: hárman kézenfogva, lassú mozgással követve figyelték a közülük kivált szólótáncos figuráit, sőt néha a két zenész is csatlakozott rövid megállásokkal és gesztusokkal a tánchoz, időről időre pedig abbamaradt a tánc, és a három összefogózó férfitáncos egyike magas hangú, szinte révült énekbe kezdett. Bartók pontosan feljegyezte a cselekvéssort, amelynek korántsem alkalmi szerepét és jelentőségét világosan jelezhette számára az énekes különös, feltétlenül említésre méltónak ítélt lelkiállapota:

> He had such a faraway, dreamy expression on his face that I can hardly find words to describe it.[14]
>
> *(Olyan távoli, révedező kifejezés ült az arcán, amelynek leírására alig találok szavakat.)*

Ehhez az előadáshoz nagyon hasonló gyakorlatot írt le Geertz is évtizedekkel később a marokkói araboknál, megállapítva, hogy

> akárcsak Albert Lord híres délszláv előadói, a muszlim költő sem puszta szeszélye szerint formálja szövegét, hanem lassan építi fel különálló részekből, korlátozott számú kész formulából, szinte molekulárisan, mintha valami művészeti galvanizációt végezne. [...] A költemény egyszersmind esemény is, aktus; mindig új, folytonosan megújuló.[15]

14 Bartók: *Turkish Folk Music*... 46.
15 Geertz: i. m. 294–295.

A folytonosan változó, megújuló formában létező hagyományozódás folyamatát a paraszti kultúra magyar kutatói is hangsúlyozták mint az élő, lüktető valóság bizonyítékát, a múlt és a jelen között létező és ennek mintájára a jelen és a jövő között megépítendő híd metaforáját. A teljes szituáció szerkezetét, változásait tanulmányozás tárgyává tévő megközelítés esetén azonban eltolódik a hangsúly: nem a hagyomány átadásának folyamata mint a kulturális formák sajátos létmódja az elsődlegesen fontos, hanem az egyszeri előadás eseményjellege. A formulaszerűen alakítható cselekvéssor szöveget, dallamot, mozgásformát egyesítő komplexitása adott formájában csak a cselekvés pillanatában létező aktus. Olyan jelenség, amely csak az adott pillanatban érvényes, abban a pillanatban azonban megjelenítő erejénél fogva nem lírai megnyilvánulás, sokkal inkább rituális–drámai jellegű esemény.

Szövegnek és dallamnak ezzel a társadalmiesemény-jellegével áll kapcsolatban Bartók érdeklődése a kis-ázsiai török nők repertoárja és előadásmódja iránt is, amelyről, mivel magukkal a nőkkel természetesen nem találkozhatott, nem szerezhetett első kézből származó információt. Mindazonáltal az egyes dallamokhoz fűzött megjegyzéseiben fölsejlik néha a nők alakja is, amikor például egy sirató éneklésekor az énekes megemlíti, hogy a rendszerint formulaszerűen improvizált szövegek között azt, amit éppen előadott, egy nő énekelte ötven évvel azelőtt, a fia halálakor,[16] vagy amikor Bartók feljegyzi egy bölcsődallal kapcsolatban, hogy az eredetileg egy gyermektelen asszony éneke volt, leplezetlenül mágikus céllal.[17] Hasonló, funkcióra és mágiára utaló megjegyzések sűrűn fordulnak elő a kötetben, elég csak az esővarázsló dalok külön kategóriáját említeni, amelynek a gyermekjáték-dalokkal való szerkezeti rokonsága természetesen nem kerülte el Bartók figyelmét, ahogyan az azonos szerkezetű szövegek és dallamok felcserélhetősége sem. A teljes cselekvéssor rögzítését szolgálta a díszítések aprólékos megfigyelése és osztályozása is az általuk feltárható esetleges előadásmódbeli hasonlóságok, egymásra hatások feltérképezésének érdekében, és hasonlóképpen nehéz volna a nemzeti romantika számlájára írni Bartóknak azt a hosszú lábjegyzetét, amely a török, illetve balkáni népdalszövegek nemegyszer pederaszta jellegére, illetve általában a paraszti szövegek szexuális szabadosságára utal:

> In connection with text no. 21 it will be interesting to note that of seventy-eight texts this is the one which contains an allusion to pederasty. The Milman Parry Collection of recorded Serbo-Croatian folk songs includes about 200 „women's" songs (that is, non-heroic poems); of these, one ballad, in absolutely rural style (Serbo Croatian Folk Songs, No. 10.b), contains a similar though veiled allusion. Thus, it seems, one need only touch the surface of folk poetry in the Balkans and Near Oriental countries to immediately find this kind of text matter.
>
> *(A 21. számú szöveggel kapcsolatban érdekes megjegyezni, hogy hetvennyolc szövegből ez az egyetlen, amely pederasztiára való utalásokat tartalmaz. A Milman Parry-gyűjteményben feljegyzett*

16 Bartók: Turkish Folk Music... 181.
17 Uott 182.

szerbhorvát népdalok között kb. 200 „női" dal (vagyis nem hősi ének) található; ezek közül egy tökéletesen paraszti jellegű ballada (Serbo-Croatian Folk Songs, No. 10.b) tartalmaz hasonló, bár rejtett utalást. Ennek alapján úgy tűnik, az embernek elég csak érinteni a balkáni és közel-keleti költészet felszínét, hogy máris ilyesfajta szövegekre bukkanjon.)[18]

Látványosan türelmesebbé vált Bartók a népzene kifejezés használatát illetően is. Erre mutat az a magyarázata, amelyet a török zene kétféle hagyományos formájának, a türkünek és a şarkinak a létezéséhez fűz. Ezek, mint korábbi kutatásokból azt 1936-ban is, amikor Bartók Törökországba indult, nagyrészt már tudni lehetett,[19] szótagszámban, strófaszerkezetben, dallamban, sőt akár nyelvükben is eltérnek egymástól: az előbbi közép-ázsiai jellegű, és a falusi társadalom él vele, a városi életmódhoz kapcsolódó utóbbi pedig arab befolyás eredménye. Mindazonáltal Bartók mindkettőt népdalnak nevezi, amennyiben mindkettő létmódja eltér a nyugati műzenéétől, és ez korábbi, szigorúan parasztzenei definícióihoz képest még akkor is jelentős szemléletbeli változást jelez, ha magyar népzenei anyag esetében esetleg nem is ragadtatta volna magát efféle kijelentésre.[20]

Bartók érdeklődésének ezek a változásai tükröződtek zenei lejegyzéseiben is. Míg Kodály arra az álláspontra helyezkedett, hogy a fonográf mint a rögzítés eszköze szükséges, de a legkevésbé sem kielégítő, gépiesen torzító eszköz, és a hagyomány lényeges vonásainak megítélésében sokkal jelentősebb és hasznosabb szerepet játszik a gyűjtő személyes véleménye, helyszíni benyomása,[21] addig Bartók a harmincas években zavarba ejtően részletes, aprólékosan pontos leírásokat készített évtizedekkel korábban felvett hengerekről. A lejegyzések állandóan felvetik azt a kérdést, vajon mi szükség lehet rájuk. Dolinszky Miklós *Hagyomány és eszkaton* című tanulmányában Bartók azon törekvésének jeleként értelmezte őket, hogy minél sterilebben elválaszthassa a lejegyzendő zenét a lejegyzés közegétől, szigorúan zenei sajátosságaik alapján ítélve meg a dallamokat, egyedi jelenségként, nem pedig valamiféle „mátrix" vagy transzcendens létező pillanatnyi megnyilvánulásaiként. Az önmagukba záródó dallamok, amelyek eredeti funkciójukban mindig *rámutatnak* imaginárius eredőjükre, nem magukba foglalják azt, jelentés nélküli jelekké válnak ezáltal, Baudrillard kifejezésével élve szimulákrumokká,[22]

18 Uott 207–208. Hozzávetőleg ebben az időben jelentett a reprezentatív jellegű magyar kutatás sajátosságai miatt a szexualitás nyílt jelenléte Kodály számára is nehezen megkerülhető problémát. A nemzetet egyesítő morális törvények ábrázolására nyilvánvalóan alkalmatlan szövegekkel kapcsolatban végül arra a megjegyzésre szorítkozott, hogy ahogyan más népeknél is, a magyar népdalszövegek között is előfordulnak olyanok, amelyek „kendőzetlen nyíltsággal tárgyalják a szerelmi életet." „Népünk részben az illendőség e régibb felfogását vallja, s emiatt nem ítélhető el. Együtt jár ezzel szerelmi életének egyszerűsége, nagyobb természetessége és nyíltsága. A legtöbb vidéken azonban ma már a nép is illetlennek tartja e dalokat és nem egykönnyen hozakodik elő velük." Kodály: i. m. 77–78.

19 Kúnos Ignác: *Oszmán-török népköltési gyűjtemény.* Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1889. Idézi Bartók: i. m. 51–52.

20 Bartók: *Turkish Folk Music*... 51–52.

21 Kodály: i. m. 5.

22 Baudrillard, Jean: „A szimulákrum elsőbbsége." In: *Testes könyv I.* Ford.: Gángó Gábor, szerk.: Odorics Ferenc. Szeged: ICTUS ÉS JATE Irodalomelméleti Csoport, 1996, 162.

amelyek jelölni látszanak egy jelenséget, a jelenség azonban valójában nem létezik, vagy ha igen, a jelenség révén akkor sem közelíthető meg adekvát módon:

> A megszólaló népdal azért volt képes jelenlétre, vagyis azért tudta önmagában önnön mértékét felmutatni, mert hagyományozásának módjával őrizte a távolságot önmaga és valami más, rajta kívül álló között, amelynek létét köszönhette. Egyszeriségének a felhangzó alak egyszeriségére való korlátozása éppen azonosságától fosztja meg, és a kotta tárgyszerű, kézzelfogható azonossága valójában a dal azonosságának megszűntét leplezi.[23]

Az amerikai kötetek azonban éppen arról tanúskodnak, hogy – legalábbis keletkezésük idején – Bartók aprólékos lejegyzéseivel éppen ennek az azonosságnak a megőrzésén és felmutatásán fáradozott. Gyakorlati zenei célokra voltaképpen használhatatlan kottaképeivel nem a zene írásbeli rögzítésének konvencionális elemeitől akarta megszabadítani az állandóan változó gyakorlatot, hanem a konvencionális kódok kétségkívül torzító, mégis hasznos segítségével igyekezett a képlékenység működési elvét megragadni. Azért kívánta a legapróbb részletet is rögzíteni, amennyiben az nem véletlen hibának minősült, hogy az antropológiai jelenséget (amennyire csak lehetséges) a maga teljességében vizsgálhassa. A fonográfhengerek a filmfelvételek elődeiként arra szolgáltak, hogy az egész cselekményt rögzítsék, és később annak minden részletét vizsgálhatóvá tegyék. Jó példa erre a szerbhorvát női dalok díszítőtechnikáinak elemzése, amely nemcsak az apró, melizmetikus hangcsoportok sokféleségére, hangsúlyos vagy hangsúlytalan voltára tér ki, hanem a közbevetett hangok, tudatosan szaggatott dallamvonalak és egyéb emfatikus eszközök megléte vagy épp hiánya révén feltételezhető kulturális kapcsolatokra is. Maga Bartók lejegyzésmódjának kínos pontosságra törekvését az urtextkiadásokhoz hasonlította a szerbhorvát női dalok közreadásához fűzött előszavában, abban az értelemben, hogy az urtext kotta célkitűzései szerint a lehető legpontosabb, kritikai szempontokból felülvizsgált kiadás:

> [T]he transcriptions of records of folk music and their publication ought to be, as far as the described limits permit, in the manner of a so-called *Urtextausgabe* (that is, critically revised edition, in which the texts are presented according to the presumed intentions of the author or composer). In other words, nothing should be changed by the transcriber except those parts in which the performer made an obviously unintentional mistake.[24]
>
> *(A népzenei felvételek lejegyzéseinek és nyomtatott publikációinak olyanoknak kell lenniük az adott keretek között, mint az ún. Urtext-kiadások (vagyis kritikai kiadások, amelyek szövege a szerző – író vagy komponista – feltételezett elvárásainak megfelelően jelenik meg). Más szavakkal a lejegyző semmit nem változtathat meg azokon a részleteken kívül, amelyek esetében az előadó nyilvánvalóan véletlenül hibázott.)*

Ebben az esetben ez olyan közreadást jelent, amely képes a népdalt zárt, lírai jelenségnek tekintő 19. századi definíció helyett a változó gesztusok rendszerét közvetíteni, anélkül hogy lineáris fejlődést tételezne fel a különböző pillanatnyi megszólalási formák között, vagy valamiféle definitív alak létezésének lehetőségét sugallná:

23 Dolinszky Miklós: „Hagyomány és eszkaton." In: *Mozart-űrhajó*. Pécs: Jelenkor Kiadó, 1999, 98.
24 Bartók: *Serbo-Croatian Folk Songs* (Columbia University Press, New York, 1951), 6.

Some linguistics assert that each uttered sound of speech is a unique phenomenon which has never occurred in the past and will never occur again in the future. [...] [E]veryone will agree that each individual of every living species of animals or plants is a unique phenomenon. The same is true concerning folk melodies – a given performance of a folk melody has never occurred before and will never occur again in exactly the same way. We must not say or think that a folk melody is what it appears to be in a given performance; all we can say is that *then and there, at the time of that performance,* it proved to be such. Some believe that the essential difference between art music and folk music is the continuous variability of folk music as against the rigid stability of art music. I agree with this statement, but with a qualification: the difference is not one of contrast, but one of degree „that is, the performance of folk music shows an almost absolute variability, while art music varies in a far lesser, sometimes in only an infinitesimal degree.[25]

(Egyes nyelvészek állítása szerint a beszéd minden egyes hangja egyedi jelenség, amely még sosem fordult elő a múltban, és a jövőben sem fog elhangozni soha többé. [...] [M]indenki egyetért abban, hogy minden létező növény- vagy állatfaj minden egyes példánya egyedi és megismételhetetlen jelenség. Ugyanez igaz a népdalok vonatkozásában is – egy népi dallam egy adott előadása korábban soha nem hangzott el, és soha nem is fog pontosan ugyanúgy elhangozni. Nem szabad azt mondanunk vagy gondolnunk, hogy egy népi dallam azonos azzal a formával, ahogyan egy adott elhangzásakor megjelent; csak azt állíthatjuk, hogy akkor és ott, annak az előadásnak a pillanatában olyannak mutatkozott. Vannak, akik úgy gondolják, hogy a műzene és népzene közti lényegi különbség a népzene állandó variálódásában nyilvánul meg a műzene merev állandóságával szemben. Egyetértek ezzel az állítással, de egy minőségi kiegészítéssel: a különbség alapvetően nem az ellentétben, hanem fokozatokban nyilvánul meg – ami annyit tesz, hogy a népzenei előadásmód szinte tökéletes variabilitást mutat, míg a műzene sokkal kisebb, néha alig észrevehető mértékben változik.)

Bartók természetesen tisztában volt az értelmezés ránehezedő súlyának hatalmával, annak a problémájával, vajon megítélhető-e pontosan, mi tényleges része egy kulturális cselekménynek, és mi véletlen járulékos elem, mi tartozik a civilizációs formulák bővíthető–szűkíthető gesztusrendszerébe, és mi pillanatnyi, jelentéktelen esemény. Tudta, hogy egy tévedés a cselekvéssor egész értelmét megváltoztathatja:

However, in connection with this whole question, it may be borne in mind that decisions as to the cause of deviations on the part of the singer are often difficult to reach and can be made only on the basis of very intensive experience. A false judgement can change the picture of what the performance was and what the singer intended. Thus, when in any doubt at all, an alternative method may be used, by giving in the transcriptions what the investigator thinks was intended, but giving in notes all changes and errors, obviuous or not, so that the reader can evaluate them as he wishes.[26]

(Mindamellett ezzel az egész kérdéssel kapcsolatban szem előtt kell tartani, hogy annak eldöntése, vajon egy adott változás, eltérés szándékos volt-e az énekes részéről, gyakran igen nehéz kérdés, és csak nagyon elmélyült, részletes tapasztalatok alapján lehet ilyesmire vállalkozni. Egy téves ítélet teljesen megváltoztathatja az arról alkotott képet, mi is volt valójában az előadás lényege, és mire törekedhetett az énekes. Így ha bármiféle kétség merülhet fel, egy olyan alternatív megoldás a követendő, amikor a gyűjtő megadja a lejegyzésben azt a változatot, amelynek véleménye szerint el kel-

25 Bartók: *Serbo-Croatian...* 19–20.
26 Uott 7.

lett volna hangoznia, ugyanakkor közöl minden változást és hibát is, akár nyilvánvalóak, akár nem, hogy az olvasó maga alkothasson véleményt.)

Az a kérdés azonban, hogy egy szájhagyományos kultúra különböző formái hogyan épülnek fel, melyik milyen szerepet játszik a társadalom életében, illetve az, hogy ez egy kívülálló számára megítélhető-e, nem Bartók személyes problémája, hanem az antropológiáé, amelyet Clyde Kluckhohn egyszer találó szarkazmussal „intellektuális orvvadászengedélynek" nevezett,[27] és amelyet többek között éppen az értelmezés problematizálása különböztet meg az ideológiai indíttatású kutatásoktól. Az antropológia, amely nemcsak azt a kérdést teszi fel magának, vajon megtudhatja-e valaha is az igazságot azokról a civilizációs formákról, amelyeket vizsgál, hanem azt is, hogy van-e joga a maga kulturális és gazdasági arzenáljával megbontani ezeknek a civilizációknak a rendjét, és a maga valóságosságában megszüntetve, képek és dokumentumok formájában kimerevítve, halálba dermesztett tárggyá téve múzeumba utalni őket, a megismerés lehetőségének alapvető kérdéseivel néz szembe, és nyitott kérdés, sikerül-e válaszokat találnia rájuk. Baudrillard véleménye szerint az önmaga létjogosultságát megkérdőjelező, dokumentumait elzárt természetvédelmi területekhez hasonlóan kezelő, a látogatók számára másolatokkal pótló tudomány teljes egészében a valótlanság lebegő világába lépett át:

> *Mi* már nem vagyunk egyébre képesek, mint hogy tudományunkat a múmia *rendbehozásának*, vagyis egy *látható* rend helyreállításának szolgálatába állítsuk, holott a bebalzsamozás mitikus tevékenység volt, amely egy *rejtett* dimenzió halhatatlanná tételére volt hivatott.[28]

Bartók és kortársai azonban még hittek abban, hogy az írásos nyugati kultúrától különböző civilizációs formák tanulmányozása egyrészt lehetséges, másrészt informatív, hasznos és jelentőségteljes, *valóságos* tevékenység, nem szervetlen kristályok megtévesztően heliotróp burjánzásának csodálata, amelyről Serenus Zeitblom, a klasszikus humanitás hősies híve csak annyit tudott mondani:

> ...ilyen gyanús vajákosságra kizárólag a természet képes, mégpedig elsősorban az ember által felelőtlenül megkísértett természet.[29]

27 Geertz: i. m. 306.

28 Baudrillard: i. m. 168.

29 Thomas Mann: *Doktor Faustus*. Fordította: Szőllősy Klára. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1977, 27.

ABSZTRAKT

ZSUZSANNA RÁKAI*

PHOTOGRAPHS

Notes of Bartók's folkloristic work

Examining the problematic relation between Bartók and his Hungarian audience appears an important point of view: the ideology of natioanlism as the basis of the cultural life in turn-of-the-century Hungarian society. Nationalism as inspirational source gave an impulse to the folkloristic efforts. Art was considered as a proof of inevitable cultural differences and music, especially folk music seemed to be particularly suitable to represent the traditional, characteristic features and determinations of the Hungarian nation and Hungarian spirit by special melodic, rhythmic or harmonic idioms. Bartók's folkloristic work was influenced strongly by this intellectual trend, chiefly in his youth. However at latest in the 1930-ies a new aspect had appeared in his writings which developed in his volumes on folk music written in the USA (i.e. Rumanian Folk Music, Turkish Folk Music from Asia Minor and Serbo-Croatian Folk Songs): an ethnologic-anthropological interest, new and unusual to the Hungarian research.

* Zsuzsanna Rákai was born in Szeged. She graduated at the Faculty of Musicology of the Ferenc Liszt Academy of Music in 2000. From 2000 to 2003 she was a scholar of the Doctoral programme in Musicology of the Ferenc Liszt Academy of Music. She is a teacher assistant at the University of Szeged and a research worker at the Liszt Ferenc Memorial Museum and Research Centre. She is preparing her doctoral dissertation on the Hungarian reception of Bartók's works in the first half of the 20th century in connection with the ideology of nationalism.

Büky Virág

BARTÓK, AVAGY A NEVELÉSRŐL

*Primitivista eszközök Bartók zongorapedagógiai műveiben**

Bartók nem szeretett tanítani. A tanítványok, a barátok vagy a családtagok visszaemlékezéseiben gyakran találkozhatunk ezzel a mondattal. Mégis, annak ellenére, hogy az oktatás intézményesített formáitól idegenkedett, a közvetlen környezetéhez tartozók úgy emlékeztek rá, mint aki szinte minden alkalmat megragadott a tanításra.[1] Ennek talán legmeghatóbb jelét az első fia születését bejelentő távirat kézhezvételekor adta. „Kérdésemre – olvashatjuk első felesége, Ziegler Márta visszaemlékezésében[2] –, hogy mi volt az első gondolata, azt válaszolta (könnybelábadt szemmel): »Arra gondoltam, hogy majd írni tanítom.«" De erről árulkodnak a családtagoknak küldött tanító célú képeslapok, rajzos levelek vagy különböző „hasznos" ajándékok, mint a 10 kötetes Brehm ifj. Bartók Béla 10. születésnapjára;[3] bizonyos tekintetben legjelentősebb pedagógiai műve, a *Mikrokosmos* első két kötetének kis darabjai is ilyen „hasznos" ajándékok voltak Bartók Péter számára.

A tanítás, pontosabban szólva a helyes nevelés kérdése már pályája kezdetétől foglalkoztatta. Nevelésről vallott nézetei javarészt még az 1910-es évek körüli, tolsztojánus korszakából származtak. A gyermekben az új lehetőséget, a jövő zálo-

* A Somfai László 70 születésnapja tiszteletére a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság és az MTA Zenetudományi Intézet rendezésében Budapesten, a Régi Zeneakadémia Liszt-termében megrendezett konferencián 2004. október 8-án elhangzott előadás.

1 Lásd: Ziegler Márta: „Tizenhárom esztendő." *Igaz szó* XVIII/9 (1970. szeptember), 343–348.; vö. Ziegler Márta: „Über Béla Bartók." In: *Documenta Bartókiana* IV. Szerk.: Denijs Dille. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1970, 173–179.

Ifj. Bartók Béla: „Apámról." *Új Zenei Szemle* VI/5 (1955. május), 4–6.; vö.: ifj. Bartók Béla: „Apám, Bartók. ifj. Bartók Bélával beszélget Somfai László." *Látóhatár* 10 (1975), 137–146.; ifj. Bartók Béla: „Mein Vater, Béla Bartók – Sein Weg für die moderne Musik." *Universitas* (1965. március), 291–297.; Bónis Ferenc (szerk.): „ifj. Bartók Béla." In: *Így láttuk Bartókot. Harminchat emlékezés*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1981, 58–71.;

Bartók Péter: *My Father*. Homosassa, FL.: Bartók Records, 2003.; magyar nyelven: Bartók Péter: *Apám*. ford. Péteri Judit. Budapest: Editio Musica, 2004. További visszaemlékezések: Bónis Ferenc (szerk.): *Így láttuk Bartókot*...; Székely Júlia: *Bartók tanár úr*. Budapest: Dunántúli Magvető, 1957, 1978; Szigeti József: *Beszélő húrok*. Budapest: Zeneműkiadó, 1965.

2 Ziegler Márta: *Tizenhárom esztendő*, 343.

3 Bónis Ferenc (szerk.): *ifj. Bartók Béla*..., 61.

gát látta, akinek fogékony lelke még könnyen alakítható, így érdemes még időben megfelelő szellemi táplálékra fogni, amelyről, a maga részéről, tanítás céljára írt műveivel kívánt gondoskodni. Ha csak a zongoraműveket tekintjük, három kifejezetten ezzel a szándékkal készült munkát kell megemlítenünk: az 1908–9 között született *Gyermekeknek* sorozatot, az 1913-ból való, Reschofsky Sándorral közösen írt *Zongoraiskolát* és a teljes egészében 1939-re elkészült *Mikrokosmost*.[4] A három mű három külön világ, legyen szó akár pedagógiai vonatkozásairól, akár művészi célkitűzéseiről, akár arról az eszmetörténeti háttérről, amelyben megszületett.

A *Gyermekeknek*, könnyű előadási darabok kezdő zongoristák számára. A sorozat Rozsnyai Károly felkérésére készült,[5] főbb pedagógiai célkitűzéseiben pedig a magyarországi népi szecesszió egyes képviselői, mindenekelőtt a gödöllői művésztelep alkotóinak nevelési elveivel mutat rokonságot. A művésztelep lakói[6] a népi motívumokkal illusztrált képeskönyvekkel, fajátékokkal igazi értéket akartak adni gyermekeik kezébe, s nyilván ugyanez indította Bartókot is arra, hogy kezdőknek írt sorozatában népi dallamokat dolgozzon fel, mert, – mint mondotta – a „népi dallamoknak általánosságban nagy a zenei értéke; s ily módon legalább a témák értéke eleve biztosítható."[7] E nevelési mód hátterében persze még jól kivehető annak a 19. századi programnak a hatása, amely a gyermeket először saját nemzetének zenéjével, zenei anyanyelvével kívánta megismertetni. A *Gyermekeknek* esetében azonban ez jelentősen módosult azáltal, hogy Bartók, mintegy a Duna-völgyi népek (zenei) integrációjának[8] szellemében a két kötet magyar népdalfeldolgozás mellé két kötet szlovákot is mellékelt.[9]

Egészen más képet mutatnak a Reschofsky-féle *Zongoraiskola* számára komponált darabok. A *Zongoraiskola* megírására a Rózsavölgyi kiadó kérte fel Bartókot, aki, mivel a kezdők tanításában nem volt jártas, egy tapasztalt szakember segítségét kérte a kötet megszerkesztéséhez. A *Zongoraiskola* a zongoratanítás módszertanának megfelelően, fokról fokra vezeti a növendéket a zongorajáték elsajátításában. Reschofsky ujjgyakorlatokat és magyarázó szövegeket írt, Bartók pedig az egyes tanegységek után, a tananyagban szereplő technikai problémára koncentráló előadási darabot. Amint azt Lampert Vera[10] Reschofsky Sándor levele alapján kimutatta, Bartók mintegy 48 művet készített a kötet számára. Köztük a *Mikrokosmost* előlegző, egyszerű unisono dallamok mellett a kötet végén összetettebb előadási darabok is helyet kaptak, melyek közt találunk ugyan egy-két népdalfeldolgozást is, de többségük rövid, Bach, Mozart vagy Schumann világát előkészítő stílusgyakorlat.

Ugyancsak Lampert Verától[11] tudjuk, hogy a *Mikrokosmos* eredetileg egy a Reschofskyval együtt írt munkához hasonló zongoraiskolának készült, sőt valószínű, hogy Bartók eredeti szándéka a Reschofsky-féle zongoraiskola átdolgozása volt. A feladathoz a kor egyik legnevesebb zongoratanárnőjétől, Varró Margittól kért és kapott segítséget. Annak ellenére azonban, hogy a *Mikrokosmos* felépítése, a darabok nehézségi fokozat szerinti elrendezése hűségesen követi a Varró-féle módszert, művészi célkitűzéseit tekintve, messze túlmutat egy egyszerű zongoraiskola keretein.

Maga Bartók ezt 1944–1945 táján, a *Mesterművek zongorára* címmel tervezett antológiához írt előszóban tette egyértelművé. Miután írása elején röviden összefoglalta, hogy zongorastílusa a *Bagatellektől* a *Zongoraszonátáig* bezárólag milyen változásokon ment keresztül, a *Mikrokosmos*ról szólva kijelentette, hogy az „mindazon zenei és technikai problémáknak a szintézise, amelyeket a korábbi zongoraművek felvetettek és néhány esetben csak részben oldottak meg."[12]

4 Természetesen nem csak ez a három sorozat tartozik a pedagógiai céllal írt művek közé. Mindenekelőtt az Erich Doflein felkérésére komponált *44 hegedű duót* kellene még ehhez a csoporthoz sorolnunk, amely (egyre nehezülő darabjaival) a Reschofsky-féle *Zongoraiskolá*hoz és a *Mikrokosmos*hoz hasonlóan hűségesen követi a hangszertanítás menetét, ez esetben Erich Doflein tanácsait. A *44 duó* keletkezéstörténetéről lásd: Veress Sándor: „Béla Bartóks 44 Duos für zwei Violinen." In: L. U. Abraham (Hrsg.): *Erich Doflein: Festschrift zum 70. Geburstag*. Mainz: Schott, 1970, 31–57.; László Ferenc: „Béla Bartóks neun Violinduos über rumänische Volksweisen." In: Andreas Traub (Hrsg.): *Sándor Veress Festschrift zum 80. Geburstag*. Berlin: Haseloff, 1986, 129–156.; Ulrich Mahlert (Hrsg.): *Erich Doflein Briefe an Béla Bartók 1930–1935. Zur Entstehungsgeschichte von Bartóks 44 Duos für 2 Violinen*. Köln: Verlag G. Schewe, STUDIO, 1995; Christiano Pesavento: *Musik von Béla Bartók als pädagogisches Programm. Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart*. Band 31. Hrsg. von Michael von Albrecht. Frankfurt am Main–Wien: Peter Lang, 1994.

Ezenfelül ide sorolhatunk olyan, tanítási célra is alkalmas kompozíciókat, melyek nehézségi foka nem haladja meg egy zongorázni tanuló képességeit, mint a *Tíz könnyű zongoradarab*, a *Román népi táncok*, a *Kolindák*, a *Tizenöt magyar parasztdal*, a *Kilenc kis zongoradarab* vagy a *Három rondó népi dallamokra*, és hasonló céllal készülhetett a huszonhét, gyermek- és nőikarra írt kórusmű is. Lásd: Malcolm Gillies: „Bartók as Pedagogue." *Studies in Music* 24. (1990.), 64–86.; Pesavento: i. m.; Szabó Miklós: *Bartók Béla kórusművei*. Budapest: Zeneműkiadó, 1985.

5 A keletkezés körülményeiről lásd: Kodály Zoltán: „Bartók és a magyar ifjúság." In: *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok*. II. Szerk.: Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1982, 447–449. „A kiadó csak könnyű darabokat, tananyagot kért, s kiderült, hogy Bartók lelkében megmaradt annyira gyermeknek, hogy természetesen tudott szólni a gyermek nyelvén."

6 A gödöllői művészteleprő részletesen lásd Gellér Katalin–Keserű Katalin: *A gödöllői művésztelep*. Budapest: 1987.

7 Bartók Béla: „Pedagógiai célú zongoraművek." In: *Bartók Béla Írásai* 1. Szerk.: Tallián Tibor. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1989, 91. Első megjelenés: Bartók Béla: *Seven Sketches Op. 9*. New York: E. B. Marks Music Corp. No. 12726–12, 1950, 3. Angol első kiadás: „Contemporary Music in Piano Teaching." In: *Béla Bartók Essays*. Szerk.: Benjamin Suchoff. London: Faber & Faber, 1976, 426–430. (közreadói kottapéldákkal).

8 Kárpáti János: „Bartók Béla és egy Duna-völgyi zenei integráció lehetősége." In: *Bartók-analitika. Válogatott tanulmányok*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2003, 111–123. Első megjelenés (angol nyelven): „Béla Bartók: The Possibility of a Musical Integration in the Danube Basin." Előadás az Indiana University Bartók-konferenciáján, Bloomington, 1982. In: *Bartók and Kodály Revisited. Indiana University Studies on Hungary No. 2*, ed. by György Ránki. Bloomington, 1988.

9 A népzene nemzet-, illetve népnevelő céllal történő pedagógiai alkalmazásáról a 19. századi magyar zeneoktatásban, valamint ugyanennek a nacionalizmus jegyében fogant elvnek továbbéléséről és módosulásáról Bartók gyermekek számára írt műveiben, lásd: James Parakilas: „Folk Song as Musical *Wet Nurse:* The Prehistory of Bartók's For Children." *The Musical Quarterly* 79/3 (1995), 476–499.

10 Lampert Vera: „Bartók Mikrokozmoszának keletkezéstörténetéhez." In: *Zenetudományi tanulmányok Kroó György tiszteletére*. Budapest: Magyar Zenetudományi és Szenekritikai Társaság, 1996, 207–208. A Reschofsky Sándor leveléből vett idézet: uo. 207. Reschofsky levelének eredeti példánya az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárában található, jelzete: Mus. Th. 52.

11 Lampert: i. m. 205–214.

Ilyen figyelemreméltó mennyiségű gyermekeknek szánt kompozíció láttán felmerül a kérdés, hogy számolhatunk-e még valamilyen más impulzussal is, amely Bartókot a darabok megírásához vezette? A századforduló képzőművészetének Gauguin vagy Picasso neve fémjelezte primitivista áramlatán belül létezett egy olyan irány, amelynek képviselői, többek közt Paul Klee, Jean Dubuffet vagy Joan Miró, friss inspirációért a gyermekek művészetéhez fordultak. A gyermeki alkotásokhoz való viszonyuk azonban semmiben sem különbözött más primitivista szellemben alkotó művészeknek a saját ihletforrásukhoz fűződő kapcsolatától, és érdeklődésük nem feltétlenül párosult pedagógiai tevékenységgel.

Volt azonban valami, amit ezek a művészek a számukra ihletforrást jelentő „primitívek" (legyenek ők akár európai gyerekek, akár afrikai bennszülöttek) alkotásaiban mindennél jobban csodáltak; a primitív ember ösztönös absztrakciós készségét, amelynek birtokában képes volt a rendelkezésére álló minimális kifejezőeszközzel valamely dolog lényegi vonásainak ábrázolására. Csodálatukat ugyanazok a tulajdonságok váltották ki, melyek a népzenét Bartók szemében oly vonzóvá tették; a lényeg megragadásának készsége és a kifejezés egyszerűsége. Az 1921-ből való *A népzene szerepe korunk műzenéjének fejlődésében* című tanulmányában Bartók a parasztzenét éppen azért tekinti természeti jelenségnek, mert „alakját minden tanultság nélküli embertömeg ösztönös alakító erejének köszönheti." Ezért van, hogy

> ...egyes megnyilvánulásai művészileg abszolút tökéletesek; sőt, klasszikus példái annak, miként lehet a gondolatot a legtömörebb formában, a legszerényebb eszközökkel ... zeneileg tökéletesen kifejezni.[13]

Ugyanígy hasonló az az út is, amelyet önmaguk számára kijelöltek, s amelynek követése hasonló tökéletességű művek születéséhez vezet. Ez pedig mind a primitivista alkotók, mind Bartók esetében az azonosulás, amely Bartóknál, ahogyan azt több alkalommal is megfogalmazta, a parasztok zenei nyelvének tökéletes elsajátítását jelenti.

Bartók és a gyermekek kapcsolata egyetlen vonásában sem emlékezetet a primitivista művészeknél megfigyelt sajátosságokra, a pedagógiai program követése azonban oly nagy mértékű absztrakciót kívánt, amely, például a *Mikrokosmos* esetében olyan kompozíciók megírásához vezetett, melyeket nyugodt lélekkel hasonlíthatnánk egy gyermek néhány vonással elkészített rajzaihoz, mégpedig azokhoz, amelyeken gyermeki világának legelemibb részei jelennek meg: fű, fa, nap, ház. *Kóta ponttal, Hangismétlés, Szinkópák, Tükörkép*. S a *Gyermekeknek* zongorakíséretes nép-

12 Bartók Béla: „Mesterművek zongorára." In: *Bartók Béla Írásai* 1., 94. Angolul fogalmazott előszó zongoraműveinek tervezett kiadásához. Az angol eredeti: „Introduction to Béla Bartók Masterpieces for Piano." In: *Béla Bartók Essays...*, 432–433.

13 Bartók Béla: „A népzene szerepe korunk műzenéjének fejlődésében." In: *Bartók Béla Írásai* 1., 107. Németül fogalmazott tanulmány a *Sackbut* számára. Első kiadás: „The Relation of Folk-Song to the Development of the Art Music of Our Time." *The Sackbut* II/1. (1921. június), 5–11.

dalfeldolgozásaival szemben a gyermek zenei anyanyelvének is csupán az alapszavait, legelemibb szerkezeteit használja: *Dór, Fríg, Líd* és *Mixolíd hangsor*okat, kvintváltást, mint az új stílusú népdalok jellegzetes felépítését követő *Ellenmozgás*ban vagy a már a címében népdalformát ígérő *Falusi dal*ban. (Theodor Wiesengrund Adorno azt a folyamatot, melynek során a zene építőelemei, a harmónia, a ritmus és a dallam elvesztik eredeti értéküket, funkciójukat, a köztük fennálló egyensúly felborul, vagyis a zenei felépítmény alkotóelemeire bomlik, a zenei fejlődés korábbi stádiumába való visszalépésként, regresszióként interpretálja.[14] Bartók kétháromsoros kompozíciói viszont épp ellenkező hatást váltanak ki a hallgatóból, mivel úgy érezzük, hogy ezek az elemi részek önálló darabokba foglalva soha nem ismert értékekre tesznek szert.)

Az absztrakciós készség különösen jól érzékelhető ott, ahol a szerző nem egyszerűen egy dallamot lát el kísérettel, hanem egy összetettebb, bonyolultabb szerkezetű népi modell kivonatát adja. Bartóknál ennek egyik ideális példája a dudazene,[15] amelynek feldolgozásaival pályája kezdetétől egészen a *Concertó*ig bezárólag találkozhatunk, először éppen a *Gyermekeknek* sorozat III. kötetében. Hogy mi vonzotta a hangszer felé? Talán a játékosok példátlan virtuozitása, sajátos motívumkezelése, esetleg a hangszer természetéből, felépítéséből eredő sajátos effektusok, melyekről Bartók szinte minden e tárgyban írt tudományos munkájában említést tesz.[16] Így a magas *bé Vorschlag* (mindig éles *sforzatóval*), a jellegzetes, egy-egy nyílás befogásával létrehozott *staccato* hangzás, a jártató lyukak virtuóz használata vagy a trillák és *vibratók* speciális technikája. De ösztönzőleg hathatott, hogy a dudazene néhány közismert vonása, az állandó kvint kíséret vagy a rövid motívumokat ismételgető úgynevezett *aprája* már régebbi korok műzenéjében is helyet kapott, mégpedig pontosan a természetközeli, idillikus–népi témák zenei ábrázolásában. Ennek talán legismertebb példájáról, Beethoven *Pastoral* szimfóniájának I. tételéről, maga Bartók is említést tesz az előbb idézett 1921-es, a *Sackbut* számára írt tanulmányában.[17]

A kelet-európai dudazenének Bartók két fajtáját különítette el: az északi (szlovák és magyar) és a déli, balkáni (szerb, román) típust. A kettő közti alapvető különbség, hogy a balkáni típus önálló hangszeres zene, a szlovák vagy a magyar el-

14 Theodor W. Adorno: „Stravinsky and Restoration." (Közelebbről: lásd a „Permanent Regression and Musical Form" című fejezetet.) In: *Philosophy of Modern Music*. Ford.: Anne G. Mitchell és Wesley V. Blomster. New York: Seabury Press, 1973, 135–217.

15 A dudazene Bartókra gyakorolt hatásáról bővebben lásd: Tóth Anna: „Der Dudelsack-Effekt in Bartóks Werk." In: *Studia Musicologica Incohata a Zoltán Kodály. Report of the International Bartók Symposium Budapest 1981*. 69/1. Szerk.: Ujfalussy József–Somfai László. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1982, 505–517.

16 Bartók Béla: „A hangszeres zene folklórja Magyarországon." In: *Bartók Béla Írásai* 3. Szerk.: Lampert Vera–Révész Dorrit. Budapest: Editio Musica, 1999, 46–64. Első kiadás: *Zeneközlöny*, IX/5 (1911. január), 141–148.; IX/7 (1911. február), 207–213.; IX/10 (1911. március), 309–312.; X/19 (1912. április), 601–604.; Bartók Béla: „A magyar nép hangszerei." In: *Bartók Béla Írásai* 3., 65–75. Első kiadás: *Ethnographia*, XXII (új folyam: VII)/5 (1911. október), 305–310. és XXIII (új folyam: VIII)/2 (1912. március), 110–114.

17 Bartók Béla: „A népzene szerepe korunk műzenéjének fejlődésében...", In: *Bartók Béla Írásai* 1., 106–115.

lenben vokális zene hangszeres előadása, amelyet improvizált köz- és utójátékok *(aprája)* tarkítanak.[18]

Az eredeti mintát leghűségesebben követő feldolgozások egyike a *Tizenöt magyar parasztdal* záródarabja, amelynek eredeti népi formáját Bartók az 1911-ben megjelent *A hangszeres zene folklórja Magyarországon* című cikksorozatának kottapéldái közé is bevette. Ebben a dús hangzású zongoraműben, amellett hogy a jobb kéz mindig újabb és egyre rövidebb fordulatokból szőtt dallama híven tükrözi az *aprája* dallamszövését, a fújtatástól a magas *bé* előkén át a hamisan hangzó sípokig szinte minden duda-effektus előfordul.

Ezzel szemben a *Mikrokosmos* 2. kötetének *Délszlávosa* a duda-zene lényegi vonásaira koncentráló absztrakció. Ceruzarajz, amely néhány vonallal: a basszus szólam egyenletes kvint kíséretével és a felső szólam szabálytalan hosszúságú frázisaiból szőtt jellegzetes, mixolíd dallamával a balkáni duda legsajátabb karakterisztikumait jeleníti meg. A harmóniák hiányára, a vonalszerűségre és a legszélső határig vitt leegyszerűsítésre a darab rendeltetése ad magyarázatot: a második kötet elején a Varró Margit-féle második nehézségi fokozathoz sorolható darabokat találunk, amelyek még csak a kétszólamú játék kínálta lehetőségeket (együtt és ellenmozgás, egyszerű imitációk) gyakoroltatják.

A pedagógiai program mind a három sorozat *(Gyermekeknek, Zongoraiskola, Mikrokosmos)* elrendezését meghatározta, hiszen, mint tudjuk, az egyes darabok mindegyik sorozatban nehézségi fokok szerint követik egymást. Rendezettségük mértéke szerint azonban az egyes kiadványokat is sorba állíthatjuk. A *Gyermekeknek* elrendezésében még nem találjuk azt a szigorú, szisztematikus rendet, ami a *Zongoraiskola* vagy a *Mikrokosmos* esetében megvalósul. A *Mikrokosmos*ban megteremtett (sor)rend viszont lényegesen több annál, hogy benne pusztán pedagógiai célszerűséget lássunk. Ugyanis ez, némiképp a népdalrendezésekhez hasonlóan, magának a zenének mint komponáláshoz használt nyersanyagnak az elrendezése vagy inkább előrendezése, mégpedig a népzene tudományos rendjével ellentétben művészi igénnyel. Ha ennek tudatában tekintünk Bartók tanári munkásságára, akkor az a cikk elején említett, ellentmondásosnak tűnő megállapítás is más megvilágításba kerül, melyszerint noha Bartók nem szeretett tanítani, életének jelentős részében egyebet sem tett, mint szüntelenül csak tanított.

18 Lásd a 16. jegyzetet

ABSTRACT

VIRÁG BÜKY*

BARTÓK, OR ON EDUCATION—PRIMITIVIST TOOLS IN BARTÓK'S PIANO WORKS FOR PEDAGOGICAL PURPOSES

Bartók did not like to teach. He found teaching irksome and it was the lowest priority in Bartók's hierarchy of professional activities. On the other hand, he taught piano for almost half a century and he composed a lot of works for pedagogical purposes, and beyond this he is generally remembered by his family and friends as someone who seized each opportunity to teach and educate in his own circle.

How could then his awkward relation to teaching, and the huge amount of his pedagogical works be explained?

In turn-of-the-century painting there existed a school whose representatives valued children's art particularly highly basing their work mainly on it.

In the present article an attempt is made to answer the question whether there are any relationship between Bartók's works for children and the works of such artists as Klee or Dubuffet, for whose oeuvre children's art had an especial significance?

* Virág Büky graduated in musicology from the Liszt Academy of Music in Budapest in 2002 with the thesis *A vokális moresca. Egy népszerű műfaj a 16. század végi Itáliában.* [The moresca vocale. A popular genre in late 16th century Italy]. At present she is working at the Bartók Archives of the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences and is working on her PhD dissertation with the topic Bartók and the exoticism of the turn of the 20th century.

„Vendégjáték"

A Földvári Napok Budapesten, a Művészetek Palotájában

A Strém Koncert Kft.,
a Művészetek Palotája Kft,
a Magyar Zeneszerzők Egyesülete, a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság,
a Magyar Zeneiskolák és Művészeti Iskolák Szövetsége és
a Magyar Alkotóművészek Országos Egyesülete

2005. június 12–18. között rendezi meg a
X. Földvári Napokat Budapesten, a Művészetek Palotájában.

A fesztivál témái:
SOPRONI JÓZSEF 75
SÁRI JÓZSEF 70
KURTÁG GYÖRGY MESTERKURZUSA

Hangversenyek:
Klukon Edit és Ránki Dezső zongoraestje
Sári József szerzői estje
Az Amadinda Ütőegyüttes hangversenye
Rév Lívia zongoraestje
Rozmán Lajos hangversenye
A Nemzeti Filharmonikus Zenekar hangversenye,
km.: Hiromi Kikuchi, Ken Hakii, vez.: Peskó Zoltán
Kamarahangverseny Sári József és Soproni József műveiből
Soproni József szerzői estje
Galkó Balázs József Attila-estje Márta István közreműködésével

A fesztivál rezidens kamaraegyüttese a
Trio Lignum

Zenetudományi előadások, beszélgetések
Szitha Tünde *Dukay Barnabásról*, Fenyő D. György *József Attiláról*,
Laki Péter, Halász Péter, Elise Malinge (Párizs) *Kurtág Györgyről*,
Farkas Zoltán *Sári Józsefről*;
beszélgetések Sári Józseffel, Soproni Józseffel, Rácz Zoltánnal és Rozmán Lajossal
(Farkas Zoltán, Komlós Katalin, Halász Péter, Tihanyi László)

Kurtág György mesterkurzusa
a Nemzeti Énekkarral
Karigazgató: Antal Mátyás

A programon:
A csüggedés és keserűség dalai, op. 18

Jelentkezés, információ:
Strém Koncert Kft. – Postacím: 1133 Budapest, Kárpát u. 42. ,
Tel.: 789-3238, Tel./fax: 239-1134, E-mail: k.strem@chello.hu
Zeneakadémia Jegypénztár – 1061 Budapest, Liszt Ferenc tér 8., Tel.: 342-0179

Támogatók:
Summa Artium Kht., NKÖM, NKA, Novotrade Rt., Sunbooks Kft., OTP Alapkezelő Rt.,
Artisjus Zenei Alapítvány, Előadóművészi Jogvédő Iroda, Editio Musica Budapest

Richter Pál

800 DALLAM A „PAPÍRKOSÁRBAN"

*A Bartók-rend beosztatlan támlapjai**

Ha valaki a MTA Zenetudományi Intézet honlapjára téved, örvendetes módon már betekintést nyerhet az intézet tulajdonát képező egyes gyűjteményekbe. Az Online adatbázisok címszóra kattintva többek között a Bartók-rend támlapjai között keresgélhet.[1] *(Cikkünkben nagyméretű, színes képek közlése helyett a Zenetudományi Intézet honlapján található képekre utalunk.)* Jelenlegi formájában a Bartók-rendben mint adatbázisban a keresőrendszer három azonosító, a Bartók-rendi rendszerszám, a leltári szám és a szövegkezdet alapján választja ki a keresett dallamot, de egy keresési művelethez az azonosítók közül egyszerre csak egyet lehet megadni. A rendben való tájékozódást szolgálja, hogy a bartóki rendszer rövid leírása, az A, B, C osztályok jelentése, azok alosztályokra bontása a keresőrendszer lapján szintén olvasható, és a teljes anyag az egyes alosztályokra, azokon belül szótagszámokra leszűrhető *(1. kép:* http://db.zti.hu/bartok/*)*. Első lépésként ennyi valósult meg a kitűzött célból, hogy az adatbázis az egyedi adatok egyszerű visszakereshetőségén túl egyben a Bartók-rend bemutatására is képes legyen.

Következő lépésként azt a mintegy 800 adatot kell a számítógépen a rendszerbe szervesen bekapcsolni, amelyet Bartók már nem látott el rendszerszámmal, mert nem osztott be, vagy mert nem végzett teljesen az illető csoport rendezésével. Ez a tekintélyes számú támlap az online keresőrendszerben jelenleg a rendszerszám hiánya miatt beosztatlannak tűnik, és csak a leltári száma (illetve amennyiben van, a szövegkezdete) szerint kereshető. A Bartók-rendben a támlapok hátára bejegyzett leltári számok pusztán az adat létezésének igazolására alkalmasak, az adatok fizikai sorrendjének meghatározására sajnos nem, mert a számozás nem következetes (például a két vagy több lapból álló adatok kezelésében), és a számsorban ugrások találhatók.[2] Leltári számokkal, két, -tól -ig határszámmal általában

* A Somfai László 70 születésnapja tiszteletére a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság és az MTA Zenetudományi Intézet rendezésében Budapesten, a Régi Zeneakadémia Liszt-termében megrendezett konferencián 2004. október 8-án elhangzott előadás.

1 A Bartók-rend hagyományos könyv formátumban történő kiadása még az 1980-as évek végén megindult. Az első kötet 1991-ben jelent meg [Bartók Béla: *Magyar Népdalok. Egyetemes Gyűjtemény.* (ed. Kovács Sándor, Sebő Ferenc) Budapest: Akadémiai Kiadó, 1991], a második (14 év elteltével) várhatóan 2005-ben jelenik meg.

2 Leltári számokkal 1975-ben látták el a támlapok hátoldalát. Bartók: *Magyar Népdalok...* 33.

nem adható meg egy nagyobb dallamcsoport vagy rendezési egység. Így a rendszerszám nélküli támlapok a számítógépes adatbázisnak mintegy a „papírkosarába" kerültek, amelyből a leltári számok ismerete nélkül csak véletlenszerűen kerülhetnek elő. Pedig a valóságban, a Bartók-rendet tároló szekrényben, a dobozokban és a dossziékban a beszámozatlan támlapok tartalmilag többé-kevésbé jól elkülöníthető csoportokba vannak sorolva. A *Magyar Népdalok Egyetemes Gyűjtemény* I. kötetének előszavában a közreadó, Kovács Sándor a számozással kapcsolatos problémákról az alábbiakat jegyzi meg:

> A jelzetelésben természetesen akadnak itt-ott hiányok, zavarok. Az A osztályban ezek általában egy-egy számra vagy betűre korlátozódnak. A B osztályon belül már valamelyest nagyobb zavar is előfordul: a 369-es szám után a jelzetek írója egy darabig nyilván tévesen folytatta munkáját, kihagyván egy nagyobb dallamcsoportot. Súlyosabbnak nevezhető problémák azonban csak a gyűjtemény egészéhez képest nem számottevő mennyiségű C III és C IV alosztályok anyagánál merülnek fel. Itt ugyanis a jelzetelés már nem párhuzamos a táblázatba foglalt ritmusképletsorral, s a C IV-en belül a jelzetek abba is maradnak. Számozatlanok és rendezetlenek továbbá a hangszeres népi előadásokról készített lejegyzések.[3]

Számítógépes nyilvántartásunk szerint egyébként a jelzettelen adatok száma 798 darab. A támlapok száma a leltári számok alapján ennél mintegy 60-nal több. A jelzet (rendszerszám) nélkül maradt támlapokat 3 csoportba oszthatjuk. Az elsőbe az idézetben is említett C IV-es alosztály utolsó dossziéjába besorolt 70 adat tartozik, mindegyik 1/2 dallam megjelöléssel. A második csoportban összesen 3 dosszié anyaga található, a dossziékon *Függelék, Hangszeres gyűjtések* felirattal, összesen 355 adattal. A harmadik, a legnagyobb csoport, amely a beszámozatlan anyag majdnem felét teszi ki, a Bartók által nem beosztott, illetve beosztásra alkalmatlannak ítélt adatokat foglalja magába, szintén 3 dosszié *Számozatlan (típusba nem sorolt)* felirattal.[4] Azonban ez a csoport sem egységes, további tartalmi egységekre oszlik.

Legegyszerűbbnek a C IV-es alosztályban rendezetten hátramaradt 1/2 dallamok problémája tűnik: az adatokról pusztán csak a jelzetek hiányoznak. Lehetőségként ad absurdum még a jelzetszámok utólagos folytatása is felmerülne (persze csak a számítógépes adatbázisban), ha egészen biztosak lehetnénk abban, hogy Bartók a jelenlegi formában már teljesen lezártnak tekintette ezt a részt. Kérdés marad azonban, hogy a jelzeteknek a támlapokra való felírását, amely tekintettel a lapok mennyiségére nem vett volna 1–1,5 óránál több időt igénybe, miért nem végezték el, akár Bartók, akár munkatársa, Rácz Ilona. Tudjuk, hogy Bartók rendezési munkálatainak utolsó 1,5 évében (1938 végétől) további jelentősebb mennyiségű anyaggal bővült a gyűjtemény. Csak a Néprajzi Múzeumból 355 támlapot hozott el Rácz Ilona másolás céljából, és 1938 végéig

3 Bartók: *Magyar Népdalok*... 49–50.

4 A dossziékon és a dossziékat tartalmazó dobozokon található feliratok a Zenetudományi Intézet jelenlegi, Táncsics Mihály utcai épületébe való átköltözést követően 1984–1985 körül keletkeztek.

folyamatosan érkeztek be a friss gyűjtések.[5] Péczely Attilától és Seemayer Vilmostól még 1939-es adatok is bekerültek az egyetemes gyűjteménybe, de 1939 őszén sokszorosították a Magyar Rádióban 1937–1938-ban készített népzenei felvételek lejegyzéseit, amelyeket szintén be kellett osztani a rendszerbe. Összesen 19 lemez anyagáról van szó, amelyet nagyobb részt Bartók jegyzett le.[6] A magyar anyaggal folytatott tudományos munka mellett Bartók az összehasonlító elemzések céljából szervezte a magyarsággal szomszédos népek dalanyagának rendezését, ebben az időben készítette elő kiadásra saját román gyűjtését is.[7] Ráadásul szinte az utolsó pillanatban átrendezte a B osztályt leszámítva a teljes anyagot.[8] Vajon maradt-e elég ideje Bartóknak, hogy a rendezést megnyugtatóan lezárja? A körülmények arra utalnak, hogy nem. Nemcsak a majdani sorozat kiadásának szerkesztői kérdései maradtak nyitva, nemcsak a bevezető tanulmány megírására nem jutott már idő, nemcsak a nyomdatechnikai előkészítés, a „lichtpausz" másolatok elkészítése nem kezdődött meg, hanem magának a rendszernek a végső kidolgozása, letisztázása sem fejeződött be teljesen.[9] A ritmustáblázatok az utolsó pillanatban készültek el, Rácz Ilona a tisztázattal Bartók jelenlétében a B osztály 14 szótagos dallamainak képletéig jutott el, majd később Kodály utasítására fejezte be a munkát.[10] Minden bizonnyal az idő rövidségének köszönhető, hogy a C III és C IV alosztályok esetében a dossziékban a jelzetek-

5 Rácz Ilona: „Bartók Béla utolsó évei a Magyar Tudományos Akadémián." *Magyar Tudomány VI*, 1961, 383–387. A Néprajzi Múzeumból másolásra elvitt támlapok mennyiségét a Bartók-rend melletti jegyzetanyagban lévő dokumentumok alapján ismerjük (Szalay Olga: „Kodály Zoltán és a Tudományos Akadémia szerepe a népdal-összkiadás megindításában." *Zenetudományi dolgozatok 2003*, Budapest: 127–185., az idevonatkozó rész a 137. oldalon).

6 A Magyar Tudományos Akadémia és a Magyar Nemzeti Múzeum 1936 végén négy kísérleti lemezzel kezdte el az akkor legkorszerűbb technikával rögzített népzenei felvételek sorozatát *A M. T. Akadémia népzenei felvételei I. sorozat* címmel (Szalay: i. m. 136., 184.). Ezt követően 1937-ben indult meg a Magyar Rádió népzenei hangfelvétel-sorozata, amely utóbb a kiadó cég neve után *Patria-lemezek* néven került be a köztudatba. (Kiadása CD-ROM-on: *Pátria. Magyar népzenei gramafonfelvételek.* Szerk.: Sebő Ferenc. Budapest: Fonó Records Ltd. FA-500-3, 2001.) A Patria-lemezek közé utóbb az 1936-os négy lemezt is besorolták. Az 1937–1938-ban felvett anyagból 19 lemeznek készültek el a lejegyzései, amelyeket lapokból álló melléklet-sorozatként utólagosan csatoltak a már megjelent lemezekhez 1939-ben. A 19 lemeznyi lejegyzés közül 14 Bartók, 4 Deutsch Jenő és 1 Veress Sándor munkája. Részletesen lásd: Somfai László: *Magyar népzenei hanglemezek Bartók Béla lejegyzéseivel.* Lemezkísérő tanulmány, Hungaroton LPX 18058–60, 1981, 7–9.

7 A teljes román anyag (kivéve a máramarosi és a kolinda-kötetben már kiadott dallamokat) összkiadásának gondolata 1930-ban érlelődött meg Bartókban. A bolgár ritmus jelenségének megismerését követően az anyag újbóli átnézése, lehallgatása és korrigálása közben fedezte fel, hogy korábbi lejegyzései nem voltak pontosak. „When preparing these 2555 folk melodies for publication I discovered in 1932 that my transcriptiopns of records were not sufficently exact" – írta a *Rumanian Folk Music* című kötetének előszavában. A háromkötetes mű 1–2. kötete 1942 végén készült el, a 3. kötetet pedig 1945 márciusában sikerült befejeznie. A kötetek kiadására már csak halála után, 1967-ben került sor. Somfai: i. m. 9. Szalay: i. m. 137.

8 Rácz Ilona: „Bartók Béla..." i. m. 385. Kovács Sándor: „Újabb adatok a Bartók-rend történetéhez." Budapest: *Zenetudományi dolgozatok 1986*, 35–42.

9 Kodály levele Bartókhoz: Bartók Béla: *Magyar Népdalok*... i. m. 18–20.

10 Rácz: i. m. 385.; Bartók: *Magyar Népdalok*... 71.

kel kijelölt sorrend nincs összhangban a ritmustáblázatokban rögzítettel. A C IV alosztály utolsó egységének, a 1/2 dallamok nagyobb részét tartalmazó csoportnak a lezártságával szemben támadó kételyt erősíti egyrészt, hogy a jelzetlen támlapokat éppúgy beszámozhatták volna Bartók távollétében, mint ahogyan a ritmustáblázatok tisztázatát befejezték. Másrészt a beosztatlan, *Számozatlan (típusba nem sorolt)* adatok csoportjában van még 1/2 dallamokat tartalmazó kisebb egység, amelyben találhatók olyan dallamok, amelyek beoszthatók lettek volna a C IV-es alosztályba (2. *kép:* http://db.zti.hu/bartok/tamlap.asp?tlsz=12415).

A hangszeres dallamok tömbjében a támlapok jelenlegi fizikai sorrendje nem tükrözi kialakult vagy legalább kialakulófélben lévő zenei rendszer nyomait. Többé-kevésbé gyűjtési egységenként, illetve hangszerfajtánként elkülöníthető csoportokat találunk. Ugyanakkor egy-egy „kósza" támlap érthetetlenül messze kerülve természetes csoportjától magányosan bukkan fel. Mindez nem meglepő, ha belegondolunk, hogy 1940 őszét, Bartók elutazását követően csak 1975-ben került sor a teljes anyag leltározására. Addig pedig nagyon sokan használták, forgatták Bartók rendjét, így óhatatlan, hogy a jelzet nélküli támlapok sorrendje az idők folyamán megváltozhatott. De akár ki is kerülhettek lapok a rendből, mint ahogy erre számos példát tudunk.[11] A jelzettel ellátott támlapoknál fel tudjuk mérni a hiányokat, a jelzet nélkülieknél erre nincs mód, csak közvetve vagy véletlen folytán derülhet ki, hogy hiányzik egy-egy lap. A leltári számok sorából egyébként összesen 18 szám hiányzik, melyeknek valószínűleg csak kisebb hányada a tényleges hiány, a nagyobb része egyszerűen kimaradt a számsorból. (NB. a korabeli leltározás nem teljesen körültekintő voltát nemcsak a számsorbeli ugrások, a több oldalas adatok nem egységes kezelése, hanem az is mutatja, hogy például a hangszeres dallamok között beleltározták Kerényi Györgynek egy 1943-ból való gyűjtését is.)[12]

A hangszeres támlapok jelentős hányadán, de kizárólag csak az 1920 előtt gyűjtött anyagnál, megtaláljuk a lapok tetején középen a régi jelzetsor számait kék, piros, illetve fekete ceruzával írva.[13] Az 1934-et követően a gyűjteménybe került lapokon vagy az *UJ* szó szerepel, vagy semmilyen megjelölés nem található. A jelölésekből arra következtethetünk, hogy Bartók csak a 30-as évek közepén–végén ismert meg jelentősebb, 1910-es évekbeli hangszeres gyűjteséket. Többek között Balabán Imre kalotaszegi (mérai) és Csiky János marosterei felvételeit. Bartók bár tudott a gyűjtésekről, részletesen valószínűleg nem ismerte őket. Csiky gyűjtéséről már *A hangszeres zene folklórja Magyarországon* című 1911-ben megjelent cikkében említést tesz:

11 A BR: A 1560j támlap eredetije jelenleg Amszterdamban van, az Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis birtokában. A támlap antikváriumból került a holland intézetbe, egy könyvben volt félbehajtva, mely könyvön Vígh Rudolf possessor bejegyzése szerepelt.

12 Bartók-rendi leltári száma: 12845.

13 A régebbi rendezésekben Bartók zöld és kék számokkal jelölte meg a támlapokat. Erről részletesen lásd: Kovács Sándor: „A Bartók-rendszerezte »Magyar Népdalok Egyetemes Gyűjteménye« korai jelzetei." Budapest: *Zenetudományi dolgozatok 1983*, 149–158.

> Csiky János pedig hegedűn, cimbalmon és klarinéton előadott táncokat jegyzett le Marosszéken, melyeket azonban nem ismerünk.[14]

Csiky hangszeres felvételei teljes egészében, Balabáné részben Kerényi kézírásában, Balabán hangszeres felvételeinek másik része pedig Deutsch kézírásával maradtak fenn, valószínű, hogy a lejegyzéseket is ők végezték *(3. kép:* http://db.zti.hu/bartok/tamlap.asp?tlsz=13097, *4. kép:* http://db.zti.hu/bartok/tamlap.asp?tlsz =13151*)*. A rendbe újonnan beérkezett, illetve újonnan becsatolt anyagok között érdekes módon Bartók 1914-es marosszéki gyűjtéséből is vannak Nyárádremetéről adatok. Jellemző, hogy a nyárádremetei felvételek közül a furulyás támlapoknak van régi jelzete, a hegedűsöknek nincs, azoknál rendre az *UJ* felirat jelenik meg. A lejegyzéseket Kerényi másolta a lapokra.

Köztudott, hogy Bartók nem revideálta Kodály lejegyzéseit, a fordítottjára viszont két esetben akad példa, amennyiben a nyárádremetei felvételeket Bartók jegyezte le, és Kerényi csak a tisztázatokat készítette.[15] Az eredeti támlapokon látszik, hogy Kodály a nehezen követhető, a zenei folyamat lényegét elfedő ritmusokat és ütembeosztást kezdte javítani az egyik lapon kék ceruzával, a másikon barna tintával. Ezt követően készíttethette el Kerényivel a javított lejegyzések tisztázatát *(az 5-6. képet lásd a 146. és 147. oldalon, 7. kép:* http://db.zti.hu/bartok/tamlap.asp?tlsz =13019, *8. kép:* http://db.zti.hu/bartok/tamlap.asp?tlsz=13020*)*. Bartók és Kodály lejegyzésekről alkotott felfogásmódbeli különbsége jól megragadható ezeken a példákon is. Maga Kodály írta 1950-ben *A folklorista Bartók* című visszaemlékezésében:

> [Bartók] Lejegyzései a végső határt jelentik, ameddig emberi fül műszerek nélkül eljuthat. Ezen túl már csak a hangfényképezés következik.[16]

Bartók lejegyzései pillanatfelvétel-szerűen rögzítik az egyes hangok időtartamát, és ettől sokszor bonyolult, szinte visszaolvashatatlan kottakép áll elő.[17] Kodály ezzel szemben a logikus, a zene belső, sokszor csak virtuálisan létező rendszerét megmutató lejegyzés híve. Példáinkban „egyszerűsített" kottaképei azon a felismerésen nyugszanak, hogy könnyebb az egyszerűbb kottaképbe az előadásnak a stílusból adódó kisebb-nagyobb „pontatlanságait" belehallani, mint bonyolult ritmusokat, állandóan változó metrumokat rögzítő kottából a zene egészéről képet alkotni.

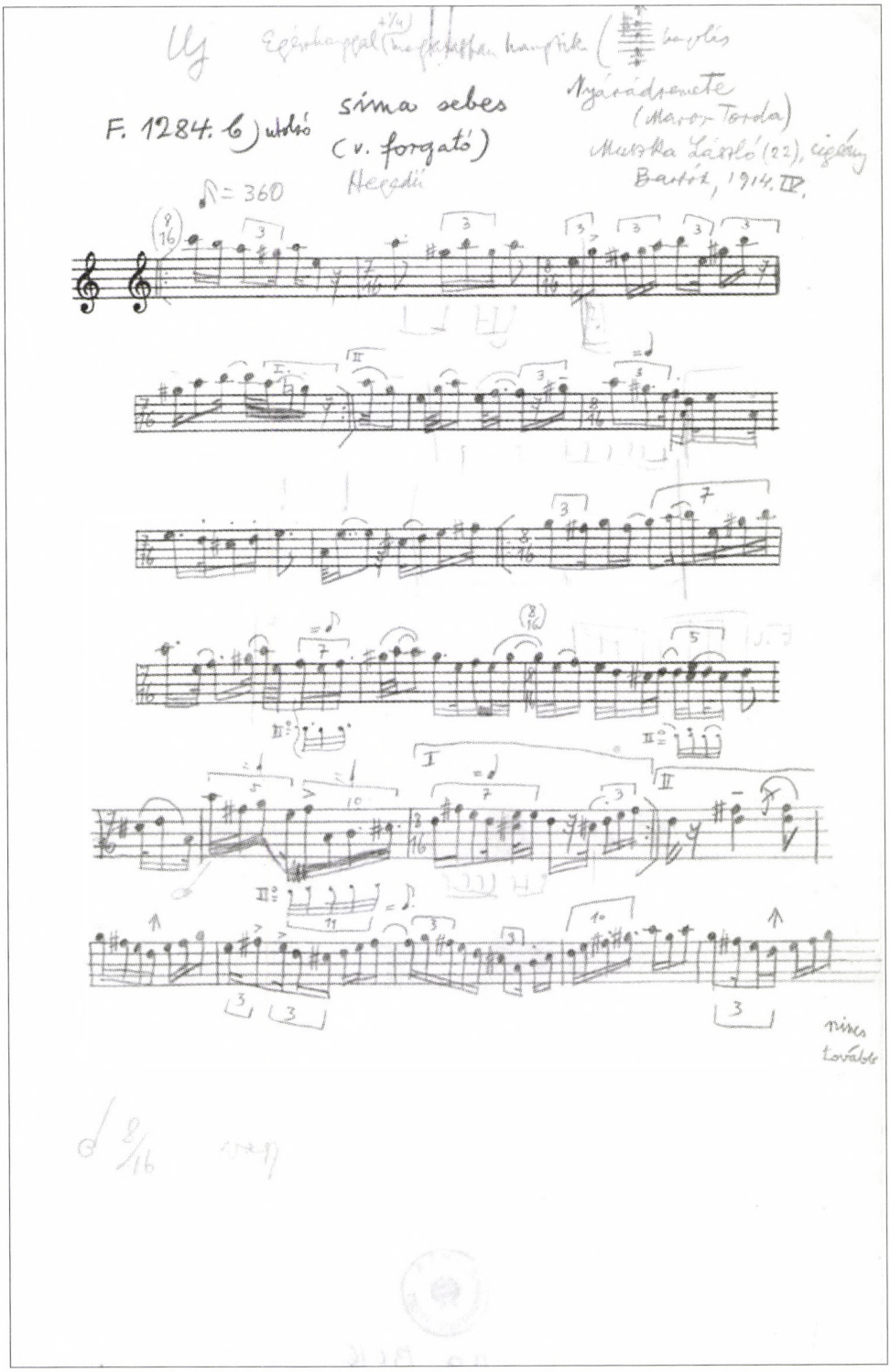
---

14 Bartók Béla: „A hangszeres zene folklórja Magyarországon." In: *Bartók Béla Írásai 3*. Budapest: Editio Musica, 1999, 47.

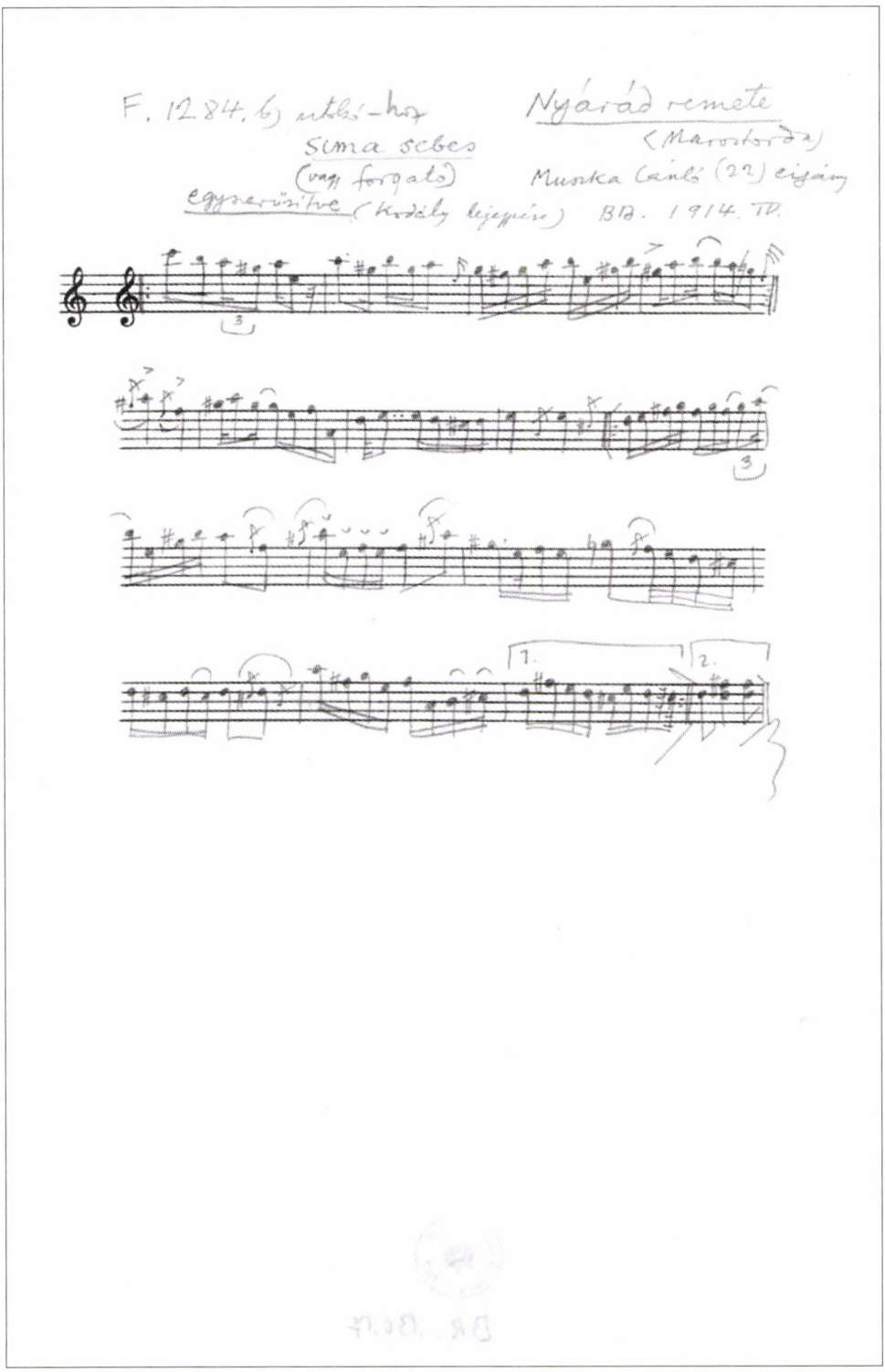
15 Bartóknak bevált munkamódszere volt, hogy a saját maga által készített lejegyzések letisztázását fiatalabb munkatársaira (Kerényi Györgyre, Deutsch Jenőre) bízta. Somfai: i. m. 10., Bartók: *Magyar Népdalok*... 34–35.

16 Kodály Zoltán: „A folklorista Bartók." In: *Visszatekintés 2*, Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1982, 450–455.

17 „A mikroszkopikus részletezésű lejegyzés néhány különösen díszes előadású dallam esetében annyira elfedi a tulajdonképpeni főhangokat, hogy Bartók kisebb kottával külön leírja a népdal leegyszerűsített formáját. Ezek a *gerinc-lejegyzések* a ritmusában–dallamfordulatában legépebbnek feltételezett alakot emelik ki." Somfai: i. m. 10. Kodály és Bartók tudományos gondolkodásának különbségéről: Bartók: *Magyar Népdalok*... 44–45.



5. kép: http://db.zti.hu/bartok/tamlap.asp?tlsz=13016



6. kép: http://db.zti.hu/bartok/tamlap.asp?tlsz=13017

Bartók Kodály lejegyzéseit kvázi tabuként kezelte. Nem így Lajtha lejegyzéseit, amelyekhez nagyon sokszor fűzött apró – másoknál egyáltalán nem jellemző –, néha igencsak szurkáló megjegyzéseket, kérdéseket, rendre piros ceruzával. Ezekre Lajtha fekete tollal, illetve ceruzával írt lendületes betűi válaszoltak *(a 9. képet lásd a szemközti oldalon, 10 kép:* http://db.zti.hu/bartok/tamlap.asp?tlsz=13043, *11. kép:* http://db.zti.hu/bartok/tamlap.asp?tlsz=13078). Ez a sajátos párbeszéd egyébként az egész rendet végigkíséri.[18]

Bartók szigorúan ragaszkodott a rendszer által meghatározott szétválasztásokhoz. Egy hangszeres dallamot még véletlenül sem sorolt volna be az énekelt változatai mellé, holott nyilvánvalóan felismerte a dallami azonosságot, rokonságot. A hangszeres zenével kapcsolatban ez összefügg azzal a kezdeti felfogással, hogy a hangszeres népzenét az énekestől gyökeresen eltérőként próbálták meghatározni. Bartók saját maga is úgy fogalmaz a már említett 1911-es tanulmányában, hogy:

> ...speciálisan hangszeres zenének csak a szöveg nélküli, tehát nem énekelhető, rendesen népies táncokat nevezhetjük (mint pl. a norvégek *slatterjei*, vagy a románok *jocjai*).

Ugyanakkor azt is leszögezi,

> Hogy ti. abszolút, vagy speciálisan hangszeres zenét magyaroknál nem találtunk. Amit előadnak, az mind többé-kevésbé ismert szöveges népdaloknak cifrázott előadása.[19]

Az A I alosztály 565-ös típusához, amely a *Gyulainé édesanyám* kezdetű dallamokat tartalmazza, Bartók Molnár Antal 1911-es gyergyóalfalvi gyűjtésének egy adatát is besorolta (A 565h). A dallam a szintén Molnár Antal által gyűjtött hangszeres „Gábor Ignác" adat *(12. kép:* http://db.zti.hu/bartok/tamlap.asp?tlsz=12834) énekelt változata *Háromszéki kisleányka* szöveggel. Ugyanúgy, mint ahogy a hangszeres adatnál az énekelt verzió címeként is „Gábor Ignác" szerepel. A későbbi rendezésekben ez a dallam már természetesen külön típust alkot a hangszeres és énekes változataival együtt, az MTA ZTI úgynevezett Nagy-rendjében a 18.026.0/0, a Magyar Népzene Tára (MNT) IX. kötetében a LXVII típusszámon.[20] A Nagy-rendbe ez a hangszeres adat még nem lett beosztva, a MNT IX. kötetében már szerepel, sőt a típusban találni egy Kodály által 1910-ben, szintén Gyergyóalfaluban gyűjtött adatot, amelyen a dallamot dúdolják.[21] Ezt a támlapot jelenleg a Kodály-Archívumban őrzik. Az adat sem a Bartók-rendbe, sem a Nagy-rendbe nem került be.

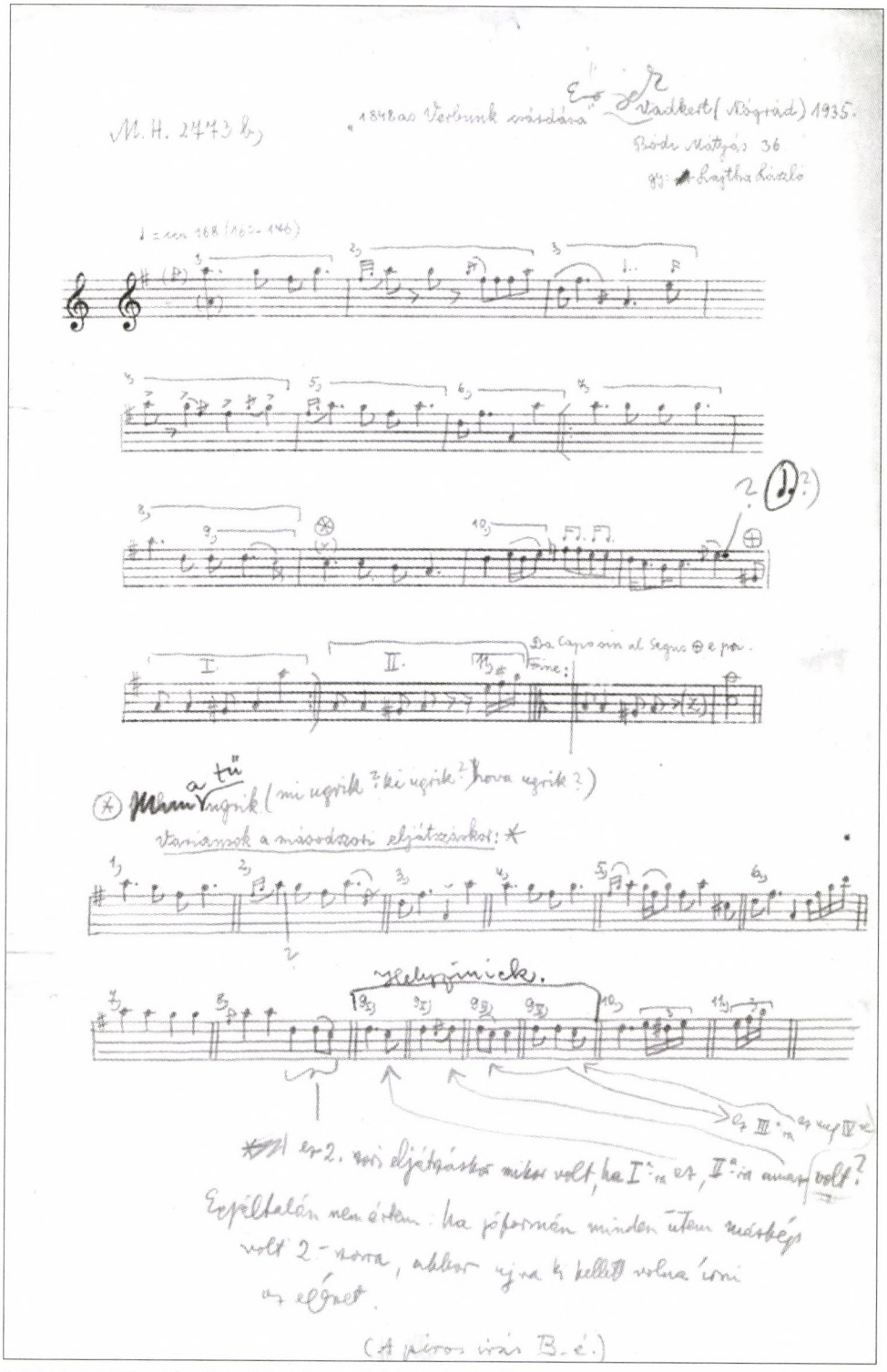
---

18 Bartóknak Lajthához fűződő baráti kapcsolatáról és Lajtháról alkotott pozitív véleményéről tanúskodik az alábbi levélidézet is: „Lajtha úr, akivel nagyon jó baráti kapcsolatban vagyok, nem volt tanítványom; zeneszerzői tanulmányait Zeneakadémiánkon végezte, ahol én csak zongorát tanítok. Csak három műve jelent meg (valamennyi zongorára), ezeket el fogja Önnek küldeni. Többi művét – kamarazene, zenekari darabok – nem adták ki, de még csak nem is játszották soha, mert »túl nehezek« (ahogy ezt nálunk mondják); egyébként nem is tesz semmit ennek érdekében, vagy műveinek propagálásáért. Kodályon és Lajthán kívül nincs értékes zeneszerzőnk." [Bartók levele Philip Heseltinenek, 1920. XI. 24.] In: *Bartók Béla levelei.* Szerk.: Demény János. Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 262.

19 Bartók: *A hangszeres zene...* 47.

20 MNT IX, 99–100 (no. 26) és 108–109 (no. 35)

21 MNT IX, 93 (no. 19)



9. kép: http://db.zti.hu/bartok/tamlap.asp?tlsz=13032

Elméletben mind Bartók, mind Kodály birtokában volt az összes gyűjtött anyagnak, saját gyűjtéseikről is másolatot készítettek, amit a másik megkapott, de mint példánk mutatja, sajnos előfordult, hogy egyes adatok végül mégsem kerültek be a központi rendezés folyamatába.

Bartók *Miért és hogyan gyűjtsünk népzenét* című 1935-ös tanulmányában azt írja:

> Ha a muzsikás muzsikája arra érdemesnek mutatkozik, szintén gyűjtésbe kell foglalni. Ebben az esetben, ha falusi sajátgyártotta hangszert (dudát, furulyát, citerát stb.) használ, a hangszernek pontos mérési adatokkal is ellátott leírására van szükségünk; ezenkívül meg kell szerezni a hangszernek és minden egyes részecskéjének terminológiáját.[22]

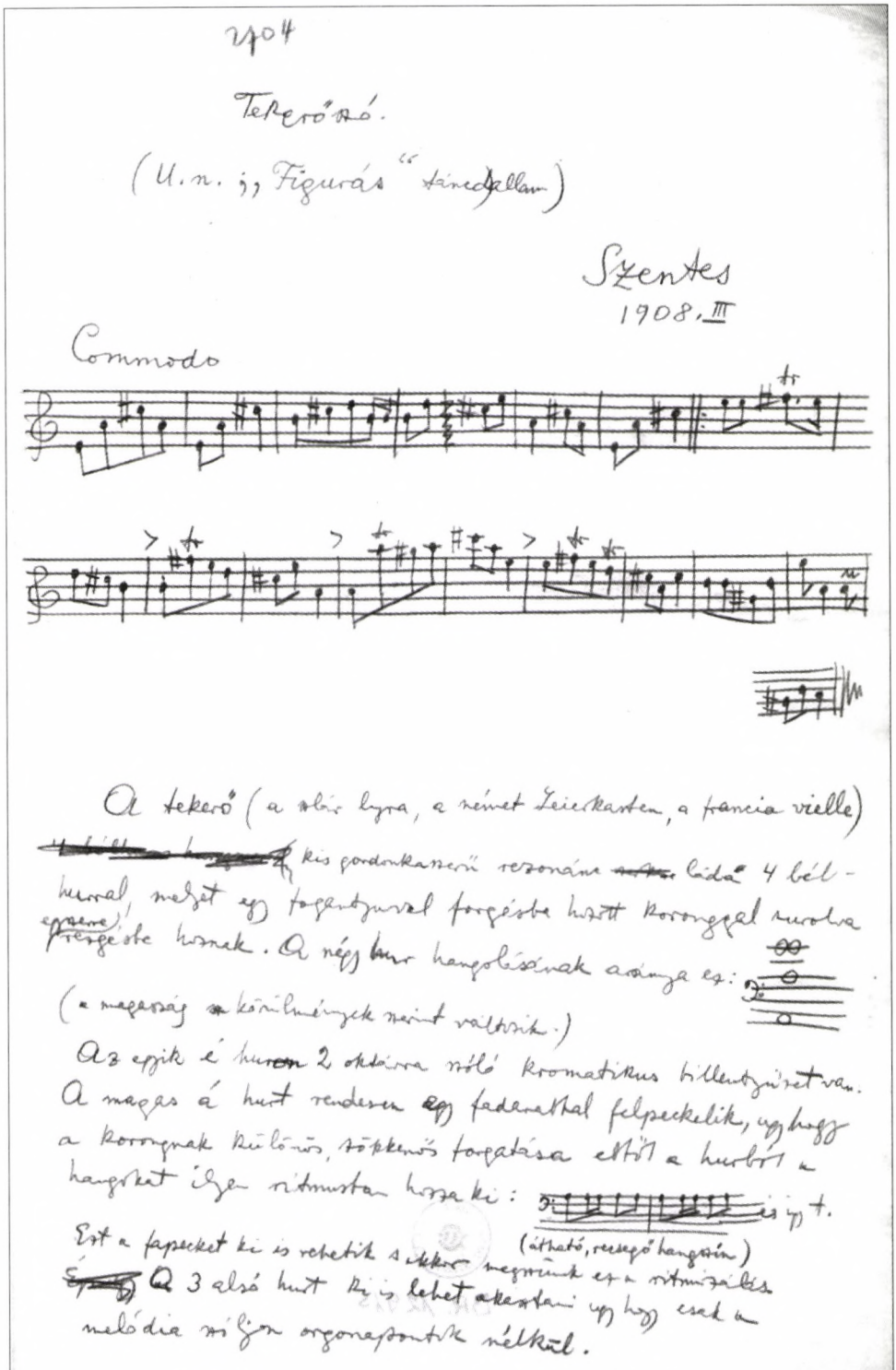
Nyilván emlékezett saját hangszeres gyűjtéseire, és többek között azok tapasztalatát, gyakorlatát rögzítette írásában. Hangszeres gyűjtései között több helyen is találkozunk a hangszerre vonatkozó megjegyzésekkel, legtöbbször a hangolásra vonatkozóan, de előfordul a hangszernek részletes leírása is, mint például a tekerő esetében *(a 13. képet lásd a szemközti oldalon)*.

A vizsgálatunkba bevont harmadik nagy csoport a Függelék *Számozatlan (típusba nem sorolt)* feliratot viselő 3 dosszié anyaga, amely a támlapok tetején található megjegyzések, címkézések alapján az alábbi kisebb csoportokból áll: műdalok (mintegy 40 adat), 1/2 dallamok (kb. 30 adat), kérdőjeles beosztatlanok (mintegy 70 adat, ebből külön csoportban a beosztatlan Bartalus és Színi támlapok), kevert, romlott, zavaros dallamok (kb. 50 adat), eldobandók (kb. 20 adat), balladák, néhány recitatív dallam (búcsúztatók, tréfás siratók), 4 db ötsoros dallam, gyermekjátékok (24 adat), dalszövegek (kizárólag Bartók-gyűjtésekből), egy-egy adat táncszókra, csujogatásra, mondókára, néhány duplum, és megjegyzés nélküli támlapok (mintegy 50 adat). A be nem osztott dallamok között több olyan is előfordul, amelyet számozott típusokhoz be lehet osztani, és a későbbi rendezések ezt meg is tették[23] *(14. kép:* http://db.zti.hu/bartok/tamlap.asp?tlsz=12423, *15. kép:* http://db.zti.hu/bartok/tamlap.asp?tlsz=11296, *16. kép:* http://db.zti.hu/bartok/tamlap.asp?tlsz=12610, *17. kép:* http://db.zti.hu/bartok/tamlap.asp?tlsz=1216). Mindez azt mutatja, hogy Bartók meglehetősen szigorúan ragaszkodott az egy-egy típust meghatározó kritériumokhoz. Általában dallamilag rokon, de szerkezetében (sorok száma, betoldások stb.) eltérő variánsokról van szó, amelyek Bartók számára már megzavarták volna a típuson belüli egységes képet.

Végezetül visszatérve a Bartók-rend számítógépes nyilvántartásának és megjelenítésének kérdéséhez. A Bartók által beszámozatlan anyag három csoportja közül, az elsőben, a C IV alosztályhoz sorolt 1/2 dallamok esetében további belső felosztásra nincs lehetőség, csak az alosztály és a 1/2 dallam-megjelölés megadásával kapcsol-

22 Bartók Béla: „Miért és hogyan gyűjtsünk népzenét." In: *Bartók Béla Írásai 3.* Budapest: Editio Musica, 1999, 285.

23 A 14. kép dallama (leltári sz.: 12423) a C 723-as (lásd 15. kép = C 723c), a 16. kép dallama (leltári sz.: 12610) az A 435-ös (lásd 16. kép = A 435) típusba.



13. kép: http://db.zti.hu/bartok/tamlap.asp?tlsz=12915

ható be egy tömbként a mintegy 70 adat a rendszerbe. A hangszeres és beosztatlan támlapok az A, B, C betűkkel jelzett osztályokhoz hasonlóan F betűvel jelölt (Függelék) „osztályba" kerülnek. Ezen belül jelenik meg a két alosztály (hangszeres, beosztatlan). Az alosztályok további belső felosztása kívánatos, de ez viszonylag könnyen megoldható. A hangszereseknél akár a hangszerfajtákra, akár a gyűjtési tájegységekre külön-külön vagy szimultán végezhető az adatok szűkítése, a beosztatlanoknál, a *Számozatlan (típusba nem sorolt)*-aknál pedig a támlapokra írt megjegyzések alapján alakíthatók ki a kisebb csoportok, úgy mint: műdalok, 1/2 dallamok, beosztatlan dallamok, kevert és romlott dallamok, recitatív dallamok, gyermekdalok, dalszövegek.

ABSTRACT

PÁL RICHTER*

800 MELODIES IN THE "WASTE-PAPER BASKET"

Non Classified Sheets in the Bartók-System

On the WEB site of the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences (www.zti.hu) one of the ON-LINE databases contains the Bartók-System. One can study and search over 13,000 sheets containing transcriptions of folk tunes. The search system is based on three identifiers: system numbers given by Bartók as a result of a systematization process, inventory numbers on the verso side of the sheets, and text incipits. The first page of the database informs us about the structure of the Bartók-System, and describes classes A, B, and C as well as their subclasses. The whole material can be filtered into subclasses, and within them into number of syllables. However, there are about 800 sheets, which seem not to be classified, because they did not get system numbers from Bartók, and they can be searched only by inventory numbers or text incipits, if they have one. However, inventory numbers do not reflect the actual order of the sheets, which is why they are not suitable for localizing data. Sheets without a system number could be found in the database by chance if only their inventory numbers were known. In short, they are in the virtual "waste-paper basket" of the computerized system. The article describes the Bartók-System from this aspect, gives examples for the different groups in it, and presents ideas that may help to improve the database by making sheets without system numbers available and researchable similarly to classified data (with system numbers).

* Pál Richter was born in Budapest (1963), graduated from the Liszt Ferenc University of Music as a musicologist in 1995. Between 1995 and 1998 he was a doctoral candidate in musicology in the same institution, and obtained a PhD degree in 2004. In 1998 he spent 4 months in Austria (Salzburg and Graz)on a state scholarship. His field of research is 17th century Hungarian music, especially that of the Franciscans. He conducted his PhD research in the same subject (The 17th Century Melody Repertoire of the Franciscans in the Carpathian Basin), completed in 2003. Other main fields of his interest are Hungarian folk music, classical and 19th century music theory and multimedia in music education. Since 1990 he has been involved in the computerized cataloguing of the folk music collection of the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences and has participated in ethnographic field research, too. 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 the Liszt Ferenc University of Music in Budapest.

Kovács Ilona

DOHNÁNYI ERNŐ ZENESZERZŐI MŰHELYÉBEN

Az I., A-dúr vonósnégyes *(op. 7) I. tételének születése**

A zongoraművész–karmester–zeneszerző Dohnányi gazdag zenei munkásságából az utóbbi tevékenységét tartotta a legfontosabbnak, mégis elenyésző azoknak a dokumentumoknak a száma, melyekben kompozícióiról vagy kompozíciós módszeréről beszél. Dohnányi nem írt zeneszerzői ars poeticáját kifejtő magasröptű leveleket családtagjainak, nem írt művészetéről cikkeket zenei szaklapokba, mivel véleménye szerint „a zene azon gondolatok nyelve, amit nem lehet szavakkal kifejezni."[1]

A kívülállónak úgy tűnt, Dohnányi könnyen komponál.[2] A zeneszerzői műhelymunkáról szóló csekély számú Dohnányi-megnyilatkozás azonban már árnyaltabb képet ad a komponálás folyamatáról.[3] A legmegbízhatóbb források kétségkívül maguk a kéziratok, melyek lapjain az alkotómunka egy-egy fázisát kísérelhetjük meg nyomon követni. A kéziratokat lapozva tanúi lehetünk azoknak a (helyenként) gyötrelmesen gyönyörű pillanatoknak, melyek végigkísérik a mű megszületését. A húzásokkal–javításokkal teli vázlatok–fogalmazványok fontos korrekciókra mutatnak rá az *I. vonósnégyes* esetében is.

Az I. vonósnégyes keletkezéstörténete

Dohnányi *I., A-dúr vonósnégyes*e (op. 7) voltaképpen az angliai sikeres bemutatkozásnak és az azt követő hangversenykörutaknak köszönhette létrejöttét. 1898 őszén az akkor még ismeretlen fiatal magyar zongoraművész az Angliában nagy népszerűségnek örvendő Richter János karmester meghívására ment először az angol fő-

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság Somfai László 70. születésnapja tiszteletére rendezett III. tudományos konferenciáján a Régi Zeneakadémia Liszt Ferenc Termében 2004. október 10-én elhangzott előadás kibővített és szerkesztett változata.

1 Lásd Dohnányi: *Romanticism in Beethoven's Pianoforte Sonatas* című előadását (Wisconsin: Ohio University, 1955), in: Ilona von Dohnányi: *Ernst von Dohnányi. A Song of Life*. Ed. by James A. Grymes. Bloomington: Indiana University Press, 2000, 218.

2 Elsa Galafrés: *Lives, Loves, Losses*. Vancouver: Versatile, 1973, 200.

3 „[...] az alkotás sokszor fáradságos munka, verejtékes szülés, míg világra hozunk valamit. Sokszor egy hang, egy megoldás megakaszt, és órákig ülök íróasztalomnál, fejemet törve, verejtékezve, hogy megoldjam. Én nem voltam »gyors munkás«, sem az a típus ki naponta mondjuk 10–12 órán át képes komponálni. De szerintem ez nem is igazi alkotás. Ez lehet írás, de nem alkotás, és nem is maradhat meg igazán nagy műnek." Dohnányi Ernő: *Búcsú és üzenet*. München: Nemzetőr/Donau Druckerei, 1962, 27.

városba, hogy bemutatkozásul szólistája legyen Beethoven *G-dúr zongoraversenyének* (op. 58). Dohnányit hatalmas ovációval ünnepelték,[4] a zenekari koncertet rövid egymásutánban még hét – előre nem tervezett – hangverseny követte. E fellépések egy kivételével mind Londonban voltak,[5] s nem mindennapi szerencsének mondható, hogy Dohnányi fiatal korához képest már ekkor is hatalmas repertoárral rendelkezett, így minden estre – ha voltak is kisebb ismétlődések – más-más összeállítású műsorral tudott kiállni. Nemcsak zenekari szólistaként mutatkozott be, hanem mint zongoraszólista, kamarazenész és zeneszerző is. A kamaraestek létrejötte a lehető legjobb alkalom volt a fiatal művésznek kapcsolatai kiépítésére, amely kapcsolatokat az elkövetkezendő évadokban jól tudott kamatoztatni. Ekkor ismerkedett meg többek között Lady Hallevel, a kor kiváló hegedűművészével, akivel az első londoni turné során és később is több sikeres hangversenyt adott.[6] Ismét munkakapcsolatba került egykori zeneakadémiai iskolatársaival, az akkor már Angliában élő Ludwig Lebell (Löbel Lajos)[7] gordonkaművésszel és Louis Pécskai (Pécskai Alajos) hegedűművésszel.[8] Egykoron mindhárman Hubay Jenő kamarazenetanítványai voltak. Zeneakadémiai stúdiumaik idején Dohnányi több művét is előadták,[9] diákéveik legnevezetesebb hangversenye 1895. június 16-án volt: a szerző kamarapartnereiként közreműködői voltak a *c-moll zongoraötös* (op. 1) zártkörű első előadásának. Ez utóbbi – régi-új – ismeretség igen gyümölcsöző volt a közeljövőt illetően: a bemutatkozó estet követő koncertek egyikén, az 1898. november 16-i kamarahangversenyen – melyen a nyitószámot, a *c-moll kvintettet* a bemutató együttesből hárman ismét együtt játszották – már lényegében összeállt az egy évvel később bemutatott *I. vonósnégyes* előadói gárdája.[10] (Lebell lesz majd az, akinek a szerző a

4 Az első angliai Dohnányi-hangverseny leírását és kritikáit lásd Vázsonyi Bálint: *Dohnányi Ernő*. Budapest: Nap Kiadó, 2002, 56–58.

5 1899. október 24., november 10., 16., 26., 28., december 12., 17.: London; november 22.: Birmingham. Lásd Kovács Ilona: *Dohnányi Ernő pályájának első korszaka (1897–1920). (A hangversenytípusok történeti szerveződése, repertoáranalízis)*. Diplomadolgozat. Liszt F. Zeneműv. Főisk., Budapest, 1995., 73.

6 A korabeli műsorfüzetek alapján 1898. november 26-án játszottak együtt először (Brahms *C-dúr trió, op. 78* – Paul Ludwiggal kiegészítve), majd 1898. december 17-én (Beethoven *G-dúr szonáta*, op. 96, valamint Dohnányi *c-moll zongorás kvinttet*je (op. 1) MM. Haydn Inwards, Gibson és Paul Ludwig társaságában). 1905-ben közös skandináv turnéjuk volt, kilenc hangversenyt adtak.

7 Dohnányi 1898. november 16-án a Hampstead Conservatoriumban adott Lebell-lel közös kamaraestet, melynek nyitószáma Dohnányi op. 1-es *kvintettje* volt, Pécskai, Verbruggen és Férir társaságában.

8 *Pécskai Alajost* szintén régi ismerősként üdvözölhette, hisz már 1894. szeptember 14-én, családjának zeneakadémai felvételijéről beszámoló levelében közös ismerősként említette. (Vázsonyi: i. m. 33.) Dohnányi Pécskaival 1899 után 1904-ben Manchesterben és 1914-ben Londonban játszott még együtt, hegedű–zongoraszonátákat. Kovács: i. m. 215.

9 Legkorábbi dokumentálható közös megnyilatkozásuk Dohnányi első akadémiai évében, 1894. október közepén volt. Dohnányi *fisz-moll zongorás kvartettjét* adták elő Hubay kamaraóráján: „[...] habár mind a négyen [Pécskai A., hegedű, Holstein brácsa, Löbel Lajos cselló és Dohnányi Ernő zongora] paczczoltunk, úgy, hogy a componistának minden haja ég felé állott, [...] a quartett mégis nagyon tetszett." Dohnányi levele édesapjához. OSZK Zeneműtár, Dohnányi-hagyaték, családi levelek (18.).

10 A vonósnégyes bemutatóján (1899. december 18.) az 1898. november 16-i hangversenyhez képest a *c-moll zongorás kvintett* (op. 1) előadói gárdájában csak a második hegedűs személye változott meg (Verbruggen helyett Hundt játszotta a II. hegedű szólamát).

vonósnégyessel közel egy időben komponált művét, az *op. 8-as csellószonátáját* ajánlja, s akinek közreműködésével azt harmadik londoni útja során először eljátssza.)[11]

Az 1898. október 24-i premier előtt két nappal a *Musical Standard* röviden bemutatta olvasóinak az ifjú magyar zongoristát. Az ismertetőből nem hagyták ki Dohnányi addig írt jelentősebb műveinek felsorolását.[12]

Már az első angliai út alkalmával nagy figyelemmel és rokonszenvvel fogadták a zeneszerző Dohnányi megnyilatkozásait, aki ez alatt a másfél hónap alatt az opusszámra méltatott, érett kompozíciói közül (az op. 1 mellett) minden szólózongorára írott művét eljátszotta.[13] A Richter János vezényelte zenekari est utáni első szólóestjén Dohnányi saját műveivel is színpadra lépett, amiről a *Morning Post* kritikusa is elismerőleg emlékezett meg.[14]

Az elkövetkezendő angol turnékon Dohnányi természetesen új művekkel szerette volna megnyerni a közönségét. Angliai tartózkodása alatt fejezte be az *e-moll zongoraverseny* (op. 5) hangszerelését,[15] s minden bizonnyal ekkor kezdett hozzá a *Passacaglia* (op. 6) komponálásához is. Az első és második angliai út közötti szuszszanásnyi szünetben, 1899. január 11-én került sor Richter János vezényletével, a Filharmóniai Társaság közreműködésével a szerző előadásában a háromtételes *e-moll zongoraverseny* (op. 5) bemutatójára, majd egy nagyszabású pozsonyi hangverseny[16] után január végén ismét visszautazott Angliába. E második út zeneszerzői hozama az angol közönség számára a *Passacaglia* 1899. március 4-i bemutatója volt, melyet az elfoglalt zongorista–zeneszerző a hangversenyen – mivel idő hiányában a bemutatóig nem tudott elkészülni vele – impovizálva fejezett be.[17]

---

11 A *b-moll szonáta (op. 8)* bemutatója 1899. december 4-én volt Londonban. A szonátát 1899. december 18-án is megszólaltatták, szintén Londonban, majd egy későbbi hangversenykörúton, 1904. február 11-én, Birminghamben.

12 „His compositions include a symphony and an ouverture, both of which won prizes, a piano quintet, a string sextet and several pianoforte composition and songs. The latest composition of this remarkable young musician is a pianoforte concerto." *Musical Standard,* 1898. október 22. (példánya: OSZK, Dohnányi-hagyaték.)

13 Az op. 2 mind a négy darabját (a *cisz-moll scherzót*, az *a-moll intermezzót*, az *f-moll intermezzót* és a *h-moll capricciót*), a *Variációk és fuga G. E. témájára* (op. 4) című művét, Delibes *Naïla keringőjének* átiratát, a *g-moll intermezzó* és a *Gavotte és Musette* kompozícióit játszotta el hangversenyein, némelyiket többször is.

14 „He recently made his London *debut* at one of the Richter Concerts, and the favourable impression he then created was more than confirmed yesterday. [...] Herr von Dohnányi also figured on the programme as a composer, being represented by a set of Variations and Fugue, a Scherzo, an Intermezzo, and a Capriccio. The first of those evidences constructive ability of a high order. Here and there the influence of Brahms makes itself felt, and a tendency to over-elaboration is noticeable. The other pieces, if not thematically very striking, are worked out with remarkable ingenuity, and are sufficient to prove that Herr Dohnányi is a composer who will have to be reckoned with in the future." *Morning Post,* 1898. november 11. (példánya in OSZK, Dohnányi-hagyaték.) A hangverseny 1898. november 10-én volt Londonban.

15 Vázsonyi: i. m. 65.

16 A hangverseny – mely 1899. január 19-én volt Pozsonyban – Dohnányi jutalomjátékának tekinthető. Műsor: Dohnányi *c-moll zongoraötös* (op. 1), a Fitzner vonósnégyessel; Beethoven *G-dúr zongoraverseny,* (op. 58), a k.u.k. Regiments Capellen, Nr. 71 és 72 közreműködésével, vez. Vincenz Prax; Haydn *f-moll változatok,* Chopin *C-dúr mazurka,* (op. 56, no. 2), Liszt *XIII. rapszódia;* Dohnányi *Zrínyi nyitány* – zenekar.

17 A mű bemutatójának körülményeiről lásd a 67. és 68. lábjegyzetet is.

Az angol turnék sikerének híre Magyarországra is eljutott, s a *Nemzet* elismerően számolt be az eseményekről:

> Nincsen benne semmi kétség, a flegmatikus angolok beleszerettek a fiatal magyar zongoraművészbe, Dohnányi Ernőbe. Ez őt világhírű férfiuvá tette már ifju korában. [...] A zeneszerzési tanszak vizsgálatain már mindnyájan láthattuk, hogy ez a fiu majdnem olyan zseniális ismerője a hangszerelési effektusoknak, mint a minő erős virtuóz a billentyűkön. A kis magyar művészt Richter János kivitte magával Londonba. A „Times" hasábos dithirambokat zengett játéka és müvei felől. Ez angol babérokkal tért vissza Dohnányi Budapestre néhány héttel ezelőtt és akkor már az egész magyar főváros meghódolt zsenije előtt. A filharmónikus estélyen egy konczertóját adták elő. Ő játszotta a zongoraszólamot és a filharmónikusok Richter vezényletével áhitatosan kisérték a fényes játékot. A lapok elragadtatással irtak az immár világhirü magyar ifju alkotása és interpretáló tehetsége felől. Dohnányi most már, mint olyan kivétel, a ki próféta lett a saját hazájában is, visszatért ismét Angliába, és ott ezuttal is fényes sikert arat [...] Londoni lapok nem győzik eléggé dicsérni a fiatal magyar müvészt, ki egyszerre a világ legelső virtuózai közé küzdötte föl magát.[18]

Második angliai turnéja már nemcsak két városra korlátozódott, hanem kiterjedt az egész szigetországra, s a körút nagy valószínűséggel az évad végéig folytatódott volna, ha Dohnányinak nem kellett volna a bécsi Bösendorfer versenyre visszajönnie, amelyet megnyert. Az op. 5-ös *e-moll zongoraverseny* egytételes változatával vívta ki magának a páratlan sikert, azzal a művével, melyet egytételes formájában a közönség akkor – 1899. március 26-án – hallott először, és mind ez idáig utoljára.

Az 1898/1899-es évad Dohnányi számára egy kassai és egy budapesti hangversennyel zárult,[19] s végre elérkezett számára a pihenés és a komponáláshoz szükséges nyugalom ideje. A soron következő angol körútra új hangszerösszeállítású műveket tervezett, és először egy vonósnégyes komponálásához kezdett hozzá, ahogy arról Zachár Ilona is megemlékezik.[20]

Dohnányi ez idő tájt nemcsak az *A-dúr kvartetten* dolgozott, hanem a már többször átdolgozott *B-dúr szextett*jén is, ahogy arról testvérének 1899. június 7-én írt leveléből értesülünk:

> Engedvén a magasabb parancsolatnak, szombaton délután Pozsonyban leszek, de különféle okok és dolgok arra kényszerítenek, hogy még hétfőn délután visszautazzam. Először is a sextett elkészítése most annyira elfoglalt,[21] hogy különféle társadalmi kötele-

18 *Nemzet*, 1898. február 17. (OSZK, Dohnányi hagyaték.)

19 1899. április 14. – Kassa, 1899. április 28. – Budapest.

20 „After the concert [Zachár a budapesti hangversenyre utal] Dohnányi remained in Budapest, where he rented two rooms near the Kunwald's home. [Dohnányi zeneakadémiai évfolyamtársának, 1900-tól első feleségének, Kunwald Elzának otthona.] He worked busily on his String Quartet in A Major, op. 7, which he completed within two months." Ilona von Dohnányi: i. m. 35. – Zachár Ilona tévesen datálja könyvében a budapesti hangversenyt március 28-ra (és a hangverseny programja sem pontos), eszerint a kvartettnek május végére készen kellett volna állnia.

21 Dohnányi levele arra enged következtetni, hogy az 1893-ban komponált *B-dúr szextett*et – melynek Largo tételét zeneakadémiai zeneszerzés-felvételijén adta elő, és az egész művet utána még többször átdolgozta – ismét revideálta. Ezért korrigálni kell azt az adatot, mely szerint a mű utolsó átdolgozása 1898-ban lett volna. Lásd James A. Grymes: *Ernst von Dohnányi: A Bio-Bibliography*. Westport, CT: Geenwood Press, 2001, 32.

zettségeimnek eleget nem tehettem, s szombatig ez nem lesz lehetséges. Másodszor a quartettet még itt be szeretném végezni, hogy még hallhassam is (ez fontos). [...] Azonfelül Lichtenberger[22] meghívott a Svábhegyre egy pár napra, mely meghívásnak minden áron eleget akarok tenni. Mindazonáltal nem kell megijedni, legkésőbb 20-án megint Pozsonyban leszek. Minden egyebet szóbelileg. A sextettet magammal hozom.[23]

A vonósnégyes fogalmazványának utolsó lapján, a IV. tétel utolsó üteme után Dohnányi odaírta a mű befejezésének dátumát: „jun. 18.", így az április 28-i budapesti hangverseny után valóban két hónapon belül befejezte a kvartett komponálását. A mű további sorsáról Zachár Ilona közöl fontos információkat:

Antal Kunwald, to whom Dohnányi dedicated the piece, copied the parts. The work was first performed in the Kunwald's home before a small group of musicians and amateurs, most of whom found the third movement, the adagio, incomprehensible.[24]

A végleges formába öntés, az utolsó javítási lehetőség megragadásának értékes dokumentuma a levél utalása és Dohnányi harmadik feleségének közlése arról, hogy Dohnányi fontosnak tartotta meghallgatni frissiben elkészült művét.[25]

1899 szeptemberében a 22 éves Dohnányi Ernő kevesebb mint egy év leforgása alatt immár harmadszor kelt át a csatornán, hogy Anglia közönségének újra és újra megismételje azt a varázst, amelyet zongoraművészetével először 1898. október 24-én nyújtott a londoni Queen's Hallban egybegyűlteknek. A zongoraművész több mint hatvan művel készült, s a zeneszerző is három új művel a tarsolyában érkezett: az *e-moll zongoraverseny* háromtételes változatával (op. 5), melyet még csak egyszer (Budapesten) játszott el közönség előtt,[26] a nemrég befejezett *vonósnégyes*sel (op. 7) és a készülő *csellószonáta*val (op. 8), londoni premiert tervezve a két utóbbinak. A rendkívül szoros, harminckét hangversenyből álló körút során, mely „inkább a Brit Államvasutak menetrendjére hasonlított, mint egy zongorista előjegyzési naptárára",[27] így nem csoda, ha a zeneszerző nehezen talált időt a szonáta befejezésére, s húgának ekképpen szabadkozik:

[...] én meg eddig szabad idömben 2 első Recitalom programjával, most meg cello-sonátám megkomponálásával vagyok elfoglalva, melynek dec. 4-ig késznek kell lennie, úgy hogy levélírásra nem marad időm.[28]

22 Dohnányi (a későbbiekben a Lichtenberg nevet használó) zeneszerző évfolyamtársa a Zeneakadémián. A *Nemzet* 1897. június 4-i száma beszámolt a Zeneakadémia zeneszerzés növendékeinek vizsgahangversenyéről. A cikk Dohnányi két királydíjas kompozíciója *(F-dúr szimfónia, Zrínyi nyitány)* mellett Lichtenberger Emil *Scherzóját* is méltatta. OSZK, Dohnányi-hagyaték.

23 Dohnányi Ernő levele Dohnányi Micinek 1899. június 7-én. In: OSZK, Dohnányi-hagyaték, családi levelek, 71.

24 Ilona von Dohnányi: i. m. 35–36.

25 Bartók Béla is számos esetben élt az esetleges változtatás eme lehetőségével, lásd Somfai László: *Bartók Béla kompozíciós módszere*. Budapest: Akkord, 2000, 231.

26 A *Zongoraversenyt* az 1899-es őszi turnén október 23-án Londonban, október 26-án Manchesterben és október 27-én Bradfordban játszotta.

27 Vázsonyi: i. m. 66.

28 Dohnányi Ernő levele Dohnányi Micinek Londonból 1899. november 20-án. OSZK, Dohnányi-hagyaték, családi levelek, 75.

(A szonátát az utolsó pillanatban sikerült befejeznie, a befejezés hajszájáról több forrás is megemlékezik.)[29]

Dohnányi a nagyszabású angol turné befejezéséül az utolsó hangversenyre (1899. december 18-ára) tette a *Vonósnégyes* bemutatóját. Ez a hangverseny a London Chamber Music Union rendezésében zajlott le, s ezen a nyitószám az op. 8-as *Csellószonáta* volt Lebell-lel. Majd Mehul-, Csajkovszkij- és Beethoven-áriák után következett az első előadásra szánt *kvartett*,[30] végül egy Mozart-duettet és egy Csajkovszkij-áriát követően Liszt *IX. rapszódiájának* előadásával Dohnányi zongorajátéka fejezte be a hangversenyt.

Recepció

Az *Első vonósnégyes* londoni bemutatóján nem aratott egyértelmű sikert, a kritikusok minduntalan az op. 1-es *c-moll zongoráskvintett*-tel hasonlították össze:

> On the whole the work did not inspire one with those feelings of respect which were aroused by the quintet from the same pen. It is often diffuse, but is admirably scored, and technically the workmanship is excellent.[31]

> The new work is perhaps not so interesting throughout as the quintet, but it contains much that is charming, and the musicianship everywhere is brilliantly clever.[32]

Dohnányi – ha egyáltalán ismerte is ezeket a kritikákat – nem tulajdonított nagy jelentőséget a megjelent írásoknak,[33] hanem inkább egyre több hangverseny műsorában szerepeltette a vonósnégyest. Így közvetlenül az angol turnét követő első hangversenyen, 1900. január 3-án Bécsben, a Bösendorfer-Saalban a Fitzner vonósnégyessel[34] közös hangversenyen a nyitószám volt az op. 7.[35] Ezen a hangversenyen a *Neues Wiener Tagblatt* kritikusa már feltétel nélkül remekműként aposztrofálta a vonósnégyest.

> Herr Dohnanyi hat den Schatz der Kammermusik um ein Meisterwerk erster Ordnung bereichert. Dieses Allegretto grazioso, ein nicht allzu umfangreicher variirter Satz, der

29 „Egyszer, mikor még fiatalember koromban Angliában előadtam első alkalommal Csellószonátámat, partnerem szegény Lebell ugyancsak izzadt, mert egy nappal előbb adtam át neki az utolsó oldalakat s egész éjjel gyakorolnia kellett, hogy lépést tarthasson velem." Dohnányi: i. m. 28. „At the second performance both artists played the composition by heart." Galafrés: i. m. 130. Lásd még Ilona von Dohnányi: i. m. 37–38.

30 A *Vonósnégyes*t Pécskai, Hundt, Ferir és Lebell mutatták be. Lásd még a 10. lábjegyzetet is.

31 *Globe*, 1899. december 19.

32 *The Times*, 1899. december 19. Mindkét kritikát lásd J. A. Grymes: i. m. 142.

33 Dohnányi éppen ennek a turnénak a során fejtette ki véleményét testvérének a hangversenyeiről megjelent kritikákkal kapcsolatban: „Ami a kritika küldést illeti, azt hiszem, ezen már túl vagyunk. Fölösleges dolog, eltekintve attól, hogy lehetetlen a különböző városokból, a hol rendszerint csak órákat töltök (néha csak 3-4 órát, épen elég öltözködésre) kritikát küldeni, miután magam is alig látok egyet, s nem is érdeklődöm iránt uk." Dohnányi Ernő levele Micinek Londonból 1899. november 20-án. OSZK, Dohnányi-hagyaték, családi levelek, 75.

34 A vonósnégyes tagjai: R. Fitzner, J. Czerny, O. Žert, F. Buxbaum.

35 A hangverseny műsora továbbiakban Beethoven *Esz-dúr zongorás triója* (op. 70), és Bruckner *Vonóstrió*ja volt. A második brácsás neve nem ismeretes.

die Stelle des Scherzos vertritt, gehört zu den glücklichsten Eingebungen eines begnadeten Talents, er scheint in seiner tadellosen Schönheit und ebenmäßigen Vollendung ohne Schmerzen geboren worden zu sein wie eine Blume, die sich über Nacht dem Mutterschoße der Knospe entwindet.[36]

Dohnányi szerette volna, ha néhány magyarországi és külföldi fellépés közepette Micivel közös szervezésben szülővárosában is előadták volna egyik legújabb opuszát:

Febr. 2.-ika nekem természetesen passzol, csak az a kérdés vajjon Fitznerék jöhetnek-e. Én azt hiszem, hogy igen. Mindenesetre jó lesz telegrafálni neki, s a sextett, mely R.-nél van elküldeni.[37]

Fitznerék ráértek, így 1900. február 2-án Pozsonyban, a Városi Képviselőteremben egy hónapon belül ismét elhangzott a mű a Fitzner vonósnégyes előadásában, sőt az előző nyáron átdolgozott *B-dúr vonósszextett* is megszólalt[38] Dohnányi szülővárosában, bizonyára nagy sikerrel. A *Vonósnégyes* Fitzneréknek is köszönhetően elindult a nemzetközi hangversenyéletben, megbecsülést hozva szerzőjének. Erről egy Frankfurtban megjelent kritika részlete is tanúskodik.[39]

Forráshelyzet

Az I., *A-dúr vonósnégyes*nek (op. 7) két szerzői kézirata ismeretes, mind a kettő Budapesten, az Országos Széchényi Könyvtárban található. Az Ms. Mus. 3.275 jelzeten a mű folyamatfogalmazványa, míg az Ms. Mus 2.980 jelzeten a vonósnégyes tisztázata található.

Ms. Mus. 3.275

E jelzet alatt az OSZK-ban lévő Dohnányi-vázlatok mintegy 350, a könyvtár által beszámozott foliója[40] van egy bőrkötésű, nagyalakú irattartó mappában összegyűjt-

36 A kritika a *Neues Wiener Tagblatt* 1900. január 12-i számában jelent meg. Dohnányi Archívum, Vázsonyi-hagyaték H 33-015*. A *Neue Freie Presse Abendblatt* (1900. jan. 8.) kritikusa szintén dicsérte az új művet. Lásd uott az F 33-027* (H) jelzeten.

37 Dohnányi Ernő levelezőlapja Dohnányi Micinek 1900. január 14-én. OSZK, Dohnányi-hagyaték.

38 Fischer P. és Luka T. közreműködésével. A jótékony célú hangverseny teljes műsora a korabeli műsorfüzet szerint a következő volt: Dohnányi *A-dúr vonós-quartett*, Chopin: *Impromptu* (op. 36), Dohnányi: *Gavotte et Musette*, Beethoven: *Rondo a capriccio* (op. 129), Dohnányi: *B-dúr vonós-sextett*, Liszt: *Rhapsodie hongroise IX.*

39 *Kleine Presse*, 1904. február 28. Az előadók és a hangverseny pontos dátuma nem ismeretes. Angolul idézi J. A. Grymes: i. m. 137.

40 Ezúton is szeretnék köszönetet mondani Szerző Katalinnak és munkatársainak OSZK-beli kutatómunkám támogatásáért. – Mivel az *A-dúr vonósnégyes* I., II. és IV. tétel oldalszámozását a szerző is elkezdte (majd abbahagyta), és a könyvtári beszámozás is logikátlan helyenként (néha fejjel lefelé) – az anomáliák elkerülésére egy harmadikféle számozás látszik célszerűnek, ami leegyszerűsíti a fakszimilék oldalszám-hivatkozását: az adott oldalt az egyes oldalakon látható – a definitív változattal megegyező – ütemszámokkal (-tól-ig) lehet pontosan meghatározni. Így az első az **(1–34)** oldal. A főszövegben az I. tétel két töredéklapja (Töredék 1, Töredék 2) a továbbiakban **T1** és **T2** megjelöléssel szerepel. Erre vonatkozólag lásd még az 57. lábjegyzetet és a **Függeléket** is.

ve. A mappa tartalma – első lapján az *„Ernő Skizzen"* felirat áll – eltérő méretű, alakú és tartalmú különálló lapok és egybetartozó bifóliók tarka összevisszasága. Ceruzás és tollal írott oldalak egyaránt találhatók benne. Ez utóbbiak többsége Dohnányi zeneakadémiai zeneszerzés-gyakorlatainak tisztázata, melyek különböző három-négyszólamú ellenpontgyakorlatokat tartalmaznak. Voltaképpen ezek tekinthetők a legkorábbi dokumentumoknak, az időben legkésőbbiek pedig minden bizonnyal a *Cantus Vitae* (op. 38) fragmentumai. A köztes időszakból a nagyszabású művek közül az *F-dúr* és *d-moll szimfónia* (op. 9) és az *e-moll zongoraverseny* (op. 5) fogalmazványrészleteit tartalmazza a vázlatgyűjtemény. E gyűjtőben található még az 1898-ban komponált *Gavotte és Musette* egy bifóliónyi vázlata, az *I. (A-dúr) vonósnégyes* (op. 7) folyamatfogalmazványa, egy *d-moll vonósnégyes-töredék* menüett tétele két trióval, több rövid zongora- és orgonadarab, számos vokális mű,[41] valamint Beethoven *G-dúr zongoraversenye* (op. 58) I. tételéhez tartozó cadenza-részlet.

Dohnányi az *A-dúr vonósnégyes* folyamatfogalmazványát ceruzával, particella formában komponálta végig. Tintás bejegyzés csak elvétve látható. Ezek nagy valószínűséggel a tisztázat írásakor kerültek bele, mivel mindegyik ugyanazzal a fekete tintával van írva, mint a tisztázat. A tintás bejegyzéseket két csoportra lehet osztani: az egyik hangjegyes kiegészítés,[42] a másik a tollpróbálgatás, illetve az oldaltörés jelölése.[43]

A vonósnégyes a mappában szétszórt, különálló lapjait sikerült sorba rakni, így csaknem az egész mű fogalmazványa teljes egészében rendelkezésre áll.[44]

Ms. Mus. 2.980

A tisztázat a Breitkopf & Härtel cég papírjára (B. & H. Nr. 12. C.) íródott, fekete tintával. Első oldalán az évszám, a szerző neve, a mű címe, alatta az opusszám. A két utóbbi között tintás firkálás látható. Nehezen kivehető ugyan, de a szerző először eltévesztette az opusszámozást, és *op. 6*-ot írt, majd ezt javította.[45] Mivel a kottában számos ceruzás korrekció van, feltételezhető, hogy ez a tisztázat volt a Doblinger kiadó számára Dohnányi metszőpéldánya. A ceruzás javítások legtöbbje a crescendo jelek hosszának korrigálása, de pótolnak hiányzó módosító jeleket

41 Például az 1930-ban komponált ötszólamú (szoprán, mezzo, tenor, bariton és basszus szólamokra írt) *Köszöntő*.

42 Ilyen bejegyzések az I. tétel 145–146. ütemében a cselló szólam *Fisz* hangjai a **(136–149)** oldalon; az 58., 66., 67., 70., 71., 72. ütemben az **(54–73)** oldalon; a fekvő bifólió első oldalán a 200., 201., 202., 203. és a 212. ütemekben. E két utóbbi oldalon belső szólamok tremolóit jelölte a szerző.

43 A tisztázat írásának megkezdésekor írhatta Dohnányi a fogalmazvány első oldalára az első sor végéhez a két (és egy megkezdett) violinkulcsot; a IV. tételben függőleges, tollal írt vonalakat találunk, melyek a fogalmazvány és a tisztázat összevetésekor nyilvánvalóvá teszik, hogy a komponista ezzel a maga számára azt jelölte, hogy az előző oldalon meddig jutott el a fogalmazvány tisztázásában, és honnét indul az új oldal.

44 A hiányzó ütemeket lásd a **Függelékben**, az 1. számú papír részletezésénél.

45 Az OSZK-ban az Ms. Mus. 2.973 jelzeten található – a vonósnégyest közvetlenül megelőző – *Passacaglia* (op. 6) fogalmazványának címoldalára Dohnányi nem írt opusszámot, s talán ennek tudható be a tévedés.

és dinamikai jeleket (például a 41. oldalon *sempre pp* beírás látható). A tisztázatban a szerző számos helyen módosította a dinamikai jeleket (például a 38. oldalon, a W próbajelnél a *sempre cresc.*-t *molto cresc.*-ra javította, vagy a 42. oldalon a *molto crescendót crescendo moltóra*. Néhány helyen korrigálta a legato-ívek hosszát, és a próbaszámok is ceruzával vannak beírva.

A vonósnégyes partitúrája Ludwig Doblinger kiadásában a 2866-as lemezszámmal jelent meg. A mű népszerűsítése érdekében négykezes zongoraletétjét is hirdették, melyet Jan Brandts-Buys készített.[46]

Papírvizsgálat

Első lépésként célszerűnek látszott annak vizsgálata, hogy Dohnányi az *I. vonósnégyes* komponálása körül milyen fajta kottapapír(oka)t használt. A fogalmazvány írása során ötféle kottapapírra írt, ezek egyike sem védjegyes.[47]

papírsorszám	formátum (1)	formátum (2)	tételek	megjegyzés
1. számú	álló	különálló/bifólió	I., II., III., IV.	a legtöbb[48]
2. számú	fekvő	bifólió	I., III. (töredék)	2
3. számú	álló	bifólió	II.	1
4. számú	álló	különálló	II./ IV.	2
5. számú	álló	bifólió	IV.	1

1. táblázat. Papírfajták Dohnányi I. (A-dúr) vonósnégyesének (op. 7) autográf fogalmazványában.

	lap-méret[49]	felső margó[50]	alsó margó[51]	rasztrál[52]	sorköz[53]	sorhossz	GS[54]
1.	23,5 x 29 cm	20 mm	20 mm	9 mm	12 mm	18,3 cm	25 cm
2.	33 x 24,5 cm	10 mm	20 mm	7 mm	8 mm	28 cm	21 cm
3.	25 x 33 cm	22 mm	30 mm	7 mm	8 mm	20 cm	27,4 cm
4.	25,5 x 32,5 cm	35 mm	30 mm	10 mm	13 mm	20,5 cm	26 cm
5.	24,5 x 33 cm	30 mm	30 mm	6 mm	5 mm	19,5 cm	29,4 cm

2. táblázat A papírfajták részletes leírása.

46 Brandts-Buys holland komponista (aki Dohnányi op. 1-éből is készített négykezes átiratot) őszinte tisztelője volt Dohnányinak. Ismeretségük a Bösendorfer-verseny után vált szorosabbá, ahol Brandts-Buys Dohnányi mögött a második díjat nyerte meg.

47 Az OSZK Ms. Mus 3.275 jelzetű vázlatok alapján.

48 Nem véletlen, hogy Dohnányi a fogalmazvány írásakor az 1. számú illetve a méretben ehhez hasonló papírfajtákat részesítette előnyben, mivel a sorközök távolsága megfelelő volt a gyors lejegyzések számára. Az OSZK Ms. Mus. 3.275 jelzetű vázlataiban az egyik beszámozatlan oldalon (sorszélesség 6 mm, sortávolság 8 mm) Dohnányi odaírta a véleményét: „schlecht". A papír típusa: *J. E. & C°. No. 5/20 linig.*

49 Szélesség–magasság sorrendben.

50 A papír felső széle és az első kottasor távolsága.

51 A papír alsó széle és az utolsó kottasor távolsága.

52 Az öt vonal szélessége.

53 A szisztémák közötti távolság.

54 A felső és az alsó kottasor távolsága. A papírkarakterisztikák részletes leírását lásd Somfai László: „A 18. századi kottapapír." *Zenetudományi dolgozatok 1980.* Budapest: ZTI, 1980, 247–257.

Bár a védjegy nélküli kottapapírok többnyire rosszabb minőségűek, és valószínűleg olcsóbbak, mint a védjegyesek, az *A-dúr vonósnégyes* fogalmazványpapírjai meglepően jó minőségűek, és jó állapotban maradtak fenn. Túl azon a varázson, amelyet a kutató számára egy eredeti kézirat kézbevétele jelenthet, csak csodálni lehet, hogy egy több mint százéves papír ennyire jó állapotban vészelte át az elmúlt korok viszontagságait – ellentétben az *A-dúr kvartett*et követő, ugyanabban az évben komponált *b-moll gordonkaszonáta* (op. 8) egy három oldalra lejegyzett részletével, mely bár minden bizonnyal későbbi keletű, mint az *A-dúr vonósnégyes*, egy erősen megsárgult, töredező, a könyvtárosok által restaurált lap.[55]

Dohnányi nem először használta ezeket a papírokat: a szintén 1899-ben komponált *Passacaglia* (op. 6) bekötött folyamatfogalmazványának (Ms. Mus. 2.973) kétféle papírja megegyezik a vonósnégyes 1. számú és 4. számú papírjával.[56] A papírvizsgálat alapján nyilvánvaló a két mű időbeli közelsége.

Az I. tétel kompozíciós fázisainak rekonstrukciója[57]

A kézirat-fogalmazvány tanúsága szerint Dohnányi a művet fejben már meglehetősen kidolgozva kezdett a vonósnégyes komponálásához. Az I. tételben a főtématerület, valamint a főtéma és a melléktéma közötti átvezetés jószerivel más, előzetes vázlatok nélkül került át a végleges változatba.[58] Talán e viszonylagos kidolgozottságnak tudható be, hogy a papírvizsgálatok szerint Dohnányi a komponálás megkezdésekor két bifóliót helyezett egymásba, melyre előzetes tervei alapján az expozíciót fel tudta volna vázolni – feltételezve és bízva abban, hogy nem lesz benne semmiféle javítás vagy húzás. Mivel a papírvizsgálatokból egyértelműen kitűnik, hogy nem „egy ültében" komponálta végig a tételt, hanem meg-megszakítva,

55 Az OSZK-ban található dokumentum jelzete: Ms. Mus. 10.660. Az op. 8-as szonáta fragmentuma nemcsak a papírhasználata miatt érdekes. Megérne egy tanulmányt a töredékkel kapcsolatos kérdések megválaszolása: miért és hol volt szükséges három oldalnyit (a variációs tétel IV. variációját) leírnia a műből – valahol angol nyelvterületen? (Az oldal felső sarkában Dohnányi saját kezűleg írta neve alá: „from the Cello Sonata op. 8".) Bár – mint fentebb utaltunk rá – a mű ősbemutatója Londonban volt, 1899. december 4-én (pár nappal az I. vonósnégyes premierje előtt), mégsem lehetünk biztosak abban, hogy Angliában vetette papírra a kérdéses oldalakat, annál is kevésbé, mivel az OSZK dokumentációja szerint a beszerzés módja: „Queens College, Dr. Joseph Ponte, USA – ajándék". Dohnányi feltételezhetően emlékezetből írta le a szonáta e kiragadott részletét, mivel az eredeti B-dúr hangnem helyett G-dúrban jegyezte le, amit egyelőre csak spekulatív módon lehet magyarázni. A papírvizsgálat minden bizonnyal itt is segíteni tudna, ha a hagyatékból más szövegösszefüggésben felbukkanna a csellószonáta fragmentumának papírja. Ez kétségkívül nemcsak a csellószonáta történetét–recepcióját egészítené ki fontos adalékokkal, hanem közelebb hozná a zeneszerző Dohnányi megismerését is.

56 Lásd a **Függelék** No. 4. táblázatát.

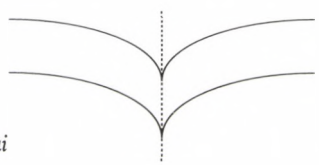
57 A szerző feltételezi, hogy az Olvasó az op. 7 nyomtatott partitúrájával a kezében olvassa az alábbiakat. A vázlatok oldalainak számozása a definitív változat (Bécs: Verlag Ludwig Doblinger, 2866., 1903.) ütemszámaira hivatkozik. Lásd még a 40. lábjegyzetet.

58 Csak kisebb eltérések találhatók a fogalmazvány és a definitív változat között: a 16–21. ütemekben más a csellószólam; a 39–44. ütemekben Dohnányi elvetette első gondolatát, az oldal alján egy másik verziót írt, majd meggondolta magát, és a definitív változatban mégis megtartotta az első változatot; a 61. ütemben az I. hegedű zárlata eltérő a két változatban; a 95. ütemben a II. hegedű szólama eltérő a fogalmazványban és a definitív változatban.

részletekben (talán utazás közben is),[59] felmerül az a gondolat, hogy a két bifóliót praktikus okokból helyezte egymásba, azért, hogy az expozíció így egy papírtömbbe kerülhessen, ne essen szét. A tétel szakaszos komponálására utal a különböző papírfajták használata, egy-egy motívum változatlan, mintegy emlékeztetőként funkcionáló többszöri megjelenése (például az expozíció végén és a kidolgozás kezdetekor) és a tételen belüli eltérő írásképek.

A főtémát és az azt követő átvezetést láthatóan könnyedén és gyorsan papírra vetette, s folyamatosan írva ezek a két bifólió baloldali lapjaira kerültek:

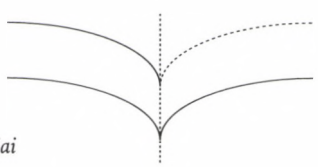
	felső recto	74–96.	2. →
2. bal	felső verso	54–73.	
	alsó recto	35–54.	1. →
1. bal	alsó verso	1–34.	



1. ábra. Az egymásba helyezett két bifólió bal oldali lapjai

Később azonban – a melléktémában történt változtatások miatt – a felső bifóliót kettéválasztotta.[60]

2. jobb	felső verso	136–149.	2. →
	felső recto	T 1	
1. jobb	alsó verso	97–115.	1. →
	alsó recto	116–129.	



2. ábra. Az egymásba helyezett két bifólió jobb oldali lapjai

A vizsgálódásnak ezen a pontján óhatatlanul felmerül a kérdés, hogy a komponálás mely fázisában tépte szét a felül lévő bifóliót, hiszen a felső bifólió letépett lapján – a tépésnyomok segítségével rekonstruálva az eredeti laphelyzetet – a sorban következő melléktéma helyett a zárótémát találjuk.[61]

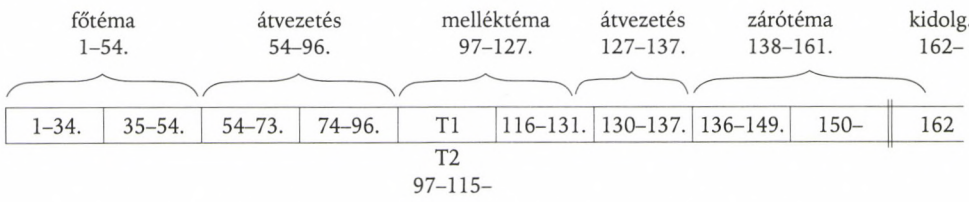
---

59 A komponálás feltételezett időszakában 1899. április 14-én Kassán, április 28-án Budapesten szerepelt hangversenyen. Lásd Kovács: i. m. 74. Továbbá Dohnányi Ernő testvérének, Micinek 1899. június 7-én írt levelében két, Pozsonyba tervezett családlátogató útjáról, illetve Lichtenberger meghívására a Svábhegyen töltendő pár napos vakációról tett említést. (A levél az OSZK Dohnányi-hagyatékában található, részletét lásd a 159. oldalon.) Dohnányi maga is megerősítette, hogy nem mindig az íróasztal mellett komponált: „Egy komponista, ha bizonyos rutinja van, bármikor alkothat »valamit«, de az távol fog állni attól, amit ihletben teremtene. Persze ez az úgynevezett ihlet »inspiráció« nem azt jelenti, hogy egyedül bezárkózva üljek s várjak míg a múzsa rámlehel vagy homlokon csókol. Az ember akárhol lehet inspirálva. Vonaton, repülőn, néha még egy nagy társaság kellős közepében is, ha elkalandoznak a gondolatai. Fiatalkoromban sokat utaztam vonaton. Nem egy művem főrészletei ilyen utazások közepette születtek meg." Dohnányi: i. m. 28.

60 Majd a komponálás egy adott pontján Dohnányi az alsó bifóliót is kettéválasztotta. (Lásd még a 63. lábjegyzetet.) Az eredeti bifólió-összetartozásokat a **Függelék** 3. számú táblázatában jelöltem.

61 Véletlen-e vagy sem, esetleg a nehezen megszülető melléktéma egyik korábbi változatának halvány emlékképe kísértett a melléktéma előtti ütemeknél, tény, hogy a vonósnégyes tisztázatában a kéziratra egyébként nem jellemző ragasztásos javítást találunk. (Az op. 1 szerzői tisztázata tele van ehhez hasonló javításokkal.) A definitív változat szerinti 87–96. ütemekre új kottapapírt ragasztott a szerző, így javította tévedését.

Nehezen elképzelhető, hogy a definitív változat zárótémáját írta volna le először melléktémának, hisz zongoristaként[62] és komponistaként is struktúrákban gondolkodott. A komponista strukturális gondolkodását világosan megmutatja, ha az expozíció formai szerkezetét összevetjük a papírlapok felhasználásával–tagolásával.



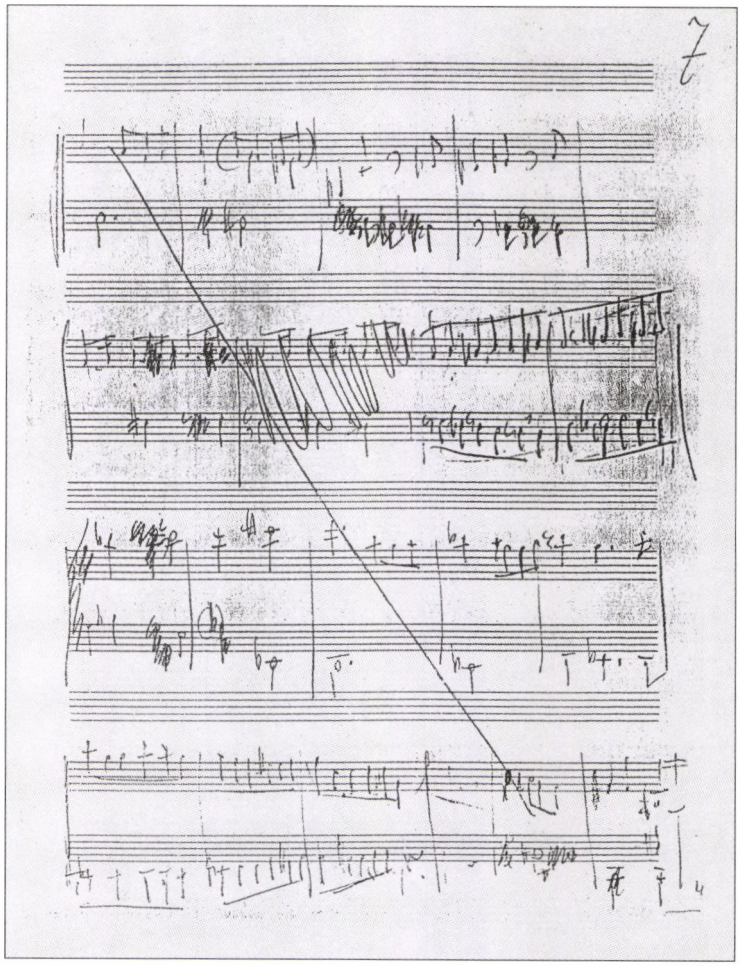
3. ábra. Az expozíció formai szerkezete és a papírlapok felhasználása (T1, T2 = Töredék 1, Töredék 2)

Másrészt további bizonyíték, hogy a melléktéma komponálása időben valóban megelőzte a zárótémáét, ha a **T2**-t (amely a melléktéma zenei anyagát hordozza) és a **(136–149.)** oldalt – a felső bifólio leszakított lapját – egymás mellé tesszük. Jól látható a kapcsolat a két lap között: a **T2** oldal alján az utolsó három ütem megegyezik a definitív változat 133–135. ütemével, valamint a *hisz* hang átkötése is a két lap időbeli egymásutániságának bizonyítéka, azaz a **T2**-re előbb írt, mint a leválasztott lapra. *(1. kotta:* **T2**, *lásd a szemközti oldalon és a* **136–149.***-et lásd a 168. oldalon).*

Dohnányi oldalszámozása is megerősíti a gondolatmenetet, hogy nem folyamatosan folytatta a komponálást a felső bifólión, hanem már korábban, a zárótéma papírra vetése előtt kettéválasztotta azt. Minden bizonnyal maga Dohnányi is az oldal alján lévő ütemekre figyelt, mikor elkezdte beszámozni a melléktéma terület számos javítása miatt immár egyre áttekinthetetlenebbnek tűnő papírhalmazt. Ezért írta a **T2** oldal jobb felső sarkába jellegzetes alsóhurkos hetesét, majd folytatta a **(136–149.)** oldal bal felső sarkában a 8-sal. Az első oldalszámozási hibát azonban már a **T1** oldalnál elkövette, 7. oldalnak jelölve azt. Ezen az oldalon később átsatírozta a hetes számot, és – véleményem szerint – ekkor húzta át a további félreértéseket elkerülendő kétszer is erőteljesen a kottaoldalt. A **T2** oldal hátoldalán végre megtalálta a valódi, immár végleges 7. oldalt, így áthúzta a bal oldalon lévő nyolcas számot. (A **T2** oldal hibás hetese megmenekült az áthúzástól, de a kottaoldalt itt is erőteljesen áthúzta a szerző.) Átjavította a **(136–149.)** oldalon már említett nyolcast is, és a jobb felső sarokban lévő kilencest most már végérvényesen nyolcasra írta át. Dohnányi – több melléktéma-revízióval a háta mögött – rendet teremtett a tétel legproblematikusabb területén. További oldalszámozás a tétel hátralévő részeiben nem található, s a vonósnégyes egészében arra sem találunk többé példát, hogy bifóliókat egymásba helyezne.[63]

62 „As a pianist he always studied the stucture of a composition first, then played it through a few times, put it aside, mostly forever. His memory like his technique was phenomenal, an unbelievable gift from nature wich enabled him to master in the shortest possible time a whole flood of new programs." Galafrés: i. m. 200.

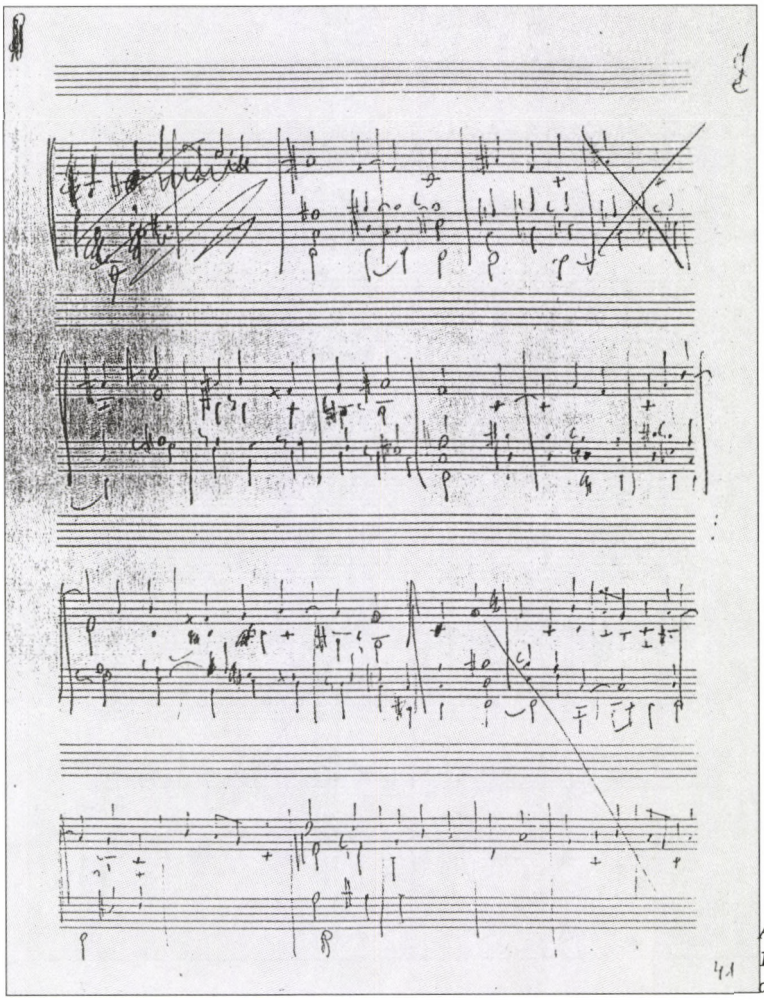
63 Feltételezhető, hogy az alsó bifóliót is az oldalszámozás során választotta ketté a szerző. Elkezdett oldalszámozás van még a II. és a IV. tételben.



*A **T2** oldal*

A FAKSZIMILÉKET AZ ORSZÁGOS SZÉCHENYI KÖNYVTÁR SZÍVES HOZZÁJÁRULÁSÁVAL KÖZÖLJÜK

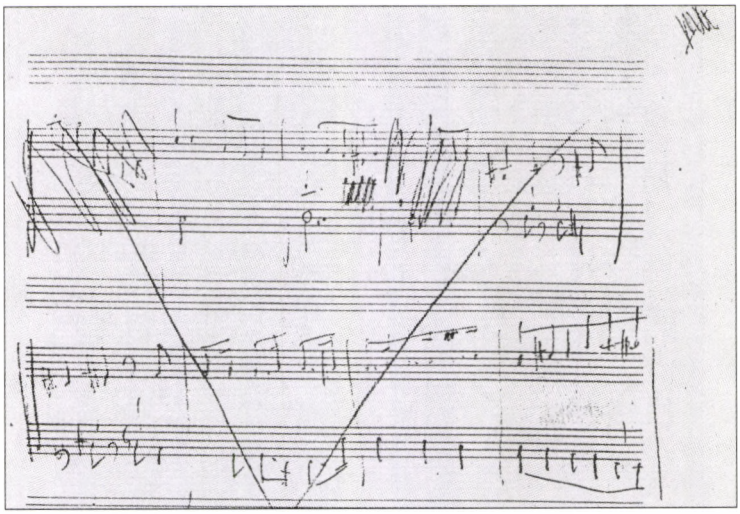
Láthatóan a melléktéma-terület több részletével is megküzdött Dohnányi, míg rátalált a számára legjobbnak tűnő megoldásra. A fogalmazványból kiderül, hogy nehezen született meg a melléktéma indításának táncos, keringő-karaktere. Ennek fő kerékkötője a melléktéma második ütemének ritmusa volt: az első változatban **(T1)** a kérdéses ütem még mesze van a definitív változat sodró ritmikájától. Első ötletét elvetette, majd a második kísérletnél **(T2)** először még megmaradt az első változat, majd miután még egyszer, változatlanul leírta az első gondolatot, ugyanazon a helyen átírta három negyedhangra. Végül a téma harmadik lejegyzésénél változtatta a – valljuk be, a végső változathoz képest kissé unalmas – három egyenletes negyed ritmusát a sokkal karakterisztikusabb, a főtémával jobban kontrasztáló fél érték + két nyolcad hangra *(lásd a **T1** és a **(97–115.)** oldalt a szemközti oldalon)*.



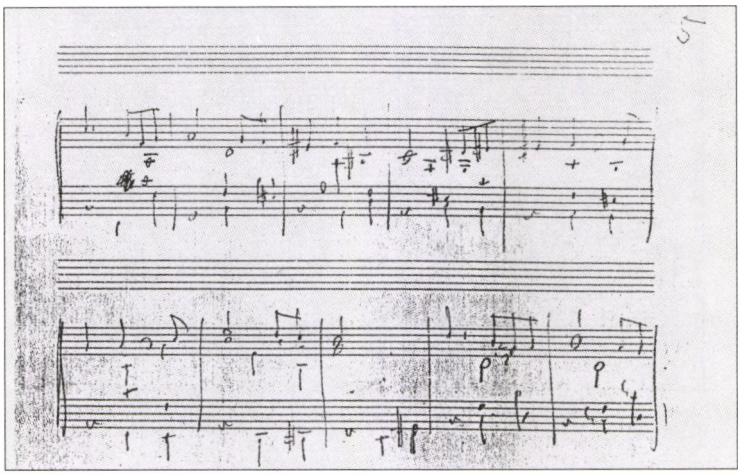
A 136–149. oldal

Fontos javításokat találunk a melléktéma-terület további kidolgozása során is. Míg a **T1** és a **T2** 3. ütemeitől már a végleges változat 128. ütemének hangjaival folytatódik a zenei folyamat (ami egyébként a definitív verzióban a melléktéma és a zárótéma közötti átvezetés első ütemeivel azonos), addig a végső változatban az eredeti gondolatot átfogalmazva a melléktéma hömpölygő, kissé melankolikus fisz-moll témáját viszi tovább először az I. hegedű, majd a brácsa. Ez a motívum a meghatározója az egész melléktéma-területnek, a melléktéma és a zárótéma közötti átvezetés is a melléktéma kezdőmotívumára csúcsosodik ki (133–134. ütem), és a kidolgozásban is fontos dramaturgiai szerepe lesz.

Lényeges korrekción esett át a melléktéma-terület és a zárótéma közötti átvezetés 130–132. ütemének toporgó, türelmetlen menete is. E szakasz első megfogalmazását a **T1**-en találjuk – e helyütt még pontozott nyolcadokkal. Voltaképpen a fogalmazványbeli első kísérletnél csak az első ütem hangjai azonosak a végleges



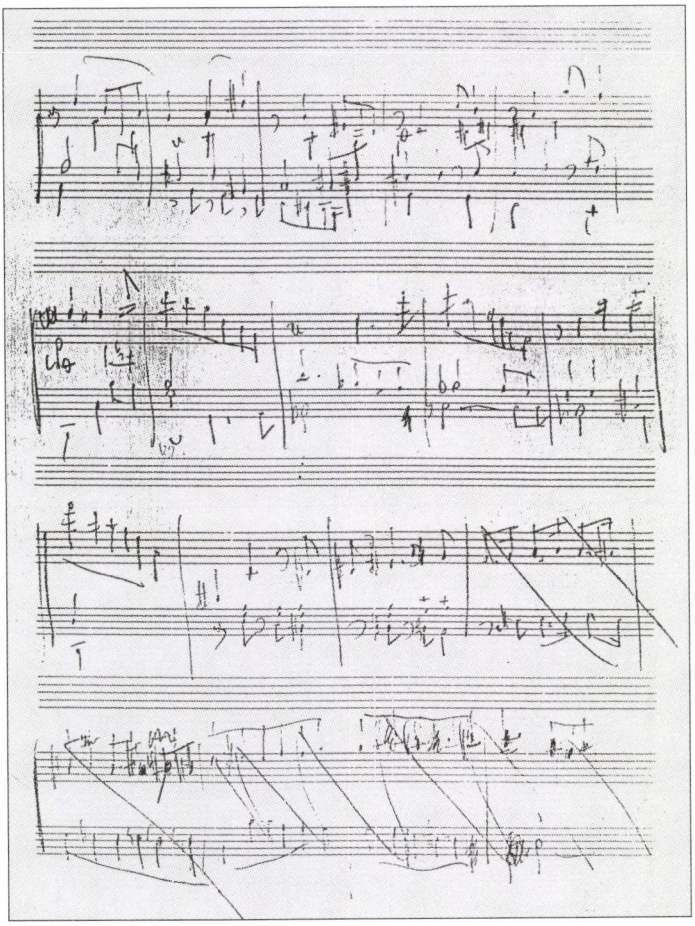
A T1 oldal részlete



A (97–115.) oldal részlete

változattal, bár a folytatás koncepciója nyomokban már felismerhető (más hangokkal, de a melléktéma kezdő ütemére fut fel a zene). A **T2**-en már a 131. ütem is elnyerte végleges alakját, legalábbis ami a hangokat illeti. A szerző e szakaszra még mindig pontozást képzelt el, valamint a felfelé törekvő nyolcadok sorát még egy ütemmel kibővítette, így természetesen a folytatás is más a T1-hez képest. A tárgyalt három ütemet a **(116–129.)** oldalon találjuk ismét (az egybe tett bifóliók közül az alul lévő jobb oldali recto oldalán).[64] *(A* **(116–129.)** *oldalt lásd a 170. oldalon.)*

64 A lap verso oldalán – mint már említettük – a melléktéma utolsó verziója van, s ennek folytatása a **(116–131.)** oldal. Lásd az 1. számú papírfajta részletezésénél.

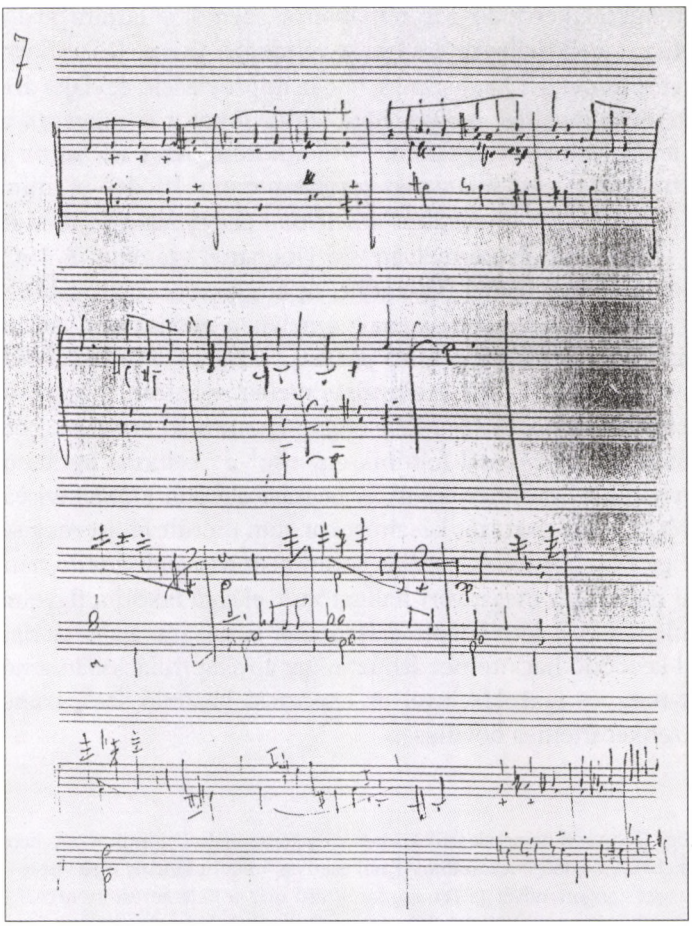


A (116–129.) oldal

Ezzel az oldallal immár harmadszor látjuk pontozottan a tárgyalt ütemeket, de a szerző láthatóan még mindig nem volt megelégedve az eredménnyel. Az utolsó, s egyben e három ütem végleges megfogalmazását a **(130-137.)** oldalon találjuk,[65] amely kvázi javítási oldalként értelmezhető. *(A* **(130-137.)** *oldalt lásd a szemközti oldalon.)*

Itt van az oldal első két szisztémájában a 130. ütemmel kezdődő szakasz utolsó megfogalmazása – a felfelé tartó menet immár pontozás nélkül, a végleges hangokkal. A **(130–137.)** oldal alsó felének harmadik és negyedik szisztémája szintén javítás: a **(116–129.)** oldalon a definitív változathoz képest más a 122., 124. és a 126. ütem lefutása – ezek korrekciója található a javítási oldal alsó felében. Azaz még valami, ami igazán izgalmassá teszi ezt az oldalt, és némi bepillantást enged a kompozíciós folyamatba: a negyedik szisztéma utolsó három üteméről

65 Dohnányi oldalszámozása szerint a végső 7. oldal



A 130–137. oldal

van szó, amely nem más, mint a már négyszeres megfogalmazásban ismert 130–132. ütem akkordikus leírása. Kézenfekvőnek tűnik, hogyha az oldal tetején már ott van a nehezen megszületett megoldás, akkor az oldal aljára szükségtelen még egyszer felírni, ha csak vázlatos formában is. Sokkal valószínűbb, hogy a komponista a lapalji három ütemet írta le először – akár a 122. ütemtől kezdődő javítások után. Ha tényként fogadjuk el a meg-megszakadó komponálás elméletét, magyarázat lehet e három ütemre, hogy valamilyen – a folyamatos munkát – megszakító ok miatt Dohnányi célszerűbbnek látta a menetet egyelőre ideiglenes formában margóvázlatként[66] lejegyezni. Így egy oldalon van jelen vázlat és fogalmazvány, mely számos esetben ugyanannak a kéziratnak két írásfázisa.

A fogalmazvány vizsgálatakor a melléktéma-területhez hasonlóan a zárótémában is több fontos javításnak lehetünk tanúi.

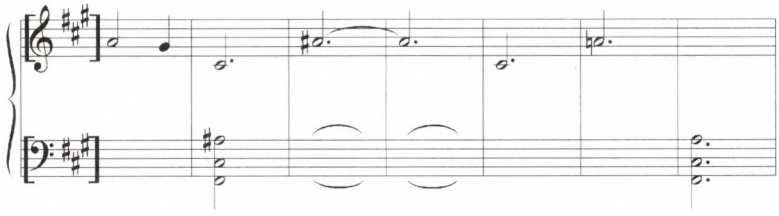
66 A terminológiát Somfai Lászlótól vettem át. Lásd Somfai: i. m. 35.

A 138. ütemmel kezdődő zárótémában a szemünk láttára születik meg a Dohnányi-oeuvre egyik jellegzetessége, a váltakozó ütem. Köztudott Dohnányiról, hogy sokat improvizált hangszerén,[67] s az improvizáció egyfajta átszűrődése a leírt zenébe a metrumváltás, melyet élete során sokszor és szívesen alkalmazott kiírt és nem jelölt formában egyaránt.[68] Az átkötések és a (definitív változatban már látható) frazeálási jelek miatt már korábban érezzük a 4/4-et, mint azt a szerző írásban is jelöli. A kiírt ütemváltás azonban – ahogy azt a **(136–149.)** oldal világossá teszi – nem volt elsőre nyilvánvaló Dohnányi számára. A 150. ütemtől a fogalmazványban – **(136–149.)** fakszimile, az áthúzott rész – továbbra is 3/4-es a lejegyzése ugyanannak a zenei anyagnak, amelyik a nyomtatott változatban 4/4–3/4 váltakozásaként jelenik meg. E lap javítási oldala a **(150–162.)** oldal lesz, melyen Dohnányi láthatóan a kiírt ütemváltás mellett döntött. A vonósnégyes tétel ugyanezen szakaszában, a **(136–149.)** oldalon az utolsó szisztéma második-harmadik ütemének találkozásánál feltűnik egy $cisz^1$-d^2 kisnóna ugrás, melyet szintén nem hagyhatunk figyelmen kívül. A javítási oldalon Dohnányi változatlanul hagyja ezt a részt, sőt a tisztázat készítésekor sem merült fel itt még semminemű változtatás. Egy későbbi felülvizsgálat során azonban úgy gondolhatta, hogy az ütemváltással már úgyis megzavart hallgatónak eléggé leköti a figyelmét az I. hegedű szeptimlépésekkel létrehozott disszonáns hangzása. Ezért a tisztázatban a nóna ugrással kezdődő hat ütemet áthúzta, így a rekapitulációban a nóna nóvumként jelenhet meg, és igazolást nyer az expozíció hasonló szakaszához képest a visszatérés tizenkét ütemes bővülése.

67 Ismeretes, hogy Dohnányi nemcsak szűk körben vagy komponáláskor improvizált hangszerén. Nagy hasznát vette ebbéli tehetségének számos olyan esetben, mikor időhiány miatt nem tudta befejezni bemutatóra szánt zongoraművét (a *Passacagliá*ról lásd még a Keletkezéstörténetnél írottakat, valamint a következő lábjegyzetet), és később, a harmincas évektől kezdve, mikortól néha előfordult, hogy egy-egy részlet nem jutott eszébe a hangversenydobogón. A kortársak legendákat meséltek, mikor a pódiumon memóriazavarát leplezendő mindig az adott stílushoz hűen rögtönzött. „A nagyközönség csupán utólag, a szakemberek révén értesült arról, hogy nem minden részlet egyezett a kottában található szöveggel; észrevenni soha nem lehetett semmit. Ha [...] kevésbé jelentős zeneszerző darabját felejtette el, a »pótlás« általában jobb volt az eredetinél." Vázsonyi: i. m. 86.

68 A teljesség igénye nélkül néhány kiragadott példa az életműből: a *C-dúr szextett* (op. 37) IV. tételében a Lengnick kiadású kotta (Alfred Lengnick & Co. Ltd. 3532) a 92. próbaszám utáni 3. ütemtől, illetve a 115. szám előtti harmadik ütemtől kezdődő szakasz nem jelzett 2/4–3/4 váltakozása oly módon, hogy a 3/4-es zene hamisítatlan keringővé alakul át. Kiírt ütemváltás van ugyanennek a műnek az I. tételében (4/4–3/4, 4/4–2/4, illetve 4/4–3/2), a II. tételben (12/8–6/8–9/8), a III. tételben (2/4–6/8); a *Suite en valse*, op. 39 „Valse boiteuse" tételében (3/4–2/4); a *Szimfonikus percek zenekarra* (op. 36) Scherzo tételében (3/8–2/8); a *Három különös darab* (op. 44) Burletta tételében (5/4–4/4–3/4–2/4) váltakozik folyamatosan a darab során. Az I. vonósnégyeshez időben legközelebb álló *b-moll gordonka–zongoraszonáta* (op. 8) II. (Scherzo) tételének Trio részében a 3/8-ot duolásítja, s ezáltal páros lüktetésű lesz a zene. Ez a notáció helyenként – hangzásban ugyan nem érzékelhető, de a kottaolvasó számára nyilvánvaló – szimultán ritmusképleteket is eredményez. Az I. vonósnégyest megelőző op. 6-os *Passacagliá*ban pedig a szerző a mű utolsó két sorát változtatja 3/4-ről 2/4-re. Utóbbi bemutatójáról a következőket írta Galafrés Elza: „[...] as had often happened before, and was to happen many times again, the work wasn't finished. Ernő improvised the finale on the platform!" Galafrés: i. m. 130.

Az expozíció utolsó, lényeges változtatása az expozíció és a kidolgozás határán húzódik. A **(150–162.)** oldal utolsó szisztémájában a zárótéma szeptim lépései mellett a másik jellegzetes hangköz, a *cisz*^{1}-*aisz*^{1} *cisz*^{1}-*a*^{1}-ra változik, míg a végleges változatban nincs *cisz'-a'* lépés, hanem kétszer hangzik el a *cisz-aisz:*



A (150–162.) oldal utolsó szisztémájának diplomatikus átírása

Itt két eset lehetséges. Vagy az volt Dohnányi első gondolata, hogy a kidolgozást a párhuzamos mollban, azaz fisz-mollban folytatja (mivel a zárótéma Fisz-dúrban van, akkor ez így egy maggiore–minore váltás lenne; az alsó mediáns hangnemet azonban már hallottuk a melléktémában), vagy pedig egyszerűen csak vissza akart kanyarodni az expozícióhoz.

A tisztázat áthúzott ismétlőjele ez utóbbi feltételezést teszi valószínűbbé. Dohnányi az egész expozíció megismétlése helyett (ami a tétel arányait jelentősen megváltoztatta volna)[69] a *cisz*^{1}-*aisz*^{1} lépést ismételte csak, s az *aisz* enharmonikus átértelmezésével, jellegzetes „dohnányis" modulációval, a nápolyi hangnemmel kezdődik a kidolgozás. Az *aisz*^{1} hang *b*^{1}-re változtatását saját maga számára is többször megerősíti: először a **(160–175.)** oldalon, majd egy valószínűsíthető komponálási szünet után egy másik papírfajtát használva egy fekvő bifólión is: **(160–214.)** oldal.

Kétségtelen, hogy a fekvő bifólión az írás duktusa ismét más, mint amivel az 1. számú papírfajtán eddig találkoztunk: sokkal zaklatottabbnak, idegesebbnek tűnik. Egyáltalán – a bifólió lapjain sok a javítás, a húzás. Az első recto oldal mindazonáltal a **(160–175.)** oldal továbbfejlesztése. Nemcsak azért, mert ott a 175. ütemig értékelhető a lejegyzés (bár az utolsó három ütem nincs áthúzva, és azok a definitív változat ismeretében értelmezhetetlenek), s nemcsak, mert a fekvő kottaoldalon jóval tovább jutott Dohnányi a kidolgozási rész megfogalmazásában, hanem azért is, mert kétségkívül itt talált rá olyan részletmegoldásokra, melyek a mű végső formájában láthatók: a **(160–175.)** oldalon a 171. ütemtől az I. hegedű szólama más, az ütem utolsó negyede itt még *cisz*^{1} a fekvő bifólió és a végleges változat *c*^{1}-jéhez képest. Így nyilvánvalóan más a folytatás és a harmóniai alátámasztás is az első változatban. A bifólió három oldala közül (a negyedik oldal üresen maradt) az első tartalmazza a legtöbb véglegesnek tekinthető új hangjegyet, me-

69 A tétel tökéletes arányaira Vázsonyi is felhívta a figyelmet: „Az *A-dúr vonósnégyes* (op. 7) első tétele Dohnányi eddig legsikerültebb szonáta-formája. Különös figyelmet érdemel [...]az arányok tökéletessége[...]" Vázsonyi: i. m. 104.

lyet nem kellett a komponistának még egyszer leírnia. A további két oldalon fáradni látszik a szerzői invenció. Habár a bifólió második oldalának második szisztémája át van húzva, mégis – a 226. ütemig nyomon lehet követni a zenét. A második szisztéma további részében és a bifólió harmadik szisztémájában csak elvétve ismerünk rá a végleges előképére. A végső megfogalmazás 230–231. és a 234–235. ütemének *C–c*, illetve *Cisz–cisz* lépésére a csellószólamban – noha itt még fordított irányban, *c–C* és *cisz–Cisz* – már megvan, csakúgy, mint a belső szólamok némelyike. Rátalált a melléktéma d-moll megszólaltatására is a csellószólamban (a 239. ütemtől), a kéziratban *Meno* tempójelzéssel kezdődően. Kétségkívül egy másik zeneszerzői hangulat jele, hogy a fekvő bifólió első két oldalán előadási és dinamikai jelek is vannak. (Korábban ez nem volt jellemző, csak egyszer fordult elő egy *poco rit.* kiírás,[70] de ezt szakaszt áthúzta, így valójában itt jelennek meg először előadási utasítások.)

A *Meno* szakasztól kezdődő másfél oldalon egyre karcsúsodik a leírt zenei anyag: folyamatfogalmazványból fokozatosan vázlat lesz, mely a 264. ütemig – a **(215–256.)** és a **(257–284.)** lapokon – már a végleges vázaként szolgál.

Ezután öt olyan ütem következik a kéziratban, melyet Dohnányi később elvetett; a 274. ütemtől tudjuk ismét beazonosítani a kéziratot és a definitív változatot. Az elvetélt öt ütem helyett Dohnányi az oldal alján javított: két ütemmel megtoldva megkapjuk azt a kilenc ütemet, amely a végleges változatban e helyütt szerepel.[71] Ezzel a két ütemmel – amelyet két szisztémával feljebb már leírt – a zárótéma motívumát idézi a kidolgozási részben egy hosszú visszavezetési rész kezdeteként.

A fekvő bifóliós komponálási szakasz után Dohnányi ismét nyugodtabb körülmények között folytatta a komponálást. Visszatért az 1. számú papírfajtához, először egy különálló lap üres hátoldalán, majd ugyanebből a papírfajtából három (nem egybetett, hanem egymás után teleírt) bifólión fejezte be a vonósnégyes I. tételét.

Dohnányi mindenekelőtt a maga számára is világossá akarta tenni a fekvő bifólió egyre kuszább és vázlatosabbá váló lejegyzését, ezért a 210. ütemtől kezdődően, most már sokkal kidolgozottabban újra leírta azt. Innét már szinte rutinnak tűnik a komponálás, alig van javítás, húzás. Természetesen nem abban az értelemben rutin, hogy Dohnányi a szonátaforma iskolás szabályait szolgai módon követte volna, hanem a maga képére formálva képlékenyen munkálta meg. Egyedülállóan kidolgozott például a rekapituláció megjelenése, a hallgató szinte észre sem veszi pontos kezdetét, csak utólag eszmél rá, hogy már a főtéma visszatérését hallja.[72]

A tétel hátralévő részében három helyen vannak hiányzó ütemek a kéziratban,[73] azonban ezek mindegyike meggyőzően magyarázható.

---

70 A **(74–96.)** oldal utolsó szisztémájában a második és harmadik ütem fölött olvasható, de a kilenc ütemből álló sort egy határozott tollvonással kihúzta Dohnányi.

71 A definitív változat 274–275. ütemére van szó.

72 Vázsonyi írja Dohnányi-életrajzában az I. vonósnégyes I. tételének visszatéréséről: „Különös figyelmet érdemel [...] a visszatérés előkészítésének és »beúsztatásának« ihletett pillanata." Vázsonyi: i. m. 104.

73 Lásd az 1. számú papírfajta részletezésénél.

A 378. ütem után Dohnányi az oldal alján röviden utalt a folytatásra: *„etc."*, mivel az ezt követő ütemek egy ideig hangról hangra megegyeznek az expozíció főtémája és melléktémája közötti átvezetés hasonló szakaszával. A rekapitulációban a 394. ütemtől lesz változás az expozícióhoz képest (a hangnemi tervnek megfelelően nem modulál a domináns hangnembe, hanem marad A-dúrban), ezért folytatta Dohnányi a 393. ütemtől a komponálást a következő bifólión.

A 402. ütemtől a 451. ütemig tartó szakasz szintén szándékolt kihagyásnak tűnik; nem is lehet más, mivel a bifólión folyamatosan írva komponált. A magyarázat: a fent említett változás után ismét visszatért az expozíció zenei anyagához, mellyel az ütemszámra és motivikusan is megegyezik. A legendásan transzponáló Dohnányi[74] számára nem jelentett nehézséget a rekapitulációnak megfelelő hangnembe leírni a főtéma és a melléktéma közötti átvezetés még megmaradt ütemeit és a melléktémát, amelyekkel az expozícióban annyira megküzdött.

Végül hiányzik az 518–536. ütem közötti szakasz is: a zárótéma nónái fokozatosan egyre kisebb lépésekké szelídülnek, a Codában a két hegedű és a brácsa tartott hangjai alatt a cselló töredékeit halljuk. Kevéssé valószínű, de talán papírtakarékossági okok is közrejátszhattak, hogy az utolsó tizenkilenc ütemet – ahol a zenei történés immár csak egy hangszerre korlátozódik – nem írta le a fogalmazványba, s nem kezdett el egy új bifóliót vagy egy különálló lapot, hanem rögtön a tisztázatba írta. (Dohnányi – az eddigiek ismeretében – korántsem bánt olyan takarékosan a papírral, mint Bartók, aki például a több éven keresztül használt híres fekete zsebkönyvében is minden helyet kihasznált, s egyes oldalakon akár évekkel később írta tele az üresen maradt sorokat.)[75] Nagyobb a valószínűsége annak, hogy Dohnányi egyszerűen kényelmes volt, és feleslegesnek tartotta az utolsó pár ütemet papírra vetni. Természetesen nem zárható ki, hogy valahová leírta a kérdéses tizenkilenc ütemet, de ez eddig még nem került elő. Nagy valószínűséggel nem is fog, mivel a tisztázat többszöri, gondos megvizsgálása során vált csak észrevehetővé, hogy az utolsó hat ütemnél mind a négy sorban kiradírozott hatos számok láthatók. Véleményem szerint ez arra utal, hogy a szerző a tisztázat írásakor tervezte meg a hátralévő, a folyamatfogalmazványból hiányzó ütemeket, és a konvencionális záróformula lejegyzése csupán rutinmunka volt számára.

A források alapos, szisztematikus vizsgálata során nem csupán egy műalkotás születésének lehetünk tanúi. A dokumentumok bepillantást engednek a zeneszerző műhelyébe, lehetőséget adva kompozíciós módszerének megismeréséhez. Szerénytelenség lenne azt állítani, hogy egyetlen mű egyetlen tételének vizsgálatával megértettük a zeneszerző Dohnányi gondolkodásmódját, de kétségkívül egy lépéssel közelebb kerültünk hozzá.

74 Lásd Vázsonyi: i. m. 86.

75 Lásd Somfai László (közr.): *Bartók Béla fekete zsebkönyve: 1907–1922.* Budapest: EMB, 1987, III.

Függelék – No. 1.

AZ 1. SZÁMÚ PAPÍRFAJTA RÉSZLETEZÉSE

Különálló lapok (r / v)	Bifóliók
I. TÉTEL	
1–34. / 35–54.	
54–73. / 74–96. (97.)	
97–115. / 116–129.	
töredék 2. / 130–137.	
töredék 1. / 136–149.	
160–175. / üres	
[2. számú papír, 160–284.]	
210–229. / 150–162.	
	r: 228–246. / v: 247–256. / r: 257–276. / v: 277–296.
	r: 296–317. / v: 318–340. / r: 341–360. / v: 361–378.
	r: 393–401. / v: 452–468. / r: 469–490. /v: 491–517.
Hiányzik: 378–393., 402–452., 518–536.	
II. TÉTEL	
1–24. / töredék 1	
[4. számú papír, 80–110., OSZK 131.]	
150–170. / 171–184. (végig)	
OSZK 22r / 22v	[3. számú papír, 25–150.]
III. TÉTEL	
30–39. / üres	r: 1–10. / v: 11–23. / r: 24–29. / v: 40–48.
[2. számú papír, töredék az elejéről]	r: 49–59. / v: 60–69. / r: 70–82. / v: 83–86. (végig)
IV. TÉTEL	
[4. számú papír, 190–240.]	r: 1–21. / v: 22–44. / r: 45–71. / v: 72–98.
	r: 99–123. / v: 124–143. / r: 144–167. / v: 168–189.
[5. számú papír, 241–403. (végig)]	

Függelék – No. 2.

A 2. SZÁMÚ PAPÍRFAJTA RÉSZLETEZÉSE

FEKVŐ BIFÓLIÓ

I. tétel
r: 160–214. / v: 215–256. / r: 257–284. / v: üres

III. tétel
r: töredék az elejéről / v: üres

A 3. SZÁMÚ PAPÍRFAJTA RÉSZLETEZÉSE

ÁLLÓ BIFÓLIÓ

II. tétel
r: 25–56. / v: 57–94. / r: 95–132. / v: (133–149/150.)

A 4. SZÁMÚ PAPÍRFAJTA RÉSZLETEZÉSE

KÜLÖNÁLLÓ LAP

II. tétel
r: 80–86. / v: 99–110.

IV. tétel
r: 190–214. / v: 215–240.

AZ 5. SZÁMÚ PAPÍRFAJTA RÉSZLETEZÉSE

ÁLLÓ BIFÓLIÓ

IV. tétel
r: 241–275. / v: 276–313. / r: 314–352. / v: 353–403. (végig)

Függelék – No. 3.

Az 1. számú papírfajta összetartozó bifóliói (rekonstrukció)

I. tétel: 1–34. / 35–54.
54–73. / 74–96. (97.)
Töredék 2. / 130–137.
160–175. / üres
150–170. / 171–184. (végéig)
97–115. / 116–129.
Töredék1 / 136–149.
210–229. / 150–162.
II. tétel: 1–24. / Töredék 1
OSZK 22r / 22v (töredékek)

Függelék – No. 4.

A PASSACAGLIA (OP. 6) PAPÍRSZERKEZETE

A címlap – melyen a mű címe (opusszám megjelölése nélkül) és a kézirat ajánlása: „Kedves barátjának Manninger Vilmosnak Dohnányi Ernő Bp. 1927. Karácsony" szöveg olvasható – egy félbevágott bifólió az 1. számú papírfajtából.

1–2–3–4 oldal	4. számú papír	egy bifólió
5–6–7–8 oldal	1. számú papír	egy bifólió
9–10–11–12 oldal	1. számú papír	egy bifólió
13–14–15–16 oldal	1. számú papír	egy bifólió
17–18–19–20 oldal	1. számú papír	egy bifólió
21–22–23–24 oldal	1. számú papír	egy bifólió
25–26 oldal+két üres oldal	1. számú papír	egy bifólió

A utolsó bekötött lap üres, egy félbevágott bifólió az 1. számú papírfajtából.

ABSTRACT

ILONA KOVÁCS*

IN ERNŐ DOHNÁNYI'S WORKSHOP— THE COMPOSITIONAL PROCESS OF MOVEMENT I. OF THE STRING QUARTET NO. 1 (OP. 7)

Ernő Dohnányi very rarely spoke or wrote about his music and – not like many of his colleagues – he never gave any detailed explanation of his work and compositional methods. In his opinion "...words can never explain music. Music is a language of ideas, which cannot be expressed by words." According to his contemporaries, he composed easily thanks to his legendary improvisation capabilities and the fact that he worked out a lot of details in his mind in advance. However, if we study the few remained Dohnányi-sketches in-depth we can have a glimpse into his workshop and get first hand information about his method of composing. Although the manuscripts do not undermine the image of "the easily composing Dohnányi", fine-tune of our perception about his creative work.

The source of this study are two manuscripts of the National Széchényi Library: the continuity draft (Ms. Mus. 3.275) and the fair copy (Ms. Mus. 2.980) of the quartet. With the help ot these documents the study attempts to reconstruate the compositional process of Movement I. of Dohnányi's First Quartet. The investigation is supported by a historical background, a description of the sources, a detailed paper study of the five different papers used by Dohnányi in this composition and the reception of the work.

* Ilona Kovács graduated as a musicologist from the Ferenc Liszt Academy of Music, Budapest in 1995. She also holds a piano teacher (1987) and a music producer (1994) degrees. In 2002–2003 she attended the PhD Program in musicology of the same institution. Her field of research is the work and life of Ernő Dohnányi. She has written studies about Dohnányi as a pianist, chamber musician, professor of the Music Academy and composer and recently a monograph about a contemporary Hungarian composer, Zoltán Pongrácz (Budapest: Mágus Kiadó, 2004). The latter's English version is in progress. This study will be incorporated into her PhD dissertation.

Király Péter

VALLÁSI ÜLDÖZÉS VAGY EGYÉB KÉNYSZER MIATT MAGYARORSZÁGRA KERÜLT 16–17. SZÁZADI ZENÉSZEK*

A nálunk alkalmazott külföldi muzsikusokra vonatkozó forrásadatokat vizsgálva a figyelmes szemlélőnek idővel feltűnik, hogy a 16–17. században ideszegődöttek közül jó néhányan nem tisztán önszántukból választották hazánkat. Nem elsősorban az itt adódó munkalehetőség és a várható fizetség vonzotta őket a török birodalom határmezsgyéjén lévő királyi Magyarországra illetve a még távolabbi Erdélyi Fejedelemségbe, hanem külső kényszerítő körülmények nyomására vállaltak nálunk munkát. Az okok különfélék lehettek: menekülés vallási üldöztetések elől, nyomasztó adóságok, köztörvényekbe ütköző bűncselekmény, sőt esetleg belekeveredés a magasabb politika küzdelmeibe. Mindezekre – mint az alábbiakban látható – kínál egy vagy több példát 16–17. századi zenetörténetünk eddig ismertté vált forrásanyaga.

Vallásüldözés

A török hódítás megosztotta Magyarországon az ellenreformáció nem tudott olyan erővel és annyira kizárólagosan érvényesülni, mint a katolikus Habsburgok által korlátlanul uralt más országokban és tartományokban. A királyi Magyarország protestáns városainak többnyire hosszú időn keresztül lehetőségük nyílt a rekatolizációval szembeni hathatós ellenállásra. Néha ugyan csak nagy nehézségek árán, de mégis, más régiókkal szemben sokáig meg tudták őrizni vallásukat és egyházi intézményrendszerüket. Ennél is kedvezőbb volt a helyzete a protestánsoknak Erdélyben, ahol a kálvinisták, unitáriusok és lutheránusok szabadon gyakorolhatták hitüket.

A hazai viszonyokból következett, hogy jó néhány exuláns lutheránus zenész érkezett német–osztrák területről a királyi Magyarországra vagy Erdélybe, s talált biztonságot és állást, elsősorban is az ottani német lakosságú városokban, amelyek viszonylag könnyű beilleszkedési lehetőséget biztosítottak számukra.

* A Somfai László 70. születésnapja tiszteletére a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság és az MTA Zenetudományi Intézet rendezésében Budapesten, a Régi Zeneakadémia Liszt-termében megrendezett konferencián 2004. október 10-én elhangzott előadás kismértékben bővített változata.

Ma a legismertebb ilyen exuláns Andreas Rauch (1592–1656), aki az akkori magyar határ közvetlen közelében lévő alsó-ausztriai Pottendorfban született. Rauch láthatóan mindvégig hű maradt szűk pátriájához, a nyugat-pannóniai szülőföldhöz, hiszen itt, ezen a viszonylag kis területen élte le egész életét. 1610-től 1626-ig Hernalsban (ma Bécs 17. kerülete) szolgált, az ottani evangélikus gyülekezet orgonistájaként, valamint egyben a felső-ausztriai protestánsok egyik vezető főurának, Helmhard Jörgernek (1572–1631) zenészeként. Az ellenreformáció azonban idővel Hernals elhagyására kényszerítette. Egy évig még a Bécshez közeli, attól délre fekvő Inzersdorfban tudott maradni, de amikor 1628-ban a nem katolikusokat kitiltották az országból, ez számára is a távozás kényszerét jelentette. A szülőhelyének szinte szomszédságában lévő Sopronban keresett és talált menedéket és állást. Élete végéig ott is maradt a város megbecsült orgonista– zeneszerzőjeként.[1]

Rauchot az alkotásairól összegyűjthető ismeretek alapján (a megmaradt, illetve csak írásos említések által dokumentálható szerzemények révén) folyamatosan komponáló, számottevő életművet produkáló zenésznek kell tartanunk, aki nagyobb szabású műveket éppúgy alkotott, mint különféle eseményeket és személyeket köszöntő alkalmi kompozíciókat. Ránk maradt alkotásai színvonalas és igényes muzsikusnak mutatják.[2] Noha, mint életútja elénk tárja, alighanem erősen kötődhetett pátriájához, zenéjének elterjedése mégsem korlátozódott működési helyeire. Alkotásai eljutottak Magyarország nagyobb lutheránus településeire. Kottái több 17. századi hazai zenei gyűjteményben kimutathatók: Pozsonyban, Eperjesen, Bártfán, Lőcsén, Brassóban, Nagyszebenben. Rauch személyében tehát országos jelentőségű és hatású exuláns muzsikus működött az ország nyugati peremén.

Rauch nem az egyetlen vallási okokból Sopront választó zenész. Mint Bárdos Kornél kutatásai révén tudjuk, mások is kerestek és találtak menedéket valamint állást az 1670-es évekig kizárólagosan a protestánsok által uralt nyugat-magyarországi városban.[3] Az itteni evangélikus gyülekezet zeneéletében jelentős szerep jutott az exuláns diákoknak is.

Alighanem ugyancsak a felső-ausztriai ellenreformációval konfrontálódott protestáns lehetett a Bethlen Gábor fejedelem udvari együttesét 1625 őszétől vezető Johannes Thesselius (kb. 1580/90–1643).[4] A thüringiai Erfurtból származó,

1 Életére és műveire ld.: Bárdos Kornél: „Rauch András Sopronban." In: *Andreas Rauch Musicalisches Stammbüchlein (1627)*. Budapest: 1983 (= Musicalia Danubiana 2); Bárdos Kornél: *Sopron zenéje a 16–18. században*. Budapest: 1984; Hellmut Federhofer: „Rauch" szócikk, in: Friedrich Blume szerk.: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel: 1949–1979 (a továbbiakban: MGG); Hellmut Federhofer: „Rauch" szócikk, in: Stanley Sadie közr.: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: 1980 (a továbbiakban: New Grove)

2 Andreas Rauch: *Musicalisches Stammbüchlein...*; Jancsovics Antal közr.: Andreas Rauch: *Thymiaterium musicale, 1625*. (= Melléklet a Muzsika 1993. decemberi számához); Jancsovics Antal közr.: Andreas Rauch: *Missa concertata*. Budapest: 1995.

3 Vö. Bárdos: *Sopron zenéje...* 53., 55., 67., 70–71.

4 Neve a korábbi hazai munkákban Radvánszky Béla téves olvasata nyomán *Thesselnis*-ként honosodott meg. Vö. Radvánszky Béla: *Udvartartás és számadáskönyvek. I. Bethlen Gábor fejedelem udvartartása*. Budapest: 1888., 109–111.

Lipcsében tanult muzsikus valamikor 1605–1609 között valamikor állást talált Linz közelében, a Duna menti Aschachban a felső-ausztriai protestánsok egyik vezető főuránál, Karl Jörger bárónál, a Rauchot foglalkoztató Helmhard Jörger nagybátyjánál. Mivel a Habsburg hatóságok Jörgert 1620 őszén mint az uralkodónak ellenszegülő protestáns lázadót letartóztatták, s a fogságban néhány év múlva meghalt főúr birtokait 1624-ben konfiskálták, így valószínű, hogy Thesselius alkalmazása is legkésőbb akkortájt véget ért. Mit csinált, hol volt addig, amíg Bethlen udvarába került, tisztázatlan. Úgy tűnik, az erfurti zenészt a fejedelem korábbi – feltehetően dél-németországi származású – orgonistájának, az 1625 tavaszán Bécsben megfordult Johannes Preißingernek tájékoztatása alapján szerződtették. Thesselius, mint Kolozsvár város egy számadásából kiderül, akkoriban már Bécsben tartózkodott, és a számadás szerint onnan vitték ősszel Gyulafehérvárra. A szavahihető erdélyi szász krónikás, Georg Kraus leírása nyomán úgy tudjuk, hogy Thesselius a fejedelem halála után Nagyszebenbe nősült, és 1643-ban bekövetkezett haláláig ott is élt, az erdélyi szászok központjában. Feltételezett, hogy 1639-től városi orgonista volt.[5]

Thesseliusnak az erdélyi évekből nem maradt fent kompozíciója, a megelőző időszakból viszont tudunk néhány alkotásáról. Egy csak írott említések alapján ismert művén, valamint töredékesen fentmaradt öt- illetve hatszólamú kompozícióin[6] kívül teljes egészében megőrződött egy gyűjteménye, az 1609-ben Nürnbergben megjelent, ötszólamú táncokból álló *Newe Liebliche Paduanen Intraden und Galliarde*.[7] Ez a korabeli hasonló német nyomtatványok kezdődő divatjához csatlakozik. Ilyenféle táncgyűjtemények – amelyek paduanák, galliardák, intrádák és courantok füzérét kínálják – gyakoriak a 17. század elején. Thesselius, akit művei igényes, képzett zeneszerzőnek mutatnak, a *Newe Liebliche Paduanen Intraden und Galliarde* tanúsága szerint egyike volt azoknak, akik a variációs-szvit formával kísérleteztek. Noha aligha tarthatnánk őt a műforma kitalálójának – hiszen erre akortájt láthatóan többen is rájöttek –, de a *Newe Liebliche Paduanen*... mindenesetre két évvel megelőzi Paul Peuerl sokat emlegetett gyűjteményét, akit e kiadványa alapján a korábbi zenetörténetírás a variációs-szvit kezdeményezőjének vélt.

Protestánsokat kell látnunk a Báthory Gábor, majd pedig Bethlen idején az erdélyi fejedelmi udvarban alkalmazott, s utóbb Thesseliushoz hasonlóan a lutherá-

5 Király Péter: „Bethlen Gábor udvarának zeneéletéről." I. „Johannes Thesselius kapellmester." *Muzsika* 33 (1990) 8–9. sz. 37–43.; Király Péter: „Johannes Thesselius, Kapellmeister von Gabriel Bethlen." in: *Ungarn Jahrbuch* XXI. (1993–1994), München: 1995, 19–31.

6 *Tricinia sacra* (Wien? 1615?) háromszólamú motetták, elveszett; *Carmen musicum* (Leipzig, 1605) egy lipcsei professzor házasságkötését köszöntő ötszólamú alkalmi kompozíció (Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, 14. 3. Mus. Coll. INC.), csak a Cantus I–II, Tenor szólam maradt meg; *Wem ein tugendsam Weib bescheret* hatszólamú kórusmű (OSZK, Bártfa Ms. 17), csak a Cantus, Tenor I és Bassus szólamok maradtak meg. Thesselius e műveire ld. még Király: *Johannes Thesselius Kapellmeister*... 20–22., 25.

7 Egyetlen ismert példánya: Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Mus. 1-B-164.; A *Newe Liebliche Paduanen Intraden und Galliarde* modern kiadása: Király Péter közr.: Johannes Thesselius: *Neue liebliche Paduanen, Intraden und Galliarden (1609)*. Kludenbach: Gehann-Musik-Verlag, 1997.

nus erdélyi szász városokban megtelepedett más dél-német muzsikusokban is; olyan személyeket, akiket szülőhazájukban a vallásuk miatt idővel represszáliák értek volna. Erre gondolhatunk például az 1608 és 1613 között Báthory Gábort szolgáló regensburgi Georg Dendler esetében, aki a fejedelmi udvarral kapcsolatos iratokban *Virginás György* illetve *német virginás György* névvel szerepel, és akinek szolgálatát alkalmilag utóbb Bethlen Gábor is igénybe vette. Dendler a Báthory halála utáni időszakban nagyszebeni orgonistaként adatolt. Lutheránusságában tehát nincs okunk kételkedni.[8]

Vallási ok gyanítható Bethlen 1624 előtti *virginása,* a Georg Kraus szerint Németországból érkezett s a neve alapján bajorországinak tűnő Johannes Preißinger[9] esetében is, aki utóbb Besztercére nősült, s 1642. augusztus 20. és 1643. januárja között bekövetkezett haláláig ott is élt.[10] Még ha Thesselius, Dendler, Preißinger vagy mások Erdélyben maradása mögött feltételezhető egyéb, személyes indok is, hiszen számukra nem jelenthetett megoldhatatlan nehézséget a hazai német közösségekbe való beilleszkedés, de elsősorban alighanem mégiscsak vallási okok magyarázhatják, hogy az udvarból való kiválásuk után egyikük sem hagyta el az országot, hanem változatlanul Erdélyben maradtak.

Ugyancsak az exuláns sors vetette hozzánk a cseh- vagy morvaországi származású, az ottani németek sorából származó Samuel Capricornust (1628–1665). Ő még csecsemő volt, amikor evangélikus lelkipásztor édesapja az ellenreformáció elől családostul Magyarországra kényszerült. Capricornus életének jelentős részét az új hazájában töltötte. Már 1640-ben, amikor a soproni gimnázium diákja volt, kisegített az evangélikus egyházi zenében. Később apja nyomdokát követve előbb lelkipásztornak készült, s ezért 1643–1649 között Sziléziában, majd utóbb Németországban tanult, végül is azonban inkább a biztonságosabb zenész pályát választotta. 1649-ben visszatért Pozsonyba, ahol 1651 márciusában elnyerte az evangélikus gyülekezet kántori posztját. A magyar zenetörténetírás által eddig mostohán kezelt, az ellenreformáció idevetette Capricornus személyében nagyon tehetséges – főleg későbbi németországi, stuttgarti korszakában a korabeli német zenére is erősen ható –, elméleti kérdésekben is kiválóan tájékozott, jelentős muzsikus élt és alkotott Pozsonyban. Egy olyan művész, aki zenei ismereteit részben Magyarországon szerezte.[11]

8 Ld. Király Péter: „Külföldi zenészek a XVII. századi erdélyi fejedelmi udvarban és hatásuk." In: *Erdélyi Múzeum* (Kolozsvár) 1994, 1–2. sz. 1.

9 Bajorországból ismert egy ma Langenpreisingnek nevezett helység Erding körzetében. Adatolt továbbá a Reichsgrafen von Preysing-Hohenaschheim nemzetség. A családnevet adó Hohenaschheim ugyancsak bajor területen található Rosenheim körzetében. Ezeket az adatokat Frank Leglnek (Weilheim, Németország) köszönhetem.

10 Ld. Király: *Külföldi zenészek a XVII. századi erdélyi fejedelmi udvarban...* 2.; Király Péter: „Ausländische Musiker am Siebenbürgischen Fürstenhof im 17. Jahrhundert." In: *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa* (= Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Technischen Universität Chemnitz. Heft 6.), Chemnitz: 2000, 45. old. 47. jegyzet.

11 Egy minden szempontból akkurátus Capricornus-életrajz még hiányzik. Életútjára ld. az alábbi munkákban található adalékokat: Josef Sittard: „Samuel Capricornus contra Philipp Friedrich Böddecker."

(a lábjegyzet folytatása a következő oldalon)

Noha korábban felvetődött, hogy Nagyszeben jeles zenésze, Gabriel Reilich (1642/43? –1677) is külföldről származott volna, de mint Bárdos Kornél és Hans Peter Türk közleményei nyomán ma már tisztán látható, a muzsikus országon belüli exuláns volt. Reilich 1662 őszétől egészen 1665 tavaszáig Pozsonyszentgyörgyön (Sankt-Georgen, ma Jur pri Bratislave) szolgált,[12] majd azt követően az ellenreformáció elűzte protestánsként az erdélyi Besztercére került, ahonnan azonban hamarosan Nagyszebenbe hívták. Ott működött élete végéig mint a város megbecsült muzsikusa.[13]

A hozzánk érkezett német lutheránusoktól eltérően, eddig még nincs nyoma annak, hogy az Erdélyben alkalmazott olasz zenészek közül bárki is vallási ok miatt választotta volna Magyarország délkeleti csücskét. Ugyanakkor ilyesmi – elsősorban Izabella és főleg János Zsigmond korában – elképzelhető lenne, hiszen akkortájt olasz szabadgondolkodók nagyobb számban találtak menedéket Erdélyben.

Azt bizonyítandó, hogy az ilyenféle emigráns sors zenészek esetében is lehetséges, analógiaként érdemes hivatkozni a 16–17. század fordulójának híres lengyelországi lantosára, Diomedes Catóra, akinek édesapja, Constantin Cato serravallei tanító a velencei inkvizíció elől menekült az akkortájt számos protestáns szabadgondolkozónak menedéket adó Lengyelországba. Gyermekei néhány évvel később követték őt, s Diomedes már a lengyeleknél vált kiváló muzsikussá.[14] Diomedes Cato életútja tehát bizonyos fokig hasonló Capricornuséhoz. De ez a példa is – mint a legtöbb – sántít, hiszen a pozsonyi zeneszerző idővel végleg elhagyta befogadó országát, s karrierje lengyel kollégájától eltérően már külföldön, a stuttgarti évek során teljesedett ki.[15]

In: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft,* 3 (1901/1902), 87–128.; Bárdos: *Sopron zenéje*... 70.; Bárdos Kornél: „Városi zeneélet." In: uő szerk.: *Magyarország zenetörténete. II. (1541–1686).* Budapest: 1990, 42–43, 46–47.; Richard Ribari: „Opus Musicum S. Capricorna." In: *Musicologica Slovaca. V,* Bratislava: 1974; Elisabeth Noack: „Capricornus" szócikk, in: *MGG;* Kerala Johnson-Snyder: „Capricornus" szócikk, in: *New Grove.*

12 Vö. Bárdos Kornél: *Városi zeneélet*... 74.; Bárdos: *Sopron zenéje*... i. m. 84.; Hans Peter Türk közr.: Gabriel Reilich: *Geistlich-Musicalischer Blum- und Rosen-Wald. Anderer Theil. 1677.* Bucureşti: 1984, [200.]; Hans Peter Türk: „Gabriel Reilich." In: Karl Teutsch szerk.: *Beiträge zur Musikgeschichte der Siebenbürger Sachsen.* II. Kludenbach: 1999, 17–18.

13 Türk közr.: *Reilich: Geistlich-Musicalischer Blum- und Rosen-Wald*...; Viorel Cosma: „Gabriel Reilich" szócikk, in: *New Grove;* Hans Peter Türk: „Gabriel Reilich (1643–1677) – Organist und Komponist in Siebenbürgen." In: Klaus Wolfgang Niemöller–Helmut Loos közr.: *Die Musik der Deutschen im Osten und ihre Wechselwirkung mit den Nachbarn.* Bonn: 1994, (= Deutsche Musik im Osten. Bd. 6.) 509–522.; Az 1990-es évek elején ismertté vált Reilich műveinek a hagyatékeljárás során 1677-ben összeírt jegyzéke. Ld. Türk: *Reilich*... [1999]. 19–29.

14 Király Péter: „Diemedes Cato" in: *MGG* (Új kiadás, Personenteil. Kassel: 2000)

15 Tagadhatatlan a hasonlóság Capricornus és a talán még Prágában vagy esetleg már Magyarországon született, exuláns családból származó festő, Johann Kupezky életútja között. Kupezky ugyancsak tőlünk indult el a művészpályán, de végül is Capricornusnál jóval kevesebb időt töltött az országban. Családját ifjan hátrahagyva külföldön tanult tovább, s ott vált neves festőművésszé.

Adóság és más anyagi nehézségek

Bethlen Gábor fejedelem 1622-ben Velencében járt megbízottjának, Hatvani István kolozsvári kereskedőnek az udvarhoz benyújtott kiadásjegyzékében olvashatjuk: „Benedeknek az lantosnak adtam kész pénzt, kivel Velenczében adósitól váltotta ki magát [...] 82 frt. 75. dr.; Györgynek az hegedűsnek hasonló módon adtam [...] 49 frt. 35 dr."[16] A feljegyzésből kikövetkeztethető, hogy Hatvani mindkettőt leszerződtette, de az ilyenkor esedékes foglaló helyett rendezte az eladósodott zenészek Velencében felgyülemlett tartozásait. Tisztázatlan, hogy meddig maradtak a fejedelem szolgálatában, miként azt sem tudhatjuk, hogy valójában milyen nemzetiségűek lehettek. Nyilvánvaló azonban, hogy az elszámolásban szereplő magyar keresztnév ellenére se tarthatjuk őket magyarnak.[17]

A bemutatott eset, az adóságok átvállalása, nem lehetett egyedi, hiszen hasonlóról számol be az 1628 elején több más zenésszel együtt az erdélyi udvarba érkezett Don Diego de Estrada. A toledói nemes családból származó, 1593 táján született Estrada 1615-től olasz földön katonáskodott, de tűrhetetlen magaviselete és párbajai miatt idővel elbocsátották a hadseregből. Mi több, Spanyolországból is száműzték. Itáliában maradva mindenét elvesztette, adósságokba keveredett, s legvégül már táncórák adására kényszerülve elsősorban tanítványain élősködött. Bethlen Gábor Padovában járt megbízottjának figyelmét is a spanyol tánctudása keltette fel. Ez alapján hívta a fejedelem udvarába. Az ajánlatot elfogadó lovag – mint emlékiratába feljegyezte – a leszerződéssel egy csapásra megszabadult anyagi gondjaitól és itáliai nyomorától. Estrada, mint afféle mindenhez értő udvaronc, ceremóniamesterként, ünnepi látványosságok szervezőjeként, valamint táncos–énekes mulattatóként és színészként működött az erdélyi udvarban. 1630 elejéig maradt, amikor is a fejedelem halálát követő pártharcokba a katolikus oldalon kapcsolódott be, s emiatt gyorsan forró lett a talaj a lába alatt.[18]

Az anyagi gondoktól való szabadulás idővel egyre inkább motiválója lett a külföldi zenészek bevándorlásának, igaz a kényszert már nem személyes okok, hanem a zenészek számára másutt egyre szűkössebbé váló munkalehetőségek okozták.[19] Ez egyébként más szakmabelieknél is megfigyelhető.[20] A török hódoltság után újraszerveződő és újraéledő országban viszont az ideérkezők még bőven találtak munkát.

16 OSZK Kézirattár, Fol. Hung. 67. fol. 39^{r}; Radvánszky: *Udvartartás és számadáskönyvek*... 64.

17 A névhasználatot illetően ld. Király Péter: „16–17. századi udvari zenénk kutatásának problematikájáról." *Magyar Zene* 41 (2003/1) 80.

18 José de Cossio közr.: *Autobiografias de soldados siglo XVII.* Madrid: 1956, 379. és köv. (= Biblioteca de autores españoles. XC.); Szőnyi Ferenc ford.: „Don Diego de Estrada visszaemlékezései Bethlen Gábor udvarára." In: Makkai László szerk.: *Bethlen Gábor emlékezete*. Budapest: 1980, 500 és köv.; Király Péter: „Bethlen Gábor udvarának zeneéletéről." II. „Don Diego de Estrada spanyol táncmester." *Muzsika* 33 (1990) 11. sz. 32–36.

19 A 18. századi helyzetet szemléletesen bemutatja: Farkas Zoltán: „Zeneszerzők bevándorlása 18–19. századi Magyarországra." *Muzsika* 44 (2001) 1. sz. 3–10.

20 Vö. pl. Batári Ferenc: „Asztalos legények Győrött a XVII. században – Adatok Győr város asztalosművességének történetéhez." In: *Arrabona* 9. Győr: 1967, 93–125.

Összeütközés a törvényekkel

A hozzánk elszegődött idegen zenészekre vonatkozó forrásokban felbukkannak olyan utalások is, amelyekből felsejlik, hogy némelyikük valamiféle módon korábban összeütközésbe került a törvényekkel. Idevonatkozó ismereteink azonban bizonytalanok, s kérdés, hogy ők valóban ezért választották-e Magyarországot. Jelenlegi tudásunk alapján éppen csak gyanítható, hogy esetleg ez idejöttük kiváltó oka.

Szamosközy például megemlít Báthory zenészeiről készített feljegyzésében egy olasz orgonistát, akit úgy jellemez: „Antonetto Venetus, organista, ez egÿ gilkos parazna lator pap vala." [21] A velencei zenész a ma általánosan elfogadott vélemény szerint azonos lehetett azzal az Antonio Romaninivel, akit Diruta a Báthory Zsigmondnak ajánlott *Il Transilvanó*jában (1593) a fejedelem orgonistájának nevezett („Eccellentissimo Antonio Romanini, suo organista"), és akitől kiadványában egy toccátát is közreadott.[22] Romanini a híres Andrea Gabrielli tanítványai közé tartozott. A mester halálát követően a másodorgonista, Giovanni Gabrielli lett a velencei San Marco első orgonistája, és az ő megürült helyére Andrea Gabrieli három tanítványa pályázott, köztük Romanini. Az orgonistaságot végül is azonban nem ő, hanem Vincenzo Bell'Havere nyerte el, akit 1586. december 30-án neveztek ki a posztra.[23]

Kolozsvár számadásaiban 1592-ben felbukkan egy Antalnak nevezett fejedelmi orgonista,[24] majd hosszabb szünet múltán 1597. február 24-én szó esik a kolozsvári szekerezésekre vonatkozó elszámolásokban egy egyező keresztnevű orgonistáról: „Wrwnk w felsege orgonassat Antoniust [...] felesegestwl germekestwl Sal[v]us Conductus wala Nalla widtek [...] 6 lovon szekeren Tordaig." [25] Mindezek az adatok valószínűleg a Szamosközy és Diruta révén ismert velencei orgonistára, Antonio Romaninire vonatkozhatnak, aki tehát legkésőbb 1592 nyarától legalább 1597 elejéig Báthory Zsigmond zenésze volt.[26] Az 1597-es kolozsvári számadásban említett feleség és gyermek megerősíteni látszik Szamosközy kijelentését az orgonista – úgymond – „paráznaságáról". A jelek szerint Romanini megnősült egyházi személy lehetett. Kérdés viszont, hogy mit tartsunk a gyilkosságról. Szamosközy állítását igazoló bizonyíték eddig még nem bukkant fel. De ismer-

21 E. Abbaffy Erzsébet–Kozocsa Sándor közr.: *Magyar nyelvű kortársi feljegyzések Erdély múltjából, Szamosközy István történetíró kézirata. XVII. század eleje.* Budapest: 1991, 32.

22 Szabolcsi Bence: „A XVII. század magyar főúri zenéje." In uő: *A magyar zene évszázadai.* I. Budapest: 1959, 246.; Haraszti Emil: „Sigismond Báthory, Prince de Transylvanie et la musique italienne." *Revue de Musicologie* 12 (1931) 203. old. 2. jegyzet.

23 Francesco Caffi: *Storia della musica sacra nella giá capella ducale di San Marco in Venezia.* I. Venezia: 1854, 189.; Denis Arnold: „Andrea Gabrielli" szócikk, in: *MGG;* Barlay Ö. Szabolcs: „Girolamo Diruta: Il Transilvano – jelentősége külföldön és Magyarországon." *Magyar Zene* 19 (1978) 1. sz. 34, 50–56.

24 Kolozsvár város számadáskönyvei, Arhivele Statului Cluj, fond Primăria Cluj, 1592. 5/XIV. 290. (1592. július 6.): „6 lovan vyzik postan az feyedelem orgonasat anttaltt Tordara"; uott 297. (1592 október 25.): „Antalt vrunk Orgonasat: Postan vijzi Beil Mihaly: 4 Lova[n] Tordara"

25 Kolozsvár város számadáskönyvei, Arhivele Statului Cluj, fond Primăria Cluj, 1597. 7/XIV. 72. old.

26 Bárdos Kornél: „Fejedelmi és főúri zeneélet." in: *Magyarország zenetörténete* 108. Az itt olvasható dokumentálatlan következtetés szerint Romanini 1588/89-ben került volna Erdélybe.

vén a tudós történetíró és udvari levéltáros közléseinek megbízhatóságát,[27] arra kell következtetnünk, hogy a muzsikusnak lehetett valamiféle „ügye". Kérdés, hogy mikor? Még Erdélybe jöttét megelőzően, s ezért kellett Magyarországot választania, vagy pedig már Erdélyben keveredett bele valamilyen balvégű eseménybe? Mindez ma nem ismert, vagyis csak találgathatjuk, hogy ez lehetett-e a kiváltó oka Erdélybe jöttének.

Politikai eseményekből eredő kényszer

A rendelkezésre álló forrásokban ilyesmiről is elénk bukkan adalék, igaz, ezt nem egy külföldinek, hanem a korszak legjelesebb magyarországi származású muzsikusának, Bakfarknak az életútja szolgáltatja. Ő, Miksa császár és magyar király zenészeként alaposan belekeveredett a Miksa és János Zsigmond – vagyis a megkoronázott és ténylegesen uralkodó magyar király, illetve az Erdélyt birtokló címzetes magyar király – közötti politikai huzavonába. A lantos a Miksához hűtlenné lett és idővel János Zsigmondhoz átállt Forgách Ferenc püspök (egyben politikus és utóbb történetíró) révén lett részese az események forgatagának. Bakfarkot a Forgáchcsal való – ma részleteiben nem dokumentálható, de a jelek szerint szorosabb – kapcsolata tette gyanússá az erdélyi fejdelemhez való átpártolások, valamint a magyarok egy részének Miksával való nagyfokú elégedetlensége miatt különlegesen feszült politikai légkörű időszakban.[28] Ezért a lantos – 1568-ban vagy esetleg már korábban, talán 1567 végén – családostól Itáliába ment, s a biztonságot adó Velencei Köztársaság területén húzódott meg. Elsősorban Padovában, a híres egyetemi városban tartózkodott. Ott azonban – mint a Habsburg-diplomácia újabban megismert jelentései bizonyítják – a fejedelem emberei rátaláltak, s egyre csak kapacitálták, hogy álljon János Zsigmond szolgálatába. Ugyanakkor Miksa ügynökei is biztatták, hogy térjen már vissza a császári udvarba. Bakfark végül is 1569 októberében eleget tett az utóbbinak. A Habsburg udvarban a hatóságok természetesen azonnal letartóztatták. Rövidesen azonban szabadlábra került, és ismét velencei területre ment, hogy onnan rögtön – már 1570 februárjában – Erdélybe utazzon. Itt János Zsigmond szolgálatába állt. Tettét a fejedelem egy birtokkal honorálta. Noha ennek adománylevele közli, hogy az uralkodó értékeli a muzsikus visszatértét *hazájába,* amelyet a jövőben szolgálni kíván,[29] de aligha kétséges, hogy

27 Báthory Zsigmond zenészeivel kapcsolatban Szamosközy igen szavahihető forrás. Közléseinek számos adaléka igazolható más dokumentumok alapján. Így nincs okunk kételkedni abban, hogy azok az információk, amelyeket források híján eddig még nem sikerült megerősíteni, ne lennének igazak. A jelek szerint nála csak apróbb tévedésekre bukkantunk. Ezt jellemzően bemutatja, hogy miközben most már bizonyos, hogy Mostót valóban a gyulafehérvári székesegyházban temették el, úgy ahogy Szamosközy feljegyezte, viszont tény, hogy a történetíró a muzsikus halálának időpontjában egy évet tévedett.

28 Bakfarkkal kapcsolatban időközben ismertté vált számos diplomáciai jelentés, amelyeknek azonban főszereplője, a megfigyelések célpontja tulajdonképpen nem is ő, hanem Forgách Ferenc. Ezeket a dokumentumokat – amelyeket kutató kollégáim, Robert Lindell, Franco Piperno és Silvano Cavazza szíves segítsége révén ismerek – részletesen tárgyalom és bemutatom készülő Bakfark-monográfiámban.

29 Közreadása: Király Péter: „Bakfark Bálint adománylevele." *Magyar Zene* 28 (1987) 1. sz. 93, 96. (A latin szöveg gondozása és fordítása Kárpáti András munkája.)

a lantost – aki családját egyébiránt változatlanul Padovában hagyta – nem annyira a szülőföld vonzása, az adománylevélben szó szerint megemlített *patria* iránti szeretet motiválta, hanem inkább a politikai eseményekből adódó kényszerpálya vetette rövid időre – bő egy évre – az erdélyi fejedelem udvarába.

Noha Bakfark tényleges szerepe a két uralkodó között sok szálon futó politikai játszmában még mindig tisztázatlan, de a jelenleg ismert források arra mutatnak, hogy a muzsikus nem tartható az események aktív irányító szereplőjének. Ő csak eszköz volt a nálánál hatalmasabbak kezében. A jelek szerint egyszerűen magával ragadta az események örvénye, ennek forgataga az egyik udvarból a másikba dobta. Ugyanakkor tény, hogy nem volt éppen lojálisan tartózkodó. Nem tartva a száját János Zsigmond embereit éppúgy készségesen tájékoztatta mindarról, amit látott és hallott, mint Miksa ügynökeit.

Egyéb okok

Bizonyos fokig ennek az írásnak a témakörébe tartozik az egy ideig Nádasdy (III.) Ferencet szolgáló korábbi bécsi udvari muzsikus, az anconai Angelo Maria Marchesini kasztrált énekes esete is. Mint Marchesini 1659-ben keletkezett, másolatban fentmaradt beadványából tudjuk, 1657 nyarán a császári udvari együttes átalakítása miatt elbocsátották, s azt követően elszegődött Nádasdyhoz.[30] Noha menesztésének indokát az udvari együttesnek az áprilisban trónra került új uralkodó kívánságára történt átstrukturálása adta, egy korábbi iratból kiderül, hogy a császári–királyi kapellmester, Antonio Bertali láthatóan nem volt megelégedve Marchesinivel, mégpedig úgy tűnik, elsősorban anyagi követelései miatt.[31] Rögtön az után, hogy Marchesinit júliusban elbocsájtották a Habsburg udvarból a következő hónapban már Nádasdyhoz állt. Noha a kasztrált énekes a magyar főúr udvarában jelenleg csak 1657 folyamán dokumentálható, de feltehető, hogy legalább egy, vagy talán másfél évig maradt Nádasdynál, s onnan valamikor 1659 februárja előtt távozott.[32]

30 Herwig Knaus: „Die Musiker im Archivbestand des Kaiserlichen Oberhofmeisteramtes." I. *Österreischische Akademie der Wissenschaften Philosophisch-Historische Klasse, Sitzungsberichte,* Band 254. Wien: 1967, 24. Marchesini beadványának itt közölt másolatában az olvasható, hogy „habe er nach E: Mtt: abraiß[en] sich zu H. Graf Nadasti in Hungarn begeben". Az irat szerint négy évig szolgálta III. Ferdinándot. Mai tudásunk szerint 1654. február 1. és1657. június 31. között adatolt császári zenészként. Vö. Ludwig Ritter von Köchel: *Die Kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543 bis 1867.* Wien: 1869 (Repr. Wiesbaden: 1976), 60. old., nr. 480.

31 Marchesini 1656-ban benyújtott kérését, amely szerint havi 10 tallér fizetésemelést kívánt, Antonio Bertalli kapellmeister úgy kommentálta, hogy ha továbbra is ilyen vicceket csinál, akkor nyugodtan el is bocsájthatják. Ld. Paul Nettl: „Zur Geschichte der kaiserlichen Hofkapelle von 1636–1680." In: *Studien zur Musikwisschenschaft* 18 (1931) 31.; Knaus: *Die Musiker im Archivbestand...* 63, 65.

32 Nádasdy 1657-es sopronkeresztúri konyhaszámadásai augusztus 7-én említenek egy „musikas"-t név nélkül, aki ez időtől fogva abban az évben rendszeresen szerepel az étkezési listákon. (Magyar Országos Levéltár, E 185. Arch. fam. Nádasdy, 10. t. A gazdasági ügyvitel iratai, Keresztúr.) Az udvartartás 1658-as feljegyzései hiányoznak, s az 1659. február–áprilisi konyhaszámadásokban pedig e zenésznek már nincs nyoma. Nádasdy 1657. december 11. Saibersdorfban kulcsárjának adott utasítása szerint „az musikasoknak roß bort ne talályon adnÿ [...] Megh engettük azt is, ha az kappan ugy

(a lábjegyzet folytatása a következő oldalon)

Az anconai zenészt a jelek szerint nem kimondottan a kényszer vitte a Bécshez közel élő és az uralkodói udvarban rendszeresen megforduló magyar főúr szolgálatába, hanem inkább a kivárás szándéka. Az a remény, hogy idővel mégiscsak visszakerülhet a császári zenészek sorába. Ezért megpróbált az udvar közelében maradni, s mintegy másfél év múlva, 1659-ben kérvényezte a visszavételét. Habár ekkor hivatkozott arra is, hogy Nádasdy szolgálatában tökéletesítette a tudását („alda sich also perfectionirt"),[33] beadványa hatástalan maradt. Erre – nyilván belátva elképzeléseinek kivihetetlenségét – rögtön újabb állás után nézett. Még abban az évben elhelyezkedett a Schütz utáni időszakban már olasz zenészek (Giovanni Andrea Angelini-Bontempi és mások) által dominált drezdai udvari együttesben. Itt sem maradt azonban sokáig. 1662–1663 között rövid ideig kurpfalzi szolgálatban adatolható a Duna melletti Neuburgban, majd azután ismét csak Drezdában volt, ahol 1667-ig működött. Végül 1670 Márton napjától 1671 szt. György napjáig Stuttgartban talált alkalmazást a württembergi hercegeknél.[34] További életútját ma még homály fedi.

A bemutatott adatok éppen csak felvillantanak egypár, feltehetőleg azonban jó néhány más Magyarországra került külföldi zenész esetében is jellemzőnek tekinthető zenészsorsot. Aligha kétséges, hogy a ma dokumentálhatóknál jóval többen érkezhettek hozzánk egykor valamiféle kényszerítő körülmény miatt. Ez annál inkább feltételezhető, mert az egyházi vagy világi hatóságokkal való konfliktusok miatti menekülés a régióba a 16–17. században általános fenomén volt, ami Magyarországon kívül például Lengyelországot is nagyban érintette. A tárgyalt korszakban a kontinens ezen fertálya olyasféle refugium funkciót látott el, mint utóbb a 19. század második felétől egészen a 20. század közepéig Amerika, ahová a kivándorolók sorában ugyancsak jelentős számban érkeztek ilyen vagy olyan okok miatti menekülők.

A további kutatás idővel nyilván rábukkan még olyan zenészsorsokra, mint amelyekről e tanulmányban szó esett. Leginkább természetesen exulánsokra vonatko-

kéványa, egÿ s két Akoként, ki adhatya az eő Praebendáját" (uo., 34. t. Vegyes, 1657.) A név nélkül említett „musikas", illetve a többi zenészhez képest kiemelten kezelt kasztrált énekes („kappan") minden bizonnyal a korábbi császári diszkantista, Marchesini lehetett, akit későbbi külföldi források is kasztráltnak mondanak.; Bárdos Kornél: *Fejedelmi és főúri zeneélet*... 119. a „kappan" kifejezést „Kapellmester"-ként félreértelmezi.

33 Knaus: *Die Musiker im Archivbestand*... 23–24. Knaus a beadványt 1659/60 tájára datálta. Mivel azonban Marchesinit már 1659-ben a drezdai udvarban alkalmazták, így világos, hogy a kérvény még Drezdába kerülése előtt keletkezett, vagyis 1659 folyamán íródott.

34 A Marchesinire vonatkozó adatatok kiegészítését és pontosítását javarészt Herbert Seifertnek (Baden bei Wien) köszönhetem; Neuburgra ld. Alfred Einstein: „Italienische Musiker am Hofe der Neuburger Wittelsbacher, 1614–1716." *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 9. (1907/1908) 364–365.; Marchesini drezdai tartózkodását röviden regisztrálja Robert Eitner: *Biographisch-bibliographisches Quellenlexikon der Musiker.* Leipzig: 1900–1904. „Marchesini" címszó.; Stuttgartra ld. Walther Pfeilsticker: *Neues Württembergisches Dienerbuch*. I. Stuttgart: 1957, 903 §.

zó ismeretekre számíthatunk,[35] hiszen a vallási menekültek egyáltalán nem titkolták életútjukat. A hitért elszenvedett megviseltetést minden keresztény felekezet valamiféle mártíromságként értékelte, az ilyesmit tehát az érintettek nem titkolták, sőt sorsukat gyakorta igyekeztek az új környezetük tudomására hozni. Ezzel szemben a hatóságokkal külföldön más miatt konfliktusba kerültek nem feltétlenül dicsekedtek korábbi életpályájuk minden eseményével. Az ő esetükben tehát csak valamiféle szerencsés véletlen világíthat rá Magyarországra jöttük valós okára. De – miként a most bemutatott példák is jelzik – könnyen megtörténhet, hogy éppen csak feldereng az, hogy lehetett valami olyan „ügyük", amely miatt korábbi tevékenységük színhelyét el kellett hagyniuk.

Ma gyakorta szokás hivatkozni Szamosközy kifakadására a Báthory Zsigmond udvarában alkalmazott olaszokról. Szamosközy szerint a „...legnemesebb nemzett szemét képviselői... Itáliának meghatározatlan zugaiból érkeztek, csapzottan, mocskosan, nyomorúságba merülve."[36] A nagy tudású, adataiban megbízható jeles történetíró szavaiban nyilván ezúttal sem kételkedhetünk. Ő, mint jó megfigyelő udvari bennfentes nálunk sokkal jobban tudhatta, hogy kit miféle okok vetettek Erdélybe, melyik udvaronc társa milyen zűrzavaros múlttal rendelkezett, miként arról is jól informálódhatott, hogy kinek mi módon sikerült végül is az erdélyi tartózkodást megédesítenie és bearanyoznia. Szamosközy feljegyzett egy talán valós, avagy inkább költött, de bizonyára adomaszerűen kikerekített epizódot is, mely szerint amikor az „olaszoknak, hogy [Báthory] Zsigmond kimeneteli után ki kellett az országból menniek, insultáltak némelyek az magyarok közül nékiek: imhol mennek – úgy mond – a sinorok. Mond egy magyarul tudó olasz közöllök: el költöztenek – úgy mond – a sinorok, de a selmek jőnek bé helyettek. Mond erre az magyar jöjjenek el bár, az selmekből is sinort tudunk mi csinálni."[37] A történet magvát, a lecsúszottaknak, a társadalom perifériájára kerülteknek magyarországi/erdélyi szolgálat révén való gyors felemelkedését, azt, hogy az itteni alkalmazás – mondhatni – mintegy mentőövként szolgált némely bajba jutott muzsikusnak, igazolják Diego de Estrada őszinte szavai: „Bizony, Don Diego, te kivel oly sokáig mostohán bánt a ledér szerencse, s kit nemegyszer oly mélyre hajított szüntelenül forgó kereke, hogy még az istállófiú is különb volt nálad nagy szegénységedben, íme most egy fejedelem, meg egy fejedelemasszony, Európa legnagyobb uralkodóinak kedvelt embere vagy ... dúsgazdag úr, kit minden bőséggel elhalmoznak udvarukban."[38]

Szamosközy fenti elmarasztaló ítéletét, amelyet – nem kétséges – a Báthory Zsigmond zűrzavarokkal teli uralkodását lezáró katasztrófa tett ennyire keserűvé,

35 Szembetűnő például, hogy Bethlen Gábor fejedelem ma ismert orgonistái mind külföldiek. Vö. Király: *Külföldi zenészek a XVII. századi erdélyi fejedelmi udvarban...* 1–13. passim. Az orgonisták elsősorban német területekről származtak, de akadt köztük csehországi is. Feltehetően egyikükről-másikukról idővel kiderülhet még, hogy hazáját vallási okok miatt elhagyni kényszerült protestáns volt.

36 Szamosközy István: *Erdély története*. Ford.: Borzsák István. Budapest: 1981, 62.

37 Szilágyi Sándor közr.: *Szamosközy István történelmi maradványai*. IV. Budapest: 1880, 76.; Gárdonyi Albert: „A Báthoryak és a Zeneművészet." *Muzsika* 1929. 6–7. sz. 36.

38 *Don Diego de Estrada visszaemlékezései...* 520.

nem tekinthetjük azonban mérvadónak a zenészek szakmai tudását illetően. Tény, hogy miként Mosto[39] és Romanini, valamint az olyan – zenei szempontból akkor és ma nagyra értékelt – külföldi udvarokban, mint például Mantova, Innsbruck, Graz alkalmazott egyéb Báthory-kori olasz zenészek példája világosan mutatja, a Szamosközy idején Erdélyben megfordult itáliaiak sorában bőven akadtak jó képességű és alapos szakmai tudású, tapasztalt zenészek. Más esetekben is hasonlót látunk, gondoljunk csak Bakfarkra, Rauchra, Thesseliusra vagy Marchesinire. Végeredményben tehát aligha kétséges: a kényszer révén hozzánk érkezett, jól képzett, rangos muzsikusokból az ország profitált. A vallási vagy más okok kiváltotta egyéni migráció jelentős személyiségekhez segítette Magyarországot, s közöttük nyilván olyanokhoz is, akik kényszerítő külső hatás nélkül aligha választották volna hazánkat.

A kép teljességéhez hozzátartozik annak megállapítása, hogy a jelek szerint nálunk nem mindenki kamatoztathatta minden képességét. Ezt illetően alighanem példa értékű a lengyelországi protestáns nyomdász, Rafael Hoffhalter/Hofhalter (eredeti nevén Raphael Skrzetusky) esete, akinek életútja Bécsen keresztül 1563-ban végül is Erdélybe vezetett.[40] Miközben Hofhalter bécsi időszakából (1555–1563) szép, részben nagyon igényes kivitelezésű többszólamú kottákat ismerünk,[41] annak azonban nincs már nyoma, hogy a magyarországi években bármi hasonlót megjelentetett volna. Nyilván alkalmazkodott a lehetőségekhez, s nyomdászként azt produkálta, amire igény volt.

A zenészek esetében is hasonló lehetett a helyzet, hiszen az alkalmazók kívánságai, valamint a helyi adottságok határozták meg, hogy mit mutathattak be tudásukból, mire miként adódott módjuk. Elgondolkodtató például, hogy a nyilván jól képzett és a császári udvarban korának számos kiválóságával együttműködő kasztrált énekes Marchesini vajon mit s hogyan adhatott elő a vele egy időben Nádasdy keresztúri rezidenciáján adatolt egynéhány zenésszel közösen: hegedűs, dudás és sípos (vagyis fafúvós) muzsikus, valamint két-három trombitás és feltételezhető esetleges alkalmi kisegítők közreműködésével.[42]

---

39 Mosto kacskaringós életútjára vonatkozó – az újabban felbukkant további adatok miatt időközben már nem teljesen aktuális – ismereteinket ld. Király Péter: „Giovanbattista Mosto – egy 16. századi »száguldó muzsikus« Erdélyben." In: Király Péter: *Magyarország és Európa – zenetörténeti írások*. Budapest: 2003, 53–68.; Mint újabban tisztázódott, Mosto már 1590-ben Báthory Zsigmondot szolgálta együttesvezetőként, s mint kiderült, az év őszén a fejedelemnek ajánlott egy motettáskötetet, amelyre a zenetudomány korábban nem figyelt fel. Ld.: Király Péter: „Giovanni Battista Mosto figyelembe nem vett Báthory Zsigmondnak ajánlott zenei kiadványa 1590-ből." *Magyar könyvszemle* 120 (2004/4) 384–387.

40 Botta István: *Huszár Gál élete, művei és kora*. Budapest: 1991, 92–93., 238–239., 272., 274.

41 Botta: *Huszár Gál*... 95.; Jacobus Vaet 1560-ban Miksa főhercegnek (a későbbi császárnak és magyar királynak) ajánlott hatszólamú kánonja *Qui operatus est petro*..., pergamenre készített egylapos nyomaton (ÖNB Handschriftensamml. MS 47.354/GF). Ld. Wilfried Seipel közr.: *Für Aug' und Ohr. Musik in Kunst- und Wunderkammern*. (Kiállítási katalógus) Wien: 1999, 41. old. 2. kép; Huszár Gál is Hofhalter bécsi nyomdájából szerezte be az énekeskönyveihez a kottákat. Ld. Botta: *Huszár Gál*... 95–96. és az ott hivatkozott további irodalmat.

42 Nyilván abból kell azonban kiindulnunk, hogy a zenészek nemcsak az iratokban megnevezett hangszereken játszottak, hanem másféléken is. Azt is aligha gondolhatnánk, hogy a kasztrált Marchesini kizárólag csak énekelt, és ne értett volna valamiféle zeneszerzéshez.

Az erdélyi Beszterce 1662–1663 között alkalmazott toronyzenészének, a wernigerodei grófságból származó Andreas Veckenstadiusnak 1663. október 28-án kelt írása, amelyben közli távozási szándékát, és egyben megindokolja döntését, szemléletesen tárja elénk a Magyarországra jött külföldi muzsikusok alapkonfliktusát, azt, hogy ők ugyan – többnyire alighanem teljes joggal – magasabb képzettségre és jobb zenei jártasságra hivatkozhattak, de mégsem voltak képesek zökkenőmentesen beilleszkedni a helyiek közé, mert nem tudnak azok ízlésének megfelelően, Veckenstadius megfogalmazásában: *török, szkíta* és *oláh módra* zenélni, amit pedig – az elkívánkozó Veckenstadius szavai szerint – a *nehéz időkben a legtöbben sajnos szívesebben hallgatnak, semmint egyházi harmóniákat*. Míg az idegen jobb zenei tudása ellenére is kívül rekedt – mert azt a közösség csak részben igényelte –, addig a helybéliek közé tartozó kollégáik, akiknek tudása a távolból jött muzsikus értékelése szerint zeneileg ugyan nem kielégítő (Veckenstadius szerint toronyzenész társa például *nem tud a szólamokból zenélni*), mégis inkább megfelelt a helyi elvárásoknak; odavalósiként a városban található, illetve ott megforduló egyéb muzsikusokkal együttműködve a helyi lakosság nem kis megelégedésére muzsikál.[43]

Ámbár Veckenstadius keserű hangú írásának tartalma egyértelmű, és aligha kétséges, hogy az idekerült német zenész által felpanaszoltak alapjában helytállók, miként a leírtak egyedi esetnek sem tekinthetők, mégis kérdés, hogy a levél negatív tartalma mennyiben általánosító? Rauch, Capricornus vagy Reilich életrajza és munkássága, avagy Diego de Estrada esete arra figyelmeztet, hogy túl pesszimistán sem ítélhetünk. Az ő példáik azt bizonyítják, hogy a máshonnan jöttek némelyike jól beilleszkedett és sikerrel járt az új helyén. Szerencsés esetben módjuk adódott tudásuk kamatoztatására, nyugodt alkotásra, miként arra is, hogy szerzeményeiket kinyomtattassák, valamint hogy itt alkotott műveik, miként ezekkel együtt tehetségüknek híre, eljusson távolabbi tájakra is..

43 Arhivele Statului Cluj, fond 44 Bistriţa, Missiles, 220/1663.; Veckenstadius levelének erre a részletére (téves, Veckenstadig névolvasattal) hivatkozik Hans Peter Türk. Ld. Türk közr.: *Gabriel Reilich Geistlich Musikalischer Blum- und Rosen-Wald*... 22. old. 31. jegyzet: „türkisch, scytisch oder Wallachisch weiß zugeigen, welches leider der meiste Theil in dieser beschwerlichen Zeit an diesem Ort villieber hört alß eine geistliche Harmonia" – Veckenstadius tanulságos írásának teljes szövegét egy tanulmány kíséretében külön szándékozom elérhetővé tenni.

ABSTRACT

PÉTER KIRÁLY*

16TH–17TH CENTURY REFUGEE MUSICIANS WHO FOUND ASYLUM AND EMPLOYMENT IN HUNGARY

Historical documents show that among the musicians active in Hungary during the 16th–17th centuries a significant number had been forced for one or another reason to leave their former places of work in other countries and had found asylum in Hungary or Transylvania. These refugees were mainly Protestants, fleeing from the Counter-Reformation in other Habsburg lands (e.g. Andreas Rauch, Samuel Capricornus and probably Johannes Thesselius), but there are documents in which financial debts are given as the reason for immigration (e.g. the Spanish dancing master and organizer of court ceremonies, Don Diego de Estrada). Also hints of criminal acts can be traced (as in the case of the organist Antonio Romanini) as well as unfortunate involvement in higher politics (the lutenist Valentin Bakfark). One case shows how a former Habsburg court musician (the castrato singer Angelo Maria Marchesini) joined a western Hungarian aristocratic family, just in order to remain close to the Vienna court, in the hope of rejoining the Emperor's musicians.

Data on the life and work of these refugees show that Hungary gained some excellent musicians by way of this immigration. There were some who probably would not have chosen the country if they had not been forced to leave their former places of work. Although it seems that not all of them could use all their skill and talent, some (like Andreas Rauch) found not only security but also a good working environment in the country.

* 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.

Sipos János

NÉHÁNY KAUKÁZUSI NÉP ZENÉJÉRŐL[1]

Népzenei kutatásom célja mára egy hatalmas, a Volga-Káma vidéktől Anatóliáig terjedő és keletre is kinyúló terület népzenéjének összehasonlító vizsgálata lett. Ennek a kutatásnak egyik állomása volt az *azeri* népzene felderítése.

Az azerik az anatóliai törökök igen közeli nyelvrokonai, ám a két nép etnogenezise eltérően alakult. Tanulságosnak tűnt annak a vizsgálata, hogy miként viszonyul az azeri népzene a területen lakó más népek zenéihez és az anatóliai népzenéhez, valamint az, hogy milyen távolabbi összefüggések találhatók az azeri zenei rétegek és más török népek, illetve a magyarok népzenei rétegei között. Azerbajdzsánban egy elemi, szinte a zene őstörténetébe utalható dallamstílus él teljes pompájában. Ezt a dallamstílust korábban már részletesen ismertettem.[2]

A Kaukázus hatalmas hegyekkel elválasztott völgyeiben és hegyoldalain az azeriken kívül számos nép él. Azerbajdzsán északi részén, a Kaukázus déli lejtőinek falvacskáiban gyűjtöttem avaroktól, zahuroktól, tatoktól, hegyi zsidóktól, az ország belsejében pedig többek között Grúziából idevándorolt törököktől és oroszoktól. Alább ezekről a népekről és a közöttük gyűjtött dallamokról szólok néhány szót.

Avarok

Az avarok Dagesztán hegyes vidékein, valamint Azerbajdzsán északi területein élnek. A 18–19. században az Avar Kaganátus uralta politikailag és kulturálisan felső Dagesztánt. Noha 1727 után többször is elfogadták az orosz fennhatóságot, mindannyiszor hamarosan el is utasították azt. Végül az oroszok 1864-ben végképp megdöntötték az Avar Kaganátust, és területét az *avar okrug*hoz csatolták, mely már közvetlenül orosz fennhatóság alatt állt. Az októberi forradalom után az avar terület a Dagesztáni Szocialista Köztársaság része lett, mely azután a Szovjetunióba olvadt be.

Mikor az arabok Dagesztánba érkeztek,[3] a kereszténység és néhány helyen a zsidó vallás már teret nyert az avar társadalomban, ezért az iszlám csak lassan nyo-

1 János Sipos: *Azeri Folksongs – At the Fountain-head of Music.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 2004. kötetének „Some Remarks About the Music of a few Minorities Living in the region" fejezetének (145–166.) magyar változata.

2 Sipos: *i. m.*; Sipos János: „A zene kezdeteinél – azeri népzene." In: *Zenetudományi Dolgozatok 2003.* Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 547–601.

3 Észak-Dagesztánt Hisham kalifa (724–743) foglalta el.



1. ábra. Azerbajdzsán térképe a gyűjtés központjaival: Baku, Samaha, Kuba, Zakatala és Karabah

mulhatott előre. A terület iszlamizálódása végül az oszmán uralom alatt történt meg (1558–1606), mára az avarok szunnita muzulmánok. Ők Dagesztán legnépesebb és legfejlettebb népe, az irodalmi avar nyelv Felső-Dagesztán különböző népei számára második nyelvként szolgál, és ezek a népek az avarok erős kulturális befolyása alá kerültek.



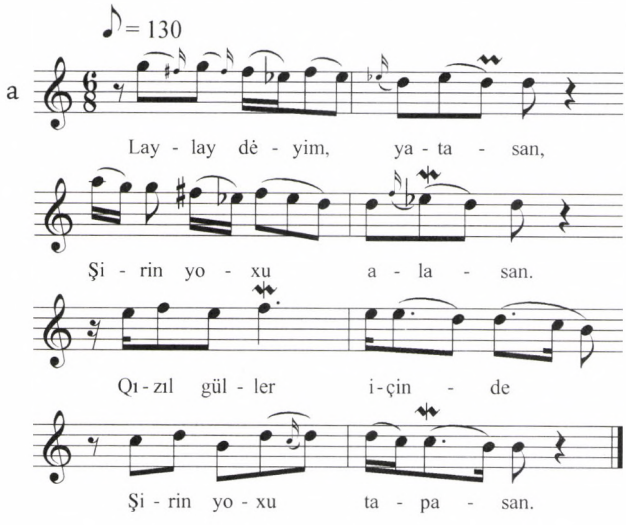
Avar férfi játszik damburán Dzsarban

Az avaroknak nincs bizonyítható közük a kárpát-medencei avarokhoz, mert az Avar Birodalmat nagyrészt mongol és török törzsek alkották, míg a kaukázusi avarok nyelve az ibéro-kaukázusi nyelvek északi csoportjának északkeleti ágához tartozik. A számos avar nyelvjárás – szinte minden törzsnél más – két fő csoportra osztható: északi és a déli dialektusokra.

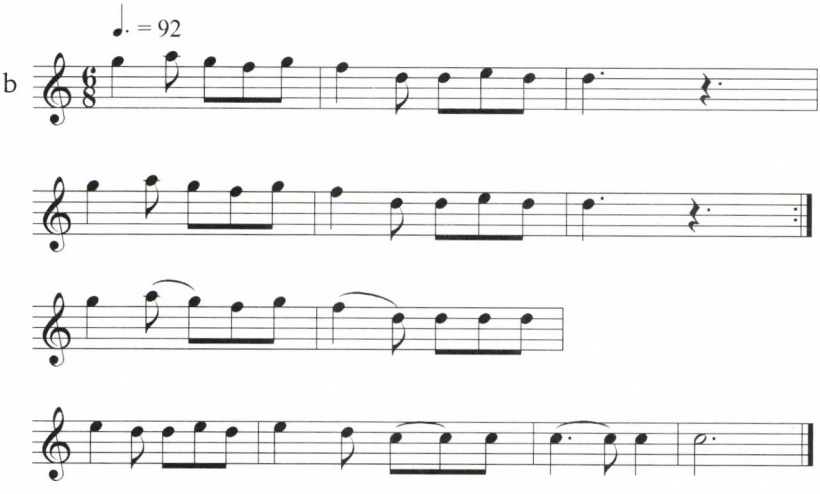
Magam 1999-ben az Azerbajdzsán északi részén, Zakatala megyében levő avar falvakat látogattam meg, és ott mintegy ötven dallamot gyűjtöttem. Ez a rész a déli avar terület központja. Az Azerbajdzsánban élő avarok a saját nyelvük mellett azeriül, és so-

kan oroszul is beszélnek. Noha a népesség anyanyelve fokozatosan azeri török nyelvre változik, még fenntartják különálló kultúrájukat; az avar dallamok és táncok jelentősen eltérnek az azeri dallamoktól és táncoktól.

Az *1a kotta* egy olyan avar dal, mely belesimul az azeri zene homogén stílusába, az *1b kotta* pedig távolabbról beleillik a magyar illetve az anatóliai sirató stílusba, és van azeri párhuzama is.



1. kotta. Avar dallamok:
a) azeri altatókhoz hasonló, de nagyobb ambitusú dal
b) kétmagú siratós dallam

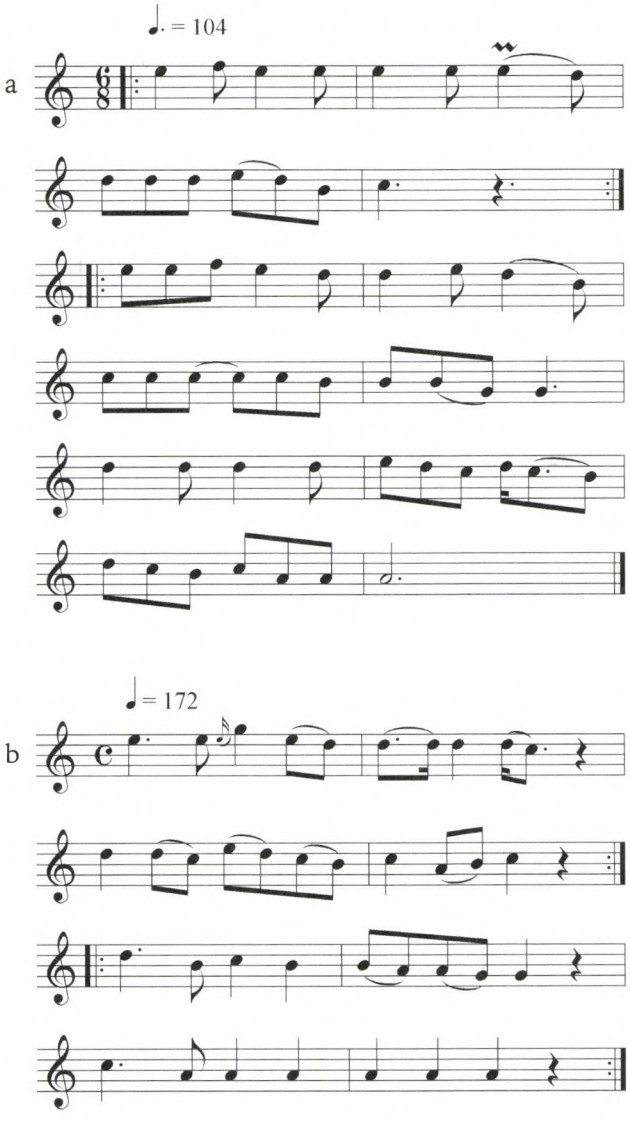


Az általam gyűjtött ötven avar dallam egyharmada vokális volt, és ezeknek mintegy fele, vagyis a teljes anyag hatoda többé-kevésbé beleillik az úgynevezett „pszalmodizáló" stílusba.[4] Ez a zenei stílus sok népnél megtalálható, de nem min-

4 A pszalmodizáló stílus kiterjesztett értelmezését alkalmazom, lásd részletesebben először Dobszay –Szendrei (1988: 55–66.). A magyar és az anatóliai pszalmodizáló stílus viszonyáról Sipos (2000: 96–128).

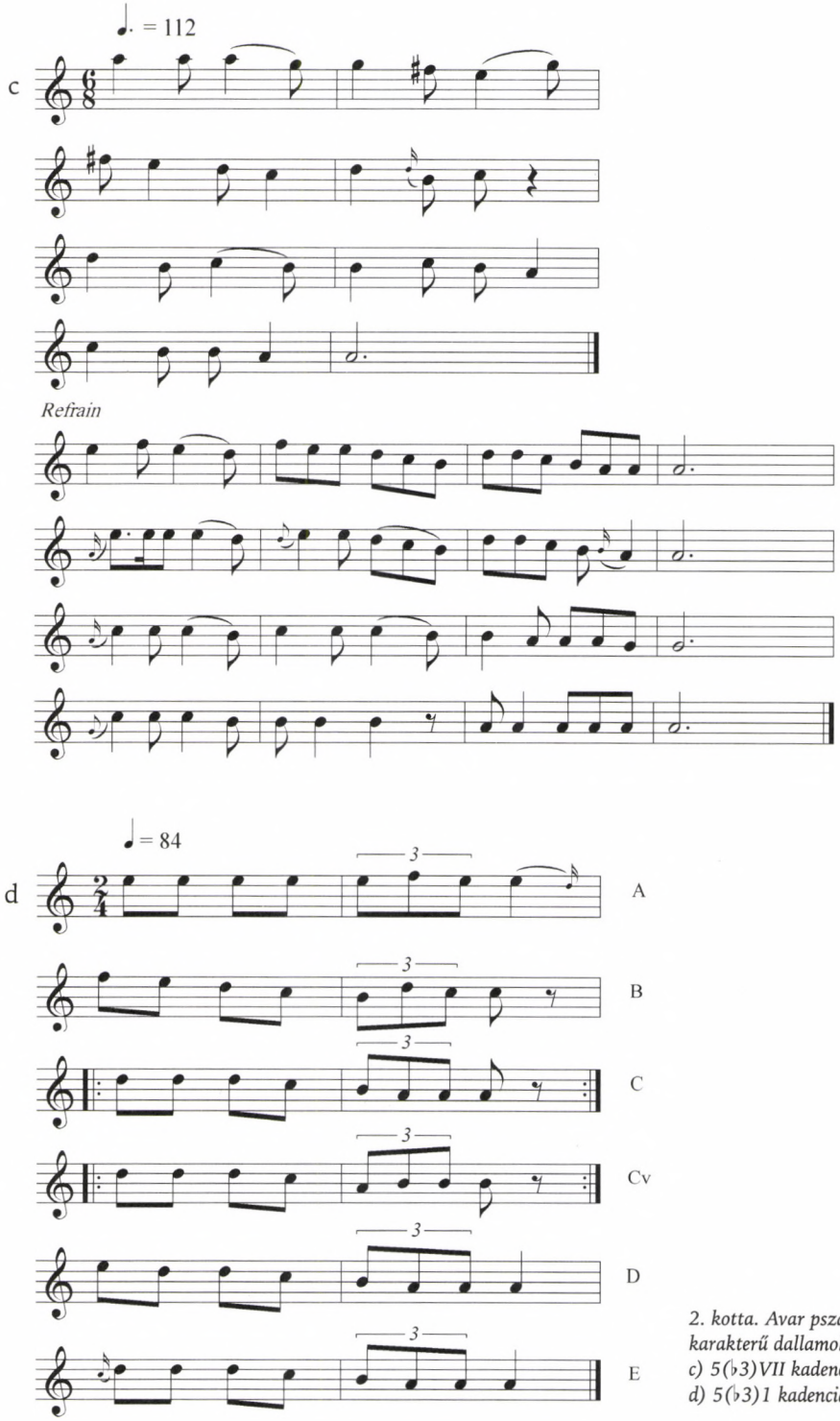
denütt, például épp az azeriknél lényegében nincs meg, de nem jellemző a Kaszpi-tenger túloldalán a mangislaki kazakok, vagy a Kaukázus túloldalán a török karacsájok és balkárok népzenéjére sem.

A 2. *kotta* néhány avar „pszalmodizáló" dallamot mutat be. Látható, hogy a közölt avar dallamok a pszalmodizáló stílus magasabban kezdő, a kétrétegű dalokra emlékeztető típusaihoz esnek közelebb. A kétsoros *2a* dallam *ABCDEF* soraiból *ABEF* alkot 5(♭3)♭3 kadenciás pszalmodizáló formát. Itt még csak a stílusra való utalásokkal találkozunk, azonban a *2b–c–d* dallamok már különböző kadenciákkal karakteresebben hasonlítanak egyes magyar pszalmodizáló dallamokhoz.[5] A *2e* dallam pszalmodizáló jellege is kétségtelen, a dallam azonban nem *la*-n, hanem *ti*-n ér véget. A *2f* dallamban rejtett formában találuk egyes pszalmodizáló tulajdonságokat.

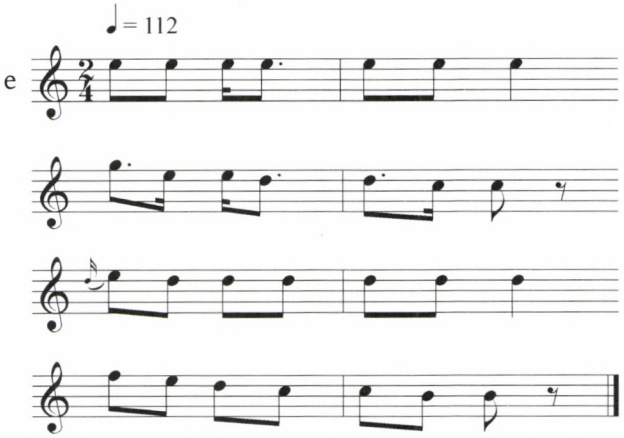


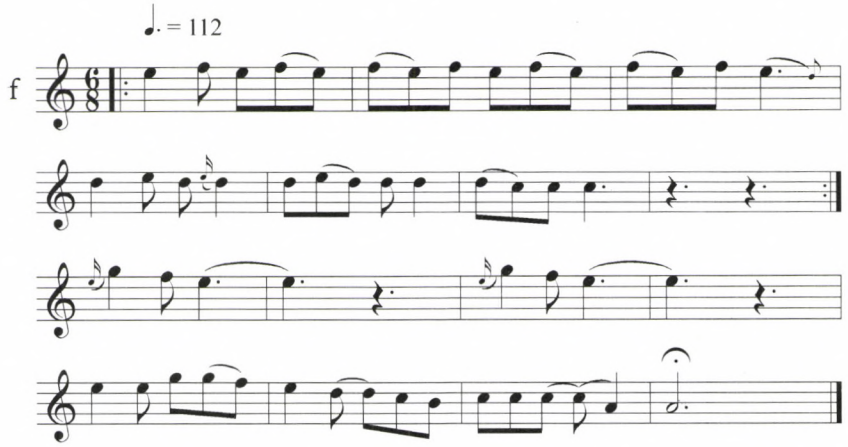
2. kotta. Avar pszalmodizáló karakterű dallamok
a) kétsoros szerkezetbe rejtett 5(♭3)♭3kadenciák
b) 4(♭3)VII kadenciák

5 2b, 2c és 2d magyar párhuzamai például Dobszay–Szendrei (1977) 21., 117. és 73. sz.



2. kotta. Avar pszalmodizáló karakterű dallamok (folytatás)
c) 5(♭3)VII kadenciák
d) 5(♭3)1 kadenciák





2. kotta. Avar pszalmodizáló karakterű dallamok (folytatás)
e) pszalmodizáló jelleg ti véggel
f) rejtett pszalmodizáló dallam

Tatok

Először egy fogalmi keveredést kell tisztáznunk. A szovjet idők népszámlálásaiban az iráni dialektust beszélő hegyi zsidókat a muzulmán *tat* népességhez számolták, a tatokat pedig az azerikhez, így vált a tat fogalom a térségben a zsidó szinonímájává. Magam ebben a tanulmányban *tatnak* az iráni népességet nevezem.



Gyűjtés két tat *asszonytól Demirdzsiben*

Nyilvánvalóan a magukat azerinek valló, török nyelvű csoportok egy részének ősei között is voltak irániak, de az indoeurópai dél-iráni nyelvjárást beszélő tat népesség aránya sem kicsi a mai Azerbajdzsánban. E csoportok java része ma kétnyelvű: azeri-tat, bár eredeti nyelvét hivatalosan nem használhatja. A tatok többnyire siíta muzulmánok, de van közöttük keresztény és zsidó is. Bár nemzeti identitásukat őrzik, kulturálisan és mindennapi életüket tekintve szinte megkülönböztethetetlenek az azeriktől.

A Kaukázusban körülbelül 20 000 tat él, többségük Azerbajdzsán északi tengerpartjainál, illetve Dagesztán tengerközeli területein. Iránban nagyszámú népesség beszél ugyanebbe a nyelvcsaládba tartozó nyelveket.

Az azerbajdzsáni tatok között gyűjtöttem, többek között a tat Demirdzsi faluban és a tat Zarat falu Samahába beköltözött népességétől. Mint várható volt, népzenéjük nagymértékben hasonult – vagy eredetileg is hasonló volt – a többségi azerik népzenei rétegeihez. Ezek a dallamok tehát feltűnés nélkül belesimulnak a többi azeri dallam közé, és egyenletesen oszlanak el a nagy azeri gyűjtés anyagában.

Zahurok

Noha a zahuroktól nem sok anyagot vettem fel, talán nem tanulság nélkül való egy-két szót szólni ennek a kaukázusi népnek a múltjáról és jelenéről. A zahurok eredetileg Dagesztánban éltek, de egy részük már a 13. században átköltözött Azerbajdzsánba.

Akár a Dél-Kaukázus többi népe, a zahurok is hosszú éveken át küzdöttek a függetlenségükért a törökök és a perzsák ellen. A 19. század elején az oroszokhoz fordultak segítségért, és az Orosz Birodalom részévé váltak. A 19. század közepén a dagesztáni zahurokat Azerbajdzsánba űzték, de kilenc évvel később visszatérhettek szülőföldjükre, Rurul területre. Jelentős részük azonban Azerbajdzsánban maradt, főleg Kakh, Zakatala és Belokani vidékén; a 20 000 zahur (1989-es adat) mintegy kétharmada ma Észak-Azerbajdzsánban él.

A zahurok mohamedánok, de egyes szertartásaikban, például a tavaszi tűzugrásban vagy az esőimában iszlám előtti szokások fedezhetők fel. Előbukkannak az animizmus nyomai is, például a kövekkel, fákkal kapcsolatos hiedelmeikben.

A szovjet rendszer előtt az iskolákat az iszlám egyház felügyelte. Bár a szovjet hatóságok pozitív változásokat is bevezettek az iskolákban, nem engedélyezték a zahur nyelv használatát. Az oktatás az első évfolyamtól oroszul folyt, és az orosz vált a zahurok irodalmi nyelvévé. A tömegkommunikáció döntően orosz nyelve ellenére szinte mindegyikük beszéli az oroszon kívül az azeri nyelvet is.

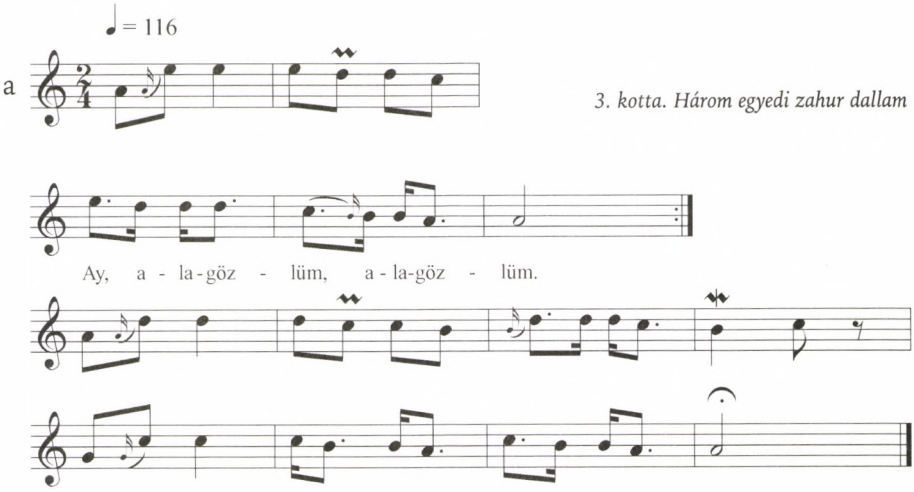
Az azerbajdzsáni zahurok 99,9%-a muzulmán.[5] Nyelvük, a *zahuri* (mikik) a dagesztáni nyelvek lezgi-samur ágának délkeleti csoportjához tartozik, két fő nyelvi dialektussal. 1932-ben megalkották irodalmi nyelvüket latin ábécével, de ez soha nem került használatba. Máig az azeri szolgál hivatalos nyelvként, ezt a legtöbb zahur folyékonyan beszéli. Újabban ismét elhatározták, hogy a zahurt írott nyelvként is fogják használni.

5 A World Evangelization Research Center utolsó becslése.

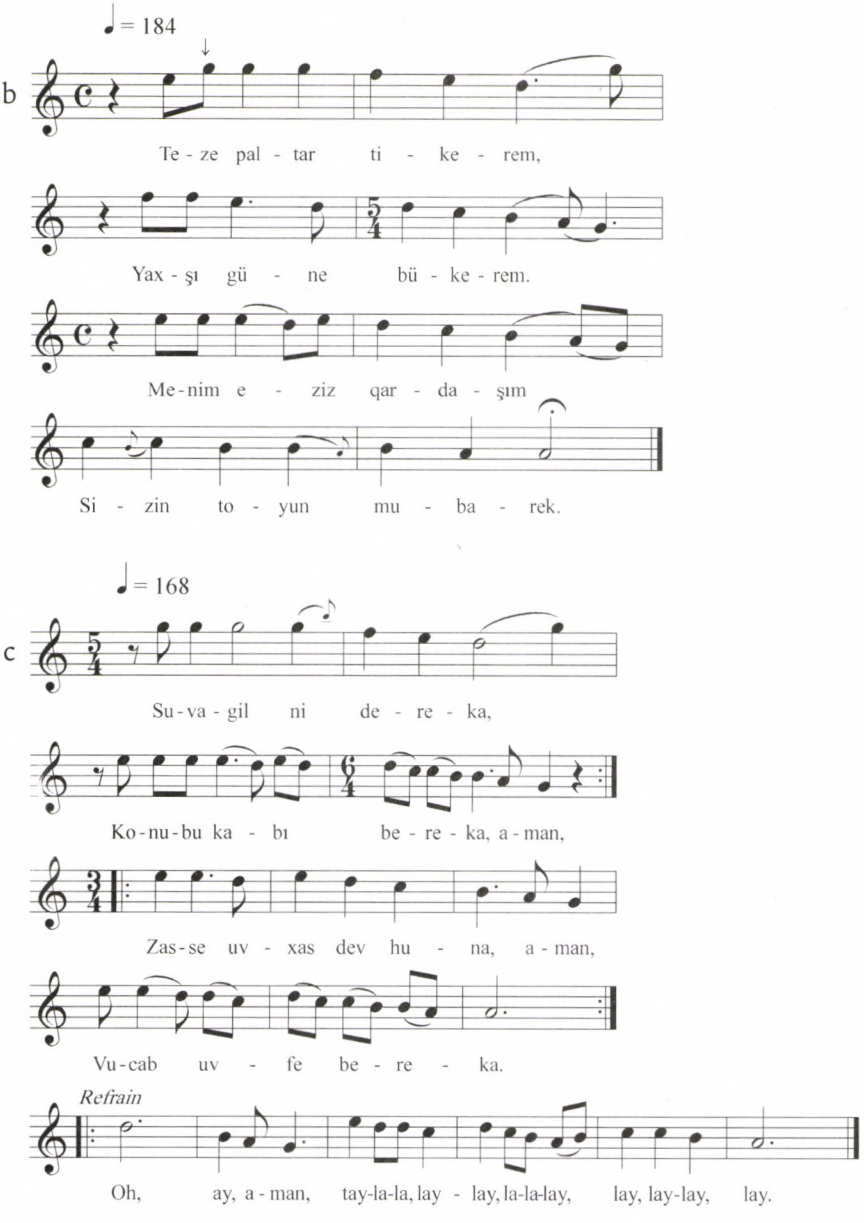


Zahur asszonyok Ashagy-Tala falvában

1999-ben Zakatala megye Asagi Tala és Szuvagil falvaiban gyűjtöttem zahurok között. E dalok általában beillenek a többségi dallamok közé, egyesek azonban határozottan eltérnek az azeri dallamoktól. A *3a* dallam határozott, az azeri giusto dallamok között szokatlanul változatos sorhosszaival tűnik ki, noha a dallammozgása vagy ambitusa nem tér el a jellegzetes azeri dallamokétól. Ezzel szemben a *3b-c* dallamvariánsok ambitusukkal, nagyívű soraikkal és négysorosságukkal erősen különböznek a többségi dallamoktól. Jellemző a helybeli kétnyelvűségre, hogy *3a* szövege félig azeri, félig zahur, a *3b* szövege azeri, míg közvetlen variánsának, a *3c*-nek a szövege zahur.



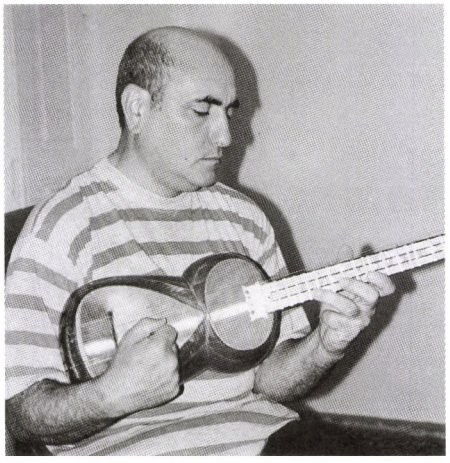
3. kotta. Három egyedi zahur dallam



Hegyi zsidók

A Kaukázusban lakó zsidók zenéje három fő tradícióhoz tartozik: Észak-Azerbajdzsánban és Dél-Dagesztánban a *derbendi,* Keytog területen Észak-Dagesztánban, Csecsniában és a kabard-balkár földön a *keytogi* és Oguz városban, Azerbajdzsánban a *vartaseni.*[6]

6 Eliyahu (1999:9.)



Hegyi zsidó férfi játszik taron Kuba városában

Manapság az azeri zsidók elsősorban nagyvárosokban laknak. Kuba városában, ahol magam is gyűjtöttem, saját kerületük van, a *kızıl mahallesi* „vörös kerület". Városlakó létükre természetesen nemigen éneklik már a *gudil-gudil* esővarázsló dalokat, a *néhre* köpülődalt és a falusi élethez kötött más dalokat. Annál jobban terjednek közöttük a slágerek. Az esküvőkön a komoncse, a tar, a balaban és a zurna helyét egyre inkább kiszorítja az elektromos gitár, a klarinét és a szintetizátor, ugyanúgy, ahogy ez a világ oly sok, néhány évtizede szinte még érintetlennek tűnő helyén, például a romániai magyar falvakban is történik.

A kaukázusi zsidóknak távoli „magyar vonatkozása" is van. Amikor a 7. század elején a kazárok meghódították az Észak-Kaukázust, az akkor még ott élő magyarok is kazár fennhatóság alá kerültek. A 8. században a kazárok királya zsidó hitre tért át.[7] A keleti Kaukázusban létrejött királyság zsidókat vonzott Perzsiából, Bizáncból, és mély nyomokat hagyott a hegyi zsidó mitológiában is, a 19. századig a kazár királyra a „mi királyunk"-ként hivatkoztak.

Miután a tizedik század második felében a Kazár Birodalom összeomlott, ezen a geopolitikailag fontos területen felváltva uralkodtak a perzsák, a szeldzsukok és a mongolok. A 18. század második felében az Orosz Birodalom a keleti Kaukázus birtoklásáért megtámadta Perzsiát és az Oszmán Birodalmat. A bizonytalan helyzetben a kis azeri falvakban élő zsidók Kubába menekültek, a perzsa Huszein kán védelme alá.[8] A 19. század elejére az oroszok véres harcokban meghódították Dagesztánt, eközben a zsidók közül sokan felvették az iszlámot.

A hegyi zsidók nyelve a *juhuri* Azerbajdzsán iráni nyelveihez tartozik.[9] Ez a tény rávilágít ennek a zsidó közösségnek a földrajzi származására. A legtöbb hegyi zsidó két vagy három nyelvet tud, Azerbajdzsánban például a saját nyelvükön kívül beszélnek oroszul, és erős zsidó akcentussal azeriül.

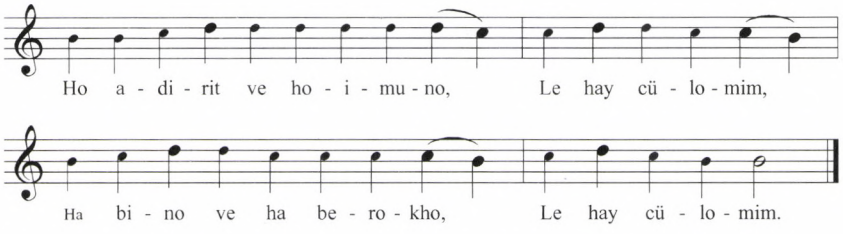
A kaukázusi zsidó és nem-zsidó kultúrák közötti szoros kapcsolat a közös geopolitikai és szociális–gazdasági hagyománynak köszönhető. Az itt töltött ötszáz év alatt a zsidók keveredtek a muszlim közösségekkel, a vegyes falvakban a különböző etnikai csoportok meghívták egymást ünnepeikre, mint azt a nyelvükben levő számos jövevényszó is mutatja. Nem csoda hát, hogy egy-egy területen közös a zenei repertoárjuk, közösek műfajaik, előadásmódjuk és a hangszereik is. Ugyanakkor nem szabad elfelejteni a zenei dialektusbeli különbségeket a Kaukázus déli és

7 Altshuler (1990–91: 37).
8 Babibhanov (1991).
9 Yarshater (1989: 238–245).

északi oldala között. Ahogy más iszlám országokban is, például Perzsiában vagy Marokkóban, a Kelet-Kaukázusban is tipikus zsidó foglalkozás volt a hangszeres játék, és zsidó zenészek gyakran zenéltek más népek ünnepein.

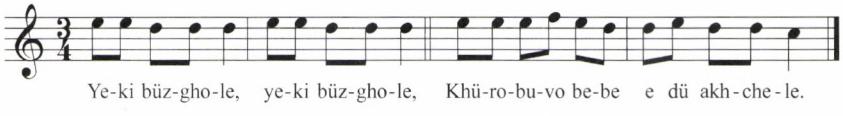
A zsidó és az iszlám repertoár között lényegében csak a nyelvben és a társadalmi eseményekhez csatlakozó zenékben van különbség. Megegyeznek az úgynevezett *mugam* repertoár és a legelterjedtebb tánc, a *terekeme* dallamai is. A *4. kottán* néhány példát látunk a hegyi zsidó dalokból, ezúttal elsősorban az azeri népzenével való hasonlóságokra koncentrálva.[10]

Eltérően a sokszínű népdaloktól, a vallási énekek lényegében a Kaukázusban élő összes zsidó közösségben azonosak. Ezt a zenét egy pszalmodizáló stílus jellemzi, mely a formától és a liturgikus szöveg eredetétől függetlenül oktávon belüli 3-5 hangból álló modusokat használ. Ezek a dallamok általában kétsorosak ABABAB... vagy AABBAABB... formával. A zsidó vallási dalok közül soknak van azeri vallási dal vagy éppen azeri népdal párhuzama. Ilyen például a *re-do-ti* magon ereszkedő *4a kotta*:



4a) Kaukázusi hegyi zsidó vallási dallam re-do-ti maggal (Eliyahu Nº 9)

A *mi-re-do* mag a hegyi zsidó népzenében kisebb súllyal szerepel mint az azeri népzenében, és az ilyen magon mozgó zsidó dalok felépítése is eltér az azeri dalokétól. A magyar sirató kisformájára kissé emlékeztető *re-do* kadenciás alakzat azonban itt is megtalálható:

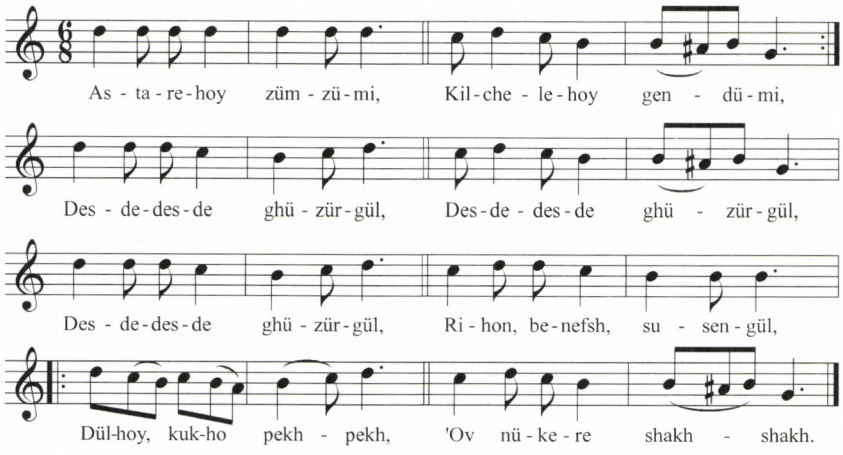


4b) Kaukázusi hegyi zsidó népdal re-do-ti maggal és re-do kadenciákkal (Eliyahu Nº 17)

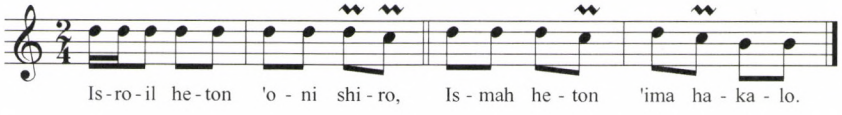
A *so-fa-mi-re-do* tetratonon mozgó közkedvelt azeri *Ey, beri bax* azeri dallamnak is van zsidó változata *(4c kotta a következő oldalon)*. A közkedvelt azeri dallam *(so so so fa / mi mi so // so so fa fa / mi mi mi)* a harmadik sorban jelenik meg, és valószínű, hogy a zsidó dallam e dal egy továbbfejleszett formája.

Láthatunk példákat a *(mi)-re-do-ti* tri-, illetve tetrachordon építkező elemi azeri dallamformára is, mely a hegyi zsidó népzenében szintén gyakori *(4d kotta a következő oldalon)*. Egy másik ilyen dallam a *4e*, melyhez hasonlót magam is vettem

10 A dallamokat főképpen Eliyahu (1999)-ból idézem.

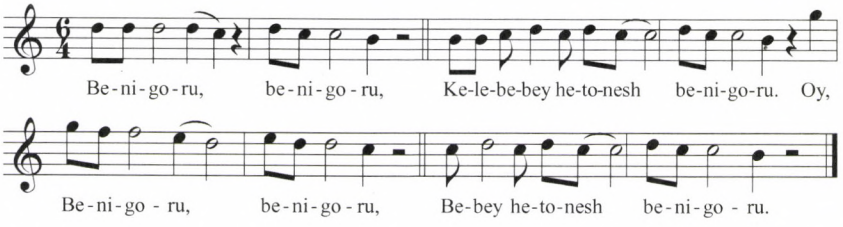


4c) Kaukázusi hegyi zsidó dallam so-fa-mi-re-do tetraton (Eliyahu Nº 43)



4d) Kaukázusi hegyi zsidó dallam mi-re-do-ti maggal (Eliyahu Nº 18)

fel Kubában. A *4e* kottában idézett változat AB^{k}CB, pontosabban a b/cb/cb$_{k}$/cb formájú, mely visszavethető az általam gyűjtött cb formájú kétsoros azeri dallamra.

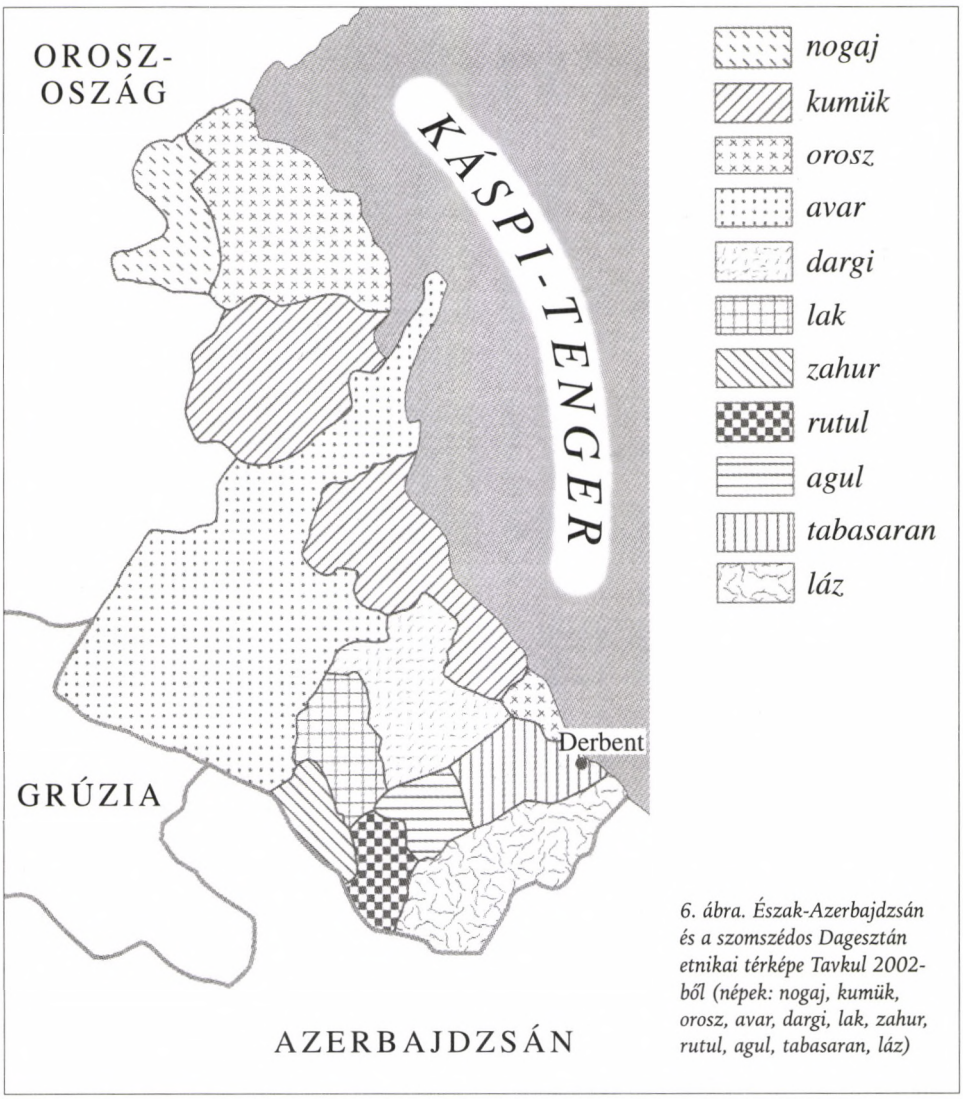


4e) Kaukázusi hegyi zsidó dallam mi-re-do-ti maggal (Eliyahu Nº 44)

A hegyi zsidó népzenében előfordulnak négysoros, illetve nagyobb ívű kétsoros dallamok és bővített szekundos skálákkal; ezek többsége újabb fejleménynek vagy idegen hatásúnak tűnik.

Egy régi orosz dallam

Samaha megye Kirovka falvában az azeriken kívül egy itt élő orosz parasztasszonytól is gyűjtöttem, többek között az *5. kottán* látható régi orosz dallamot. A néni emlékezett, hogy gyermekkorában ezt énekelték vasárnaponként, amikor az utcán sétáltak. A dalt azért idézem, mert tanulságos, hogy noha oly sok azeri társához hasonlóan kvint ambituson mozog, mégis a *re-do-la* triton milyen más jelleget

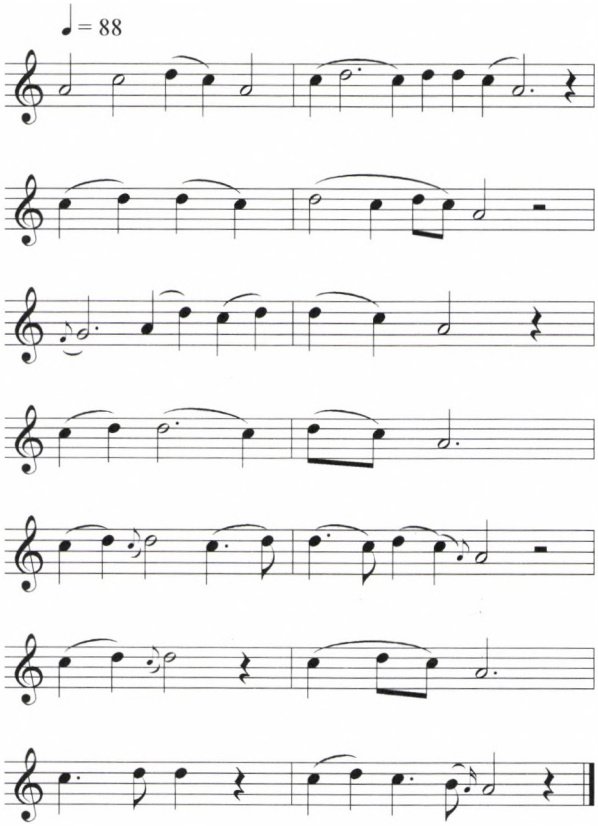


6. ábra. Észak-Azerbajdzsán és a szomszédos Dagesztán etnikai térképe Tavkul 2002-ből (népek: nogaj, kumük, orosz, avar, dargi, lak, zahur, rutul, agul, tabasaran, láz)

ad a dalnak, mint a *re-do-ti-la* tetrachord. A konjunkt azeri és más kisebbségi dallamok tengerében ez a triton szinte felüdülést jelent, és sejteti, hogy a nagyobb ambitusú orosz dallamok még jelentősebben térnek el az itt uralkodó dallamstílustól. *(A triton régi orosz dallamot lásd az 5. kottán, a 206. oldalon.)*

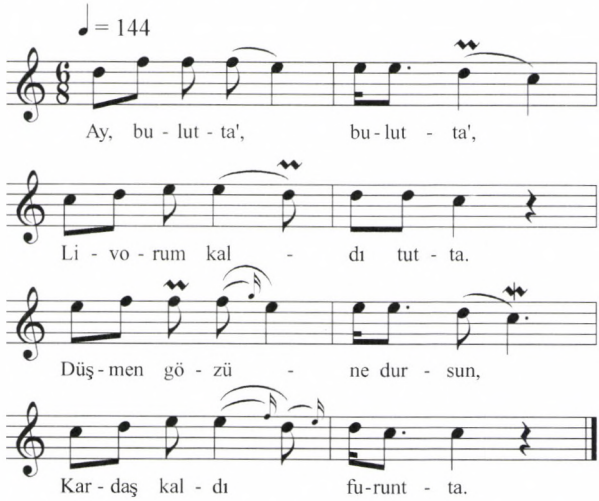
Törökországi törökök

Samaha megye Hilmilli falvában gyűjtöttem olyan törököktől is, akik Grúziából jöttek Azerbajdzsánba. Közülük Tamara Sukurova hosszasan énekelt, dalainak többsége egyetlen zenei gondolat variánsaiból álltak. Lássunk néhány példát ebből a zenei stílusból.

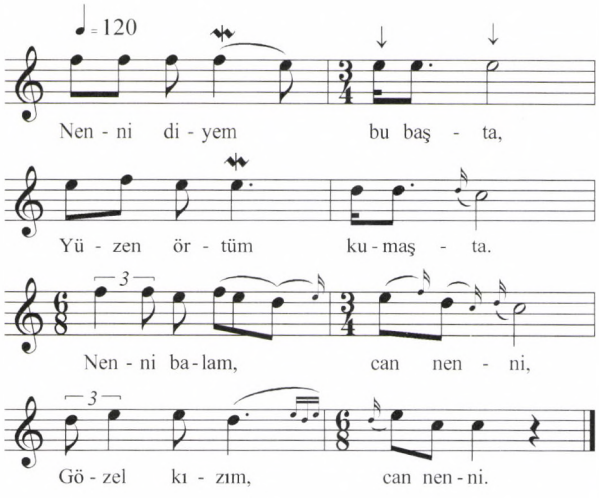


5. kotta. Egy régi orosz triton dallam

A *6a kotta* sorainak lényege a *do re mi (fa) mi re/do* domb. A *6b* dallam *(a szemközti oldalon)* absztrahált váza *fa fa fa fa / mi mi mi/re // mi-fa mi mi / re-re do,* amely bizonyos hasonlóságot mutat a magyar és török sirató kisformájának egy elemi megvalósulásával. Ez a dallam azért is külön figyelemreméltó, mert központi el-

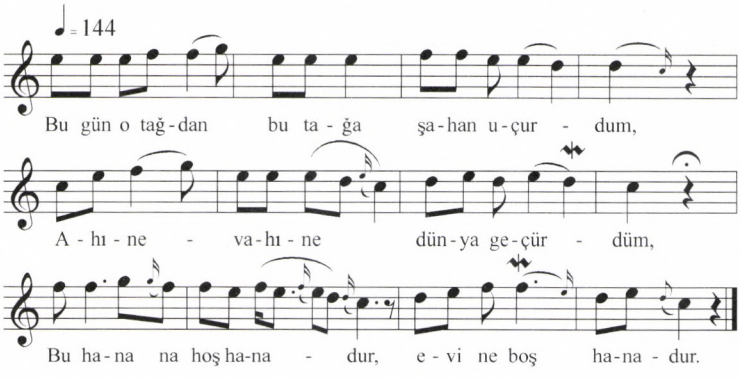


6a) Török dal Azerbajdzsánból, sirató: do-re-mi-re-do domb



6b) Török dal Azerbajdzsánból, altató: a magyar és török sirató kisformájának egyik rövid megvalósulása

gondolásnak tűnik ebben a török zenei világban, mint az alábbi kottákban látni fogjuk. A *6c dallam* hosszú sorai a *6b dallam* két sorának egymás alá helyezéséből állnak, másrészt itt a magyar sirató kisformájához való hasonlóság is erősebb.



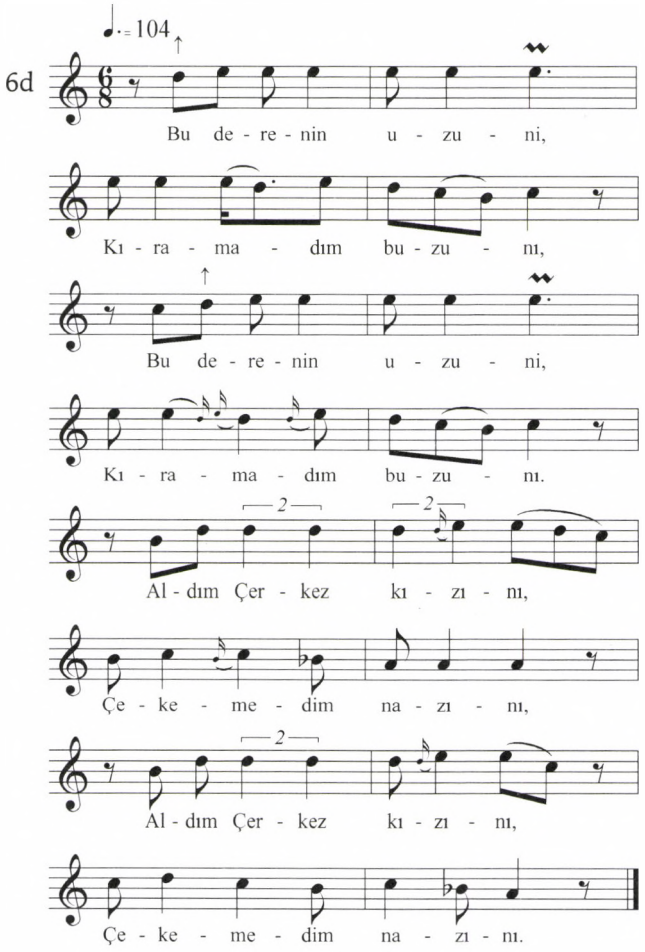
6c) Török dal Azerbajdzsánból: e dallam hosszú sora az előző dallam két sorának egymás alá helyezése

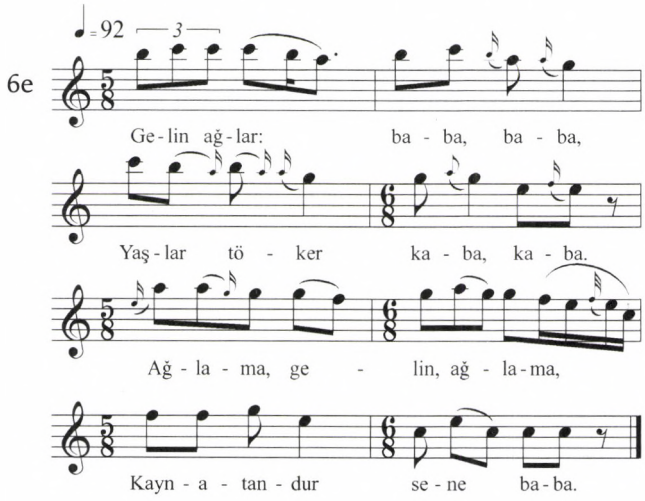
A *6d dallam (a 208. oldalon)* a *6b*hez hasonlóan kezdődik, majd két mélyebb sorral folytatódik, és négysoros alakot ölt. Ezzel a magyar illetve anatóliai pszalmodizáló stílusba illik be.

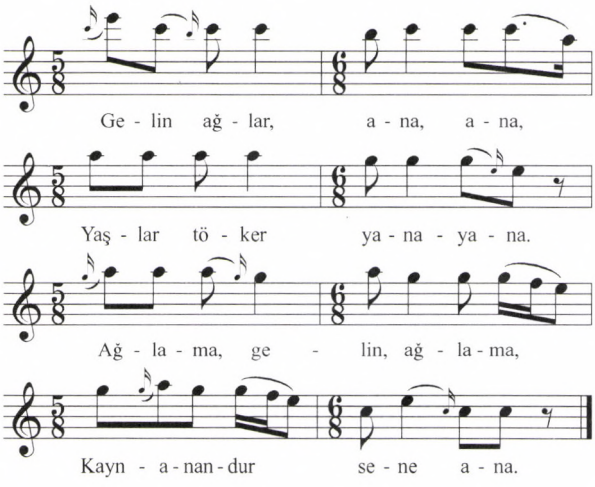
A *6e-f (a 208–209. oldalon)* karakteres, a fentiektől eltérő nagyobb ambitusú, négysoros, dúr skálán mozgó dallamok: a *6e* ABBC, a *6f* pedig ABABCDCD formában variálja a közös A, B és C sorokat.

E dalok többsége az azeri, illetve az anatóliai népzene fontos alaprétegeibe illik be.[11] A *6e-f dallamtípushoz* hasonló anatóliai dalokat elszórtan legfeljebb Tosya, Silifke, Antakya és Konya környékén találunk.

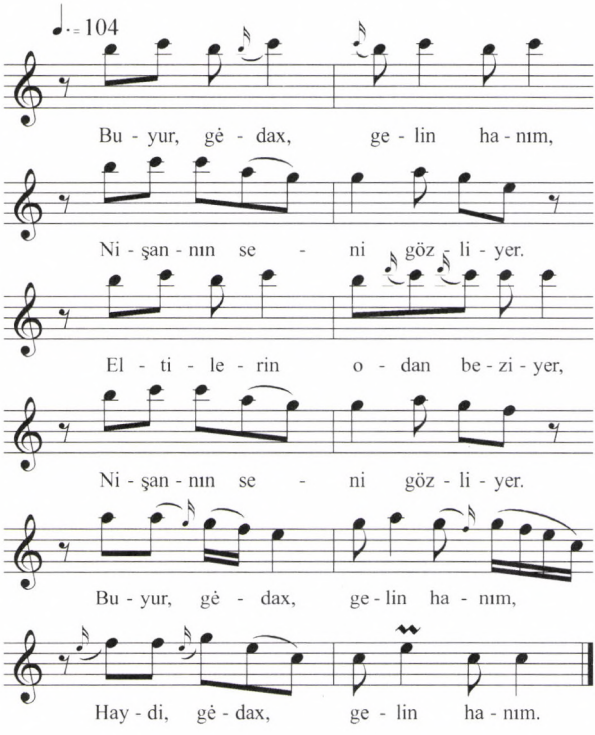
11 Az anatóliai népzene sirató és pszalmodizáló stílusairól, valamint azok magyar vonatkozásairól ld. Sipos (1994: 28–50.), a kazak népzene sirató és pszalmodizáló stílusairól ld. Sipos (2001: 43–54., 95.).


6d
♩.= 104
Bu de - re - nin u - zu - ni,
Kı - ra - ma - dım bu - zu - nı,
Bu de - re - nin u - zu - ni,
Kı - ra - ma - dım bu - zu - nı.
2
Al - dım Çer - kez kı - zı - nı,
Çe - ke - me - dim na - zı - nı,
Al - dım Çer - kez kı - zı - nı,
Çe - ke - me - dim na - zı - nı.


6e
♩= 92
3
Ge - lin ağ - lar: ba - ba, ba - ba,
Yaş - lar tö - ker ka - ba, ka - ba.
Ağ - la - ma, ge - lin, ağ - la - ma,
Kayn - a - tan - dur se - ne ba - ba.



6f



6d) Török dal Azerbajdzsánból, menyasszonybúcsúztató és menyasszonyfogadó: a kis sirató forma tovább ereszkedve négysorosra bővülve, karakteres négysoros dallam, 6e) ABBC formában, 6f) ABABCDCD formában

A dallamok adatai és szövegei

Alább a dalszövegek irodalmi formáját és magyar fordításukat közlöm. Az énekesek nevét és a gyűjtés helyét hivatalos azeri átírásban adom meg.

1a, avar altató, Ağasova Mina Mehemmed qızı (45), Zakatala, Dzsar

Laylay déyim, yatasan,	Altatót énekelek, feküdj le,
Şirin yuxu alasan.	Lelj édes álmot.
Qızıl güller içinde	A vörös rózsák között
Şirin yuxu tapasan.	Édes álmot lelsz.
Laylay, laylay,	Tente, tente,
Laylay, gülüm, ay, laylay,	Tente, rózsám, aj, tente,
Évim-éşiyim, laylay.	Mindenem, tente.

1b, avar táncdal, Qallayév Feyzulla Müslüm oğlu (50), Zakatala, Makov
2a-b, f, avar táncdalok, Qallayév Feyzulla Müslüm oğlu (50), Zakatala, Makov
2c-d, avar táncdalok, Davudova Huri Mehemmed qızı (80), Zakatala
2e, avar táncdal, Heraçiyéva Cemile Şemseddin qızı (44), Zakatala, Dzsar
3a, zahur táncdal, Muradova Hafizet Zabibulla qızı (70), Zakatala, Suvagil
3b, zahur lakodalmi dal, Muradova Hafizet Zabibulla qızı (70), Zakatala, Suvagil

Teze paltar tikerem,	Új ruhát varrok,
Yaxşı güne bükerem.	Jobb napokra elhajtogatom.
Menim eziz qardaşım,	Én kedves testvérem,
Sizin toyun mubarek.	Lakodalmatok áldott legyen.

3c, zahur lakodalmi dal, Almazov Ekrem Memmed oğlu (36), Zakatala, Suvagil
4a-e, zsidó dallamok, Eliyahu No 9, No 17, No 43, No 18 és No 44
5, orosz dallam, egy orosz nő (~80), Samaha, Kirovka
6a, török dallam, Şükürova Tamara Domac qızı (50), Samaha, Hilmilli

Ay, bulutlar, bulutlar,	Aj, felhők, felhők,
Livarum kaldı dutta.	A kosaram a szederfán maradt.[12]
Düşmen, gözüne dursun,	Az ellenség legyen átkozott,
Kardaş kaldı furuntta.	A testvér a háborúban maradt.

6b, török altató, Şükürova Tamara Domac qızı (50), Samaha, Hilmilli

Nenni diyem bu başta,	Altatót mondok,
Yüzen örtüm kumaşta.	Arcodat textilbe rejtem.
Nenni, balam, can nenni,	Tente, kicsim, lelkem, tente,
Gözel kızım, can nenni.	Szép lányom, lelkem, tente.

12 *Livar* = kosár, melybe a kihalászott halakat teszik, hogy életben maradjanak.

6c, török lakodalmi dal, Şükürova Tamara Domac qızı (50), Samaha, Hilmilli

Bu gün o tağdan bu tağa şahan uçurdum,	Ma arról a hegyről e hegyre sólymot röptettem,
Ahine vahine dünya geçirdim,	Nagyon rossz életem volt,[13]
Bu hana ne hoş hanadur, evi ne boş hanadur.	Ez a ház milyen kellemes, az ő háza milyen üres.

6d, török dal, Şükürova Tamara Domac qızı (50), Samaha, Hilmilli

Bu derenin uzunu,	E patak mentén,
Kıramadım buzunu.	Nem tudtam betörni a jeget.
Aldım Çerkez kızını,	Elvettem a cserkesz lányt,
Çekemedim nazını.	Nem tudtam ellenállni varázsának.

6e, török lakodalmi dal, Şükürova Tamara Domac qızı (50), Samaha, Hilmilli

Gelin ağlar: baba, baba,	Menyasszony sír: apa, apa,
Yaşlar töker kaba, kaba.	Hullajtja könnyeit keservesen.
Ağlama, gelin, ağlama,	Ne sírj, menyasszony, ne sírj,
Kaynatandır sene baba.	Apósod lesz apád.
Gelin ağlar: ana, ana,	Menyasszony sír: anya, anya,
Yaşlar töker yana-yana.	Hullajtja könnyeit keservesen.
Ağlama, gelin, ağlama,	Ne sírj, menyasszony, ne sírj,
Kaynanandır sene ana.	Anyósod lesz anyád.

6f, török lakodalmi dal, Şükürova Tamara Domac qızı (50), Samaha, Hilmilli

Buyur, gédax, gelin hanım,	Kérlek, menjünk, menyasszony,
Nişanlın seni gözliyor.	Jegyesed vigyáz rád.
Eltilerin odan beziyor,	Sógorasszonyaid a szobádat díszítik,
Nişanlın seni gözliyor.	Jegyesed vigyáz rád.
Buyur, gédax, gelin hanım,	Kérlek, menjünk, menyasszony,
Haydi, gédax, gelin hanım.	Rajta, menjünk, menyasszony.

13 Szó szerint: „A világot sírva sétáltam át".

Felhasznált irodalom

Altshuler, M. (1990–91): *Jews from the eastern Caucasus.* Jerusalem.

Babikhanov, A. K. (1991): *Gulistan-i Iran* [Rose garden Iran]. Baku.

Beliaev, V. M. (1962): *O„erki po istorii muzyki narodov SSSR*, Moszkva.

Beliaev, V. M. (1975): *Central Asian Music.* Middletown, Connecticut.

Dobszay–Szendrei (1988): *A magyar népdaltípusok katalógusa.* Budapest.

Eliyahu, P. (1999): *The Music of the Mountain Jews.* Jerusalem.

Golden, P. B. (1998): „The Turkic Peoples: A Historical Sketch." In: *The Turkic Languages*: 16–29. New York.

Hajibekov, U. (1985): *Principles of Azerbaijan Folk Music.* Baku.

Hasanlı, C. (1988): *Azerbaycan tarihi, 1918–1920: Türkiyenin yardımından Rusyanın işgaline kadar* [History of Azerbaijan 1918–1920]. Ankara.

Irons, W. (1958): *Istoria Azerbaijana.* Baku–Istanbul.

Bülbül Memmedov (ed.): *Azerbaycan Halq Mahnıları Vol. 1* [Azeri Folksongs 1]. Baku: 1977.

Bülbül Memmedov (ed.): *Azerbaycan Halq Mahnıları Vol. 2* [Azeri Folksongs 2]. Baku: 1982.

Rahmatov, A. (1957): *Azarbaycan xalg çalgı aletleri* [Azerbaijan Folk Instruments]. Baku.

Şakir-Zade, N. (1995a): *Azerbaycan ve Türkiye'nin Müzik Kültürleri* [The Music Culture of Azerbaijan and Turkey]. Baku–İzmir.

Saray, M. (1993a): *Azerbaycan Türkleri Tarihi* [The History of Azeri Turks]. İstanbul.

Sipos J. (2000): *In the Wake of Béla Bartók in Anatolia.* Budapest.

Sipos J. (2001a): *Kazakh Folksongs from the Two Ends of the Steppe.* Budapest.

Sipos J. (2001b): „Report on my Expedition in the Caucasus." In: *Néptörténet–Nyelvtörténet, A 70 éves Róna-Tas András köszöntése*: 155–184. Szeged.

Sipos J. (2004a): *Azeri Folksongs – At the Fountain-Head of the Music.* Budapest: Akadémiai Kiadó.

Sipos J. (2004b): „A zene kezdeteinél – azeri népzene." In: *Zenetudományi Dolgozatok 2003.* Budapest, 547–601.

Swietochowski, T.–Collins C. B. (1999): „Historical Dictionary of Azerbaijan." In: *Asian/Oceanian Historical Dictionaries.* Szerk.: Jon Woronoff. Lanham, Maryland. USA.

Tavkul, U. (2002): *Etnik Çatışmaların Gölgesinde Kafkasya.* İstanbul.

Yarshater, E. (1989): „Azerbaijan: the Iranian Language of Azerbaijan." In: *Encyclopadia Iranica.* Vol. 3.

ABSTRACT

JÁNOS SIPOS*

SOME REMARKS ABOUT THE MUSIC OF A FEW MINORITIES LIVING IN AZERBAIJAN

The ethnomusicological research of János Sipos has grown to include the comparative examination of the folk music of a vast area stretching from the Volga-Kama region to Anatolia and further east. One objective in this research was the exploration of the folk music in Azerbaijan.

In the valleys and on the hillsides divided by the enormous mountain range of the Caucasus, several ethnic groups live. In the north of Azerbaijan, one can meet, for example, Avars, Tsakhurs, Tats, Mountain Jews in villages on the southern slopes of the Caucasus, and inside the country there are Turks from Uzbekistan and Russians. In this paper you learn a few facts about these peoples and the tunes the author collected among them.

The present article is a chapter from his book "Azeri Folksongs-At the Fountain-Head of Music" (Budapest: Academian Publishing House, 2004). The Azeris living between the two major regions mentioned above are close language relatives of the Anatolian Turks, but the ethnogenesis of the two peoples developed differently. It is illuminating to study how Azeri folk music related to the musics of other peoples in the area, and to Anatolian folk music, and to discern more remote connections between Azeri musical layers and strata of other Turkic folk musics and the folk music of Hungarians.

The preface of the book is followed by a history of Azerbaijan, after which the collecting expedition is described illustrated with maps and photos. The highlight of the book is the comparative presentation of Azeri musical styles with an ample anthology of music examples. The song texts and their English and Hungarian translation may be useful for those interested in Azeri language and folk culture. The book ends with indices and notes, as well as an important supplement: a CD with the finest tunes of the collected stock.

* János Sipos, Hungarian ethnomusicologist is senior member of the Institute for Musicology, Hungarian Academy of Sciences. His main interest is the comparative research of the folk music of different Turkic people. He made extensive research in Turkey, Thrace, Azerbaijan, Caucasus, Kazakhstan Kyrgyzstan, and collected some 7500 melodies till now. His books in English are: "Azeri Folksong-At the Fountain-head of the Music". Budapest: Academia Publishing House (with CD), 2004. – Kazakh Folksongs from the Two Edges of the Steppe. Budapest: Academia Publishing House (with CD), 2001. – In the Wake of Béla Bartók in Anatolia. Budapest: European Folklore Institute (with CD), 2000. – Török népzene – Turkish Folk Music. Budapest: Hungarian Academy of Sciences – ZTI, 1994.

Sudár Balázs

TÖRÖK KOPUZ – MAGYAR KOBOZ?

Hangszertörténeti tanulmány

Ajánlom mesteremnek, Kobzos Kiss Tamásnak

Az alábbi tanulmányban a szerző nem a két szó – koboz és kopuz[1] – kellőképpen bizonyított kapcsolatát kívánja taglalni,[2] sokkal inkább a velük jelölt hangszereket próbálja meghatározni. Teszi mindezt azért, mert a 16–17. századi magyarországi végvidéken mindkét zeneszerszám jelen volt: míg a magyarok kobzaikat verték, a törökök a kopuzt pengették. „Koboz igen illik katonák karjában" – mondja egy magyar énekmondó, s szinte felel rá a török a határ túlfeléről: „Ha a kopuzt felhangolják, a bégek jókedvre derülnek."[3]

Hogy a hangszerek nem közvetlenül kerültek innen-oda vagy onnan-ide a hódoltság idején, bizonyítja a szavak különbözősége (míg az oszmán szó a török nyelvek *oguz* ágába tartozik, a magyar valamilyen *kipcsak* nyelvből származhat) és jóval korábbra nyúló történetük is.[4] De vajon lehetséges-e, hogy a két szegről-végről rokon nevű hangszer annak ellenére is hasonlított egymásra, hogy különböző utakon kerültek Magyarországra? Elképzelhető-e, hogy egy magyar muzsikus a török kopuzt látva rögtön saját kobzára gondolt és fordítva?

A magyar koboz régóta ellenáll az organográfiai kutatásoknak.[5] Sem leírás, sem pedig hiteles ábrázolás nem maradt róla, ráadásul a használatból is eltűnt. (A mold-

1 A régi török tulajdonneveket és kifejezéseket magyaros átírásban közlöm. Az idézetek egyszerűsített török tudományos átírásban szerepelnek.

2 Ligeti Lajos: *A magyar nyelv török kapcsolatai a honfoglalás előtt és az Árpád-korban*. Budapest: 1986, 91–92.

3 Pöngését koboznak... 17. századi ismeretlen szerző (talán Madách Gáspár). *Magyar költők. 17. század – A kuruc kor költészete*. S.a.r. (Kiadja:) Komlovszki Tibor. Budapest: 1990, I. 391. – Mihaloglu verse (Kanda ise bir koç yıgıt...) a Palatics-kódexben (1588/89) található: Bécs, Österreichische Nationalbibliothek, 2006. 130a.

4 A magyar koboz szó 1193-ból adatolható először, előfordulásait lásd: *Magyarország zenetörténete I. Középkor*. Szerk.: Rajeczky Benjamin. Budapest: 1988, 99–100. A török kopuz a 13. század második felétől bukkan fel az anatóliai forrásokban: *XIII. yüzyıldan beri Türkiye türkçesiyle yazılmış kitaplardan toplanan tanıklarıyle Tarama Sözlüğü*. Ankara: 1969, IV. 2658–2661.

5 A legjelentősebb munkák: Gábry György: „Egy hangszertípus útja Ázsiától Európáig. I–II." *Magyar Zene* 20 (1979):4. 350–374. és 21 (1980):3. 223–249; Hankóczi Gyula: „A koboz." *Ethnográfia*, 99 (1988): 3–4. 295–329; Király Péter: *A lantjáték Magyarországon a XV. századtól a XVII. század közepéig*. Budapest: 1995, 43–47; Kobzos Kiss Tamás: *Hegedű és koboz*. Budapest: 1997, 5–11; Csajághy György: *A magyar népzene bölcsője: Kelet*. Pécs: 1998, 163–166.

vai koboz nagy valószínűséggel nem ennek a hangszernek a leszármazottja.) A kutatások eredménye a következőkben összegezhető: a koboz a lantfélék családjába tartozó húros hangszer, de nem azonos a lanttal. Bizonyos, hogy a kifejezés nem a hangszer (rossz) minőségre utal. Ezzel a határozott állítások végére értünk, a továbbiak csak következtetések. Ezek közül a legkézenfekvőbb talán az, hogy a koboz nem rövid, hanem hosszúnyakú lant. Ez megmagyarázná, hogy miért különböztetik meg a reneszánsz lanttól, s egybevágna a honfoglaló magyarság pusztai hagyományaival is. E logika szerint a 16–17. századi koboz a régi, honfoglalás kori (egyébként ismeretlen) hangszer továbbélése volna.[6]

A kérdés megoldásához eddig még senki sem kísérelte meg vallatóra fogni a hódoltság kori török forrásokat. Jóllehet ezek semmilyen közvetlen információt nem szolgáltatnak a magyar kobozról, de ékesen bizonyítják, hogy a törökök a hódoltságban használtak egy kopuz nevű zeneszerszámot. Ennek vizsgálata a névazonosság okán még akkor is elkerülhetetlen, ha történetesen semmilyen kapcsolatban sem volna a magyar instrumentummal. Sajnos a török hangszertörténet éppen a kopuz esetében meglehetősen bizonytalan.[7] A helyzet kísértetiesen hasonlít a magyar hangszernél elmondottakra: a kopuz a régi énekmondók legendás hangszere, amely azonban mára már a népi gyakorlatból is eltűnt, hiteles ábrázolása, jó leírása nincsen. Szerencsére már a 10. századtól kezdve számos utalást találunk rá a régi muszlim tudományos és irodalmi munkákban. Ezek egy része főleg művelődéstörténeti szempontból fontos, inkább a kopuzosokról, mint magáról a hangszerről vallanak. Ilyenek elsősorban az irodalmi források. Meglehetősen gyakoriak a szótári adatok, ezekből a szó arab és perzsa megfelelőit ismerhetjük meg. Hangszertörténeti hozadékuk nem jelentéktelen, de túlértékelni sem kell őket, céljuk ugyanis nem pontos szakismeretek közlése, hanem a nyelvtanulók útbaigazítása – épp annyira pontatlanok, mint a mai szótárak. A legjobbak a zeneelméleti szakmunkák hangszerismertető részei. Sajnos a kobozzal gyakorlatilag egyetlen szerző foglalkozik, Abdülkadir Marágí, aki a 15. században élt Közép-Ázsiában, de Anatóliában is megfordult. Bár nem volt zenész, de hangszerek iránt érdeklődése miatt mégis jól használhatók a 17. századi jeles utazó, Evlia Cselebi leírásai is. Nem hagyhatjuk figyelmen kívül azt sem, hogy számos középázsiai török és mongol nép nevezi el hangszereit a kopuz szó valamelyik alakváltozatával.

---

6 E nézetet Kobzos Kiss Tamás képviseli a legmarkánsabban és talán a legrégebben. Gábry a régi magyar kobzot ázsiai lantfélékkel rokonítja, de a hódoltság kori hangszerről nem nyilatkozik. Csajághy György kétféle, egy rövid és egy hosszúnyakú kobzot tételez fel, amelyek közül a hosszúnyakú kikopott volna a használatból. (A bibliográfiai adatokat lásd az előző lábjegyzetben.)

7 A legjelentősebb munkák: Ahmet Caferoğlu: „Cihan edebiyatında Türk kobuz'u. I-II." *Ülkü:* 1936, 203–215 és 1937, 411–426; Laurence Picken: *Folk Musical Instruments of Turkey*. London: 1975, 261–273; Mahmut Ragib Gazimihal: *Ülkelerde kopuz ve tezeneli sazlarımız*. Ankara: 1975; Meserret Diriöz: „Kopuz ve klasık edebiyatımız." *Türk kültürü* 14 (1976):168. 730–737; Bahaeddin Ögel: „Türk halk musikisi aletleri (Uygur Devlet'inden osmanlılara)." „Türk Kültür Tarihine Giriş. IX." Ankara: 1991; Walter Feldman: *Music of the Ottoman Court: makam, Composition and teh Early Ottoman Instrumental Repertoire*. Berlin: 1996. 117–119., 134–136.

A kutatók hol egyik, hol másik forrást, forráscsoportot kiemelve próbálták rekonstruálni az anatóliai hangszert, de többnyire ellentmondásos eredményekre jutottak. Eltérő megközelítési módjaik, forrásértelmezésük alapján a lehető legkülönbözőbb hangszereket tekintették kopuznak, vagy egyszerűen elkerülték a határozott megnyilatkozást. Jómagam a következőkben a hangszer egyes jellemzői – a test kialakítása, a húrok száma stb. – szerint próbálom csoportosítani a forrásokat. Elsősorban az írott történeti forrásokra támaszkodom, de az egyes eredmények mellé, ha lehetséges, néprajzi példákat is sorolok.

I. A kopuz egyértelműen húros hangszer. Számos irodalmi műben említik a kopuz húrjait *(kıl)* és hangolókulcsait *(kulak)*,[8] a hangszertörténeti munkák és szótárak pedig rendre húros hangszerként írják le.[9] Ázsiában számos török és mongol nép használja a kopuz szó valamely változatát, amely ugyan néhány esetben általánosságban zeneszerszámot, de többnyire valamilyen pengetős vagy vonós hangszert jelent.[10] A kirgizek *komuza*, a kazakok *kobisza*, a mongolok *huur*ja jellegzetes, szimbólum értékű népi hangszer. (Érdekes, hogy Közép-Ázsiában a dorombot is koboznak, mégpedig vaskoboznak nevezik, nyilván a formája miatt.)

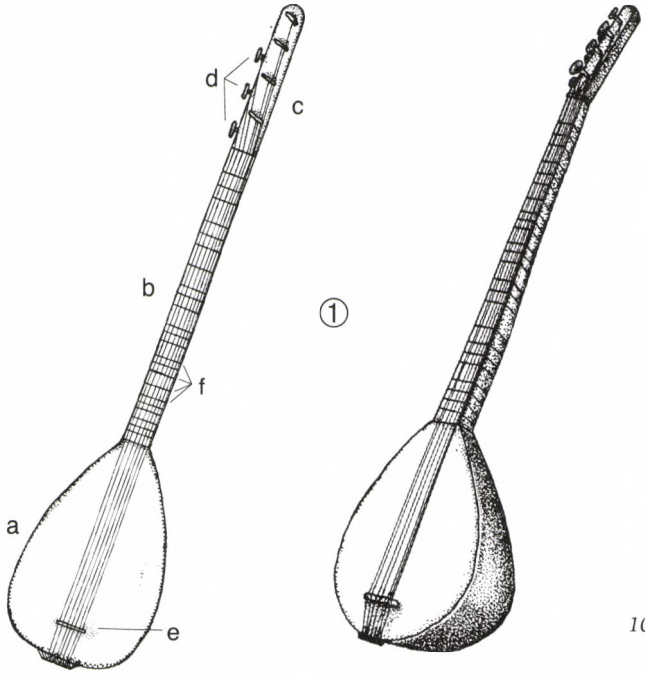
II. A kopuz húrjait a régiségben pengetve és vonóval is megszólaltatták. A zeneelméleti munkák szerzői többnyire pengetős hangszernek tekintik, de néhány szerző, például Abu Hajján al-Garnátí (1344 előtt) vagy két 15. század végi csagatáj–perzsa szótár, a Badáiu'l–Lugát és a Szanglah alkotója határozottan vonós megszólaltatásról beszélnek.[11] E kettősséget a fenti néprajzi példák is mutatják: a kazak *kobisz* és a mongol *huur* vonós, a kirgiz *komuz* és a hakasz *komisz* pengetős hangszer. Megjegyzendő, hogy a kétféle megszólaltatási mód egyazon hangszer

8 Például: „A búbosbanka ríkassa kobzának húrját" (Hüdhüd üze kopuzunun telini); „Sok ember ríkatta kobzának húrját" (Çok kişi üzdü kopuzunun kılını) – Gülsehrí, 13–14. századi anatóliai költő. „A koboznak így megtekerték fülét" (értsd: hangolókulcsát) (Kopuzun öyle burdılar kulagın) – Sejhí (?–1431?).

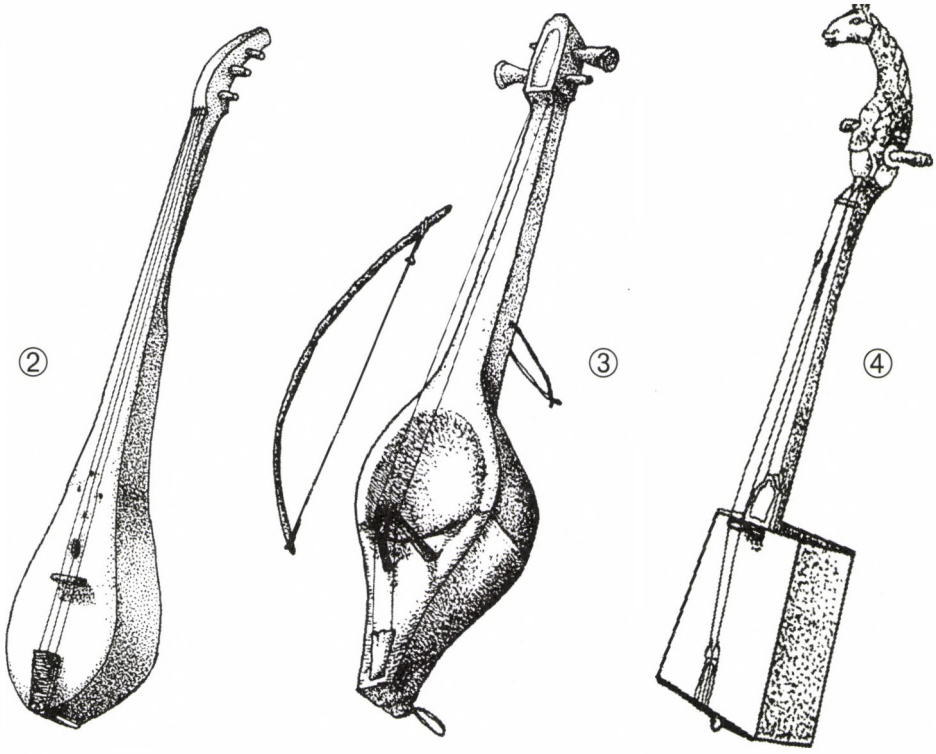
9 Anatólián kívüli adatok: a kopuzt az *ud*hoz, a muszlim klasszikus zene rövidnyakú lantjához hasonlítja: Mahmud Kasgarí (1072–1073), Ibn Muhanna (13–14. sz. fordulója), Abu Hayyan al-Garnátí (1344 előtt), Abdülkadir Marágí (15. sz közepe). Hegedűhöz *(kemáncse)* hasonlítja: Muhammed Mehdi Kán (15. század). Anatóliai adatok: a *sestár*hoz (hathúros hosszúnyakú lant) hasonlítják: Sejh Németullah (1561), Amaszjali Desísí (1580), Ahmed bin Ali (1649), Ni'meti (16. sz.), Inegöllü Musztafa (1563). A *barba*thoz (korai perzsa lantféle) hasonlít Akhiszárli Mehmed Badrüddin (1584), Tireli Musztafa Hákí (1632) és jó néhány későbbi szerző szerint. Afjonkarahiszárli Imádüddin Haszan szótárában (1540) *tanbur*nak (a török klasszikus zene hosszúnyakú lantja) fordítja. A szótári munkák jóval bővebb listáját és a vonatkozó helyek bibliográfiai adatait lásd: Diriöz, 1976, 731–732.

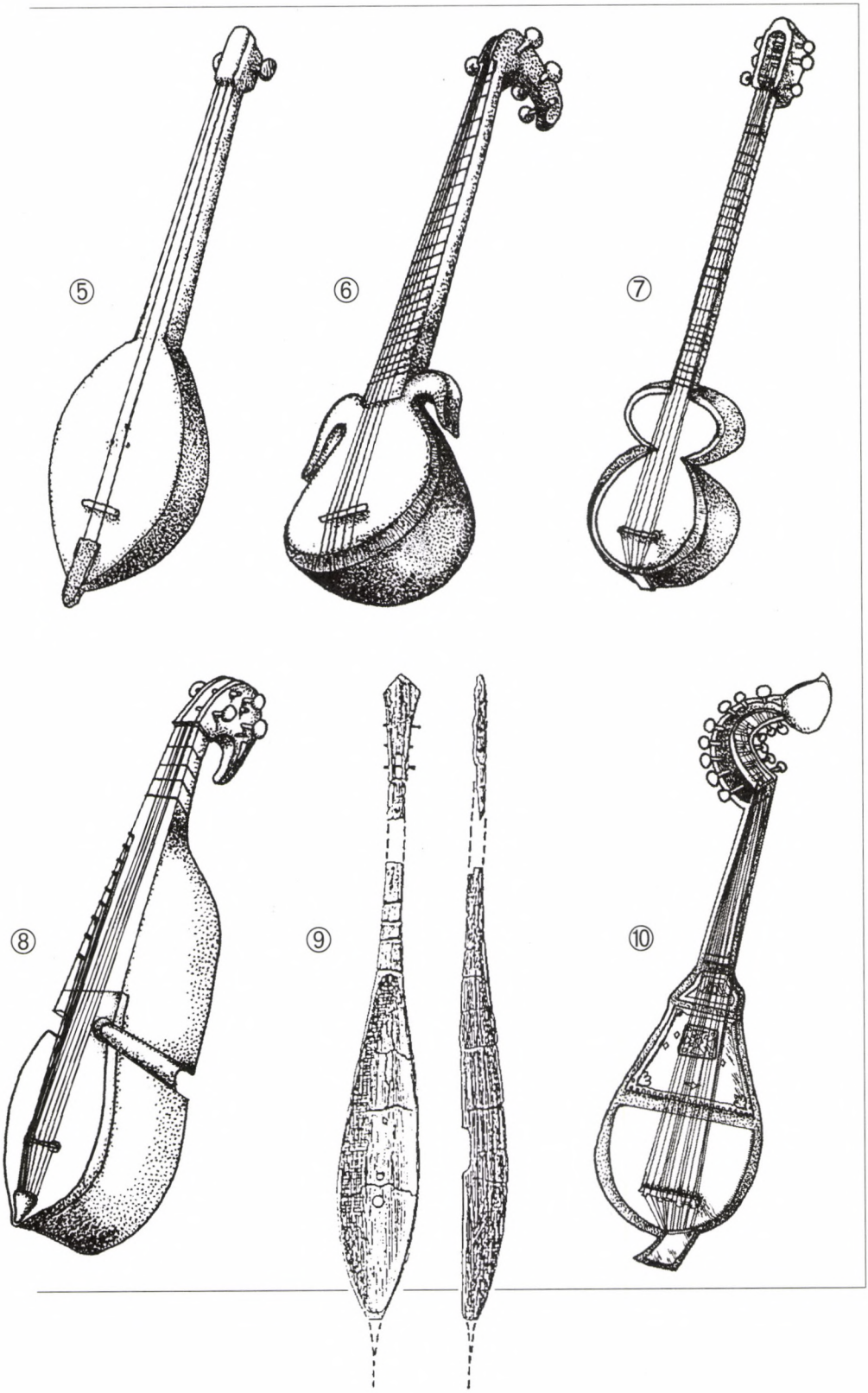
10 A kopuz szó jelenlegi elterjedtségére: Ligeti, 1986, 91–92. Történeti adatok: Gerhard Doerfer: *Türkische und mongolische Elemente im Neupersischen. III. Die Türkischen Elemente*. Wiesbaden: 1967, 535–537. Sir Gerard Clauson: *An etymological dictionary of pre-thirteenth-century Turkish*. Oxford: 1972, 588–589.

11 al-Garnátí: „Az *ud*hoz (arab rövidnyakú lant) hasonló, de vonóval megszólaltatott, három húros régi hangszer." Velet Izbudak: *El-Idrak Haşiyesi*. Istanbul: 1936, 21. „Kétféle hangszer[t jelöl]. Az egyiken vonóval játszanak, a másik pedig olyan, mint a hárfa *(dzsenk)*, fogak segítségével szólaltatják meg." Alekszandr Konsztantinovics Borovkov: *„Bada'i'al-lugat". Szlovarj Tali' Imani Geratszkogo k Szocsineniam Alisera Navoi*. Moszkva: 1961, 213. „Úgy szólaltatják, meg, mint egy hegedűt". Muhammed Mahdi Han: *Sanglah*. Magyar Tudományos Akadémia, Keleti Gyűjtemény. Török kéziratok o. 324., 267.



1. A mai török baglama sematikus rajza
a) test b) nyak
c) kulcsház d) kulcsok
e) húrláb f) bundok (érintők)
2. Kirgiz komuz
3. Kazak komisz
4. Mongol huur
5. Hakasz komiz
6. Rebab
7. Perzsa tar
8. Indiai szarod
9. A 13. századból való kun hangszer
10. Kopuz-i rúmi




⑤
⑥
⑦
⑧
⑨
⑩

esetében is lehetséges, nem zárják ki egymást. Figyelemre méltó, hogy az oszmán adatok mindig pengetős hangszerre utalnak, vonós használatának sehol nem találtam nyomát. Pengetésre vall az az ige is, amellyel a kopuz megszólaltatását kifejezik: „vurmak" – ütni.[12]

III. Egyetlen forrás, Abdülkádir Marágí beszél a hangszer testének kialakításáról: szerinte a kopuz korpusza viszonylag kicsi és egyetlen fából vájják ki. Egy másik szerző, Júnusz Emre leírásából ugyanerre következtethetünk.[13] Az etnográfiai adatok is megerősítik ezt: épített kopuzról nem tudunk. Az egy fából kialakított korpusz szükségképpen nem lehet túlságosan nagy és túlságosan finom sem. Ilyen körülmények között a jó hangminőség elérésének legkézenfekvőbb módja a hosszú nyak.

IV. A testet mindhárom rendelkezésünkre álló leírás szerint egészen vagy legalább részben bőr fedte.[14] Állattartó népek esetében a bőr hangszerfedél kézenfekvő, elkészítése sokkal egyszerűbb, mint egy kellően jó minőségű fa rezonátoré. Ázsiában máig is számos vonós és pengetős hangszert készítenek ilyen módon.[15]

V. Fogas kérdés, hogy milyen hosszú volt a kopuz nyaka? A szerzők erről többnyire hallgatnak, vagy olyan hangszerekhez hasonlítják a kopuzt, amelyeket szintén nem ismerünk pontosan. (Ilyen például a *barbat*, amelyet már a 16–17. században sem használtak. A szó jelentése egyébként „libanyak", s ezért felmerül a gyanú, hogy nem a hangszer hosszú nyakú voltára kívántak-e így utalni.) Talán Evlia Cselebi 17. század közepén készült leírása az egyetlen, amely ha áttételesen is, de a nyak hosszára utal. Szerinte a kopuz olyan, mint egy kis *sesháne*, amelynek vi-

12 „Elhozta a kopuzt, s kezével rávert....Behangolta és kezével verte a kopuzt." (Götürür ururelini kopuza...Düzetti vü urdu kopuzuna el) – Hodzsa Meszúd: Szühejl ü Nevbahár. XIV. sz. Diriöz, 1976, 733. Érdekes, hogy a magyar éppen ezt a kifejezést használja: „Kobza kezében, keserves nótát szépen veri vala." Ismeretlen szerző: „Szilágyi Mihály és Hajmási László históriája" (1560). In: *Balassi Bálint és a 16. század költői*. Szerk.: Varjas Béla. Budapest: 1979, 807.

13 Júnusz Emre, a 13. század legjelentősebb költője egy egész verset szentel a kopuznak. Ebben többször is hangsúlyosan megemlíti, hogy a koboz fából *(agacs)* készül: „Azt mondja [a kopuz]: fától származom" (Eydür aslımdur agaç); „A fát és a bőrt összeillesztették" (Agaç deri derildi). Ez a szóhasználat inkább egy darab fából készített hangszerre utal, semmint építettre. (Ez utóbbi esetben inkább a *tahta* – deszka szót kellene használni) *Yûnus Emre dîvânı*. S.a.r.: Mustafa Tatçı. Ankara: 1990, 308. Marágí szerint „fából való testének belsejét kivájják." Murat Bardakçı: *Maragalı Abdülkadir*. Istanbul: 1986, 104.

14 Marágí szerint „testének felére bőrt feszítenek" (kopuz-i rúmí) illetve „testének kétharmadára bőrt feszítenek" (kopuz-i ozan) Bardakçi, 1986, 104.; Evlia Cselebi szerint a kopuz olyan, mint egy kis sesháne, melynek „testére halhólyagot feszítenek" (gögdesine balık kırsağı çekilmişdir). *Evliya Çelebi Seyahatnâmesi*. I. S.a.r.: Orhan Şaik Gökyay. Istanbul: 1996, 304. Csak a bőr fedőlapra érthető Júnusz Emre versének feljebb már idézett utalása is: „A fát és a bőrt összeillesztették" (Agaç deri derildi).

15 Közép-Ázsiában (Özbegisztán, Tadzsikisztán, Hszin-Csiang – Ujgur tartomány Kínában) a *rebab*-család tagjait, az iráni kultúrkörben (Irán, Kelet-Törökország, Azerbajdzsán) a *tar*t, Észak Indiában, Afganisztánban, Pakisztánban pedig például a *szarod*ot fedi bőr. Néhány dél-szibériai erdőlakó nép esetében is találkozunk bőr fedőlappal, hasonlóképpen a kazakok *komisz* nevű vonóshangszeréhez. Vö.: Osztrovszkij 1895-ös leírása a minuszinszki törökök komisz nevű hangszeréről. Közli: Mahmut Ragip Gazimihal: „Saz ve tel." *Türk Folklor Araştırmaları* 9 (1958):2. 1633–1635.

szont a nyaka jóval hosszabb az udénál.[16] Ezzel mintha a hangszer hosszú nyakú voltára utalna. A kopuz vonós és pengetős megszólaltatása, a test kiképzése valamint a húrok csekély száma (lásd alább) a hosszú nyakra utal. Hasonlóképpen értékelhetjük Dzselálzáde Musztafa és Ibrahim Pecseví leírásait is, amelyekből az tűnik ki, hogy a kopuzt a katonák csupa hosszúnyakú lant – *csögür, sestár, tanbur* – társaságában használták.[17] A 15. század közepén Abdülkádir Marágí kétféle kopuzt is leír.[18] Az egyik háromhúros és hosszánykú, a másik öt húrpáros, kicsi udra hasonlító hangszer, ez alapján rövidnyakúnak kell gondolnunk. (Ráadásul ez utóbbit szerinte *kopuz-i rúmí*nak, anatóliai kopuznak nevezték. A kérdésre még visszatérünk.) Ez az adat arra figyelmeztet, hogy a kopuz szó már a régiségben sem feltétlenül egyetlen hangszerre vonatkozott.

VI. A húrok számáról két szerző, Abdülkadir Marágí és Evlia Cselebi beszél. Mindketten három húros hangszert írnak le, de Marágí szerint létezik egy öt húrpáros változat is.[19] Abu Hajján-al-Garnátí három húros hangszerről beszél, igaz, vonósról.[20]

Három húros kobozról emlékezik meg Hans Dernschwam is, aki 1553 októberében Isztambulban véignézte a böjti hónap feloldásának három napig tartó ünneplését *(bajram)*. A törökök a mulatozáshoz „a lengyeleknél szokásos három húrú kobzot" is használták.[21] Kérdéses persze, hogy az idézet vonatkoztatható-e a török kopuzra, vagy inkább a lengyel hangszertörténet szemszögéből kamatoztatható. Annyi bizonyos, hogy a lengyelek tényleg használtak egy efféle hangszert, mint ahogy a következő, 16. században feljegyzett közmondás is mutatja: „Könnyebb behangolni a két húros kobzot, mint a három húrosat, hogy [a húrok] között összhang legyen".[22]

VII. A kulcsok állásáról a források nem beszélnek. Egyedül Evlia Cselebi állítja, hogy a seshánénak, amelyre a kopuz hasonlít, sarlós kulcsháza volt, de az utalás áttételessége miatt ezt az adatot nem tekinteném perdöntőnek.[23] (Már csak azért sem, mert a két hangszer éppen a húrok számában különbözött jelentősen, ez pedig erősen kihat a kulcsház felépítésére is.) Az anatóliai török hosszúnyakú

16 „nyaka az udénál hosszabb" (kolı uddan uzuncadır). – *Evliya...*, 1996, 304.

17 Ld. a 33–34. jegyzetet!

18 „Kopuz-i Rúmí: Fából való testének belsejét kivájják, kis udra hasonlít. Testének felére bőrt feszítenek. Öt húrpárját az udhoz hasonlóan hangolják." „Kopuz-i ozan: teste a többi pengetős hangszernél hosszabb. Testének kétharmadára bőrt feszítenek. Három húrja van, fából készült pengetővel szólaltatják meg." Bardakçı, 1986, 104.

19 Marágí adatait lásd az előző jegyzetben. Evliya csak annyit mond, hogy „három húros" (üç târlıdır). *Evliya....*, 1996, 304.

20 Ld. a 11. jegyzetet!

21 „klaine Kobsen, wie die polaken auch pflegen zuhaben mit 3 saytten." *Hans Dernschwam's Tagebuch einer Reise nach Konstantinopel und Kleinasien (1553–1555)*. S.a.r.: Franz Babinger. München–Leipzig, 1923, 94. Fordítása: Hans Dernschwam: *Erdély, Besztercebánya, Törökországi útinapló*. Közreadja Tardy Lajos. Budapest: 1984, 259.

22 Latwiéy na kobzie dwei stronie nastroic, nij trzy, jeby sion z soban zgadzaly. Garnitskiy 16. századi lengyel költő idézi. (Caferoğlu, 1937, 415–416.)

lantok az ábrázolások tanúsága szerint már évszázadok óta felső és oldalsó állású kulcsokkal készülnek. Ez egy rendkívül egyszerű megoldás, a nyak folytatásába fúrt lyukakkal a „kulcsház" kész is. Könnyen lehet, hogy a régi hosszúnyakú koboz is így készült.

VIII. A hangszer megszólaltatásával kapcsolatban Marágí azt írja, hogy fából készült pengetővel történt.[24] Ez esetleg párhuzamba állítható azzal a ténnyel, hogy az anatóliai baglama-játékosok régen cseresznyefakéreg-pengetőt használtak.[25]

A fenti adatokból két hangszer képe bontakozik ki. Az egyik egy kis, egyetlen fából vájt testű, hosszúnyakú, bőrrel fedett, három húros hangszer. Marágí ezt nevezi az énekmondók kopuzának (kopuz-i ozan). A másik szintén kis testű, bőrrel fedett, ám öt húrpárral ellátott, az udhoz hasonlóan hangolt zeneszerszám. Erről csak Marágí tudósít kopuz-i rúmí, „anatóliai kopuz" néven. Leírása jól illik egy hangszerre, amely a 16. századi oszmán miniatúrákon jelenik meg. Minthogy azonban sem a közép-ázsiai, sem a későbbi oszmán ábrázolásokon nem bukkan fel, sajátos anatóliai hangszernek kell gondolnunk, amelyet viszonylag rövid ideig és szűk körben, kizárólag az oszmán klasszikus zenében használtak.[26] A hódoltságban minden bizonnyal nem az utóbbi, hanem az előbbi változatot használták. A továbbiakban ezzel foglalkozunk.

A fenti fejtegetésből kirajzolódó három húros kopuz ténylegesen is létezik, létezett. A *hakasz*oknál – egy kicsiny, dél-szibériai, a Jenyiszej felső folyásánál élő török népnél – két húros változata ismert, amelyet ott *topsur*nak vagy *komisz*nak neveznek.[27] Még érdekesebb egy 13. század közepére datálható kun régészeti lelet, amely a Krím-félszigettől északra, Herszón megyéből került elő. A sírban a fa eszközök épen megmaradtak, közöttük egy hangszer is. Hosszú, egy fából vájt, csónak alakú testét minden bizonnyal bőr fedte (a fa fedőlapnak nincsenek nyomai),[28] a nyakán érintők könnyítették a játékot. A lelet publikálója, Evdokimov vonós hangszerként rekonstruálja, de sajnos nem teszi egyértelművé, hogy a sírban ténylegesen volt-e vonó. Három húrját mindenesetre pengetve és vonóval is meg lehetett szólaltatni. A hangszer valószínűleg azonos a kunok kobzával.[29] (A lelet persze sokkal inkább a magyar, semmint az oszmán hangszer előzményének tekinthető.)

23 „A sesháne kisebb [változata]. Telivér módjára nyerítő hangszer, három húros." (şeşhâneniñ yavrusudır. Ammâ aygır gibi kişner bir sâzdır ammâ üç târlıdır) A sesháne pedig „húros hangszer. Kulcsháza hajlított, mint az udé, de a nyaka az udénál hosszabb. Testére halhólyagot feszítenek. De érintői (bund) nincsenek. Hat karnyi volta miatt hívják seshánénak (=»hat ház«)." (Bu dahı tel sâzıdır ve ud gibi burku yerleri eğridir ve kolı uddan uzuncadır ve göğdesine balık kursağı çekilmişdir ammâ perdeleri yokdur. Altı kollu olduğından şeşhâne dirler.) *Evliya...*, 1996, 304.

24 Bardakçı, 1986, 104.

25 Picken, 1975, 227.

26 A hangszerre lásd: Feldman, 1996, 117–119.

27 V. Vertkov: *Atlasz Muzikalnih Insztrumentov Narodov SzSzSzR*. Moszkva: 1975, No 709.

28 Egy kun kőbabán található hangszerábrázolás alapján arra is gondolhatunk, hogy a hangszernek csupán az alsó híd felőli oldala volt bebőrözve, éppúgy, mint a kirgizek ma is használatos *kijak* nevű vonós hangszerének. Almásy György: *Vándorutam Ázsia szivébe*. Budapest: 1905, 719., 722–723.

Ez a hangszertípus egyébként a húros hangszerek talán legkönnyebben elkészíthető fajtája. Egyetlen fatörzs kell hozzá, amelyet egyszerű szerszámokkal (néhány vésővel és esetleg parázs segítségével) ki lehet vájni. A kulcsok szintén egyszerűen, a nyak folytatásába fúrt lyukakba illeszkednek. Állattartó népeknek semmiféle gondot nem okozott a test bebőrözése, a húrokhoz pedig rendelkezésükre állt a lószőr vagy a birkabél. Az így elkészült hangszer hosszú húrjai révén kellemes, zengő hangot biztosított, a nyak hossza pedig nagy hangterjedelemet tett lehetővé (akár két oktávot is). Ráadásul nem volt különösebben sérülékeny sem, bírta az időjárás változásait és a szállítás viszontagságait is (ami finomabban készített hangszerekre egyáltalán nem jellemző).

A hangszer léte azonban nem csupán régészeti és etnográfiai adatokkal igazolható, hanem az oszmán miniatúrafestészetben is megtaláljuk a nyomait. A sarkalatos kérdés a fedőlap ábrázolása, hiszen a kopuzt ilyen alapon különíthetjük el a fatetős *tamburféléktől*. Vajon látszik-e, hogy a festő bőr fedőlapot kívánt ábrázolni? Véleményem szerint igen. Egyrészt a bőr fedőlapra nem szokás hanglyukat készíteni, mert ez igencsak meggyengítené a hangszer stabilitását. Másrészt a miniatúrák tanúsága szerint a fa fedőlapot mindig, még egészen kis felület esetében is több különböző színű lemezből készítették, ezért az „csíkosnak" látszik. Ez a technika a közelmúltig élt Törökországban, s a zeneszerszám díszítésének egyik módja volt. Ha tehát olyan miniatúrákat találunk, amelyeken a hangszer fedőlapján nincsen lyuk, és egyszínű is, akkor jó okkal gyanakodhatunk arra, hogy bőrből készült. Két ilyen ábrázolást is találtam. Egy 16. század második feléből származó miniatúrán egy *adzsemioglan*t (szerájbeli janicsárnövendék) látunk, kezében három húrú, bőr tetejű hangszerrel.[30] A janicsárok s így az adzsemioglanok szoros kapcsolatban álltak a török énekmondókkal, a korábban ozannak nevezett ásikokkal, akiknek pedig eredendően a kopuz volt a hangszerük. Abdülkadir Marágí például a három húros kopuzt *kopuz-i ozannak*, az énekmondók kopuzának nevezi, amelylyel kimondottan török énekeket, „népdalokat" szokás előadni.[31] A másik kép 1688-ból való, s egy „török szerenád"-ot ábrázol. A zenész kezében hosszúnyakú, bundozott, három kulcsos hangszer látható. A fedlap egyszínű, valószínűleg bőr.[32] A hangszer alakja egyébként a későbbi *baglama-családra* – a manapság leginkább elterjedt hosszúnyakú lant-családra – utal, és egyáltalán nem emlékeztet az ekkoriban elterjedő tanburra. Azaz zenészünk sokkal inkább lehet énekmondó, mint klasszikus muzsikus.

A fentebbiekben, úgy vélem, sikerült meghatároznunk a 16–17. századi anatóliai népi kopuzt, az énekmondók hangszerét. Most vegyük sorra azokat az adato-

29 Genadij L. Evdokimov: „...Sing ihm doch polovzischę Lieder." In: *Gold der Steppe. Archeologie der Ukraine.* Szerk.: Renate Rolle, Michael Müller-Wille, Kurt Schietzel, Petr Tolocko, Vjaceslav Ju. Murzin. Schleswig: 1991, 281–284. A kunok kobozhasználatát bizonyítja, hogy a *Codex Cumanicus*ban (14. sz eleje) szerepel a cobuxçí=sonator kifejezés. Vladimir Drimba: *Codex Cumanicus*. Bucarest: 2000, 94.

30 Metin And: *Istanbul in the 16th century*. Istanbul: 1994, 137.

31 Bardakçı, 1986. 104.

32 Hegyi Klára–Zimányi Vera: *Az oszmán birodalom Európában*. Budapest: 1986, 163. színes tábla.

kat, amelyek a zeneszerszám hódoltsági jelenlétére utalnak! Dzselálzáde Musztafa írja *Tabakátü'l-memálik ve deredzsátu'-l meszálik* (Az országok osztályai és az utak felsorolása) című munkájában, hogy a mohácsi csata előestéjén a

> rumili hősök *sestár*on, *tanbur*on és kopuzon játszottak, s az oguzok dicső harcait adták elő versben, s ezzel vidám hangulatot teremtettek.[33]

Ibrahim Pecseví Esztergom ostromának kapcsán jegyez fel hasonló esetet:

> Ez alkalommal ha este azt mondták, hogy reggel roham lesz, hajnalig senki sem marad a táborban. Volt, aki hitharcra buzdító verseket és népdalokat énekelt, más *csögür*ön, kopuzon játszott....[34]



11. „Török szerenád". 1688.

Idesorolható a feljebb már említett, Mihaloglutól származó idézet is: „Ha a kopuzt felhangolják, a bégek jókedvre derülnek." [35] Maradék kétségeinket a jeles világutazó, Evlia Cselebi oszlatja el:

> A pécsi vitézeknek szokása, hogy kopuzon játszanak. Isten tudja, hogy olyan tüzesen játszanak, hogy aki hallja, önkívületbe esik.[36]

Jó öt kötettel korábban, az iszambuli hangszerkészítők és zenészek felvonulásának leírása kapcsán hasonlóan nyilatkozik:

---

33 *Török történetírók. II.* Ford.: Thúry József. Budapest: 1896, 159. „Rum ilinin delüleri, divaneleri şeştarlar, tanburlar, kopuzlar ne vakt idüp oguz gazalarin hikayet-i efruzlari ovanlar çalup, çağırup şenlikler ve şadlıklar iderlerdi." *Geschichte Sultan Süleyman Kânunîs von 1520 bis 1557 von Celâlzâde Mustafa gennant Koca Nişâncı.* S.a.r. Petra Kappert. Wiesbaden: 1961, 143b.

34 „Bu kere dahi akşamdan yürüyüşdir diseler, sabaha degin orduda adem kalmaz, kimisi guzat-ı cenge tergib içün nazm olunan varsagılar ve şarkilar ırlarlar, kimisi çögürin, kopuzın çalarlar..." *Târîh-i Peçvî.* Istanbul: 1866, 304.

35 Ld. a 3. jegyzetet!

36 „Kopuz sazını çalmak bu peçevi gazilerine mahsustur. Ama Hudaya ayandur o mertebe suznak zemzeme ile kardaş idüp çalarlar ki istimaâ idenler cuş u huruşa gelür." *Evliya Çelebi seyâhatnâmesi.* S.a.r. Ahmet Cevdet: Istanbul: 1318 (1900), VI. 201.



12. Kopuzon játszó adzsemioglan. 16. század második fele.

Kopuzosok. 30 fő... E hangszer a boszniai, a budai, a kanizsai és a temesvári végeken közismert. Anatóliában sohasem láttuk, a *levend*ek kezébe való zeneszerszám.[37]

Evlia Cselebi leírását nem értékelhetjük eléggé. Mert mit is mond a nagy utazó? Nem kevesebbet, mint hogy a kopuz Anatóliában a 17. század közepén már kikopott a használatból, és csak a balkáni végeken, egészen pontosan Boszniában és a magyar hódoltságban ismerték és kedvelték. S ha azt is figyelembe vesszük, hogy Evlia leírása a kopuz utolsó komolyabb említése, akkor azt kell mondanunk, hogy a világutazó leírása egy hangszer lassú eltűnéséről, kihalásáról tudósít. A török törzsterületeken már nem használják, csak a távoli perifériákon kedvelik, ott is csak a katonák. (N. B.: „Koboz igen illik katonák karjában..."!) Amikor pedig ez a közeg is megszűnik, akkor a hangszernek véglegesen leáldozik a napja.

De vajon hogyan lehetett az a magyar határvidék egy török „néphagyomány" konzerválója, amelynek muszlim lakosságát zömmel délszlávok alkották? Például gondolhatunk arra, hogy a janicsárok és a Magyarországon is jó néhány kolostorral rendelkező bektasi dervisek szoros kapcsolatban álltak a török énekmondókkal, akikről feljebb már említettem, hogy eredendően kopuzzal kísérték éneküket. Ők mindenképpen magukkal hozhatták ősi hangszerüket a hódoltságba. Janicsárok és bektasik persze a birodalom más területein is éltek, ott mégsem maradt meg a kopuz. Lehetséges, hogy a hódoltságban éppen a magyar koboz léte segítette a fennmaradását?

A fenti feltevést az igazolhatná, ha a két hangszer között valamilyen kapcsolatot tudnánk kimutatni. Ha erre pillanatnyilag nem is vagyunk képesek, azt két adat is igazolja, hogy a magyarok valamilyen török hangszert koboznak neveztek.

1. Francsity Gáspár 1649-ben elfog egy törököt, aki „sem magyarul, sem horvátul nem tud, csak törökül.... azt mondta, hogy lantos és kobzos."[38] Bármilyen

37 „Sâzendegân-ı kopuzcıyân: Neferât 30....bu sâz Bosna ve Budin ve Kanlıca ve Eğre ve Tımışvâr serhâdlerine mahsûsdur. Anatolı'da aslâ görmedik. bir erkek londâne sâzdır." *Evliya...*, 1996, 304.

38 Király: 1995, 46.

szót használt is a török rab, a tolmács azt koboznak fordította, s ezt török vonatkozásban értelmezhetőnek tekintette. Így volt ezzel kapitánya, Francsity Gáspár is, és ezt feltételezte uráról, Batthyány Ádámról is. (Egyébként könnyen lehet, hogy a rab egészen konkrétan a kopuz kifejezést használta, hiszen például a tamburt nyilván tanburaként „fordították" volna magyarra.) Az is bizonyos, hogy a magyarok saját hagyományaikból ismerték a hangszert, mert különben nem koboznak, hanem kopuznak hívták volna, s az elnevezés és a vele jelölt tárgy csupán egy lett volna a százszámra átkerült oszmán műveltségszavak és luxustárgyak közül.

De vajon milyen hangszeren való képzettségéről akart beszélni a török rab? A lant egyértelműen azonosítható a török klasszikus zene rövidnyakú lantjával, az *ud*dal. A koboznak tehát valami másnak kell lennie, ellenkező esetben nem különböztetik meg a lanttól. Minthogy a 17. század közepén az udon kívül más rövidnyakú lantot nem használtak, a koboznak mindenképpen hosszúnyakúnak kellett lennie.

2. Zrínyi Miklós a Szigeti veszedelemben (III. 31.) említ egy török kobzost:

Az egyik válláról szép bársony kaftánját
Lebocsátá, kezdé igazgatni kobzát
Ablak felé üle összehajtván lábát
Így kobza szavával nyitá hangos torkát.

Zrínyi jól tudta, hogy miféle hangszer a koboz, hiszen maga is játszott rajta.[39] S erről az általa jól ismert és magyarul koboznak nevezett hangszerről úgy gondolta, hogy jól beleillik a török környezetbe. (Ne felejtsük, a kobzos ifjú Szülejmán szultánnak játszott!) Zrínyinek minden lehetősége megvolt, hogy jól ismerje a török szokásokat, nem hiszem, hogy kételkednünk kellene állításában. Az is valószínű, hogy amennyiben ud-játékosról kívánt volna írni, akkor őt egyszerűen török lantosnak nevezi. Nem így járt el, mert más hangszerre gondolt. Mint láttuk, a 17. század közepén a török zene többi pengetőse hosszúnyakú lant. Zrínyi nyilván ilyenre gondolt, s ezt magyarul koboznak nevezte.

Két adat nem sok, de azt kellőképpen bizonyítja, hogy a magyarok koboznak neveztek egy török hangszert, amely nagy valószínűséggel hosszúnyakú lant volt. Hogy ez azonos volt-e a törökök kopuzával, nem tudjuk, de esély azért van rá. A 13. században a kunokkal (újra) bekerült Magyarországra egy bőrfedelű, kevés húros hangszer, amelyet minden bizonnyal koboznak neveztek. Ez a hangszer minden további nélkül megérhette a hódoltság korát, amikor „összetalálkozott" a hasonló török kopuzzal. Éppen ez az időszak az, amikor mindkét kultúra zenei fejlődése nagyot lép előre, a régi hangszerek jelentős része ezt már nem tudja kielégíteni, s ezért eltűnik a gyakorlatból. Egy speciális közeg, a magyar végvidék azonban még egy ideig teret biztosított – a hátországokban már eltűnőben levő – török kopuznak és magyar koboznak, amely itt a katonák közös kultúrájához tartozott. Ahogy ez a „frontvonalon átívelő" kapcsolat megszűnt, mindkét hangszer elveszítette éltető közegét, s végleg eltűnt a gyakorlatból.

39 „Bátyám uram kobzolással impediál" – írja Zrínyi Péter 1633-ban. Király: 1995, 142.

ABSTRACT

BALÁZS SUDÁR

TURKISH KOPUZ – HUNGARIAN KOBOZ?

Organographic notes on the history of medieval instrument

The instrument called *koboz* that appears in 16–17th-century sources is a true enigma in Hungarian musical history. All we have hitherto known of it is that it was a stringed and plucked instrument. As the *koboz* is an old instrument of Turkic origins, it was probably a long-necked lute. Beside the sparse data found in Hungarian sources, it is worthy to take into account Ottoman data as well; they reveal that an instrument called *kopuz* was widely used in Ottoman Hungary and it was referred to in Hungarian as *koboz*.

Unfortunately, there are no unambiguous sources referring to the Ottoman *kopuz*. Our investigations reveal that it was a long-necked lute with 2 or 3 strings, the corpus of which was covered by skin. The instrument counted as a rarity already in the 17th century, with Evlia Celebi stating that it was only used in the Hungarian frontier areas. No longer able to meet contemporary musical expectations, the instrument was soon to disappear.

* Born in 1972, Budapest, Balázs Sudár obtained an MA in Turkic Philology and History in 1996 and 1997, respectively, and Teacher's Qualification in History in 1998 at Eötvös Loránd University of Sciences, Budapest. He received his Ph.D. degree at the same institution in 2004. He was a librarian in 1997–1998 at the Oriental Collection of the Library of the Hungarian National Academy; between 1997 and 2003 he was a part-time lecturer at the Department of Turkic Studies at Eötvös Loránd University of Sciences; since 2003 he has been working as a researcher at the Institute of History of the Hungarian Academy of Sciences. An expert of Culture in Ottoman Hungary, he has published his achievements in numerous studies and conference papers. He has been playing Medieval Music since 1990 with the musical group *Musica Historica;* in 1997 he founded the group *Canlar*, which specializes in playing Ottoman Turkish music.

RECENZIÓ

Kárpáti János

ZENETÖRTÉNET – KONFERENCIATÖRTÉNET

SPEAKING OF MUSIC: MUSIC CONFERENCES, 1835–1966
General editors: James R. Cowdery, Zdravko Blažeković, Barry S. Brook
New York: RILM, 2004

Amikor Barry S. Brook, a kiváló amerikai zenetudós, a New York-i Egyetem professzora és a Zenei Könyvtárak Nemzetközi Szövetségének (IAML) vezető egyénisége 1967-ben elindította a RILM *(Répertoire International de Litérature Musicale)* kurrens bibliográfiáját, már tervbe vette, hogy azt retrospektív kötetekkel is ki kell egészíteni, olyan témák köréből, melyek biztosan kívül esnek az addig publikált zenei bibliográfiákén. A retrospektív sorozat első köteteként ő maga publikálta 1972-ben a tematikus katalógusok katalógusát *(Thematic catalogues in music,* átdolg. 1997), majd Jean Gribenski adta ki 1979-ben a francia nyelvű zenei disszertációk jegyzékét *(Thèses de doctorat en langue française relatives à la musique)*, és végül ugyancsak retrospektív kötetként jelent meg 1985-ben Meredith Alice McCutcheon *Guitar and vihuela* című bibliográfiája.

Brook professzor azonban egy negyedik retrospektív kötet tervét is dédelgette magában, és 1978-ban levélben tudatta azt a világ zenei könyvtárosaival:

> A napokban befejezzük, megszerkesztjük és indexeljük a RILM retrospektív sorozatának következő kötetét *Zenei kongresszusok: annotált bibliográfia (Congress reports in music: An annotated bibliography)* címmel. A munka három részből fog állni: (1) a kongresszusi beszámolók szakozott jegyzékéből, tartalomjegyzékekkel (2) az egyes cikkek tartalmi kivonataiból, és (3) indexekből a szerzők, témák, városok, rendezők és kronológia szerint. Megközelítőleg 1500 abstract készült el, az indexelés pedig folyamatban van.

Brook azonban kénytelen volt azt tapasztalni, hogy nagyszerű tervének megvalósítása késlekedik, és 1997-ben úgy halt meg, hogy az addig összegyűjtött anyag különféle dobozokba rendezve kiadatlanul maradt a New Yorki-i Egyetemen. Halála után a RILM központ munkatársai – a kurrens sorozat következetes folytatásán túl – elsőrendű feladatuknak érezték a professzor zenei hagyatékában maradt és az 1978-as levélben említett kongresszusi kötet anyagának rendezését, bővítését és a retrospektív sorozat negyedik köteteként való kiadását. Így a kötet négyszeresre felduzzadt anyaggal két és fél évtizeddel később jelent meg. Brook talán nem is álmodott arról, hogy ez a munka messze túlnő a bibliográfia területén, és

ragyogó betekintést nyújt több mint egy évszázad zenei gondolkodásának történetébe.

A nemzetközi társaságok működése és az utazás népszerűsége következtében a kongresszusok és egyéb tanácskozások – különösen a II. világháború után – nagy szerepet játszanak a világ zenetudományi tevékenységében. Meglepő azonban, hogy a 19. században is rendeztek ilyesféle találkozókat, és joggal tételezzük fel, hogy ezek jelentős eredmények közlésére adtak alkalmat. Az információk a kongresszusokról azonban meglehetősen vegyesek. Egyes esetekben az elhangzott előadások szövege teljes egészében megjelent, és ilyen módon éppúgy beépült a zenetudományi irodalomba, mint a folyóiratban közzétett tanulmány. Gyakori eset azonban, hogy a kongresszusi beszámolók (Kongressbericht, Congress report) csak tartalmi kivonatokat közöltek, és az is előfordult, hogy a nyomtatott sajtóba csak tartalomjegyzékek kerültek, vagyis éppen csak az előadók neve és az előadások címe. (Érthető, hogy ezek az információk sem elhanyagolhatók, mert mégis képet adnak az adott konferencia tematikájáról, és ugyanakkor irányadók lehetnek további irodalomkutatáshoz.)

A *Speaking of Music: Music conferences, 1835–1966* című kötet azonban nem előzmény nélküli. Barry Brook az ötlet felmerülésekor Marie Briquet Párizsban 1961-ben megjelent munkáját tekintette kiindulópontnak, mely az 1835–1939 közötti, több mint százéves periódus nemzetközi kongresszusaiból emelte ki a zenei adatokat. Hasonlóképpen 19. századba visszatekintő adatokat szolgáltatott Winifred Gregory először 1938-ban, majd 1980-ban publikált bibliográfiája, mely 1840-től 1937-ig kísérelte meg összefoglalni a nemzetközi kongresszusok és konferenciák anyagát, nem a zenére koncentrálva. Időközben egy másik, hasonló kötet is napvilágot látott John Tyrrell és Rosemary Wise szerkesztésében *A guide to international congress reports in musicology 1900–1975* címmel (New York: 1979).

A megvalósult kötet szerkezete végül kismértékben eltér a Brook professzor által vázolttól. Nagyon fontos, hogy az egyes kongresszusok–konferenciák időrendi áttekintését mindjárt a kötet elején találjuk meg, mégpedig nemcsak a helyszín és a rendezők feltüntetésével, hanem részletes tartalomjegyzékkel. Árnyalt képet kaphatunk ebben a fejezetben a konferenciák tematikájáról, időbeli sűrűségéről és a különösen kedvelt helyszínekről. Az 1800-as évek közepén jó, ha évente egy-egy kongresszust találunk, amelynek programján valamely zenei, illetve zenetörténeti téma feltűnik. Első mérföldkő gyanánt az 1835-ben Párizsban rendezett „Congrès historique européen" szerepel, melyen Auguste Bottée de Toulmon „Histoire de l'art musical depuis l'ère chrétienne jusqu'à nos jours" címmel tartott előadást. Egy ilyen, minden bizonnyal nagyon általános képet rajzoló tanácskozás mellett fontosabb szerepet játszottak azok a 19. századi konferenciák, amelyeken kiemelt, sőt centrális témaként a gregorián ének forrásait és gyakorlatát vitatták meg a témában kompetens egyházi férfiak. Az első olyan konferenciát, amelyet a zenetudomány szélesebb spektrumának szenteltek, 1900-ban Párizsban rendezték.

A kongresszusok és konferenciák kronologikus és helyszín szerinti áttekintéséből a zenetudomány általános fejlődésére nézve is képet kaphatunk. Az első

helyszínek a századforduló táján még a francia zenetudomány dominanciáját mutatják, a húszas évektől kezdve pedig a súly Németországra helyeződik át. Majd a II. világháború érthető pauzája után a fokozatosan kibontakozó nemzetközi társaságok (IMS, IFMC, IAML) egyre sűrűbben rendeznek konferenciákat, és azok helyszíne több kontinensre is kiterjed. A kötet időbeli keretei – azaz 1835 és 1966 – között a konferenciákon elhangzott „paperek" (előadások) száma 1963-ban a 600-as számmal tetőzik. Ugyanakkor már megmutatkozik a zenetudomány súlyának Észak-Amerikára való áthelyeződése. Mindezek olyan jelenségek, amelyek egy közönséges retrospektív vagy kurrens bibliográfiából nem derülnének ki, vagyis a kötet értékét ezek az adatcsoportok mutatják meg igazán.

Minthogy a kötet szerves része a RILM-nek, a konferenciák anyagát tartalmi szempontból ugyanolyan szakrendben tárja fel, mint a kurrens sorozat. Ebben a megközelítésben is sajátos – és a tudományszak fejlődésére jellemző – tendenciákat figyelhetünk meg. Két RILM-osztály, a 19-es Egyetemes szemlélet (Universal perspectives) és a 30–39-es Etnomuzikológia anyagának százalékos aránya kétszerese az utóbbi évek köteteiben megjelenő átlagnak. Más szóval a zenetudomány e fiatal hajtásainak művelői – nyilvánvalóan a hagyományos zenetörténeti, zeneelméleti és esztétikai ágakhoz viszonyítva új módszereket hozva magukkal – eleinte inkább élőszóval kívánták átvinni eszméiket, elgondolásaikat a muzikológiai köztudatba.

A *Speaking of Music: Music conferences, 1835–1966* megjelenése mindezek alapján nemcsak azért jelentős eredménye a nemzetközi zenetudománynak, mert hiátust tölt be, és gazdag anyagot ad a kutatók kezébe, hanem azért is, mert árnyalt képet rajzol a tudományág kibontakozásáról, fejlődéséről és az egyetemes kultúrában betöltött szerepéről. Bízvást mondhatjuk, hogy bár nem érte meg a megjelenést, Barry Brook szelleme alkotó erővel él és hat ennek a könyvnek a lapjain. Már csak azért is, mert a száraz adatokon túl a kötet néhány korabeli fotó segítségével bepillantást enged a zenetudományi kongresszusok egykori valóságába. A mai nemzedékek számára igazi élményt jelent együtt látni – az 1939-ik évi New York-i kongresszuson készült felvételen – tudományágunk olyan, immár klasszikus személyiségeit, mint Spivacke, Kinkeldey, Gombosi, Jeppesen, Reese, Dent, Sachs, Einstein (136.). Hasonló történelmi pillanatot örökít meg az International Folk Music Council 1950. évi bloomingtoni konferenciáján készült nagy csoportkép, melyen többek között Adnan Saygun, Charles Seeger, Albert Lord, George Herzog és Maud Karpeles látható (584.). És végül – kis szubjektivitással – nagyon jólesik a recenzensnek képet látni arról az 1977-ben, Mainzban megrendezett IAML-konferenciáról (XXII.), melyen neki magának is alkalma volt először találkozni a kép előterében látható két vezéregyéniséggel: Harald Heckmannal és Barry Brookkal.

Dalos Anna

KODÁLY ZOLTÁN – LEVELEI TÜKRÉBEN

ZOLTÁN KODÁLY: LETTERS IN ENGLISH, FRENCH, GERMAN, ITALIAN, LATIN
Közreadja: Legányi Dezső, Legányi Dénes
Budapest: Argumentum, Kodály Archívum, 2002

Beethoven-könyvének első fejezetében Carl Dahlhaus arra keresi a választ, képesek-e az olvasóhoz–kutatóhoz közelebb hozni egy alkotó személyiségét az életrajzi adatok, a feltárt dokumentumok.[1] Egy zeneszerző levelezésének közreadása – legalábbis ezt bizonyítja a Legányi Dezső és Legányi Dénes szerkesztette *Zoltán Kodály: Letters in English, French, German, Italian, Latin* című kötet – frappánsan megfelel a Dahlhaus felvetette kérdésre: miközben a nagyrészt hivatalos és csak kisebb mennyiségben magánéleti levelek formális kerete természetesen megfelelő terepet biztosít a nagy alkotó rejtőzködéséhez, a sorok között olvasva mégis kirajzolódnak a személyiség karakterisztikumai. Így van ez Kodály Zoltán esetében is. Idegen nyelvű levelei, amelyek húsz évvel követték a magyar nyelvű levelek kiadását,[2] nemcsak árnyalják, de több esetben kifejezetten módosítják is a zeneszerzőről kialakított képet. E kép, amelyet sok tekintetben máig meghatároz a művészhérosz romantikus toposza, szükségszerűen merev: zárkózott, sőt elzárkózó, kevéssé kommunikatív, tekintélyelvű, sebezhetetlen, a hétköznapok apró-cseprő gondjaival nem törődő, csak az élet alapkérdéseit elemző, égi magasságokban trónoló, érinthetetlen, s ebből fakadóan szoborszerű individuumot állít elénk.

Az idegen nyelvű leveleket tartalmazó kötet azonban látványosan igazolja, hogy amit a komponista tágabb környezete látni vélt, vagy éppenséggel látni akart, s egyben az utókorra hagyományozott, meglehetősen sematikus, az egyéniség specifikumaival nem rendelkező ábrázolása Kodály nagyon is összetett személyiségének. Mint mások – úgy is mondhatnánk: mindannyiunk – esetében, nála is igazolódni látszik a tézis, amely szerint egy ember sokféle ember lehet egyszerre. A levelekben felbukkanó Kodály Zoltánok pedig azzal szembesítenek, mennyire emberi, nagyon is emberi lény volt a nemzet „nagy Tanára."

Hús-vér valóságáról talán nyelvtudása árulkodik a leginkább. A kötet legnagyobb része német nyelven fogalmazott leveleket tartalmaz. Eltekintve néhány he-

1 Carl Dahlhaus: *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*. Laaber: Laaber, 1987. Az 1. fejezet címe: „Werk und Biographie." 29–73. Ide: 36.

2 Legányi Dezső (szerk.): *Kodály Zoltán levelei*. Budapest: Zeneműkiadó, 1982.

lyesírási felületességtől, sietség közben, figyelmetlenségből papírra került hibás szórendtől, egyértelműen megállapíthatjuk: Kodály kitűnően tudott németül. Már első fennmaradt, Szabó Xavér Ferencnek írott levelében (1903. június) is megmutatkozik, milyen alaposan magáévá tette e nyelv formális–rituális nehézkességét. (A kötet Emma asszony Kodály nevében írt leveleit is tartalmazza – ezek tanúsítják, hogy Kodályné, ha lehet, még virtuózabban kezelte a német nyelvet.) Kodály franciatudása ugyanakkor már kevésbé tekinthető kiegyensúlyozottnak: a helyesírási hibák éppúgy alátámasztják ezt, mint a magyaros szórendek és idiomatikus fordulatok. Levelein mégis érezhető a bölcsész Kodály francia irodalmi olvasottsága (szóhasználata sokkal közelebb áll az írott, mint a beszélt nyelvhez). Angoltudása – úgy is mondhatnánk – a kötet olvasása közben, szemünk előtt fejlődik. Eősze Lászlótól tudjuk, hogy Kodály 1902 őszén angol nyelvgyakorlatra járt az egyetemen,[3] levelei azonban arra engednek következtetni, hogy még a húszas–harmincas évek fordulóján is meglehetősen rosszul beszélt angolul. Brit ismerőseivel (Cecil Gray, Edward Dent, Hubert Foss) vagy németül, vagy franciául levelezett. A harmincas évektől azonban, amikor szakmai kapcsolatai egyre fontosabbá váltak Angliában, sűrűbben használta a nyelvet is; életének a 2. világháborút követő, utolsó két évtizedében pedig nyelvtudása már kifejezetten stabilnak tekinthető.

A kiadvány legnagyobb részét a bécsi Universal Editionhoz írott levelek teszik ki.[4] Valamivel több mint 350 dokumentumról van szó, amit akár külön kötetben is meg lehetett volna jelentetni, annál is inkább, mert olvasás közben kíváncsiak leszünk a másik fél álláspontjára is. Kodály leveleiben szembetűnik például az a céltudatosság, amellyel a komponista a szerződéskötésekhez viszonyul. Bámulatosan ért ahhoz, hogy saját érdekeit érvényesítse (24., 285. és 297. levél). Ami az önérvényesítést illeti, leveleiben semmi jele bizonytalanságnak vagy éppen komplexusoknak – megköveteli partnerétől, hogy egyenlő társként kezelje. Ráadásul az alapvetően szófukar Kodály szenvedélyes hangú, többszörösen összetett mondatokból építkező, hosszú levelekben védi meg álláspontját. Pénzügyekben is rendkívüli magabiztosságot és jártasságot árul el: tisztában van művei kiadásának anyagi vonzatával, s azzal, hogy „áruként", bevételi forrásként is tudnia kell szemlélnie őket (a *Három Bach Korálelőjáték*kal kapcsolatban fel is hívja az Universal Edition figyelmét arra, milyen nagy üzlet rejlett ezek kiadásában; 114.)

Az Universal Editionnal való kapcsolata konfliktusokban gazdag. Kodály a kezdetektől fogva elégedetlenséggel szemlélte a kiadó PR-tevékenységét: a művek kiadásával kapcsolatos számtalan huzavona éppúgy aláásta az együttműködést, mint a propaganda érzékelhető hiányossága. Kodály már 1925-ben kénytelen jelezni, hogy a kiadó elhanyagolja műveit (137.), 1927-ben pedig meg is fenyegeti őket azzal, hogy más kiadóhoz fordul:

3 Eősze László: *Kodály Zoltán életének krónikája.* Napról napra 13. Budapest: Zeneműkiadó, 1977. 25.

4 Ebből a levelezésből már jelentek meg magyarul részletek: Rudolf Klein: „Kodály és az Universal Edition." In: Bónis Ferenc (szerk.): *Magyar zenetörténeti tanulmányok Kodály Zoltán emlékére.* Budapest: Zeneműkiadó, 1977, 136–150; uő: „Kodály és az Universal Edition. 1932–1937." In: Bónis Ferenc (szerk.): *Kodály Zoltán és Szabolcsi Bence emlékezete.* Kecskemét: Kodály Intézet, 1992, 63–70.

Ich weiss bestimmt dass es noch einige verfügbare Stecher in Europa gibt... Also clara pacta boni amici. (177.)

1937-ben pedig többször is a Bärenreiter céggel példálózik, ezzel próbálva sakkban tartani saját kiadóját (535., 537.). A kiadó és a zeneszerző közötti levélváltás hangneme – főleg Emil Hertzka halálát (1932) követően – már egyáltalán nem nevezhető barátinak, különösképpen akkor nem, ha összevetjük azzal a hangvétellel, amely a 2. világháború után Ernst Rothnak, a Boosey & Hawkes igazgatójának írott Kodály-leveleket jellemzi. Ezek – mint ezt egy idő után a tegező formula is jelzi – szoros és kölcsönös nagyrabecsülésből fakadó barátságról tesznek tanúbizonyságot.

A problémák részben abból fakadtak, hogy Kodály úgy érezte: az Universal Edition nemcsak késlelteti műveinek kiadását, de azok terjesztését sem támogatja kellőképpen. Kodály pontosan tudta, hogy az új zene elfogadtatásában milyen meghatározó szerepet játszik a végiggondolt propaganda: ezért javaslatokat tett, mely nagynevű karmestereknek ajánlják fel zenekari művei bemutatóit, mely muzsikusoknak, zenekritikusoknak küldjenek tiszteletpéldányt, mely zenés színházakat értesítsék színpadi művei elkészültéről. E tudatos propagandatevékenység nagyon is jogos forszírozásának hátterében Emma asszony alakja is felsejlik: Kodály egyik leveléhez (384.) kiegészítést fűz, amelyben tapintatosan felhívja a kiadó figyelmét férje közelgő 50. születésnapjára. A terjesztést, illetve a kották kiadásra való előkészítését megnehezítette a német és angol fordítások körüli hercehurca is. Pedig különösen az angol fordítások – párhuzamosan Kodály angliai ismertségének növekedésével – egyre fontosabb szerepet játszottak Kodály műveinek sikeres disszeminációjában, s a zeneszerző tisztában is volt ezzel. 1936-ban érzékeltette is az Universal Edition vezetőségével, hogy kórusműveivel a kiadó számára addig szűz területeket hódított meg (525.).

Kodályt a kiadóval való kapcsolatában hajthatatlanság jellemzi. Talán éppen ezek a konfliktusos helyzetek mutatják meg leginkább morális tartását: a levelek tanúsága szerint olyan ember volt, aki nem engedett az elveiből. Kisszámú politikai megnyilvánulása is erre utal. A hitleri hatalomátvétel utáni Németországot „Barbarenland"-nak nevezi (580.), de a 2. világháború utáni Magyarország képmutató szóhasználatát is kipécézi: a „demokratikus" jelzőt csak idézőjelben hajlandó használni (608.). Ugyanezzel a hajthatatlansággal találkozunk az ötvenes évek végétől kezdődően, amikor az immár nyolcvanadik életévéhez közeledő Kodály egyre türelmetlenebbül utasítja el az új zenét. Az Universal Edition egyik vezetőjén ironizálva így ír Ernst Rothnak: „Ich höre [Alfred] Schlee ist ganz dodekaphonisirt und elektronisirt" (713.). A *Szimfónia* 1962-es velencei bemutatója után Bruno Maderna új zenével elrontott hallásáról elmélkedik, mivel a karmester nem vett észre néhány sajtóhibát, s a különös hangzású akkordokat tudatos disszonanciáknak vélte (834.). Kodály leveleiből egyébként kiviláglik, hogy a *Szimfónia* negatív fogadtatását a zeneszerző nagy fájdalommal élte meg. Sebezhetőségét mutatja például Percy Youngnak 1964-ben írott levele, amelyben felszisszen azon, hogy kortárs zeneszerzők csak bocsánatkérések közepette mernek használni egy-egy ha-

gyományos kifejezést – így beszél például Christóbal Halffter a szimfónia műfajáról (917.).

A konfliktusos Universal Edition-levelek s e kései, csalódottságra–megbántottságra való megnyilatkozások mellett a kötet olyan dokumentumokat is felvonultat, amelyek Kodályt jóbarátként állítják elénk. Baráti hangon ír volt tanítványai közül Serly Tibornak (többször is öregfiúnak szólítja), Seiber Mátyásnak, de több évtizeden át a legnagyobb szimpátiával levelezik Edward Denttel (akinek, miután elkészítette a *Psalmus hungaricus* angol fordítását, sajátos módon magyar–angol szótárt ajándékoz), Hans Gállal, Walter Wiorával, Fricsay Ferenccel vagy Knud Jeppesennel is. Közeli barátként kommunikál Ernst Rothtal, a Stewart családdal, elsősorban leányukkal, Frida Knighttal. Legközelebbi barátait, például Rothtot, Fricsayt, Seibert egészségügyi tanácsokkal is ellátja, zenetudós kollégáival pedig komoly szakmai kérdésekről cserél eszmét. Emma asszony halálát követő depressziójáról megejtő őszinteséggel vall barátainak (725.).

Nagy szellemi–fizikai teljesítmény egy ilyen 525 oldalas könyv létrehozása. Eltekintve néhány egyértelmű félregépeléstől–félreolvasástól, a szöveg közreadása meglehetős alaposságról tanúskodik. A közreadók ráadásul mutatókkal is ellátták a kiadványt (Kodály-művek, nevek és városok mutatója). Ugyanakkor sajnálatos módon előfordul, hogy a zeneszerző pontatlan szóhasználata helyett szögletes zárójelben olyan kifejezést javasolnak, amely a mondat félreértelmezésére vall (a 421. levélben például Kodály ezt írja: „excepted" – ehelyett a szögletes zárójelben „accepted" szerepel, holott egyértelműen az „except" vagy „except for" lenne helyes). A jegyzetanyag angolsága egyébként is igényelt volna még némi finomítást. Az előszó felhívja a figyelmet Kodály néhány, a mai gyakorlattól eltérő német ortográfiai szokására (ezeket – nagyon helyesen – megőrzi a közreadás). Egy gyakran visszatérő, jellegzetes helyesírási hibára azonban nem figyelmeztetnek: kötőjeles szerkezetek esetében Kodály többnyire a második főnevet kisbetűvel írja (Ady-Text, Bartók-Partituren, Melos-Heft helyett Ady-text, Bartók-partituren, Melos-heft). Az előszóban talán érdemes lett volna megmagyarázni azt is, hogy a szögletes zárójelbe tett három pont egészen pontosan mit – hiányzó levélrészleteket, olvashatatlan szavakat–mondatokat, magánjellegű, s ezért közlést nem igénylő bekezdéseket – helyettesít.

E megjegyzéseim azonban csak apróságokat érintenek. Sokkal problematikusabbnak találtam a levelekhez kapcsolódó jegyzetanyagot. Úgy érzem, a közreadók nem gondolták végig eléggé alaposan, mit is kellene tartalmaznia a kiegészítő jegyzeteknek. Magától értődő, hogy a Kodály-levelezéskötet – terjedelmi okokból – nem tartalmazhat olyan részletező–értelmező jegyzetanyagot, mint például a Mozart család levelezése, amelynek négy kötetéhez kétkötetnyi jegyzetapparátus társul.[5] De példaként lebeghetett volna a közreadók előtt néhány Kodály-kortárs, Igor Stravinksy vagy Alexander von Zemlinsky és az új bécsi iskola levelezésének kiadása.[6] Ezekben a kiadványokban a jegyzetek néhány alapinformáció mellett (a levél lelőhelye, keletkezési dátuma, korábbi publikációk adatai – ezeket természetesen a Kodály-kötet is közli) háttéradatokkal is szolgálnak: minden utalást értelmeznek, segítik az olvasót, hogy a levél tartalmát, minden egyes mozzanatát az életrajzi események tükrében érthesse meg.

Legányi Dezső és Legányi Dénes jegyzetei azonban csak nevek és intézmények adataira szorítkoznak. Nem is igen érthető, miért kell megadni Palestrina, Bach, Mozart, Beethoven, Schubert születési és halálozási dátumát, nemzetiségét és foglalkozását, napilapok, intézmények, például a Magyar Nemzeti Bank alapításának évszámait, vagy azoknak a személyeknek az életrajzi adatait, akik jelenleg örökösként, gyűjtőként birtokolják a közreadott leveleket, miközben a jegyzetek nem informálnak a tárgyalt művekről, kritikákról, bemutatókról vagy éppen arról, hogy a levélben említett személyek éppen akkor – a levél írása idején – milyen szerepet játszottak Kodály életében.

Ráadásul a jegyzetanyagban néhány bosszantó hiba is található. A Karl Straubénak írott három levél (187., 193., 199.) esetében például az első közlést hibás címmel adják meg: László Ferenc közreadásának címe ugyanis *Kodály Zoltán három levele Karl Straubéhoz*, nem pedig Karl Vötterléhez (akinek e három levél a gyűjtésébe tartozik).[7] Gerald Abrahamnak Gerald a keresztneve, az Abraham a vezetékneve (959.). A közreadók talán túl hosszú ideig dolgoztak a levélköteten, minden bizonnyal ezzel magyarázható, hogy néhány nagyon ismert személyiség halálozási dátuma kimaradt a könyvből (Friedrich Blume 1975-ben, Walter Wiora 1997-ben, Kistétényi Melinda 1999-ben halt meg). A jegyzetanyag leegyszerűsíti a történeti helyzetet, amikor a Zeneműkiadót az államosított Rózsavölgyi és Magyar Kórus törvényes utódaként (683.) határozza meg, s túloz, amikor az 1956-os forradalmat függetlenségi háborúnak nevezi (758.). Különösképpen azért sajnálatos a jegyzetelés átgondolatlansága, mert a dokumentumanyag páratlanul gazdag, s – idegen nyelvű kötetről lévén szó – jelentősen hozzájárulhat ahhoz, hogy Kodály Zoltán élete, műve és személyisége iránt a nemzetközi zenetudomány figyelmét is felkeltse. Mindazonáltal bízzunk benne, hogy a kiadvány ebben a formájában is sokat használt kézikönyvvé válik.

5 Wolfgang Amadeus Mozart: *Briefe und Aufzeichnungen. Kommentar I/II. 1755–1779; Kommentar III/IV. 1780–1857.* Hrsg.: Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg. Gesammelt von Wilhelm A. Bauer, Otto Erich Deutsch. Erläutert von Joseph Heinz Eibl. Kassel: Bärenreiter, 1971.

6 Robert Craft (ed.): *Stravinksy. Selected Correspondance.* Vol. I. London: Faber & Faber, 1982. Vol. II. London: Faber & Faber, 1984; Horst Weber (Hrsg.): *Alexander Zemlinskys Briefwechsel mit Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg, Franz Schreker.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995.

7 László Ferenc (közr.): „Kodály Zoltán három levele Karl Straubéhoz." *Magyar Zene* XXI/4 (1980. december), 430–434.

400 Ft

Magyar zene

3·2005

Magyar zene

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XLIII. évfolyam, 3. szám *2005. augusztus*

Tartalom

TANULMÁNYOK

239 KORODY P. ISTVÁN
Bartók két százéves levele

247 KÁRPÁTI JÁNOS
Egy jellegzetes bartóki tématípus: a skála

259 LÁSZLÓ FERENC
Bartók és a román kolindák

273 LAKI PÉTER
Toronyzene

281 BOZÓ PÉTER
„Was ist des Deutschen Vaterland?"
Liszt német Zarándokévének *terve*

301 DOMOKOS ZSUZSANNA
Palestrina *Stabat matere* Richard Wagner közreadásában

313 GOMBOS LÁSZLÓ
Az ifjú Dohnányi recepciója
A zeneszerző és az előadóművész sikere az első hangversenykörutak idején

331 THOMAS HOCHRADNER
Johann Nepomuk Fuchs élete és működése – úgyis mint kutatástörténeti példa

339 GÁDOR ÁGNES–SZIRÁNYI GÁBOR
„Minek az magának",
avagy a Főiskola állandósága

RECENZIÓ

353 LAKI PÉTER
Képes magyar zenetörténet
Szerkesztette Kárpáti János
Rózsavölgyi és Társa, 2004.

355 TARI LUJZA
Hagyomány és újjászületés
Folk Song Tradition, Revival and Re-Creation.
Edited by Ian Russel and David Atkinson
The Elphinstone Institute University of Aberdeen, 2004.

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 – 2005/3

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

TANULMÁNY

Korody P. István

BARTÓK KÉT SZÁZÉVES LEVELE

A Zenetudomány svájci évkönyvének 2003-as kötetében[1] a berlini zenetörténész Martina Weidel (sz. 1965) első közlésként adja Bartók két, 1905-ből való német nyelvű levelét az olvasó kezébe. Sajnos a levelek fakszimiléje nem szerepel a kiadványban, de a közreadó biztosítja olvasóit, hogy a feltűnő hibák hallgatólagos javításán kívül – a bekezdések megtartásával – közleménye megegyezik a kézirattal. Az évkönyvben Bartók levelei mellett szerepel még Schönberg és Sibelius háromhárom, Mahler pedig közvetetten (levelét Busoni titkárának címezte) egy levéllel. Ez utóbbi kivételével valamennyi levél címzettje Feruccio Busoni. A leveleket Busoni hagyatékában, a Berlini Állami Könyvtárban őrzik.[2]

Wien, IV. Heumühlgasse 9. III. 41.
1905. márc. 27.

Hochverehrter Meister!

Verzeihen Sie mir, dass ich Ihre teuere Zeit mit diesem Briefe in Anspruch nehme, ich hätte aber eine sehr grosse Bitte an Sie zu richten.

Wie ich weiss, veranstalten Sie jährlich einige „Moderne Concerte" in Berlin. Wenn Sie die Güte hätten in einem dieser Concerte das nächste Jahr eine Composition von mir aufzuführen, würden Sie mir ungemein viel geholfen haben, und mich zur grössten Dankbarkeit verpflichten. – Es handelt sich um ein „Scherzo für Orchester und Klavier", welches unlängst in Budapest aufgeführt hätte werden sollen, nach einigen Proben jedoch vom Programm abgesetzt worden ist der „grossen Schwierigkeiten" des Werkes und der verhältnissmässigen Kürze der Probezeit wegen.

Hätten Sie vielleicht Zeit und die ausserordentliche Güte die Partitur durchzulesen? Ich würde dieselbe in diesem Falle Ihnen zusenden.

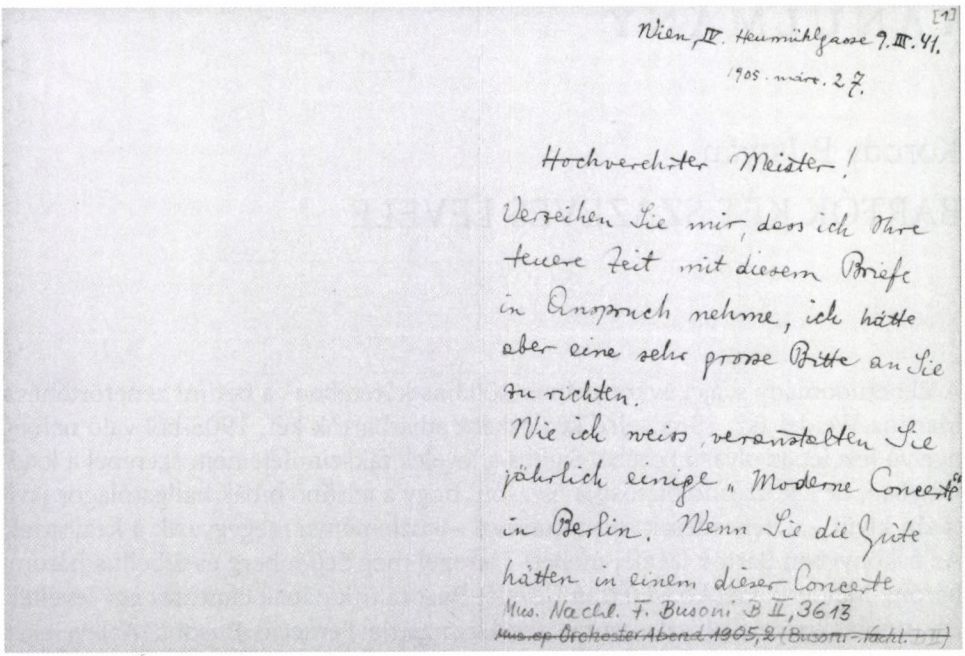
Ich erlaube mir mit gleicher Post ein Exemplar meiner vor kurzem erschienenen Fantasie verehrungsvoll zuschicken (die Sie von Berlin aus schon kennen.)

Indem ich meine Hoffnung in Ihre Güte setze, verbleibe ich

hochachtungsvoll
Ihr ergebener
Béla Bartók

1 *2003 Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft*. Neue Folge 23. Bern: Peter Lang AG., 2004. (a továbbiakban: Jahrbuch 2003).

2 „Busonis »Berliner Orchesterabende.« Eine Nachlese unveröffentlichter Briefe von Schönberg, Mahler, Bartók und Sibelius." *Jahrbuch 2003*, 315.



[1]

Wien, IV. Heumühlgasse 9. III. 41.

1905. márc. 27.

Hochverehrter Meister!

Verzeihen Sie mir, dass ich Ihre teuere Zeit mit diesem Briefe in Anspruch nehme, ich hätte aber eine sehr grosse Bitte an Sie zu richten.

Wie ich weiss, veranstalten Sie jährlich einige „Moderne Concerte" in Berlin. Wenn Sie die Güte hätten in einem dieser Concerte

Mus. Nachl. F. Busoni B II, 3613

~~Mus. sp. Orchester-Abend 1905, 2 (Busoni-Nachl. ...)~~

Bartók 1905. március 27-i levele Busonihoz. (Az első oldal utolsó két sora utólagos könyvtári bejegyzés.)
A Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz szíves engedélyével

das nächste Jahr eine Composition von mir aufzuführen, würden Sie mir ungemein verpflichten, haben, und mich zur grössten Dankbarkeit verpflichten. – Es handelt sich um ein „Scherzo für Orchester und Klavier", welches unlängst in Budapest aufgeführt hätte werden sollen, nach einigen Proben jedoch vom Programm abgesetzt worden ist der „grossen Schwierigkeiten" des Werkes und der verhältnissmässigen Kürze der Probezeit wegen.

Hätten Sie vielleicht Zeit und die

[2]

ausserordentliche Güte die Partitur durchzulesen? Ich würde dieselbe in diesem Falle Ihnen zusenden.

Ich erlaube mir mit gleicher Post ein Exemplar meiner vor kurzen erschienenen Fantasie verehrungsvoll zuschicken, (die Sie von Berlin aus schon kennen.)

Indem ich meine Hoffnung in Ihre Güte setze, verbleibe ich hochachtungsvoll

Ihr ergebener

Béla Bartók

Bécs, IV. Heumühlgasse 9. III. 41
1905. március 27.

Mélyen tisztelt Mester!

Bocsásson meg, hogy drága idejét ezzel a levéllel igénybe veszem, azonban nagy kéréssel fordulok Önhöz.

Tudomásom szerint Ön évente néhány „Modern Koncertet" rendez Berlinben. Ha lenne olyan jó, és a jövő évben ezen koncertek egyikén előadná egy művemet, nagyon nagy segítségemre lenne, és nagy hálára kötelezne. A szóban forgó mű címe „Scherzo zenekarra és zongorára", amelyet nemrég Budapesten kellett volna bemutatni, néhány próba után azonban a darabot annak „nagy előadási nehézségei" és a viszonylag rövid próbaidő miatt levették a műsorról.

Lenne-e rá ideje, és szíveskednék-e átolvasni a partitúrát? Ez esetben megküldeném azt Önnek.

Engedelmével levelemmel egyidejűleg megküldöm Önnek nemrég megjelent Ábránd c. művem egy példányát (amelyet Ön Berlinben már megismert).

Jóindulatában bízva maradok

Tisztelettel
híve
Bartók Béla[3]

Bartók, az Európában már ismert fiatal zongoravirtuóz 1905. január 3-án, Bécsbe érkezve úgy döntött, hogy ott, a negyedik kerület egyik bérházának harmadik emeletén albérletet vesz ki. Az albérlet pontos címe, amint azt a levél fejléce is jelzi, Heumühlgasse 9., lakásszám 41. Ideszállították azt a zongorát is, amelyet Bösendorfer biztosított számára.[4] Lakásának címét Bartók tréfásan, magyarra fordítva (Szénamalmi u.) is megadta Thomán István professzornak, egykori zongoratanárának, akinek Bécsből már eddig több beszámolót írt.[5] Albérletét kisebb-nagyobb megszakítással a nyári szünetig fenn is tartotta. Éppen egy ilyen intermezzo után (Budapest) írta az itt elsőként közreadott levelet Busoninak, március 27-én.

A komponista Bartók zenekari művei közül eddig az időpontig csak kettőnek volt ősbemutatója: a *Kossuth* szimfonikus költeménynek (1904. január 13.) és az *Esz-dúr szimfónia* Scherzo tételének (1904. február 29.). Emellett már elkészítette a *Rapszódia zongorára és zenekarra,* op. 1., valamint a *Scherzo zenekarra és zongorára,* op. 2. partitúráját is.

A levél címzettjével, Feruccio Busonival 1903-ban találkozott először. Busoni felkereste Bartókot a fiatal pianista berlini hangversenyének szünetében. (Lásd későbbi jegyzetünket.) Bartók már többször hallotta Busonit zongorázni: legutóbb 1905. január 31-én éppen Bécsben, erre az eseményre azonban levelében nem tért ki.[6]

Busoni sorozata, amelyet Bartók „Modern Koncerteknek" nevez, egyezik az 1902-ben indított „Berliner Orchesterabende" című sorozattal, amelynek célja az volt, hogy a még nem neves kortárs zeneszerzőknek alkalmat adjon a bemutatkozásra. A sorozatot 12 hangverseny után, 1909-ben beszüntették.[7]

3 A levelek magyar fordításának igényesebbé tételéért Gomboczné Konkoly Adriennét illeti köszönet.
4 Ifj. Bartók Béla: *Apám életének krónikája.* Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 70. (a továbbiakban: ifj. Bartók)
5 *Bartók Béle levelei.* Szerkesztette Demény János. Budapest: Zeneműkiadó, 1976, no. 88.
6 Lásd 4. jegyzet
7 Lásd 2. jegyzet

Bartók *Scherzo zenekarra és zongorára*, op. 2., 1904.[8] A művet az 1905. március 15-i budapesti filharmóniai hangversenyen nem mutatták be. Helyette a szerző zenekari *Scherzóját* (1902) adták újra elő.[9]

Az *Ábránd* esetében valószínű, hogy a *II. ábrándról* van szó, de az *I. ábránd* lehetősége sem zárható ki. Mindkettő a *Négy zongoradarab* című ciklusban jelent meg nyomtatásban 1904-ben Bárd Ferenc és Testvére, Budapest, kiadójánál. Bartók pontosan rögzítette a komponálás befejezésének időpontját. *I. ábránd:* Budapest, 1903. febr. 8.; *II. ábránd:* Berlin, 1903. okt. 12. Érdekes, hogy a kettő közül a berlini *Ábránd* a magyarosabb hangvételű. Talán a komponálás helye miatt is ezt a rövidebb (két oldalon közölt) *Ábránd*ot küldte el Bartók Busoninak. Emellett szól a darab későbbi fogadtatása is, mely jobban kimeríti a „röviddel ezelőtt" fogalmát.

Busoni, aki 1903. december 14-én meghallgatta Bartók berlini hangversenyét a Bechstein-teremben, mindkét *Ábránd*ot megismerte. Az elsőt mint a műsorban szereplő darabot, a másodikat mint ráadást.[10] Bartók részletes beszámolót írt édesanyjának a fontos eseményről.[11]

Paris, 18. Rue Clément-Marot
1905. szept. 6.

Hochgeehrter Meister!

Ihre werten Zeilen bereiteten mir grosse Freude. Bitte vielmals um Entschuldigung, dass ich erst jetzt sie beantworte, doch bekam ich dieselben soeben.

Die Partitur des von mir erwähnten Orchester-Klavierscherzos ist zwar nicht bei mir; doch werde ich sofort demjenigen, der es bei sich hat, in dieser Angelegenheit schreiben. Einstweilen sende ich Ihnen ein Concertstück für Piano u. Orch., mit dem ich leider erfolglos bei der Rubinsteinpreisbewerbung teilnahm.

Auf dem Falle, dass eines der beiden Stücke Ihnen zusagt, teile ich mit, dass ich am 23. nov. in Manchester, am 2. Febr. in Wien spiele.

Obzwar ich das Concertstück für eine bessere Composition halte, als das Scherzo, würde mir an der Aufführung letzteren doch mehr gelegen sein, da ich letzteres Stück noch nicht hörte.

Ein anderes Exemplar der Fantasie werde ich so frei sein persönlich zu überbringen, da ich nach England von Wien ohnehin über Berlin reise (Prof. Holländer wird nämlich meine Violinsonate mit mir vor 23. Nov. in Berlin spielen. Datum noch nicht bestimmt).

Indem ich mit Spannung die Nachricht erwarte, ob Sie eines der beiden Stücke zur Aufführung wählen, verbleibe ich mit grösstem Danke

hochachtungsvoll
Ihr ergebener
Béla Bartók

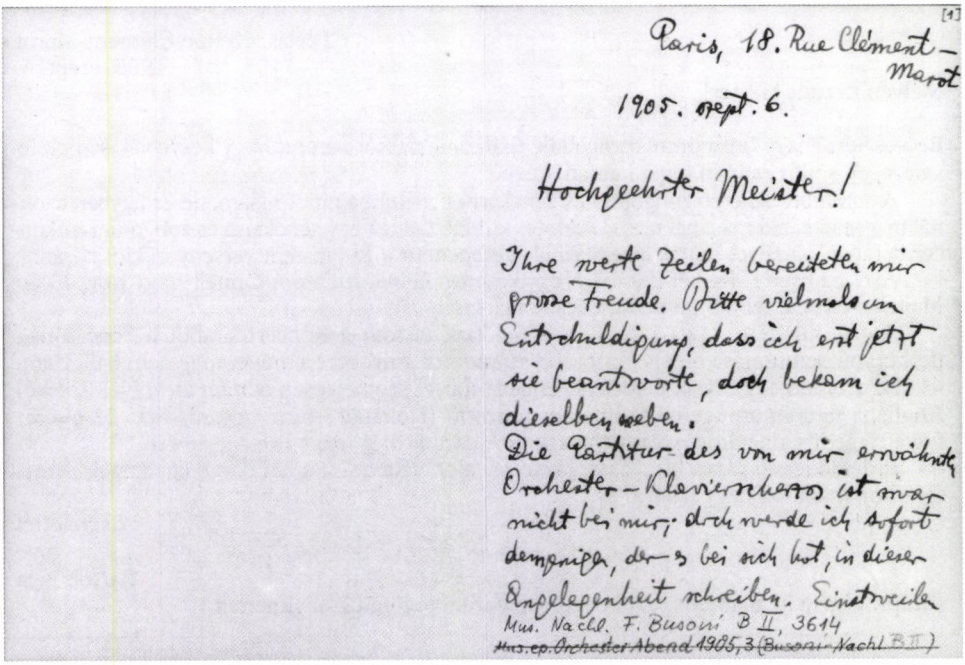
(Bis Ende Sept. bleibe ich hier; dann werde ich meine Wiener Adresse bekannt geben.)

8 A mű történetét Bónis Ferenc foglalta össze Bartók műveinek hanglemez-összkiadásában (Hungaroton LPX 11 517). A mű mostoha sorsát mutatja, hogy mind az ősbemutatója, mind partitúrájának megjelenése 1961-ig váratott magára.

9 Demény János: „Bartók Béla tanulóévei és romantikus korszaka." In: *Zenetudományi Tanulmányok II.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 1954, 457–459.

10 Ifj. Bartók, 62.

11 *Bartók Béla családi levelei.* Szerk.: ifj. Bartók Béla, a szerkesztő munkatársa: Gomboczné Konkoly Adrienne. Budapest: Zeneműkiadó, 1981, no. 119. (a továbbiakban: BCsL)



[1]

Paris, 18. Rue Clément-Marot

1905. sept. 6.

Hochgeehrter Meister!

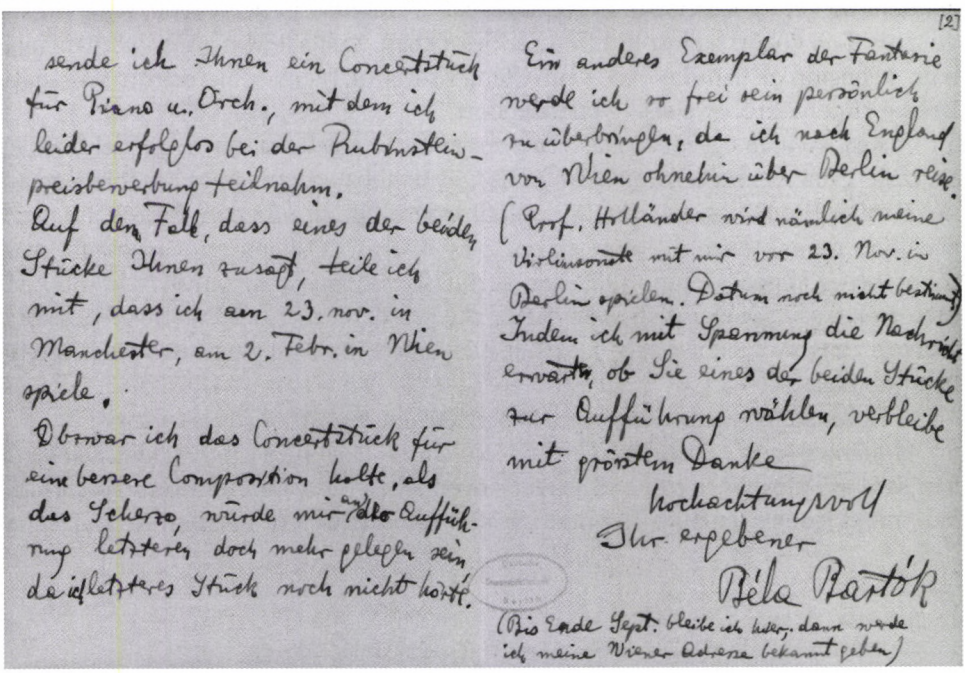
Ihre werte Zeilen bereiteten mir große Freude. Bitte vielmals um Entschuldigung, dass ich erst jetzt sie beantworte, doch bekam ich dieselben eben.

Die Partitur des von mir erwähnten Orchester-Klavierkonzerts ist zwar nicht bei mir, doch werde ich sofort demjenigen, der's bei sich hat, in dieser Angelegenheit schreiben. Einstweilen

Mus. Nachl. F. Busoni B II, 3614

~~Mus. ep. Orchester Abend 1905, 3 (Busoni-Nachl. B II)~~

Bartók 1905. szeptember 6-i levele Busonihoz. (Az első oldal utolsó két sora utólagos könyvtári bejegyzés.) A Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz szíves engedélyével



[2]

sende ich Ihnen ein Concertstück für Piano u. Orch., mit dem ich leider erfolglos bei der Rubinstein-preisbewerbung teilnahm.

Auf den Fall, dass eines der beiden Stücke Ihnen zusagt, teile ich mit, dass ich am 23. nov. in Manchester, am 2. Febr. in Wien spiele.

Obwohl ich das Concertstück für eine bessere Composition halte, als das Scherzo, würde mir die Aufführung letzteres doch mehr gelegen sein, da letzteres noch nicht gedr.

Ein anderes Exemplar der Fantasie werde ich so frei sein persönlich zu überbringen, da ich nach Empfang von Wien ohnehin über Berlin reise. (Prof. Holländer wird nämlich meine Violinsonate mit mir vor 23. Nov. in Berlin spielen. Datum noch nicht bestimmt.)

Indem ich mit Spannung die Nachricht erwarte, ob Sie eines der beiden Stücke zur Aufführung wählen, verbleibe mit größtem Danke

hochachtungsvoll

Ihr ergebener

Béla Bartók

(Bis Ende Sept. bleibe ich hier, dann werde ich meine Wiener Adresse bekannt geben.)

Párizs, 18 Rue Clément-Marot
1905. szept. 6.

Mélyen tisztelt Mester!

Becses sorai nagy örömömre szolgáltak. Szíves elnézését kérem, hogy késve válaszolok levelére, de sorait csupán most kaptam kézhez.

Az említett Scherzo zongorára és zenekarra partitúrája nincs nálam, de ez ügyben azonnal írok annak, aki magánál tartja. Addig is küldök Önnek egy zenekarra és zongorára írt koncertdarabot, amellyel sajnos sikertelenül szerepeltem a Rubinstein verseny díjkiosztásánál.

Arra az esetre, ha két darabom egyike megfelelne, tudatom Önnel, hogy nov. 23-án Manchesterben, febr. 2-án pedig Bécsben játszom.

Annak ellenére, hogy jobb kompozíciónak tartom a Koncertdarabot a Scherzónál, utóbbi mű bemutatása mégis fontosabb számomra, mivel ezt a művet még nem hallottam.

Az Ábránd egy másik példányát engedelmével személyesen adnám át, mivel Bécsből Angliába tartván amúgy is Berlinen át utazom. (Holländer prof. ugyanis nov. 23-a előtt fogja Hegedűszonátámat velem eljátszani. A dátum még nincs véglegesítve.)

Érdeklődéssel várva híradását, ráesik-e vajon választása a két darab egyikének bemutatására, maradok nagy hálával és

tisztelettel
híve
Bartók Béla

(Szept. végéig itt maradok, ezt követően közölni fogom bécsi címemet.)

Bartók 1905. augusztus 1-jén utazott Zürichből Párizsba, hogy mint zongorista és zeneszerző két kategóriában is részt vegyen a Rubinstein versenyen, amelyik augusztus 3–9. között zajlott le a francia fővárosban. Szállást Mme. Condat panziójában, a Pension de Famille-ban, a rue Clément-Marot 18. alatt biztosított magának. Ezen a címen október elsejéig tartózkodott.[12]

A *Koncertdarab* egyezik a *Rapszódia zongorára és zenekarra,* op. 1. művel, melyet szerzője 1904 legvégén komponált, és az *I. ábránd*hoz hasonlóan (a későbbi Kodályné) Gruber Emmának ajánlott. A levélből kiderül, hogy a 23 éves Bartók a *Rapszódiát* jobb műnek tartotta, mint az op. 2-es *Scherzót.* Ősbemutatójára mégis csak többszöri átdolgozás után, 1909-ben került sor Budapesten. Művéről később német nyelvű szerzői elemzést is készített, melyet 1910. május 28-án maga olvasott, illetve a zongora mellől maga illusztrált Zürichben, majd még ugyanebben a hónapban publikált is.[13]

A Rubinstein verseny lefolyásáról részletesen beszámol édesanyjának.[14]

Holländer prof. Esetében Gustav Holländer (1855–1915) hegedűművészről van szó, aki először Ferdinand David növendéke volt a Lipcsei Konzervatóriumban, majd Joseph Joachim és Friedrich Kiel tanítványa lett a Berlini Királyi Zene-

12 ifj. Bartók, 74–76.
13 *Bartók Béla írásai 1.* Közr. Tallián Tibor. Budapest: Zeneműkiadó, 1989, 48.
14 BCsL. No. 136. és 137.
15 *Jahrbuch 2003,* 322., 17. jegyzet
16 Lásd a 14. jegyzetet
17 *Jahrbuch 2003,* 322., 16. jegyzet és ifj. Bartók, 102.

művészeti Főiskolán. 1895-től átvette a szintén berlini Stern Konzervatórium igazgatását.[15]

A *Hegedűszonáta* (1903) párizsi bemutatójáról Bartók az említett levélben tudósította édesanyját.[16] A mű ősbemutatóján, 1904. január 25-én nem kisebb mester hegedült, mint Hubay Jenő. Ő volt a *Rapszódia* ősbemutatójának a karmestere is. A levélben már említett esetleges berlini bemutatóról nincs adatom.

Bartók végül helyet kapott Busoni nevezetes 12 hangversenyének utolsó estjén, 1909. január 2-án. *II. zenekari Szvit*jének (op. 4.) második, Scherzo tételét mint németországi bemutatót maga a szerző vezényelte.[17] Ez azért is nevezetes alkalom, mert Bartók első és egyben utolsó dirigensi tevékenysége.

ABSTRACT

István P. Korody*

BARTÓK'S TWO 100 YEARS OLD LETTERS

This study contains two Bartók-letters appearing first in the original German draft then in the Hungarian translation representing here the first publication of these letters in Bartók's native tongue. The 24 years old composer-pianist wanted to introduce himself to the Berlin public in the very same category within the frame of an orchestral concert. He knew Busoni personally and appreciated his artistry as well. This is the reason why – the otherwise pretty shy composer – trusted himself to write to the Italian maestro living in Berlin.

* István P. (Paku) Korody musicologist and pianist living and teaching in Liechtenstein studied at The Szeged Conservatory of Music, The Cleveland Institute of Music and The Ohio State University (Columbus) where he earned his DMA Degree in Piano Performance and Literature. As a postgraduate student he also participated in the courses and Beethoven-seminar of professor György Kroó at The Franz Liszt University in Budapest. His interest lies at the moment in the history of German composition-teaching, mostly that of Rheinberger, in the late 19-th century. For the author is more important yet following the influence of this school on the Hungarian composition-teaching of the next generation represented through the activities of Hans Koessler. Korody's publications considering this topic: Josef Gabriel Rheinbergers Bassübungen für die Harmonielehre, Vaduz, 2001; A Variation by Ernő Dohnányi on Erkel's National Anthem and Related Counterpoint Studies from his Music Academy Student Days (Dohnányi Évkönyv 2003).

RÉGI ZENEAKADÉMIA NAGYTEREM
(Bp. VI. Vörösmarty u. 35.)
2005. október 21-én este 19.30-kor

„LACHRYMAE"

Angol virginalisták és hatásuk Észak-Európában

Rovátkay Lajos (Hannover) csembaló hangversenye

Prológus: John Dowland (1563–1626)	Pavan *„Lachrymae"*
William Byrd (cca 1540–1623)	Pavan „Lachrymae"
	Alman
	Fantasia in G
Anonymus (cca 1560)	Ground (Romanesca-variációk)
Giles Farnaby (1563–1640)	Rosasolis
	A toy
Jan P. Sweelinck (1562–1621)	Pavan *„Lachrymae"*
	„Mein junges Leben…"
John Bull (1563–1628)	Why ask you?
	In nomine
	My jewell
Heinrich Scheidemann (1595–1663)	Pavan *„Lachrymae"*
	Galliard
Orlando Gibbons (1583–1625)	Fantasia in C
	Ground
Anonymus (cca 1660)	Englische Nachtigal
Melchior Schildt (1592–1667)	Pavan *„Lachrymae)*

A hangversenyen megszólaló csembalót *G. B. Giusti* nyomán (cca 1680)
Titus Crijnen (Amsterdam 1998) építette

Rendező:
Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Clavicembalo Alapítvány

A belépés díjtalan

Kárpáti János

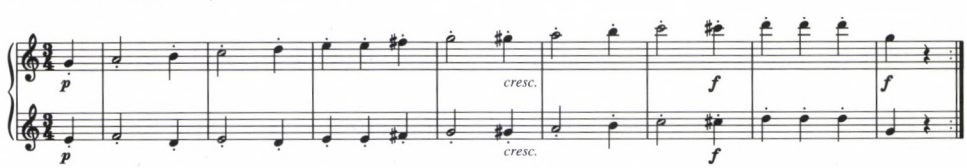
EGY JELLEGZETES BARTÓKI TÉMATÍPUS: A SKÁLA*

Skálából dallamot, témát formálni – meglehetősen puritán zeneszerzői magatartás. Egy teljesen elméleti dallamesztétika ugyanis azt mondja: az a szép dallam, melyben a lépések és ugrások váltakoznak, és irányuk is váltakozik. Jó példa erre a létező legtömörebb dallam, az úgynevezett mozarti névjegy: lépés felfelé, ugrás felfelé, lépés lefelé. Bartók is bőségesen élt ezzel a mintával, például az *I. vonósnégyes*ben. Egy régi tanulmányomban „cambiata-motívumnak" neveztem el ennek a négyhangú dallammintának a különböző változatait, és forrásaira, a kései Beethoven-vonósnégyesekre is rámutattam.[1]

A „mozarti névjegy" azonban nem igazán jellemző Mozart témaalkotására, legalábbis ami a tételeket indító első vagy főtémákra vonatkozik. Ezekben ugyanis a korszak harmóniai építőeleme, a terc uralkodik. Csak ámulunk, ha arra a gazdagságra gondolunk, amelyet Mozart tercstruktúrájú témái mutatnak, skálastruktúrára pedig nagyon kevés a példa.

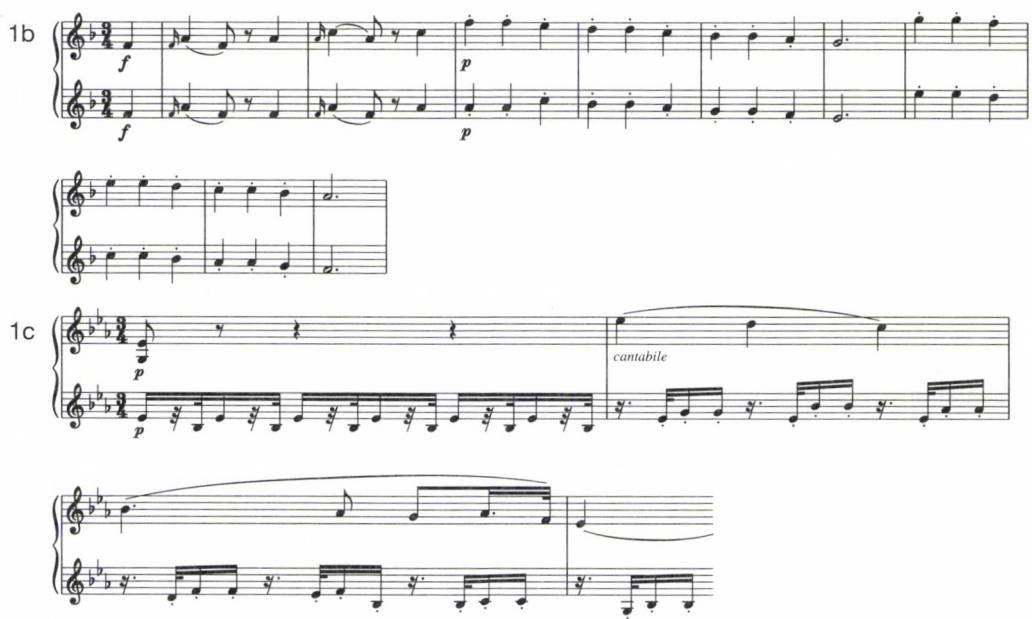
Beethovennél egészen más a tapasztalat. Gyors számolással – nem törekedve teljességre – mintegy tíz kompozíciójában találhatunk skálastruktúrájú témákat. Hadd utaljak csak a leginkább ismert példákra: az *I. szimfónia* 3. tételére (Menuett), mely után a 4. tétel – tréfásan – növekvő skálatöredékekből építi fel az anyagát, a *VII. szimfónia* hasonló helyzetű Prestójára, és hogy nem csak gyors tétel épül skálaszerűen, azt a *IV. szimfónia* Adagiója is bizonyítja *(1a kotta alább, 1b–c a következő oldalon)*.

1a



* A Somfai László 70. születésnapja tiszteletére a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság és az MTA Zenetudományi Intézet rendezésében Budapesten, a Régi Zeneakadémia Liszt-Termében megrendezett konferencián 2004. október 9-én elhangzott előadás.

1 Kárpáti János: „Beethoven és Bartók vonósnégyesművészetének közös vonásai." In: *Zenetudományi Tanulmányok Bartók Béla Emlékére*. Szerk. Szabolcsi Bence és Bartha Dénes. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1962, (Zenetudományi Tanulmányok X.) 55–68. Újabb közlés: *Bartók-analitika*. Budapest: Rózsavölgyi, 2003, 11–26.



A Mozart és Beethoven közötti – sok minden másban is megmutatkozó – alkotói különbséget azzal is meg lehet magyarázni, hogy Mozart inkább „dallamkitaláló" zeneszerző volt Beethovennel szemben, aki a feldolgozás, az alakítás mestere. Kodály vetette fel a zeneszerzők e két típusának gondolatát a 16. századbeli elméletíró, Glareanus tételét idézve: a dallamot kitaláló a *phonascus*, a feldolgozó a *symphoneta*. Kodálynak erre azért volt szüksége, hogy igazolja a népdalt mint meglévő anyagot felhasználó komponálás létjogosultságát.[2]

Én most azért hivatkozom Glareanus *symphonetájára*, vagyis feldolgozó típusú zeneszerzőjére, mert azt akarom megmutatni, hogy a zeneszerző tulajdonképpen nagyon egyszerű, mondhatnánk szegényes anyagból is építhet remekművet.

A skála szegényes készletet kínál: nincsen benne ugrás, csak lépés, és az irány sem változik, legfeljebb egy teljes sor végén. Tulajdonképpen elvont dallamképlet, mely nem egyéb, mint a hangkészlet rendbe rakása. Énekesek és hangszeresek gyakorlásra, bemelegítésre használják, analitikusok pedig legfeljebb a hangkészlet bemutatására.

Bartók mégis nagyon gyakran élt vele; gyors számolással – nem törekedve teljességre – közel félészáz esetét vettem lajstromba. Ezek a példák szuverén témák, kiemelkedő helyen lépnek fel, formai funkciót töltenek be. Nem beszélek a skálák vagy skálarészletek átvezetésként való használatáról, mert az nem releváns, hiszen a zenei anyag szövésének ez természetes módja, és még Mozartnál is nagyon gyakori, de ide számítom a versenyművek zárómozzanatait.

2 Glareanus: *Dodekachordon*. Basel, 1547. Lib. II, Cap. XXXVIII; Kodály Zoltán: „Magyarság a zenében." In: *Mi a magyar?* Szerk. Szekfű Gyula. Budapest, 1939, 379–418. Újabb közlés: *Visszatekintés II.* Sajtó alá rendezte Bónis Ferenc. Budapest: Zenenműkiadó, 1964, 237.

1	**Tizennégy bagatell I.**
2	Tizennégy bagatell XI.
3	**I. vonósnégyes** 3. tétel zárás
4	**Gyermekeknek** II, 42 (I, 40)
5	Gyermekeknek III, 14 (II, 14)
6	Gyermekeknek III, 20 (II, 20)
7	Gyermekeknek IV, 23
8	**Allegro barbaro** középrész
9	**A csodálatos mandarin** bevezetés
10	**I. hegedű–zongoraszonáta** 3. tétel
11	uo. zárás
12	**II. hegedű–zongoraszonáta** 1. tétel
13	2. tétel pizzicato téma
14	**Szabadban I.**
15	Szabadban III.
16	**I. zongoraverseny** 1. tétel 19
17	uo. 1. tétel zárás
18	uo. 3. tétel 30 után
19	uo. zárás
20	**III. vonósnégyes** Seconda parte pizz. téma
21	uo. 13
22	uo. 31
23	Coda 1
24	**I. rapszódia**
25	**IV. vonósnégyes** 1. tétel melléktéma
26	2. tétel kromatikus téma
27	4. tétel diatonikus téma
28	**Cantata profana** eleje
29	uo. 186 („varázslat")
30	uo. zárórész
31	**II. zongoraverseny** 1. tétel főtéma
32	2. tétel főtéma
33	3. tétel zárás
34	**V. vonósnégyes** 1. tétel 3. téma
35	5. tétel Prestissimo Coda
36	**Zene ...** 4. tétel első téma
37	uo. zárás
38	**Szonáta 2 zongorára** 1. tétel 2. téma
39	uo. 3. tétel 1. téma
40	**Kontrasztok** 3. tétel
41	**Hegedűverseny** 1. tétel 2. téma 137
42	uo. 3. tétel zárás
43	**Divertimento** 2. tétel
44	**Concerto** 4. tétel 119
45	uo. „Sosztakovics-idézet"
46	**Szonáta szólóhegedűre** zárás
47	**III. zongverseny** 3. tétel zárás

Felvetődik a kérdés: honnan kapta Bartók az ösztönzést – vagy akár az igazolást – a skálaszerkezet ilyen nyomós felhasználására? Három forrást említenék. Mindenekelőtt Beethovent, akiről már az imént is beszéltünk, s aki számos Bartók-kutató által is megerősítve a stílust meghatározó ideálok között is első helyen állt. De itt említeném Bachot is, aki a kontrapunktikus művekben ugyancsak sűrűn alkalmazta a skálát mint jól elkülönülő, plasztikusan kirajzolható, a lineáris szerkesztésre különösen alkalmas melódiaformát. Bartók számára is ilyen értelemben szolgáltatott mintát. És végül megemlítem a népzenét is, melyben ha nem is nagy számmal, de mindenképpen szignifikánsan szerepelnek skálaszerű dallamok. A *Gyermekeknek* magyar és szlovák darabjai, valamint a I. rapszódia román eredetű nyitótémája jól mutatja Bartóknak ezt a vonzódását.[3]

Ha a tercstruktúrájú témák mozarti gazdagságát ámulatra méltónak ítéltük, ugyancsak elámulhatunk, ha a skálaszerkezetű Bartók-témák gazdagságát figyeljük, és valamiféle rendszerbe szedve elemezni próbáljuk. Nem kimerítve a lehetőségeket, én két

3 Lampert Vera: *Bartók népdalfeldolgozásainak forrásjegyzéke*. Budapest: Zeneműkiadó, 1980, No. 67., 68., 70., 71., 84., 90., 93., 112., 155., 222.

kiemelkedő szempontot választottam elemzésem vezérfonalává: milyen modális szerkezeteket és milyen ritmus-szerkezeteket találunk Bartók skálastruktúrájú témáiban?

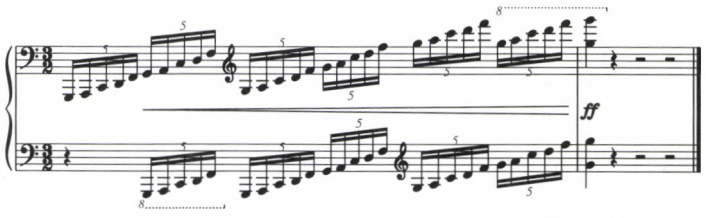
Modális szerkezetek

Bartók zenéjének elemzői – talán az amerikaiak kivételével – jól tudják, hogy zenéjében kiemelkedő szerepe van a modalitásnak. Nem a terminus szűkebb értelmében, amellyel a 16. század zenéjét jellemezzük, hanem abban a tágabb értelemben, ahogyan a mai muzikológia felfogja: az oktáv valamennyi osztása az ötfokúságtól a tizenkétfokúságig különböző hangrendszert képvisel, melyeken belül az aszimmetrikus rendszereknek annyi moduszuk (vagy kivágásuk) van, amennyi a fokok száma.

Modális lehetőségek és minták

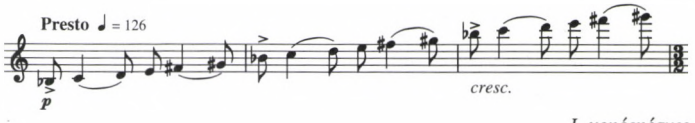
Szerkezet *Minták*

2 2 3 2 3
ötfokúság



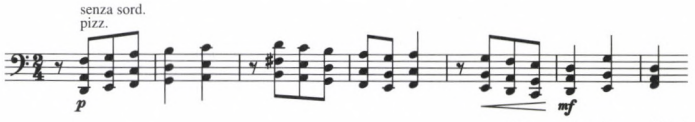
II. zongoraverseny

2 2 2 2 2 2
hatfokúság

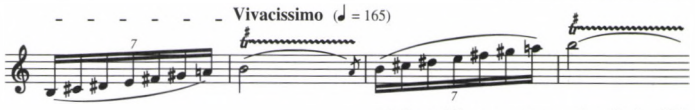


I. vonósnégyes

2 2 2 1 2 2 1
hétfokúság, diatónia
(heptatónia prima)

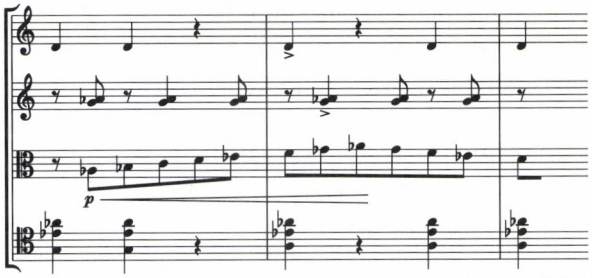


III. vonósnégyes (dór)

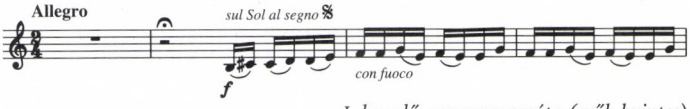


I. hegedű–zongoraszonáta (mixolíd)

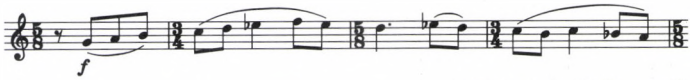
2 2 2 2 1 2 1
heptatónia secunda
fő típusok:
lídes
szűk kvintes
melodikus moll



IV. vonósnégyes (lídes)

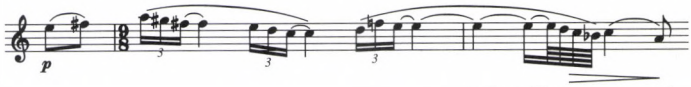


I. hegedű–zongoraszonáta (szűk kvintes)



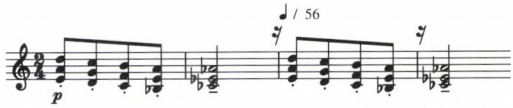
Concerto (melodikus moll)

2 2 2 2 2 1 1
heptatónia tertia



II. hegedű–zongoraszonáta

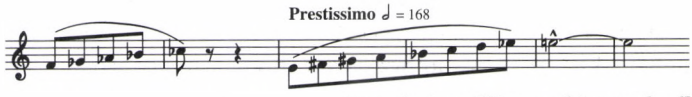
2 1 2 2 1 **3** 1
harmonikus moll



14 bagatell XI

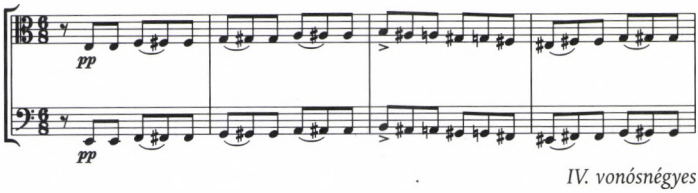
2 1 2 1 2 1 2 1
nyolcfokúság
[1:2 modell oktatónia]

2 2 1 1 2 2 1 1
nyolcfokúság



V. vonósnégyes [dúr vagy fríg tetrachord]

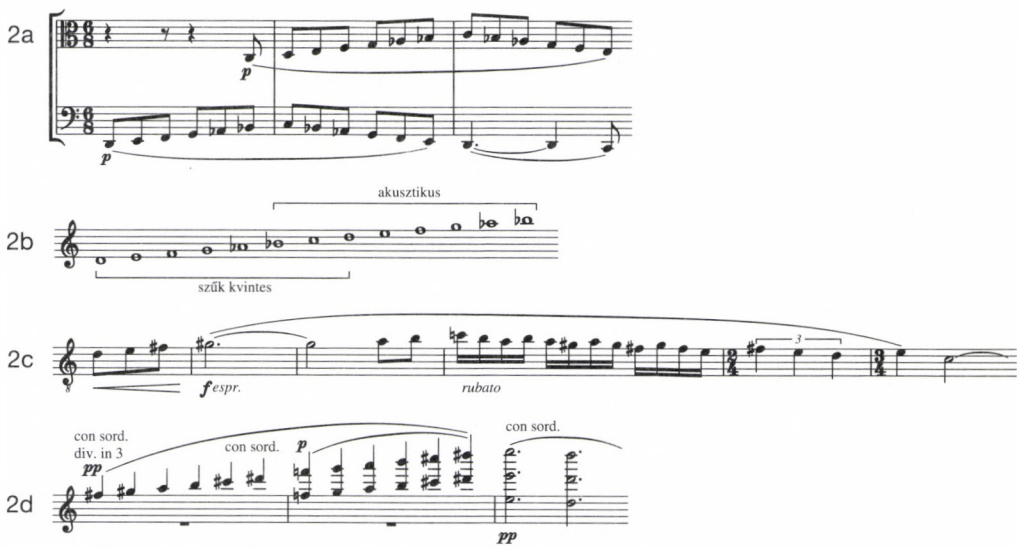
1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1
tizenkétfokúság



IV. vonósnégyes

Néhány jellemző eset elemzése

Lendvai Ernő hívta fel a figyelmet arra, hogy a *Cantata profana* kezdő és befejező skáladallama egymás tükörképe, Ujfalussy József pedig azt mutatta ki, hogy a két skála nemcsak egymás tükörképe, hanem ugyanannak a sornak két különböző kivágása (modusza).[4] A líd kvartos, kisszeptimes moduszt – az úgynevezett akusztikus skálát – diatonikusnak szokták mondani, de Bárdos tanár úr elemzései óta tudjuk, hogy az a hétfokúság második típusa, heptatónia secunda.[5] Ezek többé-kevésbé már közismert dolgok. A kompozíció „varázslat" mozzanatában azonban találunk egy olyan skálatémát, melynek első hat hangja dúr hexachord, második hat hangja pedig egészhangú skála. Ez utóbbi pedig úgy jön létre, hogy a dúr hexachord két első hangja a felső oktávban félhangnyit lecsúszik (elhangolódik), más szóval a hangsorban szűkített oktáv-feszültségek jelennek meg *(2a–d kotta)*.

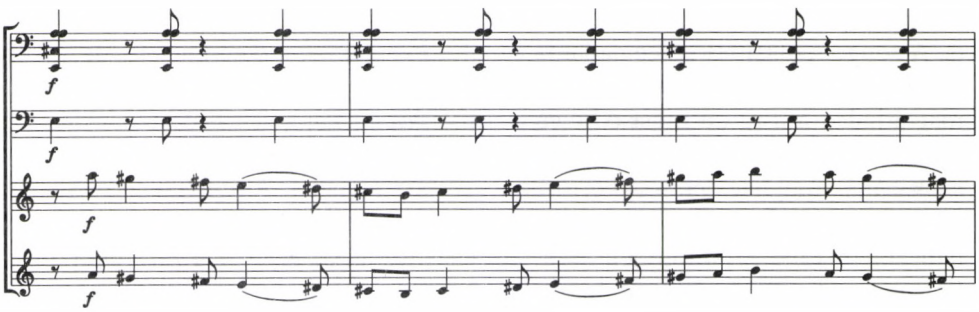


A *Zene húroshangszerekre, ütőkre és celestára* 4. tételének nyitó – és egyben központi – témája egyértelműen líd. Ugyanez a téma zárja is a művet, ekkor azonban még egy pentachord épül fölé, amely szerkezetét tekintve a líd alsó szakaszának elhangolt változata: tiszta kvint helyett szűkített, líd kvart helyett tiszta, nagyterc helyett kisterc. Ez is ahhoz vezet, hogy a hangsorban – az előbbi példához hasonlóan – szűkített oktáv-feszültségek rejlenek *(3a–c kotta a szemközti oldalon)*.

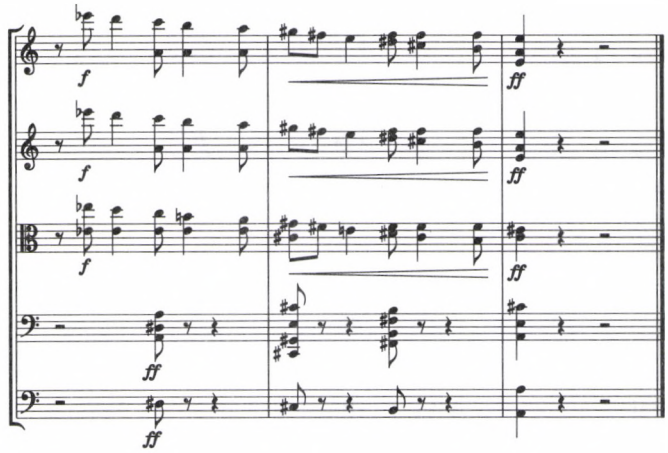
4 Lendvai Ernő: *Bartók dramaturgiája*. Budapest: Zeneműkiadó, 1964, 225.; Ujfalussy József: „Az Allegro barbaro harmóniai alapgondolata és Bartók hangsorai." In: *Magyar Zenetörténeti Tanulmányok Szabolcsi Bence 70. születésnapjára:* Szerk. Bónis Ferenc. Budapest: 1999, 323–331.

5 Bárdos Lajos: „Heptatonia secunda: Egy sajátságos hangrendszer Kodály Zoltán műveiben." In: *Harminc írás 1929–1969*. Budapest: Zeneműkiadó, 1969, 348–464.

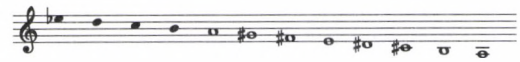
3a



3b

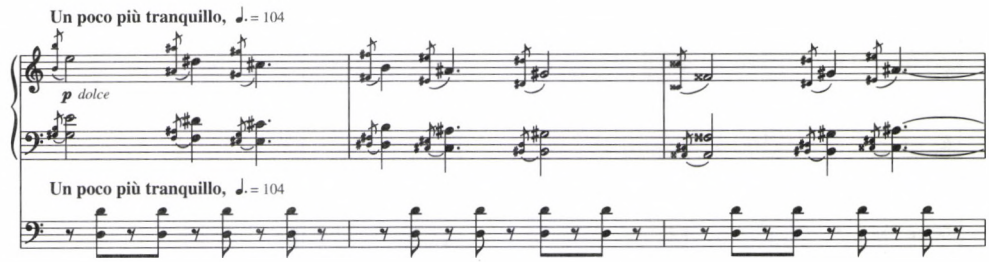


3c

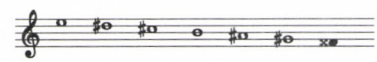


A *Szonáta két zongorára és ütőkre* első tételének második témája – kontrasztálva a meglehetősen kemény első témával – előkékkel díszített sima skálamelódia. Úgy indul, mintha fisz-mixolíd moduszban lenne, a dallamív végén azonban *fisz* helyett *fiszisz* szólal meg, és ezzel a modusz harmonikus mollba fordul át, persze nem annak alaphelyzetébe, hanem érzékeny kivágásába *(f–m–r–d–t–l–szi) (4a–b kotta)*.

4a

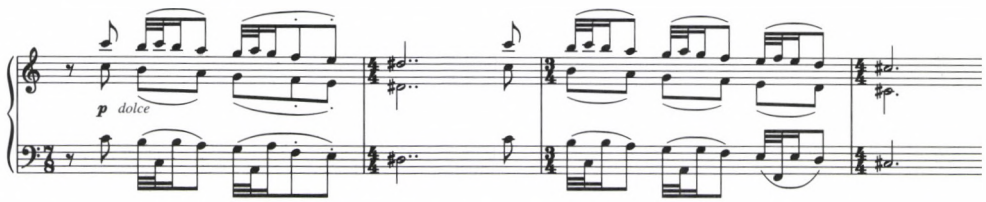


4b

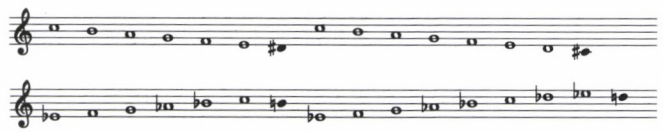


Ilyen sorvégi meglepetésekkel találkozunk a *II. zongoraverseny* lassú tételében is. A zongora díszített dolce dallama a C-dúr hangjain ereszkedik lefelé, de mikor a második fokra érne, *d* helyett *disz* szólal meg. A dallam újrakezdődik és most már áthalad a *d*-n, de most *c* helyett annak *cisz*-re hangolt változatán nyugszik meg. Hasonló folyamat megy végbe azután a téma visszatérésekor, de Bartók – szokásának megfelelően – tükörfordításban hozza vissza. A felfelé ívelő Esz-dúr skála hatodik foka után a *d* helyett *h* szólal meg, majd a következő menetben a hangsor mixolíd kisszeptímen keresztül eléri ugyan az *e♭*-t, de a záróhang most félhangnyit lecsúszik *d*-re *(5a–b kotta)*.

5a

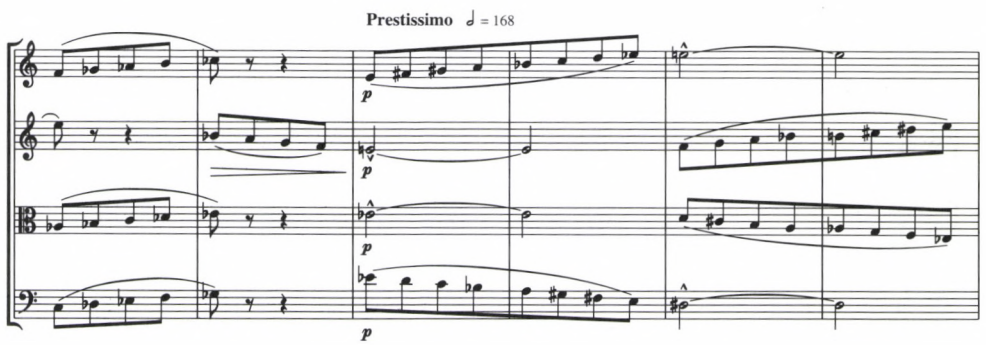


5b



Előző példáinkban a diatóniát egy-egy hang elcsúsztatása bontotta meg. Az *V. vonósnégyes* zárótételében az elcsúsztatás teljes tetrachordokra vonatkozik. A Prestissimo Codában – egyébként a tetrachord szerkezetű témák logikus folytatásaképpen – a dallam kiegyenesedik: két tetrachord torlódik egymásra, mégpedig úgy, hogy közöttük nem egészhang, hanem félhang van, aminek következtében a hangsort szűkített kvint–szűkített oktáv teszi feszültté. Itt dúr tetrachordok tükrözik egymást, de máshol – és különösen a zárómozzanatban – a dúr–fríg tükrözés is érvényesül. A nyolcfokúságnak tehát az a formája kap itt kiemelkedő szerepet, melyben nem 2–1–2–1 periodicitás, hanem 2–2–1–1 periodicitás szerepel *(6. kotta)*.

6



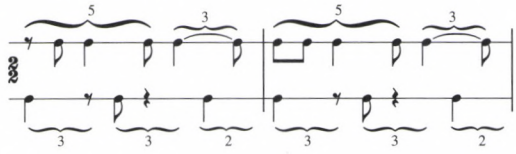
Ritmusszerkezetek

Ismeretes, hogy Bartók rendkívül gazdag ritmusvilágában nagy szerepet játszanak az aszimmetrikus minták. Talán úgy is fogalmazhatnánk, hogy számos esetben a megszokott, szimmetrikus formát alakítja át rendkívül szellemesen aszimmetrikussá.

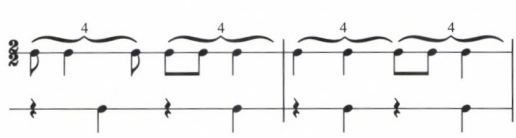
Nem tartozik szorosan a témánkhoz, csak emlékeztetni kívánok arra, hogy a *Kétzongorás szonáta* első tételének főtémáját a bevezetés 9/8-ból 1+8/8-dá alakítja át, melyben a 8/8 tulajdonképpen 4/4 szerkezetű. A tétel második (mondhatnánk „mellék"-) témáját ugyancsak a 9/8-ból formálja 4+2+3/8-dá, amelyben a nyolcadlüktetést csak a kísérő II. zongora adja hozzá, maga a sima dallam fél, negyed és pontozott negyed értékekben mozog[6] *(lásd a 4a kottát)*.

Ilyen belső átalakítást tapasztalhatunk a *Zene* zárótételében is. A metrum jelzése 2/2, a téma azonban nem egyszerű 4+4/8 értékekben halad, hanem – ha jobban megfigyeljük – 5+3/8 osztással, amelynek az aszimmetriáját a kíséret lecsapó akkordjai 3+3+2/8 aránnyal ellenpontozzák *(lásd a 3a kottát)*. (A karmesterek ezt gyakran nem realizálják, és itt is olyan párosan súlyozzák, ahogyan később a 78-ik ütemben Bartók ki is írja, vagyis maga a szerző is világosan megkülönböztette a kétféle tagolást) *(7a–b kotta)*.

7a



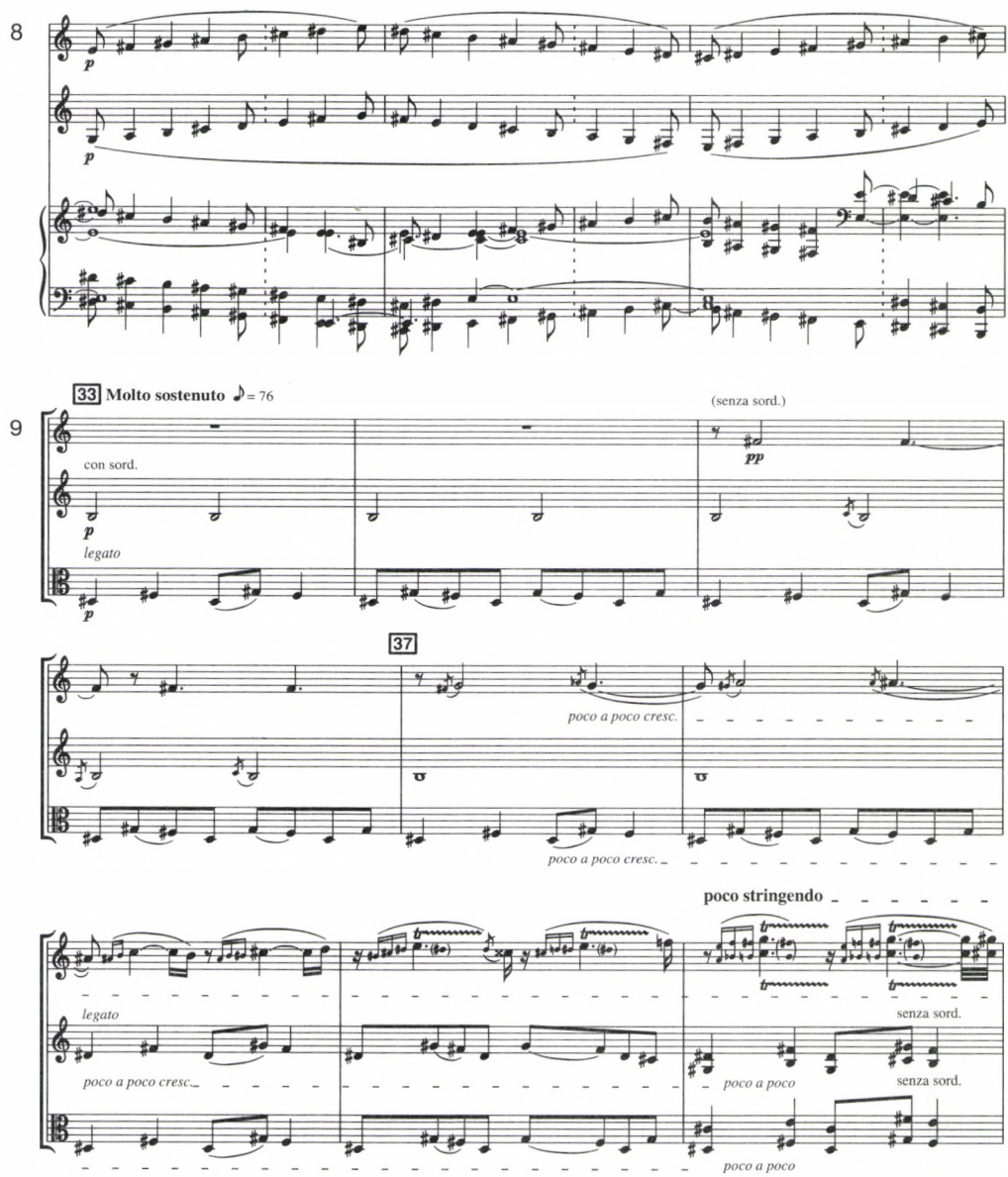
7b



Kiemelkedően jó példáját nyújtja az aszimmetrikus ritmikának a *Kontrasztok* zárótétele, melyben a szerző kiírja a 8+5/8 metrikus tagolást, de itt az aszimmetriát még az is fokozza, hogy a 8/8-os ütemrészen belül (amit pontozott ütemvonal jelöl) 3+2+3/8-os értékek váltakoznak *(8. kotta a 256. oldalon)*.

Végül érdekes példát nyújt az aszimmetrikus törekvésre – pontosabban az egyenletes mozgású kíséret feletti egyenlőtlen mozgásra – a *Divertimento* „síró, jajgató" kromatikus melódiája. A ritmusértékek nemcsak váltakoznak 4/8, 3/8, majd 7/16 között, hanem következetesen eltolódnak a kíséret szabályos súlypontjaitól *(9. kotta a 256. oldalon)*.

6 Vö. Kárpáti János: „Tiszta és elhangolt struktúrák Bartók zenéjében." *Magyar Zene* XXXVI, 1995, 129–140. Újabb közlés: *Bartók-analitika*. Budapest: Rózsavölgyi, 2003, 140–155.



A skálatémákat még további szempontok – tempó, karakter, ornamentika – alapján is lehetne vizsgálni, de erre ezúttal nincs hely. A vizsgált két szempont azonban elegendő alkalmat adott arra, hogy valami konklúziót is levonjunk belőle. Megállapíthattuk, hogy Bartók a skála egyszerű dallamképletét az elhangolás és az aszimmetrikussá alakítás eszközével teszi magvassá, érdekessé, zeneileg expresszszívvé.

ABSTRACT

JÁNOS KÁRPÁTI

A CHARACTERISTIC THEME TYPE OF BARTÓK: THE SCALE

Although the scale is an abstract and artificial melody, Bartók very often used it. I am presenting a list of nearly half hundred examples, all souverain themes ocurring in important structural function. The inspiration might have come from three sources: themes of J. S. Bach and of Beethoven, furthermore folk songs. The scale themes are created by divisions of the octave by five, six, seven, eight and twelve degrees. The simple scale melody is frequently shaped by means of mistuning and asymmetry.

* 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 A ROMÁN KOLINDÁK*

A román kolinda *(colindă, colind, corindă):* népi szokásdal. A téli napforduló táján énekelik, főleg karácsonykor. Senki sem kétli, hogy régebbi, mint a kereszténység. Nem a mi betlehemesünk román párhuzama, s nem is az egyetlen román szokásdal, amely a téli ünnepkör hagyományos járuléka. A román falunak is megvan a maga betlehemese, a *vicleim,* más szóval *irozi.* Ha a magyar kántálásnak keressük a román párhuzamát, egy olyan népzenei és népköltészeti műnem tűnik a legközelebbinek, amelyet itt-ott még ma is összetévesztenek a kolindával, mivel a népi gyakorlatban összefonódik vele; ez a *cântec de stea,* ami magyarul „csillagének"-et jelent. A kolinda legközelebbi magyar rokona – amint arra már Bartók rámutatott – a regösének, azzal a lényeges különbséggel (fűzöm hozzá Bartók megállapításához), hogy míg az utóbbit a modern népzenekutatás már csak maradványaiban tudta feltárni, a kolindák még a minap is a teljes román nyelvterületen éltek, mondhatni virágoztak, és nemcsak számszerűleg, hanem tipológiailag is mesésen gazdag kategóriát képeztek. Sok helyütt ma is rácsodálkozhatunk érintetlennek tűnő szépségükre.

Amint neve is sugallja, a kolindálás latin eredetű népszokás. A Római Birodalomban általános újévünneplés, a *Calendae Januariae* kelet-európai maradványa. Mivel a térség szláv népességeinél is elterjedt, és ezért sokan szláv eredetűnek hinnék, Bogdan Petriceicu Hasdeu (1838–1907) már a 19. században jónak látta leszögezni: „a kolinda nem szlávizmus a románoknál, hanem latinizmus a szlávoknál" („colinda nu e un slavism la români, ci un romanism la slavi").[1] A tételt Petru Caraman (1898–1980) 1928-ban, a krakkói Jagello Egyetemen megvédett doktori értekezésében az akkor elérhető összehasonlító anyag alapján máig ható érvénnyel erősítette meg.[2] Caraman kutatásai utóbb a szláv nyelvterületeken túl északon a litvánok *kaledájára* és a lettek *kaladájára,* délen a görögök és az albánok

* A Somfai László 70. születésnapja tiszteletére a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság és az MTA Zenetudományi Intézet rendezésében Budapesten, a Régi Zeneakadémia Liszt-Termében megrendezett konferencián 2004. október 8-án elhangzott előadás.

1 Apud: Ovidiu Bîrlea: „Introducere" [Bevezetés]. In: Petru Caraman: *Colindatul la români, slavi şi la alte popoare. Studiu de folclor comparat.* [A kolindálás a románoknál, a szlávoknál és más népeknél. Összehasonlító folkórtanulmány.] Bucureşti: Minerva, 1983, XII. l.

2 Piotr Caraman: *Obrzęd kolędowania o Słowian i u Rumunów* [A kolindálás szokása a szlávoknál és a románoknál]. Krakowia: Nakładem Polskiej Akademiji Umiejetności, 1933.

colendrájára is kiterjedtek.[3] Külön figyelmet szentelt azoknak a szláv eredetű román újévi népszokásoknak, amelyek termékenységritusok helyi változatai, és amelyeket újévkor művelnek; ilyen például a *pluguşor* („ekécske"). Kolindák szövegében is előfordulnak olyan, egyértelműen a tavaszra való utalások, mint például a *Flori dalbe de măr* („Fehér almavirágok") vagy a *Ca şi florile mărului* („Mint az almafa virágai") refrének. Ezek történelmi összefonódás eredményei. Ismeretes, hogy a régiségben a szláv népek az újévet nem a téli napforduló táján, hanem tavasszal ünnepelték. Amikor áttértek a nyugati újévszámításra, a szlávok természetes gesztusként ültették át a téli napforduló ritusaiba a tavaszi szertartások motívumait. A téli ünnepkör másik román ritusa, amelytől Caraman a kolindát elhatárolta, a *brezaia, capra, turca* vagy *ursul* elnevezésű álarcos alakoskodás. Bartók is érintette kötete előszavában, de módszeres bemutatásától eltekintett.

Bartók maga is hangsúlyozta a román kolinda másságát a karácsonyi ünnepkör egyéb dallamanyagaival szemben. Idézem:

> E karácsonyi énekeken [...] ne értsünk semmi olyat, ami megfelelne az ájtatos nyugateurópai karácsonyi énekeknek. A szövegek legfontosabb része – talán egyharmada – semmilyen kapcsolatban nincs a keresztény karácsonnyal: a bethlehemi történet helyett csodálatos, győzedelmes harcokról szól a még soha le nem győzött oroszlánnal (vagy szarvassal); egy legenda kilenc fiútestvérről tud, akik addig vadásztak a rengetegben, míg szarvasokká nem váltak; vagy csodálatos történet regél arról, hogyan vette nőül nővérét, a holdat a nap [...] stb. Tehát csupa pogánykori szövegemlék! A pogány népek egyik legfőbb ünnepe volt a téli napforduló. Valahogy úgy adódott – véletlenül vagy szándékosan –, hogy a keresztények karácsony-ünnepe pontosan a téli napforduló idejére került. Nem csoda tehát, hogy a megkeresztelkedett pogány népek a két ünnepet tudattalanul azonosították. Legfeljebb azt csodálhatjuk, hogy a pogány szövegek annyi évszázad után ilyen frissen tovább élnek. Természetesen akadnak „vallásos" kolinda-szövegek is: naiv legendák bibliai alakokkal.[4]

Az utókor osztja Bartók rajongását a műfaj iránt, de kénytelen szemére vetni, hogy maga is hozzájárult a kolinda fogalma körüli félreértések terjedéséhez. Az idézett cikkben is, amely 1933-ban a *Schweizerische Sängerzeitung*ban jelent meg s amelyet azóta több nyelvre lefordítottak, úgy kezdte a kolinda bemutatását, hogy „ezek a karácsonyi énekek...". A zongorafeldolgozások címlapján ott van a *Rumänische Weihnachtslieder* cím,[5] amely alcímként, zárójelben az 1935-ben megjelent kolindadallam-monográfiájának a fedőlapján is előfordul, pedig az tudományos

3 Az 1. lábjegyzetben megnevezett román kötet terjedelme mintegy kétszerese a 2. lábjegyzetben megnevezett lengyel „eredetinek"!

4 Béla Bartók: „Rumänische Volksmusik." *Schweizerische Sängerzeitung* XXIII, 17., Bern, 1933. 09. 01., 141–142., 18., 09. 15., 148–149., 20., 168–169. Magyarul: *Bartók Béla Összegyűjtött Írásai*, I. Közr. Szőllősy András. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1966, 478.

5 A teljes címet egy 1926-ban Kolozsvárt forgalmazott példány címoldaláról idézem: *Rumänische Weihnachtslieder | für Klavier zu zwei Händen | (ohne Oktavspannung) gesetzt | von | Béla Bartók | Roman* [sic!] *kolinda-dallamok | gyűjtötte és zongorára két kézre (oktavfogasok* [sic!] *| nélkül) átírta Bartók Béla | Melodii de colinde | culese şi întocmite pentru pian la două mâni* [sic!] *| fără octave) de | Béla Bartók.* Universal-Edition A. G. Wien. Copyright 1918 by Universal-Edition.

mű: *Die Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder)*, vagyis: „A román kolindák (karácsonyi énekek) dallamai".[6] Franciául a kolindát *Chant de Noëlnek* hívta,[7] ami szintúgy karácsonyi éneket jelent. A kolindakötet teljes, posztumusz, angol kiadásának a címe is: *Carols and Christmas Songs*, amely után csak zárójelben áll, hogy *Colinde*.[8] Ez utóbbi esetben azonban hihető, hogy a címadás nem tőle származik. A kiadást gondozó Benjamin Suchoff a kötet előszavában idézte Bartóknak egy idevonatkozó levelét, amelyben a szerző így nevezte meg művét: „my collection of rumanian Colindas (Winter-solstice songs)", vagyis: „Román kolindák (télinapforduló-énekek)" (RFM IV, [vii].). Az RFM II. kötetében is, a dallamkategóriák ismertetésének rendjén így pontosított: „Colinde, that is Winter-solstice songs" (RFM II,).[9] A mai román etnográfia Bartók nyomán általában „télinapforduló-ének"-nek magyarázza a *colind, colindă* szót.[10]

Visszatérek az idézett Bartók-szöveghez, kiemelek belőle egy részletet: „Nem csoda [...], hogy a megkeresztelkedett pogány népek a két ünnepet tudattalanul azonosították. Legfeljebb azt csodálhatjuk, hogy a pogány szövegek annyi évszázad után ilyen frissen tovább élnek."

Bartók csodálkozott ezen a továbbélésen, én nem csodálkozom.

Értelmiségi eszmélésem legkezdete óta élek egyazon kulturális térségben a románokkal, akik túlnyomórészt görögkeletiek, és ortodoxoknak nevezik magukat. Magam is számtalan nyomát figyeltem meg annak, hogy az ő középkorukban a pogányság maradványai elleni harc korántsem folyt annyira tűzzel-vassal és annyira eredményesen, mint a nyugati kereszténységben. A keleti egyház csak hallomásból ismeri az inkvizíció fogalmát, hívei nem is igazán értik. A görögkeleti, ha átértelmezi is, de megtartja ősei hiedelmeit, és nem érzi őket összeegyeztethetetleneknek kereszténységével. Ez a több-mint-tolerancia a kolindák szövegeiben is

6 Béla Bartók: *Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder)*. Wien: Universal Edition A. G., 1935. Rövidítése a következőkben: BCol.

7 Például a francia címlappal kibocsátott szerb–bolgár gyűjtésében. Béla Bartók: *Musique Paysanne serbe (No 1–21) et bugare (No 22–28) du Banat*. Budapest, 1935. A mindössze tíz példányban sokszorosított magánkiadás hasonmása in: *Documenta Bartókiana* 4. Herausgegeben von D. Dille. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1970, 221–244.

8 Béla Bartók: *Rumanian Folk Music*, IV. *Carols and Christmas Songs (Colinde)*. Edited by Benjamin Suchoff, Text Translations by E. C. Teodorescu, Preface to Part One Translated by Abram Loft, Preface to Part Two Translated by Ernest H. Sanders. The Hague: Martinus Nijhoff, 1975. Rövidítése a következőkben: RFM IV.

9 Béla Bartók: *Rumanian Folk Music*, II. *Vocal Melodies*. Edited by Benjamin Suchoff. The Hague: Martinus Nijhoff, 1975, [7]. l. Rövidítése a következőkben: RFM II.

10 Kivételt képez egy újabb, angol nyelvű monográfia, amelynek címe zárójelben sem tartalmazza a kolinda vagy a télinapforduló-ének műfajmegnevezést: Iosif Herţea: *Romanian Carols*. Bucharest: The Romanian Cultural Foundation Publishing House, 1999. A nemrég Kolozsvárt megjelent, kétkötetes gyűjtemény ([Szerk.] Ioan Bocşa: *Colinde româneşti*, I. S. l.: Fundaţia Culturală TerrArmonia, 2003) szerint a címben megadott *Colinde* fordításai: *carols, cantiques, Weihnachtslied*. Ami engem illet, elég korán fölfigyeltem a Bartók-címekben terjesztett szóegyeztetések (*Colinde = Weihnachtslied = chant de noël = carrol* vagy *Christmas song*) ellentmondásosságára, és 1980 óta olykor a kolindát magyarázó szóösszetétel latin változatát is használom, *carmen solstitialis* formában. (László Ferenc: „Carmina solstitialia." *Művelődés* XXXIII, 12, Bukarest, 1980. december, 28–29.)

tükröződik. A legpogányabb kolindaszövegnek is lehet vallásos refrénje, s ugyanez fordítva is természetes. Egy kolindában Jézus eljövetelét nem a napkeleti bölcsek és a három királyok jelentik, hanem egy igencsak autochton tündér, egy másikban a Megváltó a Nap húgával táncol (aki nem más, mint a Hold!). Júdás tengeri, illetve föld alatti szörnyetegként jelenik meg. A csodálatos ágyban, ahol a kolindaszöveg szerint a házigazda, felesége és gyermekei hálnak, egyes szentek számára, sőt Jézusnak is jut hely.[11] És így tovább. Jellemző, hogy a régi századokban ki bélyegezte meg a kolindákat mint az ördög műveit: nem az óhitű klérus valamelyik képviselője, hanem tiszteletes Andreas Mathesius lutheránus lelkipásztor, aki 1647-ben összetűzött a maga hitére áttért románokkal, mivel azok nem adták fel ősi praktikáikat, mint például az esőkérők éneklését szárazság ellen, illetve a karácsony táji kolindálást. Mathesius tiszteletes úr hívei karácsonykor csak az „ördögi, istenkáromló kolindák" mellett voltak hajlandók istenes énekeket is énekelni. A lutheránus lelkész panasza a románoknál őshonos kolindálás legkorábbi írásos említése.[12]

Mi tehát a kolinda?

Egy szinkretikus népi szertartás művészi járuléka, amelynek megvannak a maga külön-külön is jelentős, de teljes mértékben csak együtt érvényesülő zenei, költészeti és drámai összetevői. Utóbbi jelző nemcsak a kolindálók szerepjátszására vonatkozik, hanem a kolindálást fogadó családéra is, továbbá bizonyos kellékek használatára és a kolindálást lezáró, olykor napokig tartó lakoma megrendezésére. *Ceatá*nak nevezett csapatok művelik, a legtöbb helyt ifjak; elvétve lányok, fiatal asszonyok (is), ami azonban a hagyomány erodálódásának a jele. A kolindálás kimondottan harsány, sőt zajos megnyilvánulás: a csapatok hangosan énekelnek, és az őket kísérő, érkezésüket előrejelző hangszeresek – dobosok, hegedűsök, furulyások, köcsögdudások, ostorosok – is kitesznek magukért. Az első, bekérezkedő kolindát a kapu előtt, az ablak alatt éneklik, a házban pedig akár minden családtagra is énekelnek egyet-egyet; hogy kire melyiket, azt a *vătaf*nak nevezett vezér dönti el. Más kolinda jár a gazdának és más a gazdasszonynak, a legénynek, a leánynak, az özvegynek és az öregeknek, más a papnak, a pásztornak és a halásznak, még az idegenbe szakadt, sőt a közelmúltban elhalt legénynek is megvan a maga kolindája. A kolindákat a megosztott csapat többnyire antifonálisan adja elő: egyik fele az első dallamszakaszt, a második a másodikat, a harmadikat megint az első csoport, és így tovább. Jellemző, hogy sok helyen nem várják be a szakasz végét, hanem már annak utolsó hangjaira ráéneklik a következő elejét. A kolinda előadása után a legények megtáncoltatják a ház leányait, akár a fiatalasszonyt is, ajándékot kapnak a családfőtől. A kolindálás ősi funkciói még ma is élnek a paraszti emlékezetben. A zajkeltés a rossz elűzéséért van. A megkolindálás áldást, jólétet hoz a házra és lakóira. A serdülő fiúgyermekeknek a csapatba való felvétele valóságos beavatási szertartás jelentőségével bír. A kolinda fennmaradását az óhitű egyház

11 Monica Brătulescu: *Colinda românească. The Romanian Colinda (Winter-solstice Songs)*. Bucureşti: Editura Minerva, 1981, 59.

12 Ovidiu Bîrlea: *Istoria folcloristicii româneşti*. Bucureşti: Editura Enciclopedică Română, 1974, 19–20.

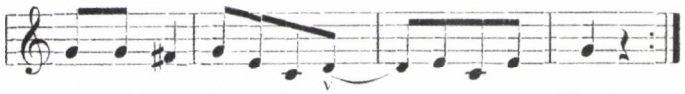
már említett türelme mellett az is magyarázza, hogy nemcsak amúgy ösztönösen szájhagyományozódott, mint a folklóralkotások többsége. A csapat tagjai a repertoár megtanulásának és gyakorlásának az idejére – rendszerint november 15-étől – valóságos szervezetet alkottak, amelyben a hagyomány legtapasztaltabb ismerője, a már előbb is említett *vătaf* felelt a szigorúan forráshű felkészítésért.

Bartók már első, zene- és tudománytörténeti jelentőségű román gyújtőútján, 1909 júliusában is szép számmal jegyzett le bihari kolindadallamokat. Ekkor még nem tulajdonított nekik különösebb jelentőséget. 1913-ban Bukarestben megjelent bihari kötetének előszavában ismertette a gyűjtött anyagban képviselt „kategóriákat". Első helyre állította, és a legbővebben mutatta be az alkalomhoz nem kötött lírai dalokat, másodszorra a táncdallamokat írta le, csak harmadikként említette, és mindössze három sorban és egy kétsoros lábjegyzetben ismertette a téli napforduló repertoárját, amint azt a nyár derekán, majd rövid februári visszatértekor megismerhette. A kolindát a karácsonyi ének és a betlehemes *(Chant de Noël, chant de Betléem)* szinonimájának tartotta. Az viszont Bartók éles megfigyelőkészségére vall, hogy Biharban a műfajnak egy alfaját is nevén nevezte, a *colinda copiilort*, a gyermekek kolindáját. (Utóbb azt tapasztalta, hogy a gyermekkolindák a gyakorlatban nagyobbrészt csillagénekek, és felhagyott megkülönböztető kutatásukkal.) A kolinda után negyedik és ötödik helyen még a lakodalmas dalokat és a siratókat nevezte meg külön kategóriákként.[13]

A bihari kötet anyagában Bartók kizárólag zenei ismérvek szerint osztályozta a közös *g* záróhangra transzponált vokális dallamanyagot. Első helyre került az egyetlen dallamsorból és egy három szótagnyi refrénből álló gyermekek kolindája, amelyet már csak a „Porka havak esedeznek" kezdetű regösénekkel való hasonlósága miatt is különösen figyelemreméltó (BBih/1, BCol/81j). Ez is, az is pentachord-dallam, amely a módusz ötödik fokán fejeződik be (illetve marad nyitva), csak míg a magyarban a hangkészlet „rendes" *do-ré-mi-fá-szó*, a románé líd pentachord *(1. kotta)*.

COLINDUL COPIILOR.

Vivo. *Leleşd (Lelesd).*



Ler Doam-ne Sfân-tă Ma-ri — e, Dom-ni Domn.

Scoală gazdă, nu durmi-le, Domni-Domn,
Că nu-i vreme de durmitu, » »
Dă-i vreme de veselitu, » »
Veselitu lui Crăciunu, » »
Să se scoale slujnicile, » »
Să mature bătcuţele, » »
Cu mătură de mătasă. » »
Rămâi gazdă sănătoasă » »
Cu dalba corinda noastă. » »

1. kotta

13 Béla Bartók: *Cântece poporale româneşti din comitatul Bihor (Ungaria). Chansons populaires roumaines du département Bihar (Hongrie).* (= *Din viaţa poporului român. Culegeri şi studii.* XIV.) Bucureşti etc.: Socec & Comp. C. Sfetca etc., 1913, XIII–XIV. l.

Bartók számára az első bihari gyűjtőutak tapasztalata már csak azért is szemlélettágítóan tanulságos volt, mert a románoknál olyan népzenei kultúrát ismerhetett meg, amelyben a különböző dallamkategóriák élesebben határolódnak el egymástól, mint a magyarban. Felismerése román népzenei ihletésű zeneműveiben is tetten érhető. Első bihari gyűjtésének közvetlen hatására egy alkalomhoz nem kötött *parlando rubato*-dallamot dolgozott fel zongorára (*Román népdal = Vázlatok zongorára*, op 9/b no. 5). A *Két román népdal női karra* címen emlegetett, kiadatlan műve, amelyet félbehagyott sorozat kezdetének kell tekintenünk, s amelyet Somfai László „c1909" keltezéssel vett fel műjegyzékébe,[14] egy lakodalmas ének és egy táncdallam feldolgozása. A szintúgy kiadatan *Kilenc román népdal énekhangra és zongorára* (Somfai: „c1912") három szöveges táncdallammal kezdődik, egy kolindával folytatódik és öt *parlando rubato*-dallammal zárul, illetve szakad meg.[15] A félbemaradt művek forrásanyaga tehát meglehetősen elegyes, sorrendjük esetleges. Ezt a szemléletet haladta meg Bartók az 1915-ben komponált román tematikájú darabokban, amennyiben azokban már különválnak a „kategóriák": két sorozat címe *Román kolindadallamok*, a következőé *Román népi táncok*, és a *Szonatina* is kizárólag román hangszeres táncdallamokon alapul.

Bartók hamarosan belátta és nyilvánosan is beismerte, hogy a bihari dallamanyag egységes osztályozás szerinti közlése hiba volt részéről.[16] A tíz évvel később kiadott máramarosi kötetben[17] több-mint-jóvátette tévedését. A dallamanyagot ez alkalommal műfajok szerint elkülönítve osztályozta, mégpedig a következő sorrendben: kolindák, siratók, *hore* (amin Máramarosban alkalomhoz nem kötött lírai dalokat értenek), táncdallamok, egyéb hangszeres dallamok. Következő könyve pedig, amelyet 1926-ban zárt le, és csak 1935-ben tudott megjelentetni, akkor is csak részlegesen, a máramarosi kötetben első helyre állított anyagnak, a kolindáknak szentelt műfajmonográfia volt, a *Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder)*. Ami a tudományos módszert illeti, ez a kötet abban is úttörő volt, hogy a kézirat második részében Bartók nemcsak amúgy függelékként közölte a dallamok teljes szövegét, hanem azokat tartalmuk szerint osztályozta is. Ezzel a szöveges népzene közreadásának máig érvényes mintaképét nyújtotta. Nem mellesleg a kolindálás antifonális előadását s a szertartás több más jellegzetességét is

14 László Somfai: *Béla Bartók. Composition, Concepts, and Autopgraph Sources*. Berkeley etc.: University of California Press, 1996, 305., illetve Somfai László: *Bartók Béla kompozíciós módszere*. Budapest: Akkord, 2000, 309.

15 Lampert, Vera: *Bartók népdalfeldolgozásainak forrásjegyzéke. (Magyar, szlovák román, rutén, szerb és arab népdalok és táncok)*. Budapest: Zeneműkiadó, 1980, 89–93.

16 „Igenis, a »Cântece din Bihor« gyűjtemény mutat néhány fogyatékosságot, amin éppen nem lehet csodálkozni, hiszen ez az első olyenmű terjedelmesebb munka, amely a román népzene folklorisztikus tanulmányozásán, rendszerbe foglalásán alapul [...] Folklór szempontjából hiba az, [...] 4) hogy a csoportosításnál az egyes dallamfajták (doinaszerű dallamok, kolindák, bocetek, lakodalmas énekek, táncdallamok) nem választattak széjjel." Bartók Béla: „Megjegyzések a román népzenéről. Cáfolat." In: (közr.) Lampert Vera: *Írások a népzenéről és a népzenekutatásról*, I (= *Bartók Béla írásai*, 3). Budapest: Editio Musica, 1999, 343–344.

17 Béla Bartók: *Volksmusik der Rumänen von Maramureş*. München: Drei Masken Verlag, 1923.

leírta Bartók. Tehette, mivel 1910-től a világháború kitöréséig évről évre családjától távol, románok között töltötte a karácsonyt – 1910-ben a Mócvidéken, 1911-ben Biharban, 1912-ben a Bánságban, 1913-ban pedig Hunyad vármegyében –, éppen azért, hogy ennek a kimagaslóan jelentős szokásdalnak az „életét" is kiismerje.

Bartók már 1914-ben figyelmeztetett arra a jelenségre, hogy a kolindadallamok „vidékenként kevésbé feltűnő eltéréseket mutatnak, amely eltérések geográfiai elhatároltsága alighanem nem is vág össze a doina-dallamok alapján beosztott zenedialektus-területek kereteivel." [18] Ezt az észleletét utóbb ismételten szóvá tette.

A kolindadallamok jellegzetességei közül csak egyet emelek most ki, amely a magyar népdalban ritkaság, ebben a dallamkategóriában viszont általános, s amelynek Bartók kiemelt jelentőséget tulajdonított: a refrént. Olykor a dallamszakasz végén hangzik el, gyakrabban a közepén, néha az elején is, és van kolindadallam, amelyben a refrén két helyen is megjelenik, illetve két különböző refrént is hallunk. Szövege leggyakrabban amolyan felfohászkodás: *Doamne,* azaz „Uram", *Domnului Doamne,* azaz „az Úrnak Ura", *Lumea mea, lumea mea,* azaz „világom, világom". Sokszor a kolindálók számára is érthetetlen, mint például az ókeresztény *hallél*ra, *hallelujára* visszavezethető *lerui ler.* [19] A szintén gyakori, ötszótagú *Florile dalbe* azt jelenti, hogy „fehér virágok", de nem mai román köznyelven. A *dalbe* olyan nyelvtörténeti emlék, amely ma jószerivel csak a kolindaszövegekben él. A szövegek „érthetelensége" – pontosabban burkolt értelme – természetesen fokozza rituális kisugárzásukat.

Sabin V. Dragoi (1894–1968), aki Bartókkal párhuzamosan és bizonyos mértékig párbeszédviszonyban írta meg a maga kolindakötetét, amely négy évvel a Bartóké előtt, 1931-ben meg is jelent, meghatározó jelentőséget tulajdonított a refrénnek. Azt állította, hogy ez különbözteti meg a kolindát a csillagénektől és más népi énekektől: amiben nincs refrén, az nem kolinda.[20] Ez persze túlzás, de kétségtelen, hogy a szerző az igazság irányában túlzott. Ovidiu Bîrlea (1917–1990) úgy tartja, hogy a refrén a kolinda meghatározó eleme, és hogy a refrén nélküli kolindák újabb kori képződmények.[21]

Ismeretes, hogy a román népi költészet, így a kolindaszöveg is csak szótagpárokból építkező hat- és nyolcszótagú sorokat ismer, egyazon dallamon belül csak hat-, illetve csak nyolcszótagúakat. A kolindarefrének szótagszáma azonban kivételesen szabad – Bartók tapasztalata szerint 2-től 27-ig terjed, utóbb Brăiloiu 34 szótagút is talált –, szótagpárok mellett a régi román népi verselésben egyéb-

18 Bartók Béla: „A hunyadi román nép zenedialektusa." *Ethnographia* XXV, új sorozat: X, 2, Budapest, 108–115. Ugyanaz in: *Bartók Béla Összegyűjtött Írásai,* I. Közr. Szőllősy András. Budapest: Zeneműkiadó, 1966, 469.

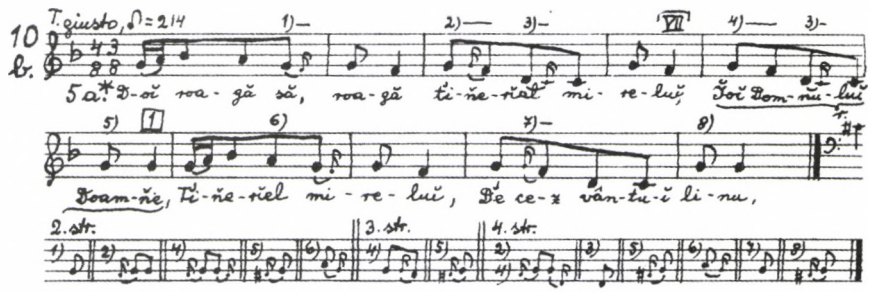
19 Ezt az állításomat idevágó szakdolgozatok mellett a román nyelv értelmező szótára, az úgynevezett DEX is alátámasztja. Az újabb irodalomban is említik itt-ott, hogy Gheorghe Şincai (1754–1816) szerint a *ler* refrén Dácia római hódoltságának az idejéből származtatható, Aurelianus császárt szólongató segítséghívás. Szerintem ez a szómagyarázat inkább jellemező a „latinista" (a románság római leszármazásáért síkra szálló, azt bizonygató) Şincaira, mint a kolindarefrénre.

20 Sabin V. Dragoi: *303 colinde cu text şi melodie.* Craiova: Scrisul Românesc, s. a. [1931], XIV. l.

21 Ovidiu Bîrlea: *Poetică folclorică.* Bucureşti: Univers, 1979, 281.

ként ismeretlen szótaghármasok is előfordulnak bennük. Ebben a szabadságban és annak a strófaszerkezetre és a ritmusra gyakorolt hatásában nyilvánul meg a kolinda egyik legjellegzetesebb szépsége: a metrikai-ritmikai változatosság. A refrén jótékonyan fellazítja az izometrikus sorok viszonylagos egyhangúságát. Mind a *tempo giusto* előadású kolindadallamokban oly gyakori „változó ütemek" (ez Bartók szóhasználata), mind a Constantin Brăiloiu (1893–1958) leírta *giusto syllabique,*[22] illetve a Breuer János idevágó tanulmányában[23] kolindaritmikának nevezett jelenség nagy mértékben tudható be a refrénszövegekben megnyilvánuló metrikai változatosság hatásának.

Igaz, a refrénszöveg igen gyakran belesimul a strófaszerkezetbe. A dallamról olykor nem vehetni észre, hogy valamelyik sora refrén. Ilyen például a Bartók-feldolgozások első füzetében a 3. szám dallama (BCol/10b.). Ötsoros szakasz, minden sora hatszótagú. A dallam strófaszerkezetét az A B B_{kad} A B_{kad} betűképlettel lehet jelezni.[24] Csak aki figyeli a szöveget, az veszi észre, hogy a közbülső, harmadik sor – az első B_{kad} – nem a szöveg része, hanem refrén: *Ioi Domnului Doamne* (BCol/10b, 2. *kotta*).



2. *kotta*

Az általános kolindakincs ismeretében tudjuk, hogy az igen gyakori *Domnului Doamne* refrén 3+2=5 szótagú. Ebben az esetben a szöveg a *Ioi* indulatszó hozzáadásával igazodott a 2+2+2=6 szótagú dallamhoz. A román etnomuzikológusok az ilyen, refrénszövegű, de zeneileg nem kiütköző sort *pseudorefren,* azaz álrefrén szakszóval illetik. A szót Bartók alkotta, de sajnos csak a kolindakötet lezárása

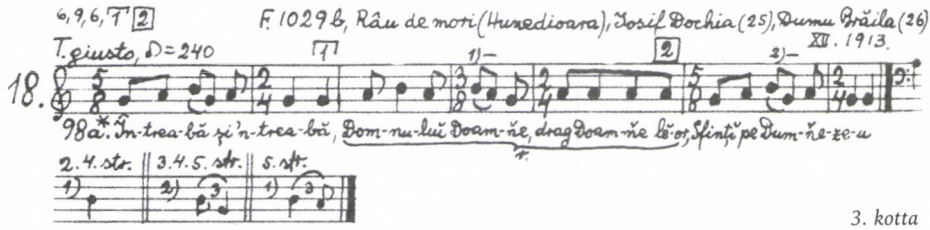
22 Constantin Brăiloiu: „Le giusto syllabique bichrone. Une système rythmique propre à la musique populaire roumaine." In: *Polyphonie,* II. *Le Rythme musical.* Paris: Richard Masse, 1948, 26–57. A kétnyelvű összkiadás alapján idézem: Constantin Brăiloiu: *Opere,* I. Traducere şi prefaţă de Emilia Comişel. Bucureşti: Editura Muzicală, 1967, 173–234. A kötetcím rövidítése a következőkben: Opere, I.

23 János Breuer: „Ritmica de colindă în muzica lui Bartók." In (red.) Francisc László: *Béla Bartók şi muzica românască.* Bucureşti: Editura Muzicală, 1976, 43–54. Bővített változata magyarul: Breuer János: „Kolinda-ritmika Bartók zenéjében." In: (szerk.) Breuer János: *Zeneelmélet, stíluselemzés. A Bárdos Lajos 75. születésnapja alkalmából tartott zenetudományi konferencia anyaga.* Budapest: Zeneműkiadó, 1977, 84–102.

24 Ez nem Bartók értelmezése! Ő nem ismerte el az ötsorosságot mint önértékű képződményt. Szerinte itt és analóg esetekben mind az első két sor, mind az utolsó kettő 6+6 szótagszámú „kettőssor" *(Doppelzeile),* így ez a dallam is háromsoros (BCol, XI. l.).

után használta,[25] és nem ugyanazt jelölte vele, amit művének folytatója, Constantin Brăiloiu és az ő követői. Brăiloiu azt tekintette tulajdonképpeni refrénnek, amely metrumában elüt a strófa izometriájától, már akkor is, ha a nyolcszótagú dallamsorokhoz hatszótagú refrén társul vagy fordítva. Idevágó, az énekelt román verselésnek szentelt művében a tulajdonképpeni refréneket szabályos *(régulier)*, azaz kizárólag szótaghármasból álló és szabálytalan *(irrégulier)*, azaz szótagpárt is tartalmazók alosztályaiba csoportosította.[26]

Bartók nem ment végig azon az úton, amelyet a kolindarefrén kutatójaként és értelmezőjeként megnyitott. Az újabb irodalom ismeretében hiányolhatjuk, hogy a strófaszerkezetek betűképleteiben nem különböztette meg a dallamok törzsanyagát tevő sorokat a refrénektől, mintha az utóbbiak mássága nem tartoznék a kolindadallamok többségének lényegéhez. A pszeudorefrének esetében ez a kihagyás nem szül különösebb hiányérzetet, de a tulajdonképpeni refrénnek az a legfőbb szépsége, hogy mind metrumában, mind zenei tartalmában elüt közegétől. Mondhatni, idegen anyagként illeszkedik az egyébként viszonylag homogén, mindig izometrikus törzsdallamhoz. Ez már az előbb idézett, akár archetípusnak is tekinthető, minimális terjedelmű *Gyermekek kolindájá*ból is kitetszik: az aszimmetrikus lüktetésű, két izoritmikus négyszótagú félsorra tagolódó sortól ritmusában, dallamjárásában is feltűnően elüt a háromszótagú refrén.[27] Elevenítsük fel példa gyanánt a 2. Bartók feldolgozta dallamot (BCol/18, *3. kotta)*.



3. kotta

Hatszótagú izometrikus sorokból áll, pontosabban: ilyen a kezdő- és a zárósora. Ám a kettő között 3+2+4=9 szótagot számláló refrén áll: *Domnului Doamne, drag Doamne leor* (egy szabatosan lefordíthatatlan énuramistenezés). Bartók ezt 6, 9, 6 szótagszámú, ABA szerkezetű dallamnak tartja.[28] Kötetének minden ABA-szerkezetű dallamában a B a refrén. De például az ABB szerkezetű dallamok között olyan is van, amelyben éppenhogy az A kezdősor a refrén. És vannak A B C, sőt A B C D strófaszerkezetű kolindadallamok is. Jó volna, ha már a strófa betűképleté-

25 RFM II, [6].

26 Constantin Brăiloiu: „Le vers populaire roumain chanté." [A román énekelt népi vers]. *Revue des études roumaines*, II, 1954, Paris Opere, I, 104–107.

27 Ez sem Bartók értelmezése! Szerinte ez a népi alkotás; „Egy nagyon megcsonkult forma, valószínűleg töredékes refrén is." („Eine sehr verstümmelte Form, wahrscheinlich sogar unvollständiger Refrain.") (BCol, XLII. l.).

28 BCol, XXII. l.

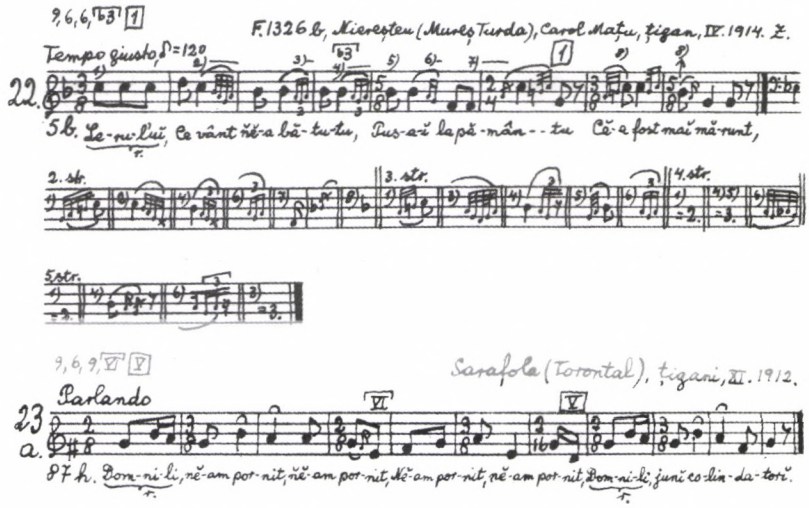
ből megtudhatnók, hogy a dallamnak van-e refrénje, s ha van, melyik sora az. Több információt nyújt, és lényegremutatóbb a betűképlet, ha a refrént nem az ábécé első betűinek valamelyike jeleníti meg, hanem például az Rf betűpár, két különböző tartalmú refrén esetén az Rf1 és az Rf2 betűegyüttes. Iosif Herţea, aki 1999-ben szintézis igényű, angol nyelvű kötetet jelentetett meg a román kolindáról, használja az rf rövidítést (csak kicsi kezdőbetűvel, amit én egy kicsit helytelenítek), és alkalomadtán egy-egy nagybetű mellé odaírja zárójelben, hogy *pseudorefrain*.[29] A legújabb, kétkötetes, 1480 darabot tartalmazó kolindagyűjtemény előszavában Szenik Ilona professzorasszony és szerzőtársa, Ioan Bocşa helytelenítik az Rf jelzés használatát, helyette azt javasolják, hogy esetenként a dallamsort jelző nagybetű mellett *subscript* kisbetűvel jelenjék meg az rf betűpár.[30] Eszerint az előbb elemzett dallam betűképlete A B_{rf} A volna. Nekünk itt és most természetesen nem kell a betűképlet kérdését dűlőre vinnünk. Csak jelezni kívántam, egyrészt, hogy Bartók képletei nem tükrözik a kolindák zenei anyagától sokszor jellegzetesen eltérő refrének másságát, és hogy ezen a téren az utókor továbblépett.

Bartók értelmezéseit más vonatkozásban is továbbgondolta utókora. „A több mint négyszótagú refrénsorok saját szövegsoroknak számítanak, a négy vagy annál kevesebb szótagszámúakat – mindegyiket a zenei összefüggés szerint – vagy a megelőző, vagy a következő tulajdonképpeni szövegsorral együtt fogjuk fel egy szövegsornak" – írta.[31] Más szóval: tudomásul vette a két-, a három- és a négyszótagú refrének létét, de nem fogadta el őket önálló szerkezeti elemeknek. Az ilyen nem soralkotó, két-, három- vagy négyszótagnyi toldásokat Brăiloiu támrefréneknek *(refrain-d'appoint)* nevezte el, terminusa beépült a román szaknyelvbe.

Magam esetenként aggályosnak tartom a támrefrén terminust mint olyan értelmezési eszközt, amely összemossa a dallamsort a – toldalékká lefokozott – refrénnel, és elködösíti a kolindadallamok egyik meghatározó sajátoságát, a sorok eredendő izometriáját. Naivságot mondok, de vállalom az ódiumát: szeretném, hogy Bartók s Bartók nyomában Brăiloiu és az egész Bartók–Brăiloiu iskola minden refrént sornak minősített volna, a rövideket is. Egy példa: az A II i alatt közölt első két dallam (BCol/22, 23a.) izometrikus hatszótagú, de Bartók szerint 9, 6, 6, illetve 9, 6, 9 a szótagszámuk, mivel egyikük a *Lerului*, másikuk a *Domnili* refrénnel kezdődik, mely utóbbi a zárósor előtt is visszatér *(4. kotta szemközt fent)*.

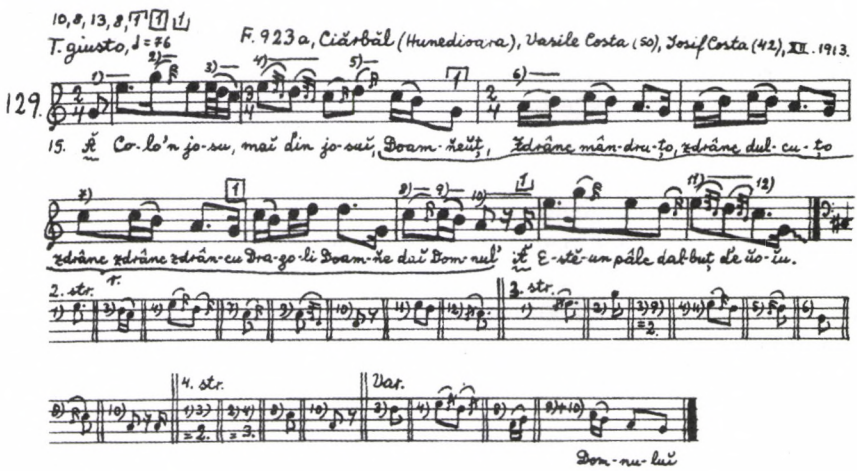
Számomra az ilyen háromszótagú refréneknek az önértéke és a voltaképpeni kolindadallammal való szembenállása esztétikai és tudományos evidencia. Csendes kárörömmel észlelem, hogy a maga felállította szabály alkalmazásában Bartók sem volt egészen következetes. A *Gyermekek kolindáját* például, amely, mint láttuk, egy nyolcszótagú sorból és egy mindössze háromszótagnyi refrénből áll, nem értelmezte tizenegy szótagú egysororosként, hanem a 8-as számjegy és a vessző utáni második kérdőjellel utalt arra, hogy nem tudni, a refrén hány szótagú... volna, ha teljes volna. Számomra teljes.

29 Herţea: i. m. 87–88.
30 (Szerk.) Bocşa: i. m. 44.
31 BCol, XI. l.



4. kotta

A hosszú refrének értelmezésében is továbblépett Brăiloiu Bartókhoz képest. Az RFM II. kötetében, a 94f. dallam jegyzetében Bartók megjegyezte, hogy annak „valóságos refrén-monstruma" egy kétszakaszos dallam-intarzia s hogy az ilyesmi a Bánságban nem ritka. A megjegyzés magvát 1954-ben Brăiloiu úgy emelte be az idevonatkozó irodalomba, hogy megalkotta és elfogadtatta a szakaszos refrén *(refrain strofique)* fogalmát. 12 szótagnál húzta meg a határvonalat: ami akkora vagy annál rövidebb, egyszerű refrén, ami meghaladja ezt a határértéket, abban strófaszerkezet keresendő.[32] Vizsgáljunk meg egy idevágó Bartók gyűjtötte dallamot (BCol/129., *5. kotta*).



5. kotta

32 Opere, I, 110–111.

Bartók szerint a dallam négysoros, a sorok szótagszámai 10, 8, 13, 8, a strófaszerkezet A B B_v A_v. Egyik képlet sem sugallja a tényt, hogy amit szemlélünk, kétsoros, izometrikus nyolcszótagú dallam, melynek első sora kétszótagú támrefrénnel bővül, s amelybe a két dallamsor között egy kétsoros, 12+8 szótagszámú szakaszos refrén ékelődik be. Szerkezetét merném így jelképezni: A B_{rf1} C_{rf2} $A_{kad'}$ 8, 2, 12+8(5+3), 8. A harmadik sor szótagszámában megmutatkozó különbség nem az én elírásom következménye. Bartók a zárósor felütését (szóhasználatában: *Auftaktját*), amelyet Brăiloiu nyomán támfelütésnek nevezünk *(anacrouse d'appoint)*, itt szótagnak tekintette, és a refrénhez számolta, mintha annak volna sorzáró hangja, holott könyvének bevezetésében leszögezte:

> Die Auftakte, die auf einen nicht integrierenden Teil des Textes [...] fallen und mittels einer Wellenlinie unterschieden werden, sind bei der Zählung der Textzeilen ausser Acht zu lassen. (BCol, XI. l.).
>
> (Azok a felütések, amelyek a szövegnek egy nem szervesen hozzátartozó részére esnek, és hullámvonallal vannak megkülönböztetve, a szövegsorok számlálásakor figyelmen kívül hagyandók.)

Csak néhány gondolatot és esetet emeltem ki a refrének bartóki és Bartók utáni értelmezésének kérdésköréből. Gondolom, elégségesen példáztam, hogy a csaknem nyolcvan éve befejezett műfajmonográfia nem érinthetetlen műemlék az utókor számára, hanem éppenhogy „párbeszédre", továbbgondolásra ajzó tudományos remekmű.

Befejezésül a kolindafeldolgozások zenetörténeti besorolásáról szeretnék egy gondolatot fölvetni. A „népdalfeldolgozás zongorára" műnemét Bartók 1908-ban és 1909-ben, a *Gyermekeknek* 42 magyar és 43 szlovák ihletésű darabjában alakította ki. Kezdeményét alkotói telitalálatnak tartja az utókor. A kis darabok tökéletesen megfelelnek a pedagógiai célszerűség követelményének, egyben teljes értékű zenei műremekek is. A *Román kolindadallamok*, a *Román népi táncok* és a *Szonatina* újabb mérföldkövek azon az úton, amely a *Gyermekeknek*től az *Improvizációk*ig vezetett és amelyre Bartók 1926-ban a *Három rondó* befejezésekor még egyszer visszatekintett. Esztétikai értékelésüket, stílustörténeti betagolásukat elősegíti, ha nemcsak az úgynevezett folklorizmus, hanem a huszadik századi neoklasszicizmus összefüggésében is szemléljük őket. Ezt a besorolást a román szakirodalom ismételten fölvetette.[33] Teljes megyőződéssel érvelek mellette. Az *Improvizációk* op. 20. persze kivétel. A többiekben jelesen neoklasszikus vonás a „szimultán zenei bilingvizmus": egy régi időkből fennmaradt *cantus firmus* és egy későbbi korstílust képviselő szövegkörnyezet együtthatása. Nem kevésbé jellemző rájuk, hogy ezek a klasszikus szépségű, egyszerű letétű miniatűrök keletkezésükkor mivel helyezked-

33 Clemansa-Liliana Firca: *Direcţii în muzica românească. 1900–1930.* Bucureşti: Editura Academiei Republicii Socialiste Române, 1974, 105.; Laura Vasiliu: *Articularea şi dramaturgia formei muzicale în epoca modernă (1900–1920).* Teză de doctorat, ms. Cluj-Napoca: Academia de Muzică „Gheorghe Dima", 2001, 188. Francisc László: *Béla Bartók si muzica populară a românilor din Banat şi Transilvania.* Cluj-Napoca: Eikon, 2003, 130.

tek programszerűen szembe: a múlt felé a posztromantikával – erre vall mindenekelőtt az eszközök takarékos, de választékos, már-már aszketikus, ugyanakkor leleményesen célszerű kezelése –, az akkori jelenkort illetőleg pedig mind az impresszionizmussal, mind az expresszionizmussal. Ez a zenetörténeti–esztétikai értékelés csak azért problematikus, mert aki zenei neoklasszicizmust mond, általában Stravinskyra, az 1920-as évszámra és a *Pulcinellára* gondol legelőször, márpedig Stravinsky neoklasszikus programja az addigi úgynevezett orosz periódus és a zenei anyanyelvhez való kötődés megtagadása, egy tételes antifolklorizmus volt, ami – legalábbis az én szemléletemben – nem vet jó fényt az orosz mesterre. Ha Stravinsky neoklasszicizmusának a tükrében vizsgáljuk a Bartókét, mintha a kör négyszögesítését szemlélnők. Valójában azonban nem az. Bartók számára a neoklasszikus hozzáállás és a népi ihletés nemhogy kizárták, hanem egyenesen vonzották egymást. Hiszen a népdalokban klasszikus műremekeket tisztelt! Népdalfeldolgozásaiban is megmutatkozott a Mozartéhoz hasonlíthatóan fölényes beolvasztó, szintézisteremtő géniusza.

Szószaporítás volna felolvasásomat azzal zárnom, hogy a *Román kolindadallamok* két füzete kimagasló művészi értékű képviselői egy jellegzetes bartóki műfajnak, a népdalfeldolgozásnak. Ez a zárómondat csak azért hangzik itt el, hogy folytathassam: a kolindafeldolgozások egyszersmind a bartóki neoklasszicizmusnak is kimagasló művészi értékű képviselői.

ABSTRACT

FERENC LÁSZLÓ*

BARTÓK UND DIE RUMÄNISCHEN KOLINDE

Die Kolinda ist kein "Weihnachtslied", "chant de Noël" oder "Christmas song" (wie das auch in Bartóks Schriften zu lesen ist), sondern "carmen solstitialis" vorchristlicher Herkunft: ein "Wintersonnenwendelied" ("winter-solstice song" in Bartóks späteren englischen Terminologie), die musikalische Komponente eines bäuerlichen Ritus, der sich von anderen Volksbräuchen der Wintersonnenwendezeit (*vicleim* oder *irozi, cântec de stea, pluguşor, brezaia* usw.) wesentlich unterscheidet. Bartók hat sie schon anlässlich seiner ersten rumänischen Sammelfahrt (Sommer 1909) entdeckt, jedoch in seinem ersten Buch (1913) nur ganz kurz erörtet. In den letzten Friedensjahren (1910–1913) verbrachte er die Weihnachstzeit unter rumänischen Bauern mit Erforschung dieses Brauches und seiner Musik, später widmete er der Gattung eine bahnbrechende Monographie (1926, herausgegeben 1935). Von den Eigentümlichkeiten der Kolindamelodien wird hier der Refrain betrachtet, mit besonderer Hinsicht auf neuere Interpretationen des Phänomens (Constantin Brăiloiu und seine rumänischen Nachfolger), die Bartóks analytische Betrachtungen wesentlich übersteigen und Termini wie *pseudorefrain, refrain régulier* und *irregulier, refrain-d'appoint, refrain strofique, anacruse d'appoint* usw. in der Fachliteratur einbürgerten. Die Klavierminiaturen Bartóks, *Rumänische Weihnachtslieder* (1915), werden im Kontext der Geschichte der Neoklasik betrachtet.

* 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.

Laki Péter
TORONYZENE*

– Hölderlin ist ihnen unbekannt? – kérdezte dr. K. H. G., miközben a lódögnek a gödröt ásta. [1]

Mindnyájan ismerjük Örkény István zseniális egypercesét, de vajon mennyire ismerjük Friedrich Hölderlint, „a német romantika legnagyobb alakját", ahogy Örkény, illetve dr. K. H. G. nevezte? Nem könnyű őt ismerni, hiszen híresen „nehéz" költő, akinek rendkívül bonyolult gondolatvilága csak nehezen adja meg magát az elemzőnek. Dr. K. H. G. valószínűleg azért hívta a „német romantika legnagyobb alakjának", mert Hölderlin a romantika korában élt, 1770-től ... – hogy pontosan meddig is, az attól függ, hogy az 1843-ban bekövetkezett fizikai halált vagy az évitzedekkel korábbi elmeelborulást tekintjük-e az életpálya végpontjának. De „romantikus" költőnek a szó novalisi vagy E. T. A. Hoffmann-i értelmében aligha nevezhetjük Hölderlint, aki a klasszikus görögség megszállottja volt, bár az az érzékenység, amellyel a nagy görög mítoszokhoz közeledett, tagadhatatlanul egy romantikus költő sajátja. De őt romantikus legendák nem érdekelték, csak a végső dolgok, mint Isten és ember helye a világban. Ezeket egy tudós alaposságával közelítette meg, óriási felkészültséggel és egy hivatásos klasszika-filológus görögtudásával – ami nem meglepő, ha meggondoljuk, hogy az iskolában Hegel és Schelling voltak a szobatársai. Mostani témánk szempontjából azonban mindennél fontosabb, hogy sok kommentátor szerint költészete elsődlegesen „zenei" fogantatású,[2] amit talán úgy értelmezhetünk a legjobban, hogy majdnem olyan távol áll a normális nyelvi közlésmódtól avagy logikától (még romantikus kortársainak költői közlésmódjától és logikájától is), mint maga a zene.

Hölderlin tragikus életsorsa közismert: idegállapota világéletében rendkívül labilis volt, ami a társadalmi konvenciók értelmében vett normális életet már az elmebaj hivatalos diagnózisa előtt lehetetlenné tette a számára. Harminchét éves volt, amikor egy Zimmer nevű derék ácsmester, aki olvasta és állítólag értette is a verseit, magához vette, és a házához csatlakozó toronyban elhelyezte, ahol Hölder-

* A Somfai László 70. születésnapja tiszteletére a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság és az MTA Zenetudományi Intézet rendezésében Budapesten, a Régi Zeneakadémia Liszt-Termében megrendezett konferencián 2004. október 9-én elhangzott előadás.

1 Örkény István: *Egyperces novellák*. Budapest: Magvető, 1969, 43.

2 Hölderlin és a zene kapcsolatáról lásd Karl Michael Komma: „Hölderlin und die Musik". *Hölderlin-Jahrbuch* 1953, 109., valamint Pierre Bertaux: *Friedrich Hölderlin*, Frankfurt: Suhrkamp, 1978, 371–377.

lin még további harminchat évig élt. Időnként a toronyban is írt verseket, a korábbi művektől eltérően rövid, egyszerű strófaszerkezetű darabokat. Az egyszerűség persze sokszor csak látszat. Mindenesetre a kései Hölderlin korábbi önmagának puszta árnyéka volt csupán, bár a költemények megejtően szépek, és mélyen meghatóak. A tübingeni torony Hölderlinje nem ugyanaz a költő, mint az összeomlás előtti, de éppúgy rabul tudja ejteni az olvasót, mint a fénykor elégiái és himnuszai. De talán nem véletlen, hogy a legtöbb zeneszerző a kései Hölderlinhez vonzódik, a toronyban vagy a toronybazáratás előtti utolsó években írt költeményekhez.

Hölderlin életműve a 19. században nem kapta meg az őt megillető elismerést – a 20. század elején újra fel kellett fedeznie őt az irodalomtörténetnek. A zeneszerzők is csak a 20. században kezdtek felfigyelni erre a „zenei fogantatású" költészetre. (Brahms *Schicksalslied*je szinte magában áll a 19. században, mint szabályt erősítő kivétel.) A század első feléből ismeretesek Strauss, Hindemith, vagy Hanns Eisler megzenésítései, de a zeneszerzői Hölderlin-recepció igazából csak az 1950-es években kezdődik, méghozzá nem is német ajkú mester kezdeményezésére. Nem más, mint Benjamin Britten volt az, aki op. 61-es Hölderlin-töredekeivel elindított egy máig tartó folyamatot: különösen érdekes, hogy az általa választott hat töredék közül kettőt később Kurtág György is megzenésített, ezek egyikét pedig Ligeti György úgyszintén. Britten egyéb műveinek ismerőit meg fogják lepni azok a modern szikárságú stílusjegyek, amelyeket itt alkalmaz az angol mester: a *Hälfte des Lebens* teljes egészében emelkedő, illetve ereszkedő kromatikus skálára épül, a *Linien des Lebens* végig egyenletes, lassú hangokon deklamál. Ugyanebben az évben, 1958-ben íródott Hans-Werner Henze *Kammermusik*ja, mely egy hosszabb költemény részleteit dolgozza fel. 1968-ban Henri Pousseur *Mnemosyne* című művében merész aleatorikus kísérlethez hívja segítségül Hölderlint, akinek szavai szétvagdosva és kártyajátékhoz hasonló szabályokat követve alkotnak (vagy éppenséggel nem alkotnak) új szintaktikus egységeket. 1977-ben a német Wolfgang Rihm jelentkezett Hölderlin-töredékekkel.

Ilyesfajta előzmények után érkezünk el ahhoz a négy zeneszerzőhöz, aki talán a legmélyebbre jutott a Hölderlin-költészet megértésében, megérzésében és zenei megjelenítésében. Ezt a négy szerzőt – Heinz Holligert, Luigi Nonót, Ligetit és Kurtágot – közismerten személyes szálak is összefűzik (Nono esetében sajnos a múlt időt kell használnunk); ezért különösen izgalmas őket együtt vizsgálni, nem csupán egyenként, ahogy – egyes futó megjegyzésektől eltekintve – eddig tette a zenetudomány, illetve kritika.

A négy közül Holliger, a legfiatalabb és egyszersmind az egyetlen német anyanyelvű fordult legelőször Hölderlinhez: 1975-től 1991-ig dolgozott monumentális Scardanelli-ciklusán, amely, mire elkészült, több mint kétórás terjedelmű, 22 tételből álló művé nőtt. (Scardanelli volt az a kitalált név, amellyel Hölderlin a toronyban írott verseit szignálta.) Ez az óriási ciklus részben a cappella kórusokból, részben kamarazenekari tételekből áll; a vokális és instrumentális darabok külön kötetben jelentek meg. A tételsorrend nem kötött, bár a kórusokból – melyek mind az évszakokról szólnak – úgy kell válogatni, hogy mind a négy évszak képviselve legyen, mégpedig természetesen a helyes egymásutánban. A mű megdöb-

bentő ábrázolását nyújtja egy tudat széthullásának. A szöveg deklamálása (már ahol deklamálásról lehet beszélni) élesen ellentmond a metrika követelményeinek, és sokszor szétszakít összetartozó szavakat, szintaktikai egységeket. De a szöveg értelme furcsa módon mégsem szenved csorbát: ez a kompozíciós módszer inkább rácsodálkoztat egyes, a kontextusból kiemelt szavakra, melyeket mintha most hallanánk életünkben először. Mintha azt érzékeltetné a zeneszerző, hogy a költő számára ezek a szavak már rég nem a mindnyájunk által használt mindennapi jelentésükkel léteznek. Van, amikor minden szótag egyforma hosszúsággal, teljesen homofon szerkezetben jelenik meg, ami által a metrum szinte önmagát szünteti meg. Sokszor azonban a szavak épp ellenkezőleg teljesen kivehetetlenné válnak, feloldódnak a gyakran és sokféleképpen alkalmazott, rendkívül bonyolult kánonszövevényekben. Találkozunk Ockeghemre utaló menzurális kánonokkal, továbbá olyan kánonokkal, melyekben a hangközök arányosan zsugorodnak, félhangokról negyed-, sőt nyolcadhangokra (és ezt el kell tudni énekelni!), és olyan szerkezetekkel, ahol az énekesek különböző szövegeket énekelnek egyidejűleg *in sich hineinhörend,* mindezt ugyanarra a tizenkétfokú sorra és úgy, hogy az egymást követő belépések helye bizonyos határok között szabadon mozog... Ez Holliger csak női hangokra írott *Nyárkánon*ja, amelyet egy ponton a férfihangok a toronyba zárt Hölderlin félelmetes nonszensz-szavával szakítanak félbe: *Pallaksch!* (Hogy tényleg értelmetlen-e ez a szó, arra később még visszatérünk.)

A Scardanelli-ciklus másik rétegét a hangszeres darabok alkotják, amelyek *Übungen zu Scardanelli* címen jelentek meg. Ezek egy része a kórustételekhez hasonlóan bonyolult kánonszerkezeteket mutat, más részük koncertáló fuvolaszólamot is tartalmaz, melyet Holliger barátja, Aurèle Nicolet számára írt. Életrajzíróitól tudjuk, hogy Hölderlin maga is fuvolázott: kedvenc darabja, a Beethoven által variált *Nel cor più non mi sento brillar la gioventù* (Paisiello műve) egy helyen el is van rejtve a hárfaszólamban. Talán ez az ifjúság elmúlását siratő ária sejlik fel Hölderlin egyik legszebb torony-versében (melyet Kurtág megzenésített):

Das Angenehme dieser Welt hab ich genossen,
Die Jugendstunden sind wie lang! wie lang! verflossen.
April und Mai und Julius sind ferne,
Ich bin nichts mehr, ich lebe nicht mehr gerne.

Holliger számára a meghatározó élmény a toronyba zárt költő képe volt. „A torony – írja – mint Beckett *Végjáték*ában, a lélek tartóedénye, vagy talán a költő fejének szimbóluma: ablakain mint szemeken át szemléli az évszakok változásait a költő, akit kizártak és kiűztek a világból." A toronyból nézve a világ elidegenedik, a megszokott szokatlanná, a természetes természetellenessé válik. Szemléletesen mutatja ezt a *Der ferne Klang* című hangszeres tétel, amely az egyik tél-kórus hangszeres verziója, de hatásában még elementárisabb, mint a vokális forma. A négy hangszercsoportra (csoportonként három hangszer) és hangszalagra írott tételben mindegyik csoport egy-egy tiszta hármashangzatot játszik, de ezek a hármashangzatok egymáshoz képest negyedhanggal feljebb vagy lejjebb csúsznak, igen bonyolult hangzásszövevényeket hozva létre.

Holligerrel egyidőben és tőle (valamint egymástól) teljesen függetlenül jelentkezett Hölderlin ihlette művekkel Nono és Ligeti, ami azért is rendkívül figyelemreméltó, mert (mint mindkét szerzővel kapcsolatban külön-külön megírták[3]), mindkettejük munkásságában fordulópontot jelentett a Hölderlinnel való foglalkozás. Nono vonósnégyese, az 1980-ban bemutatott *Fragmente – Stille, An Diotima*, óriási meglepetést okozott, hiszen a szerző, aki addig szinte kizárólag kommunista politikai meggyőződéséből merített inspirációt műveihez, most mintha teljesen irányt és stílust változtatott volna. Ligeti 1982-es, a cappella kórusra írott három Hölderlin-fantáziája huszonegynéhány éves távlatból visszanézve ugyancsak egy új korszak kezdetének tűnik: a kórusok, a nem sokkal később keletkezett *Magyar etüdök*kel, valamint a *Kürttrió*val együtt (bár minden esetben más és más módon) egy újfajta expresszivitás előhírnökei.

Nono művének általános jellemzésére itt nem szükséges kitérni, hiszen a darabbal terjedelmes irodalom foglalkozik.[4] Talán csak Ockeghem *Malor me bat* című chansonjának felhasználását érdemes futólag megemlíteni, mivel feltűnő, hogy Holligeren kívül, és őtőle – ismételjük meg – teljesen függetlenül, Nonónál is megjelenik egy utalás arra a mesterre, aki az összes nagy németalföldi közül a legsötétebb színekkel dolgozott.

Nono partitúrája tele van Hölderlin-versidézetekkel, melyek sokszor mindösszesze néhány szóra szorítkoznak; mint a szerző hangsúlyozta, ezeket semmi esetre sem szabad előadás közben felolvasni, vagy programatikus értelemben a szöveg alatt megjelenő hangokra vonatkoztatni. Az idézetek inkább egy olyan „föld alatti" réteget alkotnak a műben, amelyen elgondolkozhat az, aki a műben el akar merülni, ily módon egy további dimenzióval gazdagítva a befogadás folyamatát. A hangzó valóság szintjén nincsenek tehát verbális utalások Hölderlinre, mégis a toronybeli magány megrázó képét kapjuk ebben a több mint félórás darabban, amely elszigetelt hangi eseményekből és az azokat elválasztó rövidebb, de gyakran hosszabb szünetekből áll, feltárva a zene és a csend titokzatos határvidékeit. A beszédről és a csendről egyébként a következőket mondta Nono Werner Linden német zenetudósnak 1986. december 19-én Baden-Badenben:

> Kurtággal nagyon jóban vagyunk. Gyakran előfordul, hogy ha pár órát együtt töltünk, beszélünk, aztán elhallgatunk, egymás szemébe nézünk, aztán hirtelen ad egy jelet, behoz egy könyvet, megmutat benne egy helyet. Megint hallgatunk. Aztán valamelyikünk ismét szól valamit.[5]

Nono és Kurtág, akik, mint közismert, kölcsönösen megtisztelték egymást egy-egy *Omaggió*val,[6] hasonló módon, erőteljesen befelé fordulva közelítették meg

3 Heinz-Klaus Metzger: „Wendepunkt Quartett?" *Musik-Konzepte 20: Luigi Nono*. München: 1981, 93–113.; Richard Steinitz: *György Ligeti: Music of the Imagination*. Boston: Northeastern University Press, 2003, 260.

4 A legrészletesebb munka Werner Lindentől származik: *Luigi Nonos Weg zum Streichquartett*. Kassel: Bärenreiter, 1989.

5 Linden: i. m. 259.

6 Kurtág: *Omaggio a Luigi Nono*, op. 16 (1978); Nono: *Omaggio a György Kurtág* (1983).

Hölderlint. Ligeti György 1982-es Hölderlin-fantáziáinál merőben más a helyzet. A *Requiem*et és *Lux aeternát*, e liturgikus szövegeket leszámítva az emigráció óta itt jelent meg először a költői szó Ligetinél, és ez az újratalálkozás drámai következményekkel járt: ahogy az első kórusban, a *Hälfte des Lebens* című tételben teljesen váratlanul kirobban a „Weh mir!" jajkiáltása és rögtön utána a napfény kétségbeesett siratása, abban van valami mélyen romantikus, bár természetesen nem a 19. századra való bármiféle stiláris utalás formájában, hanem a szöveg érzelmi tartalmának szélsőségesen intenzív kifejezése értelmében.

A hatvanas–hetvenes évek Ligetijének „mikropolifóniája" átértékelődik a Hölderlin-kórusokban; a „kihűlt expresszionizmus", amelyet a szerző annak idején a Várnai Péterrel folytatott beszélgetések során[7] emlegetett, szinte felolvad az ilyen pillanatokban. A *Hälfte des Lebens* indításának tizenhatszólamú szövevénye belecrescendál az imént említett kitörésbe, amely mintha ollóval vágná el azt; az „im Winde" szavakat követő szövegtelen melizma, amelyben az énekesek legatóból fokozatosan non-legatóba mennek át, és a „he–he–he", illetve „ke–ke–ke" szótagokkal szinte madrigalisztikus módon jelenítik meg a szélkakas csikorgását. „Romantikusan" expresszív pillanatok adódnak a másik két fantáziában is: a kontrapunktikus szövetből hirtelen kibukkanó, varázslatos hatású tiszta kvint a második darabban a „da wir uns gefunden" szavaknál vagy a harmadik darab befejezése, ahol a textúra a szemünk, illetve fülünk előtt foszlik szét a [das] „Alter" (öregkor) szónál – és mellesleg Ligeti itt a zene eszközeivel cáfolja, vagy legalábbis egy új jelentésréteggel gazdagítja a költői gondolatot, mely szerint az öregkor békés és vidám (vagy mégsem?).

Jó néhány évvel kollégái után érkezett meg végül Hölderlin birodalmába Kurtág György, akinek megközelítésmódja alapvetően különbözik mindnyájukétól. Ezt azért hangsúlyozom, mert hiszen az a három is mind-mind más volt, de Kurtág még „másabb". Az, hogy a többiek bonyolult polifon szöveteivel egyetlen, kíséret nélküli énekhangot állít szembe az op. 35-ös Hölderlin-énekekben, már önmagában mutatja az eltérést: míg a másik három zeneszerző a költői szöveghez egy arra önálló entitásként ráépülő, a szöveggel szoros kapcsolatot tartó, de mégis saját szuverén léttel bíró zenei struktúrát társít, addig Kurtág, illetve az énekes egyszerűen felolvassa a szöveget zenében – azaz dehogyis egyszerűen, hiszen monódiát aligha írt bárki is olyan intenzitással, az énekhang adottságait olyan mértékig kiaknázva, mint ő. A látszólagos egyszerűség, amely valójában nagy komplexitást rejt, így az első közös vonás Kurtág zenéje és Hölderlin kései költészete között.[8]

Kurtág szinte minden művét asszociációk sokasága köti össze mások műveivel, és természetes, hogy a Hölderlin-énekeket is áthatja a korábbi megzenésítések ismerete – anélkül hogy közvetelen idézetekről lehetne beszélni. Az ajánlások sok mindent elárulnak: a *Hälfte des Lebens* Ligetinek, a jóbarátnak szól, aki ugyan-

7 Várnai Péter: *Beszélgetések Ligeti Györggyel*. Budapest: Zeneműkiadó, 1978, 22.

8 Ennél is általánosabb párhuzamokat lát Kurtág és Hölderlin között Dietrich E. Sattler, az új Hölderlin-összkiadás főszerkesztője. Ld. Reinhard Hager: „Einende Kraft aus dem Fragmentarischen." *Österreichische Musikzeitung* (1989), 286–290.

ezt a szöveget, mint láttuk, korábban feldolgozta; a *Der Spaziergang* fölött pedig, ugyancsak nem véletlenül, Heinz Holliger nevét olvassuk.

A négy itt vizsgált szerző közül Nono és Kurtág hangsúlyozta mind a szöveg, mind a zene fragmentáris jellegét, bár itt sem árt némi óvatosság. Nono hosszú szünetekkel tagolt mozdulatai mélyen átgondolt egésszé szerveződnek. Kurtág pedig tulajdonképpen teljes egészt – rövid, de tökéletesen megtervezett zenei formát – csinál a töredékekből, akárcsak korábban a Kafka- és József Attila-töredékekben, újabban pedig az ógörög énekekben. Például az *An...* című énekben egy olyan Hölderlin-szöveghez fordul, ahol teljes mondatok helyett mindössze foszlányokat találunk. Itt teljesen világos, hogy a költői töredékről van szó. Kurtág megzenésítésében viszont az az érzésünk, mintha a költő a kicsorduló könnyeitől nem tudná befejezni a verset. De ugyanez a darab mutatja azt is, hogyan tud a töredék éppen a zene által teljes egésszé válni. A szövegből hiányzó világos formai szerkezetet a zene pótolja, visszatérő elemek (mint például apró motívumokat ismételgető szövegtelen melizmák) segítségével vagy a szöveggel következetesen korrespondeáló regiszterváltakozások által.

A szöveg „felolvasása" zenében arra is alkalmas, hogy a szöveg felszíni tartalmával merőben ellentétes mély tartalmát felszínre hozza. (Ligeti a maga eszközeivel, mint láttuk, valami hasonlót ért el a harmadik fantáziában.) Ha a *Der Spaziergang* című, a toronyban írott verset a Hölderlin-verseskötetben olvassuk, a természet szépségeit magasztaló költemény jelenik meg előttünk, melyben minden (a villámot és mennydörgést is beleértve) a Teremtő kezét dicséri. A természetben való gyönyörködés a költőt a *süsse Ruhe* állapotába hozza. Ezzel szemben Kurtág megzenésítése *sehr unruhig und schnell* éneklendő, és a betoldott sóhajszerű melizmatikus hangpárok (melyekhez hasonlók az *An...* című darabban is szerepeltek) a versnél sokkal erősebben hangsúlyozzák a negatív momentumokat *(dunkel, Schmerzen)*. A villám és mennydörgés valóságos katasztrófává súlyosbodik, és csak az utolsó két sorban valósul meg valami az „édes nyugalom"-ból, amikor a vers első sorának *schön* szava ismét visszatér (főnévi formában, mint *Schönheit*). A szöveg „ellen" komponált volna Kurtág? Korántsem; csak éppen a zene lámpásával bevilágított a szöveg rejtett régióiba.

Kurtágnál a költői szöveg interpretációjának olyan árnyalatai jelennek meg, mint talán sehol másutt. Talán a Hölderlin-ciklushoz tartozó, Hölderlinről szóló Paul Celan-vers *(Tübingen, Jänner)* feldolgozása mutatja ezt a legjobban. Celan versének értelmezési nehézségei talán még a Hölderlinéinél is nagyobbak, és itt a zeneszerzői interpretáció, mely közvetlenül tud hatni az érzelmekre, határozott előnyben van az irodalomtudományival szemben. A vers főmotívumai: az élet titkainak megfejthetetlen volta és a világgal való kapcsolat lehetetlenné válása – vakság és beszédképtelenség. Mindezt megint csak a zene oldja fel, és az mondja ki a kimondhatatlant. Celan egy eredeti Hölderlin-sort épített bele versébe, méghozzá a költő egyik legrejtélyesebb mondatát, amely nemcsak rejtélyes, hanem magáról a rejtélyről is szól: *Ein Rätsel ist Reinentsprungenes* – tökéletlen fordításban: „Rejtélyes az, ami tiszta eredetű". (A fordítás nem adhatja vissza a *rein* és a *Rhein* hangzásbeli egybeesését, ami lényeges, hiszen az idézett sor éppen a *Der Rhein* című

versből származik.) Kurtág megzenésítésében ez a mondat a többszöri kvint- és egyéb ugrásaival és nagyobb ambitusával „ugrik ki" az egyébként többnyire lépésekben mozgó énekszólamból, jelezve, hogy az *entsprungen* („eredő") participium a *Sprung* („ugrás") gyökeret rejti magában. Az *entsprungen* szó dallama nem sokkal később azután a *tauchende Worte* („alámerülő szavak") szövegrésznél tér vissza, és itt lehetetlen nem gondolni arra, hogy Paul Celan 1970-ben öngyilkos lett – a Szajnába ugrott.

De a darab drámai csúcspontja csak ezután következik. A pátriárkát, aki csak értelmetlenül gagyogni tud, expresszív arioso jeleníti meg, de az arioso egyre izgatottabb és fékevesztettebb lesz: *immerzu, immerzu!* Mint Silke-Maria Weineck irodalomtörténésznő figyelmeztet, ez az őrületig ismételgetett *immerzu* Büchner *Woyzeck*jét idézi fel.[9] A darab végül abban a nonszensz-szóban kulminál, amely már Holliger művében is megjelent: *Pallaksch...* Kurtágnál ez a szó négy ízben vérfagyasztó ordításként jelenik meg, hogy aztán ötödszörre halkan, majdhogynem játékosan, zárja le a darabot.

Mit jelent tulajdonképpen ez a *Pallaksch?* A toronyba zárt költő egyik látogatója, Christoph Schwab jegyezte fel, hogy Hölderlin sokszor ezzel a szóval válaszolt a hozzá intézett kérdésekre. Pierre Bertaux Hölderlin-kutató állt elő azzal az ötlettel, hogy a szó a görög *pallax* svábos kiejtése lehetne.[10] *Pallax* annyit tesz, mint fiatalember, a szó tehát voltaképpen a látogató megszólítása lett volna. Bertaux ennél lényegesen továbbmegy fejtegetéseiben, a *pallax* szó stiláris árnyalatait elemezve, de ide már nem szükséges őt követnünk, mivel Kurtágnak, amint előtte Holligernek is, éppen az a fontos, hogy a szó, legalábbis látszólag, értelmetlen. Azokban pedig, akik nem tudtak görögül, avagy nem értették a svábos görög akcentust, nem kis félelmet kelthetett a költő megnyilatkozása. Ezt a félelmet közvetíti Celan verse és Kurtág énekszólama.

Ha Hölderlint csak a végső dolgok érdekelték, ugyanez elmondható Kurtágról is. Kettejük találkozása sorsszerű volt, még ha sokáig váratott is magára. Míg kortársai jóval nagyobb apparátust használva „koncertélménnyé" formálják az irodalmi élményt, addig Kurtág egyenesen a magányos torony legtetejére visz fel bennünket, és (természetesen a saját, senkihez nem hasonlítható zenei fantáziáján keresztül) azt állítja elénk, ahogy Hölderlin maga kesereghetett, felcsattanhatott, álmodozhatott – amikor senki sem hallotta.

9 Silke-Maria Weineck: *The Abyss Above: Philosophy and Poetic Madness in Plato, Hölderlin, and Nietzsche.* Albany: State University of New York Press, 2002, 129.

10 Bertaux: i. m. 196–197.

ABSTRACT

PÉTER LAKI*

TOWER MUSIC

Declared mentally ill, the great German poet Friedrich Hölderlin (1770–1843) spent the last thirty-six years of his life confined in a tower adjoining the house of his caretaker, where he wrote some exquisitely beautiful poetry. Several contemporary composers were inspired by this poetry, and also by Hölderlin's earlier works, to express sensibilities that belong entirely to our own era. The article examines Hölderlin-inspired works by Heinz Holliger, Luigi Nono, György Ligeti, and György Kurtág, and discusses how each composer responds to the poetic word according to his own personal style.

* 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....

Bozó Péter

»WAS IST DES DEUTSCHEN VATERLAND?«

Liszt német Zarándokévének *terve**

Mint ismeretes, Liszt Ferenc 1842 őszén jelentette meg Haslinger bécsi kiadónál svájci úti élményeit megörökítő zongoraműveinek azt a háromrészes sorozatát, melyet a műjegyzékek *Album d'un voyageur*ként, *Az utazó album*aként tartanak számon.[1] Ma már a Liszt-kutatás közhelyének számít, hogy a zeneszerző hosszas vajúdás után határozta el magát a sorozat ilyen formában történő publikálására, s az album számos elvetett tervet követően jutott csak el az 1842-es kiadásig. Kroó György kutatásainak köszönhetően tudjuk, hogy Liszt sokáig fontolgatta az első, *Impressions et Poésies* című résznek az albumtól független sorozat keretén belül történő publikációját, ezért az *Impressions et Poésies*-t először önállóan jelentette meg. Ez az önálló kiadás a párizsi Richault cégnél látott napvilágot 1841 júliusában, a sorozat 1855-ös, átdolgozott kiadásának címét megelőlegező *1re Année de Pélérinage* felirattal.[2] A svájci ihletésű kompozíciókból álló *Zarándokév*-kötetet a Richault-kiadás egy berlini példányának címlapja szerint *2me Année* gyanánt Itália inspirálta zongoraművek sora követte volna.[3] Az 1840-es évtized elejére Liszt el is készült néhány olasz darabbal, ám a kötet maga csak jóval később, az *Album d'un voyageur*t érvénytelenítő *Années de pèlerinage*-sorozat második részeként jelent meg.[4]

---

* Ez a tanulmány a Kodály Zoltán zenei alkotói ösztöndíj támogatásával készült.

1 Adolph Hofmeister: *Musikalisch-literarischer Monatsbericht neuer Musikalien, musikalischer Schriften und Abbildungen.* Leipzig: Hofmeister, 1834– [a továbbiakban: *HM*], 1842. november, 171.

2 Kroó György: *Az első Zarándokév. Az albumtól a suite-ig.* Budapest: Zeneműkiadó, 1986, 53–54. Kroó példáját követve mi is megtartjuk a kiadvány címének eredeti helyesírását.

3 A berlini Deutsche Staatsbibliothekban őrzött kotta jelzete: Busoni Sammlung 16, lásd Kroó: i. m. 55. A címlap fakszimiléjét lásd uo. 6.

4 Kérdéses, hogy az *Itália*-kötet mely darabjai készülhettek el 1841 nyaráig, sőt az is, milyen műveket szánt ekkor Liszt a tervezett kötetbe. Az olasz *Zarándokév* második részének legkorábbi ismert koncepciója (*Ce qu'on entend*-vázlatkönyv, Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv [a továbbiakban *D–WRgs*] 60/N1, 30. oldal) ugyanis évekkel későbbi (Rena Charnin Mueller 1844–45 körülre keltezi, lásd „Liszt's Catalogues and Inventories of His Works." *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 34/3–4. [1992] [a továbbiakban: Mueller 1992], 235.), s ez a terv jelentős eltéréseket mutat a kötet végleges verziójához képest. Bár tartalmazza a *Dante-szonátát*, a 3 *Petrarca-szonett*et, a *Sposaliziót* és az *Il Penseroso*t, olyan műveket is említ – többek között a *Haláltánc*ot –, melyeknek nem találjuk nyomát a kötet végleges változatában. A vázlatkönyv egy velencei gondolásdalról és egy nápolyi tarantelláról is említést tesz, nyilvánvalóan a későbbi *Itália*-kötet függelék-darabjainak elődeiről, melyekről tudjuk, hogy

(A lábjegyzetek folytatása a 282. oldalon.)

Kroó említett felfedezései óta azonban a Liszt-kutatás újabb értékes adatokat tárt fel arra vonatkozólag, hogyan alakult volna az *Années de pèlerinage*-sorozat folytatása a zeneszerző tervei szerint az 1840-es évek elején. Liszt vázlatkönyveit tanulmányozva Rena Charnin Mueller talált rá arra a feljegyzésre, amelynek tanúsága szerint a zeneszerző egy Németországhoz kapcsolódó kötet összeállítását is tervezte, melyet harmadiknak szánt a *Zarándokévek* sorában.[5] Liszt szóban forgó kompozíciós terve a Lichnowsky-vázlatkönyvben olvasható,[6] nem kottás feljegyzés, hanem francia és német nyelvű címek felsorolása:

> 3ème Année de Pélerinage – Was ist des Deutschen etc. – Lore Ley – Roland's Sage (Benedict) / Am Rhein! Am Rhein! – (entrecoupé de Leyer und Schwerdt – Lützows Jagd?)

Mueller az általa közzétett feljegyzést csupán röviden kommentálja; feltételezése szerint a német kötet olyan zongoradarabokból álló gyűjtemény lett volna, amely Ludwig Börne, Heinrich Heine és Felix Lichnowsky szövegeit, valamint Carl Maria von Weber műveinek feldolgozásait egyesítette volna magában. A Liszt által felsorolt művek közül azonban szerinte mindössze kettő készült el. A német kötet tervét Mueller úgy értelmezi, hogy az nem más, mint a zeneszerző reakciója az 1840-es évek elejének politikai válságára, a Rajnai-vidék nemzeti hovatartozását illető német–francia szembenállásra.[7] Úgy véljük azonban, hogy Mueller in-

1840-ben kiadás alatt álltak Haslingernél, ám végül nem jelentek meg (a művek korrektúralevonata a weimari Liszt-hagyatékban maradt fenn: *D–WRgs 60/I 19a)*. E darabok visszatartásának oka tehát az lehetett, hogy a zeneszerző az olasz *Zarándokév* számára kívánta tartalékolni azokat.

Feltételezhetjük azonban, hogy az 1844–45-ös kötetterv élén szereplő *Dante-szonátát* Liszt már 1841-ben is az olasz kötetbe szánta, hiszen a mű *Fragment dantesque* címet viselő, korai verzióját már 1839 októbere előtt megkomponálta (lásd Marie d'Agoult-nak írt, 1839. október 25-én kelt levelét – *Correspondance Franz Liszt Marie d'Agoult*. Ed. Par Serge Gut et Jacqueline Bellas. Paris: Fayard, 2001 [a továbbiakban: Gut–Bellas], 388.). Mi több, egy hónappal később, bécsi hangversenyei egyikén nyilvánosan el is játszotta az új kompozíciót (lásd az 1839. december 5-i koncert kritikáját Heinrich Adami tollából; Dezső Legány: *Franz Liszt. Unbekannte Presse und Briefe aus Wien 1822–1886*. Budapest: Corvina, 69–71.), melyet mindazonáltal csak többszöri átdolgozás után, 1858-ban publikált.

A *Ce qu'on entend*-vázlatkönyv bejegyzése mellett ugyanakkor a *Petrarca*-szonettek esete is arra figyelmeztet, hogy az *Itália*-kötet nagy részét tévesen szokás a Liszt-irodalomban az 1830-as évtized végére keltezni (lásd Alan Walker: *Liszt Ferenc. 1. A virtuóz évek 1811–1847*. Ford. Rácz Judit. Budapest: Zeneműkiadó, 1986 [a továbbiakban: Walker], 287–288.). Liszt maga írja egy időskori levelében életrajzírójának, Lina Ramannak, hogy a szonetteket 1845-ben komponálta (Lina Ramann: *Lisztiana. Erinnerungen an Franz Liszt in Tagebuchblättern, Briefen und Dokumenten aus den Jahren 1873–1886/87*. Hrsg. Von Arthur Seidl. Rev. von Friedrich Schnapp. Mainz: Schott's Söhne, 1983 [a továbbiakban: *Lisztiana]*, 41–42.). Állításával összhangban áll, hogy a daraboknak a komponálás meglehetősen kezdeti stádiumát tükröző vázlatai az úgynevezett Lichnowsky-vázlatkönyv *(D–WRgs* 60/N8) 24. oldalán olvashatók, mégpedig egy olyan feljegyzést követően, amely – mint azt látni fogjuk –, minden valószínűség szerint 1841 nyarán keletkezett. Egy 1843. szeptember 18-án kelt, Heinrich Schlesingerhez írt Liszt-levél tanúsága szerint ekkor még sem a szonettek száma, sem az *Itália*-kötethez való tartozásuk nem volt eldöntött tény (lásd alább az 53. jegyzetet); a levél szövege azt valószínűsíti, hogy a kompozíciók ekkor még csak a zeneszerző képzeletében léteztek.

5 Mueller 1992, 234.

6 *D–WRgs* 60/N 8, 7. oldal.

7 Mueller 1992, 238.

terpretációja mind a tervezett, mind az utóbb megvalósult darabokat illetően, továbbá a feltételezett irodalmi és történelmi ihlető tényezők tekintetében is kiegészítést, bővebb kifejtést igényel. Hogy mikor és milyen körülményeknek köszönhetően született meg ez a koncepció, milyen zeneművekből állt volna a tervezett kötet, s miért mondott le végül Liszt az ötlet megvalósításáról – a továbbiakban ezekkel a kérdésekkel kívánunk foglalkozni.

A Lichnowsky-vázlatkönyvbeli feljegyzés datálását illetően korabeli zenei folyóiratok beszámolói lesznek segítségünkre, mindenekelőtt François-Joseph Fétis cikke, amely a *Revue et Gazette Musicale de Paris* hasábjain jelent meg 1841. május 9-én. A Liszt zeneszerzői tevékenységét méltató írás előzménye egy magánbeszélgetés volt, melynek során a komponista a német kötetet is magában foglaló *Zarándokévek*-sorozat koncepciójával ismertette meg Fétis-t. A belga zenetörténész cikkében így a tervezett kötetről is olvashatunk:

> A munka, melyben Liszt gondolatait új formákban fejezte ki, egy hatalmas, kiadatlan mű, melynek különböző részei együttvéve mintegy 1200–1500 oldalnyi zenéből állnak, s melynek címe, azt hiszem *Trois années de pélerinage* vagy *pérégrination*. Az első rész svájci emlékeket foglal magában; a második itáliaiakat; az utolsó németországiakat. A neves zongoraművész megosztotta velem e munka egyes ötleteit, s el kellett ismernem, hogy igen kiemelkedő helyre tett szert a művészetben. Ha a mű megjelenik, talán azt mondják majd, a zeneszerző inkább zenekarra írta, mintsem zongorára a szó szokott értelmében; ám nem tudom, hogy ez az ellenvetés nem lesz-e inkább dicséret, mint kritika.[8]

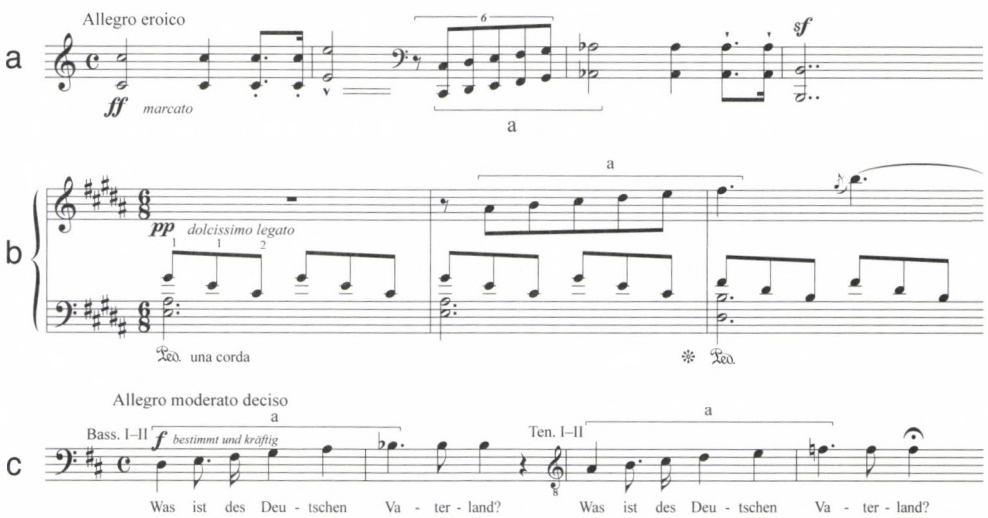
Egy hónappal később, 1841. június 4-én egy másik tekintélyes zenei folyóirat, a *Neue Zeitschrift für Musik* is tudósított Liszt tervezett háromrészes sorozatáról. „Úgy hírlik – írja a lap –, Liszt legutóbbi kompozíciói *Trois années de peregrination* címmel három kötetben jelennek meg, és svájci, itáliai, valamint németországi emlékeket tartalmaznak." [9] A két zenei folyóirat említése alapján arra következtethetünk, hogy a német kötet gondolata 1841 nyarán foglalkoztathatta a zeneszer-

8 „Un ouvrage immense inédit, dont les différentes parties réunies forment environ douze ou quinze cents pages de musique, et qui a pour titre, je crois, *Trois années de pèlerinage* ou de *pérégrination*, est l'oeuvre où Liszt a déposé ses pensées sous leurs nouvelles formes. La première partie renferme les souvenirs de la Suisse; la seconde, de l'Italie; la dernière, de l'Allemagne. Le célèbre pianiste m'a fait entendre quelques-unes des inspirations de cet oeuvre, et j'ai dû lui rendre la justice de déclarer qu'il y a pris une position très élevée dans l'art. Peut-être, lorsque l'ouvrage sera publié, dira-t-on que le compositeur y a mis l'orchestre plutôt que le piano dans la conception habituelle d'instrument; mais je ne sais si cette objection ne sera pas plutôt un éloge qu'une critique." François-Joseph Fétis: *„Études d'exécution transcendante* pour le piano, par Franz Liszt." *RGMP* 1841. május 9. Idézi: Pierre-Antoine Huré–Claude Knepper: *Liszt en son temps. Documents choisis*. Paris: Hachette, 1987, 290–291.

9 „Franz Liszt's letzte Compositionen sollen unter dem Titel: Trois années de peregrination in drei Bänden erscheinen und Erinnerungen an die Schweiz, Italien und Deutschland enthalten." *NZfM* 14/48 (4. Juni 1841), 194. – Az információ forrása talán Fétis cikke volt, de könnyen lehet, hogy a lapot szerkesztő Robert Schumann első kézből értesült Liszt szándékáról, ahogyan korábban az albumbeli *Impressions et Poésies*-kötet hat svájci darabjának elkészültéről is; lásd Liszt Schumannhoz írott, 1838. május 5-i keltezésű levelét *(Franz Liszts Briefe*. Hrsg. von La Mara. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1893, Bd. I, 19.).

zőt, s a vázlatkönyvbejegyzés is ekkor keletkezhetett. A terv valószínűleg nem sokkal a két zenelap említése előtt merülhetett fel Lisztben, hiszen Richault 1841 júliusában publikált, *1re Année de Pélerinage* feliratú kiadványának említett berlini példányán a címlap még csak a svájci és itáliai kötetről tesz említést. A svájci darabokat is magában foglaló *Album d'un voyageur* 1842-es publikációja alapján viszont úgy tűnik, hogy a német *Zarándokév* terve meglehetősen rövid életű lehetett. Ennek ellenére, ha a vázlatkönyvben említett művek után kutatunk a zeneszerző oeuvre-jében, megállapíthatjuk, hogy több Liszt-darab is őrzi a koncepció emlékét. Mueller értelmezésével szemben úgy véljük, hogy a felsorolt művek közül legalább három meglehetős biztonsággal azonosítható utóbb valóban elkészült Liszt-kompozíciókkal, további két mű esetében pedig jó okunk van feltételezni, hogy a sorozattervben említett címek örökösei.[10]

A vázlatkönyvbeli első feljegyzés minden bizonnyal Ernst Moritz Arndt, német költő hazafias szellemben fogant versének, a *Das Deutsche Vaterland*nak kezdősorát *(Was ist des Deutschen Vaterland...)* idézi, melyet Liszt először 1841-ben zenésített meg, zongorakíséretes férfikari műként.[11] Azaz a kompozíció kíséretét Liszt „inkább zenekarra írta, mintsem zongorára", a kórusmű ugyanis az első kiadás címlapjának tanúsága szerint zenekari kísérettel is napvilágot látott, s bár ilyen nyomtatvány nem maradt fenn, tudjuk, hogy Liszt meghangszerelte a darabot.[12] A mű több tekintetben is az *Impressions et Poésies* kötetet nyitó, *Lyon* című zongoradarabra rímel. Mint azt a dedikáció sejteti, ez is politikus darab: a férfikar nyomtatott kiadását ugyanis Liszt IV. Frigyes Vilmos porosz uralkodónak ajánlotta,[13] aki korábban az „Ordre pour le mérite" érdemrenddel tüntette ki a zenerszerzőt.[14] Arndt verse maga is politikus mű, a németség, a német haza mibenlétének kérdésével foglalkozik.[15] A költemény szerint a német identitás egy pozitív és egy negatív önmeghatározás együttese. Előbbi a közös nyelv, illetve általánosabban értel-



1. kotta a) 1re Année de Pélégrinage, *Lyon, 1–4., b)* 1re Année de Pélégrinage, *Les Cloches de G*****, 5–7., c)* 3ème Année de Pélégrinage, *Das Deutsche Vaterland, 28–31.*

mezve a német kultúra,[16] utóbbi pedig a franciaellenesség.[17] A patrióta hang azzal magyarázható, hogy a költemény 1812-ben, a napóleoni háborúk idején íródott.

A kórusmű azonban nemcsak politikus jellege és kötetnyitó funkciója miatt emlékeztethet a *Lyonra*, hanem zenei szálak is fűzik az *Impressions et Poésies* nyitódarabjához. Mindkét darab heroikus, katonás, pontozott ritmusok által uralt, indulókarakterű. Talán az sem véletlen, hogy a *Das Deutsche Vaterland*ban szintén főszerepet játszik az a hexachord ambitusú skálamotívum, mely a Richault-féle *1re Année de Pélerinage* egyik legfontosabb ciklusszervező eszköze (lásd az *a*-val jelölt motívumot az *1a–c kottában*).[18] Ez a motivikus rokonság mintha arra utalna, hogy a *Zarándokévek*-sorozat tervezett köteteinek összetartozását a címadáson túl Lisztnek zenei eszközökkel is szándékában állt volna kifejezni.

---

10 Interpretációnk abban a tekintetben is eltér Muellerétől, hogy a sorozattervben nem találtuk nyomát olyan kompozíciónak, melyet Ludwig Börne valamely írása ihletett volna.

11 Ez Liszt első férfikari kompozíciója, lásd Eckhardt Mária: „Franz Liszts frühe Männerchöre." In: *Liszt-Studien 4*. Hrsg. von Gottfried Scholz. München–Salzburg: Katzbichler, 1993, 37. A darab keletkezésével kapcsolatban lásd Lina Ramann egyik Liszt által kitöltött kérdőívét (Ramann: *Lisztiana*, 400.). Arndt versét Liszt 1848-ban ismételten megzenésítette (lásd 1848. április 11-én kelt, Heinrich Schlesingerhez írott levelét: *Liszt Letters in the Library of Congress*. Ed. by Michael Short. New York: Pendragon, 2003, [a továbbiakban: Short] 278.). Ez utóbbi kórusműnek, amely a zeneszerző életében kiadatlan maradt, zeneileg nincs köze az 1841-es darabhoz.

12 A New York-i Christie's aukciós cég 1986. december 19-i katalógusában felbukkant ennek a zenekari verziónak az autográfja (No. 139), a katalógusban a kézirat 1. és 10. oldala fakszimilében is tanulmányozható. Ez a hangszerelés nem azonos azzal a rézfúvóskíséretes változattal, melyet Liszt 1842. január 15-én és február 15-én kelt, Marie d'Agoult-hoz írt leveleinek tanúsága szerint Berlinben nyilvánosan is előadtak (*Correspondance Franz Liszt Marie d'Agoult*. Ed. Par Serge Gut et Jacqueline Bellas. Paris: Fayard, 2001, [a továbbiakban: Gut–Bellas] 880–881. és 886–887.). A rézfúvós kíséret nem a szerző műve, hanem Wilhelm Wieprechté, aki a porosz királyi udvar katonazenéjét irányította az 1840-es évek elején és Adolph Sax német riválisaként jelentős újításokat vezetett be a rézfúvós hangszerek készítésében (*Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt*. Bd. I. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1895, 33.).

13 A mű első kiadása a berlini Schlesinger kiadónál jelent meg 1842-ben, 2797-es lemezszámmal (a datáláshoz lásd Otto Erich Deutsch: *Musikverlagsnummern. Eine Auswahl von 40 datierten Listen 1710–1900*. Berlin: Merseburger, 1961 [a továbbiakban: Deutsch], 21.). A címlapon olvasható ajánlás szövege: „Seiner Majestät dem Könige von Preussen Friedrich Wilhelm IV. in tiefster Ehrfurcht und Dankbarkeit gewidmet" [„Őfelségének, Poroszország királyának, IV. Frigyes Vilmosnak a legmélyebb hódolattal és hálával"].

14 Lásd Liszt Carolyne Sayn-Wittgensteinhez írt, 1851. január 27-én kelt levelét (*Franz Liszts Briefe*. Bd. IV. Hrsg. von La Mara. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1900, 53.).

15 A költemény egy másik szerzőtől származó megzenésítését, Gustav Reichardt 1825-ös férfikari művét Liszt később felhasználta az 1859-es Schiller-centenáriumi ünnepségekre komponált, *Vor hundert Jahren* címet viselő melodrámájában is, amely ugyancsak nem mentes a politikai felhangoktól (lásd Eckhardt Mária: *„Vor hundert Jahren.* Liszts und Halms Huldigung zur Schillerfeier 1859." In: *Liszt und die Weimarer Klassik*. Hrsg. von Detlef Altenburg. Laaber: Laaberverlag, 1997, 133–153.).

16 „Was ist das Deutsche Vaterland? / [...] / So weit die deutsche Zunge klingt / Und Gott im Himmel Lieder singt / Das soll es seyn!" [„Mi a német haza? / [...] / Ahol a német nyelv szól / S Istennek az égben dalokat énekel / az kell legyen."]

17 „Das ist das Deutsche Vaterland / [...] / Wo jeder Franzmann heißet Feind." [„Az a német haza / [...] / ahol minden francia ellenség."]

18 Lásd Kroó, 85–88.

A *Das Deutsche Vaterlandhoz* hasonlóan szintén a napóleoni háborúkhoz kapcsolódik a vázlatkönyvben utolsóként említett *Leyer und Schwerdt* és *Lützows Jagd*, melyek Liszt megfogalmazása szerint az előzőleg felsorolt darabok közé ékelődtek volna *(entrecoupé)*. A két cím Theodor Körner két költeményére utal, aki 1813-ban, mindössze huszonkét évesen, Adolph Lützow generális szabadcsapatának tagjaként, a franciák ellen harcolva halt hősi halált. Körner posztumusz verseskötetét, mely ugyancsak a *Leyer und Schwerdt* címet viseli, a költő édesapja adta ki 1814-ben. Ezek a szintén hazafias és franciaellenes szellemben fogant versek csakhamar nagy népszerűségre tettek szert, nem utolsósorban Carl Maria von Weber megzenésítéseinek köszönhetően, aki megjelenésüket követően szólódalokat, valamint egy férfikari ciklust komponált Körner néhány költeményére.[19] Liszt ismerte és kedvelte Weber kórusait, s a gyűjtemény három darabja nyomán *Leyer und Schwerdt* címmel zongoraparafrázist komponált, melyben a vázlatkönyvben említett két férfikar mellett Weber *Gebet* című kórusát is feldolgozta.[20]

A parafrázis, noha nem Liszt saját témáin alapul, kompozíciós szempontból igen figyelemreméltó mű. A zongoradarab nem egyszerűen háromféle kölcsönanyag egymást követő feldolgozása, hanem a műfajban szokatlan koherenciával és tervszerűséggel szerkesztett alkotás, mely három ellentétes tételkaraktert egyesít magában. A 4/4-es metrumú, patetikus hangvételű címadó kórusmű zongoraletétjében a pontozott, indulószerű ritmika dominál – a mű e tekintetben a *Das Deutsche Vaterland*dal rokon. A *Leyer und Schwerdt* letétjét lassú tételként a 3/4 ütemmutatójú, szakrális tónusú *Gebet* feldolgozása követi, majd egy gyors tempójú szakasz, a 6/8-os metrumú, vadásztematikájú *Lützows wilde Jagd* koronázza meg a darabot. Noha a parafrázis tonális szempontból nem zárul ciklussá, hiszen a h-moll indulót és H-dúr imát Esz-dúr hangnemű finálé követi, a három szakasz érdekes párhuzamosságokat mutat fel. Mindhárom részben meghatározó szerepet játszik a variációs elv; a nyitó induló temájának egyik jellegzetes, szekvenciázó eleme (19–20. ütem) a finálében is felbukkan (237–242. és 259–264. ütem). Összeköti továbbá az indulót és a finálét a mindkét részben megjelenő kürtmotivika is (lásd különösen a 40–46. és a 192–201. ütemeket). Az indulóhoz komponált feszültségteljes bevezető taktusok (1–14. ütem) kisszekundos elcsúsztatása pedig azokra az átvezető ütemekre rímel, amelyek a H-dúr középrész és az Esz-dúr finálé hangnemi különbségét hivatottak áthidalni (152–174. ütem).

19 Weber mindkét sorozatot 1814-ben publikálta, *Leyer und Schwerdt* címmel, Berlinben.

20 Liszt már 1839. január 3-i keltezésű levelében említette Breitkopfnak, hogy zongorás feldolgozást kíván készíteni Weber gyűjteményének néhány darabjából (lásd *Franz Liszts Briefe*. Hrsg. von La Mara. Bd. I. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1893, 24.), 1841 januárjában pedig arról számolt be d'Agoult grófnőnek, hogy zongorán játszotta a *Lützows Jagdot* (Gut–Bellas, 732.). A műhöz tartozó, Lichnowsky-vázlatkönyvbeli vázlatok *(D–WRgs* 60/N 8, 15. oldal) szintén arra utalnak, hogy az 1840-es évek elején már dolgozott a darabon, a parafrázis azonban a fennmaradt autográf fogalmazvány tanúsága szerint csak 1848 tavaszán készült el: a washingtoni Library of Congressben őrzött kézirat (jelzete: L 76.III.b.12 Meyendorff 25) keltezése 1848. április 10. A mű első kiadása is ebben az évben jelent meg Berlinben, Schlesingernél, 3484-es lemezszámmal *(HM*, 1848. október, 154.).

A vázlatkönyvbeli sorozattervben *Lore Ley*-nak írt cím kétségkívül Liszt zongorakíséretes szóladalára, a *Die Loreleyra* utal. Heinrich Heine jól ismert költeményét a komponista 1841-ben zenésítette meg,[21] s 1843-ban első nagyszabású dalsorozatában, a *Buch der Lieder* első kötetében publikálta.[22] A vers egy olyan történet egyéni hangú megfogalmazása, melynek a 19. században számos feldolgozása született; többségük mitikus vagy mondai személyként, boszorkányként, varázslónőként vagy rajnai sellőként ábrázolja Loreleyt. Ám a történet nem a néphit szüleménye, nem mítosz vagy monda, mint azt a Heine-vers szóhasználata *(Ein Märchen aus alten Zeiten)* sejtetné, bár Liszt valószínűleg ebben a hitben komponálta meg a költeményt.[23] A szüzsé heinei feldolgozásában Loreley *femme fatale*-ként jelenik meg, aki a homéroszi szirénekhez hasonlóan énekével és megnyerő külsejével a halálba csábítja a Rajnán evező férfit. A narrátor által előadott első és utolsó strófa azonban mintegy ironikus keretbe helyezi, idézőjelbe teszi a történet elbeszélését *(a vers szövegét lásd az elemző ábra első oszlopában a 288. oldalon)*. Úgy tűnik, hogy Liszt számára különleges jelentéssel bírt Heine műve. A dal kéziratának ajánlása („für Marie geschrieben") és a mű elkészültéről beszámoló, Marie d'Agoult-nak írt levelek ugyanis arra utalnak, hogy a zeneszerző a grófnő vonásait vélte felfedezni a rajnai sziklazátonyon éneklő szirén heinei képén.[24]

21 Liszt három d'Agoult grófnőhöz írott levelében is említi, hogy befejezte a darabot; november 13-án, november 22-én, valamint december 17-én (Gut–Bellas, 854., 858. és 863.). A mű fennmaradt autográf fogalmazványának *(D–WRgs* 60/D 97) keltezése a második levél dátumához áll legközelebb, Liszt ezt írta a kézirat végére: „Cassel 20. Nov. 1841." A dal keletkezési dátuma megerősíti a Lichnowsky-vázlatkönyvbeli sorozatterv 1841-es keltezését, egyúttal arra figyelmeztet, hogy a vázlatkönyv használatát illető, Mueller által megadott 1842-es *terminus post quem* (Rena Charnin Mueller: „Liszt's Tasso Sketchbook: Studies in Sources and Chronology." *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 28/1–4 (1986), 18.) nem tartható.

22 A mű a *Das Deutsche Vaterland*hoz és a *Leyer und Schwerdt*hez hasonlóan Berlinben, Schlesingernél jelent meg, az első kiadás lemezszáma: 2822 (a datáláshoz lásd Deutsch, 21.). A zeneszerző később többször is átdolgozta a dalt: 1856-ban revideált verzióját jelentette meg Schlesingernél (a kiadvány lemezszáma azonos az első kiadáséval), 1861-ben zenekarkíséretes változatát Kahnt lipcsei kiadónál.

23 A „Loreley"-szó eredetileg nem személynév, hanem helynév; egy sziklát hívnak így, amely a Rajnából emelkedik ki és visszhangjáról híres. A kéttagú szóösszetétel első fele, „Lore" hangutánzó szó, amely a folyó susogására utal, a „Lai"-szócska pedig egyszerűen sziklát jelent. A földrajzi helyhez nem a német néphit alkotott aitiológiai mondát, hanem Clemens Brentano, német irodalmár *Zu Bacharach am Rheine* című versében (Wolfgang Minaty: *Die Lore Lay. Gedichte – Prosa – Bilder. Ein Lesebuch.* Frankfurt am Main: Insel, 1988, 11.). Brentano nyomán a témát a romantikus mozgalom más képviselői is feldolgozták, például Joseph Freiherr von Eichendorff, Schumann által megzenésített *Waldesgespräch* című költeményében.

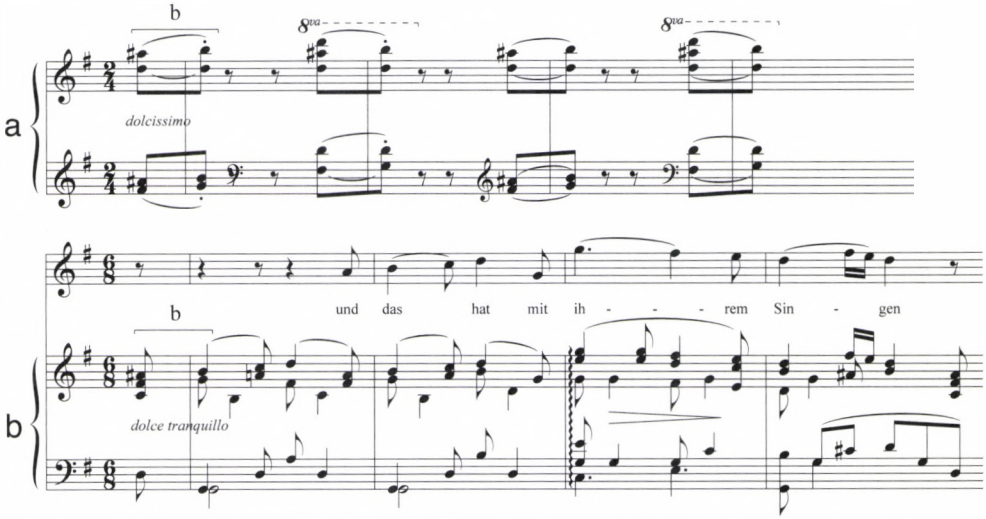
24 Különösen árulkodó a dal elkészültéről hírt adó, 1841. december 17-én kelt levél megfogalmazása: „J'ai terminé aussi une mélodie hongroise (originale) pour piano – et votre *Lore-Lei* »für Marie geschrieben.« Si je ne me trompe pas, c'est une belle chose presque digne de vous être adressée." [„Befejeztem egy zongorára írt, eredeti magyar dalt is és az Ön *Lore-lei*-át, »Marie-nak írva.« Ha nem tévedek, ez egy szép dolog, szinte méltó rá, hogy Önnek ajánlják."] – Gut–Bellas, 863.

BUCH DER LIEDER, DIE LORELEY ELEMZŐ VÁZLATA

A szöveg és tagolása*	Témaszakaszok	Hangnemi terv	Nagyforma
[ELŐJÁTÉK]		*G*	„EXPOZÍCIÓ”
Ich weiß nicht was soll es bedeuten, Daß ich so traurig, so *traurig* bin; Ein Märchen aus alten, *alten* Zeiten, Das kommt mir nicht aus dem Sinn, *Das kommt mir nicht aus dem Sinn.*	recitativo szekvenciás fejlesztés	*e*	
[KÖZJÁTÉK]	domináns orgonapont és cadenza		
Die Luft ist kühl und es dunkelt, Und ruhig, *ruhig* fließt der Rhein, *Und ruhig fließt der Rhein;* Der Gipfel des Berges funkelt Im Abendsonnenschein, *Im Abendsonnenschein.*	barkarola	*E*	
[KÖZJÁTÉK]	„Loreley-téma”	*B*	„KIDOLGOZÁS”
Die schönste Jungfrau sitzet Dort oben wunderbar; Ihr goldnes Geschmeide blitzet, Sie kämmt ihr goldenes Haar.		*Desz*	
Sie kämmt es mit goldenem Kamme Und singt ein Lied dabei; Das hat eine wundersame, Gewaltige, *gewaltige* Melodei.			
Den Schiffer im kleinen Schiffe Ergreift es mit wildem Weh; Er schaut nicht die Felsenriffe, Er schaut nur hinauf, *nur hinauf* in die Höh.	szekvenciás fejlesztés		
Ich glaube, die Wellen verschlingen Am Ende Schiffer und Kahn;		*g*	
[KÖZJÁTÉK]	domináns orgonapont és cadenza	*G*	„REPRÍZ”
Und das hat mit ihrem Singen Die Lore-Ley, *die Lore-Ley* getan; *Und das hat mit ihrem Singen* *Die Lore-Ley, die Lore-Ley getan,* *Die Lore-Ley getan,* *Und das hat mit ihrem Singen* *Die Lore-Ley, die Lore-Ley getan,* *Die Lore-Ley, die Lore-Ley getan,* *Die Lore-Ley, mit ihrem Singen,* *Die Lore-Ley getan.*	recitativo barkarola kóda	*e* *G*	
[UTÓJÁTÉK]			

* A kurzívval szedett részek Liszt hozzáadásai (szövegismétlések) Heine verséhez.

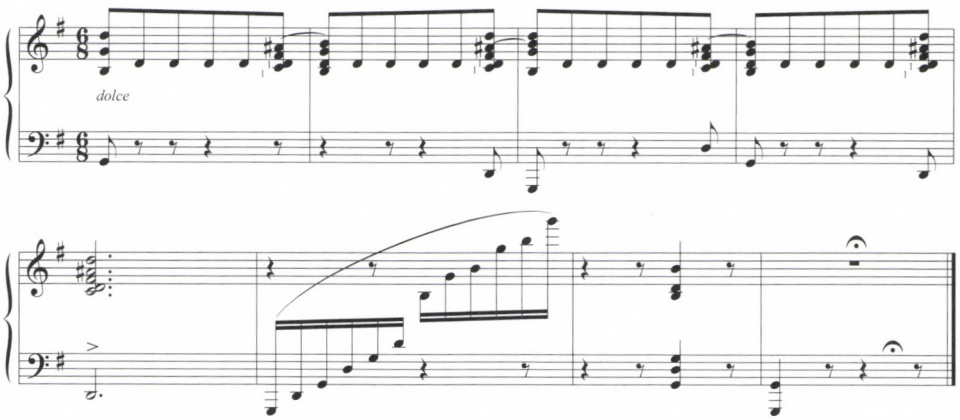
A *Die Loreley* megzenésítése figyelemre méltó formai kísérlet, Liszt talán legambiciózusabb korai dalkompozíciója.[25] Heine keretes szerkezetű quasi-balladája végigkomponált, szonátaszerű nagyforma megalkotására ihlette a zeneszerzőt, *(elemző vázlatát lásd a mellékelt ábrán, a szemközti oldalon)*. A szonátaforma expozíciójának a narrátor megszólalásához kapcsolódó recitatívót (1. téma szakasz) és az alkonyodó Rajnát megjelenítő barkarola-témát (2. téma szakasz) tekinthetjük. A kidolgozásnak a sziklán éneklő Loreleyt ábrázoló, ariózus téma, a zongoraelőjáték tematikus anyagán alapuló szekvenciás fejlesztés, valamint a hajótörést illusztráló, reprízhez visszavezető domináns orgonapont és *cadenza* feleltethető meg.[26] Ugyanakkor a motivikus kapcsolatok és a tématranszformáció is fontos szerepet játszanak a műben. Előbbire a dal zongoraelőjátékának *(2a kotta)* és a barkarolatéma G-dúr változatának *(2b kotta)* összefüggése szolgálhat példaként, utóbbira pedig a zongoraelőjáték és az utójáték zenei anyagának *(2c kotta, lásd a következő oldalon)* kapcsolata. A szonátaelv és a tematikus munka ilyesfajta kombinációja nem



2. kotta a) Buch der Lieder (1843), *Die Loreley, zongoraelőjáték, 1–4., b)* Buch der Lieder (1843), *Die Loreley, a barkarola-téma reprízbeli változata, 115–119.*

25 Ennek ellenére az 1841-es megzenésítés zongoraelőjátéka nem mutat „döbbenetes hasonlóságot [...] a *Trisztán* kezdő ütemeivel", mint azt Alan Walker állítja tévesen (Walker, 377.). A Walker által közölt kottapéldán valójában a mű 1856-os, revideált verziójának nyitó ütemei szerepelnek – az átdolgozás során ugyanis Liszt új, a korábbitól lényegesen eltérő bevezetést komponált a dalhoz (a korábbi verzió bevezető ütemeit lásd fent a *2a kottán*). A tévedés oka, hogy Peter Raabe a régi Liszt-összkiadásban csak a *Loreley* későbbi verzióját közölte, így az 1841-es kompozíció kizárólag az első kiadásból tanulmányozható.

26 Mint az ábrán is látható, mind a szekvenciás fejlesztésnek, mind pedig a domináns orgonapontnak és a *cadenzának* előzménye van az „expozíció"-ban. A szekvencia a recitatívo továbbszövéseként jelenik meg először, az orgonapont és a *cadenza* pedig az első és második strófát elválasztó zongoraközjáték anyagából építkezik.



2. kotta c) Buch der Lieder (1843), *Die Loreley, utójáték, 142–149.*,

példa nélküli Liszt korai oeuvre-jében: egyik legfontosabb előzményét, a *Vallée d'Obermann* első verzióját éppen a Richault-féle *1re Année* darabjai között találjuk.[27] Figyelmet érdemel továbbá a mű hangnemi terve. A másodlagos tonalitás E-dúr, a dal alaphangnemének G-dúr (a zongoraelőjáték és a darab végkicsengésének hangneme) tekinthető, ám a G-dúrral egyenrangú szerepet játszik annak paralelje, az e-moll (a narrátor megszólalásához kapcsolódó főtéma hangneme) is. A dal ebben a tekintetben Chopin *b-moll scherzó*jával (op. 31, 1837) és *f-moll fantáziá*jával (op. 49, 1841) állítható párhuzamba, ahol a moll alaphangnem és a párhuzamos dúr szintén nem különül el élesen egymástól.[28]

A *Die Loreley*hoz hasonlóan ugyancsak Heinére utalhat a Lichnowsky-vázlatkönyvben *Am Rhein! Am Rhein!* cím. A feljegyzés valószínűleg arra a másik Heine-dalra vonatkozik, amely a *Buch der Lieder* 1843-as kiadásában közvetlenül követi a *Die Loreley* megzenésítését, s amely a német költő *Im Rhein im schönen Strome* című verse nyomán készült.[29] Mint arra Peter Raabe figyelmeztet, a komponista téve-

27 A *Vallée d'Obermann* első verziójában, mint arra Jean-Pierre Bartoli rámutatott, Liszt a szonátaforma elvét a motívumtranszformáció technikájával ötvözi. – Jean-Pierre Bartoli: „Des *Cloches de G****** aux *Cloches de Genève* et les deux versions de la *Vallée d'Obermann* de Franz Liszt – une étude comparative." In: *Liszt 2000. Selected Lectures given at the International Liszt Conference in Budapest, May 18–20, 1999.* Budapest: Liszt Ferenc Társaság, 2000, 137–140.

28 A dal előjátékának és recitativo-témájának három kereszt előjegyzéssel rögzített vázlatához (Lichnowsky-vázlatkönyv, *D–WRgs* 60/N 8, 9. oldal) Liszt ezt írta a margóra: „en fa♯"; a megjegyzés arról tanúskodik, hogy a zeneszerző moll hangneműnek tekintette a darabot. A vázlat további érdekessége, hogy a recitativo után következő zenei anyag utóbb egy másik Liszt-dal, a Victor Hugo szövegére írt *Oh! quand je dors* témája lett. Ennek az összefüggésnek különleges értelmet ad az az 1842. január 25-én kelt Liszt-levél, melyben az Hugo-dalt a zeneszerző ugyanazzal a szöveggel ajánlja d'Agoult grófnőnek, mint ami a *Loreley* kéziratán olvasható: „für Marie geschrieben" (Gut–Bellas, 882.).

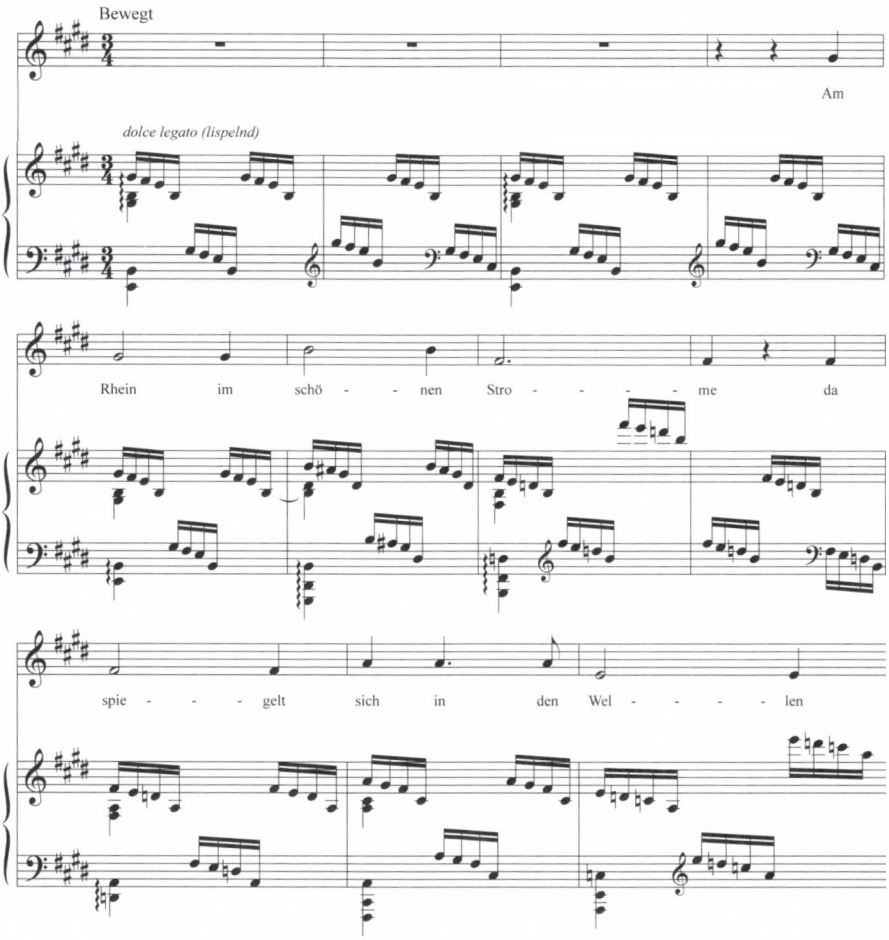
29 A dal első verziójáról van szó, melynek keletkezési ideje közelebbről nem ismert, a Lichnowsky-vázlatkönyvbeli sorozatterv alapján azonban valószínűnek látszik, hogy Liszt ezt a Heine-verset is 1841-ben vagy 1842-ben zenésítette meg. Az 1843-as első kiadás Berlinben, Schlesingernél látott napvilágot, 2826-os lemezszámmal (a datáláshoz lásd Deutsch, 21.). Schlesinger később ugyanezzel a lemezszámmal publikálta a dal második verzióját is, a *Buch der Lieder* 1856-os, revideált kiadásában.

sen *Am Rhein*nak írta a Heine-vers kezdősorát, s ez az elírás a dal nyomtatott kiadásaiba is bekerült.[30] A lapszus valószínűleg azzal magyarázható, hogy a költemény megzenésítésekor Lisztnek egy másik olvasmányélmény is a fejében járhatott: Körner fentebb említett verseskötete, a *Leyer und Schwerdt*. Körner ugyanis – Balassi Bálinthoz hasonlóan – a kötetben szereplő költemények némelyikét úgy írta meg, hogy azok közismert dallamokra énekelhetők legyenek, s zenei forrásait meg is nevezi. A Liszt által feldolgozott Weber-kórus alapjául szolgáló, *Gebet* című vers például az *O sanctissima* dallamára íródott, a kötet *Unsere Zuversicht* kezdetű darabja pedig a *Wer nur den lieben Gott läßt walten* szövegkezdetű, általánosan ismert koráldallamra énekelhető. Liszt sorozatterve szempontjából figyelemre méltó Körner *Lied der schwarzen Jäger* című versének alcíme: *Nach der Weise: Am Rhein, am Rhein*. Létezett tehát egy olyan, vélhetőleg sokak által ismert, népszerű dallam, amelyre a német költő is hivatkozik versgyűjteményében, s amely a kötetet olvasó Liszt figyelmét is felkelthette. Talán maga is fel kívánta használni ezt a tervezett német *Zarándokév*ében, s esetleg erre utalna az *Am Rhein! Am Rhein!* cím? Mindenesetre ahhoz eléggé foglalkoztatta a verseskötet, hogy Heine költeményét megkomponálva ez jusson eszébe, s tévesen *Am Rhein*nak írja a dal kezdősorát.

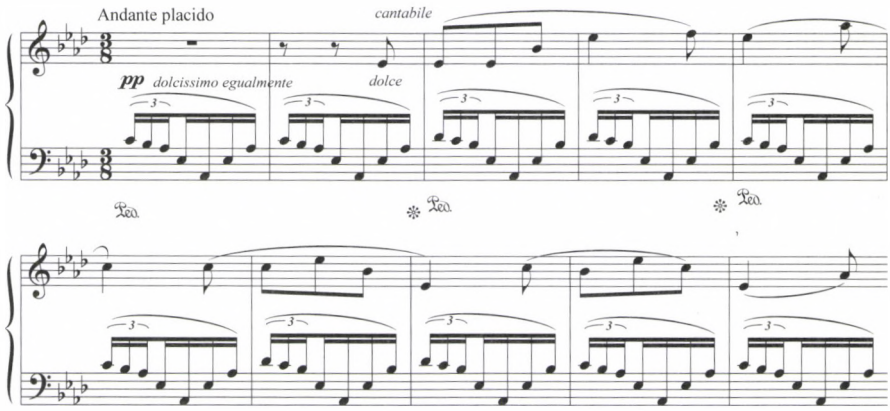
Az *Im Rhein im schönen Strome* szövegére Liszt igazi vízzenét komponált, mely a Richault-féle *1re Année de Pélérinage*-kötet *Le lac de Wallenstadt* című darabját juttathatja eszünkbe *(a 3a–b kottát lásd a 292. olalon)*. A természet közelségét itt is dudabasszus jelzi (lásd a *3a kotta* 1–5. ütemét), a Rajna folyását pedig a zongoradarabhoz és nem egy Schubert-dalhoz hasonlóan állandó kísérőfiguráció illusztrálja, melynek tizenhatodmozgású alapmotívuma szakadatlanul fel és alá hullámzik a zongora kis és háromvonalas oktávregiszterei között, s csak a dal zongorautójátékában marad abba.[31] A kísérőfigurációhoz mindkét mű esetében egyszerű, már-már primitív dallam társul. Az állóvizet ábrázoló, harmóniailag statikusabb zongoradarabbal szemben azonban a folyam mozgását változatosabb tonális terv jellemzi. Bár az első strófa a dal alaphangnemében, E-dúrban zárul, már ez az első versszak F-dúrba kalandozik el; a második strófa, amely az előbbi variált ismétlése, a domináns H-dúrban kadenciál, de a távoli f-moll érintésével jut el ide; a dallamilag eltérő harmadik strófa pedig G-dúron keresztül érkezik vissza E-dúrba. A dal harmóniavilága is sokkal gazdagabb, mint a *Le lac de Wallenstadt* esetében. A természeti kép zongorakíséret által megfestett hátterének terc

30 Peter Raabe: *Liszts Schaffen*. Tutzing: Hans Schneider, 1968/2, 341.

31 Bár a zongorakíséretnek a *3a kottán* látható változata ossia più difficileként szerepel Schlesinger első kiadásában, úgy tűnik, hogy ez az elsődleges, nem pedig a főszövegként közölt, nyolcadtriolás, zongoratechnikai és harmóniai szempontból jelentősen leegyszerűsített változat. Erre utal, hogy a dalnak a Stargardt-cég 1970 júniusi árverési katalógusában felbukkant nyomdai kéziratában (No. 595) a tizenhatodos változat a kopista írása, az egyszerűsített verzió viszont Liszt kezétől származik. A zeneszerző tehát – mint azt egy Schlesingerhez írt, 1843-as levele is megerősíti – a *Buch der Lieder* megjelenése előtt a kiadó kérésére könnyítést eszközölt a mű zongoraszólamán (lásd *Liszt Letters in the Library of Congress*. Ed. by Michael Short. New York: Pendragon, 2003, 266.). A dalból készült zongoraátirat (lásd alább a 38. jegyzetet) szintén a virtuózabb, hatásosabb tizenhatodos verziót veszi alapul.



3a kotta. Buch der Lieder (1843), *Am Rhein im schönen Strome, 1–11.*



3b kotta. 1re Année de Pélérinage, *Le lac de Wallanstadt, 1–10.*

távolságú akkordok többször visszatérő egymásutánja kölcsönöz különleges, plein air jelleget (E-dúr, gisz-moll, h-moll, D-dúr, fisz-moll, a-moll harmóniák; lásd a *3a kotta* 5–11. ütemét).

Bár *Roland's Sage* című darabot nem találunk a Liszt-műjegyzékekben, feltételezhető, hogy a német *Zarándokév* tervében ilyen formán szereplő feljegyzés az *Am Rhein*hoz és a *Die Loreley*hoz hasonlóan szintén egy dalra utal. A *Die Zelle in Nonnenwerth* című opusz első verzióját Liszt 1842-ben komponálta, majd egy évvel később a kölni Eck és társa kiadónál jelentette meg.[32] Talán a darab majdani publikációjára gondolva jegyezte fel Liszt a dalra utaló cím után zárójelben német muzsikus barátjának, Julius Benedictnek a nevét.[33] Roland mondája a Loreley-szüzséhez hasonlóan a 19. század elején született,[34] a történet a beteljesületlen szerelem örök témájának Nonnenwerth rajnai szigethez kapcsolódó változata. A mórok ellen harcoló Roland távollétében menyasszonya, Hildegunde a hős haláláról értesül, ezért bánatában a szigeten található kolostorba vonul. Roland azonban nem halt meg, s a hadjáratból hazatérve szomorúan kell tapasztalnia, hogy Hildegunde már nem az ő jegyese, hanem Krisztusé. A hős egyetlen vigasza kedvesének közelléte marad, ezért Rolandseck néven várat építtet a szigeten, ahonnan nap mint nap láthatja Hildegundét, egészen haláláig. Erre a történetre utal Liszt említett dalának szövege, amely a zeneszerző közeli barátjának, a politikus Felix Lichnowsky hercegnek a műve. Ám Lichnowsky valójában nem Roland történetét dolgozta fel a költeményben. A herceg közvetlen szemtanúja volt Liszt és d'Agoult grófnő együttélésének azokban a hónapokban, amelyeket a pár 1841 nyarán Nonnenwerth szigetén töltött, s a vers voltaképpen a zeneszerzőről és kedveséről szól.[35] Amikor Liszt megzenésítette a költeményt, semmi kétséget sem hagyott afelől, kire is vonatkozik Lichnowsky művében a „sie" személyes névmás. Mint arra Otto Goldhammer figyelmeztet, a zeneszerző a vers utolsó sorának felszólítását („Komme wieder!" – „Jöjj vissza!") a „Maria" megszólítással egészítette ki, a mű első kiadásának ajánlását pedig a grófnőnek címezte.[36] Marie d'Agoult ihlető szerepéről

32 A mű keletkezésével kapcsolatban lásd Liszt 1842. november 16-án kelt, Marie d'Agoult-hoz írt levelét (Gut–Bellas, 937.). A dal nyitótémájának vázlata szintén a Lichnowsky-vázlatkönyvben található, nem sokkal a német *Zarándokév*-terv feljegyzését követően (*D–WRgs* 60/N 8, 18. oldal). A mű első verziójának első kiadása a kölni Eck és társa cégnél jelent meg 1843. decemberében (a datáláshoz lásd *HM* 1843. december, 190.). Liszt később többször is átdolgozta a dalt.

33 A Hummel- és Weber-tanítvány Benedict 1835-től Angliában tevékenykedett mint karmester és zeneszerző, s Liszttel folytatott levelezéséből tudjuk, hogy ő intézte a komponista angol kiadókkal kapcsolatos ügyeit.

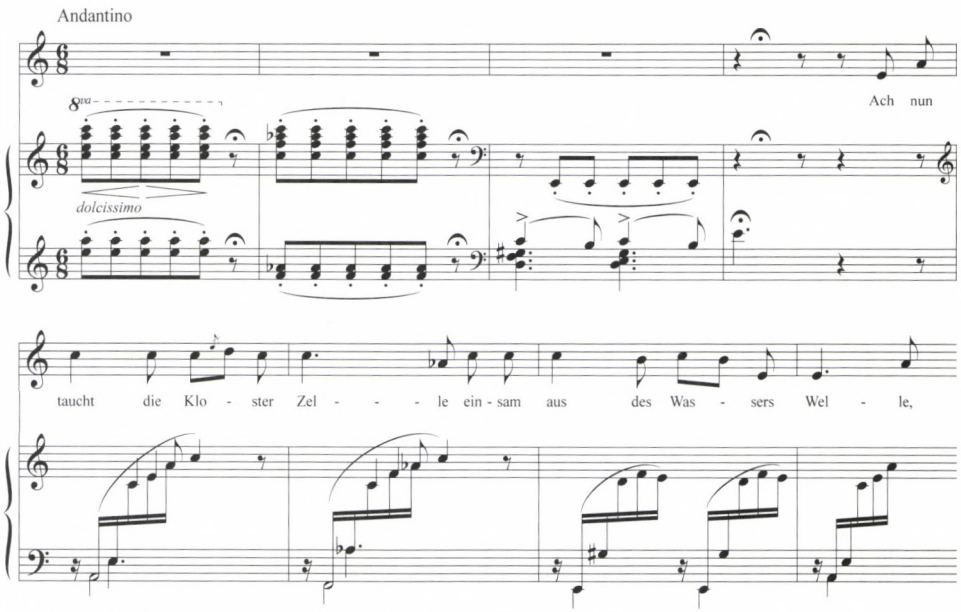
34 Arnulf Krause: „Wie der Ritter Roland nach Rolandseck kam. – Auf den Spuren der Rolandsage von den Pyrenäen bis an den Rhein." *Kreis Ahrweiler Heimatjahrbuch* 1999, 48–52.

35 Lásd Walker, 376–377. Liszt és a grófnő abban a kolostorban szálltak meg, melyet a helyi hagyomány Hildegunde lakhelyeként tart számon, és a monda másik helyszínét, a Rolandsecket is megtekintették.

36 Az ajánlás így szól: „Für das Album der Gräfin Marie d'Agoult geborene Gräfin von Flavigny" [„Marie d'Agoult grófnő, született Flavigny grófnő albumába"]. A dedikáció szövegében említett album a grófnő „Poetisches Album"-nak nevezett emlékkönyve, melybe Lichnowsky saját kezűleg jegyezte be a költeményt (*D–WRgs* 59/142, 1, 63. oldal).

tanúskodnak azok az ironikus lapszéli megjegyzések is, amelyek a mű egy későbbi, átdolgozott verziójának kéziratában olvashatók.[37]

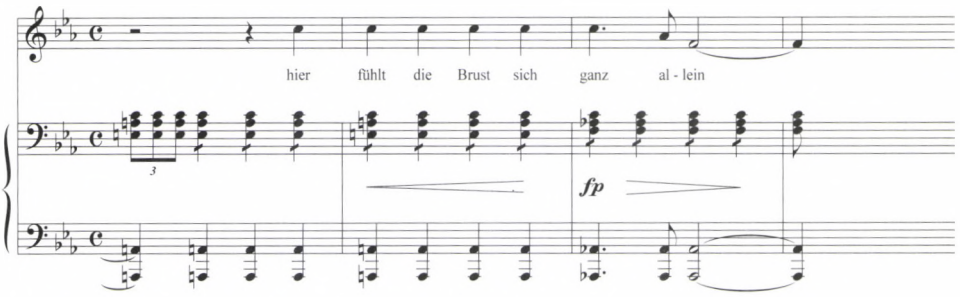
A *Die Zelle in Nonnenwerth* megzenésítésében alkalmazott egyes zenei eszközök Schubert dalainak hatásáról árulkodnak. Így mindjárt a mű *minore–maggiore*-váltáson alapuló tonális szerkezete: a dal a-mollban indul, majd az azonos alapú dúrban világosodik ki. Szintén schuberti mintát sejtet a kezdő ütemek jellegzetes tercrokon akkordváltása (a-moll és f-moll harmóniák egymásutánja) is, amely valószínűleg a *Kriegers Ahnung* című dalnak arról a helyéről veszi eredetét, ahol Rellstab versében a kedvesétől távol lévő, balsejtelemtől gyötört harcos magányáról beszél *(4a–b kotta alább, illetve a szemközti oldalon)*. Liszt jól ismerte ezt a Schubert-dalt, hiszen a *Schwanengesang*-sorozat többi darabjával együtt zongoraátiratot készített a műből. Az említett harmóniaváltás minden bizonnyal az ő kompozíciója esetében is a magány, a kedvestől való megfosztottság érzését hivatott kifejezni, akárcsak Schubertnél.[38] Az akkordkapcsolás kissé módosult formában a mű zongora-utójá-



4a kotta. Die Zelle in Nonnenwerth *(1843), 1–8.*

37 Lásd Goldhammer forrásközlésének kísérőtanulmányát *(Franz Liszt: Nonnenwerth. Lied für eine Singstimme und Klavier, zweite bisher unveröffentlichte Fassung.* Hrsg. von Otto Goldhammer. Weimar: Goethe- und Schiller-Archiv, 1961, 12–15.). A „Sie mußte fliehen" verssort Liszt így kommentálta: „Sie mußte fliehen und nach Paris ziehen, weil schlechtes Wetter ohne Salonentschädigungen nicht auszuhalten war." [„Menekülnie kellett és Párizsba kellett mennie, mivel a rossz időjárás a szalonok által nyújtott kárpótlások nélkül elviselhetetlen volt."] Ez nyilvánvaló utalás kettejük elhidegülésére, melyet 1844-ben a végleges szakítás követett (uo. 15.).

38 Ugyanezzel a harmóniai eszközzel él Liszt *Oh! quand je dors* című Hugo-dalának első verziójában (22–23. ütem), valamint a későbbi *Années de pèlerinage*-sorozat *Itália*-kötetében, az *Il penseroso* című zongoradarab kezdetén is.



4b kotta. Schubert: Schwanengesang, *Kriegers Ahnung, 51–54.*

tékában is megjelenik, a mű *maggiore* végkicsengésének megfelelően a tonikai akkord itt dúr színezetűvé válik (A-dúr, f-moll harmóniák).

A Lichnowsky-vázlatkönyvben szereplő darabok ismeretében a sorozattervet alkotó művek kétféle típusát különböztethetjük meg. A tervezett német kötet egyik rétegét a napóleoni háborúkhoz kapcsolódó, Ernst Moritz Arndt és Theodor Körner hazafias költeményei nyomán keletkezett kompozíciók alkották volna: a *Das Deutsche Vaterland* és a *Leyer und Schwerdt*-parafrázis. E művek karakterisztikuma a politikum és a militáns hang, amely zeneileg indulóritmusként nyilvánul meg. A sorozatterv másik arcát pedig a Rajna-vidékhez kapcsolódó, Heinrich Heine és Felix Lichnowsky versei által inspirált művek képviselték volna – a *Die Loreley,* az *Am Rhein* és a *Die Zelle in Nonnenwerth*. A német *Zarándokév* tervének ez a kettőssége a Richault-féle *1re Année*-val állítható párhuzamba, amelyben – mint azt a kötet *Album d'un voyageur*-beli címadása és a *Zarándokévek*-sorozat előszava is jelzi – egyrészt természeti ihletésű hangulatképek *(Impressions)*, másrészt irodalmi művek által inspirált kompozíciók *(Poésies)* találhatók.[39]

Újdonság viszont, hogy a két réteg a német kötetben mintha műfajilag is elkülönülni látszana; a politikus, irodalmilag inspirált darabok férfikarok (vagy legalábbis azok zongorás feldolgozásai), a természeti környezet által ihletett művek zongorakí-

39 Lásd Kroó, 79. Mint arra részben utaltunk már, a Richault-féle *1re Année* esetében a *Poésies* típusú darabok közül kettő a *Das Deutsche Vaterland*hoz és a *Leyer und Schwerdt*hez hasonlóan politikus darab: a *Lyon* az 1834-es lyoni munkásfelkelésnek, a *La Chapelle de Guillaume Tell* pedig a svájci szabadságharcnak állít emléket. Az *Impressions–Poésies* megkülönböztetés azonban csak módosításokkal alkalmazható a német kötet tervére, hiszen valamennyi Liszt által felsorolt darab német költő versének megzenésítése, vagyis a szó szoros értelmében vett *Poésie*. Hasonlóképpen, a Rajnához kapcsolódó, dalként megzenésített versek is bizonyos fokig politikus műveknek tekinthetők, hiszen a folyó a németség számára legalább annyira nemzeti szimbólum, mint a természeti környezet része. Jól mutatja ezt az *Im Rhein im schönen Strome* Schumann-féle, a Liszt-kompozícióval közel egykorú megzenésítése. Mint ismeretes, a német zeneszerző 1840-ben komponálta meg a költeményt a *Dichterliebe*-ciklus részeként, s a dal méltóságteljes, pontozott ritmikája arra utal, hogy Schumann a versben szereplő Rajnát és kölni dómot tiszteletre méltó nemzeti jelképnek tekintette, és ennek megfelelő zenét komponált. Liszt német kötettervének kétrétegűsége azonban mindezek ellenére figyelemre méltó, és meglehetősen emlékeztet a Richault-féle *1re Année*-ra.

séretes szólódalok (illetőleg zongoraátirataik) – két olyan műfaj, melyet Liszt joggal érezhetett tipikusan németnek, s amelyet éppen németországi debütálásakor, az 1840-es évtized elején kezdett művelni.[40] Nem teljesen világos azonban, hogy voltaképpen milyen apparátusú darabokból is állt volna a tervezett sorozat. A Richault-féle *1re Année* és az 1842-es *Album d'un voyageur* ismeretében valószínűtlennek tűnik, hogy Liszt ténylegesen vokális darabokat tartalmazó kötettel kívánta volna folytatni a zongoradarabokból álló ciklust.[41] A dalok és a kórusmű *3ème Année*-beli szerepeltetésének legkézenfekvőbb magyarázata az lehet, hogy a német kötet a későbbi *Zarándokévek*-sorozat *Itália*-kötetében szereplő *Petrarca*-szonettekhez hasonlóan a sorozattól függetlenül publikálandó vokális művek zongorás feldolgozásaiból állt volna. Részben talán ezzel is magyarázható, hogy a Lichnowsky-vázlatkönyvben említett három dalt Liszt zongoraátirat formájában is megjelentette.[42]

Ami a sorozattervet inspiráló személyes élményeket illeti, a tervezett német kötet ihletői között természetesen első helyen kell említenünk Liszt 1840–41-es németországi koncertkörútjait. Minthogy a tervben szereplő három dal egyaránt Németország festői folyamához, a Rajnához kapcsolódik, kézenfekvő, hogy Liszt németországi tartózkodásai közül leginkább a Rajna-vidéken tett turnék lehettek ösztönző hatással a zeneszerző képzeletére.[43] Lehetséges azonban, hogy nemcsak úti élményei, hanem egyik kedvelt olvasmánya, Lord Byron *Childe Harold's Pilgrimage* című eposza is inspiráló hatással volt rá. E mű III. énekében ugyanis Byron hőse is ellátogat a Rajna-vidékre.[44] Mint azt a *Die Zelle in Nonnenwerth* első kiadásának dedikációja és a *Die Loreley* kéziratán olvasható ajánlás mutatja, további inspi-

40 Mint arra az egyes darabok kapcsán már utaltunk, a tervben szereplő *Was ist des Deutschen Vaterland* a zeneszerző első férfikara, a *Die Loreley* és az *Am Rhein* pedig a Liszt legkorábbi dalait csokorba foglaló első dalciklusban, a *Buch der Lieder*ben jelent meg. Megjegyzendő, hogy a dalok és a férfikarok sorsa Liszt későbbi életművében is összefonódik. Amikor 1860 decemberében lipcsei kiadójához, Christian Friedrich Kahnthoz elküldte férfikarainak kéziratát, azt kérte tőle, hogy a darabokat a *Gesammelte Lieder* sorozat hátlapjain hirdessék meg, ezzel indokolva a kérést: „A két gyűjtemény (dalok és férfikarok) bizonyos szempontból összefügg; ezért jut eszembe ez a javaslat, amelyről Önnek kell döntenie [...]." [„Die beiden Sammlungen (Lieder, und Männergesänge) stehen in einem gewissen Zusammenhang; daher gerath ich auf diesen Vorschlag, über welchen Sie zu entscheiden haben (...)"]. Lásd *Franz Liszts Briefe*. Hrsg. von La Mara. Bd. I. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1893, 381.

41 Fétis fentebb idézett cikkében mindenesetre zongorára írott kompozíciókat említ.

42 A *Die Loreley* és az *Am Rhein* átirata Berlinben, Schlesingernél jelent meg a *Buch der Lieder für Piano allein* sorozat részeként, 3021–3022-es lemezszámmal. Bár a kiadás a lemezszám alapján 1844-re keltezhető (lásd Deutsch, 21.), Hofmeister katalógusából tudjuk, hogy az átiratok csak 1846 nyarán, illetve őszén jelentek meg (*HM* 1846. augusztus, 122. és 1846. október, 160.). A *Die Zelle in Nonnenwerth* zongoraátiratának első verziója 1844-ben, a párizsi Schlesinger kiadónál látott napvilágot 4080-as lemezszámmal (a datáláshoz lásd Anik Devriès–François Lesure: *Dictionnaire des éditeurs de musique français*. Vol. II. *De 1820 à 1914*. Genève: Minkoff, 1988, 390.). Liszt később többször is átdolgozta az átiratot.

43 Liszt 1840 júliusában és augusztusában koncertezett először a Rajna-vidéken, lásd Michael Saffle: „Liszt in Germany 1840–1845. A Study in Sources, Documents and the History of Reception". In: *Franz Liszt Studies* Series No. 2. Ed. by Michael Saffle. New York: Pendragon Press, 1994, 101–105.

44 Lásd a III. ének 46–60. strófáit. Megjegyzendő hogy Harold útjának két további állomása az *Années de pèlerinage* I–II. kötetének színhelye: Svájc és Itália (utóbbi a IV. énekben). Mint ismeretes, az *Album d'un voyageur*, ill. az *Années de pèlerinage* első részében Liszt többször idézi is Byron művének III. énekét.

rációs forrást jelentett Liszt és első élettársa hanyatlófélben lévő kapcsolata.[45] A sorozatban szereplő, hazafias és franciaellenes szellemben fogant költemények pedig azt jelzik, hogy – mint arra Mueller is utal fentebb említett tanulmányában – a német *Zarándokév*-koncepció megszületésében jelentős szerepet tulajdoníthatunk a korabeli politikai eseményeknek is.

1840. július 15-én Nagy-Britannia, Ausztria, Oroszország és Poroszország Londonban koalíciót hozott létre, mely Franciaország közel-keleti hatalmi törekvései ellen irányult. A londoni szerződésre válaszul Adolphe Thiers, francia miniszterelnök bejelentette Franciaország igényét a bécsi kongresszus óta a Német Szövetséghez tartozó Rajna-vidékre. Thiers ezzel mélységesen megsértette a németek nemzeti érzületét, s a bejelentés német részről természetesen óriási felháborodást váltott ki. A német értelmiség – mint arra Cecelia Hopkins Porter mutatott rá – sajátos formában adott hangot tiltakozásának: az 1840-es évtized folyamán Rajna-dalok százaiban fejezte ki franciaellenességét és patriotizmusát.[46] Az egyik leghírhedtebb ilyen Rajna-dal Nikolaus Becker, bonni egyetemista *Der Deutsche Rhein* című költeménye volt, melynek nyomán több dal is született.[47] Becker nem éppen frankofil verse hasonló nemtetszést váltott ki francia részről, mint Thiers nyilatkozata német oldalon, feleletre késztetve a kor francia irodalmi életének legnagyobb alakjait, köztük Liszt barátait és ideáljait. Alphonse de Lamartine *La Marseillaise de la paix, réponse à M. Becker, auteur du „Rhin allemand"* című versével reagált a német egyetemista írására.[48] Lamartine-nál jóval harciasabb álláspontot képviselt Alfred de Musset, akinek *Le Rhin allemand, réponse à la chanson de Becker* feliratú költeménye 1841. június 6-án, a *La Presse*-ben látott napvilágot. Victor Hugo a *Le Rhin* címet viselő kétkötetes útleírásával kapcsolódott be a vitába.[49]

Bizonyos, hogy mind az 1840-es politikai események, mind pedig az azok nyomán keletkezett irodalmi művek mély benyomást tettek Lisztre, hiszen a válság kirobbanásakor, 1840 júliusában éppen a vitatott hovatartozású Rajna-vidéken koncertezett. Marie d'Agoult-val folytatott levelezéséből pedig tudjuk, hogy a grófnővel még a mű megjelenése előtt megküldette magának és olvasta Hugo Rajnáról írott könyvét.[50] Német ajkúból francia nyelvűvé vedlett művészként joggal érez-

45 Bizonyos szempontból a *Das Deutsche Vaterland* és az *Am Rhein* is Marie d'Agoult személyéhez kapcsolódik. A férfikar előadásáról beszámoló, fentebb idézett levelekben (lásd a 12. jegyzetet) Liszt a művet „Die kleine Flavigny", illetve „Was ist die kleine Flavigny" címen emlegeti, tréfás utalásként Marie félig német, félig francia származására (Flavigny vikomt Marie édesapja volt). A Heine-vers harmadik strófájában pedig a grófnőhöz hasonlón Mária nevet viselő Szűzanya kölni dómbeli oltárképén fedezhette fel Liszt – a költőhöz hasonlóan – saját kedvesének vonásait.

46 Cecelia Hopkins Porter: „The Rheinlieder Critics: a Case of Musical Nationalism." *The Musical Quarterly* 63/1 (January 1977), 74–98.

47 Becker költeménye 1840. szeptember 18-án jelent meg először a *Trierische Zeitungban*. A vers Conradin Kreutzer dallamával vált ismertté, ám nem kisebb komponista, mint Robert Schumann is férfikari kompozíciót írt ugyanerre a szövegre.

48 Lamartine verse 1841. június 1-jén jelent meg a *Revue des deux mondes* hasábjain.

49 Hugo műve 1842 januárjában jelent meg (Gut–Bellas, 878.).

50 Lásd Liszt Marie d'Agoulthoz írt, 1842. január 25-én kelt levelét (Gut–Bellas, 879).

hette, hogy ebben a kérdésben neki magának is állást kell foglalnia, s a német *Zarándokév* terve alapján úgy tűnik, mintha inkább a német, mintsem a francia állásponttal azonosult volna. Közrejátszhatott ebben Lajos Fülöp politikai rezsimjével szemben tanúsított ellenzéki magatartása, a francia sajtónak a magyar nemesség által adományozott díszkard kapcsán tanúsított ellenségessége, de az is lehet, hogy Liszt ekkor már komolyan fontolóra vette a németországi letelepedés lehetőségét, s ezért hallatta a hangját német oldalon. Német kortársai franciaellenességét azonban ellenszenvesnek tartotta, legalábbis erre utal az a szövegváltoztatás, melyet a zeneszerző Arndt szövegén eszközölt a *Das Deutsche Vaterland* megzenésítésekor. A vers fentebb idézett, sovinizmustól átitatott sorát: „Wo jeder Franzmann heißet Feind", ekképpen javította: „Wo jeder Frevler heißet Feind".[51]

Bárhogy legyen is, a német kötet ötlete, mint már említettük, csupán terv maradt, a Lichnowsky-vázlatkönyvben feljegyzett sorozatterv végül nem valósult meg. A koncepció elvetésében valószínűleg több tényező is motiválta a zeneszerzőt. Lehetséges, hogy Liszt végül túlságosan is politikusnak ítélte a tervet, de zenei megfontolások is annak feladására ösztönözhették. A vázlatkönyvbejegyzés tanúsága szerint a kötet egyaránt tartalmazott volna eredeti kompozíciókat és zenei kölcsönanyagok feldolgozásait. Márpedig – mint azt az *Impressions et Poésies* 1841-es önálló publikációja mutatja – Liszt számára fontos szempont lehetett, hogy művei a nyilvánosság előtt elsősorban zeneszerzői s ne pianista tevékenységét demonstrálják. Valószínűleg már a feljegyzés keletkezésekor kérdéses volt, hogy létrejöhet-e egy olyan sorozat, melyben a saját opuszok mellett Weber kórusainak feldolgozásai is szerepelnek – talán ezt a bizonytalanságot fejezi ki a *Leyer und Schwerdt* és a *Lützows Jagd* címe esetében a vázlatkönyvben szereplő zárójel és kérdőjel.

Másrészt a német kötet saját kompozíciói is inkább lettek volna zongoraátiratok, mint a szó szoros értelmében vett eredeti zongoraművek, ami szintén a terv elvetését, vagy legalábbis alapvető átalakítását sugallhatta. Liszt valószínűleg arra a következtetésre jutott, hogy a zeneszerzői elismertetéséért folytatott küzdelemben nagyobb fegyvertényt hajthat végre azáltal, ha az eredeti műveket külön, méghozzá vokális kompozíciók formájában publikálja. Ezáltal nemcsak azt bizonyíthatta ugyanis, hogy zeneszerzőként képes saját kompozíciók alkotására, hanem egyszersmind azt is, hogy képes kitörni a hangszere által jelentett korlátok közül, hogy nem csupán pianista–zeneszerző, hanem vokális művek komponistája is. Nyilvánvalóan ezt hivatott kifejezni az 1843–44-ben publikált kétkötetes dalsorozat, a *Buch der Lieder,* melynek kapcsolata a német *Zarándokév* tervével szembeötlő. A *Buch der Lieder* első kötete a Lichnowsky-vázlatkönyvbeli terv két dalát is tartalmazza, ajánlása a *Das Deutsche Vaterland*hoz hasonlóan a porosz uralkodócsalád egyik tagjának szól,[52] a daloskönyv két kötetében pedig a tervezett háromrészes

51 „Ahol minden francia ellenség" helyett tehát ez áll a kórusmű szövegében: „ahol minden gonosztevő ellenség".

52 A daloskönyvet Liszt Auguszta porosz hercegnőnek ajánlotta. A dedikáció szövege: „Ihrer Königlichen Hoheit der Frau Prinzessin von Preußen in ehrfurchtsvoller Huldigung gewidmet" [„Ő királyi felségének, Poroszország hercegnőjének tisztelettel teljes hódolattal"].

Zarándokév-sorozathoz hasonlóan meghatározó szerepet játszik a nemzeti zsánereken alapuló rendezőelv.[53] S bár a *Leyer und Schwerdt* befejezésének, valamint a *Das Deutsche Vaterland* második verziójának meglepően pontos időbeli egybeesése (1848. április 10., illetve 11.) arra utal, hogy az 1848-as esztendő tavaszán a viharos politikai események hatására Liszt talán még egyszer fontolóra vehette a német *3ème Année* megkomponálását, úgy tűnik, hogy a Németország által inspirált *Zarándokév*-kötet sorsa a *Buch der Lieder* első kötetének 1843-as publikációjával lényegében lezárult. Harmadik *Zarándokév*-kötet csak a zeneszerző életének alkonyán, 1883-ban látott napvilágot – ez azonban már egy másik mű története.[54]

53 Az első kötet – a záró *Angiolin dal biondo crin* című olasz dalt leszámítva – német *Lied*ek gyűjteménye, a második pedig francia *mélodie*-kat, Hugo-versek megzenésítéseit tartalmazza. Liszt Heinrich Schlesingerhez írt, 1843. szeptember 18-án kelt levele(Short: 266–267.), valamint a *Buch der Lieder* első kiadásának sorozatcímlapján olvasható „3 Bände"-felirat tanúsága szerint a zeneszerző egy harmadik dalkötet összeállítását is tervezte, amely olasz kompozíciókat, Petrarca-szonetteket tartalmazott volna.

54 A teljesség kedvéért megemlítjük, hogy a *Ce qu'on entend*-vázlatkönyvbeli *Itália*-sorozatterv (lásd a 4. lábjegyzetet) tanúsága szerint Liszt egy időben magyar darabokból álló harmadik *Zarándokév*-kötet összeállítását is tervezte. Mint azt már említettük, a feljegyzést Mueller 1844–45-re keltezi.

ABSTRACT

PÉTER BOZÓ*

„WAS IST DES DEUTSCHEN VATERLAND?"

LISZTS PROPOSED GERMAN VOLUME TO THE CYCLE ANNÉES DE PÈLERINAGE

According to the evidence of an entry in the so-called Lichnowsky sketchbook, at the beginning of the 1840s, Franz Liszt proposed – in addition to the Swiss and Italian books – also a German volume to his cycle *Années de pèlerinage*. The study deals with this compositional plan, identifying and analysing the pieces referred to in the sketchbook. Interestingly, the plan consists rather of vocal works than piano pieces including the titles of nationalistic male choruses and romantic Rheinlieder inspired by German poets such as Ernst Moritz Arndt, Theodor Körner, Heinrich Heine and Felix Lichnowsky. The study also examines the autobiographical and political background of the proposed volume, which seems to be in close connection partly with Liszt's German concert tours, partly with the contemporary French-German conflict concerning the national identity of the Rheinland.

* Péter Bozó was born in 1980. He studied musicology at the Ferenc Liszt Academy of Music, Budapest, where he received his diploma in 2003. At present he is a student of the PhD Doctor School of the Ferenc Liszt Academy of Music, Budapest and is writing his dissertation on Franz Liszt's songs. Since 1999 he is on the staff of the Ferenc Liszt Memorial Museum and Research Centre, Budapest. He has published several music reviews in the Hungarian music periodicals *Muzsika, Hungarian Quarterly, Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae,* a study about Liszt's Bach editions („Liszt mint Bach-közreadó?" *Magyar Zene* XL/1, February 2002) and edited piano pieces in the New Liszt Edition (Vol. II/13, in preparation).

Domokos Zsuzsanna

PALESTRINA STABAT MATERE

Richard Wagner közreadásában

Somfai László tanár úrnak 70. születésnapjára, szeretettel

> Palestrina Stabat matere megragadja és fölemeli az emberi lelket. A fájdalmakról írt Éneket már sokszor és sokféleképpen dicsérték, magyarázták, másolták le s nyomtatták ki – és csak nagyon ritkán adták elő méltóképpen. ... A zeneművészet alkotásai, a képzőművészet remekeitől eltérően, önmagukban még nem készek: hatásukhoz szükség van az előadók értő tolmácsolására, ami a karmesterek megértésén múlik. E két dolog elősegítése és megkönnyítése a kiadások feladata.
> A közismert Palestrina-, Lassus- és a többi kiadásokkal a legtöbb karmester nem tud mit kezdeni, mivel hiányoznak a tempójelzések, a kifejezésre vonatkozó utasítások. Ezekre azonban mindenütt szükség van, ha az ember nem akar megmaradni az összecsapott kézművesmunkánál.
> Harminc évvel ezelőtt Richard Wagner ezen a téren is kiváló példával szolgált, amikor a drezdai Hofkirche számára átírta Palestrina *Stabat materét*, pontosan felosztva azt a teljes és a fél kórus, valamint szólók között, és megjelölte az odaillő dinamikai árnyalásokat, mint a *crescendót, diminuendót* stb. Bárcsak ettől kezdve megszívlelnék és követnék e példát a múlt egyházatyai komponistáinak kiadói!

– írta Liszt 1878. május 30-án Ch. F. Kahntnak,[1] a *Neue Zeitschrift für Musik* szerkesztőjének, aki valószínűleg Liszt fenti méltatása nyomán még ez év augusztusában megjelentette Palestrina *Stabat materének* Wagner által készített közreadását.

Richard Wagner 1848. március 8-án vezényelte Palestrina *Stabat materét* a Hofkapelle harmadik bérleti koncertjén a Drezdai Udvari Színházban. A művet

1 1878. május 30. *Franz Liszt's Briefe. I–VIII.* (A továbbiakban: *Briefe)* Hrsg. von La Mara. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1893–1904, VIII. kötet, 329–330.: „Palestrina's *Stabat mater* ergreift und erhebt die menschliche Seele. Sein hohes Lied der Schmerzen wird vielfach gerühmt, erklärt, abgeschrieben, gedruckt – und nur sehr selten in würdiger Weise aufgeführt. ... Nicht wie die Werke der plastischen Künste sind die der Musik an sich selbst fertig: ihre Wirkung bedarf der verständigen Interpretation der Aufführenden, welche auf dem Verständniß der Dirigenten beruht. Beide zu fördern und zu erleichtern ist vorerst Sache der Ausgaben. ... Mit den bekannten Editionen von Palestrina, Lassus etc. wissen die meisten Dirigenten nichts anzufangen, weil alle Tempi- und Ausdrucks-Bezeichnungen fehlen. Diese aber sind nunmehr allenthalben nothwendig, wo man nicht bei dem handwerksmäßigen Abhaspeln stecken bleiben will. ... Vor 30 Jahren hat Richard Wagner auch in diesem Bezug ein eminentes Beispiel gegeben, indem er für die Dresdner Hofkirche das *Stabat mater* Palestrina's einrichtete, mit genauer Vertheilung zwischen Chor, Halbchor, Soli und treffender Angabe der Nüancen, *crescendo, diminuendo,* etc. Möge hinfort dieses Beispiel von den Herausgebern der kirchenväterlichen Componisten beherzigt und befolgt werden!"

egy anonim másoló kéziratában ismerte meg, amelyet a drezdai Hofkirche kottái között talált. Az előadás és a megjelentetés dátuma közti harminc év alatt a régi zene mestereinek alkotásait tartalmazó számos kiadvány került forgalomba szerte Európában. Köztük az első sorban az előadói gyakorlat számára készült, modern kottaírással és előadási utasítással ellátott közreadások kaptak helyet, amelyek a kottaképben is megőriztek valamit a Cappella Sistina előadói hagyományából, valamint megjelentek a tanulmányozás céljára, szigorúan az eredeti kottakép megőrzésére összpontosító kiadások is. Ez utóbbiak közül 1853-tól Carl Proske *Musica divina* című sorozata és a Franz Xaver Haberl nevével fémjelzett, 1862-ben elindított Palestrina-összkiadás vált döntő jelentőségűvé. Mindkettő Regensburghoz, a német cecilianizmus fellegvárához kötődik. Tudjuk, hogy Liszt is és Wagner is ismerte ezeket a 19. századi, urtext igényű kiadványokat, és nagyra is becsülték értéküket. Mind Wagner drezdai,[2] mind Liszt jelenleg Budapesten őrzött könyvtárában megtalálhatók a *Musica divina* első kötetei. Épp ennek a ténynek a fényében izgalmas a mai kutató számára, miért tartotta Liszt még halála előtti évében is az általa ismert legjobbnak Wagner közreadását,[3] miközben messzemenően tisztelte és értékelte a regensburgi egyházzenészek törekvéseit és eredményeit.

Wagner koncertje előtt Palestrina *Stabat Mater*éből több kiadvány is megjelent. Időrendi sorrendben az első Charles Burney 1771-ben Londonban megjelentetett gyűjteményében,[4] amelyben a Cappella Sistina nagyheti repertoárját közli. Burney az akkori karnagy, Giuseppe Santarelli jóvoltából másolatokat kapott a Sistina archívumából, és betekintést nyert a pápai kórus előadásmódjába, bár ez utóbbi nem tükröződik kiadványában.

Martina Janitzek szerint Burney munkája több későbbi kiadvány mintájául szolgált.[5] Meglepő, hogy a 19. században 1848-ig Németországban, Itáliában és főleg Franciaországban már hat különböző gyűjtemény jelent meg, amelyek a teljes művet tartalmazzák.[6] E kiadványok közül egyedül Joseph Napoleon Ney, Prince de la Moskowa 1843–45 között Párizsban kiadott sorozata instruktív jellegű, ami esetleg támpontot nyújthatott Wagner számára a historikus koncerteken felhangzó a cappella művek 19. század eleji értelmezéséhez – amennyiben Wagner ismerte ezt a kiadványt. A többi kotta csak a zenei anyag közlésére szorítkozik.

Wagner feldolgozásának forrásait kutatva pillanatnyilag túl kevés adat áll rendelkezésünkre ahhoz, hogy egy forrásláncot felállítva érdemben lehetne beszélni interpretációjának hitelességéről. A *Stabat mater*t Palestrina életében nem adták

2 Martin Geck: „Richard Wagner und die ältere Musik." In: *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik. Aufsätze und Diskussionen herausgegeben von Walter Wiora.* Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Band 14. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1969, 133.

3 Levél Rina Ramann-nak; 1885. április 27. *Briefe* II. 378.

4 Charles Burney: *La Musica che si canta annualmente nelle funzioni della settimana santa, nella cappella pontificia.* London: 1771.

5 Martina Janitzek: *Studien zur Editionsgeschichte der Palestrina-Werke vom späten 18. Jahrhundert bis um 1900.* Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft 29. Tutzing: Hans Schneider, 2001, 240.

6 Peters 1808, Choron 1810, 1830, Zulehner 1826, Alfieri 1841–1846, Prince de la Moskowa 1843–1845.

ki, csak kéziratos másolatokban terjedt Itáliában és külföldön egyaránt. Első nyomtatott kottája Burney fent említett kiadványában jelent meg. Knud Jeppesen az MGG-ben közölt, máig is legteljesebbnek tartott műjegyzékében öt korabeli kéziratot sorol fel, amelyek ma is fellelhetők olasz, főleg római közgyűjteményekben. A mű autográfja valószínűleg elveszett. A meglévő másolatokon kívül egészen biztos, hogy a ma ismerteknél sokkal több kézirat létezett Palestrina motettájáról. Tudjuk például, hogy III. Frigyes porosz király 1822 telén a Quirinale palotában hallgatta a Sistina énekeseit, és különösen a *Stabat mater* előadása ejtette rabul.[7] Szinte biztosra vehetjük, hogy a porosz királyi udvarba magával vitt egy másolatot róla vagy esetleg egy kiadványt belőle. Az is ismeretes, hogy a 19. század első felétől kezdve sok kéziratos másolat került külföldre Fortunato Santini magángyűjteményéből. Bár Wilhelm Kleefeld Wagner feldolgozásairól szóló tanulmányában azt állítja, hogy a német zeneszerző Burney kiadásáról készült kéziratos másolat alapján dolgozott,[8] míg nem kerül elő a szóban forgó másolat, csak feltételezésekbe bocsátkozhatunk. Kleefeld Wagner *Stabat mater*-közreadásának vizsgálatakor Burney kiadványát hasonlította össze az 1876-ban megjelentetett német Palestrina-összkiadás hatodik kötetével, és megállapította, hogy a motetta zenei anyagában Wagner az összkiadás közléséhez képest néhány olyan apró ritmikai részletben eltér, ami megfelel a Burney-féle változatnak. Azt nem tudjuk, hogy Kleefeld Burney kiadásán kívül még milyen más forráshoz jutott hozzá. Mindenesetre a fenti eltérések több lehetséges okra vezethetőek vissza, hiszen mind Burney, mind Franz Espagne, az összkiadáskötet közreadója a Sistina anyagát vette alapul: vagy már a kiindulási forrásként használt, a pápai archívumban ma is két jelzeten lévő, a 16., illetve a 18. századból származó másolatok zenei anyaga sem egyezik meg teljesen, vagy valamelyik, ezekből a kéziratokból dolgozó másoló elírásából származhatnak az eltérések.[9] Az sem kizárt, hogy Burney idejében a Sistina anyagában további másolat, vagy másolatok is léteztek a műről – ezt csak a helyszíni kutatás tudná eldönteni.

A helyzetet bonyolítja, hogy pillanatnyilag Wagner átiratának szerzői kéziratát sem ismerjük, pedig a kézirat feleletet adna sok megválaszolatlan kérdésre. A legfontosabb az lenne, hogy kiderítsük, mennyiben változott az eredeti, 1848-as koncepció az 1878-as megjelentetésig. Tudjuk, hogy Wagner megmutatta kéziratát Lisztnek Zürichben, később Wilhelm Fischer, a drezdai Udvari Színház rendezője és karigazgatója őrizte azt. Wagner 1854-ben, majd 1856-ban már nyomatékkal kérte vissza a kéziratot Fischertől, hogy – egy tervezett, azonban meghiúsult Breitkopf-féle kiadás előtt – azt ismét eljuttathassa Liszthez.[10] Liszt 1873-ban kelt,

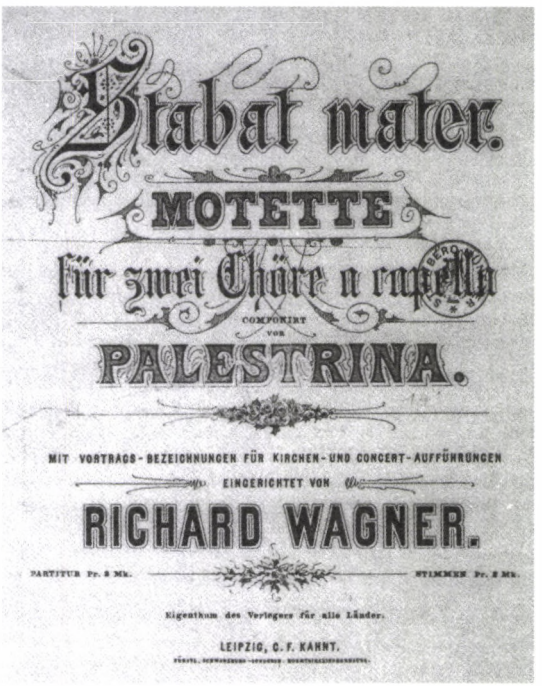
7 Janitzek: i. m. 239.

8 Wilhelm Kleefeld: „Richard Wagner als Bearbeiter fremder Werke." *Die Musik* IV. (1904–1905.) Heft 10. Zweites Februarheft. 236.

9 Capp. Sist. 29: Lucas Fanensis, c. 1590, Capp. Sist. 293: Biondi, 1748

10 Wagner levelei Wilhelm Fischernek, 1854. augusztus 8., 1856. november 7. Richard Wagner: *Sämtliche Briefe I–VIII.* Hrsg. von Hans-Joachim Bauer und Johannes Forner. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, Band VI. (1986), 198., Band VIII. (1991) 198.

Franz Xaver Wittnek szóló levele arról tanúskodik, hogy ő is javított a kézirat „pontatlanságain", ahogy az eltéréseket nevezte.[11] Liszt leveléből az is kiderül, hogy egy általa javított változatot elküldött Wittnek, feltehetően arra számítva, hogy a művet Wagner közreadásában Regensburgban meg fogják jelentetni. A levél keletkezésének idején, 1873 januárjában Wagner eredeti kézirata még Lisztnél volt, mivel Liszt felajánlja, hogy a kéziratot visszaküldi eredeti tulajdonosának, amennyiben erre igényt tart. A fentiekből jogosan feltételezhetjük, hogy Wagner átdolgozásának végleges, nyomtatott változata – vagyis az egyetlen forrás, amely ma a rendelkezésünkre áll – nemcsak Wagner, hanem Liszt koncepcióját is tükrözi. Martina Janitzek további részleteket is közöl a kézirat sorsáról, amelyek szerint Witt továbbadta a Liszttől kapott másolatot Franz Xaver Haberlnek, aki pápai engedéllyel személyesen is dolgozhatott a Sistina kottatárában. Haberl a kézirat zenei anyagát Giuseppe Baini másolatával hasonlította össze, és a hanganyag közlését hitelesnek állapította meg.[12] Witt Wagner közreadásának zenei anyagát Carl Proske kéziratos másolatával vetette össze, és ő is a közreadás korrektsége mellett állt ki. Az, hogy Wagner munkája végül nyomtatásban úgy jelent meg, hogy címlapjának tanúsága szerint átírta (eingerichtet) Palestrina eredeti motettáját *(lásd fenn a címlap fakszimiléjét)* nem a zenei anyag átkomponálására, hanem az eredeti letét helyenkénti megduplázására vonatkozik.



Wagner szavakban is megfogalmazta Palestrina motettájával kapcsolatos esztétikai célját, amikor 1859 januárjában felajánlotta közreadását a Breitkopf & Härtelnek.

> Nevezetesen felajánlom Önöknek Palestrina híres Stabat materének általam elkészített feldolgozását, amelyben – mivel az eredeti kézirat mindenféle előadási utasítást nélkülözött – arra törekedtem, hogy a régről örökölt előadási módokat, amelyek révén e csodálatos mű nagyheti előadásai egykor Rómában közismerten oly megrázó hatást keltettek, és az egyre inkább elhaló tradíció következtében mostanra eltűntek az énekesek eszköztárából, legjobb belátásom szerint pótoljam.[13]

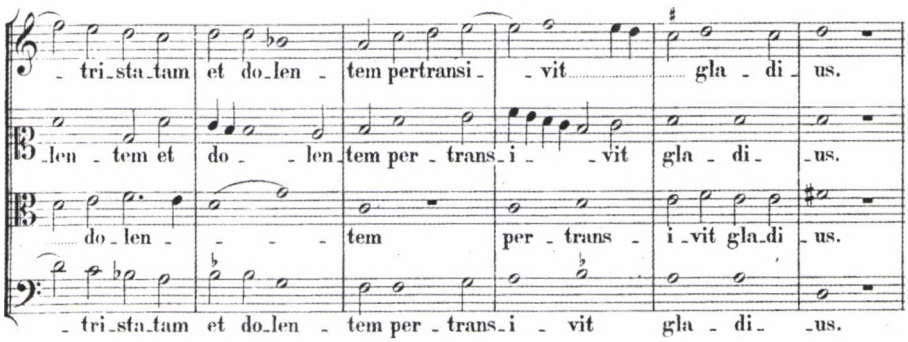
Az még további kutatás tárgya kell legyen, vajon honnan és milyen mértékben ismerhette 1848 előtt Wagner a Sistina egykori hagyományát. Liszttől, Spontinitól

személyesen is hallhatott róla, a kortársak és elődök leírásai, egyes kiadványok, a historikus koncertek szintén nyújthattak számára információt, de arról nem tudunk, hogy a fenti levél keletkezése előtt Rómában járt volna. Előadási utasításaiban következetesség szempontjából nagyon nehéz elválasztani a tradíció jellegzetes stílusjegyeit az egyéni beleérző képesség zenei megoldásaitól.

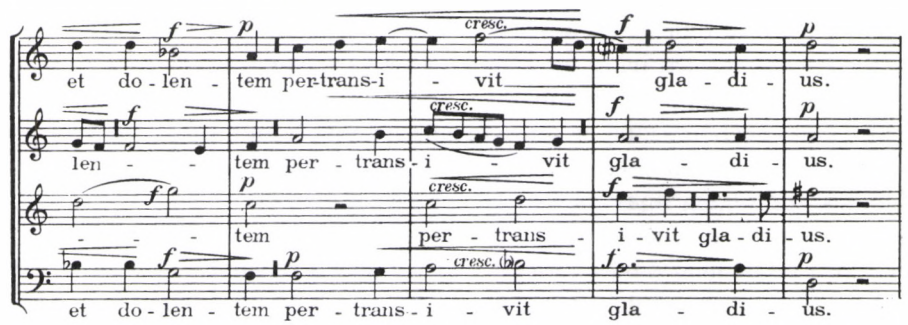
A Sistina előadói hagyományára is jellemző volt például, hogy a 19. századi kottaírásban a szöveg kiejtésének megfelelően kisebb értékekre osztották az eredetileg brevis vagy longa értékű hangot. Ez elsősorban a diftongusok kiejtésénél volt gyakori, mint például a Kyrie eleison szövegrésznél. Baini, és Alfieri kottaképe is számos példával szolgál a fenti jelenség kiírására.

Wagnernél hasonló megoldást találunk a „gladius" szónál.

Eredetileg a basszus, a tenor és az alt szólamban sem szerepelt nyújtott ritmus, amely valószínűleg a szó kiejtésének ritmusából következik.



2. kotta. Részlet a Stabat materből, *a német összkiadásban (GA, 1876) és Wagner közreadásában (Wiener Philharmonischer Verlag, é. n.)*

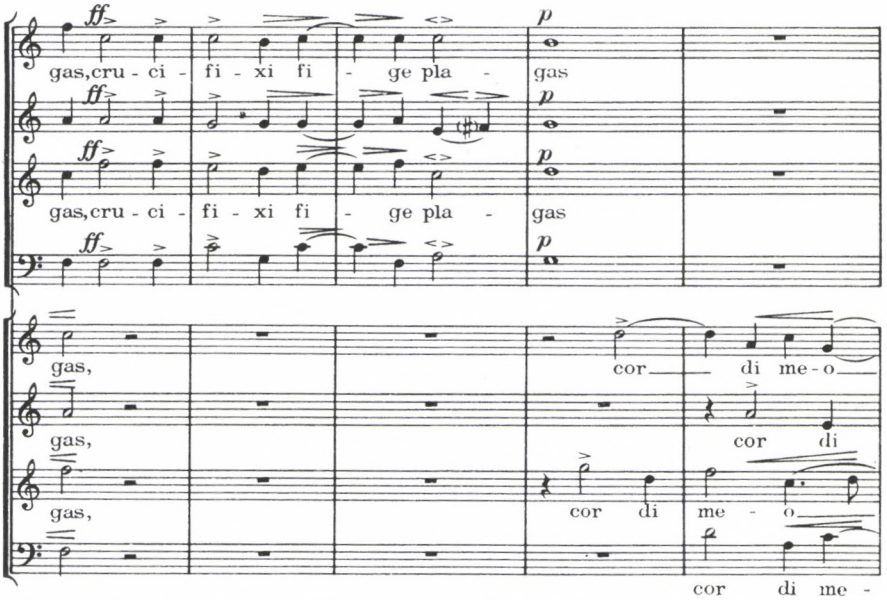


11 Liszt levele Fr. X. Wittnek, 1873 január 20. *Briefe* II. 181.

12 Janitzek: i. m. 168.

13 „Ich offriere Ihnen nämlich meine Bearbeitung des berühmten Stabat mater von Palestrina, in welcher ich, da das Original gänzlich ohne alle Bezeichnung des Vortrags ist, mich bemüht habe, die alte Vortragsweise, durch welche bekanntlich auch dies wundervolle Werk in der Karwoche zu Rom dereinst so wunderbar ergreifende Wirkung hervorgebracht haben soll, die nun aber mit der verloschenen Tradition unter den Sängern gänzlich verschwunden ist, nach meinem besten Ermessen nachzuholen." In: Otto von Hase: *Breitkopf & Härtel. Gedenkschrift und Arbeitsbericht.* 2. Band: 1828 bis 1918, Teil I. Wiesbaden: 1968, 269. Idézi Janitzek: i. m. 167.

Ez a ritmusbeli eltérés nem tartozik azok közé, amelyeket Kleefeld a Burney-kiadással kapcsolatban említ. A következő részletnél



3. kotta. Részlet a Stabat materből, *Wagner közreadásában (Wiener Philharmonischer Verlag, é. n.)*

a „plagas" szó fölé írott mezza di voce jelölés az a jellegzetes dinamikai effektus, amelyet a Sistina énekesei a hosszabb értékű hangoknál általánosan alkalmaztak. Ezt a dinamikai hullámzást egyébként Wagner legtöbbször crescendo és decrescendo jelölésekkel juttatja az énekesek eszébe. A „crucifixi" szót Wagner minden egyes szótagon elhelyezett hangsúllyal emeli ki. Ez a szókiemelés valószínűleg az ő egyéni szándékát tükrözi, bár Baini is alkalmaz hasonló súlyokat, ha azt akarja kifejezni, hogy egyetlen szótagot sem szabad elejteni. A motetta során Wagner partitúrájában sok hasonló helyet találhatunk. A következő verssornál az imitációs belépések kezdőhangjainak hangsúlyai éppúgy a 19. század instuktív kiadásainak kötelező szabályai közé tartoztak, mint a szinkópák kiemelései.

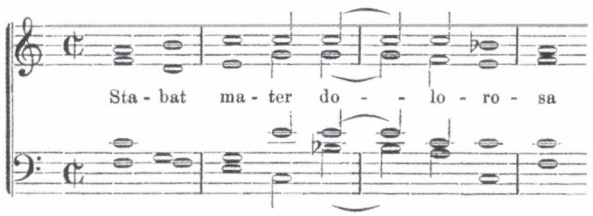
A Kahnt-kiadásban az eredeti latin szöveg alatt egy, a zenéhez többé-kevésbé illeszkedő német fordítás is található. Ezt a megoldást a kiadvány recenzensei közül senki sem üdvözölte, a németek a fordítás több prozódiai buktatójára is rámutattak. A német szöveg valószínűleg nem Wagner saját ötlete. Az ősbemutató kritikusa szerint a latin szövegek német fordítása a korabeli német közönség igénye volt.[14]

14 „Wir hatten um Beifügung deutscher Uebersetzung zu lateinischen Gesangtexten gebeten, ...die deutsche Uebersetzung fand sich heute bei Palestrina's Stabat mater." Helmut Kirchenmeyer: *Situationsgeschichte der Musikkritik und des musikalisches Pressewesens in Deutschland dargestellt vom ausgabe des 18. bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts. IV. Teil. Das zeitgenössische Wagner-Bild. Dritter Band: Dokumente 1846–1850.* Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1968, 403.

A kritika azt sejteti, hogy a művet latinul énekelték, de a szöveg német fordítását kiosztották a hallgatóság körében. Wagner közreadásának későbbi, bécsi utánnyomása[15] már csak a latin szöveget tartalmazza, és a latin vers-eredetit, annak (anonim) német és angol fordításával, előszószerűen a partitúra elején.

A Wagner-kiadvány 1878-as megjelentetése után egy évvel három recenzió is megjelent a regensburgi *Cäcilien Vereins-Catalog*ban, a 437-es szám alatt.[16] Haberl nagyon rövid hozzászólásában elutasítja a kiadványt azzal az indokkal, hogy a közlés nem tudományos igényű. Úgy érzi, egyes részletekben Wagner meghamisította Palestrinát, amikor a szólamokat megkettőzte, vagy annál a verssornál, amelyikben a tenor szólamot áthelyezte az altba. Koenen karnagy kevésbé zárkózik el Wagner munkájától, egyedül a német nyelvű változat előadásától óvja a kórusokat. Úgy tűnik, a kortársak közül Liszt mellett egyedül Witt ismerte fel Wagner munkájában azt a rendkívül kifinomult zeneiséget, amely nemhogy ellentmond Palestrina szerzői szándékának, hanem inkább kiemeli azt, természetesen a 19. század zenei eszközeivel. Az alábbiakban Witt recenzióját követve emelünk ki néhány részletet.

Az értékelés elején Witt a kezdő harmóniák mennyei hangzását részletezi. Erről a harmóniasorról annak idején Burney is elragadtatottan írt. Witt kottapéldával idéz Ulibisev (Oulibicheff) 1843-ban Moszkvában megjelentetett Mozart-könyvéből egy rövid zenei részletet, amely azt mutatja be, miként szólt volna a kezdősor saját korának megharmonizálásában.



4. kotta. Idézet Ulibisev (Oulibicheff) Mozart-életrajzából (Moszkva, 1843)

Emellé állítja kontraszként Palestrina harmóniamenetét, amely egyébként Lisztet is megihlette: a *Christus* oratóriumban, a *Stabat mater dolorosa* című tétel „Paradisi gloria" kezdetű szakaszában ezt a harmóniasort fűzi tovább, ahogy erre már Bárdos Lajos és mások is felhívták a figyelmet.[17] (Ez Liszt életművében az egyetlen konkrét Palestrina-idézet, amelyet az irodalom jelenleg ismer.)

15 Giov. Pierluigi da Palestrina: Stabat mater. Eingerichtet von Richard Wagner. Wien: Wiener Philharmonisches Verlag A. G., é. n.

16 Fr. Koenen–Fr. Xav. Haberl–Fr. Witt: „Palestrina, Stabat mater, zweichörig (8 Stimmen) mit Vortragsbezeichnungen. Für Kirchen- und Concert-Aufführungen eingerichtet von Richard Wagner." In: *Vereins-Catalog. Eine selbständige Beilage zu den „Fliegenden Blättern für katholische Kirchen-Musik von Fr. Witt."* Regensburg: Pustet, 1873, 182–184.

17 Bárdos Lajos: „Modale Harmonien in den Werken von Franz Liszt." In: *Franz Liszt.* Hrsg. Klára Hamburger. Budapest: Corvina, 1978, 147.

Előadási utasítások, dinamikai jelölések tekintetében Witt helyesli Wagner elgondolásait, hiszen általuk a *Stabat mater* többnyire homofon letétjében a szöveg karakterisztikus kifejezésére irányul a figyelem. Az előadói apparátusnak az énekesek különböző csoportjaira való felosztása, ugyanúgy, mint egyes verssorok kiemelése azáltal, hogy a szólamok száma megkétszereződik, inkább bámulatba ejti, mint taszítja. Tudjuk, hogy ez a fajta dinamikai árnyalás a Sistina gyakorlatában régóta élt: a crescendót és decrescendót az énekesek létszámának növelésével, illetve csökkentésével hozták létre.[18] Wittnek teljesen igaza van, amikor arról ír, hogy Wagner a legkisebb részletekig menően, érzékenyen emeli ki Palestrina eredeti hangszínkombinációit.

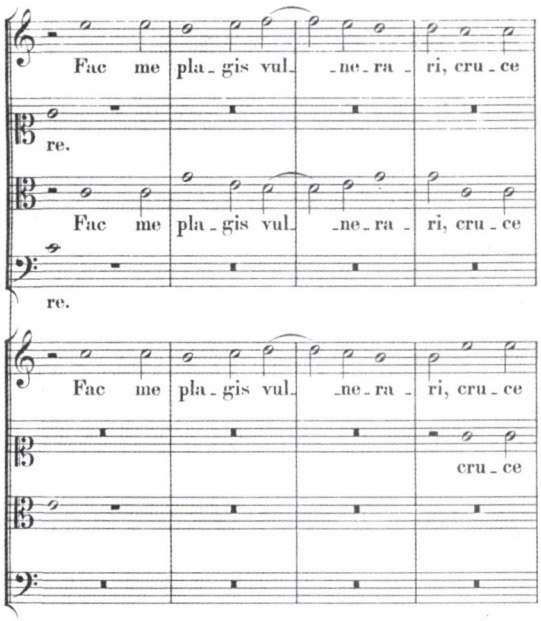
Matthias Buschkühl Wilhelm Kleefeld említett tanulmányából kiindulva újragondolja Wagner változtatásainak értelmezését.[19] A kórusszólamok kettőzéseivel kapcsolatban már Kleefeld is úgy véli, hogy Wagner zenekari technikát alkalmaz az a cappella kórusletét esetében. A zenekari hangszerelésnél ugyanis imitációs szerkesztéskor is meg lehet kettőzni bizonyos szólamokat anélkül, hogy a mű egészének hangzása sérülne, miközben ezáltal a hangsúlyozandó motívum előtérbe kerül. Buschkühl szerint Wagner ezt a technikát ülteti vissza kórusra. Mivel korának hallgatósága nem polifon, hanem elsősorban a homofon, harmóniai történésekre épülő zeneművek irodalmát ismerte, ahol a figyelem főleg a felső és az alsó szólamra irányult, a középszólam kiemelését általában kettőzéssel érték el. Buschkühl azt állítja, hogy Wagner éppen ennek a zeneszerzői technikának alkalmazásával szolgálta jobban Palestrina eredeti szándékát, hiszen ugyanazt a hatást kívánta elérni saját közönségénél, mint Palestrina egykori kortársainál. Buschkühl megközelítésében a mai értelemben vett historikus szemlélet nem az eredeti mű felé irányul, hanem a 19. századi Palestrina-recepció mélyebb megértését szolgálja.

A szöveg tartalma szerint Palestrina kompozíciójában két különböző kifejezésű zenei anyagot figyelhetünk meg. Az egyikben a drámai ábrázolás kerül előtérbe, amikor az édesanya fájdalmáról, szenvedéséről, illetve Krisztus kínzatásáról és kereszthaláláról esik szó. A másik a könyörgő hangvétel, a hívő sóvárgása a Krisztus kereszthalála által elnyert megváltás után: ez utóbbit a vers költője azokban a sorokban fejezi ki, amikor Máriához könyörög, hogy osztozhasson fájdalmában és Krisztus szenvedésében. Ezeknél a gondolatoknál a Megváltó szenvedése mögötti végtelen szeretetre irányul a mondanivaló lényege, hiszen ez a záloga annak a reménynek, hogy a hívő lelkét is halála után a „pálmás paradicsom" várja. A „Juxta crucem tecum stare" vagy a „Fac me plagis vulnerari" kezdetű soroknál Palestrina is feloldja a két kórus váltakozására épülő szerkezetet, és csak a felső, világos

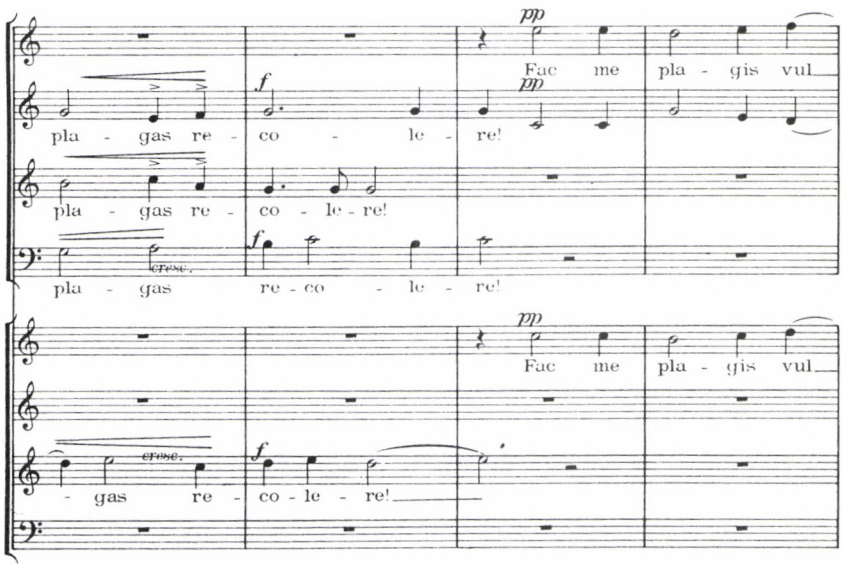
18 Rostirolla: „Alcune note storico-istituzionali sulla Cappella Pontificia in relazione alla formazione e all'impiego dei repertori polifonici nel periodo post-palestriniano, fino a tutto il Settecento." In: (hrsg.) Bernhardt Janz: *Collectanea II. Studien zur Geschichte der Päpstlichen Kapelle. Tagungsbericht Heidelberg 1989.* Rome: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1994.

19 Matthias Buschkühl: „Richard Wagners Bearbeitung von Palestrinas »Stabat mater«." In: *Wagneriana. Eine Ausstellung der Universitätsbibliothek Eichstätt zum 75. Geburtstag von Wolfgang Wagner.* Tutzing: Hans Schneider, 1994, 28.

hangszínű szólamok énekelnek. A második esetben Wagner az eredetileg tenor szólamba kottázott zenei anyagot az altba helyezi át.



5. kotta. A „Fac me plagis" szövegkezdetű sor a német összkiadásban (fent) és Wagnernél (lent)



Visszatérve Witt recenziójához, ő ebben is Wagner kivételes színérzékenységét csodálja: Palestrina korában a három felső szólamot előadó kasztrált és falzett énekesek hangszíne egymásba olvadt. Witt utal arra, hogy a Sistina gyakorlatában a tenor és a második alt szólamnak ugyanaz volt a hangszíne. Wagner korában a női szólamok mellé állított tenor szólam hangszínében sokkal inkább elüt, mintha

ezt egy alt szólam énekli, és Witt éppen az egyöntetű hangszín megtartása miatt helyesli Wagner döntését.

Witt végül a darab befejezésének dinamikai bravúrját emeli ki, amely szerinte minden értőt meglep és megráz. Ha ez a szakasz érzékeny zenészek előadásában szólal meg, valóban különleges hatást kelthet: míg a kiírt dinamika folyamatosan csökken, az énekesek száma folyamatosan növekszik, a motetta vége az egyetlen hely, ahol Wagnernél mindenki énekel *(6a–c kotta a szemközti oldalon)*.

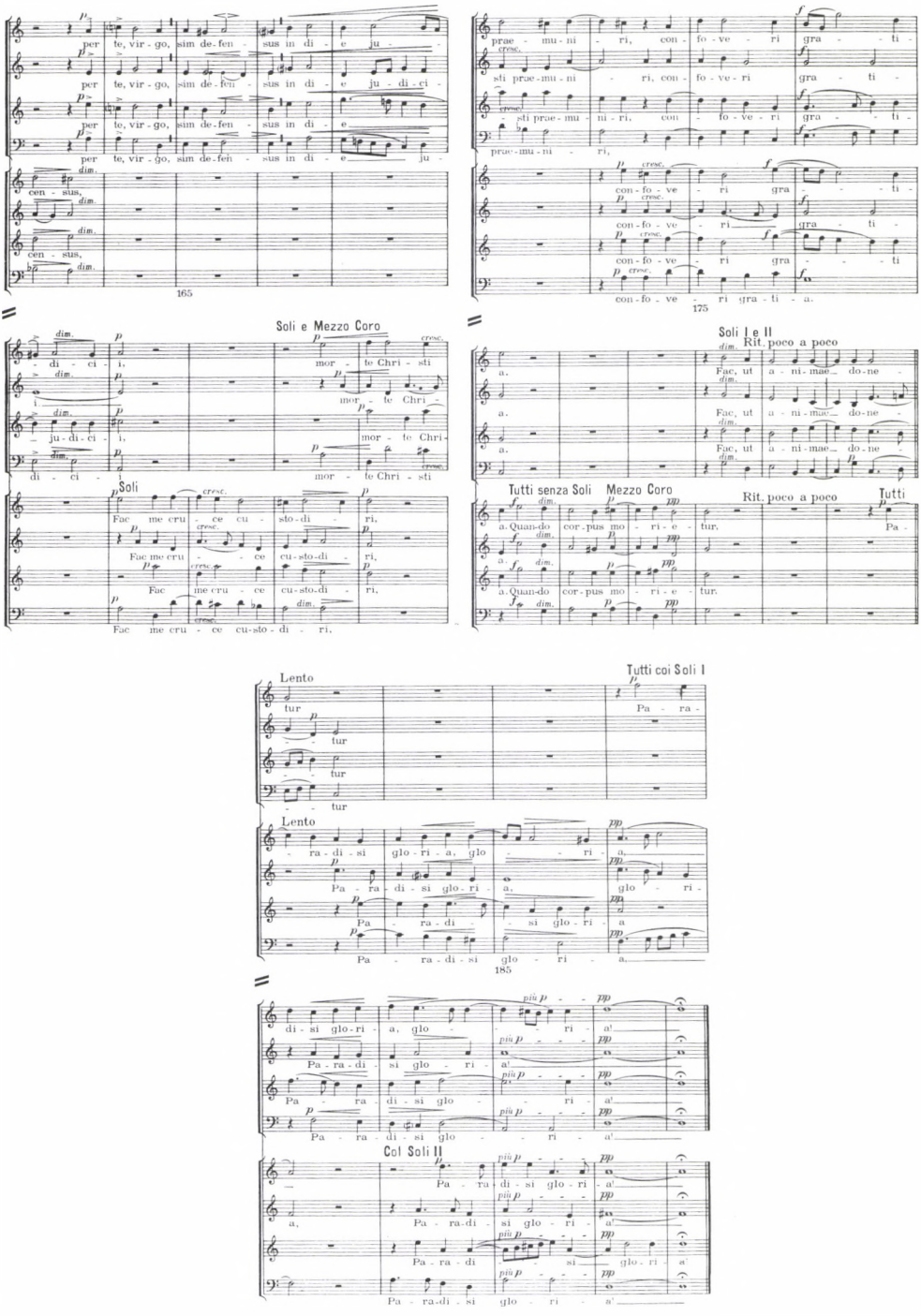
Talán ez a hely illusztrálja leginkább, amiről Wagner 1870-ben, Beethoven-tanulmányában Palestrina zenéjének lényegéről ír:[20]

> Ha a világ így elképzelt legbensőbb (álom)-képét akarjuk megjelenítve látni, úgy ezt legsejtésszerűbb módon úgy érjük el, ha meghallgatjuk Palestrina valamely híres egyházi darabját. Itt a ritmus csak a harmonikus akkordsorozatok váltakozásán vehető észre, míg ezek nélkül, mint önállóan szimmetrikus időrend nem is létezik. Az időrend itt tehát még közvetlenül a harmónia tulajdonképpen idő- és térnélküli lényegéhez van kötve, olyannyira, hogy az idő törvényei az ilyen zene megértésére nem is használhatók fel. Az egyedüli időrend ezekben a zeneművekben szinte mint csak az alapszín lágy változása jelentkezik, mely a legkülönbözőbb átmenetekben is mindig megtartja az alapszín rokonjellegét, úgy hogy e változásban alig vesszük észre a vonalak rajzát. Mivel azonban maga a szín nem jelenkezik a térben, úgy majdnem egy idő- és térnélküli képet kapunk, csupán szellemi megnyilvánulást, mely azért tölt el kimondhatatlan meghatottsággal, mert mindennél világosabban hozza tudtunkra a vallás dogmatikus fogalom-meghatározásoktól mentes benső lényegét.

Ezúttal is szeretném köszönetemet kifejezni Raymond Dittrich úrnak, a regensburgi Bischöfliche Zentralbibliothek, Proskesche Sammlung könyvtárosának, aki gyűjteményükből másolatban elküldte a Wagner-átiratról szóló recenziókat és Matthias Buschkühl tanulmányát.

A Somfai László 70. születésnapja tiszteletére a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság és az MTA Zenetudományi Intézet rendezésében Budapesten, a Régi Zeneakadémia Liszt-Termében megrendezett konferencián 2004. október 9-én elhangzott előadás.

20 Richard Wagner: „Beethoven." In: *Művészet és forradalom*. Gy. Alexander Erzsi és Radványi Ernő fordítását sajtó alá rend. Berényi Gábor. Budapest: Seneca, 1995, 129.



6a–c kotta. A Stabat mater *befejezése Wagner előadási javaslata szerint*

ABSTRACT

DOMOKOS ZSUZSANNA

PALESTRINA'S STABAT MATER

In Richard Wagner's Edition

Wagner's edition of the Stabat mater by Palestrina takes a special place among the 19th century practice editions of the composer's works, since Liszt declared it to be a masterpiece to be followed by others throughout his life, albeit he knew and appreciated editions with historical aspect , too.

Wagner prepared his version of Palestrina's composition in 1848 for his historical concert in Dresden, and it was published on the recommendation of Liszt in 1878 by C.F. Kahnt.

The study summarizes the present documents of the genesis of Wagner's work with the background of Palestrina's Stabat mater-editions before 1878, and tries to preveal Wagner's concept and musical decisions in the light of the performing practice of the Cappella Sistina of the time, as well as following the the main aspects in the review by F.X.Witt published in 1878.

* 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. 1993 she gained the doctorate of university with his dissertation on Borodin's Prince Igor. This paper will be incorporated into her PhD dissertation at present under preparation.

Gombos László

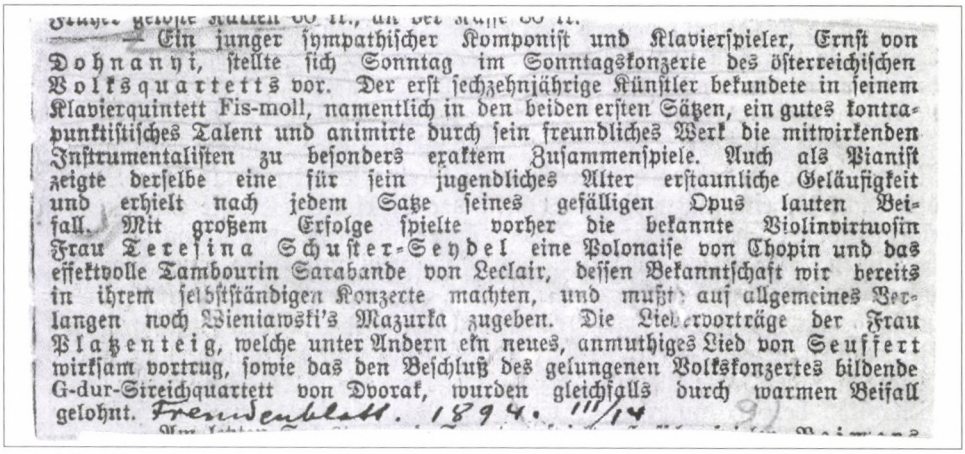
AZ IFJÚ DOHNÁNYI RECEPCIÓJA

A zeneszerző és az előadóművész sikere az első hangversenykörutak idején

A 20. század utolsó évtizedében világszerte megnőtt az érdeklődés Dohnányi Ernő iránt: művei állandó helyet vívtak ki maguknak a koncerttermekben és a hanglemezpiacon, személyével és tevékenységével kapcsolatban pedig számos cikk és tanulmány látott napvilágot. A zenetudományi kutatás feladata, hogy e *revival-jelenséggel* összefüggésben a források feltárásával és analitikus vizsgálatával árnyaltabbá és hitelesebbé tegye azt a Dohnányi-képet, amely a század második felében két ellentétes véglet formájában jelent meg a hazai és ezen keresztül a nemzetközi zenésztársadalom számára. Az egyik Dohnányi-kép a legendákban élő, emberfeletti képességekkel rendelkező művészt ábrázolja, aki előtt nem voltak akadályok sem előadóként, sem zeneszerzőként, és mindkét területen erőfeszítés nélkül is tökéleteset alkotott. A másik Dohnányi az, akit feledésre ítéltek: műveit egyesek szerint joggal mellőzték, mivel azok nem eléggé eredetiek, személyét pedig különös vádak alapján övezte hallgatás. Mások ugyanakkor azt is tudni vélték, hogy mindez méltatlanul történt Dohnányival. A tényeket azonban lényegében itt is ugyanúgy a legendák világa helyettesíti, mint az előző esetben.

A hiteles Dohnányi-kép kialakítását célozza a 2002-ben Budapesten az MTA Zenetudományi Intézet és a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma együttműködésében létrehozott Dohnányi Ernő Archívum tevékenysége is. Az Archívum többek között a sajtórecepció kutatását is vállalta, és 2004 végére közel ezer tételből álló gyűjteményt hozott létre az 1901-es év közepéig – azaz Dohnányi 24 éves koráig – megjelent újságcikkekből.[1] A pályakezdő évek sajtóanyagából az Archívum a 2003-as, az első nagy koncertkörutak időszakából pedig a 2004-es *Dohnányi Év-*

1 Fő forrásunk a Dohnányi-hagyaték volt, amelyen jelenleg több hazai és külföldi gyűjtemény osztozik. A hagyaték két legnagyobb egysége az MTA Zenetudományi Intézet Könyvtárában és az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárában található, de szép számmal akadnak újságkivágatok a Floridai Állami Egyetem és a British Library Dohnányi-gyűjteményében, továbbá Vázsonyi Bálint hagyatékában is. Mindezt – az újságkivágások számát nagyjából megkétszerezve – könyvtári sajtókutatással egészítettük ki. A napilapok átolvasásában és a cikkek gépelésében e sorok írójának munkáját Horváth György zenetanár segítette 2003-ban.



Ein junger ſympathiſcher Komponiſt und Klavierſpieler, Ernſt von Dohnanyi, ſtellte ſich Sonntag im Sonntagskonzerte des öſterreichiſchen Volksquartetts vor. Der erſt ſechzehnjährige Künſtler bekundete in ſeinem Klavierquintett Fis-moll, namentlich in den beiden erſten Sätzen, ein gutes kontrapunktiſtiſches Talent und animirte durch ſein freundliches Werk die mitwirkenden Inſtrumentaliſten zu beſonders exaktem Zuſammenſpiele. Auch als Pianiſt zeigte derſelbe eine für ſein jugendliches Alter erſtaunliche Geläufigkeit und erhielt nach jedem Satze ſeines gefälligen Opus lauten Beifall. Mit großem Erfolge ſpielte vorher die bekannte Violinvirtuoſin Frau Tereſina Schuſter-Seydel eine Polonaiſe von Chopin und das effektvolle Tambourin Sarabande von Leclair, deſſen Bekanntſchaft wir bereits in ihrem ſelbſtſtändigen Konzerte machten, und mußte auf allgemeines Verlangen noch Wieniawski's Mazurka zugeben. Die Liedervorträge der Frau Platzenteig, welche unter Andern ein neues, anmuthiges Lied von Seuffert wirkſam vortrug, ſowie das den Beſchluß des gelungenen Volkskonzertes bildende G-dur-Streichquartett von Dvorak, wurden gleichfalls durch warmen Beifall gelohnt. Fremdenblatt. 1894. 111/14

könyvben jelentetett meg válogatást.[2] A továbbiakban az említett újságcikkgyűjtemény, valamint a korabeli levelek, koncertműsorok és egyéb dokumentumok adatainak összevetésével megpróbáljuk meghatározni az ifjú Dohnányi előadóművészi és zeneszerzői sikerének és fogadtatásának jellemzőit, körvonalazni a vele szemben jelentkező elvárásokat, áttekinteni azokat a külső és belső körülményeket, amelyek segítették vagy gátolták a művész érvényesülését. Ezzel együtt a századforduló koncertéletének néhány jellegzetes vonását is be szeretnénk mutatni.

Munkánk első fázisaiban, amikor megpróbáljuk átlépni a legendák és a hallgatás világát, és a dokumentumok százaival szembesülünk, a kép a korábbinál még összetettebb, mondhatnánk zavarosabb lesz. Ahelyett hogy a meredeken felfelé ívelő művészpályát követve ünneplő szózatok sorával találkoznánk, melyeket ittott ellenpontoz az elmaradhatatlan „irigyek kórusa", az ellentmondások tömegével találjuk magunkat szemben. A kritikák nemcsak a vélemények sokféleségét mutatják, hanem gyakran többet árulnak el az adott publicistáról és környezetéről, mint az előadásról és a bírált zeneművekről. Az írások és az azokat kiegészítő korabeli dokumentumok azonban mégis alapvető információkkal szolgálnak Dohnányi egyéniségéről és személyiségéről, és minden esetlegesség ellenére a sorok között és mögött világosan kirajzolódnak a főbb tendenciák.

Tekintsük át röviden az ifjú Dohnányi életének azokat az állomásait, amelyek a kutatás számára nem csak az életrajzi korszakokat jelölik ki, hanem a forráscsoportok kialakítását is meghatározzák. Az első időszakot a Pozsonyban töltött gyerekkor jelenti a nyolc gimnáziumi évet (1886–1894) lezáró érettségivel. Ezt követi három tanév a budapesti Zeneakadémián 1894 őszétől 1897 tavaszáig, amelyet

2 Gombos László–Horváth György et alia: „Dohnányi Ernő művészi tevékenységének sajtórecepciója. I. rész: A pályakezdő évek, 1887. január–1898. április." In: *Dohnányi Évkönyv 2003*. Szerk. Sz. Farkas Márta és Kiszely-Papp Deborah. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2004, 137–250.; Gombos László: „Dohnányi Ernő művészi tevékenységének sajtórecepciója. II. rész: A nemzetközi karrier kezdete, 1898. október –1901. április. In: *Dohnányi Évkönyv 2004*. Szerk. Sz. Farkas Márta. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2004, 99–349.

az Eugen d'Albert-nél Bernriedben folytatott nyári tanulmányok egészítettek ki. Az 1897/98-as zenei évadot a „felkészülés évének" nevezhetnénk, valamint világosan elkülönülő egységet alkot az 1898 őszétől 1901 tavaszáig tartó három koncertszezon a három angliai és két amerikai turnéval. 1901 végén Dohnányi Bécsben telepedett le, majd 1905-ben Berlinbe költözött.

Dohnányi gyermekkorából kevés dokumentummal rendelkezünk, újsághíradásokkal pedig alig számolhatunk ezekből az évekből. Azonban a rendelkezésünkre álló forrásokból is egyértelmű, hogy a majdani legendás művész bár rendkívüli képességekkel rendelkezett, mégsem volt csodagyerek. Talán szülei is próbálták megóvni ettől, de alkatilag sem tartozott a cirkuszban mutogatható gyermekek közé. Első ismert fellépése 1887. január 28-án volt a pozsonyi főgimnázium ünnepén, amikor – midössze tíz évesen – Mozart g-moll zongoranégyesének zongoraszólamát játszotta, játékáról azonban csak néhány szavas utalásokat találunk a korabeli sajtóban.[3] 18 éves koráig alig tudunk tucatnyinál több fellépéséről, és azok is helyi jelentőségű közreműködések voltak sokszereplős koncerteken és iskolai rendezvényeken. Meglepő, hogy önálló hangversenyére csak 1897-ben, 20 éves korában került sor. Kritikusai hangsúlyozták tehetségét, de a főiskolai éveket megelőzően nem tulajdonítottak megkülönböztetett figyelmet az ifjúnak. 1894-es bécsi bemutatkozásáról (március 11.), amelyen mint zeneszerző és zongorista is szerepelt, a következőképpen számolt be a *Fremden-Blatt* március 14-én *(fakszimilében lásd szemközt)*:

> [...] A mindössze tizenhat [17] éves művész fisz-moll zongoranégyesében, s főként annak első két tételében, jó ellenpontozó tehetségről tett tanúságot, míg nyájas játékával különösen egzakt együttzenélésre animálta a közreműködő hangszerjátékosokat. Zongoristaként fiatal kora ellenére szintén bámulatos könnyedséget mutatott, tetszetős opusza pedig minden tétel után hangos tetszésnyilvánításban részesült.

Dohnányi a zeneakadémiai években először kísérőként és kamaramuzsikusként vált ismertté, majd első jelentős sikerét mint zeneszerző aratta: *c-moll zongoraötösét* (op. 1) az első tanév végén növendékkoncerten adták elő,[4] és erről számos lap közölt beszámolót. A kétségkívül zseniális mű értékét azonban mintha nem fedezték volna fel a kritikusok. „Az ő művén is meglátszik, hogy Schumannt, Goldmarkot s az újabb kamarazene nagy mestereit szorgosan tanulmányozta, de tehetsége meg tudta adni neki az irányt, hogy mit kelljen ellesnie." *(Egyetértés* 1895. június 17.); „[Dohnányi és König Péter] szép technikai készültséggel bírnak: tőlük a jövőre talán várhatunk valamit, ha önálló dolgot nem is fognak produkálni." (Fővárosi Lapok 1895. június 17.); „Talentuma erős, egészséges, invenciója

3 „Mozart egyik kvartettjét játszotta a kis »virtuóz«, Dohnányi Ernő [...]. A négy ifjú művész, és különösképp a kis Dohnányi, tapsvihart aratott." *(Westungarischer Grenzbote* 1887. január 29.). A Mozart-mű „zongoraszólamát az I. osztályos Dohnányi Ernő egészen bámulatosan játszotta." *(Preßburger Zeitung* 1887. január 29.). A Dohnányi Archívum számára az angol és német nyelvű újságcikkekből Mészáros Erzsébet és Fejérvári Boldizsár készített fordítást 2003–2004-ben. Az idézeteket ezek nyomán közöljük.

4 1895. június 16. Az előadók a vonóstanszak növendékei voltak: Berkovits Lajos és Pécskai Alajos hegedű, Holstein Károly brácsa, Löbel Lajos gordonka. A zongoraszólamot a szerző játszotta.

– társai közül jóformán csak neki van – elég bő vénájú és találékony, tanultsága meglepő és korrekt, szóval egy szép jövő biztató jelét bírjuk a ma hallott zongora ötösében. Ma még igen erősen kopírozza Schumann nagy szellemét, de hamarosan kibontakozik ebből majd az ő kétségkívül érdekes egyénisége." (*Magyar Hírlap* 1895. június 17.); „Nem méltatjuk Dohnányi Ernőt érdemén felül, ha azt állítjuk, hogy ilyen quintettet napjainkban csak Goldmark, Dvořák és Brahms tollából szoktunk hallani." (Forrásmegjelölés nélküli újságkivágat Vázsonyi Bálint hagyatékából.) Az utóbbi hízelgő összehasonlítás értékét azonban némiképp csökkenti a cikk következő mondata, amely a dicséretet Dohnányi „méltó collégájá"-ra, König Péterre is kiterjeszti.



Dohnányi Ernő 1900 körül

Az elkövetkező évek kritikáinak egyik jellegzetes vonása, hogy a cikkírók gyakran hivatkoztak a művész fiatal korára, ezáltal mintegy mentesültek a valódi ítéletalkotás kötelezettsége alól. Ugyanakkor szinte kockázat nélkül válogathattak a zenei sajtó sztereotip fordulatai közül, mivel az előadásokról és a Dohnányi-művekről közölt dicséretek és bírálatok egyaránt idéző jelbe kerültek, és ezáltal súlytalanná váltak, ha közben ifjúkori szertelenséget, éretlenséget vagy kiforratlanságot emlegettek. Az *Egyetértés* írta 1897. június 4-én: „A szerzőt fiatalos heve még sokszor elragadja, csapongó képzelme minduntalan áttöri a korlátokat, motívumai nyugtalanul háborognak, de ez mind az ifjú Herkules őserejére mutat, a mely még nincs kellően idomítva." Ugyancsak a művész életkora adott lehetőséget még az amerikai turnék idején is arra, hogy a kritikusok próféciaként fogalmazzák meg véleményüket, gyakran az ítélet kimondása helyett. És nyugodtan jósolhattak bármilyen szép jövőt, ha annak bekövetkezését valamely feltételhez kötötték.

A kritikák egy másik szignifikáns eleme, hogy az előadót gyakran állítják szembe a zeneszerzővel, sőt olykor ki is játsszák ellene. Dombay Artúr 1897-ben a következőképpen vett revansot azért, mert néhány hónappal korábban ő nem Dohnányi

„úgynevezett" nyitányának és szimfóniájának ítélte volna a királydíjat: „Kár, hogy nincsenek királydíjak jó pianisták számára, mert akkor Dohnányinak, a pianistának ítélnénk meg egyet. Dohnányi, a pianista többet ért, mint Dohnányi, a komponista." *(Alkotmány* 1897. november 18.) Kétségtelen, hogy a Dohnányi-művek sikerében fontos szerepet játszott a zeneszerző személyes közreműködése, és előadóművészhírnevének köszönhetően a zongorát nem tartalmazó kompozíciók is reflektorfénybe kerültek. Mindez a maga természetéből adódóan vezetett az összehasonlításhoz, és eleve magas elvárásokat indukált a művekkel szemben. A kompozíciók felett kimondott negatív ítéletet gyakran mintegy kompenzálja az előadóról alkotott pozitív vélemény: „Dohnányi Ernőnek két scherzóját és vonóshatósának első tételét hallottuk, de a három mű közül egyikben sem találtunk eredetiséget. A fiatal szerző azonban művésziesen zongorázik és mint exekutiv művésznek szép sikerei lesznek." *(Új Fővárosi Lapok* 1897. június 22.)

Vázsonyi Bálint monográfiájának[5] köszönhetően közismert, hogy Koessler János 1895 nyarán Brahms figyelmébe ajánlotta Dohnányi első opuszát, a zongoraötöst, Brahms pedig az év november 25-én előadatta a művet Bécsben a Tonkünstler-Verein hangversenyén. Mivel az egyesület rendezvényeire nem hívtak újságírókat, az eseményről nem jelent meg kritika, a szerzőt azonban nyilván sokszorosan kárpótolta ezért Brahms véleménye, amely szerint maga sem tudta volna jobban megírni a darabot. Igen különös, hogy a mester szavai, amelyek száz évvel később szinte szállóigévé váltak, jelenlegi ismereteink szerint egyetlen kritikában sem térnek vissza a századfordulón. Pedig ennél jobb idézettel aligha lehetett volna sikeresebben beharangozni Dohnányi hangversenyeit és művének előadásait.

A *Zongoraötös* 1896 márciusában a Hubay–Popper vonósnégyes hangversenyén is elhangzott, és a kritika is kedvezően fogadta. A *Magyar Hírlap* írta: „Hány kopaszodó zenészünk vár hiába a dicsőségre és íme, ez a fiatal, 18–19 éves muzsikus a Hubayék védőszárnyai alatt halad a halhatatlanság útja felé. Kvintettjét ma másodszor hallottuk; tele van tehetséggel, ízléssel; gondolata is van, formaérzéke is fejlett, korrekt." (1896. március 14.) A *Budapesti Hírlap* azonban más véleményt közölt: „Dohnányi kétségtelen tehetség, a minek azonban csak akkor lesz zeneirodalmi becse, ha bizonyos önállóságra tesz szert. Muzsikánknak nincs szüksége Brahms-imitátorra, ha még oly ügyes is." (1896. március 14.) Nem véletlen, hogy a kritikusok az elkövetkező években Schumann mellett többnyire Brahms hatását hallották ki Dohnányi műveiből, ezt azonban hol pozitívan, hol negatív éllel interpretálták.

A tanulóévek végén Dohnányi két zenekari művével keltett feltűnést: az *F-dúr szimfónia* és a *Zrínyi nyitány* nyert a királydíj pályázaton, és mindkettő előadásra is került 1897 júniusában. Nem szerzett osztatlan elismerést a kritikusok körében, talán azért sem, mert alkotásai nemcsak a figyelem előterébe, hanem egyúttal a zenepolitikai csatározások kereszttüzébe is kerültek. A magyar tematikájú művel bizonyos mértékig ki tudta fogni a szelet azok vitorláiból, akik az úgynevezett nem-

5 Vázsonyi Bálint: *Dohnányi Ernő*. Budapest: Zeneműkiadó, 1971, 30. (2. kiadás: Budapest: Nap Kiadó, 2002, 41.).

zeti oldalról támadták. Két évvel korábban ugyanis felháborodást keltett, hogy egy énekesnő német szövegű dalt adott elő tőle ráadásként,[6] és ha rejtetten is, de Dohnányi ellen hosszú ideig ott parázslott a hazafiatlanság vádja. Ennek fényében nem csupán a zenei mintaképek jelzéseként értékelhetők az alábbiakhoz hasonló vélemények: műveiben „a vérmes Wagnerista nyilatkozik meg, ki színes instrumentációval takarja a gondolathiányokat" (*Magyar Újság* 1897. június 4.); „a fiatal komponista sokat beszél, vagyis inkább lármáz, de keveset mond, s a mit legjobban csodálunk, a hangszerelésben és külső effektusok összehalmozásában máris a Strauss Richardok raffinériájához nyúl. Ezer szerencse, hogy Dohnányiban sokkal több az invenció, semhogy tartanunk kellene attól, hogy a programzene útvesztőjébe téved." (*Egyetértés* 1897. június 4.) A legkülönfélébb értékeléseket tartalmazó kritikáknak azonban volt egy olyan közös vonása, amely az elkövetkező években is jellemző maradt: az írások – a cikkíró véleményétől függetlenül – szinte minden esetben lelkes tapsokról és jelentős közönségsikerről számoltak be.

A tanulmányok befejezését követő 1897/98-as évadot azért nevezhetnénk csupán a „felkészülés évének", mert az nem hozott áttörést a művész pályáján. Berlinben adott két szólóestje nem váltotta be a hozzá fűzött reményeket, a kritikákban is meglehetősen vegyes értékeléseket olvashatunk. A teljes évadban Dohnányi mindössze tizenhét alkalommal lépett fel, többek között Bécsben, Budapesten, Pozsonyban és Drezdában. Jövője szempontjából a november 17-i budapesti hangverseny volt döntő jelentőségű: Richter János vezényletével Beethoven *G-dúr zongoraversenyét* játszotta, és a karmester ezután bécsi és londoni szereplésre kérte fel.

Talán Richter személyének köszönhető, hogy a hazai kritika stílusa alapvetően megváltozott Dohnányi irányában. Márton Miksa egyenesen az ifjú magyar Rubinsteinnek nevezte, az *Egyetértés* kritikusa pedig rajta is túltett az elismerésben:

> zongorajátékával egy csapásra felülkerekedett nemcsak tanárain, de valamennyi hazai virtuózon is [...]. A huszonegy éves, csinos, halványarczú fiatal ember [...] ma már a filharmonikusok vendége volt s ezzel egy sorba állt Carreño Terézzel, Menter Zsófiával és Sauer Emillel. Mindenesetre szép kezdet, s ha az ifjú művész tovább is ily rohamléptekkel tör fel a Parnasszusra, a jövő magyar Stavenhagenjét üdvözölhetjük benne. [...] Ami még hiányzott előadásából, az a kiforratlan ifjúság rovására megy. (1897. november 18.)

A fogalmazás itt is óvatos, tulajdonképpen utólag mindent vissza lehet vonni, ha a prófécia nem válik be.

Dohnányi számára a következő három zenei évad hozta meg a beérkezést. 1898 ősze és 1901 tavasza között sikerrel járta végig az előadóművészi pálya kezdetének három jellegzetes állomását. Az első fázisban a tehetséges ifjú kivívja az elismerést,

---

6 Dohnányi *Wiegenliedjét* Mitina Lola énekelte 1895. április 19-én a Pesti Vigadóban. A szerző – amint 1895. április 21-én apjához írott leveléből kiderül – csak a lapokból szerzett tudomást az eseményről. Az *Egyetértés* kritikusa április 20-án így fogalmazott: „Igen kellemetlenül hatott a közönségre, hogy ezen a magyar zeneművészkör által rendezett hangversenyen kizárólag idegen nyelven énekeltek. *Dohnányi* Ernő fiatal magyar zeneszerzőtől méltán elvárhatjuk, hogy magyar szövegre írjon, vagy ha már német szövegre ír, legalább fordíttassa le azokat magyarra. Ezzel tartozik nemzetiségének, s tőle annál inkább zokon vesszük az ilyen nemzetietlenséget, mert számbavehető tehetségnek tartjuk..."

hogy előadói stílusát a legnagyobb mesterekével összehasonlítva próbálják meg jellemezni. A második fázisban igazolja és megerősíti a róla kialakult képet, majd végül maga is bevonul a „halhatatlanok" panteonjába. A harmadik fokozat esetében a kritikusnak már nem kell bemutatnia és rangsorba állítania a művészt, hiszen személye már közismert a zenei világban. A negyedik fázis, amely a hírnév hosszú távú megtartását jelenti és amelyben az előadó neve számít hivatkozási alapnak mások számára, már kívül esik jelen vizsgálódásunk körén.

Dohnányi pályáján a döntő fordulatot 1898. október 24-e, londoni debütálásának napja jelentette: Beethoven *G-dúr zongoraversenyének* előadásával először került a nemzetközi szintű érdeklődés középpontjába. Az elismerés hőfoka, a sajtó keltette szenzáció ekkor érte el azt a „kritikus tömeg"-et, amely elindította a felkérések sorozatának láncreakcióját és egyben a művész nemzetközi karrierjét. Játékát többek között Ignacy Jan Paderewski, Moriz Rosenthal, Eugen d'Albert, Clara Schumann, Anton Rubinstein, Emil Sauer, Leonard Borwick, Ossip Gabrilowitsch és Teresa Carreño művészetéhez hasonlították. Sőt, a kritikus gyakran elébük helyezte Dohnányit, ez azonban a felfedezés lázának egyik jellegzetes tünete: igazi értéke akkor van, ha a művésznek sikerül átlépnie a karrierfejlődés második fázisába, azaz meg tudja ismételni első sikereit akkor is, amikor személye már nem hat az újdonság erejével.

Első londoni szólóhangversenyéről írták:

> Egyetlen élő zongorajátékos sem közelíti meg a költőiség mélysége, a hangzás árnyalatainak szinte határtalan birtoklása és a zene szellemének intellektuális megértése terén. E képességek együttese önként kínálja az összehasonlítást Schumann asszonnyal; de Dohnányi Ernő úrnál a kifejezés csodálatos gyengédsége mellett megvan a férfias erő és a hangzás fénye is, amivel a hírneves művésznő már nem rendelkezett utolsó éveiben. (*The Times* 1898. november 11.)

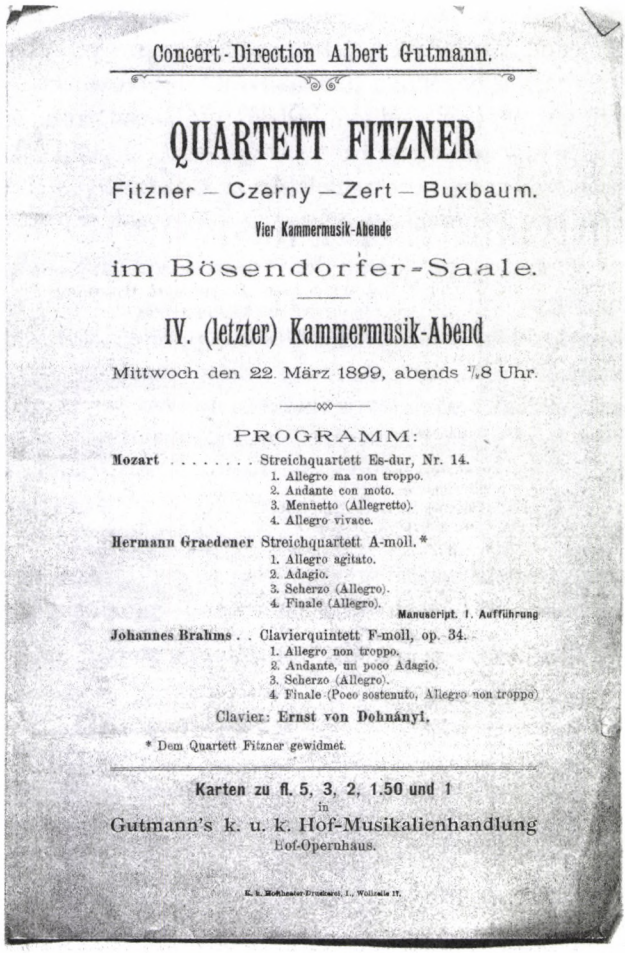
Ugyanerről a hangversenyről írta a *World* kritikusa:

> Számomra az egyik legrendkívülibb zenei tehetségnek tűnik, aki az én időmben Londonba látogatott, különös jelenségnek, sőt valójában zseninek, aki a legtöbb tüneménynek jóval felette áll. (1898. november 16.)

Birminghamben Dohnányi ismét eljátszotta Beethoven *G-dúr zongoraversenyét*, és a helyi lap recenzense így értékelte játékát:

> Legnagyobb angol zongoristánk, Leonard Borwick márciusban szintén ezt a zongoraversenyt játszotta. Sok művésztől hallottuk már, de soha olyan lenyűgöző tolmácsolásban, mint a fiatal Dohnányié volt tegnap este. Billentése finom, mely a kényes passzázsokban Griegére emlékeztet, ugyanakkor legnagyobb erőkifejtése sem torzul soha zajjá, de nem is veszít világosságából. Technikája tökéletes, de rendelkezik valami többlettel is: a művész érzékenységével és a költő fantáziájával. [...] Egy kiváló londoni kritikus írta, miután hallotta Dohnányit: Liszt játszhatott így fiatal korában. Készségesen elhisszük, hogy e fiatal zongoristában – ha egyáltalán lehetséges – majdan a második Lisztet fogjuk felfedezni. (*The Birmingham Daily Post* 1898. november 23.)

Dohnányinak az újabb turnék alkalmával azonban nemcsak megismétlődtek, hanem nőttek is sikerei, és kritikusai hamarosan mintha egyre kevésbé érezték volna szükségesnek, hogy művészetét másokéhoz mérjék.



Concert-Direction Albert Gutmann.

QUARTETT FITZNER

Fitzner – Czerny – Zert – Buxbaum.

Vier Kammermusik-Abende

im Bösendorfer-Saale.

IV. (letzter) Kammermusik-Abend

Mittwoch den 22. März 1899, abends ½8 Uhr.

PROGRAMM:

Mozart . . . . . Streichquartett Es-dur, Nr. 14.
1. Allegro ma non troppo.
2. Andante con moto.
3. Menuetto (Allegretto).
4. Allegro vivace.

Hermann Graedener Streichquartett A-moll. *
1. Allegro agitato.
2. Adagio.
3. Scherzo (Allegro).
4. Finale (Allegro).
Manuscript. 1. Aufführung

Johannes Brahms . . Clavierquintett F-moll, op. 34.
1. Allegro non troppo.
2. Andante, un poco Adagio.
3. Scherzo (Allegro).
4. Finale (Poco sostenuto, Allegro non troppo)

Clavier: Ernst von Dohnányi.

* Dem Quartett Fitzner gewidmet.

Karten zu fl. 5, 3, 2, 1.50 und 1
in
Gutmann's k. u. k. Hof-Musikalienhandlung
Hof-Opernhaus.

A Fitzner Kvartett hangversenye, 1899. március 22.

Az első angliai utazást (1898. október–december) egy éven belül két további követte (1899. január–március, 1899. október–december), és az ifjúkori sikersorozat két amerikai turnéval teljesedett ki (1900. március–április, 1900. november–1901. március). Dohnányi neve közben zeneszerzőként is ismertté vált: *e-moll zongoraversenyével* (op. 5b) 1899 márciusában megnyerte a bécsi Bösendorfer-versenyt, és a mű háromtételes változata (op. 5) Magyarországon, Angliában, Németországban és az Egyesült Államokban is többször elhangzott. *A-dúr vonósnégyesét* (op. 7) Londonban és Budapesten, *Csellószonátáját* (op. 8) Londonban és New Yorkban mutatták be. Saját zongoraműveit: az op. 2-es *Négy zongoradarabot*, a Gruber Emma témájára írott *Variációkat* és az op. 6-os *Passacagliát* maga szólaltatta meg számos alkalommal. Szintén maga játszotta *Kvintett*je (op. 1) és versenyműve zongoraszólamát is. Zeneművei ekkor még nem léptek át (ha nevezhetjük így) a siker következő fázisába, amelyben a művek önálló életet élnek, és műsorra tűzésüknek már nem feltétele a szerző jelenléte.[7]

Az említett három évadból származó Dohnányi-kritikák szembetűnő különbséget mutatnak a korábbi írásokhoz képest, nemcsak nyelvi, hanem stiláris vonatkozásban is. A túlnyomó részben magyar (és mintegy ötödrészben német) nyelvet itt természetesen az angol dominanciája váltja fel, ugyanakkor – főként a londoni és New York-i cikkekben – a megfogalmazás színvonala, az előadó játékának beha-

7 Ez a „fázis" 1902-ben kezdődött el, amikor a Doblinger kiadó vállalta a Dohnányi-művek közreadását, és négy év alatt a szerző tucatnyi kompozícióját – az életmű opuszszámmal ellátott darabjainak egynegyedét! – jelentette meg.

tó és találó elemzése, valamint az ítéletalkotás biztonsága egy már nagy múlttal rendelkező, professzionális zenei publicisztika meglétét mutatja. Ugyanakkor – különösen az amerikai napilapokban – többszörösére nőtt a kritikák terjedelme. Egy-egy Dohnányi-szólóestről gyakran egész hasábos, azaz több gépelt oldalnyi beszámolót közöltek, ami csak részben magyarázható az általános gyakorlattal. Valószínűleg a magyar művész iránti fokozott érdeklődés jele volt, hogy amikor zenekari hangversenyen működött közre, a kritikák gyakran akkor is az ő játékáról írtak részletesen, és csupán felsorolták a koncert többi műsorszámát a cikk végén. Természetesen ennek ellenkezőjére is találunk példákat, de lényegesen ritkábban. Inkább kivételnek számít az az eset, amikor a kritikus egy zenekari művet tekintett az est fő attrakciójának, és ezért kevesebb figyelmet szentelt a versenyművet játszó Dohnányinak. 1899 októberében Manchesterben például Csajkovszkij *6. szimfóniája*, 1900 novemberében és 1901 februárjában New Yorkban Dvořák *„Új világ" szimfóniája* volt az érdeklődés középpontjában.

Dohnányi sikerében, pontosabban a siker mértékében és jellegében számos különböző tényező játszott szerepet, és ezek együttes hatása alakította ki a végleges eredményt. A következőkben emeljünk ki néhány jellegzetes szempontot ezek közül. Elsőként a művész családi nevét említhetnénk, amely ha kis mértékben is, de hátrányt jelentett a számára. Ugyanis német és angol nyelvterületen nehezen tudták a nevét kimondani és megjegyezni, sőt gyakran a magyar lapok is téves írásmóddal közölték.[8]

Egy másik, lényegesen fontosabb tényező a repertoárban és a műsorösszeállításban keresendő, valamint abban, hogy milyen művek illettek inkább Dohnányi egyéniségéhez. A kritikák gyakran utaltak rá, hogy Dohnányi a műsorválasztásban nem kereste a hallgatóság kegyeit. Ő mind a szentimentális, „fülbemászó" darabokat, mind az öncélúan virtuóz műveket száműzte repertoárjáról, a zeneileg értékesebb és többnyire nehezebben megközelíthető kompozíciók azonban hátrányosan befolyásolták a sikerét. Egyik londoni kritikusa például megjegyezte: „A tehetséges fiatal zongoraművész okosabban tette volna, ha változatosabb műsort állít össze. Brahms zongoramuzsikája csak nyer vele, ha homeopátiás adagokban szedjük..." (*The Morning Post* 1899. február 28.). Dohnányinál a közönség az említett két végletből, a szentimentalitásból és az elkápráztató virtuozitásból Chopin illetve Liszt művein keresztül kaphatott ízelítőt, műsorának magját azonban Beethoven, Brahms és Schubert jelentette.

Játékmódjára és zeneszerzői világára is a „klasszikusnak" tartott szerzők nyomták rá bélyegüket, és a kritikusok is eszerint próbálták meg jellemezni. Első londoni útja alkalmával írták az op.1-es *Zongoraötös* előadásáról:

8 A Magyarországon ritka – valószínűleg egyetlen családhoz kapcsolódó – Dohnányi nevet a hazai lapok többször írták Dohmányinak, Dolmányinak, Dohányinak vagy Dohnánynak, olykor Dományinak vagy Dohnániynak, a századforduló után azonban, amikor a művész már széles körben ismertté vált, az elírások gyakorisága nem haladta meg az átlagos sajtóhibák mértékét. Dohnányi – amint erről 1897. augusztus 8-i, Bernriedből írt levelében édesapjának is panaszkodott – már hangversenykörútjai előtt szembesült azzal, hogy nevét a nem magyar anyanyelvűek nehezen tudják kimondani.

> Hogy Dohnányi úr klasszikus zongorista, azt mindenki tudja; hogy elsősorban arra törekszik, klasszikus zeneszerző legyen, most már joggal elhihetjük. [...] Könnyen hihető, hogy az előadóművész Dohnányi ajánlotta az alkotóművész Dohnányit a jóindulatú hallgatóságnak. (*The Daily Telegraph* 1898. december 19.)

Azt azonban szintén korán felismerték a kritikusok, hogy Dohnányi „klasszikus" előadóként és a hagyományok mellett kiálló zeneszerzőként nem remélhet olyan átütő sikert, mint ha az úgynevezett „modernek" vagy „romantikusok" útján járna.

> Dohnányi nagyobb zenész és nagyobb előadóművész, mint mondjuk Paderewski (akire azért esett a választásunk, mert ő a modern pianizmus népszerű képviselője), de nem valószínű, hogy követőinek száma eléri Paderewskiét, főképp azért, mert ideáljai túl fennköltek, és mert nem romantikus egyéniség.[9]

Dohnányit leggyakrabban mint ideális Beethoven-játékost említették Európában és Amerikában egyaránt, és ez élete végéig meghatározta a róla kialakult képet. Nemcsak Londonban, hanem New Yorkban is Beethoven G-dúr zongoraversenyével debütált, és az utóbbi előadásról a következőket írta a *World* kritikusa:

> Napjainkban, amikor oly tolakodóan mutogatják a személyeset a művészetben, az ilyenfajta zongoraművész meglepetés. Dohnányi klasszikus típusú előadó. Bármit tesz, az elsődlegesen a zenéből születik. Tisztelettel van a zeneszerző iránt, akinek teljesen alárendeli magát. Nem fitogtatja ügyességét, nem forgat ki semmit azért, hogy az előadásban saját képességeit csillogtassa. Nemes, méltósággal teli és szerény. Játéka fölöttébb tiszta, becsületes, nem affektáló, értelmes. [...] Úgy érezzük, évek óta nem akadt Beethovennek ilyen tolmácsolója. (1900. március 23.)

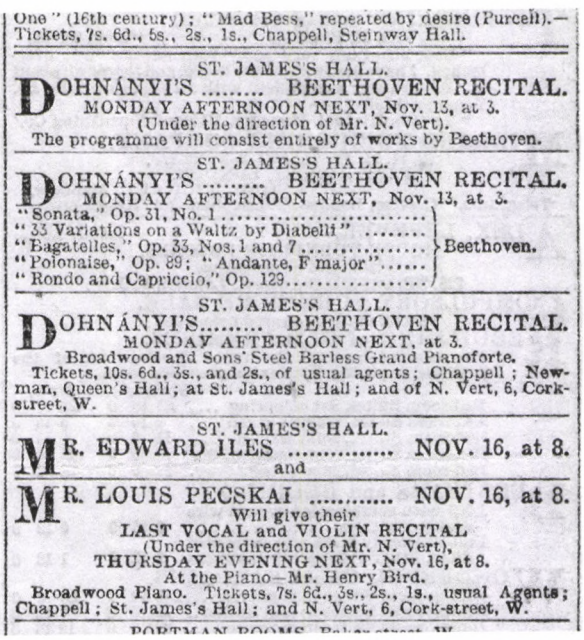
A versenyműi előadásáról aznap így vélekedett a *New York Times* recenzense:

> Interpretációját a színek méltóságteljes mértéktartása, a nagyvonalú és nyugodt tisztaság, a biztos céltudatosság jellemezte, valamint az, hogy minden részlettel a teljes mű maradéktalan kidolgozását szolgálta. Témakezelése férfias, őszinte és zeneileg kiegyensúlyozott volt. [...] Beethoven szelleme hű tolmácsolásra talált. A forma kibontása és a tartalom elemzése terén Dohnányi interpretációja von Bülow úr játékának legmagasabb szintjét idézte. Tiszta, emelkedett és üdítően józan előadásban volt részünk, amelyet ugyanakkor teljes átgondoltság, őszinte és közvetlen játékmód jellemzett.

Dohnányi a legtöbb bírálatot a Chopin-művek előadásáért kapta. Már első budapesti szólóestje után a poézist hiányolták Chopin-játékában (*Budapesti Napló* 1898. január 8.), és Londonban is hasonlóképpen vélekedtek:

> Chopinhez kevésbé szerencsésen nyúl, mint Beethovenhez. Stílusának férfiassága, mely olyannyira segíti őt az egyik mester interpretálásában, láthatólag akadályozza a másik zenéjének alapját képező költészet megértésében. Nem mintha nélkülözte volna az eleganciát a g-moll ballada és a cisz-moll keringő tolmácsolása – ez utóbbit Paderewski úr majdnem lehetetlenné tette mindazok számára, akik nem ütik meg az ő tökéletességi szintjét. (*The Daily Telegraph* 1898. november 11.)

9 Egy 1899. novemberében Glasgow-ban megjelent újságcikk részlete Vázsonyi Bálint hagyatékából, dátum és forrásjelzés nélkül.



One " (16th century); "Mad Bess," repeated by desire (Purcell).—Tickets, 7s. 6d., 5s., 2s., 1s., Chappell, Steinway Hall.

ST. JAMES'S HALL.
DOHNÁNYI'S ..... BEETHOVEN RECITAL.
MONDAY AFTERNOON NEXT, Nov. 13, at 3.
(Under the direction of Mr. N. Vert).
The programme will consist entirely of works by Beethoven.

ST. JAMES'S HALL.
DOHNÁNYI'S ..... BEETHOVEN RECITAL.
MONDAY AFTERNOON NEXT, Nov. 13, at 3.
"Sonata," Op. 31, No. 1 .....
"33 Variations on a Waltz by Diabelli" .....
"Bagatelles," Op. 33, Nos. 1 and 7 ..... } Beethoven.
"Polonaise," Op. 89; "Andante, F major" .....
"Rondo and Capriccio," Op. 129.....

ST. JAMES'S HALL.
DOHNÁNYI'S..... BEETHOVEN RECITAL.
MONDAY AFTERNOON NEXT, at 3.
Broadwood and Sons' Steel Barless Grand Pianoforte.
Tickets, 10s. 6d., 5s., and 2s., of usual agents; Chappell; Newman, Queen's Hall; at St. James's Hall; and of N. Vert, 6, Cork-street, W.

ST. JAMES'S HALL.
MR. EDWARD ILES ..... NOV. 16, at 8.
and
MR. LOUIS PECSKAI ..... NOV. 16, at 8.
Will give their
LAST VOCAL and VIOLIN RECITAL
(Under the direction of Mr. N. Vert),
THURSDAY EVENING NEXT, Nov. 16, at 8.
At the Piano—Mr. Henry Bird.
Broadwood Piano. Tickets, 7s. 6d., 5s., 2s., 1s., usual Agents; Chappell; St. James's Hall; and N. Vert, 6, Cork-street, W.

PORTMAN ROOMS, Baker-street, W.

Az 1899. november 13-i hangverseny hirdetése egy londoni napilapban

Ugyancsak Dohnányi Beethoven- és Chopin-játékát állította egymással szembe a *World* cikkírója:

> Beethovent csodálatosan jól játssza, míg Chopint inkább félreérti. Nyilvánvalóan nem tudja átérezni a túlfűtöttséget. [...] Chopinre kétségtelenül áll, hogy olyan hangon énekel, amit mi inkább csak kihallunk, mint meghallunk. Amikor Pachmann játssza Chopint, ő közvetíti ezt a finomságot, a véletlenül meghallott dolgok érzetét. A minap Dohnányi nem tette meg. Túl férfias volt. (1898. november 16.)

Dohnányi Amerikában sem kerülhette el, hogy Paderewskihez, a hatáskeltés legnagyobb mesteréhez hasonlítsák. A siker szempontjából mutatkozó „hiányosságai" azonban – amint erre a *New York Times* kritikusa is rámutatott – valójában erényeiből fakadtak:

> Interpretációi mesteriek, s a hangfestés terén mutatott mértéktartása az egyetlen akadály, ami miatt sikere nem lehet tökéletes a késő romantikusok előadásában – náluk ugyanis ez elsődleges szempont. Ha Dohnányi rendelkezne a Paderewski-hangzás boszorkánykonyhájával, egyből lábai elé vetné magát az örök női – és jóval több Chopint találnánk a műsorán. Jelenleg azonban azoknak a hölgyeknek ajánlhatjuk meleg szívvel, akik néha szívesen gondolkodnak is, valamint azon uraknak, akik tudják, mi a különbség a zongorázás és a zsonglőrködés között. (1900. november 18.)

Ha vizsgálat alá vesszük az ifjú Dohnányi repertoárját, nem teljesen azzal találkozunk, amit a legendákban hagyományozott Dohnányi-kép nyomán várhatnánk. Kiderül, hogy Dohnányi a pályakezdés éveiben egy-egy turné idején nem túl széles repertoárt tartott egyszerre a kezében, és azt évente csak néhány darabbal bővítette. Annál különösebb ez annak fényében, hogy Dohnányinak páratlan memóriája volt, könnyen tanult, kiválóan blattolt, és anekdoták sora szól arról, hogy a számára ismeretlen és éppen csak átlapozott művet is hibátlanul játszotta el aznap esti hangversenyén. Kétségtelen, hogy Dohnányi valóban képes volt emberfeletti mutatványokra. Nem a ködbe vesző legendák, hanem a valóság világába tartozik az az eset, amelyet Heinrich Geisler bécsi kritikus írt le 1899 januárjában. A Pozsonyban tartott koncert egyik felében Dohnányi saját *Zongoraötösét* (op. 1) játszotta a Fitzner kvartettel, a másikban pedig Beethoven *G-dúr versenyét* katonazenekar kíséretével. A Beethoven-mű előadásához

a Bösendorfer zongorát kétheti gyötréssel készítették elő erre a szolgálatra, amikor a katonazenekar magasabb hangolásához igazították. A főpróbára – amelyet a sok, jegy nélkül maradt érdeklődőre való tekintettel nyilvánosan rendeztek meg – eljött a mi derék Fitzner-quartettünk is, és kétségbeesett, amikor hegedűit fél hanggal feljebb kellett hangolnia. A fiatal Dohnányi azonban nem ijedt meg, s a következő napi hangversenykor e „katonazongorán" az asz-hangot adta meg hangolásul, és szólamát h-mollban játszotta, míg a vonósok c-mollban maradtak. Mindezt pedig oly magától értődően tette, mintha egy vajaskenyeret ennék. Persze ettől egy kicsit elakadt a lélegzetünk. *(Neue Musikalische Presse* 1899. január 22.)


THIS WEEK'S SYMPHONY CONCERT SOLOIST.

ERNEST VON DOHNANYI.

Ernest von Dohnányi, the pianist who made his début in America Thursday night at Cambridge, and will play at the Symphony concert tonight, was born at Pressburg, Hungary, July 27, 1877. His father is a professor of Mathematics and Physics at the Pressburg Gymnasium. Ernest began to learn the piano when he was six, and he began to compose at seven. His first teachers were his father, who is a 'cellist, and Forstner. He played in public for the first time at Pressburg, when he was nine years old. His first chamber music was written in 1888-89, and his piano quartet was played in Vienna in 1894. In September of that year he entered the Academy of Music at Budapest, where he remained until June, 1897; he studied theory under Hans Koessler and the piano under Stefan Thomán. In 1895-96 he composed his piano quintet in C minor, and his symphony in F. In 1896 his symphony and an overture "Zrinyi" took prizes offered by the Liszt Verein of Budapest. Dohnányi studied afterward with d'Albert, then appeared in Berlin in October, 1897, and afterward in German and Austrian cities. His piano concerto won the prize at Vienna in a competition where Mr. Gericke was one of the judges. His first appearance in England was at a Richter concert Oct. 24, 1898. Since then he has played in many European cities.

Dohnányi fellépését hirdető cikk egy bostoni napilapban 1900. március 17-én

Ennek fényében valóban különös, hogy Dohnányi repertoárja milyen kevéssé változott az évek során. Magától értődő, hogy első két szólóestjének műsorát – a saját kompozíciók kivételével – Dohnányi abból a mintegy félszáz darabból választotta ki, amelyet az előző három évben Thomán István irányítása alatt tanult a Zeneakadémián. Nyilvános bemutatkozásának programja szinte pontosan egyezik a zeneakadémistaként előadott művekkel, illetve azokkal, amelyeket 1897 nyarán Eugen d'Albert-rel vett át Bernriedben. 1897. október 1-én a berlini Bechstein-Saalban adott első estjén a következő műveket játszotta: Bach–Liszt: *g-moll fantázia és fúga,* Beethoven: *Asz-dúr szonáta* op. 110, Schumann: *fisz-moll szonáta,* Dohnányi: *Variációk és fúga G. E. témájára* (op. 4, bemutató), Liszt: *Don Juan fantázia.* Második önálló hangversenyére ugyanitt került sor november 7-én, a műsoron szerepelt Brahms: *Variációk és fúga egy Händel témára,* Chopin: *g-moll ballada* és *Fisz-dúr impromptu,* Dohnányi: *cisz-moll scherzo* (op. 2 no. 1, bemutató), Liszt: *h-moll szonáta, Valse impromptu* és *13. rapszódia.* Beethoven: *G-dúr zongoraversenye,* amelyet november 17-én Budapesten játszott Richter János vezényletével, már az első Thomán-órák anyagához tartozott.

Az elkövetkező négy évben a három említett hangversenyen előadott darabok jelentették a Dohnányi-műsorok gerincét, és hozzájuk fokozatosan mintegy két tucatnyi további kompozíció csatlakozott, illetve került át a Zeneakadémián tanult művek passzív tárházából a nyilvános hangversenyek műsorába. A fenti reperto-

árt néhány hónapon belül egészítette ki Chopin *cisz-moll keringője, Fisz-dúr noktürn*je és op. 12-es variáció-sorozata, Schumann *Fisz-dúr románc*a, Liszt *Esz-dúr zongoraversenye* és Rubinstein *Barcarolája,* Dohnányi saját darabjai közül pedig a *h-moll capriccio* (op. 2 no. 4), az *a-moll intermezzo* (op. 2 no. 2) és a *Naila-keringő*. 1898 őszén Dohnányi első angliai turnéjára magával vitte Haydn *f-moll variáció*it, Beethoven op. 129-es *Rondo a capriccio*ját és *Esz-dúr szonáta*ját (op. 31 no. 3), Mendelssohn *e-moll prelúdium és fúgá*ját, Liszt *Harmadik rapszódiá*ját, Brahms *h-moll rapszódiá*ját (op. 79 no. 1), valamint saját *f-moll intermezzó*ját (op. 2 no. 3) és *Gavotte und Musette* című darabját. Második angliai útján többek között Schubert op. 42-es *a-moll szonáta*, Brahms *esz-moll intermezzó*ja (op. 118 no. 6) és *Esz-dúr rapszódiá*ja (op. 119 no. 4), Liszt *15. rapszódiá*ja, a *Soirées de Vienne* 4. darabja és saját *Passacagliá*ja (op. 6) szerepelt újdonságként. 1899 őszén, a harmadik angol turné idején Bach *Kromatikus fantázia és fúgá*jával, Beethoven *G-dúr szonáta*jával (op. 31 no. 2), *Diabelli-variáció*ival és *F-dúr andanté*jával, Brahms *h-moll intermezzó*jával (op. 119 no. 1), Liszt *9. rapszódiá*jával és *E-dúr legendá*jával bővültek Dohnányi műsorai.

A fenti – teljességre nem törekvő – lista impozáns képet fest Dohnányi repertoárjáról, a puszta felsorolás azonban félrevezető lehet, ha nem vesszük figyelembe a műsorok időbeli és mennyiségi struktúráját. A négy hangversenyévad mintegy százötven eseményén félszáznál több zongoramű szólalt meg Dohnányi előadásában, de az összes műsorszám több mint kétharmadát éveken át ugyanaz a kéttucatnyi kompozíció foglalta el, számos darab csupán néhány vagy éppen egyetlen alkalommal hangzott el. Egy-egy turnéra Dohnányi két-három hangversenyre való művet vitt magával, ezekből állított össze különféle kombinációkat. Ezért műsorai gyakran hasonlítottak egymásra, és a harmadik angliai turné idején, amikor szinte minden másnapra esett fellépés, előfordult, hogy a művész ugyanazt a programot (1899. november 15. Malvern) további hét alkalommal ismételte meg változatlan sorrendben. A koncertműsorok vizsgálata során az első benyomásokat követően már nem a repertoár gazdagsága ejti ámulatba a kutatót, hanem egyre inkább a gondos műsorszerkesztés hátterében kibontakozó hús-vér ember portréja vonja magára a figyelmet. Világossá válik, hogy Dohnányi tudatosan, a siker érdekében megfontoltan gazdálkodott saját erejével és energiájával, és nem vállalt felelőtlenül kockázatot azzal, hogy a kimerítő utazások idején egyszerre túl sok művet tart műsoron. Érdemes megfigyelni, hogy amikor – valószínűleg az előző évi nagy sikereken felbátorodva – második angliai turnéján egyszerre számos újdonsággal lépett az angol közönség elé, a legtöbb darabot csupán egyszer játszotta el, majd visszatért jól bevált műsorszámaihoz. Az új művek közül a *Soirées de Vienne* 4. darabja, a Schubert-szonáta és a Brahms-intermezzo (op. 118 no. 6) a következő körutak idején, Schumann *Szimfonikus etüd*jei és Beethoven *C-dúr szonáta*ja (op. 2 no. 3) két-két későbbi elhangzást követően csak 1902-ben jutott fontos szerephez. A *Wohltemperiertes Klavier* két prelúdium és fúgáját, az *Olasz koncert*et, Mozart *a-moll rondó*ját és Brahms *Esz-dúr intermezzó*ját (op. 117 no. 1) pedig Dohnányi levette repertoárjáról. A különösen nagy szellemi és technikai igénybevételt jelentő *Diabelli-variációk* előadásait szinte egymást követő napokra fókuszálta (1899. november 10., 11. és 13.), és legközelebb csak 1902-ben, majd 1905-ben vette elő a művet egy-egy önálló hangverseny keretében. Két ameri-

kai útján pedig – ismereteink szerint – csupán egyetlen olyan zongoraművet tűzött műsorára, amelyet korábban nem játszott nyilvánosan.[10]

A művész gondolkodásmódjáról sokat árulnak el ráadásszámai. Bár itt, a „hivatalos" műsoron kívül kötötték a legkevésbé műsorszerkesztési szempontok, ő nem élt a felkínált szabadsággal. A fennmaradt kritikákban – ismét a hagyományos Dohnányi-képnek ellentmondva – nyomát sem leljük sem az improvizációnak, sem az úgynevezett „meglepetésszámoknak". Dohnányi mindig az éppen műsoron tartott művek közül választott ráadást, legtöbbször Chopin *cisz-moll keringőjét*, Beethoven op. 129-es *Rondo a capricciójá*t és saját darabjai közül a *Gavotte és Musette*-et vagy a *Naila-keringőt* játszotta el a hangverseny végén. Az átlagos koncertlátogatók körében bizonyára óriási sikert aratott volna népszerű dallamokra épített rögtönzésekkel vagy üres akrobata-mutatványokkal. Ő viszont tudatosan tartózkodott attól, hogy a tapsok érdekében lerombolja az esemény emelkedett hangulatát, és gyakran a tomboló lelkesedés ellenére sem adott ráadást.

A művész sikerében szerepet játszó tényezők között a műsorválasztás mellett első helyen említhetnénk Dohnányi támogatóit és saját személyiségvonásait. A Zeneakadémiáról kikerült ifjúnak jelentős részben még a jó szerencsére kellett hagyatkoznia, mivel karrierje indulásakor nem rendelkezett sem befolyásos támogatókkal, sem valódi impresszárióval. Így saját magának kellett intéznie az ügyeit, és ezen a téren távolról sem volt olyan tehetséges, mint a zenében. Édesapja így fogalmazott egyik szemrehányásokkal teli levelében:

> De azért ne gondold, hogy teljesen meg vagyok elégedve viseleteddel. Ugyan a művészi tanulmányaidban rendkívüli örömet okoztál mi nekünk, de a practicus életre valóságod, úgy látszik nem eléggé erélyes, nem mozogsz elegendően. Igen örülnék, ha ebben tévednék. Leveleimet nem szoktad kellően átolvasni, illetőleg nem szoktál kérdéseimre felelni... (Pozsony 1896. február 20.)[11]

Dohnányi később sem szívesen fordult másokhoz segítségért, és idegenkedett attól, hogy csupán céljai elérése érdekében ápoljon valakivel jó kapcsolatot, a levélírás pedig mindig a lehető legnagyobb megpróbáltatást jelentette a számára.

Koessler János sokat tett azért, hogy elősegítse növendéke érvényesülését. Dohnányi írta apjának 1897. szeptember elején Bernriedből:

> A Liszt concert partitúráját és stimmjeit kérem készen tartani, mert nem lehetetlen, hogy azt szept. 13-án Münchenben játszom. Ezt is Koesslernek köszönhetem; ő a müncheni tartózkodása alatt engem az itt megforduló karmestereknek nyakára sózott, úgy, hogy a tél folyamán esetleg Drezdában meg Chemnitzben is fogok játszani.

A számos terv közül azonban alig valósult meg valami, és a művésznek csupán alkalmi szolgáltatást nyújtó két hangversenyrendező, a berlini Hermann Wolff és a bécsi Albert Gutmann sem sokat lendített az ifjú karrierjén.

---

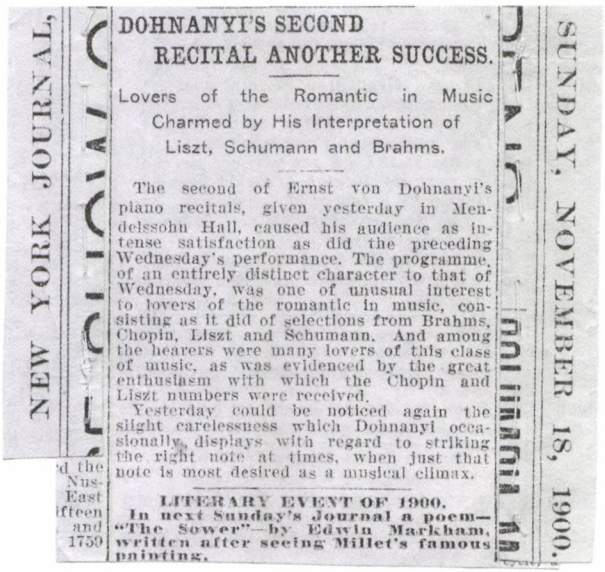
10 1901. március 2-án New Yorkban Beethoven-hangversenyt adott, és ennek nyitószámaként eljátszotta a *c-moll variációk*at (WoO 80).

11 A Dohnányi-levelezésből vett idézeteket a Vázsonyi-hagyatékban található fotómásolatok alapján közöljük.

Az áttörést Richter János támogatása hozta meg 1898-ban Londonban, ahol Nathaniel Vert impresszárió és a Broadwood cég vette az ifjút pártfogásába (utóbbi a hangversenyek anyagi támogatásán és az esetleges deficit átvállalásán túl az első turné kritikáiból 12 oldalas reklámanyagot is nyomtatott Dohnányi számára). Sokat jelentett az idegen környezetben az is, hogy Dohnányi találkozott és együtt is muzsikált a hegedűművész Pécskai Alajossal és a Londonban Ludwig Lebellként ismertté vált csellistával, Löbel Lajossal, akik a budapesti Zeneakadémián tanulótársai voltak Hubay Jenő kamaraosztályában.[12]

A művész amerikai útjait is személyes kapcsolatok segítették elő: hangversenyeit a londoni Vert testvére szervezte (Vert & Wolfsohn, New York), és Boston központú turnéihoz a hátteret két korábbi ismeretség biztosította. Az egyik barát Wilhelm Gericke, a bostoni szimfonikusok vezető karmestere, aki 1899 márciusában a bécsi Bösendorfer-verseny zsűritagjaként került kapcsolatba Dohnányival. A másik fő támogató a Kneisel kvartett volt: tagjai Brahms kérésére még 1895 nyarán Bad Ischlben eljátszották Dohnányi első opuszát, majd Amerikában bevezették a magyar ifjút a társasági életbe és hangversenyeikre meghívták közreműködőnek. Dohnányi Bostonból írta testvérének, Máriának:

> A Kneisel quartett egyike a legjobbaknak, ép úgy mint az itteni Orchester egy hajszállal se rosszabb a bécsinél. [...] Máskülönben is el vagyok foglalva, különösen itt Bostonban roppant sokat vagyok meghíva. Majd Gerickeéknél, majd Kneisel, majd Svecenski (viola) majd Schröderéknél (cello); mind családos emberek, bécsi feleségekkel, iszonyú gemüthlich s ritka kedves emberek. (1900. április 2.)



NEW YORK JOURNAL, SUNDAY, NOVEMBER 18, 1900.

DOHNANYI'S SECOND RECITAL ANOTHER SUCCESS.

Lovers of the Romantic in Music Charmed by His Interpretation of Liszt, Schumann and Brahms.

The second of Ernst von Dohnanyi's piano recitals, given yesterday in Mendelssohn Hall, caused his audience as intense satisfaction as did the preceding Wednesday's performance. The programme, of an entirely distinct character to that of Wednesday, was one of unusual interest to lovers of the romantic in music, consisting as it did of selections from Brahms, Chopin, Liszt and Schumann. And among the hearers were many lovers of this class of music, as was evidenced by the great enthusiasm with which the Chopin and Liszt numbers were received.

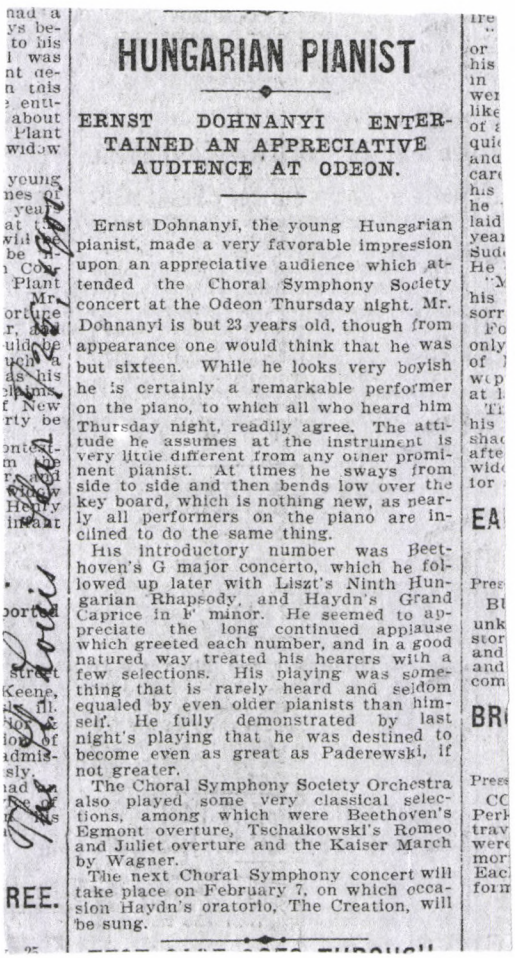
Yesterday could be noticed again the slight carelessness which Dohnanyi occasionally displays with regard to striking the right note at times, when just that note is most desired as a musical climax.

LITERARY EVENT OF 1900.

In next Sunday's Journal a poem—"The Sower"—by Edwin Markham, written after seeing Millet's famous painting.

New York Journal, 1900. november 18.

12 A két ifjú több fontos alkalommal volt Dohnányi előadópartnere: 1894. szeptember 28-án Dohnányi *fisz-moll zongoranégyesét* adták elő a Hubay-órán (ennek híre és Hubay pozitív véleménye már az első tanév elején felkeltette a figyelmet a zeneszerző Dohnányi iránt is), 1895. február 9-én közösen játszották Goldmark *B-dúr zongoraötösét*, június 16-án pedig Dohnányi *c-moll zongoraötösét* mutatták be a Zeneakadémia vizsgahangversenyén. Az utóbbi művet 1898. november 16-án a szerző ugyancsak velük játszotta először a londoni közönség előtt, egy évvel később, 1899. december 18-án pedig a Pécskai–Lebell kvartett mutatta be az *A-dúr vonósnégyest* (op. 7). Ez alkalommal hangzott el másodszor az op. 8-as *Gordonkaszonáta* Dohnányi és Löbel előadásában, két héttel az ősbemutatót követően, amelyen szintén az egykori iskolatárs volt Dohnányi partnere.



HUNGARIAN PIANIST

ERNST DOHNANYI ENTERTAINED AN APPRECIATIVE AUDIENCE AT ODEON.

Ernst Dohnanyi, the young Hungarian pianist, made a very favorable impression upon an appreciative audience which attended the Choral Symphony Society concert at the Odeon Thursday night. Mr. Dohnanyi is but 23 years old, though from appearance one would think that he was but sixteen. While he looks very boyish he is certainly a remarkable performer on the piano, to which all who heard him Thursday night, readily agree. The attitude he assumes at the instrument is very little different from any other prominent pianist. At times he sways from side to side and then bends low over the key board, which is nothing new, as nearly all performers on the piano are inclined to do the same thing.

His introductory number was Beethoven's G major concerto, which he followed up later with Liszt's Ninth Hungarian Rhapsody, and Haydn's Grand Caprice in F minor. He seemed to appreciate the long continued applause which greeted each number, and in a good natured way treated his hearers with a few selections. His playing was something that is rarely heard and seldom equaled by even older pianists than himself. He fully demonstrated by last night's playing that he was destined to become even as great as Paderewski, if not greater.

The Choral Symphony Society Orchestra also played some very classical selections, among which were Beethoven's Egmont overture, Tschaikowski's Romeo and Juliet overture and the Kaiser March by Wagner.

The next Choral Symphony concert will take place on February 7, on which occasion Haydn's oratorio, The Creation, will be sung.

The St. Louis Star, 1901. január 25.

A művészi siker hátterében közismerten ugyanaz a tényező áll első helyen, amit Montecuccoli háromszorosan is a győztes háború feltételének nevezett. Magától értődő, hogy minden koncertfelkérés mögött az áll, hogy a szervező cég lát-e anyagi hasznot az esemény rendezésében, azaz hogy a művész neve várhatóan mekkora közönséget csábít a terembe, illetve hogy a hallgatók mennyit hajlandók fizetni egy-egy belépőjegyért. Amint Dohnányi leveleiből kiderül, első berlini és bécsi hangversenyeit saját költségén rendezte, és nemhogy ő kapott volna honoráriumot, hanem a kockázatot is neki kellett vállalnia a Wolff és a Gutmann céggel szemben. 1898 végén Londonban már valamivel jobb helyzetben volt: a sorsdöntő Richter-koncertért, szólóestjeiért és zongoraötöse bemutatásáért nem kellett fizetnie, igaz, hogy nem is keresett semmit. Édesapjának írott leveléből (1898. november 27. London) tudjuk, hogy az első szólóhangversenyért a Broadwood cég vállalt anyagi garanciát, és mintegy 30 guinea veszteséget könyvelt el. A további felkérések Dohnányi számára viszont általában már 20-25 guinea fix jövedelmet biztosítottak, ami hazájában egy zeneakadémiai tanár havi fizetésének felelt meg.[13]

A második amerikai turné mérlegét szintén egy Dohnányi-levélből ismerhetjük, ugyanakkor valós sikerének hátteréről is alapvető információkhoz juthatunk.

> Ami a „Geschäftet" illeti [...] be kell vallanom, hogy tekintve a morális sikert, mely nagyobb nem lehetett volna, amaz aránytalanúl kicsi volt. A 30 concerten felül alig játszottam. Ennek csak az oka, hogy ezidén Amerika tulságosan el volt árasztva zenészekkel, különösen zongoristákkal (valószínűleg Paderewski tavalyi óriási financiális sikere folytán), s ha egyiknek sem volt az a sikere mint nekem, a „Geschäftet" kölcsönösen rontottuk egymásnak. Paderewski, Sauer, Rosenthal s Pachmannon kívül, akik tavaly itt voltak,

13 Tanulóéveiben Dohnányinak ugyanezért a pénzért még száznál több magánórát kellett adnia.

s D'Albert-en kívül (aki szintén akart jönni) nem tudok nevesebb zongoristát, aki nem lett volna itt idén. Gabrilovitsch, Harold Bauer, Joseph Hoffmann, Sieveking, Slivinsky, Carreño, Aus der Ohe, Fanny Bloomfield-Zeisler, Godovszky (a legnagyobb technikus), Toselly, Josephi, s. a. t. mind játszottak, több-kevesebb sikerrel.[14]

Tekintve az itteni élet óriási drágaságát, s ebből folyó óriási kiadásainkat, bizony nem sok amit ezidén félrerakhatok. Annál szebbnek igérkezik a „geschäft" amelyet 2-3 év mulva fogok itt csinálhatni. – Egészben véve mégis csak meg lehetek elégedve tourneemmal, mert ha egyebet nem, biztos alapot raktam magamnak. (Dohnányi Frigyesnek, New York 1901. március 18.)

A levél pozitív végkicsengése talán csak az édesapának szól, és az említett megelégedettségben valószínűleg Dohnányi sem hitt igazán. Hasonlóképpen próbálta megszépíteni a valóságot, mint Mozart, aki gyakran apja elvárásainak igyekezett – legalább írásban – megfelelni. Az elkövetkező évek azt igazolták, hogy Dohnányi „befektetése" nem járt a várt ereménnyel, ugyanis két évtizednek kellett eltelnie ahhoz, hogy ismét az Egyesült Államokba utazzon.

Az első koncertturnékon elért siker jellege jól jellemzi magát a művészt is: Dohnányi számos kritika tanúsága szerint egy viszonylag szűk, zeneértő réteg szemében keltett osztatlan elismerést. Egyéniségéből és művészi elveiből adódóan nem lett, nem lehetett igazi sztár belőle, akinek emeltdíjas koncertjeire tömegesen csődült a szenzációra éhes közönség. Sikerének leglényegesebb eleme az volt, hogy a századfordulótól kezdődően a szakmabeliek a világ első pianistái között tartották számon. Művészi portréját a rendelkezésünkre álló források alapján aligha tudjuk világosan és egyértelműen megrajzolni. Nem csupán azért, mert a kritikák nem tükrözték hűen a valóságot, hanem mert tárgyuk, azaz Dohnányi játékstílusa és egyénisége is rendkívül összetett volt. Az egymásnak látszólag ellentmondó írások szavakkal megragadhatatlan jelenséget próbáltak körülírni, és miközben a különböző megközelítések és nézőpontok eltérő eredményekre vezettek, Dohnányi játéka is folyamatosan változott. A feltárt dokumentumok azonban mégis alapvető információkkal szolgálnak ahhoz, hogy összességükből a legendákon túllépve jobban megismerhessük, és árnyaltabbá tegyük a valóságos művész és ember portréját.

14 Az említett művészek a következők: Ossip Gabrilowitsch, Harold Bauer, Joseph Hofmann, Martinus Sieveking, Josef Slivinsky, Teresa Carreño, Adèle aus der Ohe, Fannie Bloomfield-Zeisler, Leopold Godowsky, Enrico Toselli, Joseffy Rafael.

ABSTRACT

László Gombos*

RECEPTION OF THE YOUNG ERNST VON DOHNÁNYI: SUCCESSES OF THE PERFORMER AND COMPOSER DURING HIS FIRST CONCERT TOURS

October 24, 1898, the day of Dohnányi's debut in London meant a decisive turn in the artist's career. After successes in Hungary, Vienna and Germany he came into the focus of attention of wide audiences by playing Beethoven's Piano Concerto in G major at the St James's Hall. The warm reception, the sensational news in the press launched a chain reaction of invitations and Dohnányi's international career. His first England tour (October–December 1898) was followed by two further tours within a year (January–March and October–December 1899, respectively) and his series of successes was crowned by this two tours of America (March–April 1900, November 1900–March 1901). In the meantime he acquired fame as a composer as well: with his Piano Concerto in E minor (op. 5b) he won the Bösendorfer Competition in Vienna in March 1899 and the three-movement version of the work (op. 5) was performed several times in Hungary, England, Germany and the United States. His String Quartet (op.7) was performed in London, his Sonata for Violoncello (op. 8) in London and New York. His piano pieces (op. 2, 4, 6) – just as the piano parts of his Quintet (op. 1) and Concerto – were played by him several times. The promising, yet unknown youth at the beginning of his career turned into an internationally acknowledged and appreciated artist within three years. This article tries to reveal the background of these events through the investigation of all available press articles, concert programs, letters and other contemporary documents, to make a step to create an authentic image of Dohnányi as a performer and a composer.

* László Gombos born 1967 in Szombathely. Studies: piano, organ and music theory at the Secondary Music School in Szombathely, from 1985 at Franz Liszt Academy of Music in Budapest, Chorus Master, Teacher and Music Theory Department. Graduated in 1990. 1990-95 studied musicology at the same Institute (thesis: Franz Liszt's Verdi transcriptions. Connections of the two masters by the operatic transcriptions). 1995-98: Musicological PhD Program of the University of Music (Jenő Hubay, the violin virtuoso and chamber musician). Since 1990 teaching music history: 1998-2002 University of Debrecen, and since 1995 Béla Bartók Conservatory in Budapest. Researcher of the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, Budapest: 1994-2001 20th century department, since 2002 Ernő Dohnányi Archives. Main research field: Hungarian music in the 19th and 20th centuries.

Thomas Hochradner

JOHANN NEPOMUK FUCHS ÉLETE ÉS MŰKÖDÉSE

– *úgy is mint kutatástörténeti példa**

Az itt következő fejtegetéseket nem egy egyetlen zeneszerző életét és munkásságát a megszokott módon bemutató életrajzi vázlatnak szenteljük, mint az esetleg elvárható lehetne. Az ilyen ábrázolás az 1766. június 29-én ismeretlen helyen született és 1839. október 29-én Eisenstadtban meghalt Johann Nepomuk Fuchs esetében a forráshelyzet következtében kényszerűen hosszabb helyszíni kutatást követelne meg, mert rávonatkozó anyagot csak az Esterházy jószágigazgatóság kismartoni zenei archívumában, illetve a budapesti Széchényi Könyvtár Esterházy családi archívumában lehet találni. Ennek ellenére megszületett már Tamás Katalin diplomamunkája[1] Johann Nepomuk Fuchs életéről és korai mise-kompozícióiról. Ehhez, lévén a dolgozat magyar nyelvű, a kutatás természetesen nem egykönnyen fér hozzá,[2] és ugyanezért nem is érthető könnyen. Mindebből nyilvánvaló, hogy tanulmányunk súlypontját a recepciótörténetre helyezi.

Főhajtás Bárdos Kornél előtt

Ez a recepciótörténet iránti érdeklődés Bárdos Kornél Eger, Pécs, Sopron, Győr, Székesfehérvár és Tata rezidenciájának és városának a zenetörténetével foglalkozó fontos publikációival függ össze, amelyek mind a Magyar Tudományos Akadémia kiadójánál [Akadémiai Kiadó, Budapest] jelentek meg.[3] Valamennyi tanulságos

* A Bárdos Kornél O. Cist. halálának 10. évfordulója alkalmából a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság és a 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 német nyelven elhangzott előadás magyar fordítása.

1 Tamás Katalin: *Johann Nepomuk Fuchs fiatalkori miséi.* Diss. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 1998.

2 Példánya csak a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem könyvtárában található. Ezúton mondok köszönetet Szacsvai Kim Katalinnak, aki erre a diplomamunkára felhívta a figyelmemet.

3 Bárdos Kornél: *Pécs zenéje a 18. században.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 1976; uő: *A tatai Esterházyak zenéje 1727–1846,* Budapest: Akadémiai Kiadó, 1978; uő: *Győr zenéje a 17–18. században.* A művek tematikus jegyzékét összeállította Vavrinecz Veronika. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1980; uő: *Sopron zenéje a 16–18. században.* A művek tematikus jegyzékét összeállította Vavrinecz Veronika. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984; uő: *Eger zenéje 1687–1887.* A művek tematikus jegyzékét összeállította Vavrinecz Veronika. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1987; uő: *Székesfehérvár zenéje 1688–1892.* A színházi zene fejezetrészt írta Gupcsó Ágnes. A művek tematikus jegyzékét összeállította Vavrinecz Veronika. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1993.

dokumentumgyűjteményt tartalmaz, bepillantást nyújtva az egyes udvari illetve városi zeneélettel kapcsolatos ismeretekbe, és ezek még számomra – a magyarul nem tudó használó számára – is értékes adalékokat szolgáltattak Johann Joseph Fux, császári udvari karnagy műveinek elterjedéséről szóló forráskutatásaimban. A zenekutatás általános távlatához tartozik, hogy továbbra is és minél gyakrabban Bárdos könyveihez hasonló, a helyi zenetörténetet pontosan számba vevő, részletes tanulmányokat adjon közre. Az ilyen projekttel együtt járó intenzív forráskutatást bizonyára sokan lenézik, Ausztriából például csak egy ilyen jellegű nagyszabású kiadványt ismerek, még a régmúltból, 1938-ból: Walter Senn tanulmányát a tiroli kisváros, Hall (Hall in Tirol) zenekultúrájáról.[4]

A történetírásnak, a zenetörténetírásnak is, most is, mint mindig fontos feladata, hogy igazolja a struktrális megfigyelések eredményeit, és a helyben megszerzett stúdiumok alapján megalapozza a nyilvános zeneélet nem mindig nyilvánvaló szelekcióját. Az a módszer, amelyet Bárdos Kornél a 20. század hetvenes és nyolcvanas éveiben választott egy olyan időszakban, amelyik egyre inkább behálózottságra és virtuális komplexitásra törekszik, egyenesen jövőbe mutató. Rálátásunk a zenekultúrában zajló folyamatokra és változásokra éppen a konkrét adatok segítségével szerzett bizonyosság révén válik szabaddá.

Johann Nepomuk Fuchs a lexikális recepcióban

A zenei lexikonoktól és enciklopédiáktól elvárható lenne az összehasonlítás próbáját is kiálló bizonyosság, különösen az olyan zeneszerzőknél, akiknek többé vagy kevésbé folyamatos tevékenysége az 1800 utáni időre esik, azaz olyan periódusra, amelyben a lexikonokba való nyilvántartásbavétel röviddel az események megtörténte után ment már végbe.[5] Mégis, csak egy pillantást vetve a közkézen forgó legfontosabb lexikonokba, beleértve a közelmúltban kiadott zenei enciklopédiákat is, ennek éppen az ellenkezőjét látjuk. Az *MGG*[2] – ugyanúgy, mint az *MGG*[1]– nem jegyzi az eisenstadti Johann Nepomuk Fuchsot, míg az 1842-ben Frauenthalban (Steiermark) született azonos nevű Johann Nepomuk Fuchsot, Brahms barátjának, az ismertebb zeneszerző és zenetanár Robert Fuchsnak[6] öccsét azonban igen. Ez a „másik" Johann Nepomuk Fuchs (1842–1899) operakarmesterként tevékenykedett Pozsonyban, Nagyszebenben, Temesváron, Krakkóban, Pesten, Brnóban, Hamburgban, Lipcsében és Lembergben (Lvov), mielőtt

4 Walter Senn: *Aus dem Kulturleben einer süddeutschen Kleinstadt. Musik, Schule und Theater der Stadt Hall in Tirol in der Zeit vom 15. bis zum 19. Jahrhundert.* Innsbruck: 1938. – Bécs hosszabb ideje meghirdetett zenetörténete mind ez ideig nem jelent meg.

5 Ernst Ludwig Gerber *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und Werken [...] enthält.* (Leipzig: 1790–1792), és uő: *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler* (Leipzig: 1812–1814) című műveivel kezdve.

6 Alfons Ott: *Johann Nepomuk Fuchs* és *Robert Fuchs* szócikkek in: *MGG*[1], 4. kötet, Kassel–Basel: 1955, 1079–1083. hasáb; Andrea Harrandt: *Johann Nepomuk Fuchs* és *Robert Fuchs* szócikkek in: *MGG*[2], Personenteil 7. kötet, Kassel–stb.: 2002, 222–225. hasáb.

1880-ban a bécsi Udvari Operához szerződtették. Bizonyára ez a konkurens szorította ki eisenstadti névrokonát az *MGG*-ből, ha ugyan nem a két személy egymást kiszorító összetévesztéséről van szó.

A *New Grove*[2] sem szentel szócikket az eisenstadti Johann Nepomuk Fuchsnak, míg a Frauenthalban született Johann Nepomuk Fuchs címszónál[7] egy irodalmi utalást tartalmaz, amelyik a kismartoni Fuchs Joseph Haydnnel való tanár–tanítvány viszonyára vonatkozik. Itt tehát nyilvánvaló a két személy összecserélése. Az eisenstadti Fuchs azonban egy-egy rövid szócikk erejéig megjelenik az *Österreichischen Biographischen Lexikonban*, a *Historischen Lexikon Wienben* és az *Oesterreichischen Musiklexikonban*.[8] Figyelmesebb vizsgálat során kiderül, hogy az információk mindegyike Wurzbach *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich* című munkájából származik.[9] Wurzbach forrásként az Adolf Bauerle által kiadott *Theaterzeitungban* 1840-ben közreadott nekrológra hivatkozik, amelyet Fuchs győri kollégája, Richter Antal[10] fogalmazott, és amelyikből ilyenformán minden későbbi lexikon-információ származik. Ott ez áll:

> Hogy milyen rangot is képvisel a művészeti életben az eisenstadti hercegi zenekar, az túlságosan is ismert ahhoz, hogy itt közelebbről méltassuk, és ez nem is célja ennek a beszámolónak. Annál tiszteletteljesebb említést érdemel azonban ennek elöljárója, aki több mint negyven évig volt az együttes vezetője, aki ötvenöt évig szolgálta a hercegi házat, és aki csendes munkásságát és szüntelen tevékenységét csak hivatásának szentelte. Fuchs négy herceget szolgált, nevezetesen Miklóst, Antalt, Miklóst és a most uralkodó Esterházy Pál herceget, és mindvégig élvezhette ezeknek kegyelmét. Fuchs a nagy Joseph Haydn tanítványa és utóda volt, és ami az elhunytnak még több megbecsülést szerez: Haydn legtámogatottabb tanítványa és barátja. Hogy Fuchs milyen zeneszerzői tevékenységet folytatott, az az alább felsorolt műveiből kiderül. Övé volt a legjobb és legnemesebb emberi természet, ő volt a legjobb férj és szerető apa, a zenekar tagjainak legjobb akaratú és leggondoskodóbb elöljárója, ezért az ő legnagyobb tiszteletüket és szeretetüket élvezte. Legnemesebb stílusú és a célnak a legteljesebb mértékben megfelelő művei főleg egyháziak; az utolsók természetesen nem egyenértékűek a korábbiakkal, kora kihatott szellemére is, de még a halálát megelőző néhány nappal is változatlan szorgalom, a művészet iránti lankadatlan szeretet lelkesítették munkásságát. Műveinek felsorolása: 28 kisebb és nagyobb mise, 51 offertórium és graduále, 31 vesperás és litánia, 62 Salve regina, Ave alma, Regina coeli, Sub tuun és himnuszok, 1 Te Deum, 2 opera, 3 Singspiel, 1 kantáta, 1 nonett, 1 oktett, 1 kvartett, 3 trió, 2 zenekari nyitány, 15 kvartett férfihang-

7 Robert J. Pascall: *Johann Nepomuk Fuchs* szócikk in: *New Grove*[2], 9. kötet, New York–London: [2]2002, 310.

8 *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950*. 1. kötet Graz–Köln: 1957, 378. skk.; Felix Czeike: *Historisches Lexikon Wien*. 2. kötet, Wien: 1993, 429.; Andrea Harrandt: *Johann Nepomuk Fuchs* szócikk in: *Oesterreichisches Musiklexikon*. Hg. v. Rudolf Flotzinger. 1. kötet, Wien: 2002, 503.

9 Constant von Wurzbach: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*. 4. kötet, Wien: 1858, 390 skk.

10 Anton Richter: „Nekrolog. (Joh. Nep. Fuchs, fürstl. Esterhazyscher Capellmeister, geboren den 29. Juni 1766, gestorben den 29. October 1839.)." In: *Theaterzeitung und Originalblatt*. Hg. v. Adolf Bäuerle, Jg. 1840, 688. – Ennek a dokumentumnak a felkutatását és megszerzését Mag. Géza Michael Vörösmarty úrnak (Wien) köszönöm.

okra, továbbá több dal énekhangra zongorával és több befejezetlen zenedarab, főleg egyházi művek. A sok kitünő, az áhítatkeltés magasztos céljának a legteljesebb mértékben megfelelő mű szerzője megérdemli, hogy őt az újabbkori legjobb egyházzeneszerzők sorában emlegessük. Meg kell még említeni: amikor a hercegi zenekart az 1808. évben a tiszteletreméltó Orsolya-szűzek egy templomi ünnepségére meghívták Bécsbe, Fuchs bemutatta a zenekar tagjait Haydnnek, hogy utoljára megmutassa neki azt a testületet, amelyik először szólaltatta meg az Isten tiszteletére és a művészet meggyógyítására született csodás–pompás alkotásait, az agg, jámbor Haydnt karosszékében imádkozva találták; a mester látván „kedves közreműködőit", akiknek korábban a vezetője volt, nagyon örült, mindegyikkel a legszívélyesebben elbeszélgetett, és még valamit játszani akart nekik a klavíron, azonban remegő keze felmondta a szolgálatot; mélyen megilletődve átölelte kedvenc tanítványát, „Fuchs barátját", és meghatóan megáldotta a zenekar tagjait. Bárcsak az áldás és a Haydn által a zenekarban megalapozott és a Fuchs által a leggondosabban átörökített szellem soha ne veszne el! Karl Thomas, a mostani zeneigazgató és jeles hegedűs, a kürtös Prinster testvérpár, a gordonkás Uhl és a többiek elégséges kezességet nyújtanak a Haydn által megalapozott szellem megtartására. A most meglehetősen kislétszámú zenekarban a legjobb szándék és a legnagyobb szorgalom munkálkodik. Az elhunyt Fuchs valamennyi művét felvették a klasszikus művekben igen gazdag hercegi zenei archívumba. Fuchs mestere, Joseph Haydn mellett nyugszik az eisenstadti kriptában.

A nekrológnak a zeneszerzőről szóló, felsőfokú jelzőkben bővelkedő képét némileg sallangtalanítanunk kell. Johann Nepomuk Fuchs termékeny, azonban semmiképpen nem különösen találékony egyházzene-specialistának számít, erről tanúskodik többek között az egyik miséjéről szóló bonmot is: „Fuchs, die hast du ganz gestohlen".[11] A művek Richter által felsorolt áttekintését valamennyi lexikoncikk a legcsekélyebb vizsgálódás nélkül megismétli. Ez bizonyára nem egyedi eset, de a zenetörténet-tudomány kutatásának állapotára nézve szimptomatikus a 19. századi zenekultúrában, amelyik – a hangversenyéletben szilárd helyet nyert zeneszerzők munkáitól eltekintve – mindmáig nem érte el a korábbi századoknak megfelelő színvonalat.

Újabb kutatási eredmények

Így hát nem csoda, hogy Johann Nepomuk Fuchs élete és működése keveseket érdekelt. Harich János 1959-ben *Esterházy-Musikgeschichte* című munkájában rászánta magát, hogy levéltári kutatások nyomán néhány adatot pontosítson;[12] eredményeit a lexikonirodalom természetesen figyelembe sem vette. Fuchs 1788-ban (és nem 1784-ben!) hegedűsként lépett az Esterházyak szolgálatába. Amikor (a „pompakedvelő") I. Miklós herceg halála után Antal herceg alatt (1791–1794) az

11 Az egykori kismartoni Domkapellmeister, Prof. Harald Dreo (†) közlése. Ezt az anakdotát más Fuchs/Fux nevű zeneszerzővel kapcsolatban is említették, és eszerint eltejedt volt muzsikus körökben. [Német nyelvterületen elterjedt dal: *Fux, du hast die Ganz gestohlen = Róka/Fux, elloptad a libát].*

12 János Harich: *Esterházy-Musikgeschichte im Spiegel der zeitgenössischen Textbücher (Festgabe anläßlich der 150. Wiederkehr des Todestages von Joseph Haydn)*, Eisenstadt: 1959 (Burgenländische Forschungen 39), 70. skk. Több adat nincs Ulrich Tank *Studien zur Esterházyschen Hofmusik von etwa 1620 bis 1790.* (Regensburg: 1981, [Kölner Beiträge zur Musikforschung 101]) című munkájában sem.

együttes létszámát és feladatait lecsökkentették, Fuchs feladatát kiterjesztették Leopoldine hercegnő zongoraoktatására is. II. Miklós herceg (1794–1833) 1802-ben helyettes udvari karmesterének nevezte ki,[13] 1809-ben Joseph Haydn örökében udvari karmesternek lépett elő. Fuchs zeneszerzői ambícióira kétségtelenül árnyékot vetett az 1804-ben a koncertmesteri és udvari zeneszerzői állást elnyert Johann Nepomuk Hummel megbízása, aki az együttes 1811-es átalakításáig az udvar kamarazenei igényét messzemenőleg ellátta, ezen felül kitűnt a színházban operáival, ami a lokális kompozíciókat illette.[14] Fuchs számára megmaradt az egyházzene mint refúgium, így megismétlődött a feladatoknak ugyanaz a felosztása, ami korábban Gregor Joseph Werner és Joseph Haydn között is volt. A feszült politikai helyzet következtében katonai kiadásokkal megterhelt herceg 1811-ben csökkentette az együttes személyzetét, Hummelt elbocsátották. Ez azonban nem jelentett Fuchs számára jobb lehetőségeket. Minthogy ettől kezdve a magas költségekre való tekintettel a hercegek lemondtak a színház működtetéséről, nem talált már más lehetőséget, minthogy az egyházzenére specializálja magát.

Tisztázatlan, hogy milyen mértékben volt Fuchs Haydn tanítványa. Haydn korai életrajzírói közül Griesinger nem említi őt, de Dies igen.[15] „Haydn a következő tanítványokat képezte ki, akiknek nevét nekem megadta [...] Fuchs, Esterházy hercegi szolgálatban [...]" – írja, és ez az adata Johann Nepomuk Fuchsra vonatkozhat, és nem az ugyancsak eszterházai udvari együttesben tevékenykedő kastély-iskolamester és 1788-tól orgonista Johann Georg Fuchsra vagy Peter Fuxra, akit 1781/82-ben hegedűsként alkalmaztak, és akinek ezután figyelemre méltó virtuózkarrierje kezdődött. Valóban létezik egy beadvány Johann Nepomuk Fuchstól 1804-ből, amelynek értelmében „Haydn karnagy úr bizonyítványa szerint sokat fejlődött a zeneszerzésben".[16] Teljesen nyitva marad azonban, milyen módon folyt ez a „képzés". Mindenesetre Haydn és Fuchs megértették egymást, Franz Lorenz legnagyobb meglepetésére, aki 1862-ben megjegyezte, hogy ez a barátság „alig megmagyarázható furcsaság, mert Fuchs, aki bár becsületes jellem, egyebekben, így mindjárt kompozícióiban halálosan unalmas és száraz fickó volt".[17]

Johann Nepomuk Fuchs halála után utolsó munkaadója, Pál herceg megvásárolta az Esterházy zeneműtár számára hátrahagyott zeneműveit. Így a kismartoni kottaállomány 1858-ból származó leltára a Johann Nepomuk Fuchs által komponált csaknem valamennyi művet tartalmazza. Amennyire az ebben megnevezett kompozíciók autográf partitúrában maradtak ránk, ezeknek a hagyatékból kell

13 Fuchs ebben a funkcióban a *Freuden-Gefühl* kantátával mutatkozott be, amelyiknek a szövegkönyvét 1803-ban a kismartoni J. L. Stotz Esterházy udvari nyomdája adta ki.

14 Harich: i. m. 71., 74., 78.

15 Albert Christoph Dies: *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn. Nach mündlichen Erzählungen desselben.* Wien: 1810, 35. skk.

16 Horst Walter: „Haydns Schüler am Esterházyschen Hof." In: *Ars Musica – Musica Scientia. Festschrift Heinrich Hüschen zum fünfundsechzigsten Geburtstag am 2. März 1980.* Hg. v. Detlef Altenburg. Köln: 1980, 449–454., 453. skk. Ugyanitt további adatok is.

17 Dr. L. [Franz Lorenz]: „Josef Haydn und seine fürstlichen Mäcene." In: *Deutsche Musik-Zeitung* 3 (1862), 355. Idézi: Walter: i. m. 454.

származniuk. Míg az ebből a fundusból származó világi műveket a 20. század 20-as éveiben Magyarországra szállították, az egyházzene – és ezáltal Johann Nepomuk Fuchs műveinek nagyobbik része – hátramaradt Eisenstadtban.[18] A művek egyik áttekintése megvilágítja Fuchs egyházzenei műveinek szétszóródását Kelet-Magyarországon és Bécsben. A vizsgálódás ezzel szemben megmutatja, hogy Fuchs feltehetően valamennyi egyházzenét érintő műve az Esterházy zeneműtárba került, azon túl ezekből némelyiket az eisenstadti dómban is előadták. Fuchs szélesebb körű visszhangot csak misekompozícióival ért el – ezekből összesen tíz zenei archívumban maradtak fent másolatok. Fuchs műveinek második legnagyobb állománya a győri püspöki templom zeneműgyűjteményében maradt fent, amit az ottani karnaggyal, Richter Antallal (Fuchs nekrológjának szerzőjével) való személyes ismeretségre vezethetünk vissza. Richter, mielőtt 1832-ben Győrbe ment, tíz éven át Fuchs keze alatt az Esterházy-együttesben működött. Tíz évvel halála előtt, 1848-ban magán-kottagyűjteményét az egyház tulajdonába adta.[19]

A művek áttekintése megmutatja azt is, hogy a nekrológban Fuchs műveinek csak egy részét nevezték meg – feltehetően azt, amelyik már a hagyaték megvásárlása előtt az Esterházy zeneműtárban volt megtalálható. A továbbiakban számítani kell arra is, hogy az áttekintés nem teljes. A kimutatások vagy a RISM adatbankból vagy Bárdos Kornél publikációiból származnak – ezekben azonban nem tudták valamennyi releváns zenei gyűjteményt figyelembe venni. Johann Nepomuk Fuchs néhány műve például burgenlandi plébániák zeneanyagában maradt meg, így például Mönchhofban vagy Maria Luggauban (Karintia), ahová Forchenauból (Mattersburg közeléből) került valamennyi kotta.[20] Néhány esetben fennáll a szerzőséget illető némi bizonytalanság is, minthogy annak idején több Fuchs nevű zeneszerző is működött.

Pespektívák és kívánságlista

Johann Nepomuk Fuchs élete és műve mindeddig megmaradt a tudományos diskurzus szegélykövének – amelyik (mindaddig, amíg ez érvényes) csak a határvonalak kijelölésére jó –, nagyobb szabású tanulmányokra azonban könnyűnek találtatott. Ez az adott egyszeri esetben művészi szempontból elfogadható, másfelől azonban a 19. században túl nagy a hasonló sorsok száma ahhoz, hogy ezek jelentőségét áttekinthessük. Addig – egyes támogatott tervektől eltekintve – a kutatás sürgős kívánság(listájá)ról kell beszélni, ami különösen szembeötlő lesz az EU országokban. Hogy a helyi zenetörténet(ek) nyilvántartásba vételében előbbre haladjunk, elsősorban azoknak a tényeknek a rögzítésére van szükség, amelyek a további aktivitás útjában állanak. Ezek többfélék, például:

18 János Harich: „Inventare der Esterházy-Hofmusikkapelle in Eisenstadt." In: *Haydn-Jahrbuch 9* (1975), 5–125. ide: 116.

19 Vavrinecz Veronika szíves közlése.

20 A Johann Joseph Fux műjegyzékének újra-összeállítását előkészítő munkálatok keretében folyó forráskutatás eredményei. – A Maria Luggauban őrzött zenei kéziratokról szóló híradást Franz Weiß testvérnek (OSM) köszönöm.

– gyakori a fegyverletétel a 19. századi forrásállomány előtt, amely túl terjedelmes, és ezért feldolgozása (túl) időtrabló;

– eltérőleg a korábbi évszázadoktól sem a források nyilvántartásbavétele nem haladt hasonlóan előre, sem szólamokból készült partitúrakiadások nem állnak a megfelelő mennyiségben rendelkezésre;

– a meghatározott személyiségekre koncentráló kutatómunka, a 19. századi kitünőségek „kánonja" nemcsak a többi zeneszerzőt burkolja árnyékba, hanem dolgozó méheknek vagy kisebb képességű kutatóknak diszkvalifikálja mindazokat, akik a „második" vagy „harmadik vonallal" foglalkoznak;

– a zenetörténetírás hagyományos koncepciói a kutatásnak egy meghatározott utat írnak elő; ebből kitörni menthetelenül a kutatói arculat elvesztését hozza magával – a kutató ettől kezdve nem „központi" témával foglalkozik;

– a szponzorok – ezekben a kérdésekben különösen az idegenforgalmi ágazat és annak politikai munkatársai, de az intézményes szervezetnek érdekei is – gyakran idegenkednek attól a kívánságtól, hogy a kutatás jelenlétét átfogó, az összefüggéseket magá bafoglaló fejtegetésekkel érjük el. Ehelyett – most is, mint mindig – „nagy" nevekre és „nagy" művekre építenek, akik és amelyek sokatígérően adhatók el;

– ...

Tehát nem csak az a kérdés, hogy min múlik, kinek lesz kedve húsz év múlva Johann Nepomuk Fuchsról referálni. Inkább azt kellene elvileg szavatolni – mint a Bárdos Kornél tiszteletére rendezett „Városi és udvari zeneélet Magyarországon és a szomszédos régiókban a 16–19. században" konferencia is teszi –, hogy a zenetörténeti kutatás a jövőben is figyelmbe vehessen helyi távlatokat, és ezáltal érvényben maradhasson megbízása a tudás helyzetének gyarapítására.

Fordította: Székely András

A tanulmány eredeti formájában, német nyelven megjelent: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 46 (2005) 1–2, 135–143.

ABSTRACT

THOMAS HOCHRADNER

THE LIFE AND WORK OF JOHANN NEPOMUK FUCHS (1766–1839) AS AN EXAMPLE OF THE HISTORY OF MUSIC-RESEARCH

Bárdos Kornel has altogether investigated into six comprehensive studies of musical life in several Hungarian residences and towns in the course of history. Based on an empirical-historical research method and taking up an exemplary case this paper wants to discuss the status and perspectives of biographical music research for the 19th century. Data concerning the life and work of Johann Nepomuk Fuchs (1766?–1839 Eisenstadt) have repeatedly been represented incorrectly in specialised literature and music-encyclopaedia; frequently the latest results in research are simply ignored. Thus shortcomings in the process of catching up with historical sources characteristic of the 19th century in general are finally collected resulting in the presentation of a catalogue of criteria to be considered in historical music research.

The paper has already appeared in German in Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae 46 (2005), Heft 1/2, S. 135–143.

* Ao. Univ.-Prof. Dr. Thomas Hochradner (*1963), Doz. for historical musicology, is at present employed at the University of Music Mozarteum in Salzburg. In his lectures and publications he mainly deals with the history of baroque music, Austrian traditional music, and general musical philology. He is the editor of several books such as „Bach – in Salzburg" and „'Silent Night! Holy Night!' between Nostalgia and Reality", editor of the forthcoming catalogue of works of Johann Joseph Fux, various musical editions, and has published numerous papers and essays in anthologies and music periodicals.

Gádor Ágnes – Szirányi Gábor
»MINEK AZ MAGÁNAK«, AVAGY A FŐISKOLA ÁLLANDÓSÁGA*

Tisztelt Tanár Úr!

Működésünk során eleddig egy alkalommal volt szerencsénk Tanár úrral együtt dolgozhatni, nevezetesen Pásztory Ditta hagyatékának átnézése alkalmából. Nekünk az a délelőtt mindig emlékezetes marad. Egyfelől a munka intenzitása miatt, melynek jellemzésére legyen elég az, hogy mialatt többedmagunkkal a hagyaték körül sürgölődtünk, addig a szomszédos lakást teljesen kirabolták, amint azt a csendesen sírdogáló tulajdonosnőtől megtudtuk, majd a kiérkezett nyomozóknak töredelmesen be kellett vallanunk, hogy semmit nem láttunk, nem hallottunk. Ugyanezen alkalommal történt az is, hogy a hagyatékkal foglalkozó ügyvéd kérdezett tőlünk valamit, amire válaszolni nem tudván, azzal hárítottuk el közeledését, hogy mi egyszerű könyvtárosok vagyunk. Tanár úr csak a válaszunk hallotta, és fejét felkapva megkérdezte „Mi van a könyvtárosokkal?"

Hogy mi van *a könyvtárosokkal, azt nem tudjuk, hogy mi* volt, *ezt mutatjuk be elődünk, Prahács Margit munkásságának első évtizedét felölelő dokumentum-szemelvénnyel.*

1907 májusától a Zeneművészeti Főiskola könyvtárára új korszak hajnala virradt. A Liszt Ferenc téri épület átadása megszüntette az addigi „szekrény"-könyvtárakat, a kényszert, hogy szabad perceiben a titkár vagy a pénztárnok a könyvtáros. A világviszonylatban is korszerű, gyönyörű könyvtárral az a jelentős változás járt együtt, hogy a könyvtáros hosszú éveken keresztül szolgálattételre beosztott tanár lett.

Míg a Zeneakadémia könyvtárának az első 53 évében 9 felelőse, addig a további 76 évében két vezetője volt. Nem véletlen elírás a „felelős" illetve „vezető" megnevezés. Az első évtizedekben önállóságról, tudományos igényű gyűjteményépítési koncepcióról nem lehet beszélnünk. A gyarapodást elsősorban kiadók és magánszemélyek ajándékai, valamint a minisztérium által jóváhagyott tantervek kottái-

* A Somfai László 70 születésnapja tiszteletére a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság és az MTA Zenetudományi Intézet rendezésében Budapesten, a Régi Zeneakadémia Liszt-termében megrendezett konferencián 2004. október 10-én elhangzott előadás.

nak vásárlásai tették ki. Ábrányi Kornél,[1] Peregriny János,[2] Harrach József[3] titkárként, Lipcsey József pénztárnokként, Bugovics Lajos gondnokként felelt a gyűjteményért. Oswald János,[4] Ember Nándor[5] zongoratanárként, Geyer József[6] pedig orgonatanárként működött. Sereghy Elemér,[7] a Nemzeti Zenede hegedűtanára, zeneíró volt 1923-tól haláláig az első főállású könyvtáros a Zeneakadémián. 1928-tól 1961-ig Prahács Margit, azóta pedig Kárpáti János zenetörténész a könyvtár vezetője. Az ő munkásságuk óta folyik céltudatos tudományos igényű könyvtárfejlesztés a mindenkori anyagi lehetőségeken belül.

Idézet Hubay Jenő főigazgató 1928. május 14-én kelt, Klebelsberg Kunó[8] vallás- és közoktatásügyi miniszterhez címzett felterjesztéséből:

---

1 Ábrányi Kornél (Szentgyörgyábrány, 1822. október 15. – Budapest, 1903. december 20.) zeneszerző és zeneíró. Kalkbrenner, Chopin és mások tanítványa. 1860-ban megindította és 1876-ig szerkesztette a *Zenészeti Lapok* című folyóiratot. 1867-ben megalapította az Országos Magyar Daláregyesületet, melynek 1888-ig vezértitkára volt. A Zeneakadémia felállítása körüli mozgalmakban is részt vett, az intézetnek 1875-től 1883-ig titkára és rendkívüli tanára 1888-ig, nyugdíjazásáig. 1882-ben a *Zenészeti Közlöny* szerkesztője. Írásai: *Általános zenetörténet* (Pest: 1866); *Tanulmány Liszt F. koronázási miséje felett* (Pest: 1869); *Mosonyi Mihály élet- és jellemrajza* (Zenészeti Lapok: 1872); *Az Országos Magyar Daláregyesület negyedszázados története* (Budapest: 1892, folytatása 1898); *Erkel Ferenc élete és működése* (Budapest: 1895); *Életemből és emlékeimből* (Budapest: 1897); *Képek a múlt és jelenből* (Budapest: 1899); *A magyar zene a XIX. században* (Budapest: 1900); továbbá kritikák.

2 Peregriny János (Hajdúböszörmény, 1853. május 2. – ?) jogász. 1870-től az Országgyűlési gyorsiroda tagja, 1914-től vezetője. 1883-tól 1889-ig a Zeneakadémia, 1889-től a Szépművészeti Múzeum titkára. Számos törvénytervezet megalkotásában vett részt.

3 Harrach József (Szászrégen, 1848. szeptember 14. – Budapest, 1899. szeptember 15.) zeneíró, tanár. A budapesti Pázmány Péter Tudományegyetemen szerzett tanári és bölcsészdoktori oklevelet. 1873-tól reáliskolai tanár Budapesten. 1888-tól a Zeneakadémia zenetörténettanára, 1889-től titkára. Zenetörténettel és esztétikával foglalkozott. 15 éven át mint a *Pesti Napló* zenekritikusa működött

4 Oswald János (Temesvár, 1858. – Budapest, 1920.) zeneíró, zeneakadémiai tanár. Temesvárott működött, majd 1903-tól haláláig a Zeneakadémia elmélettanára, illetve a zongoratanár-képző vezetője.

5 Ember Nándor (Budapest, 1897. január 29. – Madrid, 1948. december ?) 1918-ban az Eötvös Kollégium tagjaként a budapesti egyetemen bölcsész diplomát szerzett, ezzel párhuzamosan Laub Istvánnál elvégezte a Zeneakadémia zongora szakát is. Zongoraművészként hangversenyeket adott, külföldi útjai során Madridban telepedett le, és alapított családot. A polgárháború idején visszaköltözött Magyarországra. 1936–1946 között a Zeneakadémián tanított zongora és zongora kötelező tárgyat.

6 Geyer József (Budapest, 1887. április 19. – Budapest, 1953. július. 25.) orgonaszakértő, orgonatervező és akusztikus, Geyer Stefi fivére. Római katolikus lelkész. 1920–1935 között a Zeneművészeti Főiskola tanára (liturgia, majd orgonaismeret-tan) és könyvtárosa. Organográfiai munkáiban a barokk orgonához való visszatérést szorgalmazta. Több mint száz templomi orgonát épített, köztük a szegedi Dóm, a Budapest hűvösvölgyi Szentlélek-templom orgonáját. Írásai: *Magyar Egységes orgonatervezet* (Budapest: 1914); *A művészi orgona* (Budapest:1917); *Országos Magyar orgonaépítési szabályzat* (Budapest: 1918); *Studien über zeitgemässe Fragen der Orgelbaukunst* (Einsiedeln: Schweiz, 1927); *Az orgona* (I–III. Budapest–Szeged: 1931).

7 Sereghy Elemér (Budapest, 1880. október 5. – Budapest, 1928. április 13.) zeneíró. A Nemzeti Zenede hegedűtanára, mint hegedűs a budapesti Filharmóniai Társaság tagja, 1923-tól haláláig a Zeneművészeti Főiskola könyvtárosa. A Zene című lap megalapítója és szerkesztője volt. Cikkei és kritikái az *Alkotmány, Nemzeti Újság, Budapesti Hírlap, Magyarország, az Újság, Zenelap* és *Zenei Szemle* című lapokban jelentek meg. – Műve: *A kínai zenéről* (Zenei alapismeretek, 1923)

8 Klebelsberg Kuno (Magyarpécska, Arad m., 1875. november 13. – Budapest, 1932. október 11.), miniszterelnökségi tisztviselő, egyetemi tanár, a Horthy-korszak kimagasló kultúrpolitikusa. 1927–1932. az Országos Magyar Gyűjteményegyetem tanácsának elnöke; 1917-től a Magyar Történelmi Társulat elnöke, 1922-től az MTA tiszteleti, 1924-től igazgató tagja. 1922–1931-ig vallás- és közoktatásügyi miniszter volt.

A Zeneművészeti Főiskola könyvtárosának, dr. Sereghy Elemérnek elhalálozásával megüresedett állásra hozzám két pályázati kérvény érkezett be. Az egyiket dr. Prahács Margit, a Fodor-féle zeneiskola tanára, a másikat dr. Gombosi Ottó,[9] a Crescendo c. zenei folyóirat szerkesztője nyújtotta be. (...) A Zeneművészeti Főiskola könyvtárosi állására való kinevezésre dr. Prahács Margitot hozom javaslatba. Ez alkalommal egyúttal ismételten bátorkodom Nagyméltóságodat felkérni, hogy tekintettel azokra a rendkívüli értékekre, amelyek a Zeneművészeti Főiskola könyvtárosának gondozása alatt állanak, e főfoglalkozású tiszteletdíjas állásnak rendes tisztviselői állásra való átszervezését mérlegelés tárgyává tenni méltóztassék.

Végül tisztelettel jelentem, hogy tekintettel arra, hogy a könyvtárnak elsősorban az intézet pedagógiai szükségleteit kell szolgálnia, a könyvtár irányítására a Főiskola szaktanáraiból könyvtárbizottságot szándékozom kijelölni s e bizottság előadói teendőivel Siklós Albert[10] rendes tanárt megbízni.

Az 1927/28-as zeneakadémiai Évkönyv[11] elbúcsúztatja Sereghy Elemért. Prahács Margit kinevezéséről azonban csak az 1928/29-es Évkönyvből értesülünk akként, hogy szerepel a neve a munkatársak névsorában: *Könyvtárnok: dr. Prahács Margit.*

Prahács Margit 1893. április 12-én született Budapesten. A Zeneakadémián Hegyi Emánuelnél tanult, és itt kapott zongoratanári diplomát 1917-ben. Tanulmányait a budapesti Pázmány Péter Tudományegyetemen folytatta, ahol lélektani és esztétikai kollégiumokat hallgatott, majd 1924-ben bölcsészdoktori oklevelet szerzett *A muzikalitás lelki feltételei* című doktori disszertációjával. 1926-tól egy éven keresztül Berlinben Hermann Abert, Curt Sachs és Georg Schünemann zenetudományi kurzusait látogatta. 1928-ban nevezték ki a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola könyvtárának vezetőjévé, ahol 1961-ig tevékenykedett. 1936-ban Baumgarten-díjban részesült. 1937-től a budapesti Pázmány Péter Tudományegyetem esztétika magántanára, és ugyanott collegium musicumot szervezett. A *Napkelet* és a *Magyar Szemle* című folyóiratokba írt zenekritikát; az utóbbiban jelent meg *Népzene és nemzet,*[12] *Liszt és a magyar műveltség*[13] című tanulmánya. Könyvtárosi

9 Gombosi Ottó (Budapest: 1902. október 23. – Lexington, Mass. USA, 1955. február 17.) zenetörténész. Kovács Sándor, Weiner Leó és Siklós Albert tanítványa. 1921-től a berlini Humbold egyetemen tanult. 1926–27-ben az általa alapított *Crescendo* című folyóirat szerkesztője. 1927-ben Németországba költözött, ahol folyóiratok munkatársa volt. 1939-től az USA-ban élt, ahol több egyetemen tanított. 1951-től a Harvard Egyetem tanára. Nagy értékű munkáiban főként a középkor és a reneszánsz zenéjével foglalkozott. Cikkei magyar és főként idegen nyelvű folyóiratokban jelentek meg. – Művei: *Jakob Obrecht* (Budapest: 1925); *Die ältesten Denkmäler der mehrstimmigen Vokalmusik aus Ungarn* (Ungarische Jahrbücher, 1931); *Studien zur Tonartlehre des frühen Mittelalters* (Acta Musicologica, 1938–39); *Bakfark Bálint élete és művei* (Budapest: 1935); *Tonarten und Stimmungen der antiken Musik* (Budapest: 1939); *Machaut's Messe Notre-Dame* (The Musical Quarterly, 1950).

10 Siklós Albert (Budapest, 1878. június 26. – Budapest, 1942. április 3.) zeneszerző és zenetudós. Tanulmányait a budapesti Magyar Zeneiskolában, majd a Zeneakadémián Hans Koesslernél végezte. Ezzel egyidejűleg jogi tanulmányokat is folytatott. 1909-től hangszerelést, partitúraolvasást tanított a Zeneakadémián, 1910-től mint rendes tanár. 1918-tól haláláig az egyik zeneszerzés tanszék vezetője volt.

11 *Az Országos Magyar Királyi Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Évkönyvei, 1928–1940.* Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola.

12 1935.

13 1936.

munkássága szorosan összefüggött a Zeneművészeti Főiskolán őrzött Liszt-hagyaték feltárásával, s e munka avatta neves Liszt-kutatóvá: *Kiadatlan és ismeretlen Liszt-levelek a Zeneművészeti Főiskola levéltárában,*[14] *A Zeneművészeti Főiskola Liszt-hagyatéka,*[15] *Franz Liszts Briefe in ungarischen Sammlungen.*[16] Mint Liszt kutatónak egyik legnagyobb tette az volt, hogy létrehozta a mai Liszt Múzeum elődjét, a Liszt-szobát: *Chambre commémorative de F. Liszt á l'École Supérieure de Musique á Budapest,*[17] magyarul: *A Zeneművészeti Főiskola Liszt-emlékszobája.*[18]

A magyar zeneirodalom válogatott bibliográfiája,[19] *Magyar témák a külföldi zenében* (bibliográfia, Kodály Zoltán előszavával)[20] című munkái is könyvtári kutató és rendező munkájának köszönhető.

1930-ból két iratot találtunk, amely érinti a könyvtárat:

> Csatoltan megküldöm a „The Etude" Music Magazine folyóirat októberi számát, mely speciálisan a magyar zenével és zeneszerzőkkel foglalkozik. Nevezett folyóirat Amerikában a legelterjedtebb zenei időszaki kiadvány, melynek körülbelül kétszázezer előfizetője van, ami annál örvendetesebbé teszi, hogy ilyen szimpatikus módon foglalkozik a magyar zenével.

A külföldi megrendelések kifizetése akkor sem volt könnyebb, mint az 1970-80-as években. Medrey Viktor gazdasági igazgató az alábbi levéllel fordult a Pesti Hazai Takarékpénztár terézvárosi fiókvezetőségéhez:

> A Zeneművészeti Főiskolának a Benno Filser Verlag augsburgi cégnél a csatolt számla tanúsága szerint 44.55 márka számlatartozása áll fenn. Minthogy az átutaláshoz a Nemzeti Bank előzetes engedélye szükséges, tisztelettel kérjük, szíveskedjék engedélyt szerezni arra, hogy készpénzfizetésünk ellenében a számla összege átutalható legyen.

Prahács Margit első fennmaradt könyvtári jelentése, amelyet Hubay Jenőnek küldött, az 1931/32-es tanévről datálódik:

> Méltóságos Főigazgató Úr!
> Kegyes engedelmével 3 pontban foglalom össze az 1931/32. tanévre vonatkozó könyvtári jelentésemet.
> 1. A könyvtár állományának fejlesztése: Tekintve az anyagi eszközök erős redukcióját, a könyvtár további céltudatos, elvszerű fejlesztése a minimumra szorítkozott, úgyhogy majdnem kizárólag az intézet aktuális szükségleteit szolgálta. Így főképp olcsó kiadású partitúrák, olasz nyelvű szövegkönyvek szaporították az ide vonatkozó stúdiumok segédeszközeit. Ehhez járultak magyar zeneszerzők legújabban megjelent művei, a modern színpadi zene kiválóbb alkotásainak zongorakivonatai. Szerencsére az idén is akadtak nagylelkű ajándékozók, akik segítettek a könyvtár nehéz helyzetén. [...] A leltározott zeneművek 318, a könyvek 63 művel szaporodtak.

14 *Zenetudományi Tanulmányok*, 1953.
15 *Zenetudományi tanulmányok*, 1959.
16 Budapest–Kassel: 1966.
17 Budapest: 1961.
18 Budapest: 1964.
19 In: *A magyar muzsika könyve*. Budapest: 1936.
20 Budapest: 1943.

2. A könyvtár forgalma mind a növendékek, mind a külső forgalom szempontjából a tavalyihoz képest még inkább megnövekedett. Zenekari anyagát 22 zenekar használta. Amennyire nő a zenekari anyagban való nagy szükséglet, annyira csökken a legminimálisabb (1-2 Pengős) rongálási díj beszedésének lehetősége. Fizetés helyett rendesen a rossz anyagi viszonyokra való hivatkozásokat kapjuk. [...] A könyvtár használatában különben örvendetesen nő azoknak a száma, akik nem csak zeneműszükségleteiket akarják a könyvtárból pótolni, hanem a zenetudományi könyveket is szorgalmasan forgatják. [...] A könyvtár napi forgalma átlag 20-25 mű kikölcsönzése.
3. A könyvtárban folyó munkálatok. Az idén került sor az alfabetikus „Hungarica"-gyűjtemény felállítására, [...] amely lehetővé fogja tenni, hogy egy magyar szerzőnek összes művei [...] egy helyen, együtt szerepeljenek. Ezzel kapcsolatban kezdtük el idén az idegen szerzők magyar vonatkozású műveinek legalább címekben való összegyűjtését. Az eddigi munka is várakozáson felüli, meglepő eredménnyel járt, amennyiben csak a német zeneirodalom köréből 1844-1891 között közel 1000 magyar vonatkozású műről tudunk. Az általános alfabetikus katalógus készítésében eddig 4050 zenemű került feldolgozásra.

Ebből a katalogizálási munkából született Prahács Margit már említett *Magyar témák a külföldi zenében* című könyve. Anyagi szempontból a helyzet sokban emlékeztet a korábbi, későbbi, vagyis a mindenkori helyzetre. 1932 novemberében Prahács Margit feljegyzést készített Hubay Jenőnek a legégetőbb teendőkről. Részletek az iratból:

Az idei költségvetési tárgyalásokkal kapcsolatban kegyes engedelmével bátorkodom javaslataimat előterjeszteni annak érdekében, hogy dacára a rendkívül súlyos helyzetnek, Főiskolánk könyvtárának, mint Magyarország legértékesebb könyvtárának egzisztenciáját megmenthessük.
Mint már a múlt tanév végén Méltóságodnak benyújtott könyvtári jelentésemben rámutattam, a könyvtár forgalma az utóbbi időben feltűnően megnövekedett. Ennek a nagy mértékű emelkedésnek oka a mai nehéz gazdasági helyzet, amely miatt egyrészt a növendékek még olyan zeneműveket és könyveket is kikölcsönöznek, amelyek tananyagul szolgálva rendes viszonyok között ki nem adhatók voltak, tehát meg kellett vásárolniuk, másrészt a folyton szaporodó zenekarok [...]. Ezzel a rendkívül megnövekedett szükséglettel és használatbavétellel szemben a könyvtár anyagi helyzete évről évre romlott. Mint ahogy tisztelt elődöm, boldogult Sereghy doktor könyvtári jelentéseiből kitűnik, a könyvtár az 1925/26. tanévben jutott végre rendszeres, biztos jövedelemhez azáltal, hogy a növendékek miniszteri rendelettel köteleztettek félévenként 2 pengő könyvtári díj befizetésére [...] Sajnos ez a nagyszerűen megindult lendület nem tartott soká. A könyvtári díj ugyanis be lett olvasztva a beírási díj összegébe (20 pengő) amelynek fejében a minisztérium a könyvtár céljaira bizonyos dotációt biztosított. Ez azzal a káros következménnyel járt a könyvtárra nézve, hogy elvesztette évi járandóságának a külön díjakból befolyó pregnánsul kifejezett összeget, amelyet a növendékek tényleg csak a könyvtár használatáért fizettek [...].
A könyvtár nagyarányú forgalmának további zavartalan lebonyolításának érdekében a következő javaslatokat vagyok bátor Méltóságod elé terjeszteni:
A Főiskola könyvtárának legelső rendeltetése, hogy az iskola, úgy a tanárok, mint a növendékek érdekeit szolgálja. Ezért a könyvtár csak akkor állhat a Főiskolán kívül álló egyének és intézmények szolgálatára, ha már az iskola érdekeit minden tekintetben kielégítette.

Folyó év októberétől 314 növendék vette igénybe a könyvtár anyagát, ezek közül sokan többféle művet is kölcsönöznek ki egyszerre. Tekintve, hogy ezt akadály nélkül, bármilyen gyakran tehetik, az összkiadásokon kívül a lehetőség szerint bármit megkaphatnak, a legkisebb nehézséget sem látunk abban, ha [...] külön könyvtárhasználati díjat fizetnének. Félévenként 2 pengő számba sem jöhet azért az ellenértékért, amit egy magát sokoldalúan művelni akaró muzsikus a könyvtár használatában nyerhet [...]

Csak ennek rendezésével jöhet sor az idegen-forgalom rendezésére. Ezen a téren a könyvtár eddig a legnagyobb méltánytalanságot szenvedte. Bármennyire is szem előtt óhajtjuk tartani a szociális érdekeket, a könyvtár mai keserves anyagi helyzetében állandó fizetségül mégsem fogadhatjuk el a legkülönfélébb hivatkozásokat a zenekarok súlyos anyagi helyzetére. Itt bátor vagyok Méltóságod figyelmébe ajánlani, hogy például a nyári zenekari kikölcsönzésekért – mintegy 114 műért – egy fillér ellenszolgáltatást, sem bekötést nem kapott a könyvtár, sőt, mindeddig a hiányzó szólamok – dacára a felszólításnak – mind a mai napig sem lettek pótolva. Ez annál nagyobb méltánytalanság, mert egyedül a könyvtár teszi lehetővé a zenekar működését. A rongálás pedig olyan nagymérvű, hogy némely anyag emiatt már ki sem adható [...]

Végül megfontolandónak találom annak esetleges megállapítását, hogy minden mű után a kölcsönzési határidő túllépése esetében külön pótdíj beszedhető legyen, mert ez az intézkedés jelentékenyen előmozdítaná a kölcsönzött művek pontos visszaszolgáltatását és ezáltal az újabb kikölcsönözhetőségét, ami a könyvtári forgalom lebonyolítását jelentősen megkönnyítené.

Könyvtárunk története nem a gyors változások története. Ezt bizonyította számunkra a fenti levél néhány kitétele. Az idegen kutatók számára megállapított beiratkozási díj bevezetése 70, míg a késedelmi díj 73 évet váratott magára. A kölcsönzések esetében viszont elmondhatjuk: az 1931/32-es tanév egész évi kölcsönzései a mostani tanévben egy hét alatt teljesültek. Igaz, erre a feladatra ma már többen vagyunk. Az 1932/33-as tanév könyvtári jelentésében sok újdonságot nem találunk. Mégis, vagy éppen ezért érdemes beleolvasni az említett dokumentumba:

Az anyagi eszközök nagy redukciója az idén még nagyobb súllyal nehezedett a könyvtárra, úgyhogy a könyvtár folytatólagos, céltudatos fejlesztése valósággal illuzórikussá vált és csak a legfontosabb újabb magyar művekre, olcsó kiadású partitúrákra, néhány alkalmi vételre szorítkozott. Szerencsére az idén is akadtak nagylelkű ajándékozók [...]

A könyvtár belső forgalma a tavalyihoz képest ismét növekedett. A nagy szegénység miatt a növendékek minden lehető kölcsönzést igénybe vesznek, úgyhogy vannak napok, amikor 30-40 zeneművet kerül kikölcsönzésre.

Emellett a hatalmasan megnőtt szükséglet mellett a felfrissítés és új beszerzés lehetősége évről évre kisebb. [...] Ez évben tett tapasztalatok csak még jobban intenek arra, hogy a folyamatosan növekvő forgalommal és az ezzel járó igényekkel számolnunk kell. A Főiskola könyvtára, mint Magyarország legnagyobb értékű zenei könyvtára ma szociális szempontból is rendkívül fontos intézmény, amely elsősorban arra hivatott, hogy a rendkívül megnehezített zenei pályán a tanárok és növendékek érdekeit szolgálja. Ma már oda jutottunk, hogy állami segítséggel az iskola legfontosabb szükségleteit sem tudja a könyvtár kielégíteni. Példa erre az idén az intézeti énekkartól nagy sikerrel előadott Vittoria-Requiem, amelynek szólamanyagát a vezető tanár saját költségére szerezte be.

E helyen bátorkodom Méltóságod figyelmét újra felhívni azokra a nagy nehézségekre is, amelyek a könyvtár forgalmának technikai lebonyolítását mindég súlyosabbá teszik. Ugyanis mivel a könyvtári altiszt majdnem állandóan másfele is foglalkoztatva van (hangszertár, karének, próbák, hangversenyek) a könyvtári órákat pedig nem a könyvtár-

nok kényelme, hanem a növendékek és tanárok szükséglete szerint kell meghatározni, a helyzet az, hogy altiszt hiányában a zeneművek kikeresését is legtöbbször a könyvtárnok egyedül végzi, mialatt természetesen nem tud egyszerre a téli hónapokban különösen erősen látogatott dolgozóasztalokra is figyelni, nem is szólva arról, hogy emellett még hány kérdésre kell felelnie és hány kutatót útbaigazítania. Méltóságod bölcs belátásához fordulok, midőn arra kérem, méltóztassék elrendelni, hogy a könyvtári órák alatt az altiszt állandóan a kikölcsönzők rendelkezésére állhasson, mert egy alkalmazottnak ez a sokfelé való elfoglaltsága a fő oka annak, hogy felügyeletét illetve kötelességét sohasem tudja rendesen elvégezni.

Az 1933/34-es könyvtári jelentésből megtudhatjuk, hogy

az anyagi eszközök nagy redukciója az idén is erősen nehezedett a könyvtárra, úgyhogy a folytatólagos, elvszerű fejlesztésben számottevő eredményt alig mutathatunk fel. Ez mindössze a legfontosabb új magyar művekre, olcsó kiadású partitúrákra, régi mesterek kamaraműveire, Mussorgskij-művekre, a Denkmäler der deutschen Tonkunst, a Haydn-összkiadás legújabb köteteire, néhány értékes zenetudományi könyvre, a Zeitschrift für Musikwissenschaft és Acta Musicologica folyóiratok, a Moser-féle Musiklexikon előfizetésére szorítkozott. Szerencsére az idén sem nélkülöztük az adományozók nagylelkűségét [...]

A könyvtár forgalmát az idén statisztikai adatokkal mutatjuk ki. A kiadott művekről kiállított kérőlapokat összegyűjtöttük [...] A növendékek körében októbertől júniusig 1160 mű került kiadásra, ezek közül 143 könyv és 1017 zenemű. Utóbbiakból 338 magyar szerzők műve. A tanárok körében az idei tanévben használt művek száma 765. A könyvtárban használt művek száma egész tanévben 620. A könyvtár belső forgalma ebben az évben összesen 2545 mű használatára vonatkozott. Ez a szám ismét óva int arra, hogy az évről évre növekvő forgalommal együtt járó igényekkel számolnunk kell. A mai keserves időkben, amikor minden eszközzel segíteni iparkodnak az amúgy is rengeteg nehézséggel küzdő tanuló ifjúság sorsán, igen ferde állapotot hozna létre, ha ugyanakkor, amikor külön segítő egyesület gondoskodik a Főiskola növendékeiről, a könyvtár anyagának kímélete céljából ugyanazokat a növendékeket kiképzésük legfőbb eszközétől, a többnyire igen drága zeneművek és könyvek használatától tiltanánk el. Ezért ismételten bátorkodom a Főigazgató Úr kegyes pártfogását kérni tavalyi javaslatomhoz, amely szerint azok a növendékek, akik a könyvtár anyagát igénybe veszik, félévenként legalább 2 pengő könyvtárhasználati díjat fizessenek [...] E nélkül Magyarország legértékesebb zenei könyvtára évről évre súlyosabb és mindég nehezebben orvosolható helyzetbe jut. [...] Az idén összesen 19 zenekar vette igénybe könyvtárunk anyagát [...]

A kölcsönzésekkel kapcsolatos legnagyobb gondot, örök problémát a zenekari anyagok jelentették. 1934 szeptemberében Prahács Margit az alábbi levéllel fordult Dohnányi Ernőhöz:

Méltóságos Főigazgató Úr!

Tisztelettel jelentem, hogy a Budapesti Hangversenyzenekar ezidei nyári kikölcsönzése könyvtárunk 51 zenekari anyagát vette igénybe.

Hivatalos kötelességemnek tartom Méltóságod figyelmét felhívni arra, hogy könyvtárunknak részben már amúgy is nagyon használt zenekari anyaga ilyen nagyarányú igénybevétel mellett hamarosan tönkre fog menni, ha éppen csak az a zenekar, amelyik évről évre a legerősebb mértékben rongálja anyagát, ezért viszonzásul, ugyancsak évről évre, nemcsak hogy egy fillér kölcsöndíjat sem fizet, de semmiféle más módon sem viszonozza a Főiskola előzékenységét. Mivel a könyvtár a zenekar vezetőségétől eddig csak be nem váltott ígéreteket kapott, azzal a kéréssel fordulok Méltóságos Főigazgató Úrhoz,

kegyeskedjék a múltban többször megtett ama javaslatomnak érvényt szerezni, mely szerint a Hangversenyzenekar sem legyen kivétel a könyvtárt használó többi 21 zenekar közül, hanem minden egyes zenekari anyag használatáért kölcsöndíjat fizessen. [...]

Dohnányi Ernő haladéktalanul intézkedett, és októberben levelet küldött az Igazgatóság a Budapesti Hangversenyzenekarhoz:

[...] szerencsém van a tekintetes Elnökséget a felől értesíteni, hogy miután ezentúl Főiskolánk hangjegytára senkinek sem áll díjmentesen rendelkezésére, a tisztelt Egyesülettel sem tehet kivételt s így a jövőben a hangjegyek igénybe vételekor pótlási és javítási költségeinkhez való hozzájárulás címén esetenként megállapítandó szerény összeg lesz előre lefizetendő [...]

A harmincas évek derekára esik a mai Stúdió és Fonotéka elődjének tekinthető gyűjtemény megteremtésének szándéka, mégpedig Siklós Albert javaslatára. 1935 áprilisában Siklós az Igazgatósághoz intézett beadványában többek között ezt írta:

[...] mély tisztelettel kérem a tekintetes igazgatóságot, szíveskedjék a gramofonnak a zeneszerzés tanításába való bevonását megfontolás tárgyává tenni. Szabadegyetemi előadásaim keretében ismételten meggyőződtem arról, hogy a gramofon mennyi szolgálatot tehet az előadó tanárnak ott, ahol a zongorabemutatás hatóereje megszűnik. Sokszor éreztem a Főiskolán a gramofonlemezek hiányát a Beethoven utáni szimfóniák (Brahms, Bruckner, Mahler) formai, nagyobb karművek (miserészletek, oratóriumok) és a „Kunst der Fuge" vagy a „Musikalisches Opfer" szerkezeti elemzése és főként zenekari művek hangszínkeverésének ismertetése közben. Kísérletképen ajánlanám egy elektromos, kisebb gramofon beszerzését 10-20 lemezzel. Ezeket a könyvtáros őrzi, és kikölcsönzésük a kérő szaktanár aláírásával történik. Érdekes lenne, ha a könyvtár egy gramofonlemezgyűjtemény alapját vetné meg ezzel kapcsolatosan [...]

A kérés meghallgatásra talált. Még ugyanebben a hónapban a vallás- és közoktatásügyi miniszter[21] úr

a főiskola részére egy darab His Master's Voice gyártmányú asztali gramofonkészüléket és 40 darab magyar zenei felvételeket tartalmazó gramofonlemezt utalt ki.

Habár a készülék nem elektromos, hanem felhúzható, megvan az az előnye, hogy ma is a könyvtárban van elhelyezve, és jelenleg is működőképes.

Az 1934/35-ös tanévről szóló könyvtári jelentés első mondata ismerős:

A könyvtár fejlesztésében az anyagi eszközök nagy redukciója miatt az idén is az iskola aktuális szükségleteinek szempontja uralkodott [...]

A jelentésből megtudható, hogy a tanárok és növendékek 2300 művet használtak, ezen belül

a könyvek használata sokkal kisebb, s inkább csak a magyar nyelvűekre szorítkozik, Így a 78 kiadásra kerülő könyv közül csak 18 volt idegennyelvű.

21 Hóman Bálint (Budapest, 1885. december 29. – Vác, 1951. június 2.) történetíró, egyetemi könyvtárőr, a Széchényi Könyvtár igazgatója, 1923-tól a Nemzeti Múzeum főigazgatója, egyetemi tanár, az MTA tagja, vallás- és közoktatásügyi miniszter (1932. X. 1. – 1938. V. 14. illetve 1939. II. 16. – 1942. VII. 3.)

Az aktuális nehézségek ellenére Prahács Margit nem mondott le gyarapítási terveiről sem. Ennek bizonysága *A jövő tanévre vonatkozó tervek*ben olvasható:

> Év végi tapasztalataink, a könyvtár forgalmát kimutató statisztikai adatok ismét arra intenek, hogy a növekvő forgalommal járó nagyobb igényekkel a jövőben fokozottabban kell számolnunk. A Főiskola könyvtára, mint hazánk legnagyobb értékű zenei könyvtára, ma szociális szempontból is legfontosabb szerve iskolánknak, amely arra hivatott, hogy elsősorban a növendékek érdekeit szolgálja. Mint gyakorlati célú, pedagógiai könyvtár állami javadalmazását tehát az iskola aktuális szükségleteire, a pedagógiai vonatkozású zeneirodalomra és könyvekre kell fordítania. De emellett már nemigen jut a nagy ének- és zenekari művek beszerzésére, amelyek pedig – mint ahogy statisztikánk is kimutatta – a legnagyobb keresletnek örvendenek [...] Ezért vagyok bátor a Méltóságos Főigazgató Úr figyelmét felhívni már évek óta megismételt indítványomra, amely szerint okvetlenül szükség volna már egyszer a könyvtár javára is egy-két, a Rádióba is bekapcsolt, nagyobb szabású intézeti hangversenyt rendezni. Hiszen éppen a könyvtár anyaga teszi lehetővé az Intézet ének- és zenekari hangversenyeinek rendezését és sok hazai zenekarunk működését [...]

Ebben a tanévben a könyvtár 443 kottával és 107 könyvvel gyarapodott 2300 pengő értékben. Ennek az összegnek az ismeretében egy levélváltás világítja meg azokat az anyagi nehézségeket, amelyekkel a könyvtárnak meg kellett küzdenie.

Levél a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztériumból:

> A Rózsavölgyi és Társa cég beadványát olyan értesítéssel küldöm meg a tekintetes Igazgatóságnak, hogy kívánatosnak tartanám, hogy a beadványban felsorolt zeneművek a Zeneművészeti Főiskola könyvtára részére, esetleg a Főiskola saját javadalma terhére, megvétessenek.

A Rózsavölgyi Bartók, Dohnányi, Liszt és Weiner zenekari műveit ajánlotta megvételre. Isoz Kálmán[22] főtitkár válasza:

> [...] szerencsém van tisztelettel jelenteni, hogy a Rózsavölgyi és Társa cég beadványában felsorolt művek beszerzése a Főiskola könyvtára szempontjából igen óhajtandó, de fedezetünk erre nem lévén, nevezett cégnek múlt évben tett hasonló tárgyú beadványával kapcsolatban már volt szerencsém e célra rendkívüli segélyt kérni, mely kérelmem akkor nem lévén teljesíthető, vagyok bátor ama kérésemet megismételni, hogy a hazai szerzők műveinek beszerzésére 800 pengő rendkívüli segélyt engedélyezni kegyeskedjék.

A külföldi beszerzések még nehezebben mentek. Isoz Kálmánnak az 1935. szeptemberében a Nemzeti Bank tekintetes igazgatóságának címzett levelét idézzük:

> A Max Eschig cég csatolt számláját 1934. július hó 9-én mutatta be megbízásunkból a Pesti Magyar Hazai Takarékpénztár Teréz-körúti fiókja, hogy a Magyar Nemzeti Bank hozzájárulását kifizetéséhez kieszközölje. Miután mindezideig nem sikerült devizát kap-

22 Isoz Kálmán 'd (Budapest, 1878. december 7. – Budapest, 1956. június 6.) zenetörténész. 1895-ben kereskedelmi iskolai érettségit tett, ezután banktisztviselő lett. Közben Aggházy Károlynál zongorát tanult. 1897-től a Magyar Nemzeti Múzeumban díjnok, írnok, majd titkár. 1919–1924-ig az intézmény főtitkára. 1921-ben bölcsészdoktori oklevelet szerzett. 1924-től az OSZK főkönyvtárnoka, majd az általa szervezett zenei osztály vezetője. 1934-ben mint a Magyar Nemzeti Múzeum címzetes igazgatóját nyugdíjazták. 1934-től 1943-ig a Zeneakadémia titkára volt.

nunk, tisztelettel kérem a tekintetes Igazgatóságot, hogy tekintettel arra, hogy a nevezett cég a Zeneművészeti Főiskolának olyan zeneműveket szállít, amiket Magyarországon előállítani nem tudnak, ezért fontos pedagógiai érdek fűződik ahhoz, hogy e céggel az összeköttetésünk ne szakadjon meg, már pedig a cég nem szállít tovább, ha a régi számlát nem rendezzük, a 300 frank kifizetéséhez az engedélyt sürgősen megadni méltóztassék.

A Rózsavölgyi cég azonban nagylelkű is tudott lenni: 1938-ban Bartók *Zongorázó ifjúság* című művét ajándékba küldte a könyvtárnak; ezt a könyvtár nevében Isoz Kálmán köszönte meg:

Méltóztatott folyó hó 9-én kelt nagybecsű levelével Bartók Béla Zongorázó ifjúság című műve I-II füzetét a Zeneművészeti Főiskola könyv- és zeneműtára részére ajándékul megküldeni, amely adományáért szerencsém van a Zeneművészeti Főiskola nevében őszinte köszönetemnek kifejezést adni.

Nem volt könnyebb könyvtárközi kölcsönzés keretében sem hozzájutni különböző művekhez. Csuka Béla 2 könyv kölcsönzését kérte a berlini Staatsbibliothekból. Ehhez többek közt levelet kellett írni a Hazai Általános Biztosító Részvénytársaságnak is, mivel a berlini könyvtár a könyvet csak abban az esetben volt hajlandó elküldeni, ha a Főiskola 500 pengő értékben a postai szállításra biztosítást köt.

Az 1936-os Liszt-év a könyvtár számára is fontos esemény volt: ekkor vásárolta meg a *13. zsoltár* kórusanyagát, valamint a *Hamlet* szimfonikus költemény zenekari szólamait. Prahács Margit összeállította a könyvtárból hiányzó Liszt-művek jegyzékét, s revideálta a kereken 400 könyvből és 2000 kottából álló Liszt-hagyatéki állományt.

A könyvtár nemcsak gyarapította, hanem csökkentette is állományát, bár nem saját jószántából. A szintén takarékoskodni kívánó Vallás- és Közoktatásügyi Minisztériumtól 1937-ben az alábbi felszólítás érkezett:

A külügyminiszter úr továbbította hozzám az argentinai Nemzeti Könyvtárnak azt a kérését, hogy újonnan alakított zeneosztálya részére magyar zeneművek bocsáttassanak ajándékképpen rendelkezésére. Felhívom a tekintetes Igazgatóságot, hogy [...] fenti célra alkalmas könyvtári duplum anyagát sürgősen rendelkezésemre bocsátani szíveskedjék.

Válaszképpen elment 60 kotta, 2 könyv és a *Zene* című folyóirat 66 füzete.

Az 1936/37-es tanévben a tanárok és növendékek már több mint 3000 művet használtak, miközben a gyarapítás mértéke igen szerény volt. Jelentős beszerzés ekkor csupán a Victoria összkiadás volt, de az Évkönyv örömmel említi, hogy a Liszt-év legfontosabb kiadványait sikerült megvásárolni. A könyvtár ekkoriban délelőtt 10 és 1 óra között, délután 3 és 6 óra között fogadott olvasókat. Ezzel kapcsolatban intézett kérvényt Molnár Imre tanár az Igazgatósághoz:

Mivel intézeti tanítási idő alatt több ízben, többünkkel megesett, hogy a könyvtárt zárva találtuk, bár intézeti munkánkhoz szükségünk lett volna rá, tisztelettel kérjük a mélyen tisztelt Igazgatóság szíves intézkedését, hogy a könyvtár valamilyen formában az intézeti tanítási idő alatt, 9-18 óráig használható legyen.

Isoz Kálmán főtitkár megjegyzése az irat felzetén:

A kívánalom a lehetőséghez képest figyelembe fog vétetni.

Ha a könyvtár állandóságáról ejtettünk szót, feltétlenül meg kell említenünk a kölcsönzési fegyelmet. A visszavitellel késlekedő olvasók között illusztris személyek is voltak. Ilyen esetben előfordult, hogy maga a főtitkár írt felszólító levelet:

> Nagyságos dr. Tóth Aladárné Fischer Annie zongoraművésznő úrasszonynak
> Méltóztatott folyó évi március hó 13-án április hó 1-ig terjedő időtartamra Bach d-moll zongoraverseny teljes zenekari anyagát kölcsönvenni. Miután a könyvtár felszólítására mind e napig a mű nem került vissza, tisztelettel kérem Nagyságodat, hogy a szóban forgó művet haladéktalanul visszaküldeni szíveskedjék.

1939 őszén a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium a külföldi folyóiratok tárgyában írt levelet:

> A folyó évi szeptember hó 2.-án kiadott rendelet értelmében minden, a külföldről érkező időszaki lapot és más sajtótermékeket rendeltetési helyére való eljuttatás előtt ellenőrzés alá kell venni.

Prahács Margit, Isoz kérésére, összeállította a külföldről érkező folyóiratok – nem túl hosszú – listáját:

> Tisztelettel jelentem, hogy a Rózsavölgyi és Társa cég útján a következő folyóiratokra fizetünk elő: Archiv für Musikforschung, La revue musicale (az 1939. évtől megakadt), Acta musicologica (1938. évtől megakadt). Tiszteletpéldányként kapjuk külföldről a „Menestrel", a „Musica d'oggi" c. folyóiratokat.

A könyvtár állománya az 1939/40. tanévben összesen 470 művel gyarapodott, a teljes állomány ekkor 19 591 kotta és 3548 könyv. Ezidőtájt vásárolta meg a könyvtár a Casimiri-féle Palestrina-összkiadás első 7 kötetét. A forgalomban komoly csökkenés állott be: a tanárok és növendékek összesen 1805 művet használtak. A könyvtárat nyáron tatarozták, s mivel a polcokat ki kellett üríteni, átrendezték a teljes állományt. A nagy alfabetikus katalógus munkálatai tovább haladtak, már 15 200 művet dolgoztak fel. Prahács Margit jelentésében kifejezte azt a reményét, hogy egy éven belül elkészülnek a teljes munkával. Közben folytatta tudományos tevékenységét: mindkét félévben tanított a Pázmány Péter Tudományegyetemen, ahol *Századunk zenéje* címmel tartott előadásokat, két cikket írt *A Zene* című folyóirat számára, és több kritikája jelent meg a *Napkeletben*.

A minisztérium a visszacsatolt területek könyvtárainak ellátását is igyekezett viszonylag olcsón megoldani. Hóman Bálint 1940. augusztusában írt levele legalábbis erről tanúskodik:

> Felhívom a tisztelt Igazgatóságot, hogy a tudományos és közkönyvtárakban elhelyezhető kiadványaiból minél nagyobb példányszámot ajánljon fel a felszabaduló területek könyvtárai részére.
> A könyvtárában lévő másodpéldánykészletek ugyancsak rendelkezésre bocsájtandók a fenti célra. Saját példányai és könyvtára felajánlandó másodpéldányainak jegyzékét egy példányban a vezetésem alatt álló minisztériumba, egy példányban pedig az Országos Könyvforgalmi és Bibliográfiai Központ Igazgatóságához juttassa el.

Az 1940/41-es tanévben – az összkiadások kivételével – elkészült a nagy alfabetikus katalógus. Prahács Margit megtartotta székfoglaló előadását a Magyar Filozófiai Társaságban *A zenei stíluskutatás faji problémái* címmel, Bartók 60. születés-

napja alkalmából felolvasást tartott a rádióban, a Pázmány Péter tudományegyetemen *Operastílusok* címmel tartott két féléven át előadásokat, és hat folyóiratcikket publikált.

1941-es keltezést visel az alábbi Hivatalos Igazolvány amelyet a Főiskola adott ki, számunkra ismeretlen céllal:

> Hivatalos igazolvány arról, hogy dr. Prahács Margit úrnő, zeneművészeti főiskolai alkönyvtárnok rendszeres álláson alkalmazott, rendes fizetési osztályba besorozott, hivatali esküt tett, végleges minőségben kinevezett és tényleges szolgálatot teljesítő köztisztviselő.

Elgondolkoztató, milyen volt az 1930-as–40-es évek köztisztviselői besorolása, ha a fenti tevékenységek, eredmények csak az alkönyvtárnoki címre jogosítottak fel.

Prahács Margit 33 évig állt a Zeneművészeti Főiskola könyvtárának élén. Ennek az időszaknak egyharmadát volt lehetőségünk bemutatni. Ha könyvtárosi munkásságát értékelni akarjuk, Mona Ilonához[23] fordulhatunk segítségért, aki Prahács Margitról szóló nekrológjában ezt írta:

> A könyvtáros láthatatlan és észrevehetetlen, az a feladata, hogy feltárja másoknak az állomány kincseit és megőrizze ezeket a feltárt kincseket a következő nemzedéknek. Margit néni nem tartozott a népszerű könyvtárosok közé. Legendásan szigorú volt. Megkövetelte a könyvtári rendet és fegyelmet, viszont, akiknél az igazi kutatószellemet, a tudásvágy valódi megnyilatkozásait látta, azok sokat mesélhetnének segítőkészségéről, tanácsairól, ösztönző megjegyzéseiről. Mert Margit néni vérbeli tudós volt, aki egész életében kutatott és szórta a megszerzett tudás kincseit azoknak, akik kértek belőle.

A tárgyi kincset gyakorta többre tartotta, mint azokat, akik kértek ezekből. Szőllősy András zeneakadémiai zeneszerzés-növendék volt a következő párbeszéd másik szereplője:

– A Torchi-gyűjtemény harmadik kötetét kérem.
– Minek az magának?
– Valamit szeretnék megnézni benne.
– Azt nem lehet elvinni.
– Nem baj, itt megnézem.
– Nem lehet, mert a Paulovics Gézánál van.

23 Okleveles könyvtáros, középiskolai tanár.

ABSTRACT:

ÁGNES GÁDOR*–GÁBOR SZIRÁNYI**

[NÉMET CÍM?]

Margit Prahács (1893–1974) war die erste hauptberufliche Bibliothekarin der Ferenc Liszt Hochschule für Musik (Musikakademie). Sie studierte in Budapest (Psychologie und Ästhetik) sowie in Berlin (Musikwissenschaft). Ab 1928 bis 1961 arbeitete er in der Bibliothek der Musikakademie. Die Studie beschäftigt sich mit den ersten Jahren ihrer hiesigen Tätigkeit. Sie versuchte, den Bestand systematisch zu entwickeln, sie tat die ersten Schritten im Interesse des Bestandschutzes. Unter ihrer Leitung wurde der grosse alphabetische Katalog erstellt, sie bearbeitete den Bücher- und Notennachlass von Liszt. Im Zusammenhang damit entstanden ihre Bücher und Studien über Liszt *(Unpublizierte Liszt-Briefe in dem Archiv der Hochschule für Musik, Der Liszt-Nachlass der Hochschule für Musik, Franz Liszts Briefe in ungarischen Sammlungen)*. Margit Prahács begründete das Liszt-Gedenkzimmer an der Musikakademie, den Vorläufer des heutigen Liszt-Gedenkmuseums und Forschungzentrums. Aufgrund der Arbeiten an dem alphabetischen Katalog entstanden ihre Studien *Ungarische Themen in der ausländischen Musikliteratur* sowie die *Ausgewählte Bibliographie der ungarischen Musikliteratur*.

* Ágnes Gádor studierte Geographie und Bibliothekswissenschaft an der Budapester Eötvös Loránd Universität. Seit 1971 arbeitet sie in der Bibliothek der Ferenc Liszt Universität für Musik (Musikakademie). Seit 1973 gestaltete sie zahlreiche Musiksendungen in dem Ungarischen Rundfunk zum Thema „Deutsches Klavierlied", vor allem Schubert. Ihr wichtigstes Forschungsgebiet ist die Geschichte der Musikakademie, sie hat zahlreiche Publikationen in diesem Thema, teilweise selbständig, teilweise in Zusammenarbeit mit Gábor Szirányi.

** Gábor Szirányi erwarb sein Diplom and Kulturmanager. Seit 1977 ist er Mitarbeiter der Bibliothek der Ferenc Liszt Universität für Musik (Musikakademie). Sein Forschungsgebiet ist die Geschichte der Musikakademie, in diesem Thema publizierte er sowohl selbständige Studien als gemeinsame Arbeiten mit Ágnes Gádor.

Bibliográfia

Magyar életrajzi lexikon I–III. Szerk.: Kenyeres Ágnes. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1981.

Magyar életrajzi lexikon. Kiegészítő kötet 1978–1991. Szerk.: Kenyeres Ágnes. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994.

Szabolcsi Bence–Tóth Aladár: *Zenei lexikon I–III.* Budapest: Zeneműkiadó, 1965.

Nagy tanárok, híres tanítványok. Szerk. Gádor Ágnes, Szirányi Gábor. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2000.

RECENZIÓ

Laki Péter
KÉPES MAGYAR ZENETÖRTÉNET

Szerkesztette Kárpáti János
Budapest: Rózsavölgyi és Társa (2004)

A magyar zenetörténetről utoljára 1960-ban jelent meg átfogó igényű képeskönyv, Keresztury Dezső, Vécsey Jenő és Falvy Zoltán gondozásában. Az azóta eltelt évtizedekben nemcsak tárgyi tudásunk nőtt meg a sokszorosára, de egész történeti szemléletünk alapvetően új alapokra helyeződött. Mindenképpen itt volt az ideje a zenei múltunkkal való új számvetésnek, és ezt a munkát végezte a Kárpáti János irányítása alatt megrendezett nagy sikerű *Symphonia Hungarorum* kiállítás, amely 2001-ben mintegy fél évig volt megtekinthető a Budapesti Történeti Múzeumban. Ennek a kiállításnak az anyaga jelent most meg könyv alakban, nem kevesebb mint tizenkilenc zenetörténész összefogásának eredményeként, gazdagon illusztrálva és két CD-re felvett több mint harminc, jó arányérzékkel válogatott zenei példa kíséretében.

A laikus számára öröm kézbevenni ezt az óriási információmennyiséget tartalmazó, parádésan kiállított kötetet, de a szakmabeli is nagy haszonnal forgathatja a kiadványt, hiszen az aquincumi víziorgonától Kocsis Zoltánig (hogy a könyv legelső és legutolsó illusztrációját idézzük fel) Magyarország területének zenéjét friss szemmel és korszerű szemlélettel mutatja be a kiváló specialistákból álló szerzőgárda. Aki ezt a könyvet végigolvassa, az nemcsak a legújabb kutatási eredményekkel lesz tisztában, hanem mélységében érti meg, melyek is azok a kérdések, amelyekre a kutatás választ keresett, és keres továbbra is.

A könyv elsődlegesen a nagyközönségnek szól, de a tudományos igényességről nem mondtak le a szerzők. Közérthető stílusban, de szabatos pontossággal ismertetik a zenetörténeti forrásokat, fogalmakat, szerzőket és műveket. Az ilyenfajta kettős célkitűzés bonyolult feladatot jelent, és bizonyos kompromisszumokat nem mindig sikerült elkerülni. A képek, illusztrációk adatait részletesen közli a függelékben szereplő jegyzék, és a szakbibliográfia is sokat segít azoknak, akik többet akarnak tudni; a szövegközti lábjegyzetek azonban hiányoznak, és így sok idézet forrása azonosítatlan maradt.

A szerzők igyekeztek a *terminus technicusokat* elmagyarázni az avatatlanok számára, de a *dramatis personae* között már akadnak olyanok, akikről a nem-szakmabeli olvasó számára nem ártana némi tájékoztatás, így például merő találgatásokra vagyunk utalva, ami Zsámboki János személyét (65., 71.) vagy éppen Huszár Gál „zaklatott életét" (78.) illeti.

A kötet elején Tallián Tibor polemikus esszéje áll Magyarország *zenetörténeteiről*. A többes szám itt arra utal, hogy ezen a földön sok évszázada kultúrák, nyelvek, etnikumok sokasága él együtt, ami lehet, hogy köztudott tény, ám a zenetörténetírás ennek következményeit sokáig nem, vagy messze nem elegendő mértékben vonta le. Nem minden további fejezet „hegyezi ki" mondandóját ilyen módon a régebbi szemléletekkel vitázva; erre nincs is minden esetben szükség, hiszen a legtöbb fejezetben már az új – gyakran még húsz–harminc éve is teljesen ismeretlen – adatok puszta közlése is fontos fegyvertény. Ennek ellenére kiemelkedő jelentőségűek azok a lapok, ahol hangsúlyozzák a szerzők: az új adatok fényében bizonyos dolgokat egészen másképp látunk, mint korábban. Ezért marad különlegesen emlékezetes például az, hogy Bakfark Bálintot a róla szóló fejezet címe Valentin Bakfarknak nevezi (és Király Péter elmagyarázza, hogy miért); ezért lényeges, hogy Sárosi Bálintnak és Batta Andrásnak sikerült az úgynevezett könnyű műfajokat (cigányzene, operett) a zenetörténet folyamatába integrálni (húzzuk alá, hogy nemcsak *megemlítésről*, hanem valóban *integrációról* van szó!); és ezért értékelhetjük különösen, hogy az utolsó fejezetben („Magyar művészek itthon és a nagyvilágban") Batta valóságos vezérmotívummá fejleszti az „elmenni vagy itthon maradni" dilemmáját, így emelkedve felül a névsorok és életrajzi vázlatok monotóniáján.

Egy ilyen átfogó mű esetében értelmetlen volna esetleges hiányosságokon keseregni. Egyet azért megemlítenék: talán a legnagyobb ezek közül az 1945 utáni időszak meglehetősen elnagyolt tárgyalása. Itt leginkább csak egyetlen intézményről, a Zeneakadémiáról olvasunk; politikai rendszerekről és ezeknek a zenére gyakorolt hatásáról semmit, az újabb magyar operáról szintúgy semmit. A könnyű műfajok fentebb dícsért integrációja sem terjed ki a legutolsó félévszázadra. Pedig a „zene" fogalma mára annyira kitágult, hogy ha a zenének a társadalomban betöltött szerepéről beszélünk (és a korábbi, történeti fejezetek mind, ilyen vagy olyan módon, arról beszélnek), aligha érhetjük be többé a „klasszikus" műfajok tárgyalásával.

De bizonyára sokan lesznek, akik úgy forgatják majd ezt a kötetet, hogy csak a képeket nézik. Ők nem fognak csalódni; majd' minden oldalra esik legalább egy, de inkább két vagy három, hihetetlenül beszédes illusztráció. A reprodukciók minősége szinte mindig kitűnő, bár szúrópróbaképpen elővettem egy, még diákkoromban vásárolt népszerű kiadványt, Ruffy Péter *Bujdosó nyelvemlékeink* című könyvét, mely a Móra Könyvkiadónál jelent meg 1977-ben. Ennek 31. oldalán az Ómagyar Mária-siralom fekete-fehér fakszimiléje található a Leuveni Kódexből, és a szöveg tökéletesen olvasható, szemben a jelen kiadvány színes, de elmosódott nyomatával.

Ennél több csomót azonban keresve sem találok a kákán, és ezért csak szívből gratulálhatok Kárpáti János szerkesztőnek és tizenkilenc kollégájának ehhez a gyönyörű könyvhöz, amelyből – bármennyit tudjunk is a magyar zenetörténetről – mindig öröm lesz a tanulás.

Tari Lujza

HAGYOMÁNY ÉS ÚJJÁSZÜLETÉS

Folk Song Tradition, Revival and Re-Creation
Edited by Ian Russel and David Atkinson
The Elphinstone Institute University of Aberdeen, 2004.

2004 áprilisában az ICTM (International Council for Traditional Music) Study Group on Historical Sources szokásos két évenkénti konferenciája záróülésén több fiatal német kutató kifejezte azon óhaját, hogy jó lenne, ha a következő konferencia kizárólag antropológiai kutatásokon alapuló témákhoz kötődne, nem olyan úgynevezett „national" illeve „folk music" alapú témákhoz, mint amilyenekkel a jelen konferencián is a közép- és kelet-európai kutatók szerepeltek. A tanácskozáson jelen lévő recenzensnek feltették azt a kérdést, hogy miért beszél ilyen alkalmakkor mindig a magyar népzenéről, ha egyszer a magyar népzenetudomány képviselői – köztük ő maga is – más népek körében, antropológiai módszerekkel végzett jelentős gyűjteménnyel is dicsekedhetnek. (Az ilyen jellegű különböző gyűjtésekről rövid áttekintést adtam: „Aufgaben und Ziele der Ethnomusikologie aus ungarischer Sicht." In: *Perspektiven der Musikethnologie. Dokumentationstechniken und interkulturelle Beziehungen*. Hrg. von Bruno B. Reuer und Lujza Tari. München: 1994, 15–16.). Félő, hogy azok, akik Ázsia, Afrika és nem Európa (azon belül különösen nem egy ország) kutatójaként úgy nyilatkoztak, hogy nem ismerik az európai népek hagyományos zenéjét, nem értették meg a választ. Azt ugyanis, hogy azért beszélek a magyar zenéről, mert azt ismerem legjobban, s főképp pedig azért, mert még mindig sok újat lehet és kell elmondani róla.

S miért kerül mindez a fentebbi című könyv ismertetésének élére? Azért, mert előbb-utóbb minden (európai) ország kutatója sajnálni fogja azokat az elvesztegetett éveket, amikor nem foglalkozott valamivel, amivel lehetett és kellett volna, s talán majd épp e kötet példája nyomán fog eljutni oda, ahová az angolok eljutottak. „Over the last thirty years have been very few volumes published in the UK devoted to the study of folk song and the folk song revival..." – olvashatjuk önmagunknak kissé szemrehányóan a Ian Russel által írt *Introduction* első mondatában (1.). Több tanulmányt is ez a tárgyilagosan önkritikus hang jellemez, például amikor Vic Gammon egyenesen azt mondja: „it is a shame that Cecil Sharp, that most energetic of opinionated men, set his mind so firmly against sound recording, and that Vaughan Williams was so useless with machines ..." (14.) – noha az ő működésük idején már a publikálásnál is az orális tradícióból (és nem a korábbi írott forrásokból) származó anyag került előtérbe.

A kötet, mintha pótolni akarná az elvesztegetett éveket, kiváló tanulmányok sorával, rég megtárgyalt, ismert – pontosabban ismertnek vélt – kérdések újragondolásával lep meg. Anyaga az English Folk Song Society alapításának centenáriumára 1998-ban Sheffieldben rendezett és nagy számú résztvevővel („over fifty papers from UK and international scholars" – 1.) lezajlott konferencia előadásaiból közölt válogatás. A különféle tudományszakok képviselői előadásainak írott változata megmutatta, valójában mennyire hiányzott már egy ilyen kötet nemcsak az angol (valamint skót, ír, walesi, illetve litván, finnugor, koreai – különkülön szorosabban vett nemzeti) etnomuzikológiai, művelődéstörténeti palettáról, hanem hiányzott ez a nemzetköziről is. A fiatal kutatóknak mindenesetre jó lehetőséget teremt a kötet arra, hogy elgondolkodjanak: európai kutató más földrészeken sem dolgozhat megfelelő szakmai biztonsággal, ha nem ismeri kellő mélységgel saját környezete, azaz az egyes európai országok népzenekutatásának történetét és magát a zenei szájhagyományt, amelyet általában népzenének mondunk („we call traditional music, or folk music or vernacular music or whatever" – mondja Gammon. – 25.)

A könyv három fejezetből áll, s a szerkesztői és egy további bevezető tanulmánynyal együtt összesen 36 írást tartalmaz. A kötet a jelenleg is folyó kutatások széles skáláját vonultatja föl elméleti, kritikai és gyakorlati megközelítésben. A különböző esszék a kutatóegyéniségekre, gyűjtőkre illetve jeles előadókra emlékező írásoktól, a nemzeti identitás kérdéseitől, a gyűjtő személyiségektől (nők, férfiak) a népzenei feldolgozás, a média (folk)zenei műsorainak kérdéséig, a korábbi zenei (és egyéb) hagyomány gyors elvesztésének sok országot súlyosan érintő akkulturációs problematikájáig terjed. Egyben a jelenben megtapasztalható jelenségek sokféleségéről árulkodik.

Russel bevezetőjében hangsúlyozza a Folk Song Society és „its sucsessor, the English Folk Dance and Song Society" (2.) meghatározó szerepét a kései Viktoriánus korban és a 20. sz. első felében, majd a kötet felépítéséről tájékoztat, összefoglalva az egyes fejezetekben található tanulmányok lényegét. „In the first section of this volume the spotlight is directed towards the concept of revival and its manifestation in various regional and national contexts." (2.) „In the second section we look at some of the men and women who wittingly or unwittingly helped to fuel the twentieth-century folk revival, primarily by collecting songs. Some of the papers give recognition to the contribution of folk song pioneers who have not previously been given a spotlight.." (5.) „In our third and final section, we turn from the discussion of folk song revivals and collectors to a consideration of 'texts' themselves and the performers." (8.)

36 tanulmány mindegyikéről itt nem ejthetünk szót, annál kevésbé, mert így csak a szerkesztő Russel lényegretörő összefoglalásait ismételgetnénk. Ki kell azonban emelnünk az 1. fejezetből Vic Gammonnak a *One hundred years of Folk-Song Society* című, már csak a 100 éves időkeret miatt is igen sokrétű és meglehetősen kritikus hangvételű tanulmányát (14–27.). Ebben bemutatja Cecil Sharp

(nem éppen pozitív) szerepét a tudományos életre, a (magyar kutatás előtt eddig rejtve maradt) pedagógiára és népzenei mozgalomra, nem hallgatva el a negatív vonatkozásokat sem. A pedagógiát illetően Gammon gondolatai számunkra is adnak új feladatot: például annak újragondolását, voltak-e, s milyen nemzetközi mintái lehettek Kodály Zoltánnak, amikor az 1920-as években a népzenei anyanyelv felhasználásán alapuló zenepedagógiai programját elindította. (A sokféle analógiához csupán egyetlen: a folk-song az iskolai nevelésben más időben ugyan, de nálunk is „school-song"-gá sivárosodott.) Gammon a *The Folk-Song Society and the early English folk revival* fejezet (ebben kutatástörténeti áttekintése az 1880-as évektől kezdődik) után külön fejezetet szentel a *The status of folk music and folk music studiesnak*. Ebben részletesen is kifejti megfigyeléseit a *revival*lal kapcsolatban, azokra az azonosságokra és különbségekre utalva, amelyek a 20. század első felében lezajlott első, és a második revival (a század második fele) között mutatkoztak. Feltűnően közös, mai európai jelenséget takar a következő megjegyzése: „It is is hardly surprising, given such wiews, that some excellent work on traditional music and the history of the revival has been undertaken by indenpendent scholars and, within universities, in departments of history, English, social studies, anthropology, and other departments, but not music. Few of the people who have contributed to our growing understanding of traditional music have studied in music departments." (22.) Az a kijelentése azonban, hogy „There is a danger in folk music studies that the orientation is always towards the past" (24.), esetleg félreérthető. A népzene ugyanis végeredményben történeti képződmény, s mint ilyen, történelmi diszciplina, ezért minden mai népzenei jelenség vizsgálatánál megkívánja a múlttal való összehasonlítást. Más kérdés, hogy a múltból mennyit ismerünk, s hogy maga a „national heritage' is a highly selective" (23.), továbbá korról korra a legkevésbé sem konstans. Gammon a népzenével, népdallal kapcsolatos sok negatív megnyilvánulással szemben (legfrissebb tapasztalata 1997-es adat, amikor már a 100 éves évfordulóra készültek) úgy találja, hogy a „folk music seems to have a way of coming back". Kifejti azt is: „...in answer to the question, should the centenary of the Folk Song Society be celebrated, the answer is a resounding «Yes» – not a sentimental or uncritical «yes» but a recognition that the work of those earnest (and sometimes not so earnest) Victorians and Edwardians and those who followed them has given us something unique, irreplaceable, valuable, something we can build on, develop, and carry forward." (24.)

A kötet egyik legfontosabb tanulmányát David Atkinson, a kötet egyik szerkesztője írta *Revival: genuine or spurious?* címmel (144–162.). Ebben olyan fogalmakat jár körbe, mint tradíció, revival, s közben mindezeket a kulturális aktivitás folyamatában nézi. Találó a következtetése, amikor úgy véli: „Tradition, ...expresses a relationship between the past and the present, which is both continuous and discontinuos, or both real and imaginary..." (148.) Az 1940/50-es évekkel kapcsolatos megfigyeléseinek alátámasztására számos példát hoz, közte az alábbit is: „Events such as the Soviet invasion of Hungary in 1956 spread political disillusion and at the same time probably created some unease with Marxist

approaches to folk song as an instruments of political change." (153.) Hadd tegyük hozzá: Magyarország esetében a szovjet invázió ennél még sokkal rosszabb felismeréssel járt: a korábbi hagyomány radikális, nem spontán felbomlását, sőt szétzilálását jelentette.

The ballad Society: a forgotten chapter in the history of English ballad studies a címe Sigrid Rieuwerts alapos tanulmányának (28–40.). A sok új adatot tartalmazó munka többek közt azért izgalmas a magyar olvasónak, mert a 19. század nagy magyar költőjén, Arany Jánoson keresztül köze van az angol balladahagyományhoz. Arany többek közt a Percy-balladákat fordította magyarra, s a 19. század közepén a 16. századi dán balladákat is angol fordításból ismerte meg.

A ballada- és énekhagyomány kutatásához kapcsolódik John Wesley Barker *The Telfer Manuscript: ballad and song collecting in the Northumbrian Borders* című tanulmánya (163–174.), mely a 19. század elejétől 1858-ig vezeti az olvasót. Munkája a népköltészet, népdal illetve hangszeres népi dallam forrásait feltáró, anyagközlő munkák sorába tartozik, s érintkezik az irodalom és a műzene területével. A zenekutatáson belül a hangrendszerek, hangsorok és a skót népzenei dialektusok összefüggése kérdésében hoz újat. A fakszimilében közölt 3 kottapélda első darabja egyben a könyv címlapját díszíti.

Egy dal szövegének útját a 17. századtól, dallamáét pedig a 18. századtól követi végig Fenella Crowe Bazin *„Mylecharine": a forgotten call to nationalhood* című tanulmányában, a dalhoz kapcsolódó politikai és kereskedői aspektusokat is szem előtt tartva (336–348.). Az utóbbiak az antikváriusok érdeklődését takarja a dal iránt a 19. század végén, ami általában új szempontként jelentkezik valamely dal terjedésének kérdését és a revivalt illetően.

A további kutatástörténeti és a népzene helyzetét napjainkig leíró munkák közül említést érdemel Nijolé Sliužinskiené és Rimantas Sliužinkas *Folk song in Lithuania* című munkája, melyben áttekintést kapunk arról is, milyen intézményekben folyt a kutatás a kezdetektől napjainkig, jelenleg mekkora a gyűjtött dallamok száma, illetve körülbelül hány népzenei együttes van Litvániában 1970 óta (53–66.).

Az English Folk Song Society centenáriuma lehetőséget adott arra is, hogy a társaság egyes alapítóival, segítőivel is részletekbe menően foglalkozzanak. Közülük többen a népdalgyűjtés, hagyománymentés ügyének sokszor névtelen, mindeddig homályban maradt szorgos munkásnői, mint Anne Geddes Gilchrist vagy Ruth Herbert Lewis, aki angolként a welszi népzenéért tett sokat. Az előbbi működésének bemutatása Chatrine A. Shoupe, az utóbbié E. Wyn James érdeme. A külföldi olvasó előtt is kevésbé ismeretlen azonban Annabel Morris Buchnanan neve, akiről Lyn Wolz írt, vagy a Lewis Jones által feldolgozott L. E. Broawood. Jones *Lucy Etheldred Broadwood: her scolarship and ours* címmel írt tanulmányában foglalkozik a kutató alakjával (241–252.), aki „was probably the most important scholar of the folk song revival around the turn of the ninethen century." (241.)

A kutatói életműveken belül külön érdekességet jelent Martin Lovelace *Unnatural selection: Maud Karpeles's Newfoundland field diaries* (284–298.) című tanulmánya. Karpeles koránál fogva számunkra is élő valóság, hiszen a magyar kutatók kö-

zül például Lajtha László, Kodály Zoltán, Rajeczky Benjamin több ízben találkozott vele. Kutatástörténeti adalékokkal is szolgál, de még inkább jellemzően érdekes korrajz Martin Gaebe: *Sabine Baring-Gould and his old singing men* című munkája (175–185.), mely a 19. század második felének világába és társadalmi rétegeinek sajátos életébe világít be. A történeti áttekintések sorát gazdagítja amerikai példával Edmund O'Reilly tanulmánya: *Transformation of tradition in the Folkways Anthology* (79–94.) – jól ismert amerikai gyűjtemény: „a collection of commercial recordings of rural American music made during the 1920s and 1930s ..." (79.).

Bár munkájának lényege az orális tradíció és a nyomtatott népdal viszonyának vizsgálata, a kisebbség- illetve areális kutatás is okulhat Thomas A. Dubois *The Little Song-Smith: a printend folk song anthology and its reception among Ingrian peasants, 1849–1900* című tanulmányából (41–52.). A tágabb zenetörténet körébe tartozik Tina K. Ramnarine *Compositional process and the aesthetics of originality: reflection on a ballad in a twentieth-century Finnish opera* című tanulmánya (67–78.). Részben a színházi világgal függ össze Michael Verrier: *Folk club or epic theatre: Brecht's influence on the performance practice of Ewan MacColl* esszéje. (108–114.) A folk-rock és népzene angliai kapcsolatába világít be többek közt Robert Burns (*British folk songs in polular music settings*, 115–129.) és Britta Sweers írása (*Ghost of voice: English folk (-rock) musicians and the transmission of traditional music*, 130–144.), melyek szerint az amerikai zene hatása mellett az angol zenei hagyomány újrafelfedezése is helyet kért a maga számára.

Bekerültek a kötetbe jelenkori énekmódvizsgálatok is – például Simon Heywoodé, aki egy 1997-es protest movement spontán zenei megnyilatkozásait vizsgálta. „The focus of the study is the Bollin Valley in 1997, where protesters were encamped in an attempt to stop the building of Manchester Airport's second runway", írja a szerző (11.). Kutatói életművek ismertetése mellett helyet kaptak énekesegyéniségek is. Ruairidh Greig *Joseph Taylor from Lincolnshire: a biography of a singer* címmel írt egy kivételes tudású előadóról (386–392.). E tanulmányok sorába illik Julia C. Bishopnak Bell Duncan *„The greatest ballad singer of all time"?* című tanulmánya (393–421.), melyben többek között kottapéldák mutatják be egy ballada egyéni eltéréseit és különbségeit más-más énekes előadásában. A népzenetudományhoz nem szorosan tartozó, de olvasmányos munkák közt egy 18. századi balladaénekesnek a festő William Hogarthra és művészetére gyakorolt hatásáról kapunk hírt Andrew C. Rouse írásából, melyet allegorikus képzőművészeti illusztrációk egészítenek ki (349–362.).

Több, további érdekes, itt nem említett írás után a kötet végén különböző indexek találhatók: rövid ismertetés a Contributorsokról, Bibliogrpahy, Song index, General index.

A jóminőségű papír, a kitűnő betűméretű szedés, a zeneileg jól tagolt és jól olvasható kottagrafika, a grafikai illusztráció és a kiváló borítóterv a könyvtervező Malcolm Reavell munkáját dicséri.

A recenziót egy ICTM konferenciára való hivatkozással kezdtem, melyre még egyszer visszautalnék. Az idézett ominózus kérdést feltevő norvég kollégától – aki

szintén saját, úgynevezett „national music"-ról és „folk music"-ról beszélt –, jellemző módon nem kérdezték meg, miért cselekszik így. Pedig a szakirodalmat olvasóknak feltűnhetett, hogy a dánok, norvégek, svédek az utóbbi időben számos színtiszta nemzeti, illetve a szó szoros értelmében vett saját népzenei témájú művet jelentettek meg. Olyan kitűnő munkákat, melyek a legjobb kutatói tradíciókból merítve, hagyománytisztelettel, mégis a mának szólóan nyúlnak a hagyomány és megőrzés, népzene és revival, zenei nemzeti identitás és ennek újrateremtett mai megfelelői és sok más hasonló kérdéshez. Talán a „nemzeti" és a „folk music" szó csak a közép- és kelet-európaiak szájából irritáló? Pedig ezeken a területeken durván az 1990-es rendszerváltásig viszonylagos érintetlenségben maradt fenn a régebbi zenei hagyomány. Csak örülhetünk, hogy e kérdésekben a skandinávok mellett az évfordulók kapcsán immár az angol kutatók is hallatták hangjukat! A kötet többféle társadalomtudományi területről való (tehát nem kizárólag etnomuzikológus) kutatói egytől-egyig a manapság nem mindig tapasztalt lelkiismeretességgel dolgozták ki témájukat. Köszönet érte a kutatóknak és a kiváló kötet szerkesztőinek!

A régi kérdésekkel (mint national music, folk music vagy akár maga az English Folk Song Society vagy a folk revival mouvment stb.) újszerűen foglalkozó írásokba foglaltakról nehéz pár mondatban nyilatkozni. Szívesen ajánlom minden érdeklődőnek, hogy némelyik írást érdemes lesz többször is kézbe venni. Az English Folk Song Societytől 100 éven át máig ívelő angol kutatási eredményekhez pedig ezúton is szívből gratulálunk. Legfeljebb azt sajnálhatjuk, hogy magyar kutatók nem szerepelnek a kötetben!

400 Ft

Magyar Zene

4·2005

Magyar zene

ZENETUDOMÁNYI
FOLYÓIRAT

XLIII. évfolyam, 4. szám *2005. november*

Tartalom

A KILENCVENÉVES PAPP GÉZA ÉS A NYOLCVANÉVES SÁROSI BÁLINT KÖSZÖNTÉSE

363 DOBSZAY LÁSZLÓ
Köszöntő

365 PAPP GÉZA összesített bibliográfia

369 SÁROSI BÁLINT műveinek bibliográfiája

TANULMÁNY

375 DALOS ANNA
Az ifjú Bartók Kodály-képe

387 EŐSZE LÁSZLÓ
Kodály Zoltán és Arturo Toscanini
Egy művészbarátság története (1928–1957)

405 ROVÁTKAY LAJOS
Georg Joseph Werner (1693–1766)
g-moll Requiemjének rejtett üzenete
Adalékok a 18. századi bécsi zenei nyelv újravizsgálatához

435 KERÉKFY MÁRTON
Muszorgszkij »Napfény nélkül« című dalciklusának
harmóniai nyelve

447 LADISLAV KAČIC
Zene a pozsonyi koronázási ünnepségek idejében (1563–1830)

RECENZIÓ

461 KELEMEN ÉVA
Dohnányi Évkönyv 2004
Szerkesztő: Sz. Farkas Márta
Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 2005

465 A Magyar Zene 2005. évi, XLIII. évfolyamának tartalomjegyzéke





MEGJELENIK A NEMZETI KULTURÁLIS ÖRÖKSÉG MINISZTÉRIUMA,
A NEMZETI KULTURÁLIS ALAPPROGRAM ÉS A FŐVÁROSI KÖZGYŰLÉS
KULTURÁLIS BIZOTTSÁGÁNAK ZENEI ALAPJA TÁMOGATÁSÁVAL

Magyar zene ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT – 2005/4

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

KÖSZÖNTŐ

Dobszay László

PAPP GÉZA KILENCVENÉVES, SÁROSI BÁLINT NYOLCVANÉVES*

Ha valami olyant keresek, ami a közösen megtartott születésnapon túl összeköti a két ünnepeltet, – sok egyéb közül – három dolgot emelnék ki.

Az első a legnyilvánvalóbb, mindkettőjüknek a magyar zenei múlt, ezen keresztül a magyar művelődési, történeteti múlt jobb, teljesebb megismerését köszönhetjük.

Azután közös bennük, hogy alkotó éveik java részét az „átkosban" töltötték, de azt úgy tekintették mint egy elfogadandó, elviselendő, mondhatni természeti csapást, s a korlátozást átalakították a bezárt, szorgalmas munka alkalmává. Nem tekintették a rendszert érvnek a munkátlanságra („ezeknek nem dolgozom"), hanem inkább kihasználták a nemzeti kultúra feltárására nyújtott lehetőségeket.

A harmadik összekötő kapocs a szinte hihetetlen gazdagságú anyagtudás és anyagfeltárás. Akár Sárosi Bálint lenyűgöző népzenei anyag- és irodalomismeretére gondolunk, akár arra a hihetetlenül széles körű tájékozódásra, mellyel Papp Géza kiadványainak kritikai jegyzeteiben találkozunk, bizton elmondható, hogy tudományos koncepciójukat, ítéleteiket nem ingatag talajra építették.

Ha pedig olyasmit akarok mondani róluk, ami számomra szakmailag különkülön kedves, akkor anélkül, hogy e kiemelt tulajdonságot a másiktól megvonnám, Papp Géza zenetörténeti érdeklődésének *sokágúsága*, Sárosi Bálint józan, *kiegyenlített értékítélete* jut elsőre eszembe.

Kedves ünnepeltek, köszönjük mindazt, amit tőletek kaptunk, s kérjük, segítsétek munkánkat és fiataljaink munkáit figyelmetekkel, tanácsaitokkal, észrevételeitekkel.

S mivel úgy veszem észre, hogy egy teli pohár van a kezemben, hadd zárjam a köszöntést a régi latin versezettel:

Si bene commemini causae sunt quinque bibendi,
hospitis adventus, praesens sitis atque futura,
et vini bonitas et quaelibet altera causa.

* A Papp Géza 90. és Sárosi Bálint 80. születésnapja alkalmából a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság által 2005 október 7–9. között rendezett zenetudományi konferencia keretében tartott, az ünnepelteket köszöntő fogadás megnyitója.

Anyánk nyelvén:

El ne feledd, hogy a bort inni van ötszörös ok rá:
vendég jötte, s ha szomj bánt: mostani vagy ha jövendő,
bornak jó íze, s végül: bármi ürügy, ami tetszik.

Találhatunk-e bármi jobb, mindnyájunknak tetszőbb ürügyet, mint szeretteink születésnapját? Hát akkor vivant!

PAPP GÉZA ÖSSZESÍTETT BIBLIOGRÁFIÁJA

Szerkesztette Papp Géza és Papp Ágnes (2005. október)

1942[1] *A magyar katolikus egyházi népének kezdetei.* Budapest: 1942. (OMCE-szerdák.) [Különlenyomat a Jászóvári Premontrei Kanonokrend Budafoki Szent István Gimnáziumának évkönyvéből.]

1942[2] „Kájoni János orgonakönyve. Az Organo-Missale (1667) tartalmának tematikus jegyzéke." *Magyar Zenei Szemle* 1942/5. 1–23.

1946 „Egy karácsonyi énekünk életrajzához." *Énekszó* 14 (1946), 75. szám

1947[1] „Egy 150 éves énekeskönyv." *Magyar Kórus* 69 (1947), 1300–1304.

1947[2] „Egy székely Mária-ének." *Magyar Kórus* 69 (1947), 1314.

1950 „Református-e az »Ah hol vagy« dallama?" *Magyar Kórus* 80 (1950), 1769–1770. [Betiltott, akkor meg nem jelent szám. Újrakiadása:] *Magyar Egyházzene* 4 (1996/1997), 1. szám, Melléklet: *Magyar Kórus* 80.

1961 „Ismeretlen Kochanowski-fordítások a XVI–XVII. századból." *Irodalomtörténeti Közlemények* 1961, 328–340.

1964 „Przyczynki do związków muzyki polskiej z węgierską w XVII wieku." In: *Studia Hieronymo Feicht septuagenario dedicata.* Kraków: 1964, 235–251.

1966[1] „Über die Verbreitung des Quintwechsels." *Studia Musicologica* 8 (1966), 189–209.

1966[2] „Thordai János lengyel dallammintája." *Irodalomtörténeti Közlemények* 1966, 208–210.

1967[1] „Szőlősy Benedek és énekeskönyveinek nyomdahelye." *Magyar Könyvszemle* 1967, 78–87.

1967[2] „Le psautier de Genève dans la Hongrie du XVIIe siècle." *Studia Musicologica* 9 (1967), 281–299.

1967[3] „Bemerkungen zu einer slowakischen Quellenausgabe (anstelle einer Rezension)." *Studia Musicologica* 9 (1967), 427–437.

1968 „Beiträge zu den Verbindungen der polnischen und ungarischen Musik im 17. Jahrhundert." *Studia Musicologica* 10 (1968), 37–54. [Lengyel nyelvű eredetije: 1964.]

1969[1] „Przyczynki do związków dawnej poezji węgierskiej z polską." In: *Studia z dziejów polsko–węgierskich stosunków literackich [...] Warszawa:* 1969, 132–150. [Az 1961 és 1966[2] lengyel nyelvű változata.]

1969[2] „Die Haupttypen des ungarischen Liedes im XVI–XVII. Jahrhundert." In: *Musica Antiqua II.* Acta scientifica. [1968] Bydgoszcz: 1969, 283–313.

1969[3] „A kóruséneklés hazai múltjából." In: *Magyar Zenetörténeti Tanulmányok [II.]* Budapest: 1969, 91–101.

1970 *A XVII. század énekelt dallamai.* Régi Magyar Dallamok Tára II. Budapest: 1970.

1972[1] „Stilelemente des frühen Werbungstanzes in der Gebrauchsmusik des 18. Jahrhunderts." In: *Musica Antiqua III.* Acta scientifica [1971]. Bydgoszcz: 1972, 639–679.

1972[2] „Egy prozódiai jelenség Kodály kórusműveiben." *Kóta* 1972/3. 1–3. [Vö. 1982.]

1974–76 „Tankönyv és módszer (1–7.)." *Az Ének-Zene Tanítása* 1974/3, 111–114., 1974/4, 171–178., 1974/6, 259–260., 269–275.; 1975/2, 55–63., 1975/3, 111–119., 1975/5, 197–203., 1976/1, 23–28.

1974 „Programozás, programozott oktatás?" *Az Ének-Zene Tanítása* 1974/5, 203–209.

1976[1] „A korai verbunkos stíluselemei XVIII. századi közhasználatú zenénkben." *Magyar Zene* 17 (1976), 227–247.

1976[2] „Zur Geschichte der ungarischen Tanzmusik. Probleme des Werbungstanzes." In: *Studia instrumentorum musicae popularis IV.* Stockholm: 1976, 142–147.

1979 „So vagy szó? Szolmizáljunk magyarul!" *Az Ének-Zene Tanítása* 1979, 83–85.

1981[1] *Készségfejlesztés az általános iskolai ének-zeneórán.* Budapest: 1981; 2/1984.

1981[2] „Pont helyett pontosvessző." *Az Ének-Zene Tanítása* 1981, 37–40.

1981[3] „Gondolatok a »333«-ról." *Az Ének-Zene Tanítása* 1981, 217–224.

1982 „Egy prozódiai jelenség Kodály kórusműveiben." *Az Ének-Zene Tanítása* 1982, 104–108. [Az 1972[2] átdolgozása.]

1983[1] „Philipp Caudella magyar táncai." In: *Zenetudományi írások 1983.* Bukarest: 1983, 268–271.

1983[2] „A verbunkos kéziratos emlékei I. MTAK. A Podmaniczky–Vigyázó-hagyaték zenei anyagából." *Magyar Zene* 24 (1983), 248–268.

1984[1] „Pontosítás ürügyén. A Psalmus Hungaricus szövegének kérdéséhez." *Magyar Zene* 25 (1984), 389–398.

1984[2] „További adatok a verbunkos kiadványok megjelenési idejéhez (1822–1848)." *Magyar Zene* 25 (1984), 245–267.

1986[1] „A verbunkos kéziratos emlékei II. MTA ZtIntKvt. Major Ervin hagyatékának zenei anyagából." In: *Zenetudományi Dolgozatok 1986,* Budapest: 1986, 301–327.

1986[2] *Hungarian Dances 1784–1810.* Publ. Géza Papp. Budapest: 1986 (Musicalia Danubiana 7.)

1987[1] „Az úgynevezett Chlopiczky-nóta. Néhány hangszeres adalék Liszt VI. rapszódiájának első témájához." *Magyar Zene* 28 (1987), 43–48.

1987[2] „Liszt ismeretlen verbunkos-átiratai." *Magyar Zene* 28 (1987), 173–188.

1987[3] „Unbekannte »Verbunkos«-Transkriptionen von Ferenc Liszt. »Ungarischer Romanzero«." *Studia Musicologica* 29 (1987), 181–218.

1987[4] „Liszt Ferenc III. magyar rapszódiája." *Muzsika* 30 (1987), 5. szám, 16–17.

1987[5] „Zwei ungarische Gesangbüchlein 1732, 1734. (Beitrag zur Missionstätigkeit der Jesuiten und der Franziskaner in Ungarn.)" *IAH Bulletin 1987*, 87–89.

1988 „Egy elveszettnek hitt kéziratos énekeskönyv." *Magyar Zene* 29 (1988), 379–394.

1989 „Az iskolai színjáték és a zene a 16–17. századi Magyarországon." In: *Iskoladráma és folklór.* Debrecen: 1989 (Folklór és etnográfia, 50.), 79–86.

1991 „Alte ungarische Psalmlieder." *IAH Bulletin 1991*, 81–94. [Csomasz Tóth Kálmán emlékére.]

1993 „A Liszt-rapszódiák forrásaihoz." *Magyar Zene* 34 (1993), 163–171.

1995/96 „A budapesti eucharisztikus világkongresszus (1938) zenéje." *Magyar Egyházzene* 3 (1995/1996), 327–332.

1996/97 „A Magyar Kórus utolsó száma." *Magyar Egyházzene* 4 (1996/1997), 1. szám, Melléklet: *Magyar Kórus* 80, 43–44.

1996/97 „Száz évvel ezelőtt" [az OMCE megalakulása]. *Magyar Egyházzene* 4 (1996/1997), 183–188.

1997 „A Nagy Potpourri. Tények, föltevések, ellentmondások, következtetések." In: *Zenetudományi Dolgozatok 1995–96*. Budapest: 1997, 167–175.

1999 *A verbunkos kéziratos emlékei. Tematikus jegyzék.* Az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárának anyagából közreadja Papp Géza. Budapest: 1999. (Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez 16.)

2000 „Egy Bihari-verbunkos tanulságai." In: *Zenetudományi Dolgozatok 2000*. Budapest: 2000, 37–50.

QVM 1979 „Die Quellen der »Verbunkos-Musik« – Ein bibliographischer Versuch." A) Gedruckte Werke I. 1784–1823. *Studia Musicologica* 21 (1979), 151–217.

QVM 1982 „Die Quellen der »Verbunkos-Musik« – Ein bibliographischer Versuch." A) Gedruckte Werke II. Sammlungen 1822–1836. *Studia Musicologica* 24 (1982), 35–97.

QVM 1984 „Die Quellen der »Verbunkos-Musik« – Ein bibliographischer Versuch." A) Gedruckte Werke III. 1822–1836. *Studia Musicologica* 26 (1984), 59–132.

QVM 1990 „Die Quellen der »Verbunkos-Musik« – Ein bibliographischer Versuch." A) Gedruckte Werke IV. 1837–1848. *Studia Musicologica* 32 (1990), 55–224.

QVM 2004 „Die Quellen der »Verbunkos-Musik«. Ein bibliographischer Versuch." B) Handschriften (–ca. 1850) I. Aus dem Material der Budapester Bibliotheken. *Studia Musicologica* 45 (2004), 331–406.

Rövidebb írások, recenziók

In: Magyar Kórus, Énekszó, Az Ének-Zene Tanítása, Studia Musicologica, Muzsika.

Társszerzőként:

1952–55 [Munkaközösségben:] *Zongoraiskola a tanítóképzők [...] számára*, 1–4. kötet. Budapest: 1952–1955.

1990 *Magyarország zenetörténete II. 1541–1686.* Szerk. Bárdos Kornél. Budapest: 1990.

2004 (2001) „A török hódoltság krónikásai. – Magyar táncok: az ungarescától a csárdásig." In: *Képes magyar zenetörténet.* Szerk. Kárpáti János. Budapest: 2004, 55–64.; 128–139. (Előzménye: *Symphonia Hungarorum. Magyarország zenetörténetének ezer éve.* Kiállítás-katalógus. Budapest: 2001.)

Megjelenés előtt:

Egy kántor kottás feljegyzései a 19. század harmincas éveiből. (Sátoraljaújhely)
Adatok Lavotta verbunkosainak elterjedéséhez. (Sátoraljaújhely)
A „Palatinus nótája" – variánsok a verbunkos zenében.

SÁROSI BÁLINT MŰVEINEK BIBLIOGRÁFIÁJA

Szerkesztette Nagy Krisztina és Pávai István (2005. október)

1961 „Citera és citerajáték Szeged környékén." *Ethnographia* 1961/2
Magyar népi líra. A magyar irodalom gyöngyszemei. Budapest: Móra Ferenc Kiadó, 1961
1962 „A magyar népi furulya." *Ethnographia* 1962/4
1963 „Sirató és keserves." *Ethnographia* 1963/1
1964 „Les chemins de la culture instrumentale en Hongrie." *Journal of the International Folk Music Council* 1964/16
1965 „Die Ungarishe Flöte." *Acta Ethnographica* 1965/1–2
„Népzene- és néptáncgyűjtés Etiópiában." *Táncművészeti Értesítő* 1965/3
1966–67 „A magyar nép hangszerei." Sorozat a Muzsika című folyóiratban. Budapest: 1966–1967
1966 „Étterem-monográfia." *Magyar Zene* 1966/6
1967 *Die Volkmusikinstrumente Ungarns.* Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1967
„Kodály." *Kortárs* 1967/5
„Szitár és tabla." *Muzsika* 1967/6
„The Music of Ethiopian Peoples." *Studia Musicologica* 1967
1968 „Bartók román népzenegyűjtése." *Muzsika* 1968/8.
„Rumanian Folk Music. Vols. I–III. by Béla Bartók." [könyvismertetés] *Tempo* 1968/1, London
„Zentavidéki népballadák." [könyvismertetés] *Ethnographia* 1968
„Zigeunermusik." *Das Musikleben Ungarn* 1968/3
1969 „Die Musikinstrumente des ungarischen Volkes." *Das Musikleben Ungarns* 1969/4
„Kérdések és feleletek a népzenéről." *Új Írás* 1969/2
1970 „Gypsy Musicians and Hungarian Peasant Music." *Yearbook of the International Folk Music Council* 1970/2
1971 *Cigányzene.* Budapest: Gondolat Kiadó, 1971
„Népdalról, népdaléneklésről." In: *Szép Szó antológia.* Szerk. Szalontay Mihály. Budapest: Táncsics Könyvkiadó, 1971
Népi hangszereink. Néptáncpedagógusok kiskönyvtára. Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, 1971

1972 „Élő népzene?" *Új Írás* 1972/1
„Instrumental-ensembles in Ungarn." *Studia Instrumentorum Musicae Popularis II. Stockholm: Musikhistoriska Museet, 1972*
„Kodály a példa." *Élet és Irodalom* 1972/5
„Jugoszláviai magyar népdalkiadványok." [könyvismertetés] *A Hungarológiai Intézet Tudományos Közleményei* IV. 1972/11–12
„Magyar parasztok és cigányzenészek." *Magyar Zene* 1972/1
„»Népművészek« korszaka a magyar népzenében." In: *Néprajz*. Budapest: A Tudományos Ismeretterjesztő Társulat központi kiadványa, 1972
1973 „A verbunkos bölcsőjénél." *Irodalomtörténeti Közlemények* 1973/5
„Egy moldvai csángó virágének." *Honismereti Híradó* 1973/34
Magyar népi hangszerek. Budapest: Tankönyvkiadó 1973, 2. kiadás 1978
Zenei anyanyelvünk. Budapest: Gondolat Kiadó, 1973
1975 „Fülep Lajos, a népzenei adatközlő." *Jelenkor* 1975/10
„Geige und Zigeunermusikanten in Ungarn." In: *Die Geige in der europäischen Volksmusik*. Hrsg. von Walter Deutsch und Gerlinde Haid. Wien: Verlag A. Schendl, 1975
1976 „A népzenei divat." *Új Tükör* 1976. augusztus 10.
„A Rákóczi-kor zenéje." In: *Útmutató a Rákóczi szabadságharc tanulmányozásához*. Szerk. R. Várkonyi Ágnes. Budapest: Hazafias Népfront, 1976
„Cigányzene. Utóhang egy televízió-sorozathoz." *Új Tükör* 1976. május 4.
„Eine ungarische Bauernkapelle." In: *Bericht über die erste internationale Fachtagung zur Erforschung der Blasmusik*. Tutzing: Verlag Hans Schneider, 1976
„Instrumentale Volksmusik in Ungarn." *Studia Instrumentorum Musicae Popularis IV. Stockholm: Musikhistoriska Museet, 1976*
„Romániai magyar népdalok." [könyvismertetés] *Korunk* 1976/4 [recenzió]
1977 „A Járdányi-rend." *Muzsika* 1977/1
„A pásztorok zene- és tánckultúrája a Kárpátokban és a Balkánon." *Ethnographia* 1977
„A tekerő." *Muzsika* 1977/10
„Angaben über die instrumentale Volksmusik Ungarns in den Gedichten von Josef Gvadányi und János Arany." *Studia Instrumentorum Musicae Popularis* 1977/5
„Népzene a pódiumon." *Új Tükör* 1977. július 3
„Volksmusikalische Quellen und Parallelen zu Bartóks und Kodálys Musik." In: *Musikethnologische Sammelbände 1*. Vorträge Graz und Seggau 1973–1977. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1977
Zigeunermusik. Budapest–Zürich–Freiburg: Corvina–Atlantis, 1977
1978 „A gyimesi csángó hegedűstílus." *Magyar Zene* 1978/2
Gypsy Music. Budapest: Corvina Kiadó, 1978
Magyar népi hangszerek. Ének-zene szakköri füzetek 1. Budapest: Tankönyvkiadó, 1978

„Siebente Konferenz der Studiengruppe für Analyse und Systematisierung der Volksmusik (IFMC)" Debrecen, 4–9. April 1978. *Studia Musicologica* 1978
„Ungarische Zigeunermusik." In: *Franz Liszt. Beiträge von ungarischen Autoren.* Hrsg. von Klara Hamburger. Budapest: Corvina Kiadó, 1978
„Zoltán Aladár emlékére." *Muzsika* 1978/10
„Népzene. 1–15." Sorozat a *Muzsika* című folyóiratban. 1978–1980
„The Hungarian Bagpipe." *The Brussels Museum of Musical Instruments Bulletin* VIII. Bruxelles, 1978/1–2

1979 „Geigenspezifische Melodiegestaltung." *Stockholm: Studia Instrumentorum Musicae Popularis VI., 1979*

1980 [Sárosi Bálint] A népzenekutató. [Beszélgetés. Riporter:] Kovács Júlia. *Népszava,* 1980. június 8.
„Arany János és a népzene." In: *Arany János ma.* Szerk. Mezei József. Budapest: Tankönyvkiadó, 1980
„Hivatásos és nemhivatásos népzenészek." *Zenetudományi Dolgozatok* 1980
„Kiss Lajos köszöntése." *Muzsika* 1980/5

1981 „Bartók és a hangszeres népzene." *Somogy* 1981/2
„Bartók szava a népzenében." *Új Írás* 1981/9
„Centenar Bartók." *Muzica* 1981/5–6
„Köd a népzene körül." *Élet és Irodalom* 1981/18
„Professionelle und nichtprofessionelle Volksmusikanten in Ungarn." *Stockholm: Studia instrumentorum musicae popularis VII, 1981*

1982 „Hangszeres dallamok szöveggel." *Magyar Zene* 1982/1
„Hangszeres népzene Kodály műveiben: a Galántai és a Marosszéki táncok." *Ethnographia* 1982/4
„Kodály Zoltánról mindenkinek." *Új Írás* 1982/12
„Sackpfeifenrepertoire." In: *Festschrift Heinz Bekker.* Hrsg. von J. Schlöder und R. Quondt. Bochum: Laaber Verlag, 1982
„Zoltán Kodály and Nineteenth Century Hungarian Popular Music. International Kodály Conference 1982. Parallelen aus der ungarischen Volksmusik zum »Rondo all'Ongarese« – Satz in Haydns D-dur Klavierkonzert Hob. XVIII:11." Internationalen Joseph Haydn Kongress. Wien, Hofburg, 5–12. September 1982

1983 „Instrumental Folk Music in Kodály's Works. The Galánta and Marosszék Dances." *Studia Musicologica* 1983/1–4

1984 „Bartók's Folk Music Recordings." *The New Hungarian Quarterly* 1984/2
„Chromatik mit übermäßiger Sekunde in der ungarischen Volksmusik." In: *Gedenkschrift Kurt Reinhard.* Hrsg. von Christian Ahrens, Rudolf Maria Brandl und Felix Hoerburger. Bochum: Laaber Verlag 1984
„Egy »többnyelvű« cigányzenekar Erdélyben." *Magyar Zene* 1984/3
„Haydn néhány magyar témájáról." *Zenetudományi Dolgozatok* 1984

1985 „Egy hangszeres dallam." *Magyar Zene* 1985/1
„Eine »mehrsprachige« Zigeunerkapelle in Transilvanien." *Studia Instrumentorum Musicae Popularis* VIII. Stockholm: Musikhistoriska Museet, 1985
„Fülep Lajos, a népzenei adatközlő." In: *Fülep Lajos emlékkönyv*. Szerk. Timár Árpád. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1985
„Kodály Zoltán." In: *Ezer év*. Főszerk. Pozsgay Imre. Budapest: Hazafias Népfront, 1985
„Methodische Erfahrungen bei der historischen Erforschung der instrumentalen Volksmusik in Ungarn." *Beiträge zur Musikwissenschaft* 1985
„The Return to Folk Music." *The New Hungarian Quarterly* 1985

1986 „An Instrumental Melody." *Yearbook for Traditional Music* 1986
Folk Music. Hungarian Musical Idiom. Budapest: Corvina Kiadó, 1986
„Historical Documents Concerning Gypsy Musicians and their Music in Hungary." *Historische Volksmusikforschung* Graz: 1986
„Liszt und die Zigeunermusikanten." *Franz Liszt. Katalog der Landesonderausstellung*. Burgenländisches Landesmuseum, 1986
„Zoltán Kodály and Nineteenth Century Hungarian Popular Music." In: *International Kodály Conference Budapest, December 1982*. Ed. by Ferenc Bónis, Erzsébet Szőnyi, László Vikár. Budapest: Editio Musica, 1986

1987 „A hangszeres magyar népzene ütempáros rétege." *Magyar Zene* 1987/4
„Die Klarinette in der Zigeunerkapelle." *Studia Musicologica* 1987/1–4
„Így láttam...[Rajeczky Benjámin]." *Magyar Zene* 1987/1
„Zenei forradalmunk vezérkarában. In memoriam Kerényi György." *Kóta* 1987/4

1988 „A hangszeres magyar népi dallam." *Magyar Zene* 1988/1–4, 1989/2
„Kerényi György (1903–1986)." *Ethnographia* 1988/3–4
„Sackpfeife und Sackpfeifenmusik in Ungarn." *Österreichische Musik Zeitschrift*. Dörfliche Tanzmusik im Westpannonischen Raum. Zum 17. Seminar für Volksmusikforschung, 1988/9

1989 „Magyar nóta és néphagyomány." In: *Nyelvünk és kultúránk*. Szerk. Imre Samu. [Az Anyanyelvi Konferencia Védnökségének kiadványa] 1989

1990 „Ein Melodietypus in der ungarischen Tanzmusik. In Dörfliche Tanzmusik im Westpannonischen Raum." In: *Vorträge des 17. Seminars für Volksmusikforschung, Eisenstadt 1988*. Hrsg. von Walter Deutsch. Wien: Verlag A. Schendl, 1990
Volksmusik. Das ungarische Erbe. Budapest: Corvina Kiadó, 1990

1991 „A hangszeres magyar népi dallam. Hangszeres táncdarab." *Magyar Zene* 1991/4
„A hangszeres magyar népi dallam. Változó strófák." *Magyar Zene* 1991/3
„Egy »jaj-nóta«. *Magyar Zene* 1991/2
„Kerényi György példája." *Parlando* 1991/4–5

„Nemzeti törekvéseink és a népzene változó képe." In: *Népi kultúra és nemzettudat.* Szerk. Hofer Tamás. Budapest: Magyarságkutató Intézet–MTA Néprajzi Kutató Csoport, 1991
„Some Typical Motifs of the Hungarian Instrumental Folk Music." In: *Finnish-Hungarian Symposium on Music and Folklore Research 15–21. 11. 1987 Tampere.* Ed. by Antti Koiranen. 1991
„Ungarische Sackpfeifenlied-Variante eines Themas von Haydn." In: *Musica privata. Festschrift für Walter Salmen.* Innsbruck. Hrsg. von Monika Fink et al. Innsbruck: Ed. Helbing, 1991

1992 „A hangszeres magyar népi dallam. Példák a legújabb rétegből." *Magyar Zene* 1992/1.
„A hangszeres magyar népi dallam. A hangszeres zene kutatásáról." *Magyar Zene* 1992/3
„Bartók's classification for Hungarian folk songs." *The New Hungarian Quarterly* 1992/128
„Form-extending dance tunes." *Studia Musicologica* 1992/1–2
„Kodály Zoltán és a XIX. századi magyar népies zene." In: *Kodály Zoltán és Szabolcsi Bence emlékezete.* Szerk. Bónis Ferenc. Kecskemét: Kodály Intézet, 1992
„Nemzetnevelő töredékek." *Tiszatáj* 1992/12
„Ungarische Beziehungen eines rumänischen Themas von Bartók." In: *Von der Vielfalt musikalischer Kultur – Festschrift für Josef Kuckertz.* Hrsg. von Rüdiger Schumacher. Anif/Salzburg: Verlag Ursula Müller-Speiser, 1992

1993 „Magyar népdalok egyetemes gyüjteménye Bartók szerkesztésében." *Magyar Zene* 1993/2

1994 „Die instrumentale ungarische Volksmelodie. Beispiele aus der jüngsten Schicht." *Acta Ethnographia Hungarica* 1994/1–2
„Instrumental folk music in Transylvania." *The Hungarian Quarterly* 1994/1
„Internationale Betrachtungen zur ungarischen Volksmusikforschung." *Perspektiven der Musikethnologie* 1994
Zenei anyanyelvünk. [Japán nyelvű kiadás.] Tokio: 1994

1996 *A hangszeres magyar népzene.* Budapest: Püski Kiadó, 1996

1997 „Kié a magyar népies zene?" In: *Kodály-történet 1997. Kodály Zoltán Emléknapok. Kolozsvár – 1997. március 9–15.* Kolozsvár: Romániai Magyar Zenetársaság, 1997
„Meddig terjed a népies dal határa?" In: *Kodály emlékkönyv 1997.* Szerk. Bónis Ferenc. Budapest: Püski Kiadó, 1997
„Párizsi ítélet: a magyar népies zene a cigányoké." *Muzsika* 1997/3

1998 „Csángó sikoly." *Hitel* 1998/2
Hangszerek a magyar néphagyományban. Planétás Kiadó, Budapest: 1998
„Mindennapi magyar zene Pesten és Budán." In: *Az egyesített főváros.* Szerk. Gyáni Gábor. Budapest: Városháza, 1998

1999 „Everyday Hungarian Music in Pest-Buda around 1870." *Studia Musicologica* 1999/4
Sackpfeifer, Zigeunermusikanten. Die instrumentale ungarische Volksmusik. Budapest: Corvina, 1999
2000 „Cigányzenészek – »cigányzene«." In: *A Magyarországi Romák.* Szerk. Kemény István. Budapest: Útmutató Kiadó, 2000
„Egy »többnyelvű« cigányzenekar Erdélyben." In: *A magyar népi tánczene.* Szerk.: Virágvölgyi Márta – Pávai István. Jelenlévő Múlt. Budapest: Planétás Kiadó, 2000
„Híradások az első cigánybandákról." *Muzsika* 2000/12
„Zigeunermusikanten in Ungarn." In: *Music, Language and Literature of the Roma and Sinty.* Ed. Max Peter Baumann. Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung, 2000
2001 „Népzenei tartalmú Bartók-témák." *Magyar Zene* 2001/2
2002 *Bihari János.* Budapest: Mágus Kiadó, 2002
2003 „Cigányzenés századvég (1890–1900)." *Muzsika* 2003/10
Zenei anyanyelvünk. 2. átdolg., bőv. kiad. Jelenlévő Múlt. Budapest: Planétás Kiadó, 2003
2004 *A cigányzenekar múltja. Az egykorú sajtó tükrében.* Budapest: Nap Kiadó, 2004
„Román népzene, ahogy Bartók látta. Magyar szerző román nyelvű könyve Bartók román népzenekutatásáról" [recenzió]. *Muzsika* 2004/10
2005 „Szőllősy András. Szerkesztette Kárpáti János. Holnap Kiadó, Budapest, 2005." [recenzió] *Muzsika* 2005/9.

Hanglemezszerkesztés

Népek hangszerei kiállítás 1966. Szerkesztette és a kísérőszöveget írta Halmos István, Sárosi Bálint. Budapest: Magyar Néprajzi Múzeum, 1966. NZ 31-34-1-HL-1

Magyar hangszeres népzene. Budapest: Hungaroton, 1980. LPX 18045–18047

Magyar népzene Bartók Béla fonográffelvételeiből. Budapest: Hungaroton, 1981. LPX 18069

Magyar Népzenei Antológia 5. Kelet 1. Szilágyság, Kalotaszeg, Mezőség. Szerk. Sárosi Bálint, Németh István. Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 1993. ZTI MK002–004

Magyar Népzenei Antológia 6. Kelet 2. Székelyföld. Szerk. Sárosi Bálint, Németh István. Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 1995. ZTI MK005–007

Zenei anyanyelvünk. Budapest: Hungaroton Classics, 2003. HCD 18260

TANULMÁNY

Dalos Anna

AZ IFJÚ BARTÓK KODÁLY-KÉPE*

Az új MGG 1999-ben megjelent Bartók-szócikkében Somfai László felvetette, hogy a komponista érett stílusának 1908 és 1911 közötti kialakulásában a Reger- és Debussy-életmű megismerése mellett meghatározó szerepet játszott a zeneszerző érdeklődése Kodály Zoltán új darabjai iránt.[1] E megfigyelésével Somfai egyedül áll a Bartók-oeuvre értékelésében.[2] Habár a kutatás már korábban rámutatott arra, hogy Kodály – a népzenegyűjtés módszertana terén, illetve intellektuális kérdésekben – személyiségformáló hatást gyakorolt barátjára, a zeneszerzői gondolkodás szempontjából Molnár Antal első írásai óta elsősorban mégis inkább a különbségeket hangsúlyozta.[3] Egymást értékelve a két zeneszerző is a két életmű közötti eltérésekre hívta fel a figyelmet: 1921-es Kodály-cikkében Bartók amellett érvelt, hogy bár kettejük zenéje azonos gyökerekből, a magyar parasztzenéből és az új francia zenéből táplálkozik, „kettőnknek ebből a közös talajból kinőtt művészete már a kezdet legkezdetén is teljesen elütött egymástól".[4] Kodály pedig – négy évtizeddel később – szerényen így emlékezett: „mindig kerültem a vele való versengést; mindig megpróbáltam mást csinálni, mint ő".[5]

* A Somfai László 70. születésnapja tiszteletére a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság és az MTA Zenetudományi Intézet rendezésében Budapesten, a Régi Zeneakadémia Liszt-Termében megrendezett konferencián 2004. október 8-án elhangzott előadás. – Köszönettel tartozom Kodály Zoltánnénak, aki engedélyezte, hogy a Budapesti Kodály Archívumban kutathassak, és az ott őrzött dokumentumokat tanulmányomban felhasználhassam. A Kodály-fakszimiéket az ő beleegyezésével közöljük.

1 Somfai László: „Bartók, Béla." In: Ludwig Finscher (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil 2.* Kassel: Bärenreiter, 1999. 341–402. Ide: 391.

2 Egyáltalán nem említi kettejük zeneszerzői kapcsolatát a két legfontosabb magyar nyelvű Bartók-monográfia sem: Ujfalussy József: *Bartók Béla.* Budapest: Gondolat, 1976, illetve: Tallián Tibor: *Bartók Béla.* Budapest: Gondolat, 1981. A Bartókot ért zeneszerzői hatásokról szóló könyvében Vikárius László is csak az 1. vonósnégyessel kapcsolatban tér ki e kérdésre, megemlítve, hogy a mű komponálásának hátterében Kodály hasonló irányú útkeresése állhatott. Vikárius László: *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában.* Pécs: Jelenkor, 1999, 110.

3 Molnár Antal: *Az új zene. A zeneművészet legújabb irányának ismertetése kulturetikai megvilágításban.* Budapest: Révai, é. n. [1925]. 107–110., 155–159., 241–243. A két zeneszerző habitusának különbségéről lásd még Denijs Dille tanulmányát: „Bartók és Kodály." *A Kodály-ülésszak anyagából. Különlenyomat. MTA Irodalomtudományi Osztályának közleményei.* XX. 1–4. szám. 178–184.

4 Bartók Béla: „Kodály Zoltán." In: Tallián Tibor (közr.): *Bartók Béla írásai 1. Bartók Béla önmagáról, műveiről, az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról.* Budapest: Zeneműkiadó, 1989, 116–117.

5 Denijs Dille: „Kodály Zoltán emlékezései." In: Bónis Ferenc (szerk.): *Magyar zenetörténeti tanulmányok Mosonyi Mihály és Bartók Béla emlékére.* Budapest: Zeneműkiadó, 1973, 299–301.

Bartók és Kodály művészetének közös stílusrétegeit elemző, 1971-es tanulmányában Ujfalussy József úgy fogalmazott, hogy a kodályi zeneszerzői gondolkodás hatását Bartók műveiben azért nem tudjuk közvetlenül kimutatni, mert dokumentumok hiányában ma már nem lehet feltárni, hogy Kodály kritikája, számos megjegyzése milyen nyomot hagyott Bartók kompozícióin.[6] Három évvel később Breuer János ezt a megfigyelést azzal egészítette ki, hogy kettejük alkotói–zeneszerzői kapcsolatának értékeléséhez hiányzik még Kodály életművének analitikus alapkutatása.[7] Azóta – nagyrészt Somfai László vázlatkutatásainak köszönhetően – sokkal több kéziratos Bartók-forrás áll rendelkezésünkre, s ezek egy része igazolja, hogy Bartók, legalábbis barátságuk első időszakában fenntartás nélkül elfogadta Kodály véleményét.[8] A ma már elérhető Kodály-dokumentumok nagy száma pedig elősegíti, hogy új nézőpontból közelítsünk Kodály Bartók stílusfejlődésében betöltött szerepéhez.

1911-ben Bartók rövid cikket közölt az *Auróra* című folyóiratban a magyar zenéről, s ebben, ugyan a szerző nevének említése nélkül, de megtámadta Molnár Gézának, a Zeneakadémia magyar zenetörténet-tanárának 1904-ben megjelent, *A magyar zene elmélete* című könyvét.[9] Új, magyar zene-eszméje fényében a Molnár-féle álláspontot és kutató módszert egyaránt tarthatatlannak ítélte:

> ...támad egynéhány zeneszerzőnk, akik amellett, hogy külön-külön erőteljes egyéniségek, olyan sajátságokat is adnak műveikben, melyek valamennyiüknél közösek, melyeket ennélfogva a magyar műzene általános sajátságainak kell majd deklarálnunk. Ezek a közös sajátságok lehet, hogy az együtt élő zeneszerzők egymásrahatásából, lehet, hogy az igazi magyar népzene befolyásából fognak majd származni. Nagyon természetes, hogy ez a stílus magán fogja majd hordani a XX. század zenéjének bélyegét is.[10]

Az idézetben Bartók azokra a zeneszerzői karakterisztikumokra hívja fel a figyelmet, amelyek – a személyes stíluson túlmutatva – valamely nemzet zenéjét jellemezhetik. A Vargyas Lajos közreadta Kodály-jegyzetekből tudjuk, hogy Kodály már 1904-ben megfogalmazta Molnár könyvével kapcsolatos fenntartásait, s éppen a magyar zenei sajátságok meghatározásánál intett óvatosságra („Mindenesetre óvatosan kell a »magyar sajátságok« kimondásánál eljárnunk" – írta),[11] s később, a harmincas években számos nagy jelentőségű tanulmányt szentelt a magyar

6 Ujfalussy József: „Gemeinsame Stilschicht in Bartók's und Kodály's Kunst." In: Ujfalussy József, Breuer János (szerk.): *International Conference in Commemoration of Béla Bartók 1971*. Budapest: Editio Musica, 1972, 155–157. Ide: 155.

7 Breuer János: „Bartók és Kodály." In: Uő.: *Bartók és Kodály. Tanulmányok századunk magyar zenetörténetéhez*. Budapest: Magvető, 1978, 9–32. Ide: 10.

8 Somfai László: „Népdalciklus-tervek Bartók 1907-es gyűjtőfüzetében." *Zenetudományi dolgozatok 1990–1991*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1992, 89–99. Ide: 89.

9 Molnár Géza: *A magyar zene elmélete*. Budapest: Pesti könyvnyomda, 1904.

10 Bartók Béla: „A magyar zenéről." In: Tallián (közr.) i. m. 99–101. Ide: 99–100.

11 Vargyas Lajos (közr.): *Kodály Zoltán: Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers*. Budapest: Szépirodalmi, 1993, 161–164. Ide: 163. Néhány évvel később még pontosabban fogalmazta meg kritikáját Molnár Géza munkájáról: „A középkor skolasztikusai jutnak eszembe. (Régi disszertációk címei) a természettudomány századában! Megfigyelés és folytonos új megfigyelés helyett 2-3 adatból általánosítanak. Persze kényelmesebb az íróasztal mellett új elméleteket [gyártani]. Nem szabad megijedni falu[tól]-sártól és rosszlevegőjű parasztszobától." Vargyas: i. m. 242.

jellegzetességek leírásának (*A magyar népzene, Mi a magyar a zenében?, Magyarság a zenében*). A felvetett gondolat mögött éppen ezért baráti beszélgetéseiket sejthetjük. Akár úgy is fogalmazhatunk: Bartók annyira magáévá tette Kodály eszményeit, hogy ebben az 1911-es cikkében barátja néhány évvel korábban már átgondolt, azonban sokáig még publikálatlan nézeteit öntötte írásos formába.

A magyar nemzeti zene létrejöttének Bartók által megjelölt három rétege – zeneszerzők kölcsönhatása, a népzene és a kortárs nyugat-európai zene ihlető befolyása – közül a két utóbbi Kodály alkotói fejlődésében is meghatározó szerepet játszott. Bartók cikkének árulkodó mozzanata ugyanakkor, hogy ő a nemzeti zene létrejöttének egyik előfeltételeként a magyar zeneszerzők közötti kölcsönhatást is fontosnak tartotta megemlíteni. Vagyis 1911-ben még úgy látta – s e vélekedését művészi fejlődésének személyes tapasztalatai formálhatták –, hogy az új magyar zene létrejöttének egyik előfeltétele kettejük egymásra hatása. E cikknek éppen azért olyan nagy a forrásértéke, mert Bartók barátjáról szóló első írásai, amelyek közvetlenül dokumentálják Kodály-értékelését, csak 1921-ben születtek meg,[12] s így meglehetős időbeli távolságban helyezkednek el az első, s a zeneszerzői recepció szempontjából meghatározó jelentőségű időszaktól. 1921-re Bartók komponistaként már eltávolodott Kodálytól, úgy is mondhatnánk: levált modelljéről. E kései elemzésekben új, nyugat-európai tapasztalatai fényében értékeli Kodályt, kompozícióiban elsősorban az foglalkoztatja, miként fejezhető ki hagyományos formák között valami egészen új; hogyan válhat egy zeneszerző a régi keretek között is eredetivé. 1921-ben Bartók számára Kodály művészete régi és új egységének paradigmatikus példáját képviseli az új zenében.

Ez évben az *Il Pianoforte* számára a magyarországi modern zenéről megfogalmazott gondolataiban is ebből a szempontból hozta szóba Kodály pályakezdésének két, általa fordulópontként értékelt alkotását, az *1. vonósnégyest* és a *Zongoramuzsikát*:

> Már legelső kiadott műve, az 1. vonósnégyes (op. 2) teljes képet nyújt egyéniségéről. Első tétele ugyan még bizonyos egyenetlenséget és küzdést árul el a formával, de a második már a technika legbiztosabb kezeléséről és mély poézisről tesz tanúságot és – ami mindennél fontosabb – zenei gondolkodás- és kifejezésmódja teljesen eredeti. A régi magyar parasztzene által kiváltott hatás teljesen egyéni módon jelentkezik benne. A tökéletesség ugyane fokán áll másik fiatalkori művének, a Zongoramuzsikának (op. 3) néhány száma, mint pl. a 2., 3., és 4.[13]

Bartók feltehetően azért beszélt ilyen bőségesen e két kompozícióról, mert 1920 végéig, a cikk írásának időpontjáig még csak ez a két Kodály-opus jelent meg nyomtatásban. Annak azonban, hogy a *Zongoramuzsika* három tételét az *1. vonósnégyes*sel egyenrangú műként határozta meg, mégiscsak kivételes jelentősége kell le-

12 Bartók Béla: „Kodály Zoltán." In: Tallián Tibor (közr.): *Bartók Béla írásai I. Bartók Béla önmagáról, műveiről, az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról.* Budapest: Zeneműkiadó, 1989, 116–117. Uő: „A magyarországi modern zenéről." Uott: 118–122. Uő: „A műzene fejlődése Magyarországon." Uott: 123–128. E két utóbbiban a Kodályra vonatkozó passzusok szó szerint azonosak.

13 Tallián e szakaszt „A műzene fejlődése Magyarországon" című cikkben közli: i. m. 125.

gyen. 1908 és 1911 között Bartók számára a zongorazene a kísérletezés területét jelentette. Ekkor keletkezett zongoraművei különféle stiláris mintákhoz igazodnak. A hagyományosan radikálisnak tekintett *14 bagatell*-lel[14] és a vele szoros rokonságban álló *10 könnyű zongoradarab*bal (mindkettő 1908) egy időben született a *Két elégia* (1908–1909), amely a tonalitástól való fokozatos eltávolodása ellenére is a romantikát képviseli. A *Két román tánc* (1910) ugyanakkor a népzene kortárs zenei alkalmazási lehetőségeit állítja a középpontba. A oláh és tót népdalfeldolgozások mellett Schumann karakterdarabjait fejleszti tovább a *Vázlatok* sorozata (1908–1910), s hasonló stiláris heterogeneitás jellemzi a *Három burleszket* is (1908–1911). A művek keletkezésének egyidejűsége arra utal, hogy Bartók nem lépésről lépésre, a késő romantikus idiómából kiindulva, különféle stiláris fázisok érintésével jutott el a modern írásmódhoz, hanem műhelyében a különböző stílusú kompozíciók, a kísérletezés jegyében egyidejűleg születtek meg. E zongoraműveiben saját stílusát keresi.

Ha összevetjük Bartók 1907 és 1911 között keletkezett kompozícióinak és Kodály ugyanekkor született darabjainak mennyiségét *(1. táblázat, alább)*, szembetűnik,

Bartók Béla	Kodály Zoltán
Zongoraművek:	
Három csíkmegyei népdal, 1907	op. 1 Énekszó,1907–1909
Két elégia, 1908–1909	op. 2 I. vonósnégyes, [1902–]1908–1909
Tizennégy bagatell, 1908	op. 3 Zongoramuzsika, 1909
Tíz könnyű zongoradarab, 1908	op. 4 Cselló-zongoraszonáta, 1909–1910
Gyermekeknek, 1908–1909	
Vázlatok, 1908–1910	
Három burleszk, 1908–1911	
Két román tánc, 1909–1910	
Négy siratóének, 1909–1910	
Allegro barbaro, 1911	
Egyéb kompozíciók:	
Két magyar népdal, 1907	
Négy szlovák népdal, 1907	
Nyolc magyar népdal 1–5, 1907	
2. szvit, 4. tétel, 1907	
Hegedűverseny, 1907–1908	
Két portré, 1907–1911	
I. vonósnégyes, 1908–1909	
Két román népdal nőikarra, 1909	
Két kép, 1910	
Négy régi magyar népdal férfikarra, 1910	
I. román tánc zenekarra, 1911	

1. táblázat. Bartók és Kodály 1907–1911 között keletkezett művei

14 Különösképpen vonatkozik ez az új zene egyik nyitányaként értékelt első tételre. Ehhez lásd Hermann Danuser: *Die Musik des 20. Jahrhunderts.* Laaber: Laaber, 1984, 54. Az 1. bagatell fogadtatástörténetének kezdeteiről szól Vikárius László nemrég megjelent tanulmánya: „Adalékok az *1. bagatell* recepciótörténetéhez." *Magyar Zene* XLII/3–4 (2004. október), 447–460.

hogy Kodály mindössze négy kompozíciót látott el opus-számmal (*Énekszó, 1. vonósnégyes, Zongoramuzsika, Cselló-zongoraszonáta*), ezeket tekintette nyilvánosság előtt is vállalható alkotásnak. Habár e darabok – Kodály meghatározása alapján – 1907 és 1910 között keletkeztek, az egyébként meglehetősen nehezen datálható és nem különösebben nagyszámú vázlatok tanúsága szerint a kompozíciós folyamat sokkal korábbi időszakra vezethető vissza (az *1. vonósnégyes* esetében egészen 1902-ig[15]). Úgy tűnik, Kodály zeneszerzői műhelyében ugyanaz figyelhető meg, mint amit írásai esetében tapasztaltunk: tervei, hozzájuk kapcsolódó vázlatai–feljegyzései sokkal korábbra tehetők, mint az alkotások letisztult megfogalmazása. Míg műveiben a kísérletező Bartók minden lehetőséget végiggondol, s így minden egyes kompozíciója egyben az útkeresést is dokumentálja, Kodály megvárja, míg fejében végleges formát ölt a gondolat, s néhány emlékeztető feljegyzéstől eltekintve csak a darab kiérlelt alakját veti papírra. Éppen ezért olyan nehéz meghatározni, mit is ismerhetett 1908–1909 tájékán Bartók Kodály műhelyéből. Adatok hiányában csupán feltételezhetjük, hogy beszélgetéseik során Kodály nemcsak az új magyar zene eszméjét, de kompozíciós terveit is felvázolta barátja előtt.

Éppen a *14 bagatell* és a *Zongoramuzsika* közötti számos zenei párhuzam bizonyítja ezt, annak ellenére, hogy az előbbi komponálása – Somfai László adata szerint – 1908 májusában lezárult,[16] az utóbbi legnagyobb része viszont csak 1909 januárjában nyerte el végleges alakját.[17] A két ciklust számos életrajzi szál köti össze: a *Zongoramuzsikát* Bartók mutatta be 1910. március 14-én, s a következő évtizedekben gyakran játszott belőle tételeket hangversenyein. Leggyakrabban a 4., 5. és 8. tételt szólaltatta meg, ritkábban adta elő a 2., 3., 6., és 10. tételt. A 7. és a 9. darabot viszont sosem játszotta.[18] Még a kéziratból lemásolta az általa később „tökéletes"-ként aposztrofált 2., 3. és 4. tételt.[19] Kodály a *14 bagatell* komponálása alatt állandó tanácsadóként működött Bartók mellett, s – mint Somfai Lászlótól tudjuk – le is másolta a *Bagatellek* 6. tételét. Leginkább a 10. bagatell tetszett neki.[20]

A két ciklus ugyanazokat a zeneszerzői problémákat állítja középpontba: a modern harmóniavilág alkalmazásának kérdéseit, a 19. századból örökölt karaktertí-

15 Lásd *Forma, harmónia, ellenpont. Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához* című doktori disszertációm (kézirat) vonatkozó fejezetét: „Az önmagára találás története." 75–94.

16 Somfai László: „Bartók tematikus műjegyzék – Minta és problémák." *Magyar Zene* XXXVII/1 (1998. március): 69–90. Ide: 78.

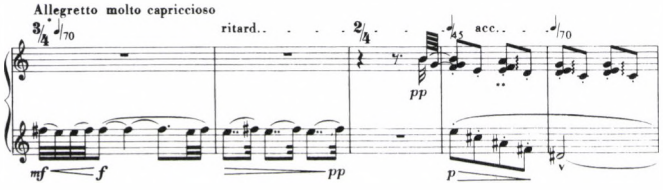
17 Kecskeméti Istvántól tudjuk, hogy a *Zongoramuzsika* első tétele, a *Valsette* már jóval korábban, 1907. november 18–20-a között elkészült. Kecskeméti István: „Kodály és a zongora." In: uő: *A zeneszerző Kodály.* Kecskemét: Kodály Intézet, 1986, 69–94. Ide: 69–70. E tételt Kodály a második kiadástól, 1921-től leválasztotta a ciklusról, s így az eredetileg tíztételes *Zongoramuzsika* ez évtől *Kilenc zongoradarab* címen jelent meg (a továbbiakban az eredeti, *Zongoramuzsika*beli számozásra hivatkozom). A Zongoramuzsika 2., 3., 4., 6., 7., 8., 9. és 10. tételének tisztázati leírása a budapesti Kodály Archívumban Ms. mus. 338/1., 2., 3. jelzet alatt található. A 7. és 5. tétel első leírását az Ms. mus. 147. jelzetű kézirat őrizte meg (8. verso, illetve 13. recto-verso).

18 Demény János: „Zeitgenössische Musik in Bartóks Konzertrepertoire." In: Somfai László (szerk.): *Documenta Bartókiana 5.* Budapest: Akadémiai, 1977, 169–176. Ide: 174–175.

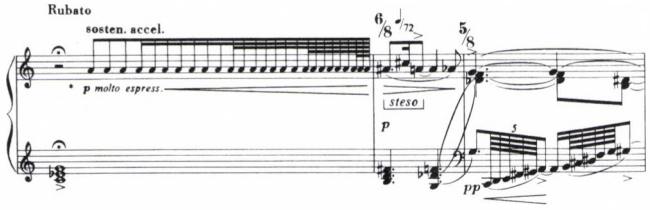
19 Budapesti Kodály Archívum, Ms. mus. 338/4.

20 Somfai: Bartók tematikus műjegyzék..., 78.

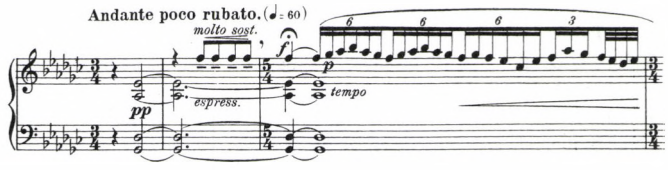
pusok megújításának lehetőségét, a népzene műzenébe való beépítésének módozatait és a személyes–önéletrajzi motívumok bevonását. Mindkét komponista az új zene összhangzattanának jellegzetes elemeit használja: fő- és váltóhangokat egyszerre megszólaltató hangzatokat, mixtúrákat, akkordikus orgonapontokat, kromatikát, az egészhangú vagy az akusztikus skála kivágatait, terc- és kvartépítkezésű akkordokat – a modern harmóniavilág használata terén azonban egyik sorozatban sem figyelhető meg a rendszerbefoglalás igénye.[21] A karakterek iránti érdeklődésről árulkodnak Kodály és Bartók zongoradarabjainak előadási utasításai, valamint a keringő-, illetve a gyászinduló-toposz alkalmazása. Habár a 4. és 5. bagatell népdalfeldolgozásainak nincs párja Kodálynál, mindkét zongoraciklusban megjelennek népzenei utalások. A 7. és a 12. bagatell siratógesztusa, a 11. népdal-töredék jellegű közjátéka népzenei emlékeket idéz. Ilyen átszellemített népzenei hivatkozások a *Zongoramuzsika* egyes tételeiben is megtalálhatók. A 3. tétel például a 7. és 12. bagatellhez nagyon hasonló, siratót idéző furulya-recitációval kezdődik, népdal-strófákat utánoz a kvartpárhuzamos 8. tétel, s a 6. tétel bal kezében – az 5. bagatellhez meglepően hasonló módon – népdal-imitáció csendül fel *(1. kottapélda, alább)*.



Bartók: 14 bagatell, op. 6/7

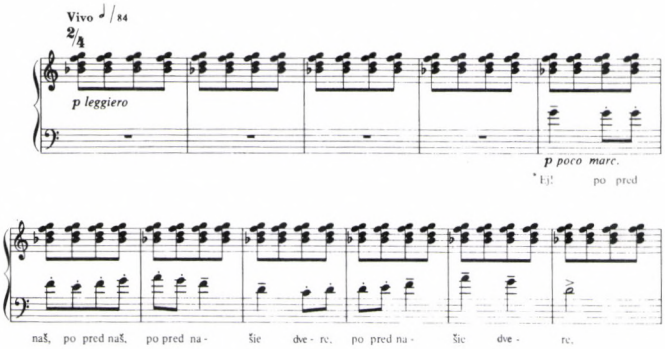


Bartók: 14 bagatell, op. 6/12

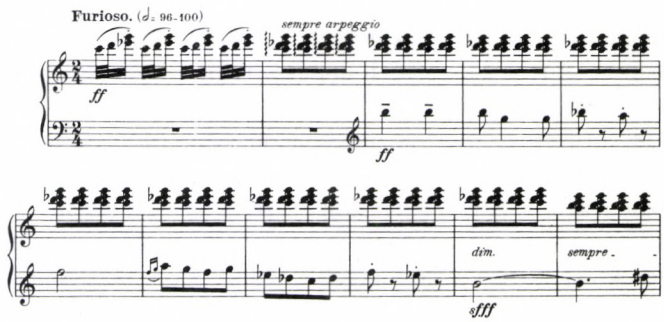


Kodály: Zongoramuzsika, op. 3/3

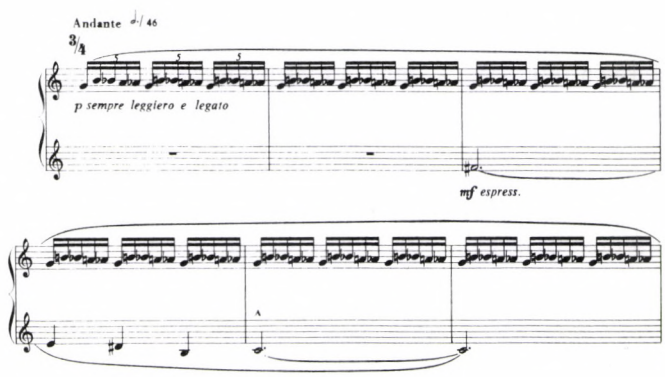
21 A *14 bagatell* kapcsán lásd ehhez Somfai László tanulmányát: „Bartók Béla zenéje." In: Uő: *18 Bartók tanulmány.* Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 5–28. Ide: 9–10. Ugyanezeket a harmóniai elemeket vizsgálta Bartók korai műveiben Edwin von der Nüll is: *Béla Bartók. Ein Beitrag zur Morphologie der neuen Musik.* Halle (Saale): Mitteldeutsche Verlags-Aktien-Gesellschaft, 1930, 1–14. Kodály harmóniavilágához lásd még tanulmányomat: „Kodály Zoltán és az új zene harmóniai diskurzusa." In: Balogh Margit (szerk.): *Mi végre a tudomány? Fiatal kutatók fóruma 1.* Budapest: MTA Társadalomkutató központ, 2004, 373–389.



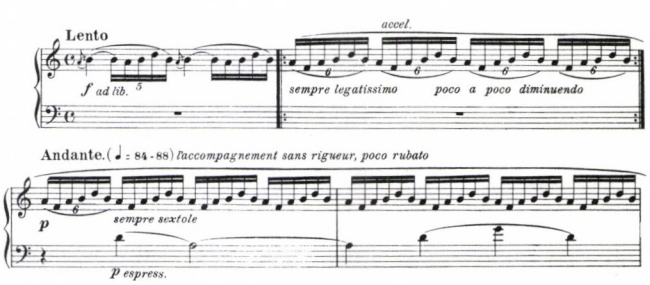
Bartók: 14 bagatell, op. 6/5



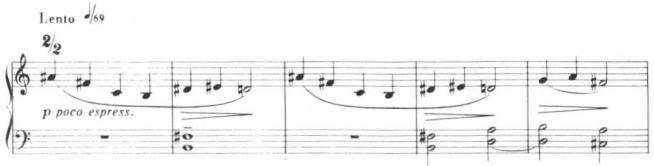
Kodály: Zongoramuzsika, op. 3/6



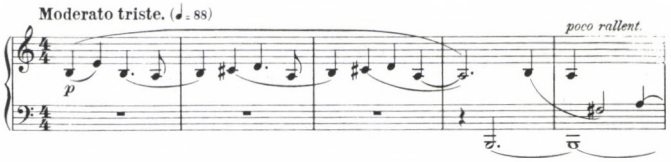
Bartók: 14 bagatell, op. 6/3



Kodály: Zongoramuzsika, op. 3/4



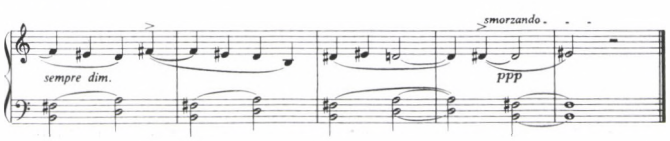
Bartók: 14 bagatell, op. 6/6



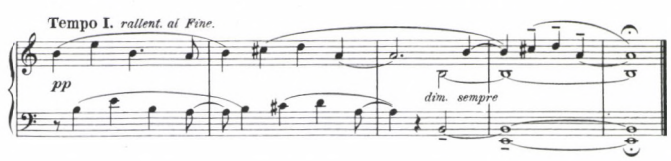
Kodály: Zongoramuzsika, op. 3/7

Az 5. bagatell és a 6. tétel rokonsága több ponton ragadható meg: nemcsak a népdal-allúzióban, de a hosszabb, felső orgonapontként ható akkordikus kíséretben is, amely – Bartóknál éppúgy, mint Kodálynál – tiszta akkordformát és alsó váltóhangot vegyítő hangzatból építkezik. Mindez arra hívja fel a figyelmet, hogy a két sorozatban morfológiailag azonos tételtípusok jelennek meg. Efféle alaktani hasonlóságokra nemcsak a két ciklusban egyaránt megtalálható keringő szolgál példával: a 3. bagatell kvintolás kromatikus zsongása a *Zongoramuzsika* 4. tételével áll párban, ahol a zsongást szextolák és különféle, egymást kromatikusan követő terckvart akkordok hozzák létre. A sűrű mozgású kísérethez társuló, lassabb hangjegyértékekben lépdelő dallam mindkét kompozícióban Debussyt idézi meg. *Az éjszaka zenéje* zörejeit előlegezi a 12. bagatell és a *Zongoramuzsika* 3. tétele. A rubato előadói utasítással ellátott két tétel népi hangszeres improvizációt elevenít fel, s fontos szerepet játszik benne a mixtúra, valamint a megakadások, szünetek által létrehozott töredezettség.

Azonos morfológiai típusba tartozik a *Zongoramuzsika* 7. tétele és a Kodály által lemásolt 6. bagatell is. Mindkettőre jellemző a lassú negyedelő mozgás, a periodikus gondolkodás megtörésére irányuló aszinkronitás (két-, illetve négyütemesség váltakozása 3-, 5- és 6-ütemességgel), valamint a tétel nyitott befejezése (2. *kottapélda, alább):*



Bartók: 14 bagatell, op. 6/6



Kodály: Zongoramuzsika, op. 3/6

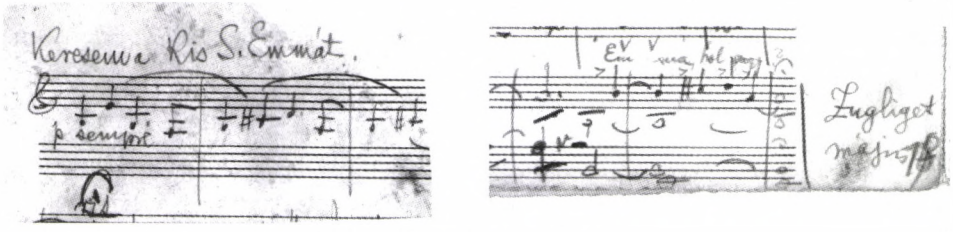
Bartók művében az utolsó előtti H-dúr akkord *disz* hangja a záró hangzatban kérdőmondat-szerűen a nagy szeptim, illetve tritonusz távolságban lévő *eisz*re lép. Kodály darabjában a záró akkord *e–h* kvintjéhez egy disszonáns *a* hang társul. E kompozíció azonban hosszabb, 47 ütemével majdnem kétszerese a Bartókénak,

amely nem ismeri a 20–42. ütem közötti nagy kibontakozást. E középrész nélkül azonban a tétel első 19 és záró öt üteme az apróbb eltérések ellenére is visszaadja a 25 ütemes Bartók-mű felépítését *(2. táblázat)*.

Bartók	A 2+2+3	B 2+2+4		A 3+2+5
Kodály	A 6+4+9 ———		B 23	 5

2. táblázat. A 6. bagatell és a Zongoramuzsika 7. tételének formai felépítése

A 7. tétel egyébként is kivételes szerephez jut a ciklusban. Első vázlatos leírása 1908. május 17-éről maradt fenn,[22] s ennek két szöveges bejegyzése a kompozíció magánéleti vonatkozását dokumentálja *(1. fakszimile)*.



1. fakszimile. A 7. tétel autográfja, Kodály Archívum, Ms. Mus. 147. 8v

A tétel élére Kodály a következőeket írja fel: „Keresem a kis S.[ándor] Emmát", míg a tétel utolsó négy hangja, a zenei kérdő mondat fölé feljegyzi: „Emma, hol vagy?". A tétel tehát egy zugligeti bújócskázás emlékét örökíti meg. Már Kecskeméti István figyelmeztetett arra, hogy az ifjú Kodály műveiben egybefonódnak a magánélet eseményei a népzenei és kortárs zenei élményekkel.[23] E tétel, s a ciklus egésze látványosan igazolja e megfigyelést.

A *Zongoramuzsika* teleologikusan építkezik *(lásd a 3. táblázatot a következő oldalon)*. A sorozat elején megszólaló keringő – egy Mahlernél, Richard Straussnál, Ravelnél vagy Alban Bergnél is megtalálható, jellegzetes 20. századi toposzt követ-

22 Az Ms. mus. 338/1-3 jelzetű kézirat nem tartalmaz évszámot, csupán a hónapra és a napra utal (január 11. és 27. közötti dátumok). Az Ms. mus. 338/2 8. versóján, a 10. tétel tisztázati leírásának végén, Kodály áthúzta a január 26/27-iki dátumot, s helyére az „1909 III. 17." évszámot, azaz Emma születésnapját írta fel (ez a későbbiekben, más műveknél is előfordult). A 2. bagatellnek fennmaradt egy másolata Sándor Miklós hagyatékában, az ő kézírásával, 1909. május 1-jéről (Ms. mus. – repr. 188/Fond 1/c), amely a tétel keletkezési dátumaként 1909. január 16-át adja meg, s ez egyezik a tisztázati leírás adatával (Ms. mus. 338/2 2. verso). A 7. tétel azonban – mint már említettem – az 5. tétellel együtt egy másik kéziratban is fennmaradt (Ms. mus. 147, 8. verso), itt azonban május 17-iki dátummal látta el Kodály a kéziratot. Mivel ez a tétel a darab első leírása (ezért kellett Kodálynak később lemásoltatnia, az 5. tétellel együtt: Ms. mus. 338/5., 6.), e két tétel minden bizonnyal már 1908 májusában elkészülhetett. Az Ms. mus. 147. jelzetű jegyzetfüzet feltételezhetően 1908-ban keletkezett.

23 Kecskeméti István: „Kodály Zoltán gall zongorazenéje." *Magyar Zene* XXV/3 (1984. szeptember): 268–280. Ide: 269.

Kodály	1. Valsette	2. Eszközök redukálása	3. Népzenei allúziók	4. Debussy	5. Karakter-darab	6. Népzenei allúziók
Bartók	1. Kétféle előjegyzés, eszközök redukálása	2. Népzenei allúziók	3. Debussy	4. Népdal-feldolgozás	5. Népdal-feldolgozás	6. Lento

3. táblázat. A Zongoramuzsika és a 14 bagatell ciklikus felépítése

ve – a régi világ jelképe. Az egyszerű eszközökből megszülető 2. tétel viszont már az újfajta, korábban ismeretlen zeneszerzői gondolkodás első állomása, amelyből fokozatosan, tételről tételre jutunk el az egyre összetettebb struktúrák felé. Az út a zeneszerzés alapjaitól a legbonyolultabb kompozíciós technikáig, a zárótétel fughettájáig vezet el, miközben érinti a népzene megismerését (a 3., 6. és 8. tételben), a Debussy zenéjével való szembesülést (4., 9. tétel), illetve az Emma iránt érzett szerelem élményét (7. tétel). A *Zongoramuzsika* Kodály egész személyes és művészi univerzumát magába foglalja.

Mint említettem, Bartók nem játszotta nyilvánosan a ciklus 7. tételét, s ennek több magyarázata is lehet. Lehetséges, hogy nem tartotta igazán jónak a kompozíciót.[24] Előfordulhat azonban az is, hogy úgy érezte, ebben a tételben Kodály az ő 6. bagatelljét imitálja. Tekintettel arra, hogy Kodály tételei később nyerték el végleges formájukat, mint a Bartók-zongoradarabok, s Kodály a keletkezést követően szinte azonnal megismerte a *Bagatellek* többségét,[25] elképzelhető – s ez a tanulmányom elején kettejük alkotói kapcsolatát értékelő, s Kodály domináns szerepét hangsúlyozó értelmezéseket cáfolná –, hogy a *Zongoramuzsikában* Bartók *14 bagatell*je szolgált modellként Kodály számára. Ennek azonban ellentmond, hogy más tételek esetében Bartókot nem zavarta a hasonlóság, sőt többnyire olyan tételeket szólaltatott meg hangversenyein – például a 3. bagatell-lel rokon 4. tételt, vagy az 5. bagatellhez hasonló, népzenei ihletettségű 6.-at –, amelyek feltűnő rokonságban állnak saját darabjaival.

Sokkal valószínűbb, hogy egyfajta szemérem tartotta vissza attól, hogy nyilvánosság előtt megszólaltassa a tételt, hiszen tisztában kellett legyen a műben rejtőző magánéleti utalással. A *14 bagatell* – régóta tudjuk – része annak a műcsoportnak, amely Bartók Geyer Stefi iránt érzett viszonzatlan szerelmét dolgozza fel. Ennek legegyértelműbb jele a ciklust záró, Stefi Leitmotivjára épülő *Valse*. Vagyis Kodályhoz hasonlóan Bartók is úgy gondolta, hogy magánélete legrejtettebb titkait éppúgy be kell építse művébe, mint új zenei élményeit vagy éppen népzenei felfedezéseit. Zongoraciklusa ily módon egész magánemberi és alkotói világát magában foglalja. Ezért jelenik meg benne kompozíciós kiindulópontként a zeneszerzői eszközök redukálása, a népzene feldolgozásának többféle módozata (így a 4. baga-

24 A 9. tétel esetében sokkal valószínűbb ez a magyarázat.

25 Somfai adatai szerint Bartók Emmának a 14 bagatellből az első hat tételt küldte el, valamint a 10 könnyű zongoradarab 8. tételét. Lásd ehhez Somfai cikkét: Bartók tematikus műjegyzék..., 78.

7. Emma	8. Népzenei allúziók	9. Debussy	10. Fughetta				
7. Népzenei allúziók	8. Karakter-darab	9. Karakter-darab	10. Népzenei allúziók	11. Népzenei allúziók	12. Népzenei allúziók	13. Gyász-induló	14. Valse

tellben a még egyszerűbb, az 1906-os *Magyar népdalok* sorozatát idéző változat, s az 5-ben, a 7-ben, a 10-ben, a 11-ben és a 12-ben a modernebb), a Debussy-élmény (3. bagatell) és magánéletének néhány dokumentuma (13., 14. bagatell). De míg Kodály *Zongoramuzsikája* a megtett úton a művészi önmegvalósítás magasabb fokára jut el, addig Bartók ciklusa a magánélet teljes megsemmisüléshez vezet.

Amikor Ziegler Mártának és Herminának írott, 1909. február 4-én keltezett levelének híres részletében – „Azelőtt nem hittem, míg magamon nem tapasztaltam, hogy valakinek művei tulajdonképpen életrajznál pontosabban jelölik meg életének nevezetes eseményeit, irányító szenvedélyeit"[26] – Bartók éppen műalkotás és magánélet egységét fogalmazza újra, valójában Kodály kimondatlan ars poeticáját visszhangozza. Lehetséges lenne, hogy akárcsak a magyar zenéről szóló, 1911-ben publikált gondolatai esetében, itt is a baráti beszélgetések során Kodály által megfogalmazott, azonban végleges műformába csak később öntött ideák jegyében komponálta meg Bartók a *14 bagatellt*? Vagyis hogy az 1908-ban keletkezett ciklus, az ifjú zeneszerző hagyományosan legradikálisabbnak tekintett alkotása, a bartóki útkeresés leginkább kodályos kompozíciója lenne?

26 Ifj. Bartók Béla (szerk.): *Bartók Béla családi levelei.* Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 187.

ABSTRACT

ANNA DALOS*

THE YOUNG BARTÓK'S KODÁLY-PORTRAIT

In the Bartók-article of the new MGG László Somfai refers to the determining role that Zoltán Kodály played in the development of Bartók's mature style. Bartók literature has stressed the decisive influence Kodály had on Bartók, and made creative relationship the subject of analysis from the point of view of folk music research methodology and their shared experience of Debussy. Rather less examined, however, was the question of how and to what extent Kodály's compositions (written between 1906 and 1911) and aesthetic beliefs, affected those of in the years in whis his style was crystallizing. The lack of attention that the topic attractive might be a consequence of the limited information we are having about the young Kodály's poetics. Drawing on Bartók's first writings about Kodály, and on other documents pertaining to their relationship, in addition to the sources of Kodály's *Weltanschauung* and aesthetics at this time, I have tried to turn my attention towards the characteristics which Bartók could have met in his friend's compositional workshop and which may have impacted on the development of his later poetics (the ideal of progressive composition and of the experimental creative behaviour, or the compositional utilizing of personal motivs, for instance). This study also tries to point at the close connection between the two oeuvres by analysing the movements and the cyclic construction of Bartók's 14 Bagatells (1908) and Kodály's Zongoramuzsika (1909).

* Anna Dalos (1973) studied musicology at the Franz Liszt Academy of Music, Budapest, from 1993 to 1998; between 1998 and 2002 she attended the Doctoral Program in Musicology of the same institution. She spent a year on a German exchange (DAAD) scholarship at the Humboldt University, Berlin (1999-2000). She is currently working at the Musicological Institute of the Hungarian Academy of Sciences. Her research is focused on 20th century Hungarian music; she has had journal articles published on this subject, as well as studies on several Hungarian composers (György Kósa, Rudolf Maros, Pál Kadosa). Her PhD dissertation defended in 2005 adresses Zoltán Kodály's poetics.

Eősze László

KODÁLY ZOLTÁN ÉS ARTURO TOSCANINI

Egy művészbarátság története (1928–1957)

Régi tervem volt e hosszan tartó, különleges kapcsolat egyes mozzanatainak lehetőleg teljes feltárása. Különleges, hiszen Kodály az egyetlen magyar a majd kétszáz komponista közt, akinek műveit Toscanini vezényelte, és hatalmas – közel hatszáz darabot (köztük 117 operát) felölelő – repertoárján nem csupán egyetlen, hanem négy alkotása is szerepelt.

Az, hogy tervem végre megvalósulhatott, egyedül Kodály Zoltánné Péczely Sarolta érdeme. Külön köszönet illeti őt azért, hogy nemcsak a Toscanini családnak a Kodály Archivumban őrzött iratait bocsátotta rendelkezésemre, hanem kérésemre megszerezte a New York-i Közkönyvtárban (New York Public Library) található Toscanini hagyaték fontosabb Kodály-dokumentumainak a másolatát is.[1–2]

A *Psalmus Hungaricus*, mint ismeretes, Zürichből indult világhódító útjára: Volkmar Andreae vezényelte az Új Zene Nemzetközi Társaságának fesztiválján 1926. június 17-én és 18-án.

Andreae ismerte és becsülte Kodályt, első vonósnégyesének 1910-es zürichi bemutatója óta. Toscaninit (aki ekkor már a legjobb karmesterek közt is elsőnek számított) sem hírből ismerte csupán. Kétszer is találkozhatott vele: 1919-ben Milánóban, amikor a Máté-passió olaszországi bemutatóját vezényelte (Toscanini ugyanis aligha mulasztotta el a kivételes alkalmat, hogy Bach remekművét saját „otthonában" meghallgassa), és 1925 júniusában, mikor az olasz maestro a Scala zenekarával svájci turnéjának utolsó hangversenyét adta Zürichben.

Arra nincs adat, hogy Andreae hívta-e fel Toscanini figyelmét a *Psalmus*ra, esetleg a nagy sikerű zürichi bemutató sajtóvisszhangja keltette fel érdeklődését, vagy

1 A jegyzetekben a két archívum rövidítése: New York Public Library = NYPL, Kodály Archívum = KA. – További rövidítések: *Kodály Zoltán hátrahagyott írásai I.* Közélet, vallomások, zeneélet. Szerk. Vargyas Lajos. Budapest: 1989 = KHI; Kodály Zoltán: *Visszatekintés.* Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok. Szerk. Bónis Ferenc. Budapest: I–II. 1964, III. 1989 = Vt; Zoltán Kodály: *Letters.* Ed. Dezső and Dénes Legány. Budapest: 2002 = ZKL. – Az idegen nyelvű szövegeket saját fordításomban közlöm.

2 A Toscanini hagyaték, melyet a NYPL 1987-ben szerzett meg, tizenhárom Kodály kompozíciót tartalmaz tizenkilenc tételben. Valamennyi nyomtatott kotta vagy fénymásolt autográf. Eredeti kézirat a hagyatékban nincsen.

a bécsi Universal Editiontól kapott-e példányt a mű 1924-ben megjelent kispartitúrájából. Annyi bizonyos csak, hogy már 1927-ben élő akarta adni a *Zsoltár*t, de anyagi fedezet hiányában nem sikerült megfelelő kórust találnia.

A maestro ekkor már másodszor állt a Teatro alla Scala élén. Első ízben, fiatalon, pár év után feladta. Most azonban, pályája delelőjén, diadalt diadalra halmoz együttesével. Az 1928-as évadot októberben négy szimfonikus hangversennyel nyitotta meg, s novemberben két Verdi-operával, decemberben pedig két Wagner-zenedrámával kívánta folytatni. Első októberi koncertjét Schubertnek szentelte, a komponista halálának századik évfordulója alkalmából. A második műsorára tűzte ki – egy-egy Monteverdi-, Bach- és César Franck-kompozícióval együtt – a *Psalmus Hungaricus* bemutatóját.

Kodályné, Emma asszony feljegyzései szerint erről Poessel milánói magyar főkonzul távirati meghívásából értesültek négyhetes angliai útjukról való hazaérkezésük napján. (Kodály augusztus 30-án Londonban a Háry szvitet, szeptember 6-án pedig Gloucesterben, a Három Kórus Fesztiválján a *Psalmus*t vezényelte, utána pedig két héten át az angliai énekoktatás rendszerével s a nagy hagyományokkal rendelkező kórusélet eredményeivel ismerkedett. Tapasztalatait hazájában kívánta hasznosítani, amint ez már 1929-es írásaiból – *Sopron, Gyermekkarok* – is megállapítható.)

Kodály – hiába figyelmeztették többen is a bemutató kiemelkedő jelentőségére – először el akarta hárítani a váratlan meghívást, részben itthoni elfoglaltságai miatt, részben pedig anyagi okokból. Végül azonban Emma asszony megoldást talált minden problémára, és elutaztak. Október 8-án este érkeztek Milánóba, s a szállodából rögtön a színházhoz siettek. A Scala portásai nem akarták beengedni őket. Anita Colombo, Toscanini asszisztense segítségével sikerült csak bejutniuk a próbára. Itt találkozott először személyesen a két pályája zenitjén álló művész. A hatvanegy éves maestro kitörő örömmel üdvözölte a majd tizenhat évvel fiatalabb komponistát.

Toscanini tehát előbb ismerte meg a művet, s csak később a szerzőt, kinek kompozíciója magával ragadta őt. Lelkesen tanulmányozta a *Zsoltár*t, még Páskuj Lajosnak, a milánói magyar konzulátus titkárának olasz fordítását is csiszolgatta.[3] A hagyatékában fennmaradt négy *Psalmus*-kotta arra utal, hogy a darabot hosszú időn át műsoron kívánta tartani.[4]

Kodályék nem kis csodálkozással állapították meg, hogy a karmester kívülről vezényli a művet. Még meglepőbb lehetett azonban számukra a próba túlfűtött hangulata, Toscanininek a hangszeresekhez intézett meg-megújuló felszólítása („Cantare!"), valamint gyakori indulatos kitörése, a szólista – Alessandro Granda

3 A milánói *Psalmus*-bemutató dokumentációs anyagát a Kodályné Schlesinger Emma asszony által összeállított album tartalmazza: KA 71. sz. dosszié.

4 Egybekötött zenekari partitúra és zongorakivonat: NYPL, ZB – 2407, Reel 13 – Folder A 132 és KA 40 ms. – 8,9/repr., továbbá két kispartitúra: NYPL, ZB – 2374, Reel 9 – Folder C 101, 102. – A kottákban néhány előadásra vonatkozó bejegyzés található, a másolatokból azonban nem állapítható meg, hogy melyek származnak Toscaninitől.

– és a hivatásos kórus kíméletlen szidalmazása. A végeredmény azonban teljes elismerésre késztette őket. Egyetlen észrevételük volt: az „Igaz vagy Uram" a kissé gyorsabb tempó miatt veszített hatásából. (A tenoristáról említés sem történik.)

Az október 10-i bemutatón a Psalmus rendkívüli sikert aratott. A százöttagú zenekar s a kórus – karnagyukkal az élen – a közönséggel együtt hosszan tartó tapssal ünnepelte a szerzőt. Utána a Toscanini család (Carla asszony és gyermekei: Walter, Wally és Wanda) gondjaiba vette a Kodály házaspárt. A hangversenyt követően fogadást adtak tiszteletükre Castelnuovo-Tedesco, Lualdi, Pizzetti s az olasz zenei élet más kimagasló egyéniségeinek részvételével. Másnap a Comói-tóhoz szerveztek kirándulást, s közben jobb szállodába költöztették őket. Az október 12-én megismételt hangverseny az elsőhöz hasonló sikerrel zárult. Utána néhány napot együtt töltött még a két család, majd Kodályék 16-án hazautaztak.

Az első együttlét megteremtette azt a kölcsönös nagyrabecsülésen alapuló, igaz baráti kapcsolatot, amely (annak ellenére, hogy személyesen csak ritkán találkoztak) közel három évtizeden át tartott. Bármennyire is különbözött vérmérsékletük – Toscanini lobbanékonyságával szemben Kodályt a szinte fensőbbséges nyugalom jellemezte –, művészi hitvallásuk, erkölcsi felelősségérzetük, sőt ízlésük is megegyezett. Mindketten lelkesedtek Debussy *Pelléas*-áért, becsülték Honegger műveit, bírálták Stravinskyéit, az avantgardista kísérleteket pedig elutasították. A karmester nyomban új művet is kért Kodálytól, hogy bemutassa.

Kapcsolatuk évek múltával sem lazult, bár levelezésük elég különösen alakult. Toscanininek az írással szemben táplált ellenszenve egyre erősebb lett, ahogy látása romlott. Ő maga inkább csak táviratokra szorítkozott, a hosszabb válaszokat családtagjaira vagy titkárnőjére bízta. Milánó és New York közt ingázó életmódja pedig a hozzá intézett levelek sorsát pecsételte meg. Ez magyarázza, hogy olaszországi archívumokban egyetlen Toscanininek írt Kodály-levél sem található, és a New York Public Library – ahová a maestro hagyatéka került – is alig néhányat őriz közülük. Emma asszonynak köszönhetően viszont a válaszok többsége fennmaradt, s azokból számos következtetés vonható le.

Az első (válasz)levél Walter Toscaninitől származik, aki 1928. december 11-én ezt írta Kodálynak:

> Tisztelt Mester! Szeretném, ha úgy tudnám kifejezni magamat magyarul, ahogyan Ön olaszul, hogy elmondhassam, mily kedves ajándék számomra az Ön kézirata, mily felbecsülhetetlen, pénzben ki sem fejezhető érték, hiszen egy művész nagyszerű gondolata, szívélyes barátságának záloga – s ez pénzben valóban kifejezhetetlen érték!
> Köszönettel fogadom a Toscanini és Társa cégnek küldött jókívánságait, magamnak pedig azt kívánom, hogy Önt mielőbb újra körünkben üdvözölhessem, hogy barátsággal és csodálattal újabb gyümölcstálakat és sok virágot nyújthassak át Önnek újabb sikereihez! Fogadja kérem legszívélyesebb üdvözletem, és köszöntse nevemben kedves feleségét. Minden jót kívánok a mielőbbi viszontlátás reményében.
>
> Kiváló tisztelettel
> Walter Toscanini[5]

5 Olasz nyelvű levél. KA, jelzet nélkül.

A fejléc elárulja: a harmincéves Walter antikváriumot nyitott Milánóban. A szövegből pedig kiderül, hogy Kodály egy kottakéziratának odaajándékozásával kívánt segítségére sietni az indulás nehézségeinek leküzdésében. Laki Péter fejtette meg a titkot, hogy melyik mű autográf kézirata került az antikvárius – majd később bizonyára egy ismeretlen gyűjtő – tulajdonába: az 1897 júliusában – tehát Kodály tizennégy és féléves korában – írt vonósnégyestétel volt az.[6]

A következő év, 1929 júliusában Kodályék a badgasteini Schillerhof szállóból üdvözölhették a Toscanini családot, mivel a karmester július 23-án oda küldte táviratát:

> Programjaim összeállításához szeretném biztosan tudni, számíthatok-e egy új művére, hogy bemutassam legközelebbi amerikai hangversenyeimen.
>
> Üdvözlettel Toscanini.[7]

Kodály ekkor már otthon volt, ezért a sürgönyt másnap budapesti címére továbbították. A válasz ugyan elkallódott, de tudjuk, hogy a mester előbb a *Marosszéki táncok* meghangszerelésére, majd a *Nyári este* átdolgozására gondolt. Az előbbivel október elejére, az utóbbival november végére el is készült. Terveiről, majd az első munka befejezéséről tájékoztatta is a maestrót. Erre utal Walter antikváriumának 1929. október 22-i francia nyelvű, gépírásos (válasz)levele, mely arról értesíti a komponistát, hogy Toscanini és fia szeptember 7-étől december közepéig a New York-i Astor szállóban található.

A karmester – új kompozíció híján – Amerikában is a *Psalmus*t vezényelte november 20-i és 22-i hangversenyén, majd hazatérte után Anita Colombo útján ismét az új művet sürgette.

Az 1930. január 21-én kelt, Emma asszonynak címzett, gépírásos expressz levélben (a Scala cégjelzéses papírján) Colombo tájékoztatást ad Toscanini terveiről:

> A maestro körülbelül február 8-ig marad Milánóban, utána Amerikába utazik, s az évadot ott zárja. A *Marosszéki táncok* igen érdekelte Toscanini mestert, de úgy gondolja, jobb lenne Kodálynak, ha egy teljesen új művét mutatná be, ez pedig mégis inkább csak átdolgozás. Küldje el nyomban a *Nyári estét,* hogy rögtön átnézhesse.
> Következő hangversenyei február 24-e és április 20-a közt lesznek Amerikában; elkészülhet-e erre az időre egyik vagy másik mű anyaga?[8]

A válasz bizonyára megnyugtató volt, hiszen Colombo 1930. február 4-én már ezt írta Emma asszonynak:

---

6 Laki, Péter: „Minuet for String Quartet (1897): Kodály's First Surviving Composition." *Notes* Vol. 49. No. 1. Sept. 1992, 28. – Idézi Ittzés Mihály: „Kodály és Itália." In: *MZT Kodály Emlékkönyv 1997.* Szerk. Bónis Ferenc. 97.

7 Olasz nyelvű távirat. KA, jelzet nélkül.

8 Német nyelvű levél. KA, jelzet nélkül. – Ittzés Mihály idézett tanulmányában megjegyzi, hogy Balla Ignác, a Magyar Hírlap milánói tudósítója szerint Toscanini ekkor a *Háry szvit* műsorra tűzését is fontolóra vette. Kodály szerint viszont „Toscanini csak későn, habozva nyúlt a *Háry szvithez* [...] mert Mengelberg nagy sikerrel adta elő." Lásd KHI I. 220.

Toscanini a napokban tért vissza Sankt Moritzból, ezért csak ma tudom biztosan közölni, hogy egyik legközelebbi hangversenyén el fogja vezényelni a *Nyári estét*. Az anyagnak pedig a próbák miatt legkésőbb március 15-ig New Yorkba kell érkeznie.
Toscanini szerint elég lesz 12 első, 12 második hegedű, 8 mélyhegedű, 7 gordonka és 6 nagybőgő. Kérem, tudassa ezt Kodállyal. Szeretném továbbá, ha Kodály küldene néhány jegyzetet a darabról és keletkezéséről a műsorfüzet számára.
Toscanini a következő héten utazik Amerikába, ezért örülnék, ha még elutazása előtt hírt kaphatnék Önöktől. [...][9]

Ekkor vette át a tollat feleségétől Kodály. Először is február 6-án táviratozott bécsi kiadójának: „Az anyagnak legkésőbb március közepéig New Yorkban kell lennie Toscanini kezében. El tudja-e az Universal készíttetni, vagy csináltassam-e meg én itt? Negyven oldalnyi partitúra, kis zenekar. Kodály"[10]

Utána megküldi a kért jegyzeteket Colombónak, aki ezt február 15-én gépírásos levélben nyugtázza, ezúttal a New York-i „Philharmonic Symphony Society" európai képviselőjének cégjelzéses papírján:

Igen tisztelt, kedves Mester!
Nagyon köszönöm kedves levelét. Az ismertetőt úgy szerkesztettem meg, hogy tartalmazza mindazt, amit Ön közölt velem, és elküldtem New Yorkba.
Toscanini kedden [11-én] hagyott itt bennünket, és pár nap múlva száll partra odaát. Nekem itt van dolgom, s majd május 2-án Le Havre-ban fogadom őt zenekarával.
Nagyon kedves Öntől, hogy Toscanininak kívánja ajánlani a *Nyári estét*. Ő az ajánlást örömmel elfogadja. Az anyagot az ő nevére kell küldeni, a Philharmonic Symphony Society címén: 113 West 57 Street, New York.
A *Marosszéki táncok* ebben az évadban nem jön számításba, mivel a műsort már véglegesítették. [...][11]

Március 3-án, a Scala Színház levelezőlapján visszatér a *Marosszéki táncok* ügyére:

Kedves Mester!
Nagyon köszönöm kedves levelét. Azt tanácsolnám Önnek, hogy művét Budapesten adassa elő, nemzeti jellegére tekintettel, s mivel én nem tudom határozottan kijelenteni, hogy Toscanini egyáltalán bemutatja-e még idén. Gondoskodjék inkább arról, hogy tudjon ismét valami újat mutatni neki budapesti tartózkodása alatt, mely sajnos igen rövid lesz. Találkozásunknak előre is örülök.
Legmelegebben üdvözlöm Önt és feleségét.

Anita[12]

A maestro ekkor már New Yorkban dolgozik. Március 12-én táviratban sürgeti – Kodály nem kis meglepetésére – a *Nyári este* ismertetőjét, valamint a szólamanyagot. Kodály ugyanaznap levelet küld New Yorkba:

9 Német nyelvű levél. KA, jelzet nélkül.
10 Német nyelvű távirat. ZKL, 169.
11 Német nyelvű levél. KA, jelzet nélkül.
12 Német nyelvű levél. KA, jelzet nélkül.

Mélyen tisztelt kedves Mester!
A partitúra kefelevonatának javítása közben néhány hibát és tévedést fedeztem fel, melyek bizonyára megtalálhatók a zenekari szólamokban is, hisz ezeket nem tudtam kijavítani, mivel Bécsből közvetlenül küldték el Önnek.
Ha ezek a javításaim túl későn érkeznének, kérem, bocsásson meg a kellemetlenségért. Mea culpa.
Az a gondolat, hogy rövidesen itt üdvözölhetjük Önt, szinte álomnak tetszik. Reméljük, hogy az utazás nagy fáradalmait a legjobb egészségben viseli majd el.
Szeretetteljes üdvözlettel

híve
Kodály Z.

Őszinte álom...? Végre is igaz! Micsoda boldogság! Sokszor üdvözli híve
Kodály Emma[13]

Toscanini ezalatt hatalmas programot bonyolít le: nem egészen két hónap alatt tizenegy új művet tanít és mutat be. Köztük van a *Nyári este* is, melynek partitúrája még ki sincs nyomtatva, így a szerzői kéziratról készült fénymásolatból kell megtanulnia.[14] Ez őrzi Kodály kékceruzás, továbbá a karmester piros és fekete ceruzás bejegyzéseit. Néhány közülük említést érdemel.

Kodály a vonós szólamok fölé a 22–26. ütemekhez *cresc.*, ill. *dim.* jelzést írt, s a lapszélen (német nyelven) figyelmeztetett: „minden szólamba bevezetni" – „és elhagyni a hibákat" fűzte hozzá (olaszul) Toscanini.

A maestrónak a tempó- és előadási jelzéseken kívül még két megjegyzése mutatja, milyen alaposan készült a bemutatóra. Az 50–52. ütem mellett ez olvasható: „Ezeket az ütemeket kiegészítettem a fagott és a hegedű szólamban, még mielőtt Kodály írt volna". A 159–160. ütem mellett pedig ez áll: „Kodály nem vette észre, hogy az oboa szólama keményen hangzik a klarinétokkal".

Végül Toscanini a mű április 3-i meleg fogadtatásáról újabb táviratban értesíti a szerzőt. (A táviratok elkallódtak ugyan, a levelezésből azonban fény derül rájuk.)

Anita Colombo április 8-i magyarázkodása is erre utal (ismét a New York-i Társaság levélpapírján):

Kedves Mesterem!
Április 2-i levele igen meglepett. Rosszul esnék, ha azt gondolná rólam, hogy valamit elmulasztottam. Mint annak idején megírtam, az Ön által küldött jegyzeteket összefoglaltam, s elküldtem Amerikába. Csak arra tudom magyarázni a dolgot, hogy azok a jóemberek elvesztették a lapot.
Az Ön levelét s a jegyzeteket felolvastam és megmutattam maestro Toscanininek még New York-i útja előtt. Természetesen nem várható el tőle, hogy a részletekre emlékezzék, azért táviratozott Önnek, hogy biztos legyen a dolgában.
Nem az én hibám tehát, és Toscaninié sem; az ismeretlen igazi bűnösnek pedig most már megbocsáthatunk, hiszen a maestro a művet odaát sikerrel előadta. A darabot játszani fogja Budapesten, így lesz alkalma hallani tőle. [...][15]

13 Olasz nyelvű levél. NYPL, ZBT – 277 no. 75; KA, Ms. epist. 37. – A levelet saját fordításában (forrás megjelölése nélkül) közölte Breuer János: *Kodály kalauz*. Budapest: 1982, 18–19. – A ZKL nem közli.

14 NYPL, ZB – 2407, Reel – Folder A 135; KA, Ms. mus. – repr. 191. – Itt kell megjegyeznünk, hogy a mű első, 1906-os változata, melyet Kodály Toscanininek ajándékozott, nincs meg a hagyatékban.

15 Német nyelvű levél. KA, jelzet nélkül.

Toscanini és száztizenkéttagú zenekara április 23-án indult el európai körútjára, és május 21-én Bécsből érkezett Budapestre. A Városi (ma: Erkel) Színházban tartott hangversenyük műsorán Beethoven *Hetedik szimfóniája* és Debussy *A tenger* című kompozíciója mellett hangzott el a *Nyári este*. A kritikusok véleménye megoszlott: a *Pesti Napló* szerint „a közönség tombolt és együtt ünnepelte Kodály Zoltánt Toscanini Arturóval". *A Zene* szerint viszont „az udvariasságból műsorra tűzött »*Nyári est*«-nél [...] feltűnően unatkozott a közönség".

A maestro ekkor mondhatta el a szerzőnek, mennyi gondja volt a későn érkezett szólamanyaggal. A hibákat neki kellett kijavítania. Panaszát Kodály továbbította is kiadójának, gondosabb munkára intve őket.

Bármily rövid volt is Toscanini pesti látogatása, Kodálynak alkalma nyílt átadni a *Nyári este* időközben megjelent kispartitúráját a neki szóló ajánlással, és – megfogadva Anita Colombo tanácsát – „valami újat" is tudott mutatni. Igaz, nem zenekari művet, amire a maestro várt, hanem egy csokornyi gyermekkart... A várbeli (a mai Hilton Szálló helyén álló) Szilágyi Erzsébet leányliceum énekkara nagyszerű karnagya, Sztojanovits Adrienne vezényletével rögtönzött hangversenyen adta elő Kodály új és legújabb kórusait, köztük a nekik ajánlott *Pünkösdölő*t. A maestro meglepetése csakhamar őszinte csodálatra váltott – s ez azon is lemérhető, hogy december 11-én New Yorkban mégis előadta a *Marosszéki táncok*at,[16] annak ellenére, hogy Fritz Busch és Dohnányi is megelőzte a bemutatóval.

A két művész kapcsolata ez idő tájt válhatott szorosabbá, közvetlenebbé. Kodály szerepet vállalt a maestro életét keserítő gondok eloszlatásában is. Erre a sors két – igen különböző – alkalmat kínált számára 1931-ben.

Wally, a nagyobbik lány, még tizenhétéves korában beleszeretett egy nála jóval idősebb, nős, kétgyermekes grófba, kinek a felesége bevádolta a „csábítót" apjánál. Toscanini éktelen haragra gerjedt. Évek múltán azonban – meggyőződvén az érzelmek komolyságáról és kölcsönösségéről – megbocsátott imádott lányának. Csakhogy Olaszországban nincs válás, ezért külföldön kellett lefolytatni a bontópert. A választás – bizonyára nem függetlenül Kodály személyétől – Magyarországra esett. A hat éven át tartó bírósági eljárás végül 1930 telén zárult le: a gróf házasságát felbontották. Wally tizennégyévi várakozás után készülhetett az esküvőre. Természetesnek látszott, hogy azt is Budapesten tartsák, és tanúnak Kodályt kérjék fel. Ő javasolhatta a vőlegény, Emanuele di Castelbarco tanújának Harsányi Zsoltot, a népszerű írót, a *Háry János* dalszövegeinek szerzőjét.

Wally, aki az 1930–31 fordulóját anyjával együtt Svájcban töltötte, január 20-a körül érkezett Budapestre. Mivel gyengélkedett, egy rendkívül udvarias hangú, francia nyelvű levélben Emma asszonyt kérte arra, látogassa meg őt a Hungária Szállóban a nagy esemény részleteinek megbeszélésére. A szertartást végül is január 29-én tartották a belvárosi anyakönyvvezető előtt. Utána szűk körű ebéd következett a Hungária Szállóban, ahol Toscanini távirata és telefonja köszöntötte lányát. (Az Emma asszony által megőrzött menükártyán ceruzás

16 NYPL, Folder B 82.

bejegyzés olvasható: „A mi nagy boldogságunk napja! 1931. jan. 29. Emanuele – Wally".)[17]

A nap fénypontja azonban a délutáni fogadás volt Kodályék lakásán: a tanú itt „nyújtotta át" nászajándékát, Ser Giovanni Fiorentino 14. századi költő versére írt gyönyörű háromszólamú madrigálját: *Chi d'amor sente.* (Ez később a *Négy olasz madrigál* harmadik darabja lett.) A Báthy Anna, Elek Szidónia és Basilides Mária előadásában felhangzó mű mélységesen meghatotta a boldog párt. Sokáig azonban nem maradhattak, még este nászútra indultak.

Wally február 6-i (korántsem hibátlan) francia nyelvű levelében Luganóból mondott köszönetet a „kedves, drága Emmának" azért a gondoskodó szeretetért, amellyel Budapesten körülvették őt. Boldogan újságolja: „Papa nagyon meg volt hatva, amikor megmutattam neki Kodály kompozícióját, s őszintén szólva magam sem értem, mivel érdemeltem ki a mi kedves Mesterünktől! Valóban, mindketten túlságosan jók voltak hozzánk!" (Azt is bevallja, milyen büszke arra, hogy az esküvőjéről szóló újsághírek közlik tanúja nevét.)[18]

Két hónappal később, április 12-én Monte-Carlóból számol be életükről, és megismétli: „Nagyon büszke leszek, ha a világ megtudja, hogy ez a csodálatos zene a mi esküvőnkre készült [...]"[19]

Csakhogy a világsajtónak igen hamar más, fontosabb és lesújtóbb közölnivalója akadt Toscaniniékről, mint az efféle ártatlan társasági hír: 1931. május 14-én Bolognában fasiszta suhancok megverték a maestrót! Feleségével gépkocsin érkezett a színházhoz, ahol régi barátja, Giuseppe Martucci, a bolognai konzervatórium egykori igazgatója emlékére rendezett hangversenyt készült vezényelni. Kérdőre vonták: hajlandó-e a *Giovinezzát*, Mussolini pártjának indulóját eljátszani – tekintettel arra, hogy a koncerten két államminiszter is jelen lesz. A tagadó válaszra nekiestek, fején, nyakán megsebezték. Toscanini visszahajtatott szállodájába, s még aznap éjjel hazautazott Milánóba.

Az eset nem maradt következmények nélkül: útlevelét bevonták, házát megfigyelték, a mellette tüntetők közül többeket őrizetbe vettek. Ő azonban nem engedett elveiből, sosem volt hajlandó elvezényelni a pártindulót. Végül a hatóságok hátráltak meg – visszaadták útlevelét.

A nemzetközi zenésztársadalom jobbik része kiállt Toscanini mellett. Levelek, tiltakozó táviratok érkeztek hozzá a világ minden tájáról. Kodály az elsők közt biztosította együttérzéséről egy keltezés nélküli, olasz nyelvű levélben:

> Drága Mester!
> Nem találok szavakat arra a gyalázatra, melyet pár napja hinni sem akartam. Meg kell mondanom, hogy az Ön iránt érzett szeretetünk és tiszteletünk ezekben a napokban szinte fájdalmas erővel jelentkezik.
> Íme, mit jelent a művészet az arcátlan ostobaságnak, mely a világot kormányozza. Végül azonban mégis a jónak és igaznak kell győznie!

17 Olasz nyelvű bejegyzés. KA, jelzet nélkül.
18 Francia nyelvű levél. KA, jelzet nélkül.
19 Francia nyelvű levél. KA, jelzet nélkül.

Önt megilleti ezért a hajdani vértanúk és hitvallók fénykoszorúja, és ha lehet, még magasabb rang a művészet főpapjai között.
Szívünk minden ragaszkodásával köszöntjük

Kodály Z. és Emma[20]

Kodály őszinte együttérzése a maestro egész családját meghatotta, mint ez a következő két levélből kiderül.

Drága Mester! [Milánó]1931. május 27.
Köszönet kedves leveléért, s azért, amit apámnak küldött. Figyelmessége igen jólesett neki. Reméljük, hogy a vihar s a harag hamar lecsillapodik.
Szívélyesen üdvözlöm Önt és feleségét.

Walter Toscanini[21]

Húga, Wally pedig így ír:

Kedves Emma! [Lugano, 1931] június 8.
Végre meglátogattam anyámat a fájdalmas események után. Kérem, mondja meg a mesternek, hogy levele meghatotta apámat, nagy jót tett vele! Csak akkor képes az ember visszanyerni hitét az életben, ha olyan barátokra gondol, mint maguk! Apám látszólag érzéketlen maradt, akár egy szobor, minden aljassággal szemben, de azt hiszem, szíve tele volt keserűséggel, s igen szomorkodott, hogy hazája ilyen nyomorúságos erkölcsi és szellemi állapotra jutott! El sem tudom mondani, miken mentek át, ők pedig csak feledni akarják. [...]
Két nap múlva St. Moritzba indulok apámmal, kinek megvan az útlevele, és szüksége van pár napos pihenésre, mielőtt 20-a körül Bayreuthba indulna, hogy megkezdje munkáját. Kedves Emma, arra kérem tehát, tolmácsolja a Mesternek apám legőszintébb hálá-ját, s mondja meg neki, hogy nagyon, s egyre jobban szeretjük őt! [...][22]

Wally következő levele már Bayreuthból (június 26-án) arra is fényt derít, hogy a bolognai támadáson kívül más baj is érte a családot: anyja lábát törte, ezért sokáig kell az ágyat őriznie. Köszöni Emma asszonynak a jókívánságaival küldött virágokat.

20 A NYPL anyagában a levél nincs meg. Walfredo Toscanini, az unoka, megkeresésemre 2005. március 21-én villámposta útján azt közölte, hogy egyetlen Kodály-levél sincs birtokában. Feltehetően apjától, az antikvárius Waltertől – több Kodály-kézirattal együtt – magángyűjtőhöz került. Szerepelt viszont egy budapesti dokumentumkiállításon, melyet 1988. december 1. és 1989. január 8-a közt rendeztek az akkori Munkásmozgalmi Múzeumban, „Arturo Toscanini 1915-től 1946-ig. A művészet a politika árnyékában" címmel. A levélre a megnyitón Harvey Sachs, a kiállítás rendezője hívta fel figyelmemet. Nyomban lemásoltam. Szövege a következő: „Carissimo Maestro! Senza trovar parole per m'esprimere[sic] sull'infamia, ch'io non [ho] potuto credere parecchi giorni, mi preme di dirla[sic], che tutto nostro amore e venerazione per Lei si sente in questi giorni con intensità quasi dolorosa... Ecco che significa l'arte per la stupidità insolente chi regge il mondo. Eppure! il buono e vero deve finalmente vincere. E per Lei, ecco l'aureola degli antichi martiri e confessori. Ed una posizione, si[sic] possibile, ancora più elevata tra le[sic] sommi pontefici dell'arte. Con tutta devozione del cuore vostri Emma e Z. Kodály"

21 Olasz nyelvű levél. KA, jelzet nélkül.

22 Francia nyelvű levél. KA, jelzet nélkül.

Ezt követően Kodályné július 28-án badgasteini üdüléséből köszönti a Bayreuthban dolgozó Toscaninit:

Kedves Mester,
az itteni újságokban egyébről sem olvashatunk, mint arról az egyhangú elragadtatásról, mely a szívünknek oly kedves ember tetteit övezi. Zoltán nélkül (aki otthon dolgozik) sem érzem egyedül magamat B. Gasteinben, állandóan az Ön neve van a szemem előtt. Ezenfölül a Budapesti Filharmóniai Társaság zenekara jön Dohnányival, hogy eljátssza a »Marosszéki táncokat« ma Salzburgban, holnap pedig itt... eggyel több ok, hogy Önre gondoljak, és csak bánkódjam, szomorkodjam...
Abban a reményben, hogy Ön és szerettei jól vannak, és hangulatuk is jobb, küldöm szíves üdvözletemet

Kodály Emma[23]

Október 30-án Kodály ír hosszabb levelet Budapestről Carla Toscanininek:

Asszonyom!
Az újságokban olvassuk, hogy Ön balesete ellenére részt tudott venni a „Trisztán" előadásán. Örülünk, hogy szenvedéseiért kárpótlást nyert. Reméljük, hogy teljesen felépült, és rá sem gondol többé.
Ugyanakkor, mikor Önt színházba kísérték, én ágynak estem, munkára, utazásra sokáig képtelenül. Így semmilyen bevallott vagy titkos tervem (például egy Bayreuth-i utazás) nem valósulhat meg, s annak a zenekari témának is, ami tavasszal jutott eszembe, s akkor igen jónak éreztem, várnia kell, míg meg nem gyógyulok. (De legalább felfedezték a bajt, melyről feltételezik, hogy az utóbbi évek rosszulléteit okozta: eszerint „epés" vagyok, minden látszat ellenére...) Azt mondják, előbb vagy utóbb meggyógyulok, valószínűleg műtét nélkül, amely végső esetben a biztos megoldás.
Remélem, a Maestro jól viselte el a nyári fáradalmakat és súlyos izgalmakat, s újra teljes lendülettel látott munkához. Midőn búcsúzom Öntől, s az utazáshoz jókívánságaimat küldöm, arra kérem a Maestrót, engedje meg, hogy jóindulatába ajánljam Serly Tibort, a philadelphiai zenekar ifjú tagját (brácsás), aki komponista is. Amerikai, bár magyar származású.
Egy ideig nálam tanult, és jó képességűnek mutatkozott. Remélem, jelentkezik a Maestrónál (néhány zenekari művével), s nem hoz szégyent rám.
Reméljük, Bécsben viszontlátjuk Önt s a Maestrót. Addig is mindennap gondol Önökre és szeretetteljes üdvözletét küldi híve

Kodály Z.

A levelet Emma asszony sorai zárják:

Kedves Asszonyom, bízva benne, hogy jókívánságaink, melyeket gyógyulása érdekében kifejeztünk, meghallgatásra találtak, küldöm Önnek és a kedves Toscanininek szíves üdvözletemet. Zoltán betegségének nehéz ideje után reméljük, hogy mindnyájan a lehető legjobb egészségben találkozunk majd.

Őszinte híve K. E.[24]

23 Francia nyelvű képeslap (Kodály Zoltán csónakban, a Városligeti tavon. Bizonyára Emma asszony felvétele.) NYPL, JPB 90 – 1 Folder M39 Subfld. A; KA, Ms. epist. 40.

24 Francia nyelvű levél. NYPL, JPB 90 – 1 Folder L49 Subfld. B.

November 7-én a már teljesen gyógyult Carla asszony válaszol Milánóból Kodálynak, miután továbbította kérését Toscanininek, aki ekkor New Yorkban vezényel. Jobbulást kívánva megnyugtatja őt: „Biztos vagyok benne, hogy megtesz minden tőle telhetőt egy olyan jó barát kedvéért, mint Ön. [...]" [25]

Pár hónappal később, 1932. február 3-án Walter jelentkezik. A Scala 1852-beli képét ábrázoló levelezőlapon közli Kodállyal: „Papa általános egészségi állapota kitűnő. Csak a karja fáj, ha vezényel. Gyógykezelik, de az orvosok szerint az egyetlen orvosság a pihenés." [26]

Július elseje körül Wally egy luganói klinikáról jelenti be Emma asszonynak „egy kis szőke, kékszemű lány születését [...] kinek az Emanuela Carla Edoarda nevet adtuk – mindhárman boldogok vagyunk." [27]

Nem feledkeztek el Kodály ötvenedik születésnapjáról sem. A kissé késve, 1932. december 20-án Milánóból küldött táviratban Wally és Emanuele olaszosan áradó szeretettel köszönti az ünnepeltet, „Mesterünket és barátunkat". [28]

A következő év, 1933 januárja hozta meg a *Székely fonó* scalabeli bemutatóját Sergio Failoni vezényletével. Kodályék ezúttal közel három hetet töltöttek Milánóban. Most nem kellett szállodába menniük. Mint Emma asszony naplójából megtudjuk, Toscanini már első találkozásuk során meghívta őket.

> Fülembe cseng még – olvashatjuk – „La mia casa è la vostra casa!" [Az én házam a maguk háza], ami nemcsak szó, hanem *igaz* szó volt, mint minden, amit az az *igaz ember* mondott. Otthona mintha a miénk lett volna, amikor Failoni 1933-ban előadta a Scalában a *„Filanda Magiarát"* [...] Ennek a színmagyar operának olasz földön való előadása merész vállalkozás volt. [29]

A darab fogadtatása január 14-én s a további három estén kedvező volt, bár a siker nem annyira egyértelmű, mint a *Psalmus* esetében. Kodályék a Toscanini család páholyából nézték a bemutatót, s ott fogadták a gratulációkat. Többek közt Puccini lányáét, Fosca Leonardiét is, kinek könnyes szemmel elmondott szavait Emma asszony feljegyezte: „Apám halála óta először sírok újra örömömben [...] Annyira meg vagyok hatva, hogy képtelen vagyok kifejezni, mit érzek. Csak azt [tudom], hogy nagyon szeretem azt, aki írta, s aki megihlette." [30]

Toscanini, aki megkapta a mű szerzői kéziratának dedikált másolatát, [31] hibáztatta Failonit, hogy a jobb hangú szoprán helyett a karcsúbbat választotta, s nem értette, Kodály miért nem kifogásolta a szereposztást. Ő csak annyit felelt: „Nem szoktam beleszólni..." A kritikusok számára viszont adott némi eligazítást, mikor nyilatkozatában zenei freskónak nevezte a *Székely fonót*, melyben a népdalok a freskó ecsetvonásai. A bírálók végül is nagyra értékelték a mű „paraszti szenvedélyét", de hiányolták a „színpadi értelemben vett szerkezetet".

---

25 Francia nyelvű levél. KA, jelzet nélkül.
26 Olasz nyelvű képeslap (a Teatro alla Scala, anno 1852). KA, jelzet nélkül.
27 Francia nyelvű levél (keltezés nélkül). KA, jelzet nélkül.
28 Olasz nyelvű távirat. KA, jelzet nélkül.
29 KA, Emma asszony naplói, VI. füzet 43-44.
30 KA, uo.

A megerőltető őszi és tavaszi amerikai hangversenyévad között Toscanini ekkor a Via Durini 20 sz. alatti milánói otthonában pihent. A két muzsikusnak tehát hosszabb eszmecserére is alkalma nyílt végre. Beszélgetéseik néhány témáját Kodály később nemegyszer felidézte. Így tudhatjuk, hogy szó esett a maestro 1930–1931-es bayreuthi tapasztalatairól, arról, hogy a *Trisztán*ban, olasz létére neki kellett rég meggyökerezett szólamhibákat javítania – fejből, hiszen a próbákat is kívülről vezette –, amelyeket a német dirigensek nem vettek észre. Abban bizonyára egyetértettek, hogy a karmester legfontosabb tulajdonsága az alázat a szerző s a mű iránt, a hanyagság és lustaság pedig megbocsáthatatlan.

Volt azonban vissza-visszatérő vitájuk is: Toscanini mindenáron rá akarta venni Kodályt, hogy írjon szimfóniát számára, mert az összes létező jó szimfóniát előadta már. Ő azonban ellenállt, mondván: az már nem időszerű forma, elavult. A maestro ezt cáfolta: „a forma sohasem évülhet el, legfeljebb a tartalom". Kodály készített is (már 1931 tavaszától kezdve) néhány vázlatot, befejezni a művet azonban csak majd három évtizeddel később tudta.

Toscanini viszont hajlandónak mutatkozott a *Színházi nyitány* bemutatására. Erről tanúskodnak a maestro hagyatékában mikrofilmen őrzött kézirat kéktintás metronómjelzései,[32] valamint Kodálynak az Universalhoz intézett 1933. január 31-i levele, melyben közli: „Toscanini megcsinálja a *Színházi nyitány*t. A szólamok igen hibásak! Kérem, korrigáltassák az anyagot."[33] A terv az előkészületek ellenére nem valósult meg.

A következő hónapokat a szinte családias hangú levélváltás jellemzi. Először Wally jelentkezett egy keltezetlen francia nyelvű levéllel, melyben köszönetet mond Kodálynak azért az örömért és élvezetért, melyet a *Székely fonóval* szerzett nekik, Emmának pedig „az elragadó cipőcskékért", amelyeket kislányának küldött. Ezt követte egy meghívó Wanda és Vladimir Horowitz eljegyzésére, majd Wanda keltezetlen francia nyelvű köszönete Emmának a csomagért, Kodálynak pedig „a zenéért", melyet bizonyára decemberben tartott esküvőjükre küldtek.

Közben azonban Kodály meghívhatta Toscaninit a Filharmóniai Társaság fennállásának 80. évfordulójára komponált *Galántai táncok* 1933. október 23-i budapesti bemutatójára, amint ez kiderül Carla asszony két bécsi leveléből. A Hotel Bristol papírján írt első levél keltezetlen ugyan, tartalma alapján azonban megállapítható: október 22-én készült.

> Kedves Mester!
> Toscanini azt remélte, szabad lesz hétfőn, hogy előbb mehessen Budapestre, de holnap, 23-án, hétfőn két próbája is lesz: reggel a kórussal, délután kettőkor pedig a zenekarral. Csütörtökön, 26-án ismét Bécsben kell lennie a szólisták próbái miatt, akik csak aznap érkeznek. Ezért, sajnálatára, le kell mondania arról, hogy meghallgassa az Ön művét ... kedden reggel szabad lett volna, de a kórus csak este 7 órakor szabadul, így – őszinte saj-

31 NYPL, Folder B 84.
32 NYPL, ZB 2407, Reel 13 – Folder A134; KA, 48 ms–3.
33 ZKL, 217.

nálatára – lehetetlen volt átcsoportosítani. Örülünk, hogy újra találkozhatunk, s egy kis időt együtt tölthetünk. Szeretetteljes barátsággal küldjük szívélyes üdvözletünket

Carla Toscanini[34]

Az október 25-i levél válasz Emma asszonynak. Ebben Carla csak azt közli, hogy „30-án érkezünk Budapestre, Toscanini aznap este hangversenyt ad a bécsi zenekarral. Nagyon örülnénk, ha találkozhatnánk, sajnos azonban a maestrónak már másnap reggel Stockholmba kell indulnia." [35] A műsoron ezúttal Mozart, Brahms, Beethoven és Wagner egy-egy műve szerepelt.

Annak, hogy Toscanini – Hitler uralomra jutása miatt – szakított Bayreuth-tal, főként Ausztria látta hasznát, hiszen a maestro nemcsak 1933-ban, hanem a következő években is (az Anschlussig) több hangversenyt adott Bécsben és Salzburgban. Budapest sem panaszkodhatott: a maestro a bécsi zenekarral többnyire itt is megismételte műsorát. Így hangzott el 1934. október 21-én Bécsben, másnap pedig Budapesten ismét a *Psalmus Hungaricus,* méghozzá ezúttal Beethoven *Kilencedik szimfóniája* társaságában. A zsoltáros Rösler Endre volt. (A maestro elismerését mi sem mutathatná jobban, mint az a tény, hogy őt kérte fel Florestan szerepére az 1935-ös salzburgi *Fidelió*hoz.) Az előadás magával ragadó élménye Szomory Dezsőt, az érzékeny lelkületű írót is alkalmi zenekritikussá avatta: „ezt a két zenei szent embert – állapítja meg másnapi tárcájában Kodályról és Toscaniniről – el se lehet választani egymástól e percben, mikor a *Psalmus* hangóceánján találkoznak [...] az alkotónak s a megszólaltatónak olyan művészi egysége ez, hogy álmodni sem lehet szebbet, se tökéletesebbet".

A hangverseny utáni rövid találkozás során Kodály értesülhetett Toscanini legközelebbi terveiről. Megtudta, hogy Verdi *Requiem*jének előadására készül, a júliusban meggyilkolt Dollfuss kancellár emlékére. Így nem okozott túl nagy meglepetést az október 26-án érkezett bécsi távirat: „*Requiem* elhalasztva. Kérem, táviratozzon, Báthy Anna hangja alkalmas-e a szoprán szólam eléneklésére. Üdvözlettel Toscanini" [36]

A válasz, semmi kétség, megnyugtató volt, hiszen október 30-án, kedden újabb távirat közölte: „Szerdán tizenegy órakor énekes próba. Viszontlátásra. Üdvözlettel Toscanini".[37]

A maestro számíthatott Kodály segítségére, megbízhatott ítéletében. Mindkét énekese – Rösler után Báthy is – beváltotta a hozzá fűzött reményeket. (Báthy ezt követően Brahms *Német rekviem*jének szoprán szólóját is énekelhette több ízben a maestro vezényletével.)

Nem Kodályon múlt, hogy saját műveinek sorsát nem tudta ilyen sikerrel egyengetni. A *Galántai táncok* külföldi bemutatásának jogát szerette volna Toscanini számára fenntartartani. Ezt az óhaját több ízben is kiadója tudomására hozta. Az Universal Edition londoni képviselete ennek ellenére a népszerű „Promenád koncer-

34 Olasz nyelvű levél. KA, jelzet nélkül.
35 Francia nyelvű levél. KA, jelzet nélkül.
36 Olasz nyelvű távirat. KA, jelzet nélkül.
37 Olasz nyelvű távirat. KA, jelzet nélkül.

tek" műsorára tűzte. A darab szeptember 22-én el is hangzott Sir Henry Wood vezényletével. Kodálynak nem maradt más hátra, mint hogy nyomatékosan felszólítsa kiadóját: tárja fel hibáját nyíltan a maestrónak, és intézkedjék, nehogy Amerikában megismétlődjék az eset. Toscanini előtt pedig július 18-i levelében feltárja a történteket:

> Kedves Mester!
> Már 1933 októberében rendelkeztem az Universal kiadónál, hogy küldjék meg Önnek a „Galántai táncokat", mihelyt kinyomtatták a partitúrát, és ajánlják fel Önnek a bemutatás jogát (amennyiben e kis mű elnyerné tetszését, és alkalmat találna rá.)
> Kinyomtatása májusig késett, s engem újfent biztosítottak arról, hogy Ön megkapta a partitúrát. Azt hittem, minden rendben van, ma azonban tudomásomra jutott, hogy az U. E. londoni képviselete, talán nem kapott figyelmeztetést, vagy megfeledkezett róla, s lekötötte az előadást Sir Henry Wood „Promenád koncertje" számára, szeptember 23-ára.
> Hiába szidom gondatlanságáért az U. E-t, a kiadó nem tud változtatni rajta anélkül, hogy az súlyos következményekkel ne járna saját maga és képviselete számára.
> Így nem tehetek egyebet: ragaszkodom az U. E-nál ahhoz, hogy egyetlen előadást se kössön le Amerikában, mielőtt értesülne az Ön döntéséről.
> Örömmel halljuk, hogy jó egészségben van, de szomorkodunk, mert nem tudunk Salzburgba menni, s csak jókívánságainkat és forró üdvözletünket küldhetjük oda Önnek és kedves feleségének.
>
> Őszinte híve
> Kodály Z.

Emma utóirata: „Drága Mester, igen boldogtalan vagyok, hogy nem hallhatom Önt Salzburgban, de annál boldogabb, hogy legalábbis remélhetem: viszontláthatom Önt a kedves Carla asszonnyal idén ősszel nálunk. (Hihetek-e benne?) Ezer meg ezer üdvözlettel igaz híve K. E."[38]

Annak egyetlen nyoma, hogy Toscanini foglalkozott a *Galántai táncok*kal egy 1934 szeptemberében az Universal Editionnak küldött távirat, melyben a maestro azt kéri, hogy tartsák fenn számára az amerikai bemutatás jogát. Tervét azonban programjainak zsúfoltsága miatt nem tudta megvalósítani. A mű partitúrája nincs meg a hagyatékban.

Kodály Frigyesné Jalovetzky Paulina, a komponista édesanyja 1935. május 7-én meghalt. Erről bizonyára Milánóba is küldtek értesítést, hiszen június 15-én Ida Polo, a maestro sógornője a család nevében fejezte ki őszinte részvétét „a mi kedves Mesterünk imádott édesanyjának elvesztése miatt [...] Vigaszt az ő nagyszerű művészete nyújthat számára, és kedveseinek, barátainak szeretete. Mi közéjük tartozunk."[39]

Toscanini ekkor épp Londonban adott négy hangversenyt a BBC Szimfonikusokkal, utána pedig családja körében pihent azon a kis szigeten, amelyet néhány

38 Olasz nyelvű levél. NYPL, JPB 90–1 Folder L61 Subfld.C; KA, Ms. epist. 39. – A levél fogalmazványára Breuer János bukkant rá, az Universal Edition Kodályhoz intézett 1934. július 14-i levelének hátoldalán. Tájékoztatásáért ezúton is köszönetem fejezem ki.

39 Olasz nyelvű levél. KA, jelzet nélkül.

év óta bérelt a Lago Maggiorén Pallanza partjainál. Élvezte két unokájának, Emanuela di Castelbarcónak és Sonia Horowitznak a társaságát.

Ezután bécsi zenekarával 1935. december 3-án és 1936. november végén ismét Budapesten járt, műsorán mindkétszer német és osztrák szerzők művei szerepeltek. A találkozó egyik alkalommal sem maradt el a két művész között, bár – különösen az 1936-os – nem úgy alakult, ahogy Kodály eltervezte. Szerette volna ugyanis felhívni a maestro figyelmét nagyszabású új művére, a szeptember 2-án bemutatott *Budavári Te Deum*ra. Toscanini azonban szenvedett: ismét kiújultak kínzó váll- és hátfájdalmai, melyek gyötrelmessé tették számára nemcsak a vezénylést, hanem a legkisebb mozdulatot is. Kodály ezért elállt tervétől, így ez az alkotás sem került a maestro látóterébe.

Vészterhes esztendők következtek. Hitler csapatai 1938 márciusában megszállták Ausztriát, áprilisban Mussolini antiszemita kiáltványt bocsátott ki, a magyar parlament pedig tárgyalni kezdte az első zsidótörvényt. Toscanininek Bayreuth után Salzburgról is le kellett mondania, Svájcon és Anglián kívül viszont Palesztinában vezényelt több hangversenyt. A fasiszta politikát „középkori hülyeségnek" nevezte, s 1939-ben New Yorkba tette át székhelyét. Kodály az országot nem hagyta el, de megtagadta náci vezetés alá került bécsi kiadója felszólítását származásának igazolására, és átmentette műveit a londoni Boosey and Hawkes céghez. Bartókkal együtt tiltakozott a készülő faji törvény ellen, nemcsak aláírta (mindössze harminckettedmagával) hanem javította is a Makai Miklós és Kun Zsigmond által fogalmazott nyilatkozatot.

Majd egy évtized telt el anélkül, hogy a két művész találkozott volna. A háború alatt hírt is alig kaphattak egymásról. Azt azonban tudták, hogy ugyanazon az oldalon állnak. S mikor végre 1946. szeptember 27-én a Kodály házaspár a hosszú ostrom megpróbáltatásait kiheverve ismét külföldre indulhatott, első útjuk – Anglián át – Amerikába vezetett.

Toscaninit 1947 januárjában látogatták meg a Carnegie Hallban – próba közben. A nyolcvanéves maestro változatlan lelkesedéssel dolgozott. Megtudták, hogy családja a háború végén New Yorkban egyesült: ekkor csatlakozhatott hozzájuk Wally, aki Itáliában maradt, majd Svájcban elvált férjétől, és lányával az Egyesült Államokba költözött.

Kiderült az is, hogy a maestro repertoárján szereplő Kodály-művek közül a *Háry szvit* bizonyult legsikeresebbnek, a *Psalmus* előadása viszont nemegyszer meghiúsult, mert nem találtak megfelelő szólistát vagy kórust. (A tökéletességre törekvő Toscanini élete végéig következetes maradt: képtelen volt a megalkuvásra.) Hat évvel később, utolsó hangversenyeire készülve is műsorra tűzte a *„Harriy Janos"* [sic!] szvitet – ahogy az 1953. november 14-i koncert kézzel írott programja tanúsitja.

Az 1954. esztendő mindkét művész számára súlyos csapást tartogatott. New Yorkban az április 4-i Wagner-est Toscanini hosszú és dicsőséges pályafutásának végét jelentette: általános gyengeségéhez memóriazavar társult. Be kellett látnia, nem folytathatja a munkát. Budapesten pedig augusztus 23-án Emma asszony combnyaktörést szenvedett: Kodály vele együtt beköltözött a kórházba, hogy elviselhetőbbé tegye számára az alig elviselhetőt.

Az utolsó életjel Amerikából Waltertól érkezett: 1956. augusztus 30-án kelt levelét New Yorkból, a 655 West 254 Streetről címezte Kodálynak Budapestre, a „Stalin Utca 89"-be:

> Kedves Mester!
> El sem tudom mondani, mennyire megörültem levelének, és mennyire fájlaljuk mindnyájan, hogy felesége eltörte combcsontját, és két éve kórházban fekszik...
> Küldök még egy csomag lemezt abban a reményben, hogy a zene pár órára elszórakoztatja.
> Apám elég jól van, és mindennap órákon át hallgatja a hangversenyeiről készült felvételeket; ez enyhíti kényszerű tétlenségének gyötrelmeit.
> A legőszintébb barátsággal küldi üdvözletét Önnek és feleségének, és kívánja, hogy mielőbb teljesen felépüljön.
> Csatlakozom hozzá szívélyes kézszorítással
>
> Walter Toscanini[40]

A maestro hagyatéka egy különös levelet is megőrzött a Kodály-dokumentumok közt: egy fiatal kaliforniai muzsikus, Jon Phetteplace 1956. november 16-án azzal a kérdéssel fordult Toscaninihoz: mit tud Kodályról?

> [...] Lehet, hogy a mai magyarországi helyzet miatt Kodály Zoltán úr elhagyni kényszerült Budapestet? Tudna esetleg bármi hírt adni róla, vagy közölni jelenlegi címét? Őszintén köszönöm, hogy értékes idejét egy olyan személy kérdéseinek megválaszolására pazarolja, aki nem méltó az Ön személyes figyelmére [...][41]

Válaszra azonban hiába várt: Toscanini két hónappal később – és két hónappal kilencvenedik születésnapja előtt –, 1957. január 16-án meghalt.

Kodály április 12-én a budapesti Olasz Kultúrintézetben olasz nyelvű előadásban emlékezett meg a maestróról, aki „drámai életet vitt a szimfonikus művekbe".[42]

A sors azonban Kodályt sem kímélte: 1958. november 22-én házasságuk negyvenkilencedik évében Emma asszony is „minden halandó utolsó útjára tért".

Walter továbbra is apja nyomdokain haladt, s megőrizte érdeklődését Kodály művészete iránt. Amikor 1960 márciusában a New York-i Juilliard Iskola növendékei három estén előadták a teljes *Háry János*t, ő kétszer is megnézte, és igen meg volt vele elégedve. (A New York Herald Tribune kritikusa kevésbé: „kompromisszum-stílusú" műnek jellemezte...)

Utoljára 1965 júliusában találkozott Walter és Kodály. Előbb a Toscanini család Riverdale-i házában tett látogatáson, majd a New York-i rádió stúdiójában elevenítették fel emlékeiket. A Riverdale-i napot azok a hangszalagok tették feledhetetlenné, melyeken a maestro Kodály műveit próbálta, s most Walter a szerzőnek ajándékozta. A rádióbeszélgetés pedig a két művész kölcsönös nagyrabecsülésének

40 Olasz nyelvű levél. KA, jelzet nélkül.
41 Angol nyelvű levél. NYPL, JPB 90-1 Folder L176 Subfld.F; KA, Ms. epist. 41. – Kodály ekkor lábadozó feleségével Galyatetőn pihent.
42 KHI I. 220.

szép summáját adja. Walter szerint apja „nagy csodálója volt Kodálynak, az embernek s a muzsikusnak egyaránt". Kodály szerint pedig Toscanini olyan karmester volt, „aki minden művet életre keltett, amelyhez csak hozzáért".[43]

Kodály végső búcsúja egyúttal szimbolikus záróköve is ennek a három évtizedes rendkívüli kapcsolatnak: 1961-ben befejezi és Toscanini emlékének ajánlja a harmincas években elkezdett, majd félretett *Szimfóniát* – annak a Svájci Fesztiválzenekarnak a felkérésére, amelynek létrehozásában 1938-ban a maestro személyesen is részt vett...

43 Vt 3. 461. o.

ABSTRACT

László Eősze*

ZOLTÁN KODÁLY AND ARTURO TOSCANINI

By processing the documents found in the Kodály Archives in Budapest and the Toscanini Legacy in New York the essay provides an overview of the nearly 30-year long relationship of the two musicians, which was based on mutual respect.

* László Eősze (1923, Budapest) after studying German, Italian and Aesthetics at Budapest University took the doctorate with a dissertation on Liszt and German Romanticism, and a piano teacher's diploma at the Liszt Academy of Music. His main topic of research is the life and work of Kodály. He is also interested in the history of opera, particularly the work of Verdi and Wagner. He has published books on the composers.

Rovátkay Lajos

GEORG JOSEPH WERNER (1693–1766) G-MOLL REQUIEMJÉNEK REJTETT ÜZENETE

Adalékok a 18. századi bécsi zenei nyelv újravizsgálatához[1]

Somfai Lászlónak

Georg Joseph Werner – Joseph Haydn hivatalbeli elődje az Esterházy hercegek kismartoni udvarában – a Musica Sacra mestere volt. Ránk maradt gazdag egyházzenei termésében *három Requiem-kompozíciót* találunk: *c-mollban, d-mollban* és *g-mollban*. Az Országos Széchényi Könyvtár Esterházy-archívumában mindhárom fellelhető,[2] a c-moll és a g-moll mű autográf szólamanyag formájában. Dátumot csak a c-moll *Requiem* visel, a késői 1763-as évszámot. A d-moll *Requiem* feltehetően 1737 előtti keletű, a Werner kezétől származó 1737/38-as kismartoni zeneművel-leltárban szereplő „Requiem a 4 Voc: Tromb: Conc: Authore Werner" valószínűleg e művel azonos.[3] (A kéthegedűs–basszusos „Kirchentrio" mellett harsonákat ugyanis csak a c-moll és d-moll *Requiem* foglalkoztat.) *A g-moll Requiem keletkezési idejének kérdése dolgozatunk központi témakörébe tartozik.*

Mindhárom mű közös vonása felépítésük *liturgikusan rendhagyó volta*. Míg a korabeli praxisban nem volt ritka a Graduale és Tractus többszólamú megzenésítésének hiánya, addig az Offertorium – sőt ezen felül a g-moll *Requiem*ben a Sequentia (Dies irae) – elhagyása rendkívül szokatlan, kiváltképpen, ha helyüket a halotti zsolozsma matutinumából kölcsönzött irreguláris szöveganyagok zenei feldolgozása foglalja el. A meditatív elem térhódítása a Requiem-liturgia szabványainak rovására minden jel szerint Werner személyes spiritualitásából eredeztethető; a kismartoni udvar esetleges idevágó konvencióiról nincs adatunk.

G. J. Werner *g-moll Requiemjének egyedülálló jellege* azonban egy, a liturgikus szférától független szinten válik nyilvánvalóvá: Werner ránk maradt több mint 350 szerzeménye közül a g-moll *Requiem* alighanem az *egyetlen mű*, amelyik *más komponistától származó zenei anyagot* alkalmaz. A zene eredetét illetően a kompozíció *12 szakaszra osztódik*. Az elsővel kezdődő *hat páratlan* számú szakasz zenéje *Wernertől*,

1 A Somfai László 70. születésnapja tiszteletére a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság és az MTA Zenetudományi Intézet rendezésében Budapesten, a Régi Zeneakadémia Liszt-Termében megrendezett konferencián 2004. október 9-én elhangzott előadás bővített, átdolgozott formája.

2 Szignatúrák: Ms. Mus. III/37, III/56, III/57.

3 Janos Harich: „Inventare der Esterházy-Hofmusik-Kapelle in Eisenstadt." *Haydn-Jahrbuch* IX (1975).

a másodikkal kezdődő *hat páros* számúé pedig *Antonio Caldarától* (1670–1736), a bécsi császári udvar Vizekapellmeisterétől való.[4] Hogy a Wernerrel kezdődő és Caldarával végződő, a két szerzőt állandóan váltogató tagolódás a g-moll *Requiem* koncepciójának elsődleges meghatározója volt, azt már a latin szöveg összefüggéseinek esetenkénti figyelmen kívül hagyása (kontextusok szétválasztása, elhatárolódó egységek összekapcsolása) is elárulja. *(Lásd a következő „alaprajz"-ábrát.*[5])

liturg. szabvány		g-moll Requiem		
Introitus		**Introitus**		
Requiem...	⊕	Requiem...	1	Werner
Te decet...		Te decet...		
Kyrie	⊕	**Kyrie**	2	Caldara
Graduale	⊖	**Nocturnus I**	3	Werner
Tractus	⊖	Lectio 1		
Sequentia	⊖	**Nocturnus II**		
Dies irae...		Psalmus 24		
		1. strófa	4	Caldara
Offertorium	⊖	2. strófa	5	Werner
		3. strófa	6	Caldara
Sanctus-Osanna	⊕	**Sanctus-Osanna**	7	Werner
Benedictus-Osanna	⊕	**Benedictus-Osanna**	8	Caldara
Agnus Dei	⊕	**Agnus Dei**		
Communio	⊕	**Communio**	9	Werner
Lux aeterna...		Lux aeterna...		
Cum sanctis tuis...		Cum sanctis tuis...	10	Caldara
Requiem...		Requiem...	11	Werner
Cum sanctis tuis...		Cum sanctis tuis...	12	Caldara

4 A velencei születésű Caldara a későbarokk egyik legtermékenyebb és legjelentősebb mestere, velencei, mantovai és római tevékenysége után 1716/1717-től haláláig, 1736-ig a bécsi császári udvarban az Oberkapellmeister J. J. Fux mellett mint Vizekapellmeister működött. E húsz év alatt – mint VI. Károly kedvenc, és Fuxnál magasabb fizetéssel honorált komponistája – az udvar zenei szükségletének oroszlánrészét fedezte (63 opera, 27 oratórium, mintegy 150 szerenád és kantáta, 12 madrigál, 600 kánon és ezernyi egyházi mű, közte mintegy 100 misekompozícióval). A. Caldara azoknak a nagymestereknek (G. Gabrieli, A. Steffani, A. Vivaldi) egyike, akik a történeti fejlődés döntő fázisában Velence zenei stílusának vívmányait – ha csak közvetve is – német nyelvterületre transzportálták.

5 A plusz- illetve minuszjel a szabványos Requiem-szakaszok jelenlétét, illetve hiányát mutatja, a szögletes keretben a halotti zsolozsmából átvett „idegen" szövegcsoport található.

Az átvett és átszövegezett zene Caldara 12 darabból álló, 1731 és 1732 fordulóján komponált *madrigálsorozatának első két madrigáljából* való.[6]

> Caldara madrigálciklusa a későbarokkal befejeződő kétszázéves madrigálirodalom egyik legutolsó kiemelkedő reprezentánsa, és ezen belül az ugyancsak hosszú múltú *madrigale morale* jellegzetes példája. A vallásos szellemiségű életbölcseletet közvetítő szövegek Antonio Maria Luchini, velencei operalibrettista, 1717 és 1719 között drezdai udvari poéta tollából valók. Caldara madrigáljai a műfaj tradíciójának megfelelően a motettikus építkezés elvét követik: a zene a szöveg szintaktikus és tartalmi tagolódását mindig új anyagot exponáló – főleg imitációs technikájú – szakaszok egymásutánjával tükrözi. A madrigálok utolsó szakaszát Caldara kivétel nélkül nagyszabású, kontraszubjektumos–permutációs fúgaként alakítja. (Felépítésben és nyelvezetben analóg képet mutatnak Caldara oratóriumaiban a művek két részét bezáró kórus- illetve szólóegyüttes-tételek.)[7]

Nyilvánvaló, hogy Werner e madrigálokkal Caldarának olyan vokális zenéjére talált, amelynek szövegi jellege és liturgikus kötetlensége jól megfért a halotti szertartás gondolatvilágával, és amely ugyanakkor képes volt a zeneszerző rangját és fölényes mesterségbeli tudását meggyőzően tanúsítani. (Látni fogjuk, hogy ennek az utóbbi szempontnak különös súlya volt a *g-moll Requiem* speciális mondanivalójának összefüggésében.) Az adaptáció konkrét kivitelezésénél felmerülő *szövegi–tartalmi* és *tonális igényeknek* a sorozat első két madrigálja felelt meg legjobban. Míg a második madrigál szövege az isteni törvények rendjének és az ember földi pályafutásának viszonyát írja körül, addig az elsőé a földi élet ál-valóságát és a halállal kezdődő valódi életet állítja egymással szembe. Éppígy illett a két darab

6 Caldara madrigáljainak autográfját a drezdai Sächische Landesbibliothek őrzi (szignatúrája: Mus. 2170-G-1). Másodlagos források (18. századi másolatok) több európai archívumban találhatók. – Mindegyik madrigált basso continuo (legnagyobbrészt „basso seguente") kíséri, az első tíz négy-, az utolsó kettő ötszólamú. Az autográf az egyes madrigálok végén közli a komponálás időpontját. Ez a 1. és 2. madrigál esetében 1731. november 18., illetve 22. –A madrigálsorozat egésze eddig nem került közzétételre. A két utolsó (ötszólamú) madrigált a Denkmäler der Tonkunst in Österreich 75. kötete (1932) közli, a harmadik madrigált a Chorwerk 25. füzete (1933).

7 Caldara madrigáljainak szigorú polifón szerkesztése csak részben magyarázható azok „moralizáló" szövegeivel. A késői, 17. és 18. századi madrigál fejlődésvonala már Francesco Turini 1624-es madrigáljai óta egy következetesen lineáris–kontrapunktikus irányba vezet, az idős Monteverdi vívmányait és azok konzekvenciáit mintegy megkerülve. E szövevényes, imitációs textúrájú írásmód feltűnő önállóságot mutat egyrészt az áttört, hyperretorikus *stile concertató*val, másrészt a neo-Palestrinás *stile antico*val szemben. Expresszív színességű, disszonanciákban és alterációkban dús, de kiegyenlített harmóniavilágával a barokk kor tulajdonképpeni vokális polifón stílusa ez, amely 1660 és 1750 között, az opera és az opera által befolyásolt műfajok fényétől vakítva a 2–5 szólamú (többnyire kontinuós) madrigálok aránylag szerény enklávéjában húzódott meg. Ezt a zenei praxis és zenetudomány részéről egyaránt makacsul ignorált értékes repertoárt a leghíresebb mesterek művelték: E. Bernabei (1669), G. M. Bononcini (ca. 1670), A. Steffani (1680–), P. A. Ziani (ca. 1680), A. Scarlatti (1700–), A. Lotti (1705), B. Marcello (1717), A. Caldara (1731/32), G. C. M. Clari (ca. 1735), P. Zamboni (ca. 1750).

hangnemisége is: míg a *Requiem* alaphangnemét meghatározó első és utolsó tételcsoport megfelelő részei (Kyrie és Cum sactis) a második, g-moll madrigál első és utolsó szakaszát használhatták fel, addig a belső, rokonhangnemeket kívánó területek darabjai az első, d-moll madrigálból meríthettek – annak csaknem teljes anyagát felosztván egymás között.[8] (Így lett a d-moll madrigál zárófúgájából a Benedictus utáni Osanna-fúga.)

Werner a Caldarától átvett zene szövetét feltünő tisztelettel kezeli, egy kivételtől eltekintve[9] lényegében csak az átszövegezésből szükségessé vált ritmusmódosításokat enged meg magának. (Werner Caldara majdhogy teljesen számozatlan basso continuóját gondosan megszámozta, és a „dóros" moll-előjegyzéseket az újabb kor értelmezésének megfelelően egy ♭ hozzáadással módosította.) A *Requiem* előírt hegedűi a Caldara-szakaszokban „colla parte" játékkal illeszkednek az adott négyszólamúság keretébe, a Werner-komponálta részekben ezzel szemben önálló szerephez jutnak. A hangszerelés strukturális differenciáltsága így a kétféle származású zene váltakozásának vetületeként tárul elénk.

Kétségtelen, hogy a *g-moll Requiem* kétféle-zenés alapkoncepcióját Werner és Caldara zenei nyelvének – mondjuk már itt ki – *természetes rokonsága* tette lehetővé. Ebből következett Werner reflexe is az e rokonságban rejlő kohéziós potenciál aktiválására, már csak a szakaszláncolat ciklikus ívvé kovácsolásának érdekében is. Werner ciklikus stratégiájának tulajdonképpeni fogásai az említett madrigálkiválasztás és hangszerelés-differenciálás megalapozó rétege fölé épülnek.

A ciklikus összetartozás létrehozásánál elsődleges szerepű *keretetképzés* terén Werner arra építhetett, amit Caldara a g-moll madrigált bekeretező fúgák egymásra rímelő szűkszeptimes *pathotyp*[10] tematikájával a madrigál kisebb formájában már megvalósított.

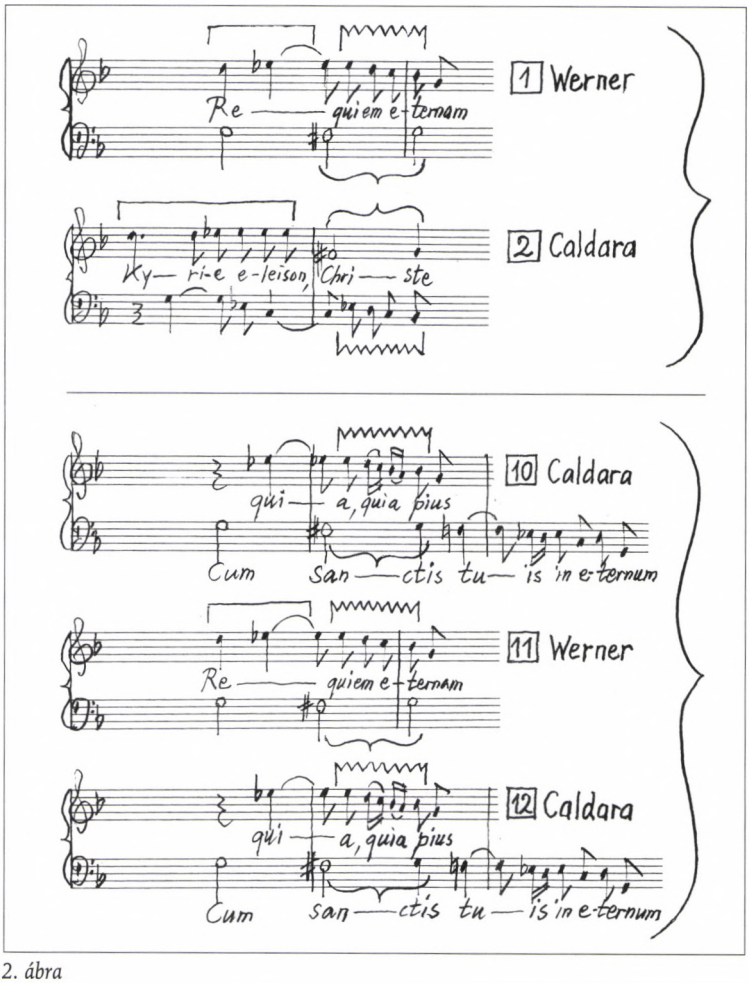
> A következő hangjegytáblázatban *(2. ábra)* legelőször a Caldara-féle g-moll madrigál keretező szakaszaiból kontrafaktúra útján született Kryie (2.) és Cum sanctis (10/12.) szakaszok különböző, de analóg lényegű pathotyp-tematikája veendő figyelembe. Látható ezután, hogy a Werner-komponálta Introitus (1. szakasz) a 2. szakasz pathotyp-témáját saját megfogalmazásban anticipálja, és ezzel a Requiem-kezdést a pathotyp-karakter kiépítésével nyomatékosítja. A Requiem vége pedig mutatja, hogy a liturgikus szabvány értelmében rekapitulált Werner-féle Introitus-anyag (1.) ott 11. szakaszaként a Caldaratól származó Cum sanctis-szakasz (10.) és annak ugyancsak szabványszerű megismétlése (12.) közé ékelődve, ezek pathotyp-anyagához új variánsként viszonyul. (A Requiemet tehát 2:3 arányban növekvő pathotyp-

8 A tíz négyszólamú madrigál hangnemei: d-moll, g-moll, a-moll, G-dúr, F-dúr, C-dúr, e-moll, A-dúr, B-dúr, c-moll.

9 Az első madrigált záró fúga (a *Requiem*ben a Cum sanctis-fúga) középső részének elhagyása rövidítés céljából.

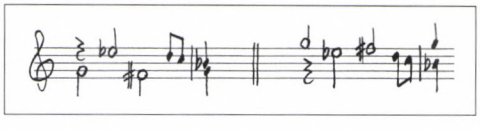
10 „Pathotyp": A 17–18. századi szűkített szeptimes (téma-)képleteknek, a kiélezett disszonanciájú hangviszony patetikus affektuskörét kiemelő megjelölésmódja W. Kirkendale nyomán. Lásd: Waren Kirkendale: *Fuge und Fugato in der Kammermusik des Rokoko und der Klassik*. Tutzing: 1966.

csoportok keretezik: a nyitás Werner–Caldara pathotyp-dyptichonja a zárás Caldara–Werner–Caldara pathotyp-tryptichonjával és annak új színeivel áll szemben.)



2. ábra

Werner Introitus-kezdése a Caldara-pathotypek jellegzetes, kétszólamra felosztott, vertikális projekciójú, szűkszeptimes (bőmásodos) késleltetéses formulájával azonos:



3. ábra

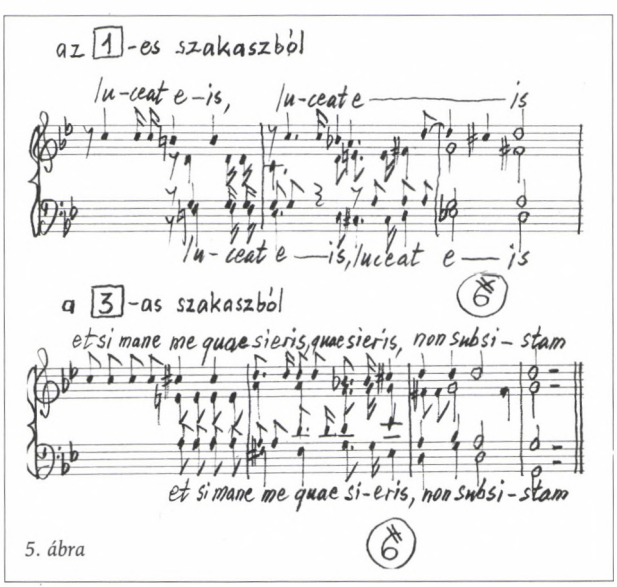
Ez a formula alkotja Caldara első nagyszabású bécsi művében, a *Cristo condannato* nagyböjti oratóriumban a bevezető Sinfonia ötszólamú fúgájának kettős témáját (az összehasonlítás kedvéért *a 4. ábrán, a következő oldalon* c-mollból g-mollba transzponálva mutatjuk):



4. ábra

Alig kétséges, hogy a szerkezet Caldara különböző *Crucifixus-témáira* is jellemző félhangos–késleltetéses *keresztalakjában* a szerző olyan képletet látott, amely méltó volt a szakértő és fúgaimádó császár előtt a reprezentatív bécsi *début* megnyitására.[11] A *g-moll Requiem* összfüggésében különös súllyal bírna, ha Werner első találkozása reprezentatív Caldara-művel ehhez az oratóriumhoz kapcsolódna.

Kétségtelen, hogy Werner a szűkszeptimes pathotyp-anyag ciklust keretező és stílust összekapcsoló potenciáljának kiaknázásával egy – bár Caldarára különösen jellemző, de a barokkban általánosan használt – toposzt használt fel. Werner – szinte elvárható – kiegészítő fogása egy annál ritkább előfordulású, élesebb, ugyancsak ellenmozgásos vezetőhangokkal („Mi contra Fa") operáló hangzatot illetett: a *bővített szextes* akkordot. E hangzat 1720 táján osztrák földön Caldara személyes monopóliuma, valóságos *zenei névjegye* volt. A bővített szextes akkord használata Werner által a *Requiem*ben a kétféle zenei réteg összetartozóságának rendkívül szakavatott, mintegy okkult szférájú tanúsítása volt, mivel nem a közvetlen vonatkozású madrigálok nyelvére (ott a szerző ezt a hangzatot következetesen elkerülte), hanem Caldara legnagyobb jelentőségű, a kontrafakturálás konkrét összefüggésén kívül álló, liturgikus stílusára utalt. A bőszextes hangzatok kellő megvilágításáról Werner akképp gondoskodott, hogy magakomponálta szakaszainak zárópont-képzésével formatagoló szerepet bízott rájuk:



5. ábra

11 Az alkalom jelentőségét nem kisebbíti, hogy VI. Károly Caldarát már korábban is jól ismerte, és nagyrabecsülte. – Még az *Eroica-gyászinduló* fugátójának kettős témája is ugyane formulából meríti patetikus erejét. (Mindazonáltal: a Caldara–VI. Károly, Beethoven–Napóleon párhuzam még akkor sem lenne több csábító gondolatjátéknál, ha kiderülne, hogy a francia diktátor „fúga-imádó" volt.)

Werner a tőle és Caldarától származó zenei rétegek kapcsolatának fokozását még a motettikus logika lazításának árán is szorgalmazta. A Caldara-soggettók előlegezésének két különböző esetét a dolgozat végi partitúrás áttekintésben bekeretezéssel emeltük ki.

Werner kompozíciós termésének minden része kiváló technikájú, gyorsan alkotó zeneszerzőről tanúskodik. Semmi kétség nem férhet ahhoz, hogy a *g-moll Requiem* rendkívül igényes kontrafaktúrás koncepciója, az abból következő többrétű munkamenettel egyetemben hasonlíthatatlanul több idő- és energiaráfordítást követelt meg Wernertől, mint amennyit a mű egészének önálló megkomponálása jelentett volna. A végrehajtott *spirituális és fizikai invesztíció* csakis Wernernek Caldarához fűződő *személyes, tanítvány–mester viszonyából* és az abból folyó *legszorosabb zenei kapcsolat tükrözésének belső igényéből* válik érthetővé.

A *Requiem* két zeneszerzőt váltogató szakaszsora már alaptervében a tanítvány–mester viszony szubjektív formálású lenyomatát viseli: a 12 szakasz felosztásának módját nyilván az határozta meg, hogy a Requiem-kompozíció abban az időben tradicionális *fúgáinak mindhárma* (Kyrie, Osanna, Cum sanctis) Caldarától való legyen.[12] Werner a századközép katolikus egyházi zenéjének legkönnyűkezűbb kontrapunktistája és fúgaírója mindhárom fúgát annak engedi át, akitől a fúgaszerkesztést, a komponálás *non plus ultráját* tanulta. Ez mesterének *legodaadóbb* minősítése és magasztalása. A mű konklúziójaként – a Cum sanctis-fúgában – Werner koncepciójának legmélyén ajtót tár fel, hogy ott felvillantsa a g-moll madrigál zárószövegének és a *Requiem* azt elfedő szövegrészének *egymásrautaltságát*. A liturgikus szöveg mögött latensen, de elsődlegesen helyezkedő utolsó madrigálmondat ki nem mondva is a g-moll Requiem kulcsgondolatát adja: *„Sorsomat a saját kezemben látom, műveimben a Te rendeletedet olvasom."*[13] – A Luchini-szöveg *isten–halandó-viszonya* a szentek közösségének részévé nemesülve *mester–tanítvány-viszonnyá* válik. Ily módon teljesedik ki a zárótryptichon fokozott pathotyp-súlyának jelentése is.

E sorok írója – már jóval a g-moll *Requiem* kontrafaktúrás jellegének felfedezése előtt[14] – arra a meggyőződésre jutott, hogy *Werner Caldara zenei örököse* volt, és mint ilyen a már eddig is dokumentált személyes Caldara-tanítványok: Georg Reutter jun. és G. J. Donberger közelébe helyezendő. E mindinkább megszilárduló meggyőződés kifogástalanul *megfér* azzal, hogy 1975 óta tudjuk: Wernernek birtokában volt Fux *Gradusa* és alaposan tanulmányozta is azt,[15] de *nem fér meg* azzal az elterjedt zenetörténeti szemlélettel, amely Werner stílusát állhatatosan Johann Joseph Fux (1660–1741) zenéjéből, illetőleg tanításából vezeti le. Nem kétséges,

12 A *Dies irae*-megzenésítések a *Quam olim Abrahae-szövegrészt* szerették még fúgával nyomatékosítani.

13 *Il mio destin nelle mie mani io veggo, nel opre mie il tuo Decreto io leggo.*

14 A körülbelül 20 évvel ezelőtt tett felfedezés – az osztrák későbarokk zenéjével való beható foglalkozásnak mintegy melléktermé ke – 2004 őszén került előadás formájában közzétételre. Lásd az 1. lábjegyzetet.

15 Oskar Pausch: *Die Herkunft Gregor Joseph Werners*. Wien: 1975.

hogy ez a szemlélet egy Fux autoritását övező, többé-kevésbbé megmerevedett tisztelet tartozékaként alakult ki, kölcsönhatásban az illetékes műveknek és Bécs Fuxon kívüli zenei potenciáljának nem elegendő figyelembevételével. (Lásd a későbbiekben is).

Oberkapellmeister Fux az udvar *zenei rendjének hivatalos főfelügyelője* volt. Ez a komponálás, a zenék előadása és a különböző szerveznivalók mellett az ösztöndíjas zeneszerző-tanulók – a *Hofscholarok* – szigorúan kontrapunktikus *„stile-antico"-tréningjének vezetését* is jelentette. Az idős Fux pedagógiai következetességéről és felelősségtudatáról tanúskodik, hogy a technikai alapképzésről még halála után is folyamatosan gondoskodni kívánt: latin nyelven írott és a császár költségén 1725-ben kinyomtatott korszakos pedagógiai művében, a *Gradus ad Parnassum*ban a 17. századi olasz tradíciójú gyakorlat metodikai kifinomításával lehetővé tette a *technika autodidaktikus elsajátítását*, illetőleg utólagos *magán-kontrollját*. – A „stile-antico"-alaptréning fuxi fokozott nyomatékosítása végső soron a „stile anticó"-ban rejlő, a mindenkori „stile modernó"-ra gyakorolt *ösztönző funkció régi tudatán* alapult.[16]

Fux pedagógiája szolgált és *közvetített*, és a tanítvány technikai tudásának megalapozásával messzemenő stiláris nyitottsághoz vezetett. Technikai tréningjének „lépcsőfokai" már jóval a *Gradus* megjelenése előtt a mester saját barokk stílusán túli Parnasszus területére vezettek.[17] Miután az *1717 utáni Bécs zenei Parnasszusát* egyértelműen *Antonio Caldara* jelentette, nem lehetett meglepő, hogy ott minden fiatal komponista, köztük Fux személyes tanítványainak legjava is (Fr. I. Tuma, J. D. Zelenka, sőt G. Chr. Wagenseil) rendkívül gyorsan Caldara stílusának hatása alá kerültek.

Exkurzus: Antonio Caldara

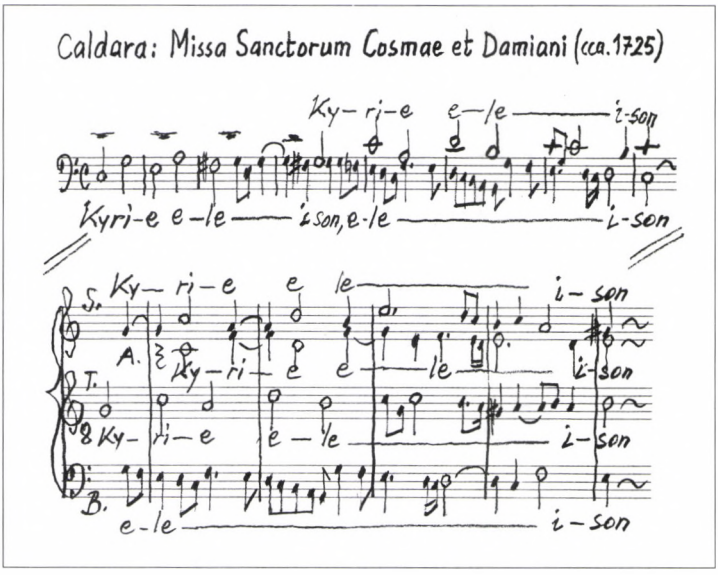
Caldara zenei nyelvének vonzereje *stílusspektrumának rendkívüli szélességében* és *sokrétegűségében*, valamint a stílusrétegek flexibilisen változó együttélésében rejlett. E stílusspektrum *összetartó kerete* és egyben befelé és kifelé ható *dinamikája* a legszigorúbb *polifon szerkesztés* és a *kora-gáláns hangvételfajták poláris feszültségéből* fakadt. A stiláris gazdagság természetszerűleg Caldara – terjedelmében is hatalmas – *egyházi zenéjére* volt leginkább jellemző. Ebből is következett, hogy e sokszínű zeneszerzői alkat alig mutatott érintkezési pontot az európai barokk utáni avantgárd világi súlypontú homofon radikalizmusával. Caldarának és iskolájának történeti profilja és jelentősége abban áll, hogy az *1730–40 körüli zenei forradalmat átugorva*

16 A *stile anticó*nak a mindenkori, változékony *stile modernó*ra ható dialektikus–stimuláló funkciója (nem utolsósorban a praxis részére komponált quasi-Palestrinás miséken és motettákon keresztül hatóan) a 17. és 18. századi zenefejlődés talán legszubtilisabb – jóllehet éppen ezért tudományosan megfoghatatlan – tényezője.

17 Fux személyes „barokk" stílusa lényegében még a késői 17. század jegyeit viselvén, minden sokrétegűsége mellett sem tudott a korai 18. század fiatalabb zeneszerzőgárdájára az aktualitás erejével hatni. Palestrinás *stile antico* művei pedig liturgikus (alkalmilag reprezentációs) rendeltetésük mellett már inkább pedagógiai intenciójúak voltak. (Lásd ehhez a 16. lábjegyzetet.)

tudott a barokkon túlra mutatni: dialektikus feszültségű stíluspluralizmusa az érett bécsi klasszika *gelehrt–galant*-szintézisének alapfeltétele, sőt előképe lett – és ezzel a bécsi zenei talaj előkészítője Bach befogadására is. Bach időtlen – a „modern" egysíkúságot ugyancsak átugró – univerzalitása pedig Bécsen keresztül válhatott a további zenefejlődés mélyreható fermentumává, mert a Caldara-iskola nyelvi komplexitása ott már elöl járt.

Bécs császárilag is ambicionált kontrapunktikus kultúráját Caldara 1717 óta a legerőteljesebb színekkel gazdagította. A szigorú szerkesztés 1720-ból származó kirakatdarabja, a számos másolatban elterjedt *Missa artificiosissimae compositionis*, a legkülönbözőbb kánonfajták ámulatos gyűjeménye, válasz Fux 1717 körül írt, és a császárnak ajánlott *Missa canonicá*jára. Caldara önmagában is sokarcú *stile anticó*ja a Fux által képviselt római Palestrina-tradícióval párhuzamos velencei Willaert–Monteverdi–Lengrenzi-hagyomány utolsó kikristályosodása. Hajlik a tercekből, kvartokból épülő lapidáris, jól „szűkmenetezhető" témaképzésre *(a 6. ábra, alább)*,

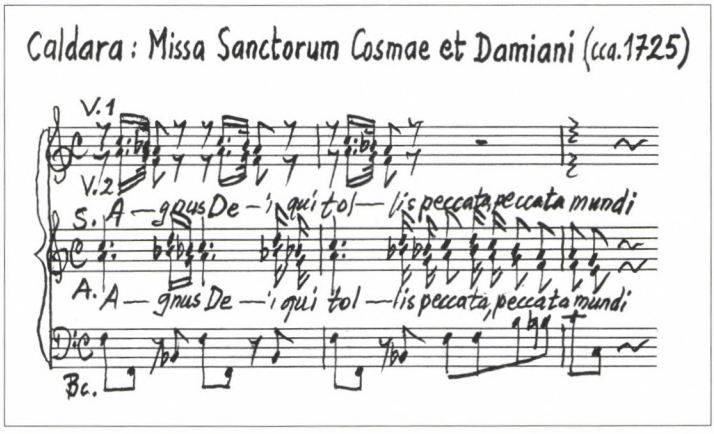


6. ábra

metrikus meghatározottságra, szillabikus dikcióra és alkalomadtán kromatikus–madrigalisztikus határátlépésre. E tulajdonságokkal áll kapcsolatban a szigorú szerkesztés Caldarára annyira jellemző kinyílása a későbarokk fúgatechnika irányába. Caldara rendkívül igényes, sűrű szövésmódú vokális fúgaszerkesztése és ennek tématípusai gyakran a *stile antico* grandiózus kitágulásaként állnak előttünk. Ő volt a katolikus Musica sacra történetében a *zárt építkezésű, nagyszabású vokálfúga* igazi kiképzője és egyben alighanem legnagyobb mestere. Az idetartozó eszközök teljes arzenálját – tonális terv, kontraszubjektumos szerkesztés, motivikus közjátékszövés, szűkmenetes fokozások – alkalmak szerinti pregnáns hangképek köntösében vetette be. A több-kontraszubjektumos *permutációs fúgatechnika* perfekciója és gyakorisága tekintetében Caldara közvetlenül Bach mögött, a második helyen

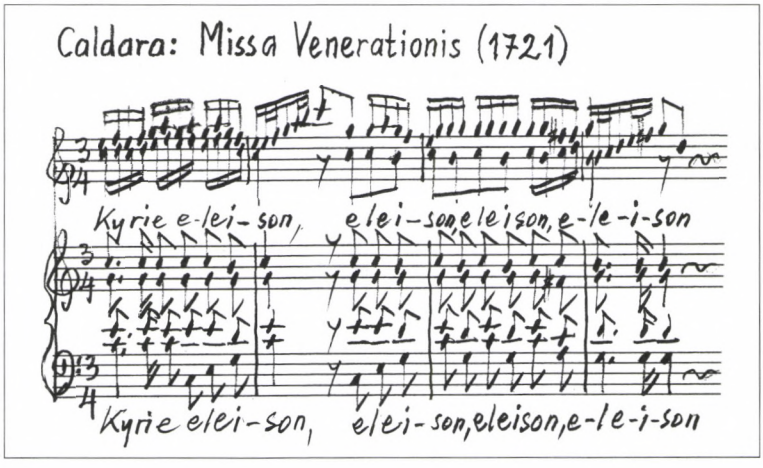
áll. – Az önálló súlyú vokálfúga autonóm jellegében rejlett annak ciklust tagoló illetve -záró potenciálja is. Nem véletlen, hogy a *misetételeknek nagy fúgával való bezárása* mindenekelőtt *Caldara* révén vált normatívvá.

Caldara *későbarokk–koragáláns* stílusa nagyrészt az ugyancsak velencében kiérlelt ritornell-technika kötelékében lép fel, főleg szerzőnk Bécs előtti olasz periódusainak jellemzőjeként.[18] Caldara fokozottan kontrapunktikus „bécsi" stílusa a koragáláns elemeknek újfajta fogalmazását hozta, érezhetően a kontrapunkt poláris viszonyú összefüggésében. Számos később „bécsies"-nek érzett hangvétel-tipus valójában Caldarára vezethető vissza.[19]

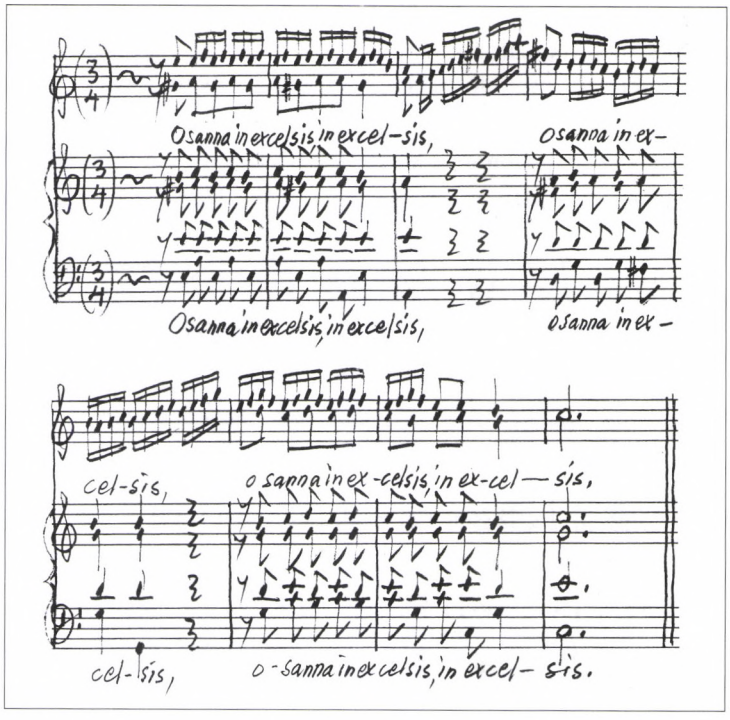


7. ábra

Tipikus Caldara-stílusjegy az egyszerű harmóniaváltásokon nyugvó *gyorsmenetű akkordikus kórusdeklamáció*. Az élénkítő hegedű-tizenhatodokat is beleértve itt már teljességgel kialakult az a dikció, amelyet 50–70 évvel későbbről a bécsi klaszszikusok egyházi zenéjének elemeként ismerünk *(8. ábra alább, folytatása szemközt)*.



8. ábra



8. ábra (folytatás)

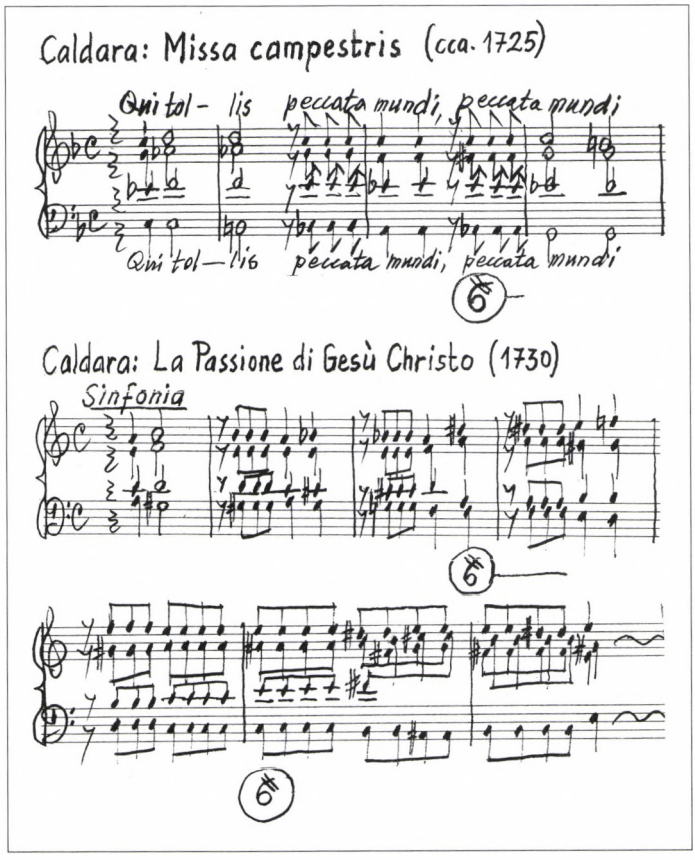
Hogy Caldara életművében a bécsi klasszikának mintegy titkos forrása rejlett, arra nem utolsósorban azok a *lassított tempójú akkordmenetei* mutatnak, amelyek *szeptimes, szűkített szeptimes, „nápolyi" és bővített szextes alterált hangzatok* (elíziós) fűzéséből képződnek, és feltűnő következetességgel a szakrális művek főleg transzcendentális tartalmú szövegrészeivel kapcsolatosak. E rendszerint kórus-deklamáció formájában jelentkező, sötét csillogású, később mindig a bécsi klasszikus stílussal asszociált hangvilág – nevezzük *„adagio-hangzatfűzés"-nek* – (legjellegzetesebb elemével, *a bővített szextes akkorddal* egyetemben) megint csak velencei eredetű.

Az *adagio-hangzatfűzés* alighanem a kísérletező korabarokk *durezze e ligature* disszonáns–kromatikus manírjára vezethető vissza. A hangzatok tonális–funkcionális szelekciója minden jel szerint 1670 körül, Caldara tanítómeste-

18 Ursula Kirkendale: *Antonio Cadara, sein Leben und seine venezianisch-römischen Oratorien.* Graz–Köln: 1966.

19 Caldara melódiáinak „fülbemászó" mivolta járványszerű gyors elterjedéssel még a nyugat-cseh népies dallamok alakulását is befolyásolta. A bécsi udvar kötelékében álló csehországi „birodalmi grófok" rezidenciái (kiváltképpen Jeroměřice) valóságos hídfői voltak ennek a befolyásnak, ahol különösképpen Caldara-művek kerültek előadásra, gyakran akár közvetlen kapcsolatban a komponistával. Caldara áttételes hatását Mozart melódiavilágára nem utolsósorban a 18. századi nyugat-cseh népzene továbbította – Lásd: V. Helfert: *Hudba ma Jaroměřickem zámku.* Praha: 1925. – J. Racek: „Zur Frage des »Mozart-Stils« in der tschechischen vorklassischen Musik." *Bericht über den internationalen musikwissentschaftlichen Kongreß 1956.* Graz–Köln: 1958. – J. Racek: „Das tschechische Volkslied und die italienische Barockmusik des 17. und 18. Jahrhunderts." *Symbolae historiae musicae (H. Federhofer zum 60. Geburtstag).* Mainz: 1971.

rének, Legrenzinek velencei műhelyében határozható meg először. Szisztematikus használatuk Caldaránál már jóval a bécsi évek előtt látható, éppúgy, mint a Velencében működő másik Legrenzi-tanítvány, A. Lotti minden alkotóperiódusában.[20]



9. ábra

Caldara oratórumaira, operáira és világi kantátáira egyházi műveinél lényegesen szűkebb stílusspektrum jellemző. A *stile antico–stile moderno*-feszültség hiányát, a kóruspolifónia szerepének erős redukálását vagy teljes mellőzését, a többszólamú és szólisztikus éneklés váltogatásából következő idiomatikus kétszintűség feladását Caldara (egyike a legkorábbi Metastasio-megzenésítőknek) bécsi oratóriumaiban és opera seriáiban a *da capo-áriák* sokrétű differenciálásával igyekezett ellensúlyozni. Az

20 A *durezze e ligature* orgonahangtól inspirált expresszionizmusa 1600 körül a legszigorúbb értelemben vett transzcendentális tartalomkör jegyében állt: ez volt a mise átváltozás részének előszeretettel alkalmazott „kísérőzenéje" *(sonarsi alla elevazione)*. A hangzatoknak Legrenzi-féle szelekciója és abból válogatott használata ezzel szemben az erotikus affektusok kifejezését szolgálta. Caldara *adagio-hangzatfűzésének* szakrális–transzcendentális vonatkozása így az eredeti affektuskör átszínezett eszközökkel való visszatéréseként értelmezhető.

oratóriumok és operák kontrapunktikus irányba tett legsajátosabb „kilengését" éppenséggel azok „fúga-áriái" képviselték. Ez a tipikusan bécsinek tekintett és az összes ott működött későbarokk komponista által művelt – talán császári kívánságot is tükröző – ária-szerkesztésmód feltehetően szintén velencei eredetű volt.[21]

Caldara történeti utóhatása legerőteljesebben az *egyházi zene területén* és ezen belül a *misekompozíciókban* nyilvánult meg. De befolyása kiterjedt a hangszeres műfajokra is, átlépve a különböző idiómák és műfajstílusok mezsgyéit. Ez vonatkozik már a nagy tehetségű *G. M. Monn* (1717–1750) rövidre szabott pályája alatt főleg hangszeres műveket termő életművére,[22] de később *Birck, Gassmann,* sőt talán *J. Haydn* hangszeres nyelvére is.

A *mise műfaj* terén legalább 1800-ig egyetlen, a Habsburg birodalom területén, vagy délnémet régióban működő komponista sem vonhatta ki magát Caldara hatása alól. Látható ez a nagy *kontraszubjektumos fúgák* összefüggésében éppúgy, mint a *különböző kórus-textúrák kezelésében,* a *lírikus–patetikus melodika és témaképzés* terén és nem utolsósorban az *expresszív adagio-hangzatfűzés* vonatkozásában. Az egyenként is számos misét komponáló *Tuma, Werner, Reutter jun., Eberlin, M. Haydn, Brixi, Gassman, Fr. X. Richter, Holzbauer, J. Haydn, Hoffmann, Mozart, Vanhal, Albrechtsberger* és a legjelentősebb „kolostorkomponisták": *Donberger, Aumann és Zechner,* kivétel nélkül Caldara közvetlen vagy közvetett befolyása alatt álltak.

Kiemelendő emellett, hogy a szakrális zenében központi szerepű *Salve Regina-, Stabat Mater-* és *Miserere-szövegek* emfatikus megzenésítésében Caldara konkrét mintapéldái, melodikájának *dolcezzája* és hangzásszínei rendkívül inspiráló hatással voltak. Erről elsősorban *František Ignác Tuma* expresszív erejű megzenésítései tanúskodnak. Jochen Reutter behatóan kifejtette,[23] hogy a mannheimi iskola kontextusából ismert nagytudású *Franz Xaver Richter* minden alkotókorszakán áthúzódó gazdag misetermésében nagymértékben Caldara többrétű hatása alatt állt. Alighanem *J. Haydn* volt az, akit a legösszetettebb és legnehezebben kibogozható Caldara-hatás ért. Caldara két személyes tanítványának, Wernernek és az ifjabb Georg Reutternek kettős és különböző módú közvetítésével továbbított befolyása Haydn egyházi zenéjére – a hat késői nagymisét is beleértve – mindenütt érezhető. De lehet, hogy Caldara nyelvének belső dialektikája áttételesen Haydn egész hangszeres gondolkodásmódját is alapvetően formálta. *Mozartra* kétféle értelemben ha-

21 Késői példaként *Diogenio (Benedetto) Bigaglia*nak (1676–1745), a velencei St. Giorgio Maggiore jeles komponistájának (tévesen Pergolesinek tulajdonított) Miserere-zsoltárában található nagy fúga-áriája említhető. – Bigaglia nagyszabású misekompozíciói (a kremsmünsteri bencés apátság archívumának őrizetében) a velencei későbarokk *musica sacra* kultúrájának ékes példái.

22 Különös súllyal bír G. J. Albrechtsbergernek szakmailag fémjelzett megállapítása a Monnra ható Caldarastílus-befolyásról. Lásd: Joseph Sonnleithner: „Matthias Georg Monn." In: *Monatsbericht der Gesellschaft der Musikfreunde Wien* Jg. VI. (1830).

23 Jochen Reutter: *Studien zur Kirchenmusik Franz Xaver Richters (1709–1789).* Frankfurt/M.: 1993. F. X. Richter előszeretete a kontrapunktikus szerkesztés iránt hangszeres zenéjében is megnyilvánul. Ez a „Mannheimiek" alapirányától elütő, már régóta számon tartott jellemvonás igazában szintén csak a Caldarától örökölt stíluspluralizmus részeként válik érthetővé és értelmezhetővé.

tott a – legalábbis Georg Reutter jun. és Michael Haydn által közvetített – Caldara-befolyás: egyrészt a kontrapunktikus szerkesztéstechnika, valamint expresszív hangzat- és melódiafűzése tekintetében,[24] másrészt – és ebből kifolyólag – a *Bach-recepció katalizátoraként*. A Caldara-iskola kontrapunktikus megalapozottságú – a meghitt, „otthoni" osztrák talajon kivirágzott – műhelyének tradíciója volt az, ami erőt adott a *Wohltemperiertes Klavier* kompozitorikus recepciójához. *Mozart és Bach közös nevezője Caldara volt. – Beethoven* Erzherzog Rudolf zeneműtárában találkozott – közvetlenül – Caldara-művekkel. Említsünk itt csak annyit, hogy a *Missa solemnis* Christe eleison-tematikája Caldara kis *D-dúr miséjének* (Missa *Vix orimur morimur)* idevágó anyagával korrespondeál.

Caldara befolyásának legkézzelfoghatóbb, mintegy statisztikai lenyomatát az európai és az azon kívüli zenei archívumok őrzik. A gyűjtemények Caldara műveinek korabeli és későbbi másolatok révén történt *szinte páratlan elterjedéséről* és egyben Caldarának Fuxhoz képest összehasonlíthatatlanul nagyobb popularitásáról tanúskodnak. Így a kismartoni hercegi zeneműtár is, amelynek 1737/38-as leltárában Kapellmeister Werner sajátkezűleg ad számot arról, hogy Fuxhoz képest Caldara műveiből kétszer annyit hozatott Bécsből.[25]

Caldara személyes pedagógiai tevékenységének mennyiségéről és módszereiről nincs adatunk. Fuxnak, az első Kapellmeisternek az udvari protokoll alapján hivatalos kiképzői funkciója mellett a Vizekapellmeister tanítói munkája legfeljebb félhivatalos lehetett. Feltehető, hogy az elképzelhetetlenül nagy kompozíciós feladatokkal megterhelt, a betegeskedő Fux helyett is ismételten helytállni kényszerülő olasz mester későbbi bécsi éveiben már nem jutott tanításhoz. Mindamellett Werneren, Georg Reutter junioron és Donbergeren kívül valószínűleg F. X. Richter is személyes Caldara-tanítvány volt.[26] Caldara gondoskodott VI. Károly császár zenei továbbképzéséről is, de valószínűleg már annak 1711-es trónralépése előtt. Kétségtelen, hogy Caldara a kiképzést az olasz hagyománynak megfelelően a szigorú *stile antico-technikára* alapozta. Különösen a fúgaírás tanításában boszorkányos biztonsággal működő metódusára következtethetünk, hiszen éppen személyes tanítványai között (hipotetikusan F. X. Richtert is ideértve) találjuk a kor legügyesebb kezű fúgaíróit.

Caldara stílustörténeti jelentőségének mai napig tartó hátrányos megítélése egy, a tudomány és a praxis terén egyaránt fennálló *előítélet- és deficit-láncolatnak* az utolsó tagja. E láncolat elején a kontrapunkt antiprogresszív jellegéről

24 Lásd többek között a c-moll mise Cum sancto spiritu-fúgájának nagy hangértékű, araszolva lépkedő „Caldara-témáját" és szerkesztésmódját, valamint ugyanebben a műben a Gratias agimus és Qui tollis kórusok alterált hangzatos, bővített szextekkel terhes, sötét *adagio-hangzatfűzését*. A *Requiem* polifóniája és expresszívitása ugyanezen tradíció jegyében állt. – Mozart affinitása különböző barokkos stílusjegyekhez ugyancsak a Caldara-iskola összefüggésében válik érthetővé. A szűkszeptimes pathotyp fúgatémák 1750 utáni továbbélését, sőt bécsi klasszikus reneszánszát az e tradícióhoz tartozás emblémájának tekinthetjük.

25 Lásd a 3. lábjegyzetet és Ulrich Tank: *Studien zur Esterházyschen Hofmusik*. Regensburg: 1981.

26 Lásd a 23. lábjegyzetet.

szóló, részben tudat alatt működő előítélet áll. Ennek következtében viseli a 17. és 18. századi katolikus egyházzenei repertoár nagyrésze a konzervatív–akadémikus bélyeget, amely – az operaműfaj mind kiterjedtebb tanulmányozása által is háttérbe szorítva – messzemenően bénítja a repertoár objektív megismerését és vizsgálatát. A musica sacra tradíciójának – már Mozart által is fájlalt – elhanyagolása[27] a bécsi későbarokk és preklasszika pedantérikus mivoltáról szóló doktrinával párosul, alátámasztva még egy sajátosan alibi-mellékízű akadémikus Fux-tisztelet irányából is.

Az eklatánsan Caldarát érintő hiányos recepció még a modern kutatás egyre részletesebben megrajzolt Bach-képén belül is nyomot hagy: Caldara befolyása Bach késői korszakára Christoph Wolff nyomán még mindig csupán a *stile antico* összefüggésében nyer említést.[28] J. S. Bach dokumentált Caldara iránti „nagyrabecsülése" (C. Ph. E. Bach) azonban átfogóbb volt, és kétségen kívül az olasz mester „régi–új" stílusdualizmusára rezonáló rokonszelleműségből eredt. *A Clavierübung III. Theil*nek bizonyos stílusjegyei és a *h-moll mise* Credójában a transzcendentális Et incarnatus- és Et expecto-szakaszok harmóniafűzései legfőképpen Caldara expresszív–homofon hangvételével hozhatók összefüggésbe.[29]

A megszilárdult *circulus vitiosus* legkisebb áttörése is rendkívül nehéznek bizonyul. Friedrich Wilhelm Riedel a 18. századi osztrák zenét illető írásaiban évtizedek óta kitartóan hangsúlyozza Caldara jelentőségét a rákövetkező generációkra,[30] míg Brian W. Pritchard – a készülőben lévő tematikus Caldara-jegyzék fáradhatatlan szerkesztője – tanulmányokkal és kottakiadványokkal igyekszik a mesterre irányuló figyelmet serkenteni.[31]

Az alsó-ausztriai Ybbs a. d. Donauban született **Gregor Joseph Werner** zenei tanulmányairól szóló hivatalos forrás eddig nem került elő. Minden jel szerint Cal-

27 Lásd Mozart 1783. április 12-én kelt, apjához írt levelét.

28 Christoph Wolff: *Der Stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs.* Wiesbaden: 1968.; uő: *Bach, Essays on his life and music.* Cambridge, Mass.: 1991. – Lásd még a kottakiadványt: *Antonio Caldara, Magnificat.* Herausgegeben von Christoph Wolff. Kassel: 1969. (Wolff az előszóban kimondott feltevése, hogy Caldara e C-dúr Magnificatja esetleg csak Bach saját kezű másolata formájában maradt fenn, helyesbítésre szorul: a kompozíció a kremsmünsteri bencés apátság zenei archívumában E, 24, 149 szignatúra alatt megtalálható.)

29 A bővített szextes akkord exponált használata a Credo említett szakaszaiban már önmagában is a Caldara-hatás jelének tekintendő. (E hangzatot Bach korábban valósággal kerülte.) Mindeddig épp így nem részesült figyelemben, hogy a kontrafakturált Crucifixus 15. ütemében a weimari ősforma („Weinen, Klagen") szokványos nagyszextje *bővített szextté élesül*, és ezáltal az újonnan komponált „et sepultus est"-toldalék *szűkített terce* – a basso ostinato analóg, de eltorzuló pillanatában – a *továbbélesítő hangzatfordítás* összefüggésébe kerül. Caldara hangzatesztétikája Bach páratlanul átszellemült anyagkezelése révén retorikus betetőzéshez jut: a hitvallás teológiai középpontjában, a Credo ciklikus szimmetriájának centrumában a hangzatfordítási technika mélyértelmű dramaturgiává szublimálódik.

30 Lásd többek között Friedrich W. Riedel: *Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1711–1740).* München–Salzburg: 1977.

31 Lásd többek között *Antonio Caldara. Essays on his life and times.* Edited by Brian W. Pritchard. Aldershot: 1987.

dara *legidősebb* és ugyanakkor *legelső bécsi tanítványa* lehetett. Tanulmányainak fonalát legkorábban 1717 körül, tehát 24–25 éves korában vehette fel nála. Ezt megelőző zenei studiumait illető bizonyos adatok a melki bencés apátság zenei életével való relatív korai kapcsolatra engednek következtetni. Werner zeneileg feltehetően későn érő volt, sírkövének saját maga fogalmazta szövege is mintha erről vallana.[32] Fux *Gradus ad Parnassum*ának példányát Werner kétségtelenül már kiképzett komponistaként kapta kezébe – feltehetőleg 1725/26-ban –, jóllehet Fux mintamegoldásainak werneri kézírásos módosításai talán későbbről származnak. De még így is valószínű, hogy a *Gradus*t birtoklók és „javítók" sorában Werner volt a legkorábbi. (A rákövetkezők közül a legismertebbek Padre Martini, L. Mozart és J. Haydn voltak.)[33] Bécsben 1727-ben kötött házassága után Werner 1728-ban a kismartoni Esterházy-udvar Kapellmeistere lett, és ezt az állást (1761–1762 után J. Haydnnal megosztva) 1766-ban bekövetkezett haláláig töltötte be. Werner pedagógiai tevékenységéről kevés adat maradt fenn. Az utóbbi idők intenzív magyar Istvánffy-kutatása[34] – nem utolsósorban a stílusvonások evidenciája alapján – Werner és *Istvánffy Benedek* (1733–1778), a győri székesegyház karnagya között mester–tanítvány viszonyt feltételez. Ezzel a Caldara-iskola kelet felé vezető ága még teljesebben kirajzolódik.

A g-moll *Requiem* rejtélyének megfejtése és vizsgálata csak a Caldara–Werner stíluskapcsolat ismeretének hátterével nyeri el tulajdonképpeni értelmét. *A Caldara-hatás Werner stílusának minden szintjén megnyilvánul.* Összetevői főleg azok a velencei eredetű stílusjegyek, amelyek Caldarán keresztül jutottak a Habsburg országok zenei vérkeringésébe, elkülöníthető réteget képezve ezzel a római tradíciót közvetítő Fux nyelvezetétől.

Werner zenei *nyelvének Caldara stílusával szorosan összefüggő,* legjellemzőbb *sajátosságai* a következőkben vázolhatók:

1. Alterált akkordos *adagio-hangzatfűzés* (lásd fentebb ennek részletesebb kifejtését és a 20. lábjegyzetet). Legjellegzetesebb – ha nem is leggyakoribb – eleme a bővített szextes akkord, amelynek előfordulása Habsburg földön 1720 és 1760 között már egymagában is a Caldara-befolyás jelének tekintendő.

2. Legegyszerűbb harmóniai tartalmú, allegro mozgású, a szövegritmust követő *homofon kórusdeklamáció.*

3. A *stile antico sokféle arculata,* alkalom szerint fellazult, metrikusan meghatározott, alterációkkal dúsított „barokkos" színezettel.

4. Az imitációs technika *sogettóinak* – többnyire nagy hangértékekben mozgó – tercszerkezete, illetve a tercekből és nagyobb hangközökből (főleg kvartokból) kombinált *„araszoló" mozgású, szekvenciás* építkezése. (A torlasztás és ezen belül a szinkópált „csúsztatás" lehetőségeit magában hordó, „szemi-vertikális", még térszerű hangzáshatásokat is megcélzó linearitás.)

32 Lásd a 15. lábjegyzetet.

33 Lásd a 15. lábjegyzetet.

34 Farkas Zoltán: *Istvánffy Benedek.* Budapest: Mágus, 1999. – Lásd még Musicalia Danubiana 3., 13., 19.

5. A rendkívül ügyes imitációs technikán alapuló (többnyire kontraszubjektumos) *vokális fúgaépítkezés* mesterségbeli tökélye.

6. A nagyheti sepolcro-oratóriumok két részét lezáró *vokális együttesek* négyszólamú, motettikus–polifon szerkezete, zárófúgával és a hangszerek *colla patre* vezetésével.

*Nagyrészt Caldará*hoz *kapcsolódó* Werner-jellegzetességek:

a. A nagyheti sepolcro-oratóriumok *fúga-áriái*. Ez az általánosan „bécsi", Fuxra is jellemző, Caldaránál igen gyakori specialitás a Werner-stílusjegyek eredetének statisztikája alapján elsődlegesen Caldara-hatásnak tekinthető.[35]

b. A *chalumeau szólisztikus használata,* főleg a sepolcro-oratóriumokban. Ez az ugyancsak általános „bécsi" hangszerhasználat Wernernél legalábbis részben Caldara jellegzetes mintáira vezethető vissza.

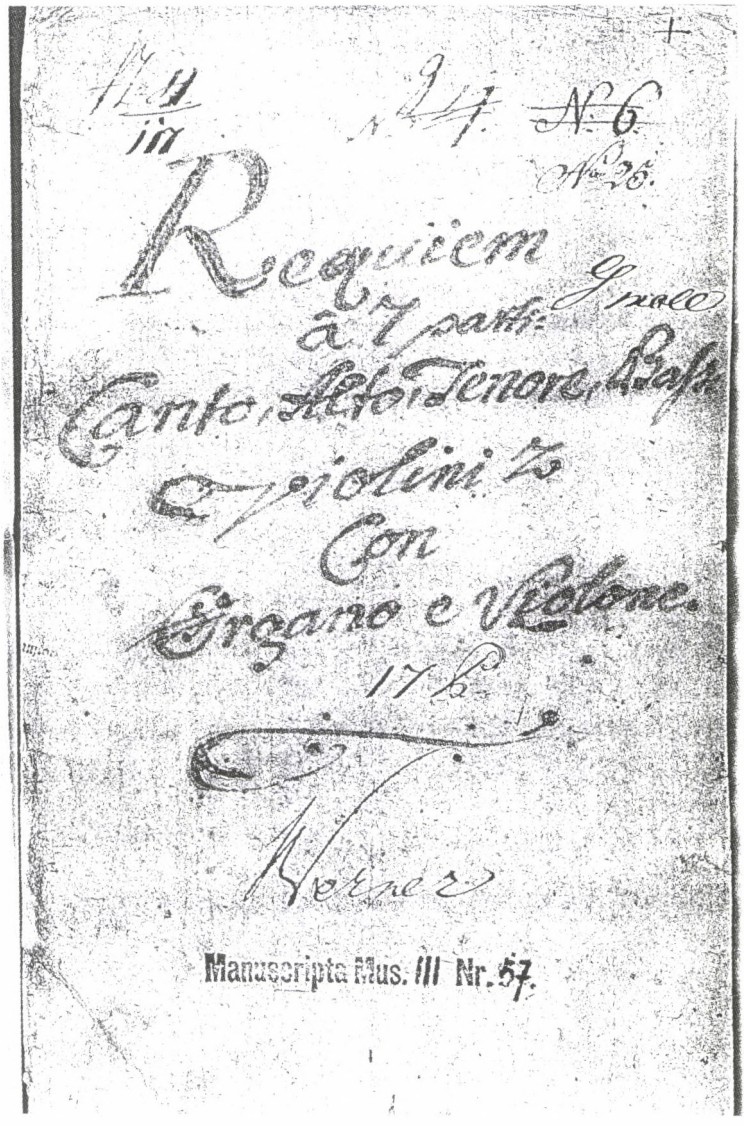
Konklúzió

Úgy vélem, hogy a gyengélkedő és halálát közeledni érző Werner *1760* táján *saját fogalmazású sírfeliratával párhuzamosan* juthatott el a *g-moll Requiem tervéhez*. A *Requiem* írásduktusa *1760–1762 körüli keletkezésre* utal. A mű az életút végéről visszatekintő mester *zenei epitáfiuma,* egy csak Istenét és Mesterét illető rejtett üzenet, kizárva az avatatlan halandó általi indiszkrét megfejtés lehetőségét, de maga mögött hagyva a halotti liturgiának nemcsak strukturális, hanem talán istentiszteleti–funkcionális konvencióját is. A küldött üzenet végső soron az öreg komponista *identitásának, zenei öntudatának reflexszerű emanációja* volt – esetleg Haydn udvari szerződtetéséből és kezdődő működéséből kifolyó belső irritációinak kompenzálásaként is.[36] A g-moll *Requiem*hez – a jelek szerint – Werner haláláig idegen nem juthatott, a rejtett tartalom nyilván külső hozzáférhetetlenséggel is párosult. Ezzel magyarázható, hogy a mű *unikátumként* maradt fenn, az Esterházy-archívumon kívül (a c-moll- és d-moll-*Requiem*mel ellentétben) másolt előfordulásról nincs nyom. De így válik érthetővé az is, hogy a g-moll Requiem Werner egyetlen olyan autográfban fennmaradt műve, amelynek címlapján Werner *nem tüntette fel a nevét:* Werner neve egymagában csak az igazság fele, mindkét komponista megnevezése viszont abszurditás, a mű mélyebb értelmének megsemmisítése lett volna.[37]

35 Farkas Zoltán: „Imitáció és ellenpont Gregor Joseph Werner oratórium-áriáiban." *Magyar Zene* XXXV. (1994.)

36 Mindez nem zárja ki, hogy Werner a mű koporsóját kísérő elhangzását (is) elképzelte. Az agg mester 1763. augusztus 2-án kelt testamentumában, valamint annak 1765. október 8-i kiegészítésében temetésével kapcsolatban Requiem celebrálását rendelte, de nem derül ki, hogy „csendes" vagy zenés halotti misére gondolt-e. – Lásd: Johann Harich: „Die Testamente der Musiker Tobias Fritsch und Gregor Joseph Werner." *Burgenländische Heimatblätter* 39. (1977) Heft 3.

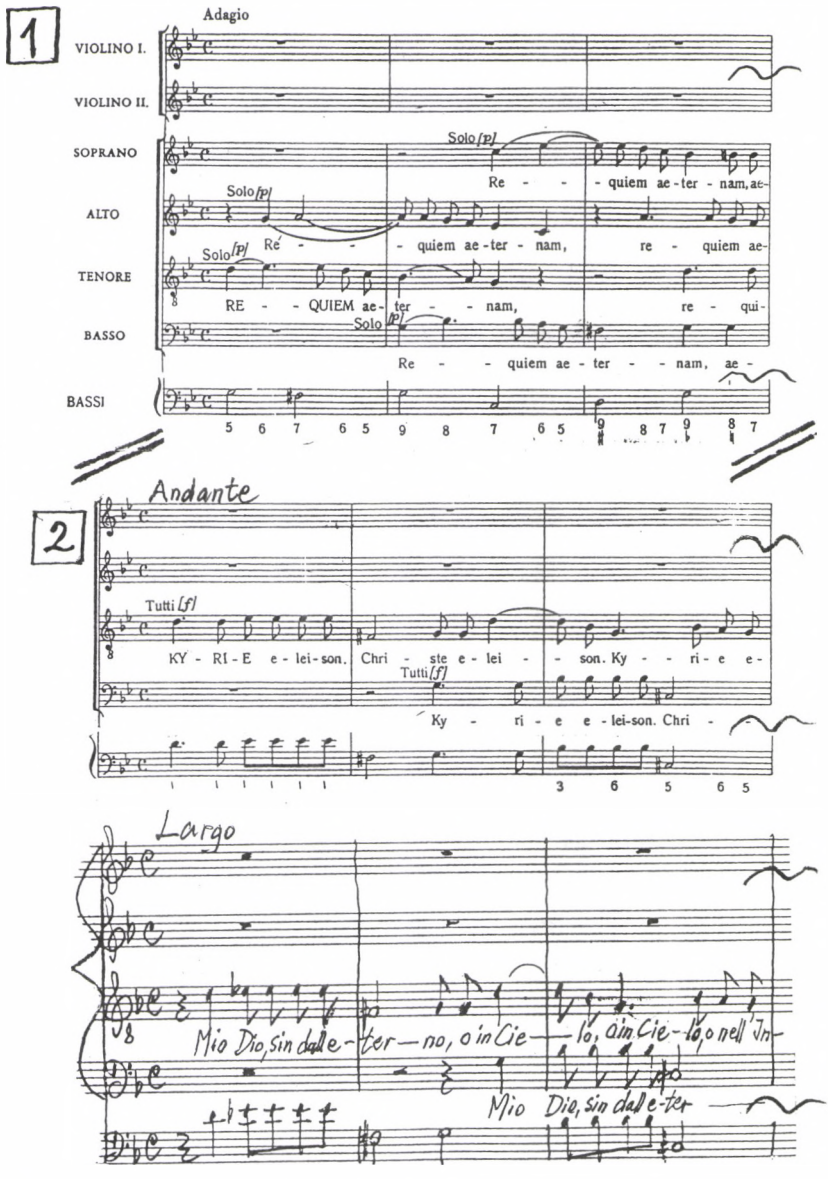
37 Az autográf borítólap *(10. ábra, lásd a 422. oldalon)* szövege: „Requiem a 7 parti: Canto, Alto, Tenore, Baßo Violini 2 con Organo e Violone." A mű hangneme, Werner vezetékneve később, idegen kézírással került a címlap aljára. Ugyancsak később íródtak a duplikát szólamok. A reprodukció engedélyezéséért ezúton mondunk köszönetet az Országos Széchényi Könyvtár Igazgatóságának.



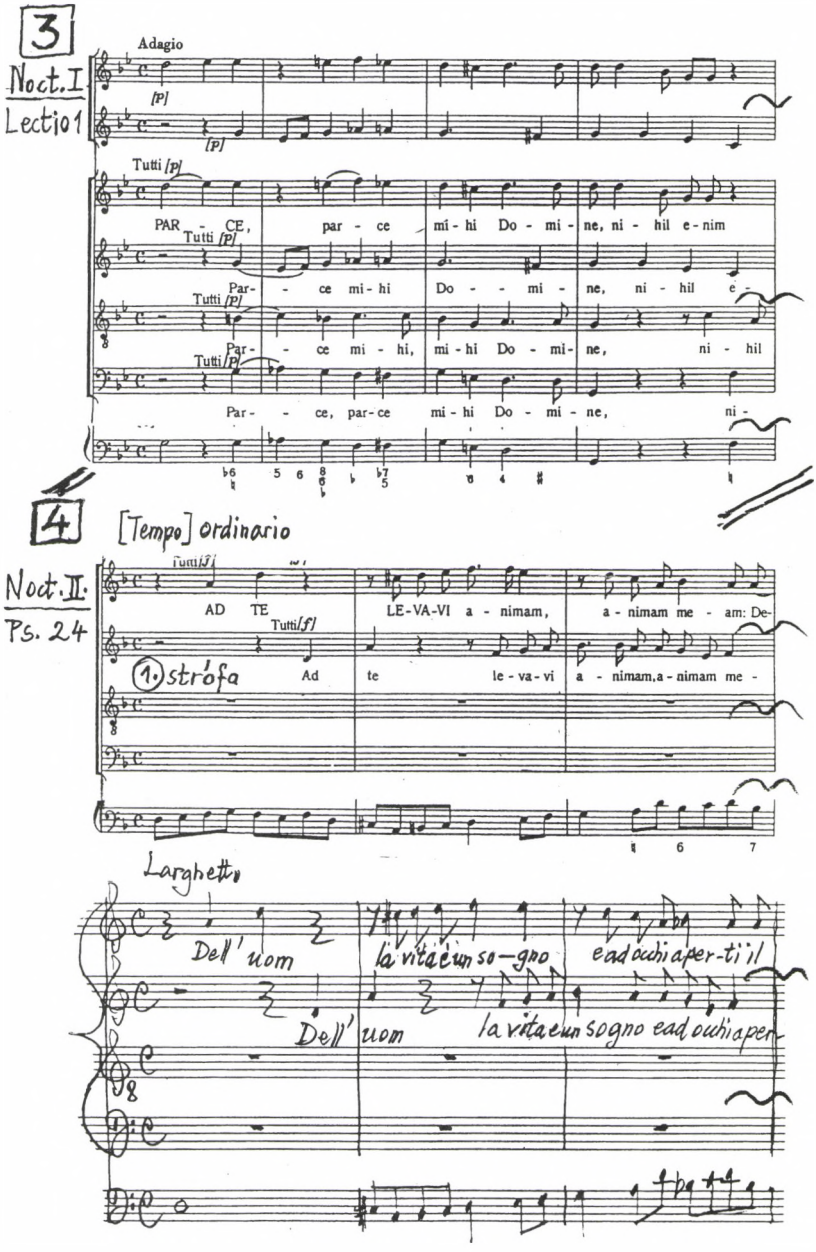
10. ábra

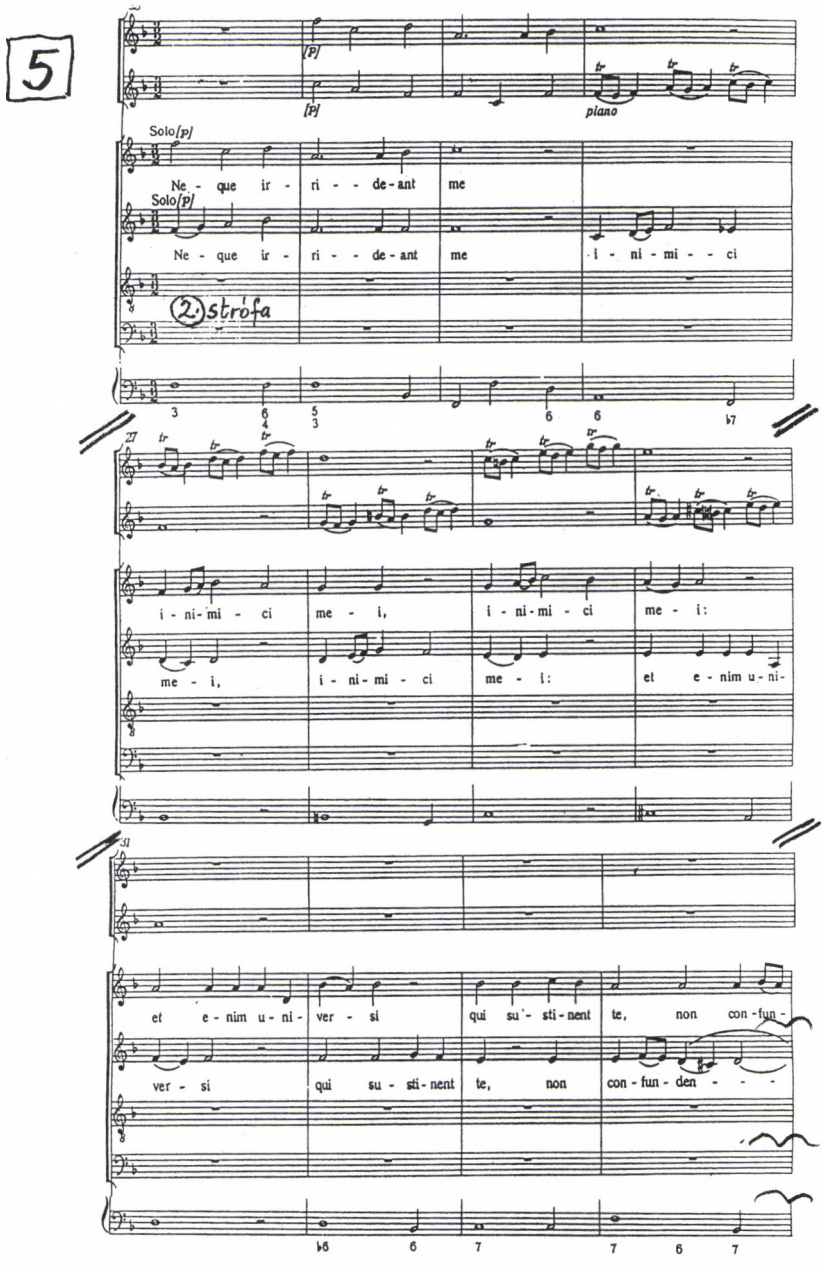
Werner g-moll gyászmiséjében a *Requiem-ethos* és a *komponista-önvallomás* történetileg egyedülálló *egybeforrását* és ezzel a szerző mély szellemiségének legbeszédesebb dokumentumát láthatjuk. – A Wernert Caldarához fűző szoros zenei rokonság ténye *nem szorul* a g-moll *Requiem* titkának megfejtése felőli megerősítésre. A megfejtés azonban *feltárja* Werner Caldarához fűződő *személyes tanítvány– mester kapcsolatát,* és azt, hogy mit jelentett Werner számára ez a kapcsolat, hogy szívügye volt e kapcsolatot mint *személyes identitását* a leggondosabb módon kifejezésre juttatni. Nem kétséges, hogy ezzel új fény vetődik nemcsak az erre a kapcsolatra épülő Werner-művek százaira, hanem azokon túli összefüggésekre is.

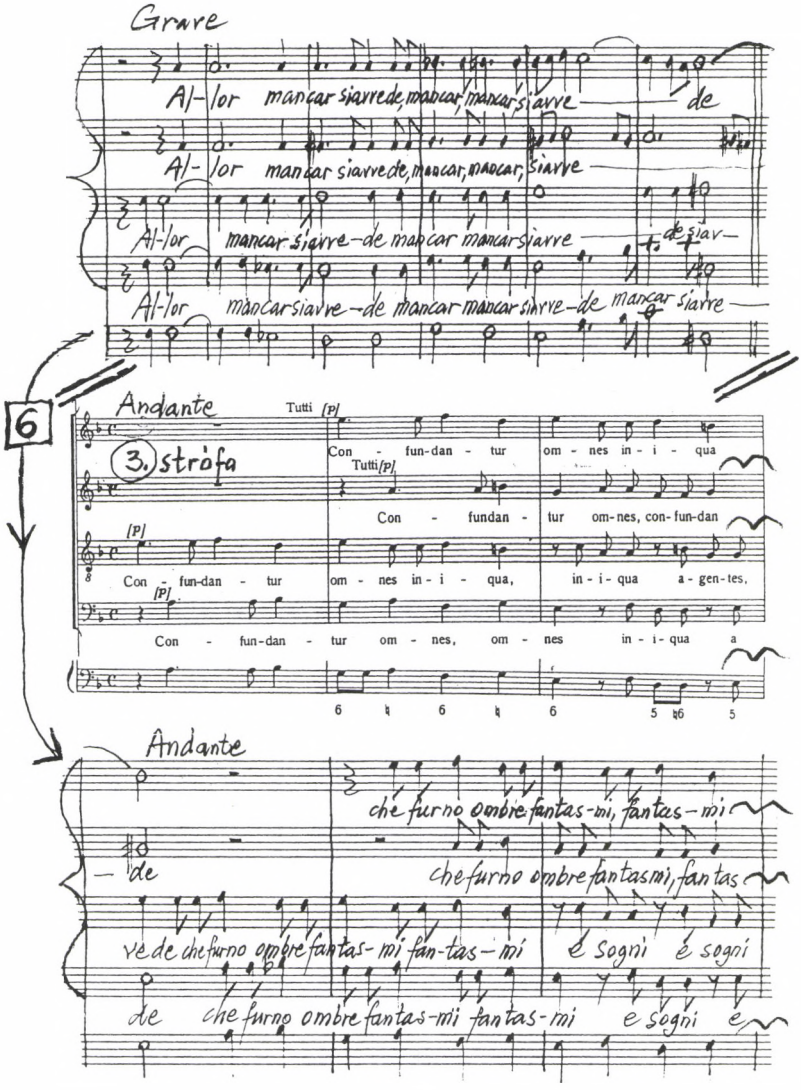
A g-moll Requiem 12 szakaszának rövidített áttekintésével[38]

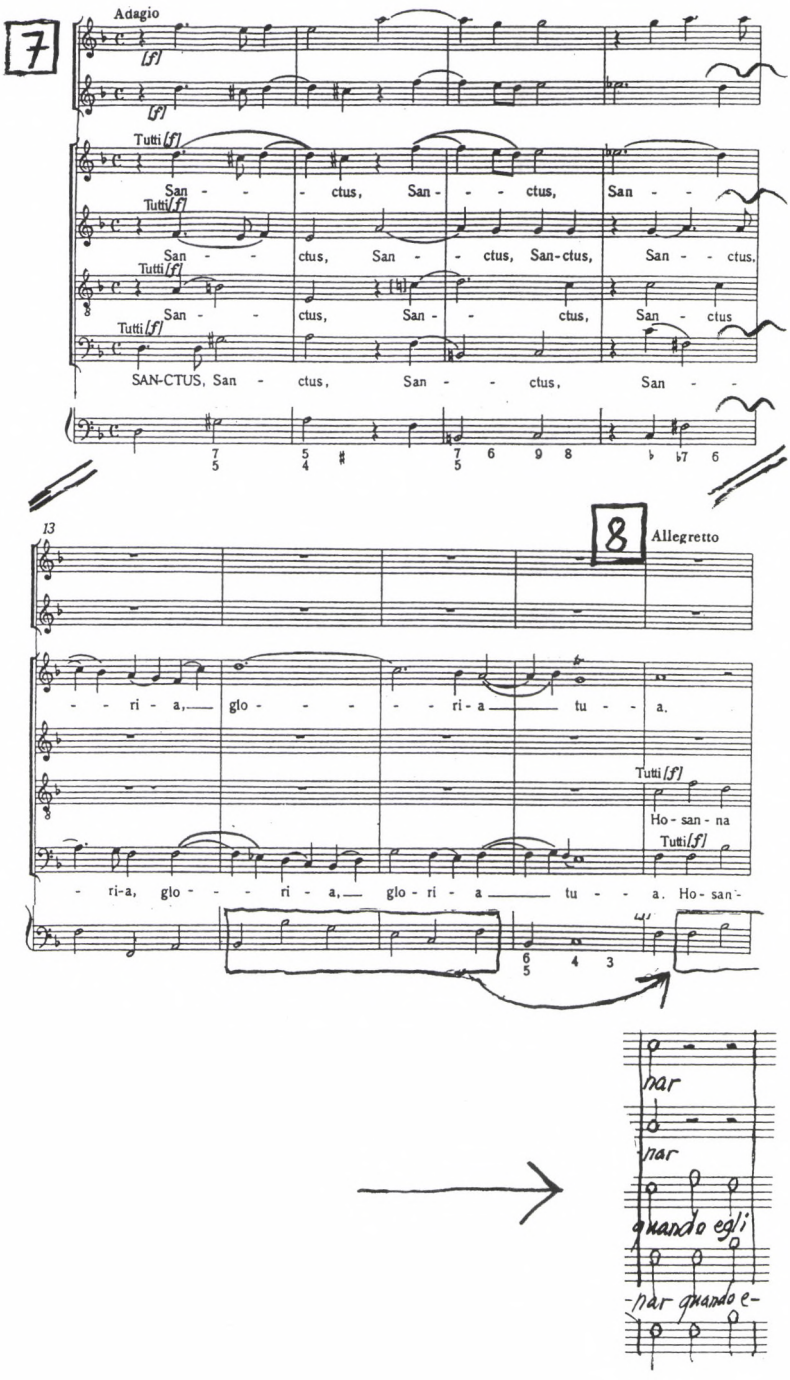


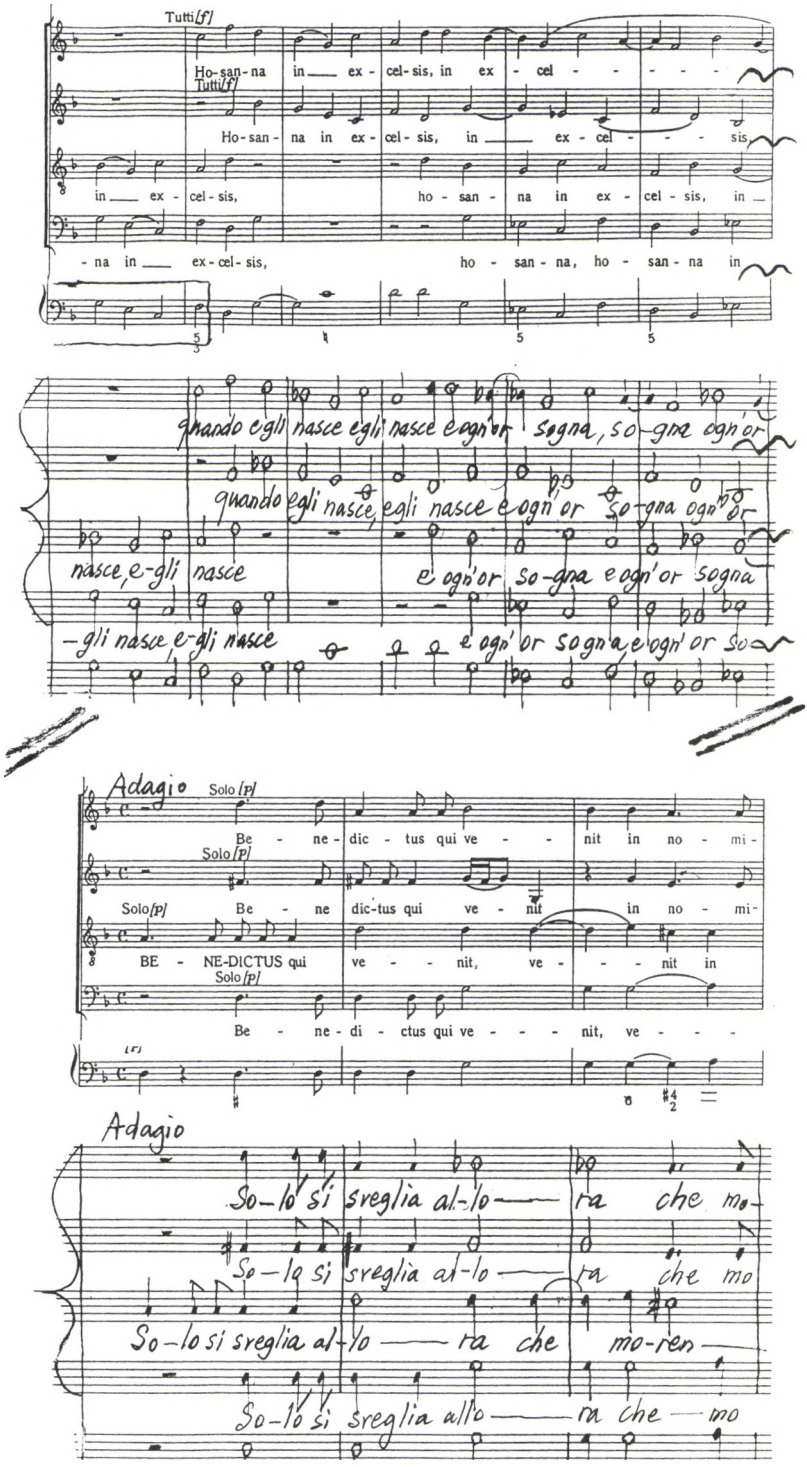
38 Werner g-moll *Requiem*jét az Editio Musica 1969-ben Sulyok Imre gondozásában adta közre (Z. 5575). A kiadvány nem tartalmaz sem előszót, sem egyéb kiadói megjegyzést. Ezen a publikáción alapul a g-moll *Requiem* eddigi két CD-felvétele: 1.) „Preiserrecords". ORF-produkció, 1990 (I. Lipót császár *Requiem*jével együtt), vezényel Gerhard Cramer. 2.) HUNGAROTON 2004 (Werner három más egyházi művével együtt), vezényel Mezei János. – A kottakiadvány éppúgy, mint a két CD-bejátszás a g-moll *Requiem*et – természetszerűen és hallgatólagosan – „normális" Werner-műnek tekinti. A dolgozatunk végén található *Requiem*-áttekintés az Editio Musica kiadvány részeit is reprodukálja. A közlés engedélyezéséért e helyütt mondunk köszönetet a Kiadónak.

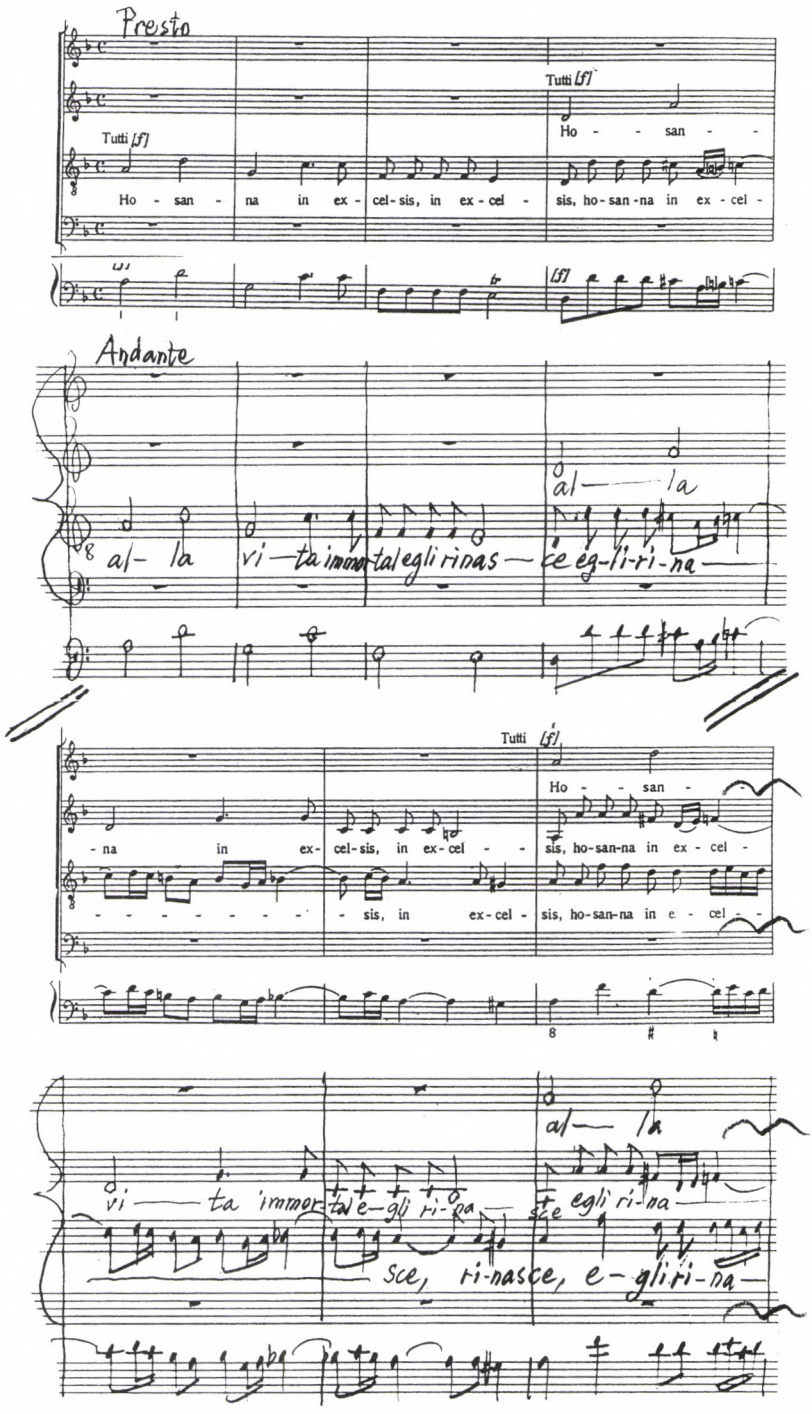

3
Noct. I
Lectio 1
Adagio
Tutti [p]
PAR - CE, par - ce mi - hi Do - mi - ne, ni - hil e - nim
Par - - ce mi - hi Do - - mi - ne, ni - hil e -
Par - - ce mi - hi, mi - hi Do - mi - ne, ni - hil
Par - - ce, par - ce mi - hi Do - mi - ne, ni -
4
[Tempo] ordinario
Noct. II.
Ps. 24
Tutti [f]
AD TE LE - VA - VI a - nimam, a - nimam me - am: De -
1. strófa
Ad te le - va - vi a - nimam, a - nimam me -
Larghetto
Dell' uom la vita è un so - gno e ad occhi aper - ti i l
Dell' uom la vita è un sogno e ad occhi aper

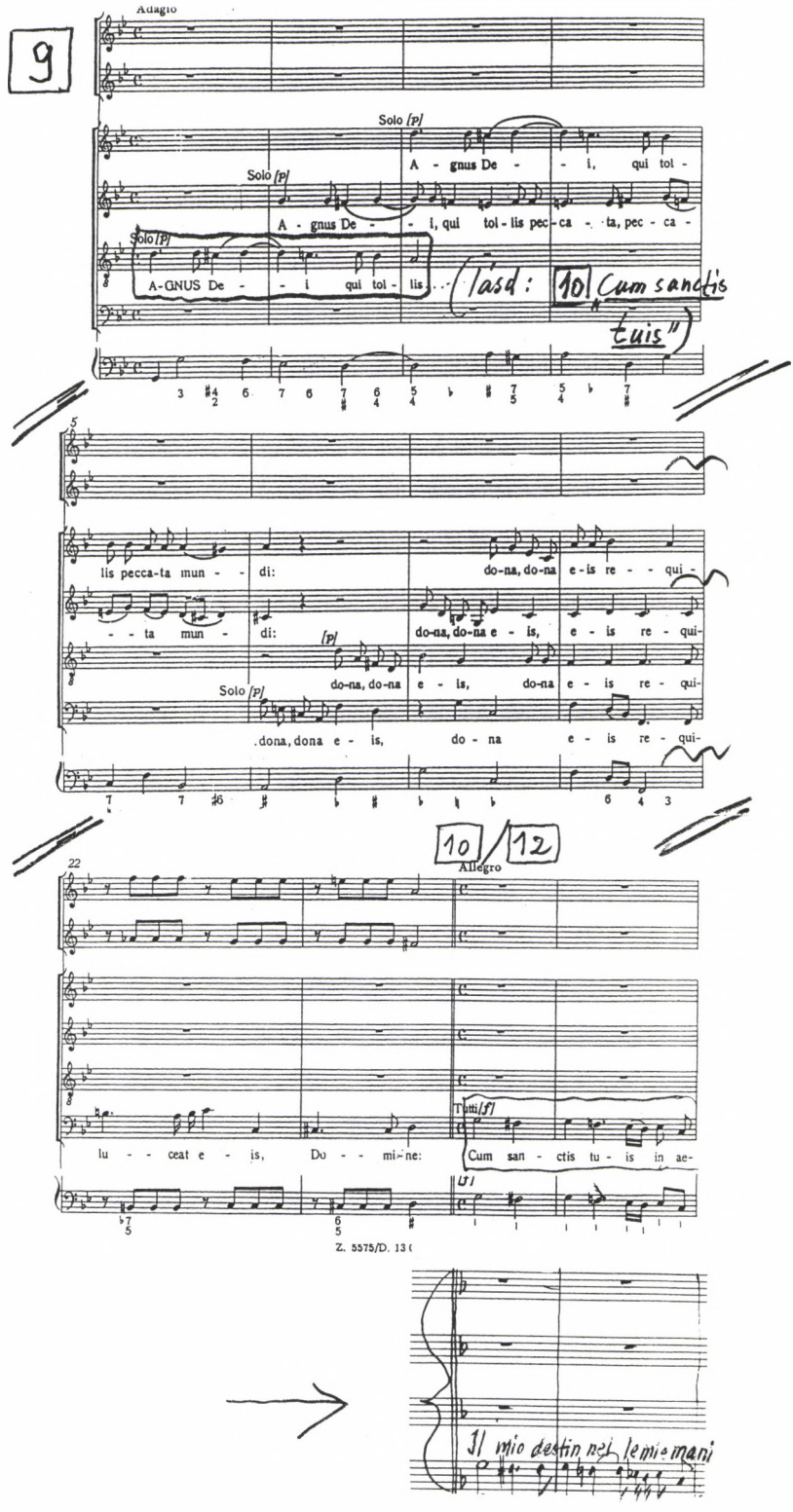

5
[p]
piano
Solo [p]
Ne - que ir - ri - - de - ant me
Solo [p]
Ne - que ir - ri - - de - ant me i - ni - mi - - ci
2. strófa
i - ni - mi - ci me - i, i - ni - mi - ci me - i:
me - i, i - ni - mi - ci me - i: et e - nim u - ni -
et e - nim u - ni - ver - si qui su - sti - nent te, non con - fun -
ver - si qui su - sti - nent te, non con - fun - den - - -

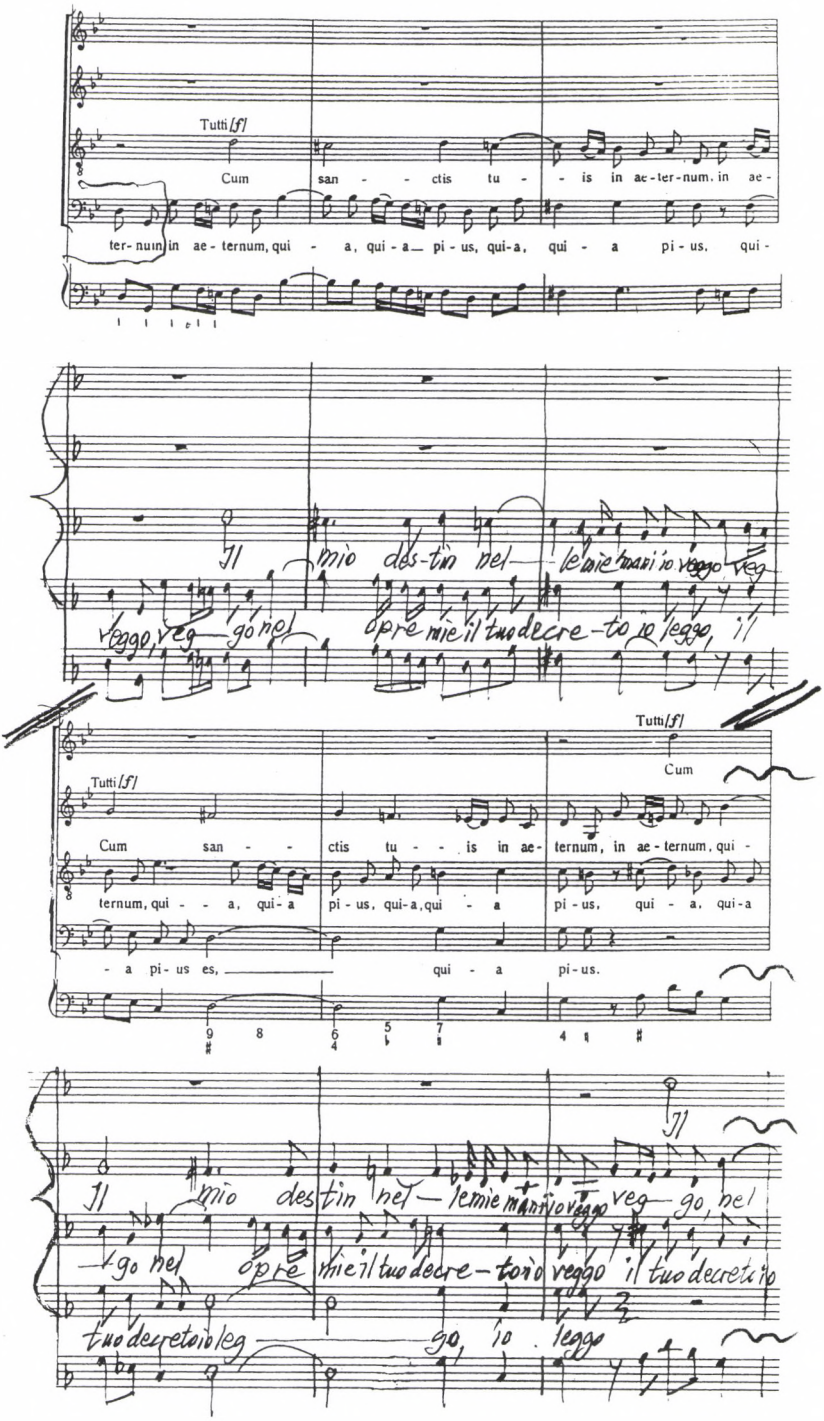

Grave
Al-lor mancar siavre de, mancar, mancar siavre de
Al-lor mancar siavre de, mancar, mancar, siavre
Al-lor mancar siavre-de mancar mancar siavre de siav-
Al-lor mancar siavre-de mancar mancar siavre-de mancar siavre
6
Andante
3. ströfa
Tutti [P]
Con - fun-dan - tur om - nes in - i - qua
Con - fundan - tur om-nes, con-fun-dan
Con - fun-dan - tur om - nes in - i - qua, in - i - qua a - gen-tes,
Con - fun-dan - tur om - nes, om - nes in - i - qua a
Andante
ché furno ombre fantas-mi, fantas-mi
de che furno ombre fantas-mi, fantas
ve de che furno ombre fantas-mi fan-tas-mi é sogni é sogni
de che furno ombre fantas-mi fantas-mi e sogni e

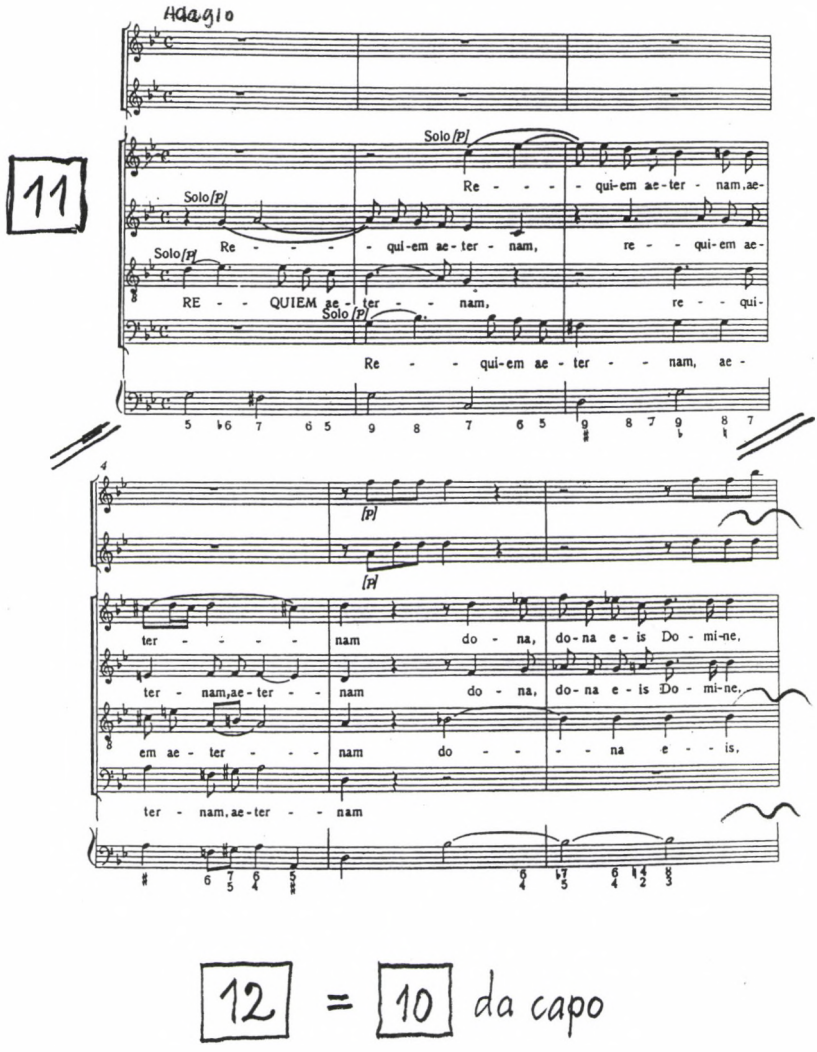

7
Adagio
[f]
Tutti [f]
San - - - ctus, San - - - ctus, San - -
San - - ctus, San - - ctus, San-ctus, San - - ctus,
San - - ctus, San - - ctus, San - ctus
SAN-CTUS, San - ctus, San - - ctus, San - -
8
Allegretto
- - ri - a, glo - - - - - ri - a tu - - a.
Tutti [f]
Ho - san - na
- ri-a, glo - - - ri - a, glo - ri - a tu - - a. Ho - san -
nar
nar
quando egli
-nar quando e-


Tutti [f]
Ho-san-na in ex-cel-sis, in ex-cel
Tutti [f]
Ho-san-na in ex-cel-sis, in ex-cel-sis
in ex-cel-sis, ho-san-na in ex-cel-sis, in
-na in ex-cel-sis, ho-san-na, ho-san-na in
quando egli nasce egli nasce e ogn'or sogna, so-gna ogn'or
quando egli nasce, egli nasce e ogn'or so-gna ogn'or
nasce, e-gli nasce e ogn'or so-gna e ogn'or sogna
-gli nasce, e-gli nasce e ogn'or sogna e ogn'or so
Adagio
Solo [p]
Be-ne-dic-tus qui ve-nit in no-mi-
Solo [p]
Solo [p] Be-ne dic-tus qui ve-nit in no-mi-
BE-NE-DICTUS qui ve-nit, ve-nit in
Solo [p]
Be-ne-di-ctus qui ve-nit, ve-
Adagio
So-lo si sreglia al-lo ra che mo-
So-lo si sreglia al-lo ra che mo
So-lo si sreglia al-lo ra che mo-ren
So-lo si sreglia al-lo ra che mo


Presto
Tutti [f]
Ho - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, ho - san - na in ex - cel -
Tutti [f]
Ho - san -
Andante
al - la vi - ta immortal egli rinas - ce eg - li - ri - na -
al - la
Tutti [f]
Ho - san -
- na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, ho - san - na in ex - cel -
- sis, in ex - cel - sis, ho - san - na in e - cel -
al - la
vi - ta immor - tal e - gli ri - na - sce egli ri - na -
sce, ri - nasce, e - gli ri - na -


9
Adagio
Solo [p]
A - gnus De - - i, qui tol -
Solo [p]
A - gnus De - - i, qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca -
Solo [p]
A-GNUS De - - i qui tol - lis
(lásd: 10 Cum sanctis tuis")
lis pecca-ta mun - - di:
do-na, do-na e - is re - - qui -
- - ta mun - di:
[p]
do-na, do-na e - is, e - is re - qui -
Solo [p]
do-na, do-na e - is, do-na e - is re - qui -
.dona, dona e - is, do - na e - is re - qui -
10/12
Allegro
Tutti [f]
lu - - ceat e - is, Do - - mi-ne:
Cum san - ctis tu - is in ae -
Z. 5575/D. 13 (
Il mio destin nei le mie mani


Tutti [f]
Cum san - - ctis tu - - is in ae-ter-num, in ae-
ter-nuin in ae-ternum, qui - a, qui-a pi-us, qui-a, qui - a pi-us, qui-
Il mio des-tin nel — le mie mani io veggo veg
veggo, veg — go nel apre mie il tuo decre-to io leggo, il
Tutti [f]
Cum san - - ctis tu - - is in ae-
ternum, qui - - a, qui-a pi-us, qui-a, qui - a
- a pi-us es, qui - a
Tutti [f]
Cum
ternum, in ae-ternum, qui -
pi-us, qui - a, qui-a
pi-us.
Il mio des-tin nel — le mie mani io veggo veg — go, nel
go nel apre mie il tuo decre-to io veggo il tuo decreto io
tuo decreto io leg — go, io leggo


Adagio
11
Solo [P]
Re - - - - qui-em ae-ter - nam, ae-
Re - - - - qui-em ae-ter - nam, re - - qui-em ae-
RE - - QUIEM ae - ter - - nam, re - - qui-
Re - - qui-em ae - ter - - nam, ae -
[P]
ter - - - - - nam do - na, do-na e - is Do - mi-ne,
ter - nam, ae-ter - - nam do - na, do-na e - is Do - mi-ne,
em ae - ter - - - nam do - - - na e - - is,
ter - nam, ae-ter - - nam

12 = 10 da capo

ABSTRACT

LAJOS ROVÁTKAY

DIE VERBORGENE BOTSCHAFT DES G-MOLL-REQUIEMS VON GREGOR JOSEPH WERNER (1693–1766)

Ein Beitrag zur Neuuntersuchung des Musikstils in Wien im 18. Jahrhundert.

Das Requiem in g-moll von G. J. Werner – Amtsvorgänger J. Haydns am Esterházyschen Hof – ist wohl die einzige Komposition innerhalb des reichen Schaffens des Meisters, die fremdes musikalisches Material verwendet. Das liturgisch irregulär aufgebaute Werk (ohne Graduale, Tractus, Offertorium und Sequenz, dafür aber mit Teilen aus dem Totenoffizium), gliedert sich nach Herkunft der Musik in 12 Abschnitte. Die Ungeradzahligen sind von Werner komponiert, die Geradzahligen adaptieren das Material der ersten beiden Madrigale von Antonio Caldara (1670–1736, Vizekapellmeister am Wiener Kaiserhof) aus dessen Madrigalzyklus von 1731/32 – ein Tatbestand, der bis jetzt unerkannt blieb. Die Untersuchung der äußerst sorgfältigen Einrichtung des durch Kontrafakturen durchsetzten Werkes lässt erkennen, dass es sich in Werners g-moll-Requiem um ein bekenntnishaftes musikalisches Epitaph handelt, in dem der Komponist seine musikalische Identität als persönlicher Schüler Caldaras verschlüsselt kundtut. (Das im autographen Stimmensatz unikat überlieferte Requiem zeigt späte Schriftzüge aus der Zeit um 1760/62).

Werners im Allgemeinen unerkannte enge stilistische Verwandtschaft mit Caldara wird durch die Enträtselung des g-moll-Requiems zusätzlich bekräftigt und ins Blickfeld gerückt. Damit fällt neues Licht auch auf Caldaras ebenfalls zu wenig beachtete Bedeutung für die Musikentwicklung in Österreich und insbesondere in Wien.

---

* Lajos Rovátkay, geboren in Budapest, studierte am Bartók-Konservatorium Orgel bei János Hammerschlag und Musiktheorie bei Rezsű 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. 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 u.a.)

1881–2006

Bartók útján / Bartók's Orbit

Az életmű kontextusáról és kisugárzásáról

Nemzetközi konferencia
a Magyar Tudományos Akadémia
Zenetudományi Intézetének Bartók Archívuma
szervezésében
2006. március 22. (szerda) – 24. (péntek)

Bartók Béla születésének 125. évfordulóját 2006 márciusában a Zenetudományi Intézet nemzetközi zenetudományi konferenciával ünnepli. A konferencia fő célja Bartók 20. századi zenetörténeti helyének és jelentőségének újragondolása. A 2005. február 15-i internetes fölhívásban meghirdetett konferenciára olyan előadásokat vártunk, melyek a Bartók életművét meghatározó és befolyásoló zenei, kulturális és egyéb hatásokat kívánják feltárni, illetve azt a hatást világítják meg, amit Bartók műve és működése gyakorolt kortársaira és az utána következő nemzedékekre. Ha Bartók életművéből nyilvánvalóan zenéje is a legjelentősebb, nevével elválaszthatatlanul összeforrt kiemelkedő tudományos teljesítménye. Ezért teret kap – az etnomuzikológia és a zenei antropológia változó szemszögéből – Bartók folklorista munkásságának újraértékelése is. Bartók elsőrendűen muzsikus volt (kit angol kortársa, Cecil Gray „a zene szellemének élő megtestesülése"-nek látott), műve egyúttal mégis általánosabb kulturális folyamatokba illeszkedett. Éppen ezért szívesen fogadtunk zenéjének irodalmi, művészeti, tudományos környezetét és összefüggéseit vizsgáló interdiszciplináris előadás-javaslatokat. Végül természetesen helyet kaptak az életrajz, filológia és elemzés hagyományos kutatási területeit érintő előadások is, amennyiben a jelzett téma valóban új és jelentős eredményeket ígért. Ennek megfelelően a következő tematikus ülésekre fog sor kerülni:

- A színpadi művek értelmezéséhez
- Bartók stílusa – új megközelítésben
- A folklorista Bartók újraértékelése
- Hatások befogadása Bartók művészetében
- Bartók-recepció
- Újabb kutatások
- Bartókkal foglalkozó intézmények

A konferencia ideiglenes programja 2005. szeptember 30.-ra készült el. Hongkongtól az Egyesült Államokig összesen 21 országból 60 előadás-javaslat került elfogadásra. A konferencia mindhárom napján délelőtti és délutáni ülésszakot rendezünk. A különösen nagy érdeklődés miatt esetenként párhuzamos ülésekre is sor kerül majd. Hivatalos nyelv az angol, német és francia.

A konferencia honlapja 2005. december végétől lesz megtekinthető az MTA Zenetudományi Intézet honlapján (http://www.zti.hu/).

Tallián Tibor
az MTA Zenetudományi Intézet igazgatója

Vikárius László
a Bartók Archívum vezetője

Nemzetközi konferencia Bartók születése 125. évfordulójának tiszteletére
Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézete
2006. március 22. (szerda) – 24. (péntek)
Budapest I., Táncsics Mihály utca 7., H-1014
információ: vikarius@zti.hu

Kerékfy Márton

MUSZORGSZKIJ »NAPFÉNY NÉLKÜL« CÍMŰ DALCIKLUSÁNAK HARMÓNIAI NYELVE*

Bevezetés

Muszorgszkij *Napfény nélkül* című dalciklusa 1874-es megírása óta többször került viták kereszttüzébe.[1] Többen ideológiai okokból támadták, mert úgy érezték, Muszorgszkij eltávolodott benne korábbi „realista" eszményétől, mások éppen ellenkezőleg úgy vélték, hogy ebben a műben találta meg végre saját zeneszerzői hangját. Sokan a dalok alapjául vett Golenyiscsev-Kutuzov-versek irodalmi értékét kérdőjelezték meg. César Cui, az „Ötök" egyik tagja elsősorban zenei okokból bírálta a ciklust: úgy vélte, Muszorgszkij túl nagy jelentőséget tulajdonított a szöveg kifejezőerejének és a zenei kidolgozással vajmi keveset törődött. Cui szerint Muszorgszkij valódi zenei szövet létrehozása helyett beérte „véletlenszerű hangokkal".[2] A ciklus egy huszadik századi elemzője, Petra Weber-Bockholdt ezzel szemben úgy látja, hogy Muszorgszkij zenéje jóval többet mond a szövegeknél, a zene kiszabadul a szöveg szolgálatából, és a saját útját járja.[3]

Noha e két értékelés homlokegyenest ellentétesnek tűnik, talán mindkettő ugyanarra a jelenségre mutat rá. A *Napfény nélkül* esetében valóban sem az énekszólam, sem a zongoraszólam nem igazán anyagszerű. (Legalábbis a 19. századi dal-faktúra szempontjából nem az.) Az előbbit helyenként nehéz hangközlépések és egyfajta töredékesség nehezíti, az utóbbi sokszor – szinte *recitativo seccóra* emlékeztető módon – csak az akkordok megszólaltatására szorítkozik. Ez – főleg az első négy dalban – olyan kifejezésbeli sűrítettséggel párosul, amely a zongorának szinte semmilyen önálló szerepet nem engedélyez (csaknem teljesen hiányoznak a ciklusból az elő-, utó- és közjátékok). Elsősorban erre gondolhatott Cui, amikor úgy érezte, hogy a szöveg mögül (vagy mellől) „hiányzik a zene". Weber-Bockholdt szerint pedig éppen ezek a jellegzetességek teszik lehetővé, hogy a meglehe-

* A szerző köszönetet mond Papp Mártának és Wilheim Andrásnak ösztönző tanácsaikért és segítségükért.

1 Erről bővebben lásd James Walker: „Mussorgsky's Sunless Cycle in Russian Criticism: Focus of Controversy." *The Musical Quarterly* 1981, 382–391.

2 Uott 386.

3 Petra Weber-Bockholdt: *Die Lieder Mussorgskijs: Herkunft und Erscheinungsform*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1982.

tősen redukált zenei szövet függetlenedjék a szövegtől, és a saját belső logikája, törvényszerűségei szerint működjön. Kijelentése azt involválja, hogy bár még ma is szokatlannak vagy akár „fanyarnak" érezhetjük a *Napfény nélkül* zenéjét, természetesen nem „véletlenszerűek" a Muszorgszkij által leírt hangok. S amiben e zene belső törvényszerűségei leginkább megnyilvánulnak, egyszersmind amiből a dalok különleges expresszivitása táplálkozik, az éppen a harmóniai nyelvezet. Sőt, a harmóniai aspektus – mint látni fogjuk – a *Napfény nélkül* esetében elsődleges formaképző elem, s így a ciklus legfőbb zenei szervező elve is.

A harmóniaképzés sajátosságai

Petra Weber-Bockholdt a *Napfény nélkül* kapcsán Muszorgszkij harmóniaképzésének három fontos tényezőjére hívja fel a figyelmet.[4] Először arra, hogy a zeneszerző harmóniai nyelve alapvetően konstruktív, nem hagyományos. Másodszor hogy mégis kimutathatók benne belső törvényszerűségek. Ez nem azt jelenti, hogy egy adott harmóniából csak egyfelé lehet továbbhaladni, de megállapíthatók bizonyos elvek, amelyek meghatározzák a harmóniai menetet. (És ha a szerző mégis eltér ezektől az elvektől, akkor gyaníthatjuk, hogy azzal célja van.) Végül pedig arra figyelmeztet Weber-Bockholdt, hogy ki lehet tapintani a ciklusban egyes előszeretettel alkalmazott szólamvezetési eljárásokat. Ez utóbbit azért tartom döntően fontos megállapításnak, mert megfigyelésem szerint leginkább éppen a szólamvezetés határozza meg a *Napfény nélkül* harmóniai menetét, sőt ez adhat magyarázatot a többször szinte összhangzattanpéldaszerűen egyszerű zongorafaktúrára is.[5] A ciklus harmóniaképzésének három fő jellegzetességét – az orgonapontos szerkesztést, a kromatikus elcsúsztatásokat és a mixturális harmonizálást – ugyanaz a szólamvezetési elv magyarázza: a legkisebb szólammozgásra való törekvés.

Ennek az elvnek szélsőséges megnyilvánulása az *orgonapontos szerkesztés*, ahol az egyik szólam egyáltalán nem mozdul el. Ez a szerkesztésmód az egész ciklusban rendkívül jelentős szerepet játszik, olyannyira, hogy a *Napfény nélkül* első és utolsó darabja elejétől végig egyetlen orgonapontra *(d* illetve *cisz)* épül. Csak az utóbbi dal esetében beszélhetünk azonban a szó hagyományos értelmében vett orgonapontról, az elsőben ugyanis a tartott *d* hang néha átkerül a basszusból valamelyik másik szólamba. Nem csak az első és utolsó dalban játszik nagy szerepet a orgonapontos szerkesztés: mind a hat darabban előfordulnak egyetlen tartott hang köré szerveződő hosszabb szakaszok.[6]

Mi az oka az orgonapont ekkora szerepének? Mind az első, mind az utolsó dal esetében maga a szöveg lehet az egyik magyarázat. *A folyónál* című dalban a mélyben zúgó *cisz* a folyó morajlásának a zenei megfelelője; a vízé, amely mindig változik, és mindig ugyanaz – ahogyan a változatlan orgonapont fölött is újabb és újabb harmóniák tűnnek fel. A *Négy fal között* című dal esetében az állandóan jelen lévő

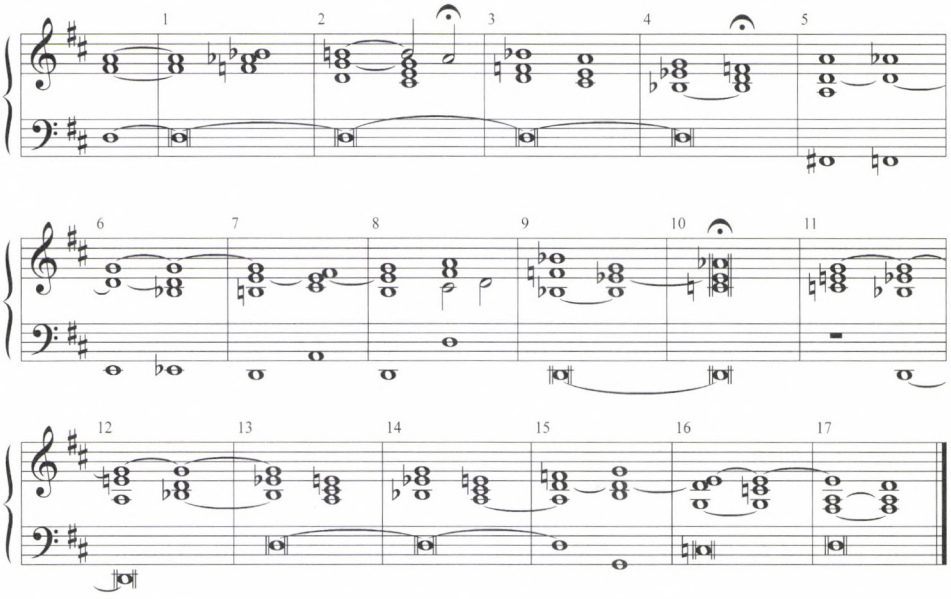
4 Uott 168.

5 Ti. ilyesfajta faktúra esetén érvényesül legtisztábban, hogy melyik harmóniahang merre tart.

6 Például: a 8–9. ütem a második, a 31–34. ütem a harmadik, a 4–7. ütem a negyedik és a 38–43. ütem az ötödik dalban.

d talán maga a *mozdulatlan tekintet a távoli boldogságra*[7] – az a mozdulatlanság, amelyet nyelvtanilag a szövegben az igék teljes hiány jellemez. De lehet tisztán zenei oka is az orgonapontos szerkesztésnek. A Muszorgszkij kimeríthetetlenül gazdag harmóniai leleményéből adódó, sokfelé ágazó harmóniamenetben ez lehet az összetartó erő, a viszonyítási pont, az akkordok „közös nevezője".

A ciklust nyitó *Négy fal között* példaszerűen mutatja, miként lehet egy orgonapontra felfűzni egy teljes dalt úgy, hogy egy pillanatra sem merül fel a monotónia veszélye:[8]



1. kotta. No. 1, harmóniai kivonat

Az alábbi táblázatból kiderül, hogy a tonikai alaphangot *(d)* tartalmazó fokok (I, IV, VI, illetve a II^7) milyen sokféle alakban fordulnak elő ebben a mindössze 17 ütemes dalban:[9]

fok	*d* a basszusban	*d* valamely másik szólamban
I	I i $I^{9\text{-}8}$ $I^{7\text{-}8}$	I^6 $i^{6\flat}$
II	II^2 ii^2	II^7 ii^7
IV	IV^6_4 iv^6_4	IV
VI	vi^6 $vi^6_{5\flat}$	

7 A dalszövegeket Papp Márta nyersfordításában közlöm.

8 A *d* orgonapont csak egy hangzatból hiányzik, a 11. ütem C-dúrjából.

9 Kis római számmal jelölöm a mollbeli fokokat. Így például D-dúrban vi^6 jelöli a B-dúr szextakkordot.

Fontos, hogy Muszorgszkij kerüli a tonikai D-dúr hármas kimondását; az a nyitóakkordot leszámítva csupán kétszer jelenik meg, a dal felezőpontján (8. ütem), ahol a hozzáadott szeptim miatt nem zárlatként érzékeljük, majd a legvégén (9–8-as késleltetéssel). A fermátákkal sűrűn tagolt dal azért nem válik vontatottá, mert a zene mindig olyan hangzaton áll meg, amely feloldást kíván, így a harmóniai vonzás továbblendíti a folyamatot az egyetlen teljes értékű zárlatig: a legutolsó akkordig.

A folyónál című dalban még többféle, az orgonapont basszusra épített hangzattal találkozunk:

I	I i I^{9-8} $I^{5\#}$ I^{7} $I^{7\flat}$
II	II^{2} ii^{2} $ii^{2\flat}$
IV	IV^{6}_{4} iv^{6}_{4} iv^{4}_{3}
VI	vi^{6} $VI^{6\flat}$ vi^{6} $vi^{6}_{5\flat}$

Ezeken a hangzatokon kívül azonban mindkét dalban előfordulnak olyan harmóniák is, amelyek a romantikus összhangzattani terminológiával nem írhatók le (például az első dal 2. és 3. ütemében). „Furcsaságuk" éppen az orgonapont használatából adódik: valójában ezek III., V. vagy VII. fokú hármas-, illetve négyeshangzatok, melyekhez plusz hangként hozzáadódik a tonikai orgonapont. Mi a szerepük ezeknek a „hibrid" akkordoknak? Weber-Bockholdt a *Négy fal között* első 9 üteme kapcsán a Muszorgszkijra jellemző „nem funkciós hangzásvilág"-ról beszél.[10] Vele ellentétben úgy érzem, Muszorgszkij harmóniavilága alapvetően funkciós jellegű, legalábbis olyan értelemben az, hogy az egymást követő harmóniák között vonzási és feszülési–oldási viszony áll fönn. A Weber-Bockholdt által idézett részben például a következő funkciórend figyelhető meg:[11]

ütem	1	2	3	4	5	6	7	8
akkord	I $vi^{6}_{5\flat}$	IV^{6}_{4} +V^{9-8}_{7}	vi^{6} +V	$ii^{2\flat}$ vi^{6}	I^{6} $i^{6}_{3\flat}$	II^{7} $\flat ii^{7}$	II^{2} III^{6}_{5}	II^{2} I^{7-8}
funkció	T	S D	T D	S T	T	S	S D	S T

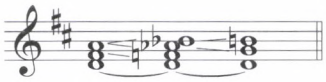
Így logikailag is érthető, miért van szüksége Muszorgszkijnak e „hibrid" harmóniákra: ha nem lennének, hiányoznának a domináns funkciót képviselő akkordok. A „hibrid" akkordok tehát alapvetően megtartják eredeti – domináns – funkciójukat, ezt azonban kétségtelenül gyengíti a tonikai orgonapont jelenléte.

A legkisebb szólammozgás elvéből adódó másik harmóniai vonás *a szólamok ellenmozgásos, kromatikus elcsúsztatása* és az ebből adódó gyakori alterált akkordok. Jellegzetes példa rögtön az első dal második hangzata, amely úgy alakul ki, hogy

10 Weber-Bockholdt: i. m. 167. (Valójában csak az első nyolc ütemről van szó, de Weber-Bockholdt a felütést is külön ütemnek számolja.)

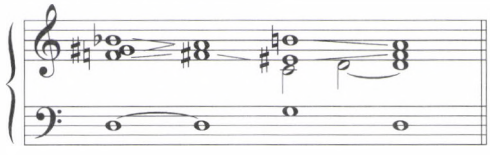
11 A „hibrid" akkordokat a fokszám előtti + jelöli. Így például a *d–cisz–e–a* harmóniát (V. fok a tonikai alaphang fölött) +V jelöli.

az orgonapont feletti mindhárom szólam egy-egy félhanggal elcsúszik. Az így keletkező $vi^{6}_{5\flat}$ tulajdonképpen egy átvezető harmónia az I és a IV^{6}_{4} között, hiszen a *b* hang *h*-ra, az *asz g*-re vezet tovább:



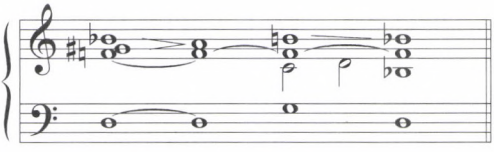
2. kotta

Muszorgszkij harmóniai konstruktivitására jellemző, hogy ugyanezt az akkordot később más szerepkörben is bemutatja. A második dal ezen a hangzaton indul, de az *asz*-t most enharmonikusan *gisz*-nek írja, hiszen itt fordított az irány: ez az akkord vezet az I. fokra.[12] Rögtön ezután azonban egy másik alterált hangzattal is megerősíti a tonikai D-dúrt; ennél az *eisz–fisz* és a *cisz–d* kromatikus szólammozgások adják a feszültség–feloldás érzetét:



3. kotta

A dal végén mindkét alterált akkord más feloldást nyer, mint az elején:



4. kotta

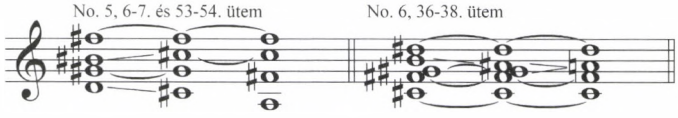
A magyarázatot az *f* orgonapont-szerepe nyújtja: mivel a *d–f–gisz–b* akkord itt nem D-dúrra, hanem d-mollra oldódik, a 3. kottapélda analógiájára a dal záróakkordja sem tartalmazhat dúrtercet. De d-mollon sem érhet véget a darab, hiszen a *g–cisz–f–h* akkord felső hangja kívül esik a *d*-moll tonalitáson, és ezért utána a d-moll hangzat nem lenne kielégítő záróakkord. Így vi^{6}-en zárul a dal, amit jó okkal tarthatnánk nem teljes értékű zárlatnak, ha azonban tekintetbe vesszük, hogy majdnem ugyanezen az akkordon indult a darab,[13] mégis ez a megoldás tűnik adekvátnak. A 3. és 4. kotta azt is példázza, hogy Muszorgszkij harmóniai gondolkodásában fontos szerepet játszanak a félhangütköztetések *(b–h)* és hogy egy-egy visszatérő disszonáns akkordot szeret mindig különbözőképpen feloldani.

12 Ez a jellegzetes akkordváltás – mint Papp Márta írja – több más Muszorgszkij-műben is előfordul, olyan konnotációkkal, mint „zavarodottság, elveszettség, valami megfoghatatlan rettenet, enyészet, pusztulás, halál..." (Lásd Papp Márta: „Saul a négyzeten. Muszorgszkij saját átdolgozásairól – egy korai dal ürügyén." *Magyar Zene* 2002/2, 163–173.) Itt az alábbi szöveghez társítja Muszorgszkij: „Nem ismertél meg a tömegben". (A teljes dal szövegét lásd a 17. jegyzetben.)

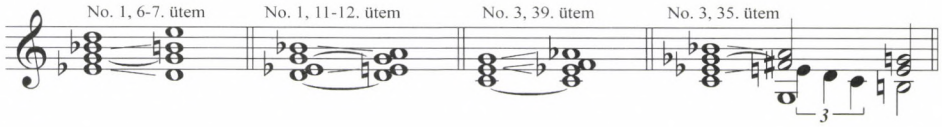
13 Ha a *gisz*-t enharmonikusan *asz*-nak értelmezzük (ahogy az első dalban is látjuk), akkor a nyitóakkord a már ismert $vi^{65\flat}$, mely csak egy szeptimhangban tér el a záró vi^{6}-tól.

Az *Elégia* és *A folyónál* című dalok egy-egy máskülönben értelmezhetetlen akkordját is az orgonaponttal szembeállított ellentétes irányú kromatikus szólammozgás magyarázza. Az előbbiben a *cisz–gisz–cisz–fisz* akkordot, amely a megelőző bővített terckvartból következik *(5/a kotta)*, az utóbbiban a *cisz–fisz–gisz–aisz–disz* hangzatot, melyből a *fisz* és *aisz* a következő szekundakkord *a* hangjára vezet tovább *(5/b kotta)*.

5a-b kotta



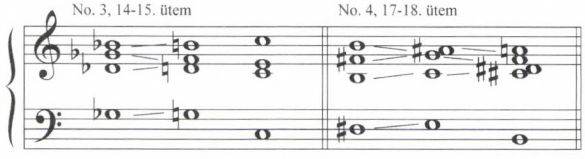
Álljon itt még néhány további példa az orgonaponttal kombinált kromatikus akkordkapcsolatokra:



6. kotta

A szólamok kromatikus ellenmozgása olyan távoli akkordok kapcsolását is lehetővé teszi, amelyek egyetlen – orgonapontként megtartható – közös hanggal sem rendelkeznek. A harmadik dalban a két lehető legtávolabbi, egymástól tritonusz távolságra levő dúr hangnem (Gesz-dúr és C-dúr) közti moduláció az összes szólam félhanglépésével történik *(7/a kotta)*.

7a-b kotta[14]

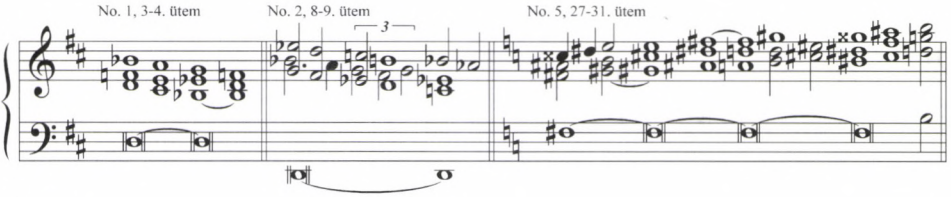


A 7/b kotta azonban talán még érzékletesebben mutatja Muszorgszkij hajlamát a szólamok kromatikus elcsúsztatásával képzett harmóniafűzésekre, hiszen itt korántsem távoli hangnemek összekapcsolásáról van szó, csak egyszerű minore–maggiore kapcsolatról (e-moll – E-dúr). A zeneszerző nem elégszik meg a szeptimhangra vezető *h–aisz–a* menettel, hanem szembeállít vele egy emelkedő kromatikus sort is *(h–c–cisz)*, miáltal még e ciklusban is ritkaságnak számító nónakkordhoz jut.

A *Napfény nélkül* harmóniakezelésének harmadik fontos jellemzője egy olyan jelenség, melyet leginkább *mixturális szerkesztésként* írhatunk le. Ez szinte mindig orgonaponttal együtt jelentkezik, amikor a mozgó szólamok egy nagyobb szakaszon át azonos irányba haladnak. Legtöbbször ez nem jelent a szó szigorú értelmé-

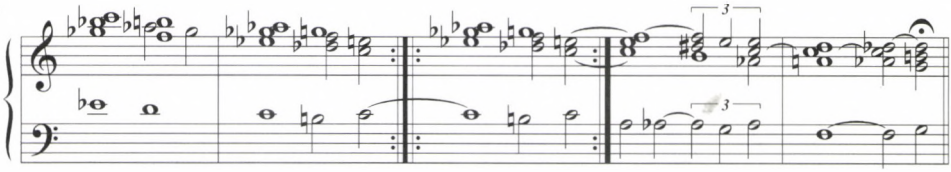
14 E két kottapéldában a szólammozgások szemléletessége miatt nem kerültem el a kvintpárhuzamokat.

ben vett mixtúrát, ugyanis a szólamok hangközrelációja nem változatlan, de a lépcsőzetesen egy irányba haladó harmóniák mégis a mixtúra érzetét keltik. Lefelé haladó mixtúrát találunk az első és a második dalban, fölfelé haladót az *Elégiában* (№5), mind a négy esetben tonikai orgonapont fölött:



8. kotta

A ciklus harmadik darabjában *(Végetért a lármás ünnepnap)* látjuk a leghosszabb ereszkedő mixtúrát (16–23. ütem), a következő szövegre: *Mintha újra belélegezném a mérget, / a tavaszi szenvedélyes álomlátásokat, / a lelkemben felélesztem a remények, / küzdelmek és tévedések sorát...* Az elrévedést, a való világból való kilépést Muszorgszkij szinte az összes lehetséges zenei paraméter megváltoztatásával jeleníti meg. Megváltozik a hangnem, a ritmika, a zongorafaktúra – a zene az addigi szikár és nagyon is tárgyilagos akkordkíséret után sokkal légiesebbé válik. Ez a „súlytalanság" olyan lefelé haladó mixtúrában ölt harmóniailag testet, amelyben nincs rögzített orgonapont, minden szólam mozog, de nem teljesen egyformán. A szólamok iránya egyértelmű, de a mixtúraszerűen haladó akkordok szerkezete folyton változik:

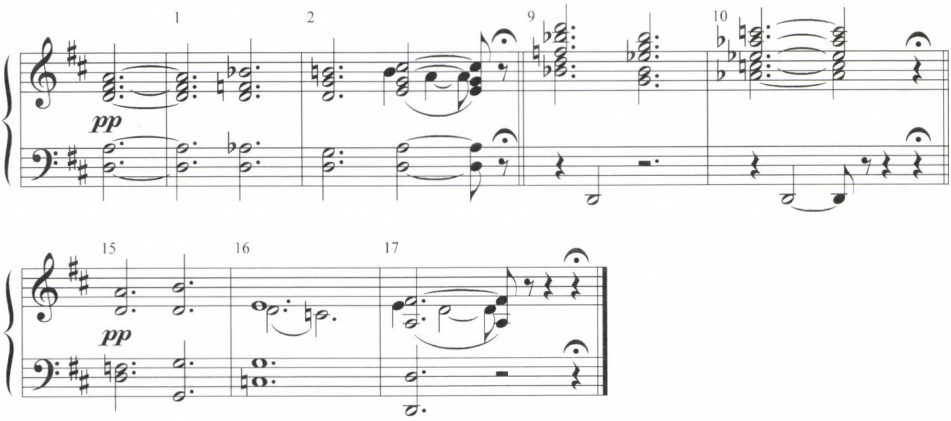


9. kotta. No. 3, 16–23. ütem harmóniai kivonata

Felrakásmód, faktúra

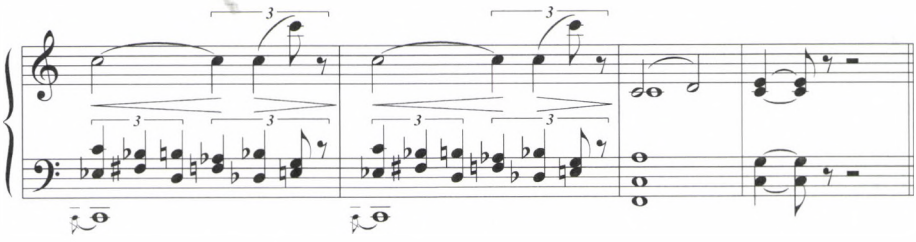
Ha a *Napfény nélkül* harmóniai sajátosságait vizsgáljuk, nem kerülheti el figyelmünket egy fontos szempont: a hangzatok felrakásának, általában a dalok faktúrájának kérdése. Már utaltunk arra, hogy a zongoraszólam sokszor pusztán az akkordok megszólaltatására szorítkozik. A harmóniák belső szerkezetén túl emiatt az is döntővé válik, hogy az adott hangzat a zongora mely regiszterében, tág- vagy szűkfekvésben szólal-e meg, hány szólamú és milyen hangokat kettőz. A ciklus első dalában például a zongorafaktúra alapján is jól elkülönül a középrész a kezdő- és zárószakasztól. A kezdetben a zongora középregiszterében, viszonylag szűkfekvésben megszólaló harmóniák tere a 9. ütemtől kezdődő középszakaszban jócskán kitágul: a magas regiszterben megszólaló tömött harmóniákhoz a nagy oktávában

elhelyezkedő tonikai orgonapont társul. Az utolsó három ütem visszatérés érzetéhez döntően hozzájárul, hogy ott ugyanaz a felrakásmód jelentkezik, mint amelylyel a darab elején találkoztunk:



10. kotta. No. 1, a zongoraszólam 1–2., 9–10. és 15–17. üteme

A ciklus harmadik dalában még élesebben elkülönül a kétféle faktúra: a versbeli „jelen" rideg valóságához a közép, még inkább a mély regiszterben elhelyezkedő szikár, akkordikus zongorakíséret tartozik, míg a beszélő múltba révedő szövegeihez triolás mozgású, magas regiszterben járó zongoraszólamot társít a zeneszerző. A két zenei világ ütközése a 27–30. ütemben a legérzékletesebb; úgy tűnik, mintha a versbeli beszélő erőszakkal akarná kitépni lelkéből a múlt emlékeit: *és az elmúlt fecsegések zajának* – itt visszaidézi a *múltba révedő* triolás anyagot (27–28. ütem) – „nincs már hatalma felettem" – hirtelen visszaáll a kezdő faktúra (29–30. ütem):



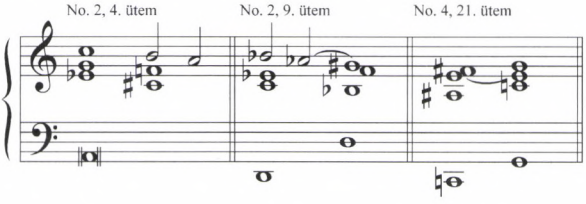
11. kotta. No. 3, a zongoraszólam 27–30. üteme

A *Napfény nélkül* zongorafaktúráját, akkordfelrakásait azért is érdemes tanulmányozni, mert számos furcsa vagy akár szabálytalannak tekinthető harmóniamenetet, szólamvezetést éppen fakturális okok magyaráznak. 1870-ben, néhány akkortájt megjelent Muszorgszkij-dalról nyilatkozva, a pétervári konzervatórium egyik professzora, Alekszandr Famicin többek között azt vetette a zeneszerző szemére, hogy helyes és helytelen disszonanciákat halmoz egymásra; a dalokban található kvintpárhuzamok, a harmóniai és ritmikai különcségek véleménye szerint

Muszorgszkij teljes dilettantizmusát bizonyítják.[15] Rimszkij-Korszakov is számos kijavítanivalót talált a „zseniális dilettáns" műveiben. Való igaz, több helyütt látunk a *Napfény nélkül* partitúrájában is tiltott párhuzamokat és nem megfelelően kezelt disszonanciákat, így – még ha kissé anakronisztikusnak tűnik is – felmerül a kérdés: valóban „hibák"-e ezek Muszorgszkij részéről?

Az *Unatkozz* című dalban három helyen is explicit kvint-, illetve oktávpárhuzamot látunk (7., 19. és 23. ütem). Tanulmányában Michael Russ a dal narratíváját segítségül híva meggyőzően érvel amellett, hogy ezek „szándékolt hibák", melyekkel Muszorgszkij a versben megszólított „társasági hölgy" portréját és társadalmi környezetét festi meg.[16] Ugyanígy magyarázható a dal 2. ütemének elején jelentkező hibás szűkített szeptimakkord is, amely kettőzi a szeptimhangot.

Más helyeken azonban nem tűnik valószínűnek, hogy Muszorgszkij szándékosan hibás szólamvezetést alkalmazott volna, inkább csak arról lehet szó, hogy bizonyos szólammenetek, harmóniai fordulatok fontosabbak voltak számára, mint egy-egy szeptimhang korrekt feloldása vagy egy tiltott párhuzam elkerülése. A második dal 4. ütemében a Trisztán-akkord nem oldódik föl, hanem továbblép egy újabb disszonáns akkordra – nyilvánvalóan azért, mert Muszorgszkij számára a szoprán kromatikus ereszkedése és a mixtúra a fontos *(12a kotta)*. Később, a 9. ütemben a *d* orgonapont feletti késleltetéses Asz-dúr akkord *esz* hangja nem oldódik *d*-re, hanem visszalép *f*-re – viszont nyerünk egy gyönyörű enharmonikus fordulatot *(asz–gisz)*, amellyel ráadásul a dal kezdőakkordjához jutunk vissza *(12b kotta)*. Az *Unatkozz* című dal 21. ütemében a bővített szextes akkordot feloldatlanul hagyja Muszorgszkij, és továbblép egy szintén „szabálytalannak" tekinthető C-dúr kvartszextre. Harmóniailag persze a dal éppen erről szól: hányféleképpen lehet továbblépni erről a bővített terckvartról. És a „szabályos", a megnyugtató feloldás csak a dal végén következik be *(12c kotta)*.



12a-b-c kotta

Ezen a néhány kiragadott példán kívül még több összhangzattanilag „szabálytalan" megoldást találhatunk a ciklusban. Ezek azonban épphogy nem Muszorgszkij dilettantizmusát, hanem konstruktív, csak a zene saját belső logikájának engedelmeskedő harmóniai gondolkodását bizonyítják.

15 Lásd Bojti János és Papp Márta (összeáll. és ford.): *Modeszt Muszorgszkij. Levelek, dokumentumok, emlékezések*. Budapest: Kávé, 1997, 167.

16 Lásd Michael Russ: „»Be Bored«: Reading a Mussorgsky Song." *19th-Century Music* XX/1, 1996. 27–45.

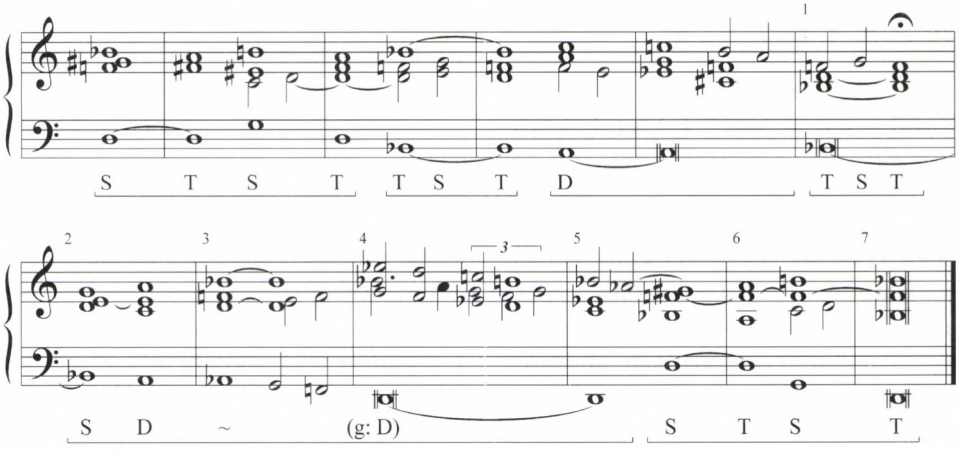
Harmóniai nyelv és zenei forma

A *Napfény nélkül* ciklus legtömörebb, csupán 11 taktusnyi második dalán *(Nem ismertél meg a tömegben...)* igen jól nyomon követhető, hogyan válik Muszorgszkij műhelyében elsődleges formaképző elemmé a harmóniahasználat. Golenyiscsev-Kutuzov szövege[17] – nyelvileg is tömören – egy pillanatról (stílszerűen: egy szempillantásról) számol be, ez a pillanat a versben azonban hihetetlenül kitágul, hiszen a beszélő *ezalatt / a régi szerelem összes gyönyörét, / a feledés és könnyek összes keservét* átéli. Muszorgszkij zenésítése megtartja a vers tömörségét, pillanatszerűségét, ugyanakkor képes megoldani a pillanat kitágítását is, képes a pillanatban megmutatni a sokféle érzés és gondolat kavargó egymásutánját. Mivel az általa kijelölt zenei idő igen szűk (11 ütem), nincs idő arra, hogy dallami–ritmikai elemekkel operáljon; szinte egyedüli megoldásként kínálkozik, hogy harmóniákkal karakterizálja a megjeleníteni kívánt sokféleséget.

A harmóniamenet elsősorban az akkordok hangnemi, funkcionális, feszülési–oldási viszonya révén válik a formaképzés eszközévé. Egyfajta tágan értelmezett harmóniaritmus (vagy még inkább: „funkcióritmus") határozza meg az egyes zenei egységek hosszát. Ezek a harmóniamenetből adódó egységek a második dal esetében általában rendkívül rövidek – leginkább ez okozza a pillanatszerűség benyomását *(13. kotta a szemközti oldalon)*. Az első szakasz, mely önmagában is két markánsan elkülönülő részre tagolódik, mindössze két ütem: két plagális zárlat (S–T). A második szakasz, miután a D-dúr tonalitást teljesen határozottá tette a kettős zárlat, a mollbeli VI. fok hangnemét, a B-dúrt exponálja, amely egyfajta „másodlagos tonika" szerepét tölti be a dalban. Ez csupán egy ütemig tart, mert most – először a dal során – másfél ütemnyi domináns következik (középen a Trisztán-akkorddal). A harmadik szakaszt egy bővített kvintes hangzat keretezi (iii^{6}), amely álzárlattal a már ismerős B-dúrra oldódik. A dal első felében – melyet fermáta választ el a továbbiaktól – négy harmóniailag elkülönülő szakaszt láttunk és ezek pontosan megfeleltek a négy verssornak. Ezután következik a dal leghosszabb szakasza (három és fél ütem), melyet harmóniailag a basszus ereszkedő menete és a 8–9. ütem orgonapontja fog össze. Az ötödik szakasz orgonapontos–mixturális szerkesztésmódja a harmadikéra utal vissza. A már említett enharmonikus modulációval érünk vissza a kiinduló állapothoz (a „gyönyör"-ből a „keserv"-be), az első szakasz valamivel sötétebb színben való visszatéréséhez (D-dúr helyett d-moll).[18]

17 *Nem ismertél meg a tömegben,*
a tekinteted semmit nem mondott.
De különös, szörnyű érzés töltött el,
amikor elfogtam azt [a tekinteted]:
egy pillanat volt csupán;
de hidd el, átéltem ezalatt
a régi szerelem összes gyönyörét,
a feledés és könnyek összes keservét!
(Papp Márta nyersfordítása)

18 A második dalhoz hasonlóan a ciklus harmadik és negyedik darabjában (s végső soron az utolsó dalban is) megfigyelhetjük, hogy a kiinduló harmóniai gondolathoz való visszatéréssel kerekíti le Muszorgszkij a tételt. Ugyanezekre a dalokra jellemző, hogy a kezdetben exponált harmónia (a harmadikban ii$^{4}_{3}$, a negyedikben bővített terckvart) minden alkalommal különböző feloldást nyer s így elsődleges tagoló szerepet tölt be.



13. kotta. No. 2, harmóniai kivonat

Betűkkel nagyjából így jelölhetnénk a dal hat szakaszát: ABCBC$_1$A$_1$. Ha ezt összevetjük magával a verssel, láthatjuk, hogy Muszorgszkij – pusztán harmóniai alapon – milyen szövegrészeket kapcsol össze és azokhoz milyen zenei szimbólumokat társít. Összefüggésbe hozza az első és az utolsó sor keserves–panaszos hangját (A), a semmitmondó tekintetről szóló két sort (B: a semleges kimozduló–visszaforduló B-dúr akkord) és az emlékektől felkorbácsolt lélek képeit (C: Trisztán-akkord, ereszkedő mozgás, forte-kitörés).

E tanulmány keretei közt nem vállalkozhattam a *Napfény nélkül* több szempontra kiterjedő, komplex elemzésére. Mindazonáltal a ciklus harmóniavilágának vizsgálata kulcs lehet a mind a mű, mind szerzője gondolkodásmódjának jobb megértéséhez. Egy biztos: a *Napfény nélkül* dalciklus mögül nem egy hanyatló Muszorgszkij, hanem a saját anyagával biztos kézzel bánó, rendkívül tudatosan és nagy kifejezőerővel alkotó zeneszerző képe bontakozik ki.

ABSTRACT

MÁRTON KERÉKFY*

THE HARMONIC LANGUAGE OF MUSSORGSKY'S SUNLESS CYCLE

Mussorgsky's *Sunless* cycle has many times been the focus of controversy. It has been criticized for both ideological and musical reasons. The most unusual musical features of the cycle are its strange harmonic world and texture. The remarkable expressiveness of these songs is produced basically by Mussorgsky's constructive harmonic language. Moreover, the harmony is of primary importance in the building of form, both in each song and in the cycle as a whole. The harmonic progressions can be characterized by the following procedures: (a) making extended sections with pedal notes; (b) using chromatic steps in different directions in two or more voices; (c) using parallel motion of three or more voices.

* Márton Kerékfy (1981) is a student of musicology and composition at the Liszt Ferenc Academy of Music.

Ladislav Kačic

ZENE A POZSONYI KORONÁZÁSI ÜNNEPSÉGEK IDEJÉBEN (1563–1830)*

Bárdos Kornél O. Cist. és Richard Rybarič emlékének

A koronázási ünnepségek kiemelkedő szerepet játszottak egy-egy város életében. Pozsony, amely a török betörést követően az ősi magyar koronázóváros, Székesfehérvár helyére lépett, 1563 és 1830 között összesen tizenkilencszer adott otthont ilyen ünnepnek; a városban 11 királyt és 8 királynőt koronáztak meg.[1] A koronázás ideje alatt Pozsony – a Szent Márton székesegyházzal (abban az időben Szent Márton plébániatemplommal) együtt – az egyház legmagasabb vezetőinek és számos európai ország küldötteinek találkozóhelyéül szolgált. Igaz, nem minden magyar királyt koronáztak Pozsonyban. Így például III. Ferdinánd fejére 1627-ben Sopronban, I. Ferencére 1792-ben Budán került a korona, II. József pedig csupán a birodalmi koronát fogadta el, a magyar és cseh királyi címet visszautasította.

A Habsburg uralkodóház tagja, I. Ferdinánd a bécsi császári udvarban a minden merevsége ellenére gazdag és látványos spanyol udvari szertartásrendet vezette be.[2] (Ezt csak a 18. században, I. Lotharingiai István kezdeményezésére váltotta föl a francia.)[3] E koronázási ceremónia az aranygyapjas rend lovagjainak részvételével zajló nagyszabású ünnepélyes istentiszteleti alkalmakat *(toison)*, a misét és a vesperást is magában foglalta.[4] A Habsburg-udvar ugyanakkor kiemelkedően zenekedvelőnek számított. Köztudott, hogy III. Ferdinánd, I. Lipót, I. József és VI. Károly magyar király (= VI. Károly osztrák császár) maguk is komponáltak[5] (Mária Terézia pedig kiváló énekesnő volt[6]). A bécsi küldöttséget minden útjára – így a pozsonyi koronázási ünnepségekre is – elkísérte a császári udvari zenekar. Az együttes részvételét a több napos ceremónia legfontosabb, bár nem egyetlen eseményeként tartották számon.

* A Bárdos Kornél O. Cist. halálának 10. évfordulója alkalmából a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság és a 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 fordítása.

1 A pozsonyi királykoronázásokról lásd bővebben: Holčík.

2 Riedel 1977, 12.

3 Riedel 1977, 12 (19. sz. jegyzet).

4 Riedel 1977, 25–27.

5 Vö. Adler 1892a, Adler 1892b, Kramer.

6 Kramer, 106.

Források és irodalom

A zenének a pozsonyi koronázási ünnepségeken betöltött szerepéről igen sok és sokféle forrás áll rendelkezésünkre.[7] A legfontosabbak:

1. a korabeli források, melyek közt különféle (olykor nyomtatásban is megjelent) naplókat – J. Ch. Lünig: *Theatrum Caeremoniale* (1720), M. Kovachich: *Sollennia* (1790), *Theatrum Europaeum*, M. Mayer: *Ortelius redivivus* (1655) –, könyveket: Bél Mátyás: *Notitia Hungariae novae* I. (1735); leveleket, útleírásokat,[8] életrajzírásokat[9] találunk, sőt gyakran kolostori krónikák is őriznek ilyen tárgyú adatokat.[10] A zenére vonatkozó utalások azonban valamennyi felsorolt forrástípusban igen általánosak. Részletesebb leírásokat tartalmaznak az udvari jegyzőkönyvek, elsősorban a császári udvari zenekar környezetéből, Kilian Reinhardt tollából származó *Rubriche generali*, vagy a *Distina specificatione*.[11]

2. Rendkívül gazdag a pozsonyi koronázási ünnepségek ikonográfiai forrásanyaga, mely zenei vonatkozású információkat is kínál. Néhányról az alábbiakban bővebben szólunk.

3. Az újkori általános irodalom idevágó tételei közt említhetjük S. Holčík alapvető monográfiáját. A zenei tárgyú írások közül hármat emelünk ki: R. Rybarič két tanulmányát (különösen a terjedelmes másodikat[12]), valamint F. W. Riedel munkáját, melyben a szerző megkülönböztetett figyelmet szentel a koronázási szertartás és a zene viszonyának, ebből a szempontból vetve össze a pozsonyi, prágai és frankfurti (illetve regensburgi vagy augsburgi) ceremóniákat.[13]

A zene attól a pillanattól kezdve szólt, ahogy az uralkodó átlépte az ország, illetve a város határát, s nem is hallgatott el egészen addig, amíg el nem távozott onnan. A korona és a koronázási ékszerek átvitelét is folyamatos zene kísérte. A következőkben a pozsonyi koronázási ünnepségek zenéjét követjük nyomon, annak négy legfontosabb helyszíne–típusa szerint:

1. városi és más trombitások,
2. a császári udvar zenekara,
3. asztali zene, opera és egyéb alkalmak,
4. az „utca zenéje".

7 E tárgykörhöz kapcsolódó terjedelmes bibliográfiát adott közre a pozsonyi „Térségi Könyvtár" (Regionálna knižnica v Bratislave): *Korunovácie v Bratislave* (Királykoronázások Pozsonyban), ed. J. Fundárek és M. Smiešková, edícia Regionálnej knižnice č. 3, Bratislava 1967.

8 Például Pedro Cabrero Sebastian útleírása; a szerző részt vett I. Lipót 1655-ös koronázási ünnepségén; bővebben lásd: De las Heras Moreno.

9 A cseh zeneszerző J. V. Tomášek, aki ott volt Mária Lujza 1808-as koronázási ünnepségén, önéletrajzában sajnos nem jegyzett föl a zenére vonatkozó adatokat; a ceremóniát ugyanis csupán az utcáról tudta figyelemmel kísérni, a Szt. Márton templomba nem jutott be.

10 Például a pozsonyi ferences kolostor krónikája, lásd alább.

11 E fontos forrásokat részletesen ismerteti: Rybarič 1990 és Riedel 1997a.

12 Rybarič 1990.

13 Riedel 1997a.

Városi és más trombitások

A pozsonyi koronázási ünnepségek talán leggyakrabban emlegetett szereplői a trombiták *(tubicines)*. A trombiták és dobok hangja nemcsak az esemény rangját és fényét emelte, hanem – a császári zenészek esetében – az uralkodó tekintélyét és abszolút hatalmát is kifejezte. A királyság határában és a városfalak előtt az új királyt a városi trombiták *(turnerek)* üdvözölték. Minthogy az érsek-prímás, a nádor és a rendek képviselői is az uralkodó elé járultak, az eseményen zenészeik (trombitásaik) is részt vettek. A korabeli feljegyzések e zenészeket *tubicines hungari*ként említik, ellentétben a rendszerint 12 császári („ceremoniális" vagy „heraldikus") trombitással *(tubicines non musicales)*, akiket a legtöbbször a *tubicines germani* megnevezéssel illetik. III. Károly koronázási ünnepségéről írja J. Ch. Lünig, hogy a szertartás alatt „magyar és német dobok és trombiták zengtek" *(unter dem Schall der Hungarischen und Teutschen Paucken und Trompeten)*.[14] Nagyszámú trombitás gyűlt össze Kittsee és Berg között 1563 szeptemberében, hogy végigkísérje I. Miksa koronázási menetét. A ceremónián I. Ferdinánd római császár, a salzburgi érsek, a bajor választófejedelem, valamint a cseh és német mágnások képviselői is részt vettek, s a Pozsony mellett létesülő sátorvárosban nagyszámú kíséretükhöz számos trombitás és dobos is tartozott.[15] A városi trombitások a várfalakról és tornyokból köszöntötték a díszes menetet, s megkondult a város összes harangja. Trombitásokat említenek III. Károly 1712-es koronázási ünnepségén is: a menet elején haladtak a magyar mágnások, utánuk arannyal és ezüsttel díszített lovakon 20 lovag, majd 12 trombitás, a rendek képviselői, további trombitások s végül fehér lovon maga a király, testőreivel és apródjaival.[16] A menetről részletesen tudósít J. Ch. Lünig, aki szerint elöl haladt a „zwölf Käyserl. Trompeter, mit dem Heer=Paucker", utánuk magyaros öltözetben a király, majd „Trompeter und Paucker der Käyser. Harschierten-Garde".[17]

A városi trombitások nemcsak az üdvözlési ceremóniában, hanem az uralkodót végigkísérő, a városon átvonuló menetben is helyet kaptak. A festmény, amelyen Mária Terézia hódol a Fő téren álló Mária-oszlop előtt, a város toronyzenészeit is megörökítette. Ez alkalommal minden bizonnyal nemcsak a szokványos fúvósdallamok – rögtönzött fanfárok – hangzottak el, hanem intrádák és szonáták is. A városi trombitások ugyanis – amint arra Bárdos Kornél is rámutatott – sokoldalúan képzett zenészek voltak, akik az igényesebb repertoár megszólaltatására is képesek voltak.[18] A várostoronyból felhangzó zeneszóról az úgynevezett narratív források is megemlékeznek, köztük M. Kovachich: „In turri Civitatis inflatur tubae cum sono tympanorum aeneorum",[19] valamint J. Ch. Lünig: „... so wurden Fahnen gezieret gewesen, die Trompeten und Paucken und andere Freuden Spiele gehöret."[20]

14 Lünig, 64.
15 Holčík, 12–25.
16 Špiesz, 63–69.
17 Lünig, 60–69.
18 Bővebben lásd: Bárdos 1983, 104., valamint Bárdos 1991.
19 Kovachich, 60.
20 Lünig, 61.

A császári trombitások két csoportra oszlottak: 1. *tubicines non musicales,* azaz a „ceremoniális" trombitások, akik rendszerint tizenketten voltak, illetve 2. *tubicines musicales,* akik mint a császári udvari zenekar tagjai számos ünnepen, istentiszteleten és operaelőadáson működtek közre.[21] A források mindkét csoportot a *tubicines caesarei* (vagy *germani)* elnevezéssel is említik. Bár a koronázási ünnepeken több trombitás állt rendelkezésre (a császáriakon kívül a város, illetve a nádor zenészei is jelen voltak), számuk gyakran még így is kevésnek bizonyult. I. József 1687-es koronázási ceremóniájára kisegítőként K. Liechtenstein-Castelcorno olmützi püspök két trombitását és dobosát szerződtették. Amikor Pálffy János Antal gróf a püspök segítségét kérte, az eleinte vonakodott; nem szívesen engedte zenészeit Pozsonyba, mondván, kevés a muzsikusa, s mindegyikre szüksége van. Végül azzal a feltétellel egyezett bele, hogy trombitásai időben térjenek haza. A muzsikusok nyilván a kelleténél hosszabban időztek Pozsonyban, mivel csak kenyéradójuk sürgetésére tértek vissza.[22]

Musica caesarea (a Császári Udvari Zenekar)

A koronázási ünnepségeken a legnehezebb feladatot a Császári Udvari Zenekar látta el, amely az I. Ferdinánd, illetve II. Miksa uralkodásától a 18. század 2. feléig terjedő időszakban Európa egyik legkiválóbb zenei együttesének számított. Az „aranykorban" – I. Lipót, I. József és III. (VI.) Károly idejében – az együttesnek több mint 100 tagja volt.[23] (Trónra lépését követően a Sziléziáért folytatott háború miatt Mária Terézia takarékossági intézkedések bevezetésére kényszerült, melyek a zenekart is érintették, s így kezdetét vette az együttes fokozatos hanyatlása.[24]) Itáliai vezetői alatt az udvari együttes valóban „nemzetközi"arculatot öltött. 1652– 1663 között (Antonio Bertali karmesterségének idejében) például *„Instrumentist"*-ként (hegedűsként) itt tevékenykedett a szlovák (árvai) származású Elias Hieronymus († 1663).[25] NB. a Császári Udvari Zenekar Pozsonyban tett látogatásaira nemcsak koronázási ünnepek, olykor országgyűlések alkalmával került sor; az együttes minden útjára elkísérte az uralkodót.[26]

A magyar koronázási ordó a Római Pontificale előírásából indult ki, s számos ponton érintkezett a püspökszentelési szertartással. Amint arra F. W. Riedel rámutatott, az énekek túlnyomó részének szövegforrása az Ószövetség.[27] A vokális és vokális-hangszeres zene a szertartás valamennyi szakaszában fontos szerepet töltött be.

21 Köchel, 20.
22 Sehnal, 126.
23 Köchel, 9–10.
24 Köchel, 12–13.
25 Elias Hieronymusról lásd bővebben: Köchel, (Nr. 421 a 593), valamint Knaus, 14., 16., 22., 27., 30., 48., 61., 120., 137–138. Köszönöm Judita Hencovskának (Univerzita Prešov – Eperjesi Egyetem), aki fölhívta figyelmemet az E. Hieronymus-szal foglalkozó régebbi szakirodalomra (Ctibor Zoch, Světozor 1858).
26 Az uralkodópárt néhány zenész még a holicsi kastélyban tett magánlátogatásaira is elkísérte.
27 Riedel 1997a, 111.

A *Te Deum laudamus* első ízben még a koronázás előtt hangzott el a várkápolnában végzett istentisztelet részeként, rögtön azután, ahogy az uralkodó megérkezett a pozsonyi Várba. Sőt, Mária Terézia koronázása alkalmával Esterházy Imre érsek még a városfalak előtt, a szabad ég alatt intonálta a Te Deumot.[28] Megérkezvén a Várba elvégezték az istentiszteletet – a Szentléleknek ajánlott votív misét, melyet a Rubricha generali *Messa dello Spirito Santo* „senza Trombe e Timpani"-ként említ, melynek keretében azonban a Császári Udvari Zenekar zenészei kétkórusos intrádákat adtak elő.[29]

Az ünnep fénypontja természetszerűleg maga a koronázási ceremónia volt. Már egy 1563-ból származó forrás arról tudósít, hogy az uralkodó belépése a Szt. Márton templomba „inter symphoniacarum concentus" történt.[30] Mária Terézia 1741-es koronázási ünnepségéről tudjuk, hogy az udvari zenészek intrádákat játszottak, egészen addig, míg az uralkodó kíséretével az oltárhoz, illetve a sekrestyébe nem ért.[31] Hasonlóképpen zajlottak az események II. Ferdinánd 1618-as megkoronázásakor: „Unterdessen liessen sich, so lang der Eingang wehrte und bis man in die Sacristey kam, die Musicanten auf ihren Chören und die Trompeten und Heer Paucken lustig machen."[32] A koronázásra a mise alatt – a graduále és az evangélium között – került sor. Mialatt az úgynevezett prostratio keretében az uralkodó az oltár előtt feküdt arccal a föld felé (pontosan úgy, ahogy az a pap-, illetve püspökszentelésnél szokás), a gregorián Mindenszentek Litánia *(Litaniae Omnium Sanctorum)* hangzott el. Az ez után következő felkenés szertartása alatt is egyszólamú gregoriánt énekeltek.[33] A trombiták és dobok csak ezt követően zendülhettek meg, amikor a király fejére helyezték a Szent István-i koronát, és trónra ültették (intronizálták) őt. Ennél az aktusnál a Császári Udvari Zenekar *Te Deum laudamust* játszott kétkórusos intrádákkal (néhány forrás *Toccata di trombé*nek nevezi ezeket[34]) a szertartás elején, közepén (a „Te ergo quaesumus" verzus előtt, miközben mindenki letérdelt) és végén.[35] A koronázási szertartást követően folytatódott a mise a Credóval.

A koronázási szertartás zenéje mindig rendkívül ünnepélyes volt. Már II. Rudolf 1572-es megkoronázásáról így ír a névtelen szerző:[36] „Cominciosi poi la Messa Grande, & cantata l'Epistola, l'Arcivescovo...& intonato il Te Deum, si posse sedere a canto il Re, nel medesimo seggio dalla ma destra, & alla Cappella fu cantato tutto il salmo con belissima musica di voci, & di fiato", azaz: a Császári Udvari Zenekar „énekhangokra és fúvósokra komponált gyönyörű zenét játszott".[37]

28 Holčík, 37.
29 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, *Rubriche generali*, Sign. S. m. 2053, 100r.
30 Rybarič 1990, 17.
31 Wien, Haus-, Hof und Staatsarchiv, Zeremonialprotokolle, ZA 18 – *Directorium für Graf Lamberg.*
32 Rybarič 1990, 18 (22. jegyzet).
33 Riedel 1997a, 117–119.
34 Riedel 1997a, 122 a 132.
35 *Rubriche generali*, 100v.
36 Solennissime feste, [4].
37 Vö.: Rybarič 1990, 22., vagy Rybarič 1987, 31.

A koronázási ünnepi zenét rendszerint az éppen hivatalban lévő császári karmester komponálta. Számos ilyen darabot ismerünk: például 1655-ben I. Lipót megkoronázásakor Antonio Bertali két műve hangzott el: a *Te Deum laudamus per la Coronazione di Leopoldo Rè d'Ungheria,*[38] valamint feltehetőleg a *Missa Novi Regis.*[39] Hasonlóan magas színvonalú zenét komponált III. Károly 1712-es trónra emelése alkalmából Marc'Antonio Ziani is, bár ebből csupán az ünnepi vesperás *Laudate Dominum* és *Beati omnes* című darabjai maradtak ránk.[40] A Császári Udvari Zenekar 1711-ből származó jegyzéke Ziani mellett e kiváló együttes további 42 tagját sorolja fel (ez összesen 39 zenész, illetve 4 kisegítő):[41]

Lista von Obrist Hoff Maisters vnd anderen Hoffstääten Canzleyn und Instantien, welche mit Ihro Kay: vnd König: May:tt zur Königl. Crönung Ao. 1712 mit nach Presburg gangen Kayserl. Musici

Vice Capelmeister *Ziani*

Sopranen
Vincenzo Brutti
Giov. Batt.a Vergell
Joan. Held
Gioseppe Galloni
Domenico Tollini

Altisten
Salvatore Mellini
Gaetano Orsini
Antonio Ferini

Tenoristen
Sylvio Garghetti
Carlo Costa
Giov. Batt.a Barbaretti
Thomas Bigelli

Bassisten
Giov. Batt.a Cativelli
Federico Gozinger
Casparo Liedmayr
Jacob Fillet

Instrumentisten
Nicola Matheis
Jacob Hofer
Andrea Abend
Paul Alber
Johann Franckh
Petr. Clem. Schmelzer
Franz Rheinhard
Joh. Roßetter
Andreas Freidig Contra Basso

Instrumentisten
Antoni Christian Schnauz
Gioseppe Malagodi Violoncello
Fran.co Conti Tiorbista
Leopold Christian Trombonistae
Christian Christian
Franz Sturm Fagottist
cum filio suo Sturm
Johann Georg Rheinhard, *Georg Reütter* } Organistae
Kilian Rheinhard dispensator dei Concerti
Johann Schnauz Instrument diener
Antonio Posch Leutaro
Ferdin. Romer Calicant

Trompetti Musicali
Sebastian Nassotto
Thomas Bonn
Richard Engel
Max Helman Timbanista

E listán számos kiváló muzsikus nevét fedezhetjük föl. Ziani még mint alkarmester szerepel, pedig 1712. január 1-től az együttes kinevezett karmestere volt.[42] A zenészek közül többen komponistaként is tevékenykedtek: a teorbajátékos Francesco Conti, a két udvari orgonista, az id. Georg Reutter és Johann Georg Reinhardt, a hegedűs Niccolò Matteis és Jacob Hofer, sőt a basszista Caspar Liedmayr is.[43] Mindenképpen rendkívül magas színvonalú, kiváló énekeseket és hangszerjátékosokat tömörítő együttesről volt tehát szó; ezt az összetételt talán csak Károly emlékezetes 1723-as prágai koronázási ünnepsége múlta felül, melyen a Császári Udvari Zenekar mintegy 45-50 muzsikusa vett részt.[44] Hozzájuk társult még a „12 Trompeter und 2 Pauker", azaz az *Obrist Stallmeister Staab* 12 „ceremoniális" trombitása és 2 dobosa.[45]

II. Lipót 1790-es koronázási ünnepségének zenéjét az akkori udvari karmester, Antonio Salieri szerezte,[46] Mária Lujza 1808-as beiktatásán az 53 tagú zenekar Salieri vezetésével az akkori alkarmester, Joseph Eybler *Te Deum*át játszotta.[47] A későbbi udvari karmester, J. Eybler később Karolina Augusta 1825-ös és V. Ferdinánd 1830-as pozsonyi koronázási ceremóniájához is komponált zenét.[48]

A koronázási ünnep alatt a Szt. Márton templomban a zenészek elkülönített faemelvényen (empóriumon) foglaltak helyet. Már 1563-ban említés esik arról, hogy míg a Császári Udvari Zenekar énekesei a templom főhajójának emelvényén álltak, addig a trombitások a főbejárat mellett sorakoztak.[49] Az 1712-ben kelt udvari jegyzőkönyvekben a következőket olvashatjuk: „Die Musicanten orth war ganz oben an der orgl doch von der übrigen Bühne mit einem Schranken separirt." [50] Nem a nyugati empóriumról volt azonban szó, amint azt F. W. Riedel feltételezi, hanem arról a faemelvényről, mely a főhajóban, az orgona közelében helyezkedett el. A zenészek hasonló elhelyezéséről tanúskodik számos korabeli, tulajdonképpen I. Lipót, I. József és Mária Terézia koronázási ünnepségét megörökítő festmény is. A zenészek (trombitások) mindig a főoltártól jobbra állnak, ami azonban

38 RIEDEL 1977, 200., RIEDEL 1997a, 123.

39 Nagy apparátussal előadott darabokról van szó, például: *Te Deum laudamus* 8 énekhangra, 2 hegedűre, 4 brácsára, 2 cinkre, 5 harsonára és basso continuóra; hasonló előadói apparátust igényelt a mise is.

40 RIEDEL 1977, 261–262.

41 Wien, Haus-, Hof und Staatsarchiv, Zeremonieprotokolle, ZA 7 (*Protocollum Aulicum in Caeremonialibus de Anno 1712*, 158^{v}–159^{v}). Bővebben lásd: KAČIC 2003.

42 KÖCHEL, 72, RIEDEL 1997b, 190.

43 C. Liedmayr Szlovákiához fűződő kapcsolatairól lásd: KAČIC 1998, 323.

44 NETTL, a zenészek jegyzékét közreadta WELLESZ, X.

45 Wien, Haus-, Hof und Staatsarchiv, ZA 8, 160^{r}.

46 SAS, 35.

47 Uott

48 *Messe zu Krönungsfeier Ihrer Majestät der Kaiserin Carolina als Königin von Ungarn componiert von Joseph Eybler* (TK H. Herrmann No. 15) – RISM A/II: 400.056.208, A/II: 530.000.931, A/II: 570.004.619, A/II: 600.243.074, A/II: 600.251.083, A/II: 400.034.619. *Missa in C Coronationis Del Sigre Gius. Eybler* (TK No. 5) – RISM A/II: 600.243.111. A/II: 600.055.269, A/II: 400.034.626, A/II: 600.054.409. Mindkét mise szólamait a bécsi T. Haslinger adta ki.

49 HOLČÍK, 18.

nem felel meg a valóságnak, hisz a karzati orgona a főhajó bal oldalán emelkedett (amint az az 1848-ban készült akvarellen látszik, mely a Szt. Márton templomot a 18. századi barokkosítást követő állapotában rögzíti[51]). Mivel a koronázási ünnepségek legfényesebb vendégei számára több faemelvényt is építettek, a templombelső valóságos színházra emlékeztetett.

A Császári Udvari Zenekar nemcsak a koronázási ünnepeken, hanem más, a várkápolnában vagy a város egyéb (jezsuita, ferences stb.) templomaiban – az uralkodó és kísérete részvételével – végzett istentiszteleten is közreműködött. Ezeken az alkalmakon a császári zenészek a többi pozsonyi zenésszel, köztük a szegény ferencesekkel együtt léptek föl. A ferencesek kolostori krónikájának feljegyzése szerint az 1712. május 29-én lezajlott Úrnapi körmeneten a ferences templomban a hármas szólamcsoportot alkotó 12 trombitás mellett a császári muzsikusok is szóhoz jutottak: „Hymnum Pange lingua per totam Processionem cantabunt Musici Caesarei, hymnum vero Te Deum ad Ultimum nostri inchoabunt, totumque in Ecclesia terminabunt."[52] 1712-ben a ferenceseknél a császári zenészek előadták J. G. Reinhardt újonnan szerzett miséjét („noviter compositum sacrum [S. Kiliani]").[53]

Az udvari muzsikusok „bevetését" a koronázási ünnepségek idején számos adat igazolja, többek között az a tény is, hogy fáradozásukat külön fizetséggel jutalmazták: I. Lipót beiktatása után például a karmester A. Bertalinak összesen 2385 aranyforint ütötte a markát „zur bezahlung des costgelds für die gesamte in Presburg befindenen Musica".[54] A Császári Udvari Zenekar igazgatója, Lamberg gróf számára 1741-ben készített direktóriumban a következőket olvassuk: „...Nach geendigtem Amt der haÿ.n Meß hatte die König: Music sich zeitlich nach dem König.n Schloß zu begeben, damit die Taffl Music verrichten können." [55]

Asztali zene, opera és egyéb alkalmak

Az ünnepségsorozat valamennyi szertartásának (az Aranysarkantyú-rend lovagjainak avatása a ferences templomban, fogadalomtétel, a kard felövezése a koronázási dombon) kötelező teljesítését követően a frissen megkoronázott uralkodót a hivatalos ebéd (koronázási lakoma) várta, melyre a Várban, a legszűkebb körben került sor. Az uralkodó és hitvese mellett az asztalnál rendszerint csupán az érsek, az apostoli nuncius, a nádor, a velencei és spanyol nagykövet foglalt helyet, kiegészülve olykor a legfelsőbb klérus egy-egy képviselőjével. Az udvari jegyzőkönyvek ábráin minden esetben pontosan megjelölték a „Musici caesarei" helyét. A néhány órás lakomát többnyire ünnepélyes, trombitások és dobosok által előadott intrada vagy

50 Riedel 1997a, 120.

51 A karzati orgona középen jobb oldalt, azaz a főhajó bal oldalán helyezkedik el. Hátul, a nyugati empóriumon Johann Vierengel nagy, körülbelül 1750-ben készült orgonája látszik.

52 Bratislava, Archív hl. mesta, sign. IV.B.1.b 6/3 *Protocollum Conventus Posoniensis*, 86–87.

53 Uo. („Die 8. Julj Suae maiestatis Capellae magister natione Francus, ejusdem Franciae Patroni Scilicet Diui Kiliani Episcopi et Martyris nomen gerens, pro ejus gloria noviter compositum Sacrum, per Suae Maiestatis Musicos, Solenniter produxit in Ecclesia nostra:")

54 Rybarič 1990, 22. (idézi Nettla).

55 Wien, Haus-, Hof und Staatsarchiv, Zeremonieprotokolle, ZA 18, 234r.

ouverture vezette be. Ezt követően – amint arról K. Reinhardt 1712-es *Rubriche generali*jából értesülünk – felváltva hangzottak el vokális kompozíciók (kantáták, duettek, tercettek) és hangszeres darabok.[56] Hasonló zene kísérte Mária Terézia 1741-es koronázási lakomáját,[57] és korábban az I. József beiktatását követő ünnepi ebéden pedig ugyancsak „die herrliche sowohl Vocal als Instrumental Music" zengett.[58]

A koronázási lakomákon nem hiányoztak a meglepetések sem. Így például 1608-ban, II. Mátyás ünnepi ebédjén akkora pástétomot szolgáltak fel, hogy belőle nemcsak eleven galambok röppentek ki, hanem „ein 9-jähriger Knabe, welcher musicalisch war, darinnen mit Cimbl und Gesang die Anwesenden vergnügen konnte".[59] Minden bizonnyal kisebb méretű hangszerről, valószínűleg pszaltériumról lehetett szó.

A koronázási ünnepség részeként bálokat és lovagi játékokat is rendeztek. Így például II. Rudolf 1572-es koronázási ünnepségét követően „...la sera...dopo cena si ballò, & ballarono tutti gli cauallieri, che combatto il griono".[60] Bél Mátyás arról számol be, hogy II. Mátyás 1608-as beiktatása után a bálon a magyar nemesek nemzeti (népi) táncokat adtak elő.[61] 1572-ben II. Rudolf előtt táncolt a neves költő és zenész Balassi Bálint, s az ifjú Esterházy Pál, az ország majdani nádora 1647-ben ugyancsak hajdútáncot járt III. Ferdinánd király színe előtt.[62] Az 1563. szeptember 8-án kezdődő koronázási ünnepségen, melyen I. Miksa, illetve egy nappal később felesége, Mária beiktatására került sor, lovagi tornát és lóversenyt is rendeztek, s a lovagok felsorakozását trombitazene kísérte.[63] Trombitásokat látunk az I. József 1687-es koronázási ünnepét követő tornáról készült metszeten is.

A koronázási ünnepek önálló betétjét alkották az operaelőadások. A bécsi udvar nem szívesen mondott le legfőbb kedvteléséről, az operáról, még akkor sem, ha elhagyni kényszerült a várost. A bécsi udvar zenés színpadi produkcióinak egyik legkorábbi dokumentuma éppen egy ilyen külső bemutatóról – egy közelebbről nem meghatározott mű 1622-ben Sopronban történt előadásáról – tudósít.[64] 1649-ben Pozsonyban (úgyszintén a koronázási ünnepségek keretén kívül) tervezték G. F. Sances *I Trionfi d'Amore* című operájának bemutatását, H. Seifert szerint azonban a terv nagy valószínűséggel meghiúsult.[65] Az udvar 1687. október végétől 1688. január elejéig tartó pozsonyi látogatása alatt mindazonáltal legalább két operaelőadásra sor került: az első – *La Fama adormentata e risvegliata* – 1687. november 19-én I. Lipót császár névnapi ünnepén hangzott el a Várban,[66]

56 Rubriche generali, f 101^{r} („Il Servizio di Tavola dalla Musica solenne, con Ouverture di Trombe, e Timpani, cantandosi frà mezzo delle Cantate, Duetti, Terzetti à vicenda, in sino che basti.").
57 Wien, Haus- Hof und Staatsarchiv, Zeremonialprotokolle, ZA 18, 234^{r}.
58 RYBARIČ 1990, 23.
59 Uott
60 Solennissime feste, [7–8].
61 RYBARIČ 1987, 31.
62 Uott, 31 (16. sz. jegyzet).
63 HOLČÍK, 22–24.
64 Bővebben lásd: SCHINDLER.
65 SEIFERT, 39–40, 440.
66 SEIFERT, 523.

bár Király Péter újabb kutatásai szerint az előadást a Vár alatti (a Várdombon emelkedő) Pálffy-palotában tartották.[67] Nicolò Minato udvari költő librettóját az udvari karmester, Antonio Draghi zenésítette meg, a balettzenét a táncspecialista Andreas Anton Schmelzer komponálta. H. Seifert szerint 1687. december 15. után Pozsonyban előadtak még „ein oder mehrere Dramen anlässlich der Krönung des Erzherzogs Joseph zum König von Ungarn".[68] Mivel az udvar a koronázási ünnepet követően továbbra is Pozsonyban maradt (az országgyűlés folytatódott), s a császárnő születésnapját ünnepelte, Draghi egy másik operát is komponált Minato szövegkönyvére. A „festa musicale" műfajába illeszkedő egyfelvonásos *Il Marito ama più* zárószakaszának az ifjú Herkulest megjelenítő balettjelenetében *(D'Ercole giovinetto)* a főszerepet a frissen megkoronázott kilencéves I. József táncolta – a korabeli sajtó szerint nagy sikerrel.[69] A három főrészből álló darabot (egyfelvonásos opera 24 jelenettel, *Introduttione d'un balletto,* záró balett) 1688. január 17-én mutatták be a Vár alatti Pálffy-palotában.[70] Minato ajánlása a nyomtatott szövegkönyvben a következő datálást tartalmazza: „Posonia li 6. Gen: 1688". A mű színpadra állításában részt vett az udvari építész Lodovico Burnacini, a balettmester Domenico Ventura és a tánczene szakértője, Andreas Anton Schmelzer is, aki az öt szakaszból álló balettzenét (Intrada – Gigue – Aria – Traccanar – Minuet) szerezte. Mint korábban és később is oly sokszor, a darab összeállításában – néhány ária és egy teljes jelenet megkomponálásával – maga I. Lipót császár is közreműködött.

1688 elején, miután az udvar elhagyta Pozsonyt, I. József beiktatásának tiszteletére a pozsonyi jezsuiták is előadták a *Filius Viva Imago* című darabot, melynek zenéjét az udvari orgonista Ferdinand Tobias Richter szerezte.[71] A Szent István-i témát feldolgozó művet feltehetőleg még egyszer, ugyanezen év őszén is bemutatták. (Csupán zárójelben jegyezzük meg, hogy e koronázási ünnep alkalmából a jezsuiták Bécsben is előadták a *Magni Parenti Regius Haeres* című darabot J. M. Zächer zenéjével.)

A 18. századból nincs adatunk arról, vajon a pozsonyi királykoronázások idején sor került-e udvari operaelőadásokra. Köztudott ugyan, hogy 1726-ban Pozsonyban bemutatták F. Conti *Il Finto Policare* című operáját,[72] ez azonban nem a koronázás alatt történt. Az ünnepségek idején Pozsonyban csak az állandó társulat játszotta standard repertoárját (J. A. Hasse, B. Galuppi, N. Jommelli stb.). Mária Terézia beiktatásakor 1741-ben Pietro Mingotti társulata több zenés színpadi művet mutatott be, többek között Johann Adolph Hasse *Artaserse* című operáját. Az előadásra a fából emelt színházépületben került sor, amely a várfalak mögött (hozzávetőleg a mai Carlton szálló helyén) állt.[73] Ebben a színházban mutatta be

67 Király, 109.
68 Seifert, 523.
69 Seifert, 808.
70 Seifert, 523.
71 Staud, 378–379.
72 http://www.operone.de/komponist/conti.html
73 Cesnaková-Michalcová 1971, Cesnaková-Michalcová 1997, 33.

Mingotti társulata 1741 nyarán Baldassare Galuppi *Allessandro nell'Indie* című operáját is.[74] A 18. században azonban az operalőadásoknál sokkal nagyobb számban rendeztek a koronázási ceremónia idején – az udvar jelenlétében – táncmulatságokat, melyek helyszínéül különböző főúri paloták szolgáltak. Mindez arra ösztönözte a zeneszerzőket, hogy tánczenét komponáljanak. A tánczene mellett számos induló is született különböző hangszerösszeállításokra vagy zongorára – utóbbiak sorába illeszkedik például Carl Czerny indulója, melyet Karolina Augusta koronázási ünnepségére komponált 1825-ben.[75]

Az „utca zenéje"

A pozsonyi lakosság természetszerűleg csupán passzív résztvevője volt a koronázási ünnepségeknek. A város utcáin mulatságok zajlottak, ökröt sütöttek, hatalmas hordókból, vagy külön erre az alkalomra szerkesztett szökőkutakból mérték a bort ...

Egy érdekes, a mulatságokhoz csak közvetve kapcsolódó adat maradt fönn II. Lipót 1790-es koronázási menetéről. Az ünnepség végeztével a menet a pozsonyi Vár felé vette útját, és – talán már a türelmi rendelet szellemében – a Zsidó utcán vonult végig. A feldíszített, az éjszakai fényben tündöklő zsinagóga mellett állt a díszkapu, mely előtt a zsidó közösség, élén a rabbival, köszöntötte az uralkodót. A rabbi egy pompás kötésű könyvet nyújtott át Lipótnak, amely egy „zsidó énekes és költő által szerzett", a királyt dicsőítő éneket tartalmazott.[76] Ezt követően a zsidó iskola 32 diákja a királynak és kíséretének – melynek tagja volt Batthyány József érsek is – néhány „régi éneket" (talán zsoltárt?) énekelt. Viszonzásként a király gazdagon megajándékozta a rabbit.

A vigasság éjszakába nyúlóan tartott. A városba számos zenekar érkezett, gyakran még Bécsből is. A legnagyobb látványosságnak az ökörsütés számított; az ökröt a pozsonyi mészárosok ajándékozták a városnak. Az állatot a városon keresztül hajtották, a trombiták hagyományos kísérete mellett.[77] Bár a 18–19. század fordulóján még működtek Pozsonyban a városi trombiták (mi több, F. X. Tost irányítása alatt virágkorukat élték), II. Lipót megkoronázása idején az ökröt már fúvószenekar (az úgynevezett „Harmoniemusik") kíséretében vezették. Egy 1790-ben készült rajzon hangszerjátékosokat – oboást (klarinétost?) kürtöst, fuvolistát, fagottost, valamint dobost és cintányérost –, azaz a 18. század végére jellemző katonazenekari összeállítást látunk.

A pozsonyi koronázási ünnepségek zenéjéről kirajzolódó képet számos népi mulatságról szóló hír, illetve népi együtteseket mutató korabeli ábrázolás teszi teljessé. Ezeken legtöbbször a késő 18., illetve kora 19. század jellegzetes népi hang-

74 http://www.operone.de/komponist/galuppi.html

75 *Kroenungs=Marsch für das Pianoforte componirt bey Gelegenheit der am 25ten Sept: 1825 zu Presburg statt gefundenen Krönung Ihrer Majestaet der Kaiserin als Königin von Ungarn Carolina von Carl Czerny* – RISM A/II:450.018.456.

76 Špiesz, 108.

77 Rybarič 1990, 17.

szeregyüttesei jelennek meg: a muzsikusok kisméretű cimbalmon, hegedűn és klarinéton játszanak.

Az elmondottakat összefoglalva megállapíthatjuk, hogy a pozsonyi királykoronázások „kísérőzenéje" rendkívül sokszínű és gazdag volt. A hivatalos szertartás alatt az egyszólamú gregorián ének mellett helyett kapott a többszólamú (figurális) zene, melynek fényét a 17. századtól kezdve trombiták és dobok emelték, s melyek segítségével kétkórusos intrádák és szonáták is elhangozhattak. Az ünnepségek alatt fontos szerephez jutott az udvari zene – opera, asztali zene –, legfőképpen azonban a trombitazene, mely gyakorlatilag szünet nélkül szólt. A Császári Udvari Zenekar Pozsonyban tett látogatásai nagymértékben hozzájárultak a város zenei életének felpezsdítéséhez, s a város zenetörténetének legjelentősebb fejezetei közé tartoznak.

A szlovák eredetiből fordította Czagány Zsuzsa

Irodalomjegyzék

ADLER 1892a — Guido Adler: *Ferdinand III., Leopold I. und Karl VI. als Tonsetzer und Förderer der Musik.* Wien: 1892.

ADLER 1892b — Guido Adler: *Musikalische Werke der Kaiser Ferdinand III., Leopold I. und Joseph I.* Wien: 1892.

BÁRDOS 1983 — Bárdos Kornél: „Újabb szempontok a magyarországi toronyzenészek történetének kérdéséhez." In: *Zenetudományi Dolgozatok.* Budapest: 1983, 103–109.

BÁRDOS 1991 — Kornél Bárdos: „Turner in den königlichen Freistädten Ungarns von 16. bis 18. Jahrhundert." In: *Pannonische Forschungstelle, Mitteilungen Nr. 2.* Oberschützen: 1991, 121–129.

CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ 1971 — Milena Cesnaková-Michalcová: „Die Musik auf den slowakischen Bühnen im 17. und 18. Jahrhundert." In: *Musik des Ostens 6.* Kassel–Basel: 1971, 57–85.

CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ 1977 — Milena Cesnaková-Michalcová: *Geschichte des deutschsprachigen Theaters in der Slowakei.* Köln–Weimar– Wien: 1997.

DE LAS HERAS MORENO — Ignacio de las Heras Moreno: „Korunovačný obrad očami Španiela." [A koronázási szertartás egy spanyol szemével]. In: *História, 3* (2003), č. 3, 10–12.

HOLČÍK — Štefan Holčík: *Korunovačné slávnosti, Bratislava 1563– 1830.* Bratislava: 1986; magyarul: *Pozsonyi koronázási ünnepségek 1563–1830.* Bratislava: 1988.

KAČIC 1998 — Ladislav Kačic: „Die Musik der Jesuitendramen in der Slowakei (1600–1773). Ein Beitrag zur Geschiche der *Provincia Austriae SJ.*" In: *Ethnologische, historische und systematische Musikwissenschaft (Oskár Elschek zum 65. Geburtstag).* Hrsg. von Franz Födermayr und Ladislav Burlas. Bratislava: 1998.

KAČIC 2004 — Ladislav Kačic: „Zwischen Wien und Preßburg, Musik des 17. und 18. Jahrhunderts zwischen Zentrum und Peripherie." In: *Musikzentren in Mitteleuropa im 17. und 18. Jahrhundert* (Konferenzbericht). Hrsg. von Jana Slimáčková. Brno: 2004 (előkészületben).

KIRÁLY	Király Péter: „A 17. századi Habsburg-udvar zenés látványosságai és a magyar főnemesség." In: *Magyarország és Európa. Zenetörténeti írások.* Budapest: 2003, 96–109.
KNAUS	Herwig Knaus: *Die Musiker im Archivbestand des kaiserlichen Oberhofmeisteramtes.* Bd. 1. Wien: 1967.
KÖCHEL	Ludwig Ritter von Köchel: *Die Kaiserliche Hof- und Musikkapelle in Wien 1543–1867.* Hildesheim–New York: ^{2}1976.
KRAMER	Gerhard Kramer: „Musica imperialis." In: *Botschaft der Musik (1000 Jahre Musik in Österreich).* Hrsg. von Wilfried Seipel. Wien: 1996, 95–110.
KOVACHICH	Martinus Georgius Kovachich: *Solennia Inauguralis Serenissimorum ac Potentissimorum Principium... qui ex Augusta Stirpe Habsburgo-Austriaca Sacra Corona Apostolica in Reges Hungarorum redemiti sunt.* Pestini: 1790.
LÜNIG	Johann Christian Lünig: *Theatrum Caeremoniale Historico-Politicum.* Leipzig: 1720.
NETTL	Paul Nettl: „Das »Prager Quartierbuch« des Personals der Krönungsoper 1273." In: *Anzeiger der Österreichischen Akademie der Wissenschaften,* Phil. hist. Klasse 94. Wien: 1957.
RIEDEL 1977	Friedrich W. Riedel: *Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1711–1740). Untersuchungen zum Verhältnis von Zeremoniell und musikalischem Stil im Barockzeitalter.* München–Salzburg: 1977.
RIEDEL 1997a	Friedrich W. Riedel: „Krönungszeremoniell und Krönungsmusik im Barockzeitalter." In: *Mitteleuropäische Kontexte der Barockmusik.* Hrsg. von Pavol Polák. Bratislava: 1997, 109–132.
RIEDEL 1997b	Friedrich W. Riedel: „Péče o hudbu na císařském vídeňském dvoře v letech 1716–1719." [A zene művelése a bécsi császári udvarban 1716-től 1719-ig.] In: *Hudební věda 37* (1997), 2, 188–199.
RYBARIČ 1987	Richard Rybarič: „Viedenská cisárska kapela v Bratislave." [A Bécsi Császári Zenekar Pozsonyban.] In: *Bratislavský hudobný barok.* Bratislava: 1987, 29–35.
RYBARIČ 1990	Richard Rybarič: „Hudba bratislavskných korunovácií." [A pozsonyi koronázási ünnepségek zenéje.] In: *Musicologica slovaca XIV.* Bratislava: 1990, 11–36.
SAS	Sas Ágnes: A pozsonyi Szt. Márton zenés ünnepei és zenészei a 18. században. In: *Zenetudományi Dolgozatok 1997–1998.* Budapest: 1998, 32–46.
SEHNAL	Jiří Sehnal: Ze života hudebníků kroměřížske kapely v 17. století. [A kremsieri zenekar zenészeinek élete a 17. században.] In: *Hudobnovedné Štúdie VII.* Bratislava: 1966, 122–134.
SCHINDLER	Otto Schindler: „Egy »Commedia in musica« 1622-ben Sopronban. A Habsburg Birodalom első operaelőadása." In: *Magyar Zene 41* (2003), Budapest.
SEIFERT	Herbert Seifert: *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert.* Tutzing: 1985.
SOLENNISSIME FESTE	*Le Solennissime feste et gloriosissimi trionfi fatti nella Citta di Posonio. Nel coronatione del senerissimo Principe Rudolfo.* [Roma 1752].
STAUD	Staud Géza: *A magyarországi jezsuita iskolai színjátékok forrásai 1561–1773.* Vol. 1. Budapest: 1986.
ŠPIESZ	Anton Špiesz: *Bratislava v 18. storočí.* [Pozsony a 18. században.] Bratislava: 1987.
WELLESZ	(ed. Egon Wellesz) Johann Joseph Fux: *Constanza e fortezza.* Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Bd. 34. Jg. XVII. Wien: VII-XXV.

ABSTRACT

LADISLAV KAČIC*

MUSIK ZUR ZEIT DER PRESSBURGER KRÖNUNGSFEIERLICHKEITEN (1563–1830)

Krönungsfeierlichkeiten der ungarischen Könige gehörten zu den wichtigsten Kapiteln in der Musikgeschichte Preßburgs. Die Musik, die zur Zeit der Preßburger Krönungsfeierlichkeiten erklang, kann in folgende vier Bereiche zusammengefasst werden: 1. Trompetermusik (städtische und andere Trompeter), 2. die Wirkung der kaiserlichen Hofmusikkapelle, 3. Tafelmusik, Oper und andere ähnliche Veranstaltungen, 4. „Musik der Straße".

1. In den Quellen sowie in der Literatur sind am häufigsten die Trompeter erwähnt: *Turneri* (städtische Trompeter), in den Quellen meistens *tubicines hungari* genannt, und die kaiserlichen Hoftrompeter (*tubicines germani*), die sich in zwei Gruppen teilten – *tubicines non musicales*, d. h. zeremonielle Trompeter, von denen es stets 12 gab, und *tubicines musicales*, d. h. Mitglieder der kaiserlichen Hofmusikkapelle, die bei allen musikalischen Veranstaltungen (Gottesdienste, Oper usw.) mitwirkten.

2. Die größte Last während der Krönungsfeierlichkeiten ruhte „auf den Schultern" der kaiserlichen Hofmusikapelle. Sie spielte nicht nur während der eigentlichen Krönung in der städtischen St. Martinskirche (feierliche doppelchörige Intraden, die vom aktuellen Hofkapellmeister komponierte Krönungsmesse, *Te Deum* usw.), sondern auch bei allen Gottesdiensten in verschiedenen Kirchen der Stadt, an denen Kaiser und Hofstaat teilgenommen haben. Die Krönungsmusik komponierten z. B. A. Bertali (1655), M. A. Ziani (1714), A. Salieri (1790) und J. Eybler (1825, 1830).

3. Die kaiserliche Hofmusikkapelle spielte (Intraden mit Trompeten und Pauken, Tafelmusik) auch beim Krönungsmahl sowie bei den Opernveranstaltungen. *Musica caesarea* führte z. B. von Ende Oktober 1687 bis Ende Januar 1688 mehrere Opern auf, u. a. die „festa musicale" *Il Marito ama più* von A. Draghi mit dem abschließenden Ballett *D'Ercole giovinetto*, wobei die Titelrolle der neugekrönte neunjährige Joseph I. tanzte.

4. In den Straßen der Stadt spielten nach der Krönung mehrere Volkskapellen, es wurde Rot- und Weißwein ausgeschenkt, der von der Preßburger Metzgerzunft geschenkte Ochse gebraten, wobei dieser wiederum – wie schon zuvor – beim Klang der Trompeten (1790 nach der Krönung Leopold II. beim Erklingen der sog. Harmoniemusik) durch die Straßen geführt wurde.

* Ladislav Kačic (1951) Nach dem Studium der Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Bratislava war er Redakteur, seit 1982 ist er in der Slowakischen Akademie der Wissenschaften tätig (zuerst als Mitarbeiter des Instituts für Musikwissenschaft, seit 1987 des Kabinetts, bzw. Instituts für Slawistik). Er widmet sich der Forschung der älteren Musikgeschichte Mitteleuropas, vor allem der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts, der Musik und Musikkultur der Franziskaner, Piaristen und Jesuiten, sowie der Musik für Tasteninstrumente. Er hat an vielen wissenschaftlichen Tagungen in Ungarn, Österreich, Deutschland, Polen, der Tschechischen Republik, Rumänien und Slowenien teilgenommen, mehrere Quellenausgaben (P. P. Roškovský, P. J. Zrunek, Orgelmusik in der Slowakei des 17–18. Jahrhunderts u. a.) sowie viele Studien auch im Ausland publiziert.

RECENZIÓ

Kelemen Éva
DOHNÁNYI ÉVKÖNYV 2004

Szerkesztő: Sz. Farkas Márta, a szerkesztő munkatársa: Gombos László, tudományos tanácsadó: Berlász Melinda
Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 2005

Az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárának munkatársaként közel egy évtizede követhetem nyomon a magyarországi és a nemzetközi Dohnányi-kutatás alakulását, s mint az ottani páratlanul gazdag szerzői hagyaték referense tanúja lehettem már lelkes zeneértők egyéni búvárkodásának, az életmű egyes szeleteinek zenetudományi dolgozatokban, doktori disszertációkban teret nyerő feltárásának, s a budapesti Dohnányi Ernő Archívum megalakulása nyomán örvendetesen megélénkülő érdeklődés eredményeként megkezdődő szisztematikus kutatás, a több évre tervezett komplex, dokumentumfeltáró projektek megindulásának is. Így nagy örömmel teszek eleget Berlász Melinda felkérésének, hogy a Dohnányi Évkönyv 2004. évi kötetét ismertesem.[1]

Egyéves rendszerességgel – vagy mondjuk úgy, bizonyos periodicitással – megjelenő kiadvány esetében adja magát, nem kerülhető meg az előző évek termésével történő összevetés. Nos, jelen esetben a legszembetűnőbb változás: a sorozat eddig megjelent köteteitől eltérően ebből az évkönyvből hiányzik az Archívum évi munkáját ismertető beszámoló, amely az évkönyv – mint műfaj – jellemzője lehet. Változatlan maradt azonban a további szerkezet: folytatódik a már kialakulni látszott, kialakulni látszó tagolódás: az elemző tanulmányok, dokumentumközlések és gyűjteményfeltáró jegyzékek hármassága.

Ám az elmaradt beszámoló ellenére a kötet nem kelt hiányérzetet, nem kevesebb, hanem más, több mint az eddigiek. Az alaposan átgondolt, hangsúlyozottan és érezhetően egységes elvek eredményeként Sz. Farkas Márta valamint Gombos László szerkesztői munkáját dicsérően egy, az előzőekhez képest homogénebb, minden tekintetben igényes tanulmánykötetet vehetünk kézbe. Tudatos szerkesztői koncepció folytán ugyanis egymás mellé kerültek az azonos témában született, egymást kiegészítő, egymásra rímelő tanulmányok. Így – mint erre Berlász Melinda (2005-től a Dohnányi Ernő Archívum vezetője, a kiadvány tudományos tanácsadója) rövid bevezetőjében rámutat: a közlemények tanulmányozói nyomon követhetik a fokozatosan gyarapodó, differenciálódó szemléletű kutatás alakulását is.

1 Kelemen Éva a kötetet a 2005. június 23-i könyvbemutatón ismertette a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Tanácstermében.

Jelen kötetben elsősorban magyar kutatók publikációi kerültek közlésre, a kilenc tanulmány szerzői közül öten az Archívum vagy az MTA Zenetudományi Intézet munkatársai. Mindössze egy közleménnyel (szemben az előző kötet három írásával) képviselteti magát a nemzetközi Dohnányi-kutatás. De – s ezt ugyancsak a bevezető sorokból tudhatjuk – további, már elkészült tanulmányok megjelentetésének csak a kiadvány praktikus használhatósága és terjedelme szabott határt. Várható, bízhatunk benne tehát, hogy a nemzetközi kapcsolatok alakulóban lévő széles bázisa, publikációs folyamatossága továbbra is fennmarad.

Az elemző tanulmányok sorát James A. Grymes kompozíciótörténeti tanulmánya nyitja, melyben a szerző (az amerikai Dohnányi-kutatás újraélesztője) Dohnányi *Cantus vitaéje* keletkezésének körülményeit, zenei felépítését tárgyalja (*A* Cantus vitae *[op. 38] szimfonikus kantáta keletkezéstörénete, zenei felépítése és bemutatója*). Ehhez kapcsolódik Németh G. István elemzése (Az ember tragédiájától *a* Cantus vitae*ig. Madách drámájának és Dohnányi szövegkönyvének konkordanciája*): a madáchi szövegek és a zongorakivonat librettójának párhuzamba állítása. E két közlemény nyomban igazolni látszik a szorosabb tematikus elv létjogosultságát: egymásmellettiségük, folyamatos olvasásuk továbbgondolásra, bővítésre, például a forráslánc maradéktalan feltárására ösztönözheti a kutatókat.

Kiszely-Papp Deborah, aki maga is gyakorló muzsikus, s mint ilyen Dohnányi zongoraműveinek értő tolmácsolója, tanulmányában a zeneszerzőre jellemző stílusjegyek közül a zenekari és improvizációs elemek használatát, azok a teljes oeuvre-ön átívelő változását, módosulását, külön kiemelve a kadenciát mint a szerző életművében egyedülálló jelentőséggel bíró improvizációs műfajt vizsgálja (*Zenekari és improvizációs elemek Dohnányi zongoramuzsikájában*).

Ismeretes, hogy Kocsis Zoltán előadóművészi pályafutása során mély empátiával és alapossággal tanulmányozta Bartók Béla kompozíciós metódusát, kottaírását, zongorajátékát, s ezek elemeit szintetizálta saját művészetébe. Talán kevesebben tudják: Dohnányi hangszerjátéka sem maradt számára ismeretlen; 1979-ben jelent meg a *Dohnányi a zongoránál* című hanglemez, melynek szerkesztésében Vázsonyi Bálinttal közösen vett részt; 1994-ben pedig *Dohnányi és Bartók előadóművészetéről* címmel a HOLMI folyóiratban jelentetett meg cikket. Legújabb, eredetileg ugyancsak a HOLMI hasábjain publikált írásának újraközlése *(Dohnányi Dohnányit játszik. Hangfelvételek 1929–1956*) nagy nyereség a kötet, s egyben a szervezett Dohnányi kutatás számára. Friss, beidegződésektől mentes, széles művelődéstörténeti, hangrögzítés-történeti, műismereti bázison alapul Dohnányi előadóművészetének lényegére tapintó meglátása: „Dohnányi nem akar hegyeket elhordani, nem szándékozik világokat megváltoztatni, nem óhajt lelkekre rátelepedni, még csak zavarni sem. Ő egyszerűen muzsikálni akar", Dohnányi egész attitűdjére, emberi lényére érvényes.

Az előző kötetben megkezdett, Dohnányi munkásságával kapcsolatos intézménytörténeti közlemények sora jelen kiadványban tovább folytatódik: a Zeneművészeti Főiskola-i tanári és főigazgatói működésének dokumentumait 1941-gyel bezárólag teszi közzé Gádor Ágnes és Szirányi Gábor (*Dohányi* Ernő *iratok a Liszt*

Ferenc Zeneművészeti Egyetem levéltárában), Sávoly Tamás az 1932. év rádiós tevékenységét vizsgálja (*Dohnányi Ernő működése a Magyar Rádióban a* Rádióélet *című hetilap alapján, II. rész: 1932*). Ez utóbbiból merített ötletet Sz. Farkas Márta, aki további, szélesebb spektrumú, más szempontrendszerű, ugyancsak a Rádió 1932. évi műsoraira vonatkozó Dohnányi kutatásokat végzett (*Ki játszott Dohnányit a budapesti Rádió I-en 1932-ben? Esettanulmány*). Eredményeit remek táblázatokban, imponáló mennyiségű adat közlésével dokumentálta, hogy ezek nyomán levonhassa következtetéseit: sokszor, sokféleképpen szólaltak meg Dohnányi művei az 1932-es év rádióadásaiban, ám legritkábban a szerző előadásában. De más ellentmondásra is felhívja a figyelmet: a szerző „komoly" műveinek komoly előadását mintha egyre inkább kiszorította volna a könnyűzenei vagy azzal rokon előadások, kétes értékű átdolgozások, hangszerelések sorozata. Vajon csak Dohnányi esetében? – kérdezhetjük.

A Dohnányi-alapkutatás régi adósságát törleszti Szepesi Zsuzsanna az MTA Zenetudományi Intézet könyvárában őrzött Dohnányi–Galafrès gyűjtemény leíró jegyzékének elkészítésével (*Az MTA Zenetudományi Intézet Könyvtárának Dohnányi-gyűjteménye. Dohnányi Ernő és Galafrès Elsa hagyatéka I. rész Fond 4/1–1537*). A most közölt első rész számos eddig ismeretlen dokumentumot (iratokat, leveleket, fényképeket) tartalmaz; megjelenése ismételten felveti a több intérményben őrzött hagyatéki anyagok mielőbbi teljes körű feltárásnak szükségességét, időszerűségét.

Végül essék szó arról a 2003-ban elindított nagyszabású vállalkozásról, amely során a Dohnányi Ernő Archívum az elkövetkező években felkutatja, archiválja és rendezi a művész munkásságával kapcsolatos sajtódokumentumokat, hogy azok folyamatos publikálásával és egyidejűleg adatbázisba rendezésével a további Dohnányi-kutatás széles alapokon nyugvó hátterét teremthesse meg. A mostani közlemény, Gombos László munkája (az idegen nyevű írásokat Mészáros Erzsébet és Fejérvári Boldizsár fordította), három koncertévad hazai és nemzetközi sajtóanyagából válogat, igen bőven: az adatbázis 418 sajtóközleményéből több mint 280-at közöl (*Dohnányi Ernő művészi tevékenységének sajtórecepciója. II. rész: A nemzetközi karrier kezdete, 1898. október–1901. április*). Ezek az írások messze túlmutatnak Dohnányi művészetén, a művelt világ különleges szegmensét, színes tablóját vetítik elénk. És ahogy Dohnányi működésének tere egyre tágult, hírneve nőtt, úgy nyerhet e sajtógyűjtemény olvasója mind szélesebb betekintést a 20. század fordulójának európai és tengerentúli koncertéletéről tudósító, nagy hagyományokkal rendelkező professzionális újságírás műhelyeibe. Azonban nem hallgatható el, hogy ez a kitűnő jegyzetanyaggal és mutatókkal ellátott sajtóközlemény-együtes ebben a formában túlnőtte a Dohnányi Évkönyv kereteit: az 516 oldalas kötet mintegy felét teszi ki. A későbbiekben megfontolásra érdemes lehet, hogy a sajtóközlemények önálló kötetben (esetleg kötetekben) lássanak napvilágot.

„A természet megáldott téged kiváló tehetségekkel, mely tehetségeknél fogva hivatva vagy megajándékozni az emberiséget örökké becses értékekkel. A tehetségekkel együtt azonban nagy kötelezettség is háramlott reád. Te neked nem szabad

elbánni az idővel, mint más embereknek ..." – írta Dohnányi Frigyes 1903-ban Ernő fiának. Nos, úgy tűnik, napjaink hazai Dohnányi-kutatása már „nem bánik el" az idővel, s minden reményünk meg lehet arra – mint azt a legújabb Dohnányi Évkönyv is reprezentálja –, hogy a széleskörű, elmélyült kutatás lehetőségei évekre előremutatóan megteremtődtek.

Magyar zene ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

A 2005. ÉVI, XLIII. ÉVFOLYAM TARTALOMJEGYZÉKE

KÖSZÖNTŐ

DOBSZAY LÁSZLÓ: A kilecvenéves Papp Géza
és a nyolcvanéves Sárosi Bálint köszöntése 363

TANULMÁNY

BOZÓ PÉTER
„Was ist des Deutschen Vaterland?"
Liszt német Zarándokévének *terve* 281

BÜKY VIRÁG
Bartók, avagy a nevelésről
Primitivista eszközök Bartók zongorapedagógiai műveiben 133

DALOS ANNA
Az ifjú Bartók Kodály-képe 375

DOMOKOS ZSUZSANNA
Palestrina *Stabat matere* Richard Wagner közreadásában 301

EŐSZE LÁSZLÓ
Kodály Zoltán és Arturo Toscanini
Egy művészbarátság története (1928–1957) 387

FODOR GÉZA
Egy antik „operajelenet"
A musiké Aischylos Agamemnónjának *Kassandra-jelenetében* 3

GÁDOR ÁGNES–SZIRÁNYI GÁBOR
„Minek az magának",
avagy a Főiskola állandósága 339

GOMBOS LÁSZLÓ
Az ifjú Dohnányi recepciója
A zeneszerző és az előadóművész sikere az első hangversenykörutak idején 313

HOCHRADNER, THOMAS
Johann Nepomuk Fuchs élete és működése –
úgyis mint kutatástörténeti példa 331

KAČIC, LADISLAV
Zene a pozsonyi koronázási ünnepségek idejében (1563–1830) 447

KÁRPÁTI JÁNOS
Egy jellegzetes bartóki tématípus: a skála 247
KERÉKFY MÁRTON
Muszorgszkij »Napfény nélkül« című dalciklusának harmóniai nyelve 435
KIRÁLY PÉTER
Vallási üldözés vagy egyéb kényszer miatt
Magyarországra került 16–17. századi zenészek 179
KOMLÓS KATALIN
Mozart és az orgona 23
KORODY P. ISTVÁN
Bartók két százéves levele 239
KOVÁCS ILONA
Dohnányi Ernő zeneszerzői műhelyében
Az I., A- dúr vonósnégyes *(op. 7) I. tételének születése* 155
LAKI PÉTER
Toronyzene 273
LÁSZLÓ FERENC
Bartók és a román kolindák 259
PAPP GÉZA
összesített bibliográfia 365
RÁKAI ZSUZSA
Fényképek
Jegyzetek Bartók népzenekutatói munkásságához 119
RICHTER PÁL
800 dallam a „papírkosárban"
A Bartók-rend beosztatlan támlapjai 141
ROVÁTKAY LAJOS
Georg Joseph Werner (1693–1766) g- moll Requiemjének rejtett üzenete
Adalékok a 18. századi bécsi zenei nyelv újravizsgálatához 405
SÁROSI BÁLINT
műveinek bibliográfiája 369
SEIFERT, HERBERT
A nagybőgő különleges szerepe a magyar nemesi
együttesekben a 18. század második felében 29
SIPOS JÁNOS
Néhány kaukázusi nép zenéjéről 193
SUDÁR BALÁZS
Török kopuz – magyar koboz?
Hangszertörténeti tanulmány 215
SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY
Zene és szöveg három huszadik századi dalműben 35
VERES BÁLINT
„Tudományos művészet"
Tudomány és köznyelviség Eötvös Péter művészetében 65

RECENZIÓ

BERLÁSZ MELINDA
Dohnányi évkönyv 2003 109
DALOS ANNA
Kodály Zoltán – levelei tükrében
Zoltán Kodály: Letters in English, French, German, Italian, Latin
Közreadja: Legány Dezső, Legány Dénes 232
KACZMARCZYK ADRIENNE
Zenéről Nyugattól Keletig
Szabolcsi Bence válogatott írásai 89
KÁRPÁTI JÁNOS
Zenetörténet – konferenciatörténet
Speaking of Music: Music conferences, 1835–1966
General editors: James R. Cowdery, Zdravko Blažeković, Barry S. Brook 229
KELEMEN ÉVA
Dohnányi Évkönyv 2004
Szerkesztette Sz. Farkas Márta 461
LAKI PÉTER
Képes magyar zenetörténet
Szerkesztette Kárpáti János 353
MESTERHÁZI MÁTÉ
Az imaginárius kör középpontja
Dolinszky Miklós: Időrengés – *Kilenc muzsikus, tíz vallomás* 85
NÉMETH G. ISTVÁN
„Európai szemléletű" zeneelemzés
Kárpáti János: Bartók-analitika 99
SPÁNYI MIKLÓS
A kenguruktól a rénszarvasokig
Dorottya Fabian: Bach Performance Practice 1945–1975 94
SZ. FARKAS MÁRTA
A 20. század magyar zenetörténete – „földközelből"
Vallomások a zenéről. Farkas Ferenc válogatott írásai 104
TARI LUJZA
Hagyomány és újjászületés
Folk Song Tradition, Revival and Re-Creation.
Edited by Ian Russel and David Atkinson
The Elphinstone Institute University of Aberdeen, 2004 355

EMLÉKEK

VIRÁNY GÁBOR
Megkésettek-e Mozart „porosz" kvartettjei?
Születésnapi köszöntő tanulmány formában 77

A Magyar Zene 2004. évi, XLIII. évfolyam tartalomjegyzéke 465

Ára: 400 Ft