Magyar Zene

1·2007

Magyar zene

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XLV. évfolyam, 1. szám *2007. február*

Tartalom

KONFERENCIA
A HATVANÉVES TALLIÁN TIBOR TISZTELETÉRE

TANULMÁNY

3 PÉTERI LÓRÁNT
Scherzo és „unheimlich" –
műfaj és érzület konstrukciója a hosszú 19. században

17 MESTERHÁZI MÁTÉ
Cantus vitae, cantus mortis
Két posztromantikus kísérlet az összefoglalásra

29 DALOS ANNA
Új zenei repertoár Magyarországon (1956–1967)

37 DOMOKOS ZSUZSANNA
Miserere d'après Palestrina
Egy zenei idézet sorsa a Cappella Sistinától Liszt zongoraművéig

53 GILÁNYI GABRIELLA
Ad Magnificat, Hebdomada per Annum
Egy g-tonalitású antifóna-sorozat a mediterrán Európában

65 SOLYMOSI TARI EMŐKE
„Históriai hangversenyek" és „önképzés igen szép sikerrel"
Zenetörténet-oktatás, zenetörténeti hangversenyek, önképzőkör a Nemzeti Zenede utolsó 30 évében

79 SIPOS JÁNOS
Bartók anatóliai gyűjtésének egy siratója
és annak zenei háttere

KÖZLEMÉNY

93 KIRÁLY PÉTER – MÉSZÁROS KÁLMÁN
Sostakovicz Albert zborói orgonista folyamodványa II. Rákóczi Ferenc fejedelemhez

RECENZIÓ

99 VIKÁRIUS LÁSZLÓ
Akinek nem térkép ama táj...
László Ferenc: Bartók markában
Tanulmányok és cikkek (1981–2005)

105 BÜKY VIRÁG
Pályakép
Bónis Ferenc: Élet-képek: Bartók Béla

nka Nemzeti Kulturális Alap

NEMZETI KULTURÁLIS ÖRÖKSÉG MINISZTÉRIUMA

MEGJELENIK A NEMZETI KULTURÁLIS ÖRÖKSÉG MINISZTÉRIUMA, A NEMZETI KULTURÁLIS ALAP ÉS A FŐVÁROSI KÖZGYŰLÉS KULTURÁLIS BIZOTTSÁGÁNAK ZENEI ALAPJA TÁMOGATÁSÁVAL

Magyar zene ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT – 2007/1

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság lapja • Szerkeszti: Székely András (szekelyandras@t-online.hu) • Kiadja a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság • Felelős kiadó: a Társaság elnöke • Levelezési cím: Magyar Zene, Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság, 1064 Budapest, Vörösmarty utca 35. (magyarzene@t-online.hu) • Kéziratot nem őrzünk meg, és csak felbélyegzett válaszborítékkal küldünk vissza • 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 2000 forint. Egyes szám ára 500 forint • Megjelenik évente négyszer • Szedés: graphoman • Nyomtatta az Argumentum Könyv- és Folyóiratkiadó kft. Budapesten • ISSN 0025-0384

TANULMÁNY

Péteri Lóránt

SCHERZO ÉS „UNHEIMLICH" – MŰFAJ ÉS ÉRZÜLET KONSTRUKCIÓJA A HOSSZÚ 19. SZÁZADBAN[1]

– Fenséges uram – kezdte Andres, miután fejedelmével szemben egy kis ülőkén helyet foglalt –, fenséges uram, be kell látnia, hogy fejedelmi ediktuma netán csúfos kudarcra juthatna, ha mindjárt össze nem kötnénk egy olyan rendszabállyal, amely látszólag ugyan kemény, de mégis a józan ész diktálja. Mielőtt nekifogunk a felvilágosodásnak, vagyis mielőtt az erdőket kivágjuk, a folyót hajózhatóvá tesszük, burgonyát termesztünk, a falusi iskolákat megjavítjuk, akácfákat és jegenyéket ültetünk, reggel-este két szólamban daloltatjuk az ifjúságot, országutakat építtetünk, és himlő ellen oltatunk, arra van szükség, hogy a veszélyes nézeteket valló személyeket, akik nem hallgatnak az okos szóra, és mindenféle sületlenséggel félrevezetik a népet, száműzzük az államból. Jóságos hercegem olvasta az Ezeregyéjszakát! Mert tudom, hogy fenséges papája, kinek az ég adja meg a síri nyugodalmat, szerette az efféle fatális könyveket, és fenségednek, amikor még nádparipát kegyeskedett lovagolni és aranyozott mézeskalácsot fogyasztani, kezébe is adta. Nos tehát! Abból a teljességgel zűrzavaros könyvből bizonyára ismeri fenséged az úgynevezett tündéreket; azt azonban aligha

1 A Tallián Tibor 60. születésnapja alkalmából a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság által 2006. október 14–15-én a Régi Zeneakadémia Kamaratermében rendezett zenetudományi konferencián elhangzott előadás némileg javított és hivatkozásokkal ellátott szövege. Az írásomban kifejtett hipotézis részletesebb kifejtésére egy későbbi alkalommal szeretnék majd visszatérni. A tanulmány a Kodály Zoltán zenei alkotói ösztöndíj támogatásával készült.

Sigmund Freud „kísértetiesről" *(das Unheimliche)* szóló elmélete, mely írásom egyik kiindulópontja, több zenetudományi értekezést inspirált már, különösképpen a 19. század kutatóinak körében: Lawrence Kramer: *Music as Cultural Practice, 1800–1900.* Berkeley–Los Angeles: University of California Press, 1990; Carolyn Abbate: *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century.* Princeton: Princeton University Press, 1991, 30–60. [„What the Sorcerer Said" című fejezet]; Michael Cherlin: „Schoenberg and *Das Unheimliche:* Spectres of Tonality." *Journal of Musicology* 11 (1993), 357–373.; David Schwarz: *Listening Subjects: Music, Psychoanalysis, Culture.* Durham, N. C.: Duke University Press, 1997.; Nicholas Marston: „Schubert's Homecoming". *Journal of the Royal Musical Association,* 125 (2000), 248–270.; Carlo Caballero: „Silence, Echo: A Response to »What the Sorcerer Said«". *19th-Century Music,* 28 (2004)/2, 160–182.; Richard Cohn: „Uncanny Resemblances: Tonal Signification in the Freudian Age." *Journal of the American Musicological Society,* 57 (2004)/2, 285–323.

méltóztatik sejteni, hogy e veszélyes személyek közül nem is egy fenséged tulajdon kedves országában, itt, fenséged palotájának közvetlen szomszédságában telepedett meg, és mindenféle visszaélést követ el.

– Hogyan? Mit beszélsz? Andres, miniszterem! Tündérek! Itt az én országomban? – így kiáltott a nagyherceg, és halottsápadtan hanyatlott hátra a karosszékben.

E. T. A. Hoffmann jegyezte le e párbeszédet 1819-ben, *Kis Zaches, más néven Cinóber* című elbeszélésében.[2] S ha hihetünk Sigmund Freudnak, a rákövetkező száz év során felvilágosult nevelésben részesült, kiművelt és józan polgárok hanyatlottak hátra újra és újra halottsápadtan karosszékeikben – mindannyiszor, amikor arra kellett gondolniuk: a tündérek a kapuk előtt állnak. A tündérek mesterkedésére *kell* gondolnia a derék polgárnak, mert folyton olyan tapasztalatokat szerez az élet akácokkal szegélyezett országútján, melyeket lehetetlen volna a józan ész kínálta keretek között feldolgoznia; ám amelyek egyszersmind túlságosan otrombák ahhoz, hogy tudomást se vegyen róluk. Elszörnyülködik, amikor rájön, hogy a vasúti fülkéjébe váratlanul benyitó idősebb, hálósapkás úr nem más, mint saját hasonmása, mely az ajtóra erősített tükörből tekint vissza rá.[3] Nem tudja a véletlen művének tekinteni, ha ugyanazon a napon a 62-es házszám alatt akad dolga, a 62-es vasúti kocsiba kell szállnia, majd a 62-es szobát kapja a hotelben.[4]

Freud szerint ezek a helyzetek azért válnak *kísértetiessé* a *Bildungsbürger* számára, mert igazolni látszanak a mágikus világképet, amelyet ő már kétszeresen is meghaladni remélt. Egyfelől történetileg, a tudományos világnézet megalapozásával, másfelől pedig egyénileg, valamikor a himlőoltás után, lelkes kétszólamú éneklés közepette – vagyis a kisgyermekkorból kilépvén, annak komplexusait és animisztikus képzeteit levetkőzvén. Ám az ember nem csupán, és nem elsősorban a tanulás, hanem mindenekelőtt elfojtás útján szabadul meg a világ titkos, irracionális rendjét illető meggyőződéseitől. És amikor e meggyőződéseket a körülmények mégis megerősíteni látszanak, az elfojtott tudattartalom szorongás formájában tör fel újra. A *Doppelgänger,* mely a távoli történeti múltban (lásd az óegyiptomi szarkofágokat) és a gyermekkorban (lásd játékbabánkat, melyet saját tulajdonságainkkal ruházunk fel) az Én védelmét szolgálta, a felvilágosult felnőtt számára rémképpé, identitását fenyegető veszéllyé válik; hasonlóképpen, a gyermeknél még az örömelvhez kapcsolódó kényszeres ismétlődés a tanult emberben már kísérteties

2 E. T. A. Hoffmann:, „Kis Zaches, más néven Cinóber." [Klein Zaches, genannt Zinnober] ford. Háy Gyula. In uő: *Az arany virágcserép: válogatott novellák.* Budapest: Európa, 1982, 139– 236. Idézet a 150–151. oldalról.

3 Sigmund Freud: „A kísérteties." [Das Unheimliche], ford. Bókay Antal és Erős Ferenc. In uők (szerk.), *Pszichoanalízis és irodalomtudomány.* Budapest: Filum, 1998, 65–82. A kérdéses esetet Freud saját élményeként ismerteti tanulmánya során. Freud: i. m. 82.

4 Freud szerint „...aki a babonás kísértésekkel szemben nem elég ellenálló, hajlik arra, hogy a szám makacs ismétlődésének titokzatos jelentőséget tulajdonítson, például, hogy a számára meghatározott életkort lássa benne." Freud: i. m. 73. Lawrence Kramer emlékeztet arra, hogy Freud, aki e „babonás" érzületet eltávolítva, általános alanyt alkalmazva tárgyalta, 1919-ben, tehát tanulmánya írásakor éppenséggel hatvankét esztendős volt. Kramer: i. m. 203–209.

benyomást kelt. Az *unheimlich* (a kísérteties) tehát nem ellentéte, hanem torzulása a *heimlich*nek: a régről ismerősnek, az otthonosnak.

Ám eddig megválaszolatlanul maradt az a nem egészen költői kérdés, vajon elhihetjük-e mindezt Freudnak. Nos, ha vizsgálódásunk tárgya a valóságnak az a szelete volna, melyet pszichének nevezünk, úgy a választ nyilván pszichológustól kellene várnunk. Ám a mi vizsgálódásunk tárgya ezúttal a valóságnak az a másik, nem kevésbé fontos szelete, amelyet kulturális diskurzusnak szoktunk hívni. Márpedig azt bizton állíthatjuk, hogy a freudi kísérteties konstrukciója összefoglaló igényű hozzájárulás volt egy olyan diskurzushoz, amely a késő 18. századtól az első világháborúig ívelő korszak szépirodalmi és értekező szövegeiben termelődött ki.[5] Freud maga is számos irodalmi példára hivatkozik, s kiterjedten elemzi a kísérteties verhetetlen mestereként méltatott Hoffmann *A Homokember* (Der Sandmann) című elbeszélését.[6]

Ugyancsak támaszkodik Hoffmann írásaira az a tudós, nevezetesen Ernst Jentsch, akinek a kísérteties tárgyában írt 1906-os értekezése[7] Freudot jóval inkább inspirálta annál, mint ahogy azt némileg kényszeredett hivatkozásai s polemikus megjegyzései sejtetnék.[8] Jentsch szerint a kísérteties benyomást azok a jelenségek keltik fel bennünk, amelyek kicsúsznak az általunk gyakorolni vágyott intellektuális kontroll alól. Mindenekelőtt azáltal, hogy a jelenségről nem tudjuk eldönteni: élő-e vagy holt, lelkes vagy lelketlen, eleven organizmus vagy mechanikus gépezet. Számunkra ezúttal különösen fontos, hogy e jelenségek valamely mozgáshoz kötődnek. A „vadember" szemében könnyen szuszogó szörnnyé válhat a lokomotív vagy a gőzhajó.[9] Az epileptikus roham szemlélője azt látja, hogy az ember szuverénnek hitt pszichofizikuma ismeretlen erőtől irányított mechanizmussá válik.[10] Kísértetiesek lehetnek a viaszbábok, a panoptikumok, a csontvázak és koponyák, nem is beszélve a megtévesztően emberi küllemű és viselkedésű automatákról, melyeket Hoffmann oly előszeretettel vonultatott fel szépírásaiban.[11] De Jentsch kísértetiese mögött – hivatkozás híján is – ott sejthetjük

5 Amint Kramer fogalmaz: „...Freud's psychoanalysis is in part a codification of nineteenth-century expressive and discursive practices." Kramer: i. m. 184.

6 Freud: i. m. 67–71.

7 Ernst Jentsch: „On the Psychology of the Uncanny (1906)." [Zur Psychologie des Unheimlichen.] Ford. Roy Sellars. *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities* 2 (1995)/1, 7–16.

8 Vö. Freud: i. m. 67–77. NB: Hoffmann *Kis Zaches...* című, fentebb idézett elbeszélésére egyébként sem Freud, sem Jentsch nem hivatkozik.

9 Jentsch: i. m. 11.

10 Jentsch az epileptikus roham látványa által keltett kísérteties benyomást koncepciója alátámasztásául szolgáló empirikus (kvázi-klinikai) adalékként tálalja (i. m. 14.). Ám felmerülhet a gyanú, hogy e helyzet értelmezésében, legalábbis tudat alatt, ismét Hoffmann vezette a kezét. Mindenesetre eszünkbe juthat Hedviga princessz, a *Murr kandúr életszemlélete, valamint Johannes Kreisler karmester töredékes életrajza* című Hoffmann-regény hősnője, aki a történet egy pontján merevkórba esik, s félkegyelmű öccse, Ignaz herceg úgy mozgatja őt, mint egy marionettfigurát.

11 A kései 18. és korai 19. század automatáinak, robotjainak kultúrtörténeti jelentőségére lásd Terry Castle: *The Female Thermometer: Eighteenth-Century Culture and the Invention of the Uncanny.* New York: Oxford University Press, 1995, 10–11.

egyfelől a gótikus regény és rémdráma hagyományait; másfelől pedig azt a nagy metaforát, melyet a 18. század második felének prózája alakított ki az emberi viselkedésnek még a legintimebb pillanatokban is megnyilvánuló robotszerűségéről.[12]

Úgy tűnik tehát, hogy a *kísérteties* olyan diszkurzív konstrukció, mely az érett felvilágosodás és az első ipari forradalom, vagyis a modernitás „káros" mellékhatásaként jelentkezett az európai kultúrtörténetben. E konstrukció sugallata szerint az empirikus és észelvű világmagyarázat, *valamint* a technológia fejlődésének csodái furcsa módon egyszerre járultak hozzá az ember saját Énjétől és a világtól való elidegenedéséhez a 18. század végén, a 19. elején.[13]

S e ponton végre megfogalmazhatóvá válik írásom tézise. Feltevésem az, hogy a scherzo műfaja, melynek megalapozását Haydn op. 33-as vonósnégyeseihez (1781) szoktuk kötni, s amelynek első kivirágzására Beethoven különböző ciklikus munkáiban került sor; e műfaj, mely tehát mind kronológiai, mind pedig kulturális értelemben ugyancsak az európai modernitás terméke, különös hajlandóságot mutat arra, hogy éppen a kísérteties minőség zenei hordozója legyen. A továbbiakban a szimfonikus scherzo tételtípusára koncentrálok, de adott esetben kitekintek más apparátusra írt tételekre is.

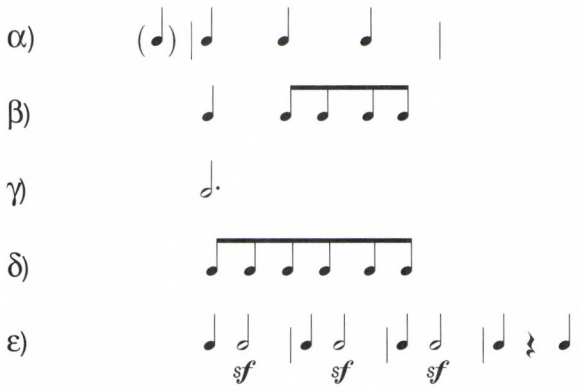
A scherzo közhelynek számító sajátossága, jelesül az agilitása, tánc- vagy pantomimszerűsége rögtön felveti a kísérteties kérdést: micsoda vagy kicsoda mozog; micsoda vagy kicsoda mozgat? A menüett – ha mégoly stilizált formában jelenik is meg egy szimfónia során – általában igen egyszerű válasszal szolgált erre a kérdésre. Fejlődése során persze a 19. századi szimfonikus scherzo újra és újra visszanyúlt a tánczenéhez. Ez azonban nem változtat annak a ténynek a jelentőségén, hogy a műfaj születését létrehozó gesztus tartalma éppen a gyors mozgás zenei modelljének elválasztása, elvonatkoztatása volt mindenfajta humán funkcionalitástól. A Haydn-szimfóniák menüettjeinek méltán dicsért muszkularitását a scherzóban felváltja az óramű fogaskerekeinek forgása vagy a csontok zenéje, mint Saint-Saëns *La danse macabre*-jában (1875) s megannyi haláltánckulcsra nyíló Mahler-tételben.[14] Máshol megjelenik az álom és a tudattalan shakespeare-i tündéreinek csak látszólag könnyű lépte, mint Berlioz *Romeo és Júlia* szimfóniájában (*Mab-scherzo*, 1839) vagy Mendelssohn *Szentivánéji álom* kísérőzenéjében (1842); vagy a tánc diabolikussá válik, mint Liszt Mefisztó-zenéiben.

12 Utóbbira lásd Victor Sage: „Diderot and Maturin: Enlightenment, Automata, and the Theatre of Terror." Avril Horner (szerk.): *European Gothic: A Spirited Exchange 1760–1960*. Manchester–New York: Manchester University Press, 2002, 55–70.

13 Castle: i. m. 8–10.

14 Aligha kell hangsúlyozni, milyen bensőségesen illeszkedik az *unheimlich* Jentsch-féle kategóriájába a *danse macabre* középkori toposzának felelevenítése a hosszú 19. század műveiben. A háromnegyedes táncritmus; a zenei forma kifuttatása egy végső nagy fokozásra és az azt követő összeomlásra; a *scordaturás* szóló hegedű és a xilofon hangja: a haláltánc zenei jelrendszerének ezeket a Saint-Saëns által rögzített elemeit Mahler új, gazdagabb kontextusban használta mindenekelőtt a 4. és 6. szimfónia scherzóiban.

A műfaj történetének hajnalán, Beethoven 3. szimfóniájában a scherzo főrész a *perpetuum mobile*, az örökmozgó, az akkoriban igen népszerű mechanikai kiméra zenei modelljét állítja elénk. E benyomásunk abból adódik, hogy az egyenletes negyedmozgás, melyet a téma élén a hétszeres hangrepetíció rögtön nyomatékosít (7–9. ütem), majdnem folyamatosan végigkíséri a formarész lefolyását.[15] De a scherzo főrész 166 ütemének kitöltésére Beethoven amúgy sem használ többet négy darab együtemes ritmusképletnél – két négyütemes, kivételes frázispárt leszámítva (115–118.; 123–126. ütem).[16]



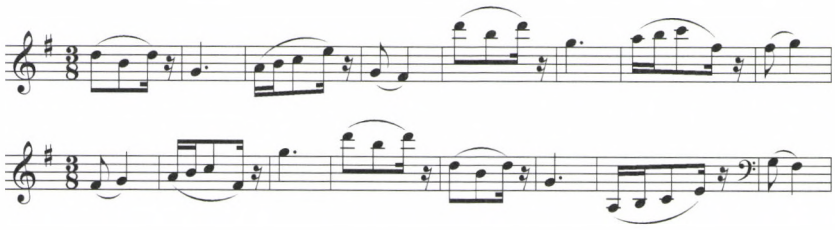
1. kotta

Vagyis a formarész és a benne megjelenő témák maguk is felfoghatók négy, igen egyszerű ritmusképletnek az azonos elem ismétlődését megengedő, szinkron és diakron kombinációjaként. A kombinációs és permutációs játék persze általában véve sem idegen a beethoveni scherzótól. Másfajta, és alighanem a 18. század második felében oly népszerű zenei kockajátékok emlékét felidéző permutációs játék zajlik a B-dúr vonósnégyes (op. 130) scherzopótló *Alla Danza Tedesca* tételében. A korai keringők paródiájaként ható tánctémát egyszerre jellemzi túlzó kifinomultság, kecsesség és hajlékonyság, *valamint* a négyütemes frázisok óraműre emlékeztető szabályozottsága.[17] Miután a témát a tétel folyamán nyolc alkalommal is végighallgathattuk, elérkezik a félelmetes pillanat, amikor a téma ütemei egy-egy hangszerszólóra szétdobva, minden zenei logikát nélkülöző sorrendben szólalnak meg *(2. kotta a 8. oldalon)*.

15 166 ütemből összesen 11-ben (49., 53., 97., 115–118., 123–126.) szakad meg a negyedhangok sorozata.

16 E frázispár kivételességét mi sem bizonyítja jobban, mint hogy a scherzo főrész Trio utáni megkomponált visszatérése során az analóg formai helyen találjuk a tétel magában álló *alla breve* ütemeit (384–387.) – e ponton túlhajszolt örökmozgónk óraműszerkezetében kisiklani látszanak a fogaskerekek.

17 Leonard G. Ratner: „»Ars Combinatoria« – Chance and Choice in Eighteenth-Century Music." H. C. Robbins Landon–Roger E. Chapman (szerk.): *Studies in Eighteenth Century Music: A Tribute to Karl Geiringer on his Seventieth Birthday.* New York–London: Allen & Unwin, 1971, 343–363. A szóban forgó Beethoven-tételhez: 360. A tétel újabb elemzését lásd Daniel K. L. Chua: *The Galitzin Quartets of Beethoven: Opp. 127, 132, 130.* Princeton: Princeton University Press, 1995, 190–193.



2. kotta

Ezt hallva rossz közérzetünk aligha csekélyebb, mint a szegény Nathanael legényé volt, amikor bálványát, a lelki életének középpontjában álló csinos, bár kissé üres Olimpiát igen méltatlan helyzetben pillantotta meg: az ördögi Coppelius vállán átvetve, üresen ásító szemüreggel és élettelenül lefittyedő végtagokkal. Olimpia ugyanis, ahogy erre Hoffmann elbeszélésének, *A homokember*nek a hőse ekkor rádöbben, nem élő ember, hanem automata. A Beethoven-zene ugyanekkor a témapermutáció, a „zene a zenéről" önreflexív pillanatában[18] leleplezi a maga „csináltságát", mesterségességét és szubsztancianélküliségét. Vagyis megtagadja befogadójától azt, amit pedig főállásban, épp Hoffmann véleménye szerint, mindig el szokott végezni: hogy magával ragadjon bennünket „...a Végtelen csodálatos szellembirodalmába".[19] A zenei kockajáték mechanikus szelleme így belülről támadja meg az autonóm hangszeres műalkotást, annak „zenei logikáját" avagy „organikus felépítettségét", valamint Burke és Kant Fenségesén,[20] majd később a Kimondhatatlanon[21] alapuló metafizikáját. És mi lenne mechanikusabb, vagyis ellentmondóbb a zenei logikának és organikusságnak, a zene szellemi lényeggel telítettségének, mint maga a triós forma a *da capo* visszatéréssel, melyet a szimfonikus scherzo modern műfaja igazi atavizmusként örökített át a 19. századba. Ahogy más összefüggésben Dolinszky Miklós fogalmaz: „...az ismétlés szó szerintisége éppen arról beszél, hogy azzal, amit megismétel, már végérvényesen elveszítette kapcsolatát".[22] Anton Bruckner scherzói a sokszorosítás pszeudoracionális elvét követik a formaszerveződés minden szintjén. E művek a kényszeres ismétlések révén megerősíteni látszanak sejtésünket, hogy amiként a kísérteties a modernitás „káros" mellékhatásaként jelentkezett az európai kultúrtörténetben,

18 Az ilyen momentumok meghatározó szerepéről Haydn, Mozart és Beethoven műveiben lásd James Webster: „Between Enlightenment and Romanticism in Music History: »First Viennese Modernism« and the Delayed Nineteenth Century." *19th-Century Music*, 25 (2002)/2–3, 108–126., lásd különösen a 122. oldalt.

19 E. T. A. Hoffmann Beethoven 5. szimfóniájáról szóló recenzióját saját fordításában közli Várnai Péter (szerk.): *E. T. A. Hoffmann válogatott zenei írásai*. Budapest: Zeneműkiadó, 1960, 105–123. Idézet a 108. oldalról.

20 Ezen kategóriák alapvető szerepére az „első bécsi modernizmus" (Haydn, Mozart és Beethoven) zenéjében lásd Webster: i. m. 117.

21 A Fenséges és a többek között éppen E. T. A. Hoffmann által kidolgozott Kimondhatatlan kategóriái közötti kapcsolatokra lásd Carl Dahlhaus: *Az abszolút zene eszméje*. Ford. Zoltai Dénes, h. n.: Typotex, 2004, 65–71.

22 Dolinszky Miklós: „O cambio felice: Törés és izoláció a Così fan tuttében." In uő: *A Mozart-űrhajó*. Pécs: Jelenkor, 1999, 40–56., idézet az 51. oldalról.

azonképpen a scherzo műfajában legalábbis benne rejlett a lehetőség, hogy az autonóm, önmagát kifejtő, egyéni és eredeti forma eszményének állítson torzító tükröt.

A sokszorosítás és sokszorozódás középponti toposzként jelenik meg a 19. század végének egyik nagy scherzójában. Paul Dukas *Bűvészinas*[23] a Disneylandban letöltött hosszú szolgálat után a 20. század nyolcvanas éveinek végén tért vissza zenetudományunk kasztáliai vidékére. Az 1897-ben született szimfonikus darab újabb értelmezései közül kettő is felidézi, elméleti keret gyanánt, a freudi *unheimlich* kategóriáját. Mind Carolyn Abbate írása,[24] mind Carlo Caballero vitacikke[25] abból indul ki, hogy Dukas művéhez mindenekelőtt Goethe azonos című és a nyomtatott partitúrába francia nyelven belefoglalt balladáján keresztül vezet az út. Emellett mind a ketten feltételezik, hogy a zenének van – a zeneszerző által megnevezett irodalmi modelltől független – sajátszerű „struktúrája", illetve „logikája" is. Így végül arra a következtetésre jutnak, hogy a zenemű formájának éppígy-léte Goethe költeményének tovább- vagy felülírásaként értelmezhető: hogy a zene „meghaladja" az irodalmi művet (Caballero); illetve hogy a muzsika hangján a költemény háttérben maradó, rejtélyes elbeszélője szólal meg (Abbate). Abbate és Caballero értelmezése szerint *A bűvészinas* kísérteties minőségei: a kontrollálhatatlan ismétlődések és sokszorozódások; az embertelen, mechanikus mozgás; a hasonmáseffektus; az animáló bűbáj; a zenében cselekvő szubjektum elkendőzése mind a Goethe-ballada és a szimfonikus műegyed dinamikus kapcsolatából vezethetők le. Azonban egyik érvelés sem tulajdonít semmi jelentőséget annak a precizitásnak, amellyel Paul Dukas meghatározta művének műfaját, jelesül: „scherzo Goethe balladája nyomán". Bármely sokoldalúan elemzik is egyetlen irodalmi szöveg és egyetlen, egyénített zenei forma viszonyát, bizonyításuk egéről mégsem tűnik el a tautológia baljós fellege. A zene jelei ugyanis, szemben a nyelv jeleivel, sosem tudnak egyértelműen utalni a rajtuk kívüli világ elemeire. Képesek azonban egyértelműen utalni más zenék elemeire. S éppen az utalásoknak ez a sűrű hálója, vagyis a zenei intertextualitás az, amelynek szálain újra és újra felizzik a jelentés.

Vegyük *A bűvészinas* kétségkívül legkísértetiesebb szakaszát, melynek során, a program szerint, a kettéhasított seprű két önálló seprű alakjában támad fel. A zenei jelenségeknek ugyanez a konstellációja: a formai holtpont, a teljes leállás; a statikusság, mely egy motívum sokszoros ismételgetéséből és a párhuzamos mozgások által létrehozott kvázi-bitonalitásból adódik; valamint a lépésről lépésre kiépülő, fokozatosan körvonalazódó *moto perpetuo* együttese megjelenik Mahler 2. szimfóniájának scherzójában is *(a 3. és 4. kottát lásd a 11. és az azt követő oldalakon)*.

Az 1893-ban komponált tételről Mahler – Natalie Bauer Lechner feljegyzései szerint – három évvel később úgy nyilatkozott:

> A Scherzóban kifejeződő élményt csak így tudom szemléltetni: ha a távolból, egy ablakon keresztül táncosokat nézel, anélkül hogy hallanád a zenét, akkor a párok pörgése és

23 *L'apprenti sorcier – scherzo d'après une ballade de Goethe.*

24 Abbate: i. m. 30–60. („What the Sorcerer Said" című fejezet.)

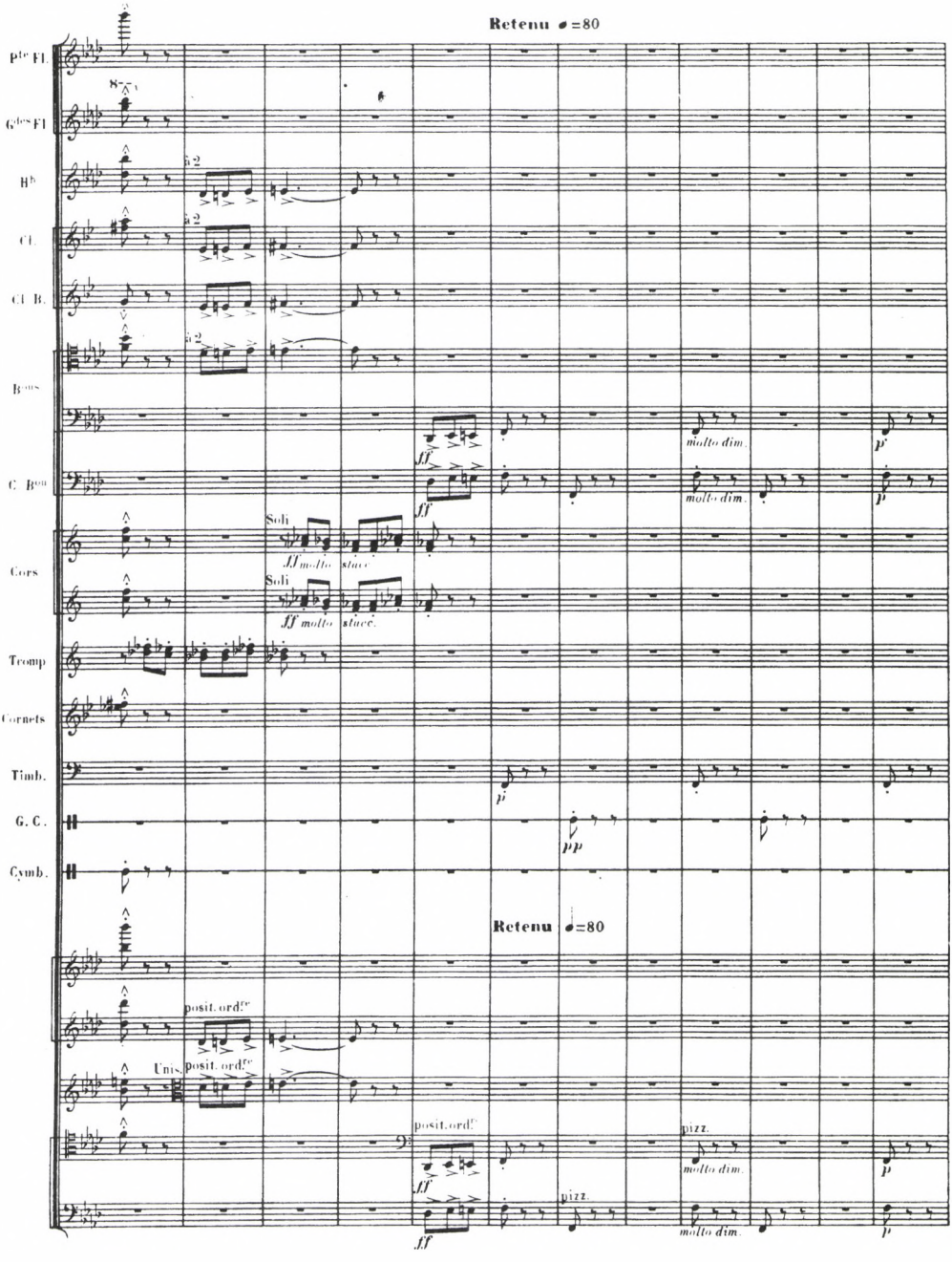
forgása zavarosnak és értelmetlennek tűnik, mert a ritmus, ami az egésznek a kulcsa, hiányzik. El kell képzelned, hogy annak, aki elvesztette önmagát és boldogságát, a világ éppen ilyennek tűnik – torznak és őrültnek, mintha csak egy homorú tükörben tükröződnék...[26]

E gondosan kidolgozott, kissé közhelyes, irodalmias allegória, melynek lejegyzésére Ernst Jentsch tanulmánya előtt tíz évvel került sor, tökéletes tisztasággal példázza a kísérteties szerepét a 19. század végi kulturális közbeszédben. Ám éppúgy kérdéses volna a Mahler-zene kísértetiességét emez utólagos kommentárból „levezetnünk", ahogy Dukas-ét a Goethe-balladából.

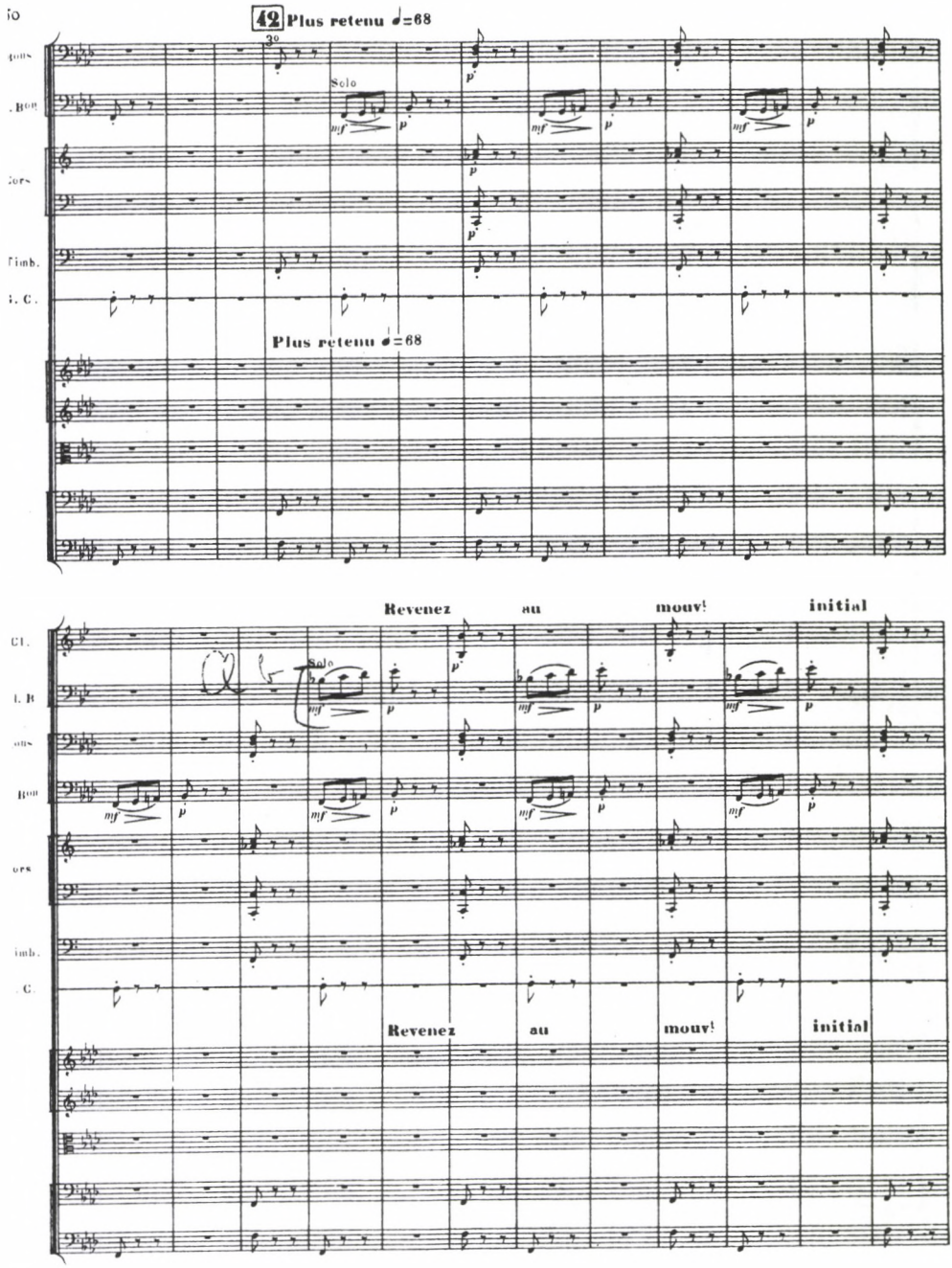
Az imént idézett zenei részletek mind a két műben az után hangoznak el, hogy a scherzók fenyegető perpetuum mobile témái saját sodrásuktól elkapatva afféle szimfonikus katasztrófába torkolltak. A zene katasztrófán túli folytatódása, fokozatos önregenerációja az, ami igazán kísérteties. Míg azonban a Dukas-scherzóban az újrakezdés pillanata a forma lefolyásának középpontjában áll, addig Mahler művében a végkifejlethez már nagyon közel, egy átkomponált triós forma kódájában tűnik fel. Mahlernél a hallgató strukturális sejtése az, hogy a tételnek hamarosan véget kell érnie; a félrevezető műfaji retorika viszont azt sugallja, hogy a tétel éppen újrakezdi önmagát. A feszültség ahhoz a gyanúhoz vezet, hogy a tétel formája talán végtelen – ám mégsem a „Végtelen csodálatos birodalmába" vezet, hanem az örök körforgás reménytelenségébe torkollik. Az ismétlődések vég nélküli sorozatát sejtető második újrakezdés sugallatáról Dukas sem tudott lemondani. Hiszen minden mester inas volt egykor, s minden inas seprőként vegetált, mielőtt egy mester lelket öntött volna belé. E talán kísérteties, talán nagyon is szívmelengető, ám mindenképpen igen scherzoid sugallatot Dukas a leges-legutolsó pillanatra tartogatta.

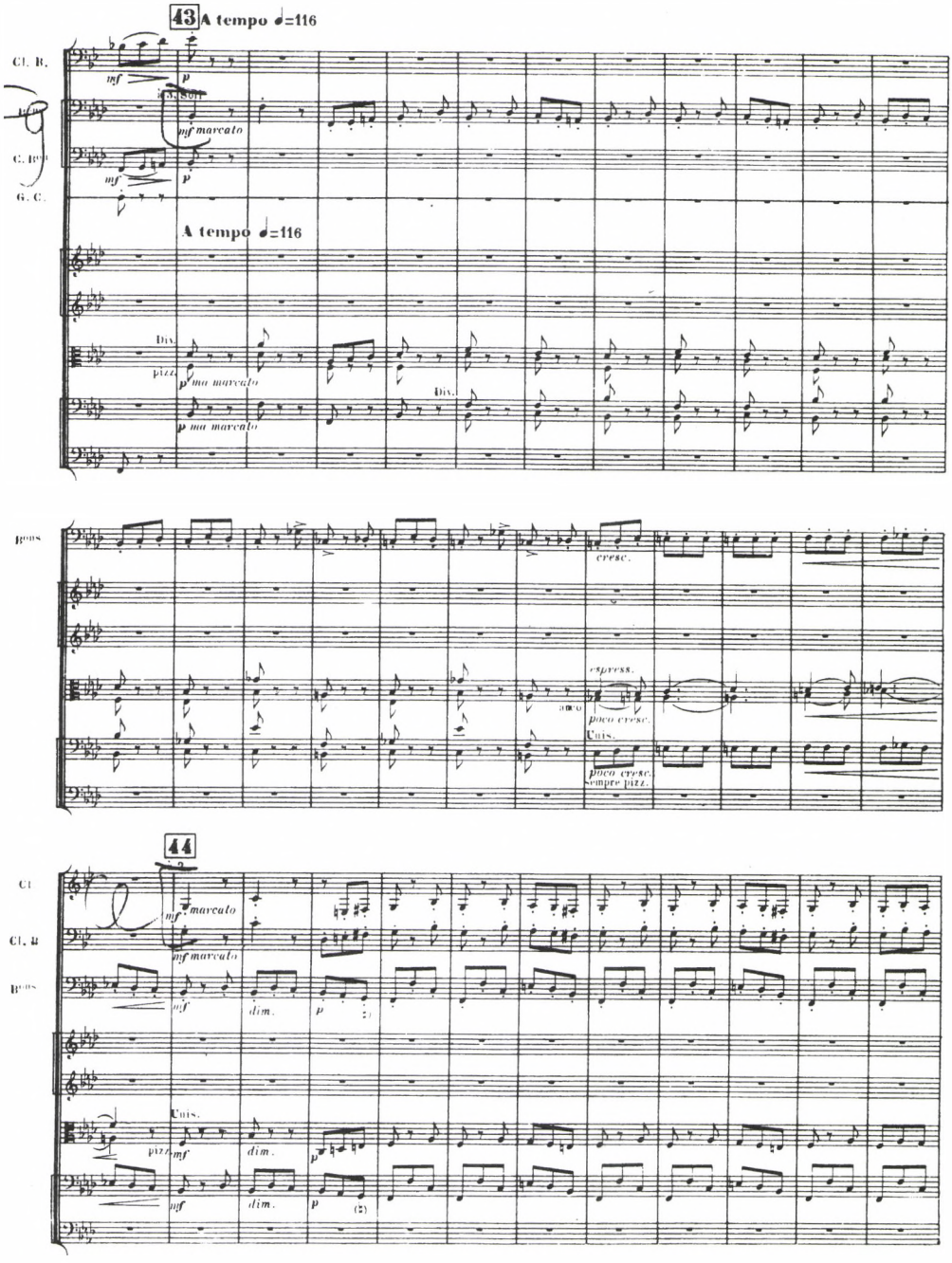
25 Caballero: i. m.

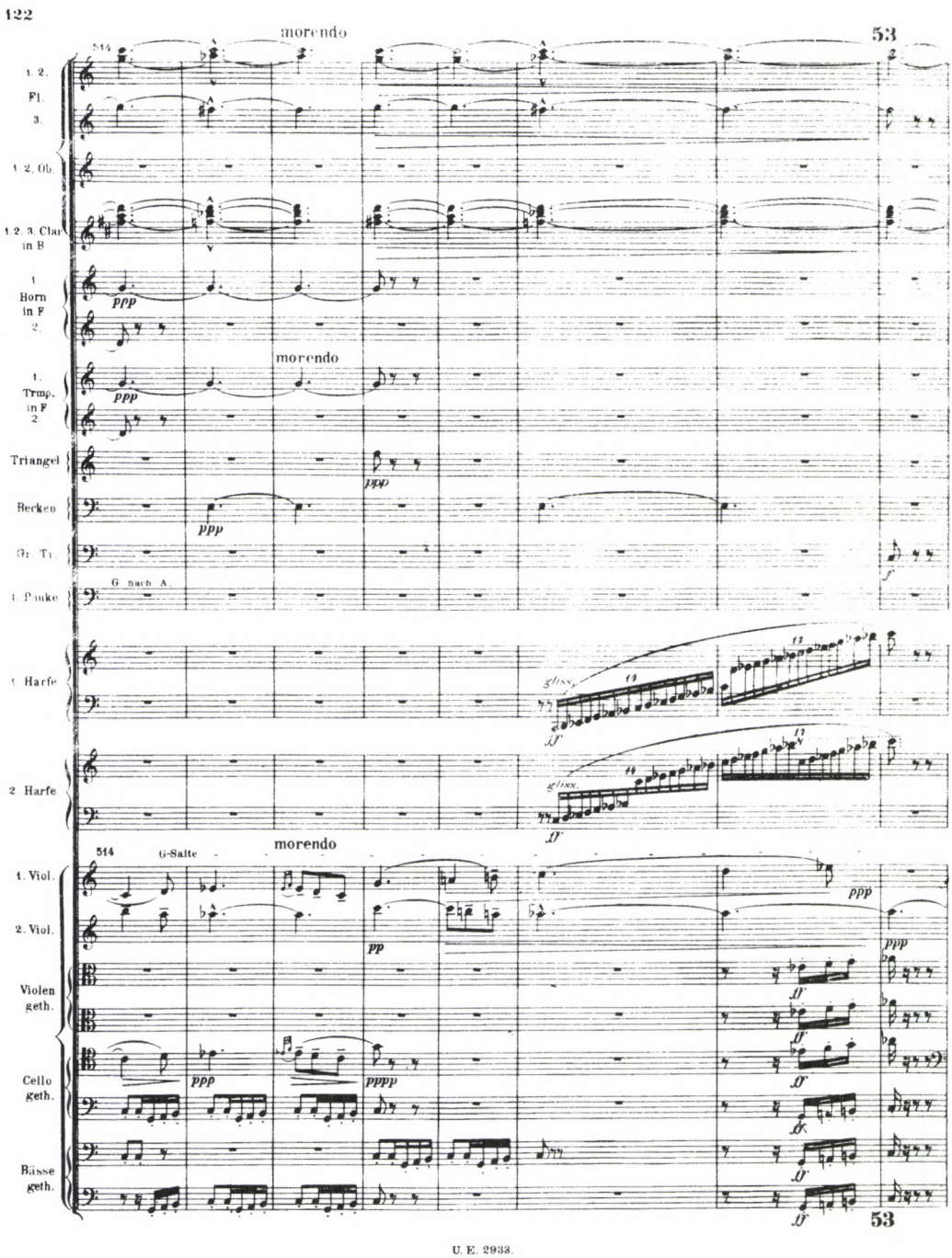
26 „Das im Scherzo Ausgedrückte kann ich nur so veranschaulichen: Wenn du aus der Ferne durch ein Fenster einem Tanze zusiehst, ohne daß du die Musik dazu hörst, so erscheint die Drehung und Bewegung der Paare wirr und sinnlos, da dir der Rhythmus als Schlüssel fehlt. So mußt du dir denken, daß einem, der sich und sein Glück verloren hat, die Welt wie im Hohlspiegel verkehrt und wahnsinnig erscheint..." Idézi Hans Heinrich Eggebrecht: *Die Musik Gustav Mahlers*. München: Piper, 1982, 217.



3. kotta. Dukas: A bűvészinas *– részlet*

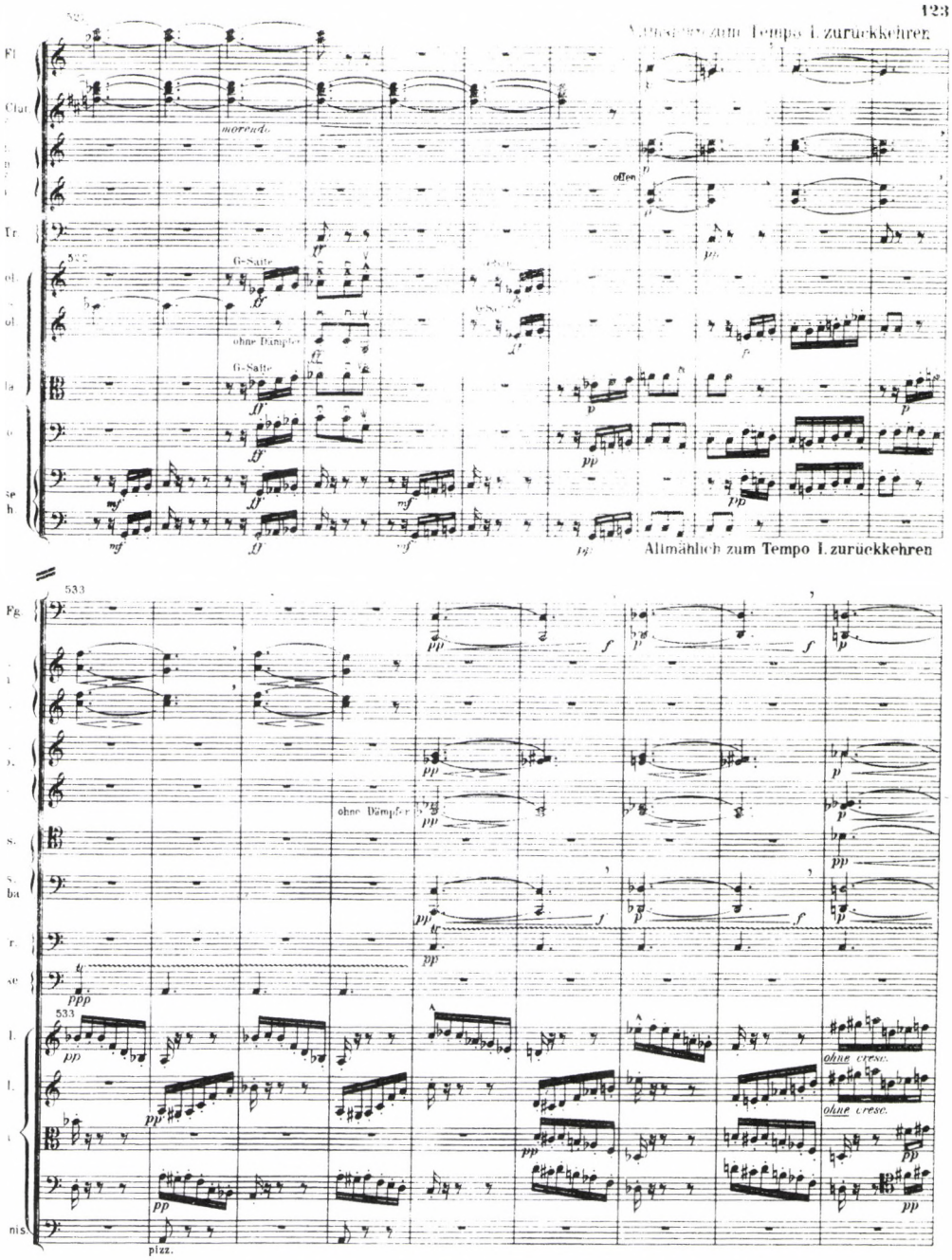

42 Plus retenu ♩=68
Solo
Plus retenu ♩=68
Revenez au mouv! initial
Revenez au mouv! initial


43
A tempo ♩=116
Cl. B.
C. Bon
G. C.
mf
p
mf marcato
A tempo ♩=116
Div.
pizz.
p ma marcato
Bons
cresc.
espress.
arco
poco cresc.
Unis.
poco cresc.
sempre pizz.
44
Cl
Cl. B
Bons
mf marcato
dim.
pizz.



U. E. 2933.

4. kotta. Mahler: 2. szimfónia, *Scherzo – részlet*


123
Allmählich zum Tempo I. zurückkehren
morendo
offen
G-Saite
ohne Dämpfer
Allmählich zum Tempo I. zurückkehren
533
ohne Dämpfer
ohne cresc.
ohne cresc.
pizz.

ABSTRACT

LÓRÁNT PÉTERI

SCHERZO AND THE UNHEIMLICH: THE CONSTRUCT OF GENRE AND FEELING IN THE LONG 19TH CENTURY

The psychological concept of the uncanny („*das Unheimliche*") has been established in studies by E. Jentsch (1906) and S. Freud (1919). On the grounds of cultural and textual references, which can be found in these studies, one might regard the uncanny as a discourse construct contained in various literary, evaluative, and visual texts stretching from the late 18th century to the First World War. In my paper, I wish to discuss the assumption that the scherzo genre, commonly seen as founded on Haydn's opus 33 string quartets and coming to a first fruition in various Beethoven cycles shows a particular propensity to act as the musical vehicle for an uncanny quality. The closer scrutiny of two „programmatic" scherzi (those are the 3rd movement of Mahler's 2nd Symphony and *L'Apprenti sorcier* by Dukas) might shed light on the advantages of a genre-oriented approach when musical meaning is concerned.

Lóránt Péteri: musicologist, music critic. He graduated in history from Eötvös Loránd University, Budapest and in musicology from the Liszt Ferenc Academy of Music, Budapest where he is an assistant lecturer. He is, concurrently, a research student of the University of Bristol, studying for a PhD in musicology. His thesis in progress is entitled 'The Scherzo of Mahler's Second Symphony – A Study of Genre'. His fields of research interest are Gustav Mahler's music, genre theory, musical life in 20th-century Hungary, music under state socialism.

Mesterházi Máté

CANTUS VITAE, CANTUS MORTIS

*Két posztromantikus kísérlet az összefoglalásra**

„Kísérletet tehetünk ugyan, hogy visszafelé haladjunk az úton, a műtől az élet felé, de tudatában kell lennünk, hogy nyomozásunk csak olvasás, és mint ilyen, elsősorban magunkhoz, saját élményeinkhez, érzelmeinkhez – elkeseredésünkhöz, bánatunkhoz, dühünkhöz – vezet vissza."
(Tallián Tibor: *Esmeralda – Egy magyar lány Párizsban*)[1]

A mottóban idézett előadás egy száz évvel ezelőtt Bécsben keletkezett opera, a *Notre Dame* egyik magyaros hangvételű zenei anyagából briliánsan, már-már kényszerítő erejű meggyőzéssel vezet le két állítást: az egyik, hogy a téma-jelképezte főhősnő, Esmeralda nem más, mint maga a zeneszerző vagyis Franz Schmidt (1874–1939), a másik, hogy e téma már a korban is általánosan érzett magyaros-„cigányos" jellege az irodalmi előzményben szerepet kapó árvaság motívumát az ifjúkori gyökerekhez való kötődéssel, az elvesztett magyar haza iránti nosztalgikus vággyal helyettesíti be.

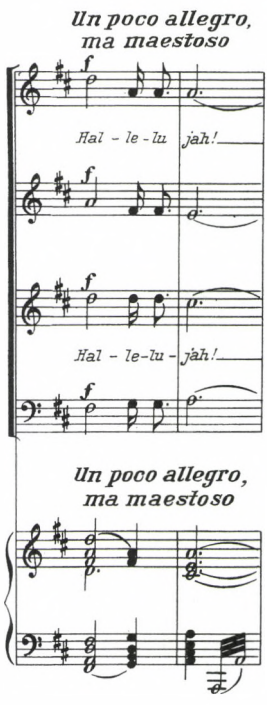
Tallián Tibor remélhetőleg egyszer majd nyomtatásban is olvasható eszmefuttatása annyira szellemes, hogy szinte észre sem vesszük: az operalibrettó és a többi korabeli forrás elemzése mögött, a mélylélektani ásatás szélén valójában tudománypolitikai manőver zajlik. Tallián egyrészt „bejelentette" Bécsben[2] a Schmidt-életműre szóló részleges magyar igényt, másrészt nem kevésbé diplomatikusan, de egyes hazai muzikológiai köröknek is tudomásukra hozta: amit eddig finnyásan elutasítottak mint magyar*os*-cigány*os* zenét, azt érdemes lenne birtokba venniük, mert van benne érték. Annál inkább érdemes birtokba venni, mert a magyaros, az „ungarisch" – az *magyar*. És végül már csak azért is érdemes „annektálni", mivel ha nem tesszük, megteszi helyettünk más!

---

* A Tallián Tibor 60. születésnapja alkalmából a Magyar Zeneteudományi és Zenekritikai Társaság által a Régi Zeneakadémia Kamaratermében rendezett zenetudományi konferencián 2006. október 14–15-én elhangzott előadás írásos változata.

1 Elhangzott *Esmeralda – eine Ungarin in der Notre Dame?* címmel 2005. március 15-én Bécsben, az Osztrák Tudományos Akadémia zenekutatási bizottságának „Transferprozesse in der Musik Zentraleuropas" című *wokshop*ján, majd – a szerző közlése szerint lényegesen kibővített terjedelemben – 2005. november 17-én az MTA Zenetudományi Intézet tudományos előadás-sorozatában.

2 Lásd 1. lábjegyzet.



Csak a diplomáciai tapintat nem engedhette ugyanis Tallián Tibornak észrevenni azt a harminc esztendeje szlovák szerző tollából megjelent írást,[3] amely egy ötven évvel ezelőtti osztrák Schmidt-monográfiára[4] hivatkozva állít hajmeresztő képtelenséget; eszerint a zeneszerző „anyja, a Skalicán [azaz Szakolcán] született Maria Ravaszová hozta a Schmidt-családba a szlovák elemet…" Még szerencse, hogy Bécs ezúttal is betöltötte regulatív szerepét: az ott kiadott Schmidt-tanulmányok első kötetének szerkesztője, Otto Brusatti jegyzetben idézte a zeneszerző önéletrajzi vázlatainak idevágó passzusát: „Mein Vater war von mütterlicher Seite Ungar, meine Mutter reinrassige Magyarin."[5] Mindez persze nem azt jelenti, hogy szülővárosában, Pozsonyban Franz Schmidtet – aki tehát háromnegyed részt magyar volt, és magyar nyelvtudását egész életében megőrizte – ne érhették volna szlovák zenei hatások; csakhogy ezeket, mint Tallián is megjegyzi, nem könnyű megkülönböztetni a szlovák zenetudomány által németül „neu-ungarisch"-ként emlegetett stílustól (tehát kvázi az új stílusú magyar népdaltól, valamint a népies magyar műdaltól).

Hogy a híres *Alleluja*-tételt, amely Schmidt kései főművének, a *Hétpecsétes könyv*[6] című oratóriumnak a csúcspontján szólal meg, magyarosnak szabad-e hallanunk (amint azt sokan teszik), vagy szlovákosnak kell-e (amint azt állítólag maga Schmidt mondta), annak föltehetőleg csak akkor volna jelentősége, ha a zene nem nyűgözne le minket már önmagában is egzotikus lejtésével, fanyar harmóniáival, fényesen zengő hangszerelésével. Vagyis ha ennek az olyannyira osztrák-német apokalipszistablónak ezen a kitekintő magaslatán a – szlovákos? magyaros? cigányos? egyszóval: – „transzlajtániai" hejehuja-halleluja *mulatschak* nem képviselne különleges esztétikai értéket[7] *(1. kotta)*.

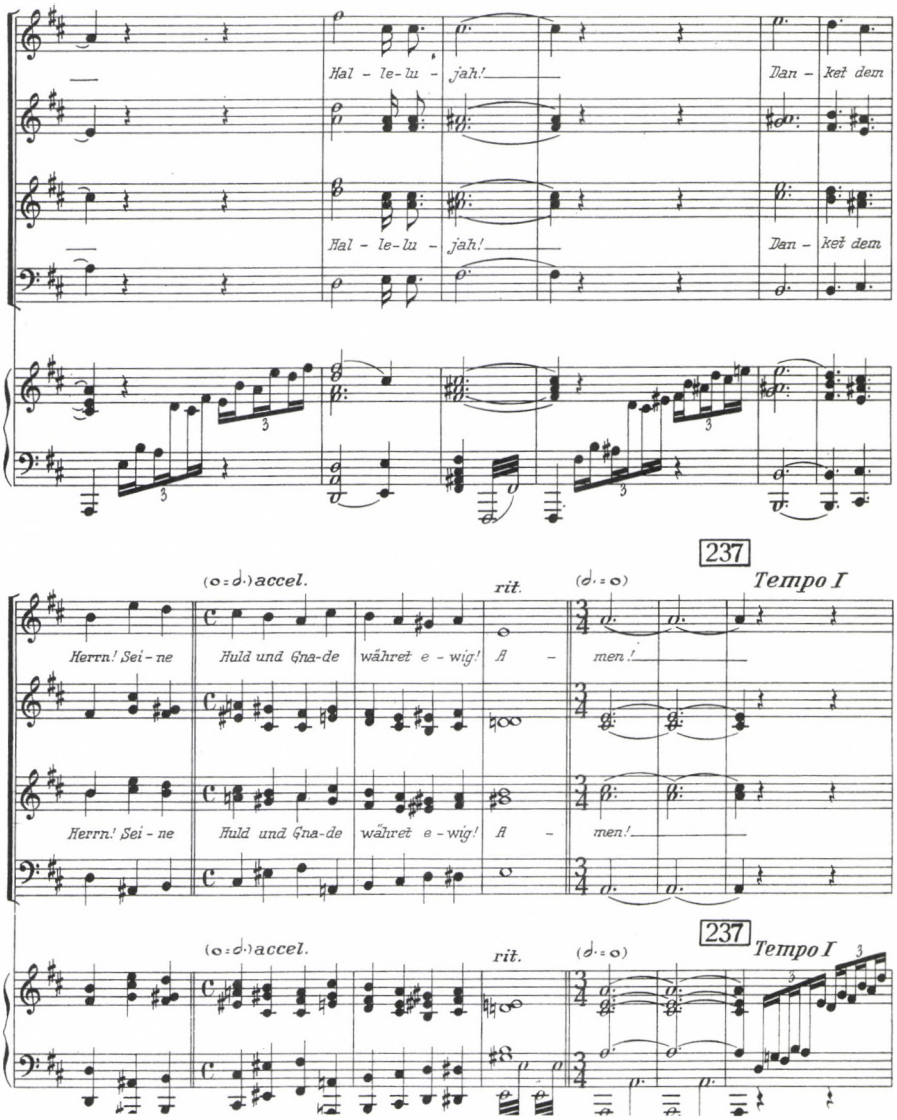
3 Zdenko Nováček: „Die Preßburger Jahre Franz Schmidts." In: *Studien zu Franz Schmidt I.* Hrsg. von Otto Brusatti. Wien: 1976, 39.

4 Andreas Liess: *Franz Schmidt. Leben und Schaffen.* Graz: 1951.

5 *Studien zu Franz Schmidt I.* 41.

6 *Das Buch mit sieben Siegeln* (1935–37)

7 Hogy ez az úgynevezett magyaros jelleg itt mennyire áttételesen jelentkezik, azt egy szinte primitíven egyszerű interpretációs feltétel teljesülése, illetve teljesítetlensége igazolja: megvalósítja-e a karmester a kottában előírt *accelerandót*, vagy sem, és helyette valamiféle esetlen *rubatóval* kísérletezgetik-e. A kereskedelemben kapható felvételek közül e tekintetben is a legjelentékenyebb dirigenseké a legmeggyőzőbb. Hogy ehhez elég-e amerikai görögnek lenni (mint Dmitri Mitropoulos az 1959-es Salzburgi Ünnepi Játékokon), vagy azért lehetőleg rendelkezni kell egy grazi „magyar" nagymamával is (mint amilyet egy móri születésű Lamberg-grófnő személyében Nikolaus Harnoncourt, a 2000-es bécsi OsterKlang fesztivál produkciójának a karmestere mutathat fel), azt tudományos vizsgálat tárgyává tenni ezúttal nem akarnánk …



1. kotta. Franz Schmidt: Das Buch mit sieben Siegeln (Aus der Offenbarung des Johannes, für Soli, Chor, Orgel und Orchester), „Hallelujah!" – *szerzői zongorakivonat; a kiadó (© 1938, 1954 by Universal Edition A.G., Wien www.universaledition.com) szíves engedélyével.*

Kérdés most már: csupán hipotézis-e, ahogyan Tallián Franz Schmidt önéletrajzi vázlatait[8] véd- és vádiratként interpretálja; olyanként, amely – hogy a saját apa botlásának rossz emlékét kivédje – mások apját feketítené be, így például a „csoda-

8 Otto Brusatti: „Die Autobiographische Skizze Franz Schmidts." In: *Studien zu Franz Schmidt* I, 9–35.

gyerek" Dohnányi Ernő papáját, Dohnányi Frigyes pozsonyi gimnáziumi fizikatanárt, aki – afféle Leopold Mozartként – fiát tényleges koránál ifjabbnak állította volna be. Tudjuk, Schmidt „téved", hiszen a közös iskolai hangversenyen föllépő rivalisa valójában nem másfél, hanem két és fél évvel volt fiatalabb nála.[9] Ám azt is tudjuk: Pozsonyból Bécsbe való kényszerűen korai áttelepülésének igazi okát, Schmidt papa sikkasztási ügyét, utóbb, a húszas évek közepén immáron általánosan elismert zeneszerzőként, bár érthető módon nem teregeti ki, azért nem is cáfolja.

Vannak ebben a fölöttébb érdekes önéletírásban gáncs nélküli alakok is, mindenekelőtt egy ferences atya, bizonyos Páter Felicián, aki az ifjú Schmidtet orgonálni, valamint zeneelméletre tanította, méghozzá olyan színvonalon, hogy növendéke minden erőlködés nélkül felvételt nyert Bécsben Anton Bruckner ellenpont-osztályába. A pozsonyi ferencesek orgonájának ezüst fényű hangja Franz Schmidtben egyébként is már-már az arany mezők, ezüst folyók emlékeként élt tovább, mint írta: „el kellett jönnöm Pozsonyból, Feliciántól, a kedves ferences kolostortól és szép orgonájától, egyáltalán: Magyarországról".[10] A szeretve csodált Felicián atya (akinek nevét Schmidt mindig magyarosan – szlovákosan? – c-vel írta) mellesleg csúnya véget ért: 1917 augusztusának egyik hajnalán az Orsolya-rendiek temploma előtt ledöfték tőrrel, akár egy Victor Hugo-regényben. A tettes egy Schönhofer nevű orgonaépítő volt, aki nehezményezte, hogy a szakértőként fölkért atya folyvást lesújtóan nyilatkozott az általa épített hangszerekről...[11] De talán nem fölösleges megjegyezni ebben az összefüggésben azt sem, hogy az említett *Alleluja* eredetileg orgonaműnek született, az 1928-as *Négy kis prelúdium és fúga* D-dúr darabjaként. Mint ahogy kitüntetett szerep jut az orgonának a *Hétpecsétes könyv*ben is, ahol önálló tételeket kap, vagyis épp olyan fontos feladatot lát el, mint amilyen Dohnányi *Cantus vitae*jében a szimfonikus zenekarnak jut. Mindennek – mint látni fogjuk – a későbbiekben lesz majd jelentősége.

Gerhard J. Winkler eisenstadti zenetudós a Deutsch-Westungarn, vagyis nagyjából a mai Burgerland területéről elszármazott három muzsikus – Joachim József, Goldmark Károly és Brand alias Mosonyi Mihály – példáján vezette be a komplementer életrajzok fogalmát.[12] Ez azt jelenti, hogy hasonló feltételek közül kiindulva egyikük (Joachim) a német, másikuk (Mosonyi) a magyar, harmadikuk (Goldmark) pedig az osztrák–magyar opciót választotta. Ugyanezen a nyomon elindulva, egy kicsit északabbra Pozsony háromnyelvű városába jutunk, ahol viszont,

9 Idézett előadásában Tallián is hivatkozik Carl Nemeth Schmidt-monográfiájának egyik hangzatos fejezetcímére: „Der Rivale Dohnányi". Lásd Carl Nemeth: *Franz Schmidt. Ein Meister nach Brahms und Bruckner.* Wien: 1957, 32.

10 Uott 19.

11 Vö. Carmen Ottner: „»Ich hoffe... dass Du Anteil nimmst an diesem schweren Erlebnis«. Zwei Briefe Franz Schmidts anläßlich der Ermordung Pater Felizians." In: *Franz Schmidt und Preßburg. Studien zu Franz Schmidt XII.* Hrsg. von Carmen Ottner. Wien–München: 1999, 114–121.

12 Gerhard J. Winkler: „Joseph Joachim und Carl Goldmark. Zwei parallele jüdische Musikerbiographien aus dem historischen Westungarn." In: *Musik der Juden im Burgenland. Referate des internationalen Workshop-Symposions, Eisenstadt 9–12. Oktober 2002* (=Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland 115). Hrsg. von Gerhard J. Winkler. Eisenstadt: 2006.

néhány évtizeddel később, Schmidt és Dohnányi esetében a szimmetrikus életrajzok jelenségét figyelhetjük meg. Elsőként erre Laki Péter jött rá[13] – lehet, hogy e mindössze egy-kétszáz kilométert befogó perspektívához is át kell menni az óceán túloldalára? Laki mindenekelőtt kettejük zeneszerzői pályájának a *kezdetét* vette górcső alá, korai műveik alapján nem kevesebbet állítva, mint hogy tulajdonképpen Dohnányi indult tehetségesebben és „modernebb" eszközöket alkalmazva. Azonban – anélkül, hogy a két kései *opus magnum*, a *Hétpecsétes könyv* és a *Cantus vitae* összevetését ambicionálta volna – Laki rámutatott arra is, hogy ez a trend utóbb megváltozott, s az eredetiség rögös útján végül mégis Schmidt jutott el messzebbre. Elképzelhető, hogy konzervatív beállítottságú, németes irányultságú zeneszerzőnek is inkább Bécs jelentett kihívást, mint az e tekintetben részint lépéshátrányban lévő, részint vegyes érzületű Budapest? A fiatal Bartók pozsonyi dilemmája persze más volt, más kellett, hogy legyen, mint a Dohnányié – ezt személyiségük, életművük döntő különbözősége retrospektíve igazolja.

Döntő különbözőségről Dohnányi Ernő és Franz Schmidt viszonylatában természetesen nem beszélhetünk. Hisz épp Laki említett tanulmánya imponáló körültekintéssel veszi számba a két zenészegyéniség és életút közös jegyeit, párhuzamait, sőt, ha valóban fogalmazhatunk így: szimmetriáját. De épp a két főmű, az életműveket úgymond megkoronázó egy-egy nagy oratorikus alkotás inkább vet fényt a két művészi alkat divergenciájára, mondhatni: a közös „pozsonyiság" Bécsben és Budapesten eltérő módon történt kibontakozására.[14] Senki sem akarná cáfolni Rudolf Flotzinger grazi zenetudós megállapítását, mely szerint a *Hétpecsétes*

13 Laki Péter: „Franz Schmidt (1874–1939) and Dohnányi Ernő (1877–1960): A Study in Austro-Hungarian Alternatives." *The Musical Quarterly* 80/2 (Summer 1996), 362–381., illetve uő: „Schmidt Ferenc, Ernst von Dohnányi és a budapest–bécsi útelágazás." *Magyar Zene* 42/2 (2004. május), 149–164.

14 Schmidt Magyarországhoz fűződő kapcsolatairól sokat elárul, hogy Pozsonyba Csehszlovákia megalakulása után többé nem tette be a lábát, Budapesten pedig kimutathatóan csak kétszer járt: 1916-ban, a *Notre Dame* itteni operaházi bemutatóján, valamint 1925-ben, amikor a Zeneakadémia alapításának 50. évfordulóján tartott május 2-i díszülésen a „külföldi előkelő intézmények képviselői" közül elsőként „Schmidt Ferencz, a bécsi Hochschule" nevében mondott üdvözlő szavakat. Vö.: Moravcsik Géza: „Főiskolánk jubileuma." In: *Az Országos M. Kir. Liszt Ferencz Zeneművészeti Főiskola évkönyve az 1924/25-iki tanévről.* Budapest: 1925, 14. Schmidt és Dohnányi személyes kapcsolatát közvetve jellemzi az MTA Zenetudományi Intézet Könyvtárának Dohnányi-gyűjteményében őrzött két *német* nyelvű, gépiratos levél (Fond 4/579–580.); ezeket Schmidt, aki a bécsi főiskolán akkoriban a zeneszerzés mesteriskolát és a modern zongorairodalomnak szentelt speciális osztályt vezette, 1932. augusztus 30-án, illetve 1933. március 12-én intézte kollégájához, Dohnányihoz, aki a budapesti főiskola művészképzőjében nemcsak a zongora, hanem – szintúgy – a zeneszerzés szakot is irányította. A szívélyes, de hivatalos hangú („Hochverehrter Freund und Kollege!") levelek közül az elsőben Schmidt – feltételesen ugyan, de – elfogadja Dohnányi fölkérését az első nemzetközi Liszt Zongoraverseny zsűrijében való részvételre, a másodikban viszont – bécsi főiskolai elfoglaltságára hivatkozva – lemondja azt. A Filharmóniai Társaság elnök-karnagyaként Dohnányi két ízben tűzött műsorára Schmidt-művet: 1922. november 19/20-án a II. szimfóniát (ezt 1916-ban már Kerner István is vezényelte Budapesten), 1931. december 6/7-én pedig a *Huszárdal-variációk*at *(Variationen über ein Husarenlied);* mindkét műben hangsúlyosan jelen van a magyaros elem. Létezett egyébként neves muzsikus is, aki mind Schmidtet, mind pedig Dohnányit mesterének vallotta: (Ludovit) Rajter Lajos. Vö. Lynne Heller: „Gespräch mit Prof. Ludovit Rajter (unter Mitwirkung von Carmen Ottner)." In: *Franz Schmidt und Preßburg.* 123–140.

könyv csakis az 1934-től '38-ig létezett úgynevezett „Ständestaat" körülményei között keletkezhetett;[15] de talán kiegészíthetjük azzal a véleménnyel, hogy a német zenei tradíció apokaliptikus szorongattatástól diktált összefoglalása épp a nagynémet expanzió közepette igencsak a peremre sodródó Pozsony–Bécs viszonylat felől volt lehetséges. Ugyanakkor bizonyára nem fedünk föl hétpecsétes titkot azzal sem, ha a *Cantus vitae*ben egy elszigetelődő középhatalmi centrum egyszerre enervált és erőltetett törekvését sejtjük önnön szellemi megmaradására. Mindez, hangsúlyozom, nem nagy felfedezés: a *Hétpecsétes könyv*et néhány hónappal Ausztria bekebelezése után mutatták be a bécsi Musikvereinben, a *Cantus vitae* budapesti operaházi premierje heteket csúszott Teleki Pál öngyilkossága miatt...

Jó szolgálatot tett a magyar zenetudománynak Németh G. István, midőn fáradságot nem sajnálva elkészítette a Dohnányi-szövegkönyv és az alapjául szolgáló Madách-dráma – *Az ember tragédiája* – konkordancia-táblázatát.[16] Mint Németh G. írja, „a zeneszerző montázs-szerűen kezelte a *Tragédia* szövegét, mintegy kereszthivatkozásként egymás mellé ollózott a drámai költeményben egymástól távol elhelyezkedő szövegrészeket."[17] Másképpen fogalmazva: Dohnányi pontosan úgy tett, mintha elhinné egykori direktóriumi kollégájának, bizonyos Lukács Györgynek, amit ez ifjúkori drámatörténetében – utóbb sok vitára okot adva – írt, hogy tudniillik „*Az ember tragédiájá*-ban művészileg külön van gondolat és megérzékítése".[18] A *Cantus vitae* budapesti hangverseny-rehabilitációja[19] után a mű első *modern* hazai értékelését Dalos Anna adta meg.[20] A recenzens (mintha csak maga is a Tallián Tibor-i mottónkban kijelölt úton indulna el: „visszafelé"...) a címben szereplő *Vitát* a zeneszerző életének véli, aki azt öt tételben – mint Dalos éles hallással fölfedezi: Mahler öttételes szimfonikus alkotásaival rokon módon – meséli el, de még inkább *magyarázza*. Ha ehhez hozzávesszük a Dohnányi emigrációs éveiből nemrégiben közzétett levelek[21] több helyütt olvasható utalását a pesszimista történetfilozófus Oswald Spenglerre és főművére, a *Nyugat alkonyá*ra,[22] akkor még in-

15 Rudolf Flotzinger: „Dies irae, Requiem und Apokalypse." In: *Apokalypse. Symposion 1999. Studien zu Franz Schmidt* XIII. Hrsg. von Carmen Ottner. Wien–München: 2001, 49–59.

16 Németh G. István: „*Az ember tragédiájá*tól a *Cantus vitae*-ig. Madách drámájának és Dohnányi szövegkönyvének konkordanciája." In: *Dohnányi Évkönyv* 2004. Szerk. Sz. Farkas Márta. Budapest: 2005, 21–30.

17 Uott 21–22.

18 Lukács György: *A modern dráma fejlődésének története* (1911). Budapest: 1978, 585.

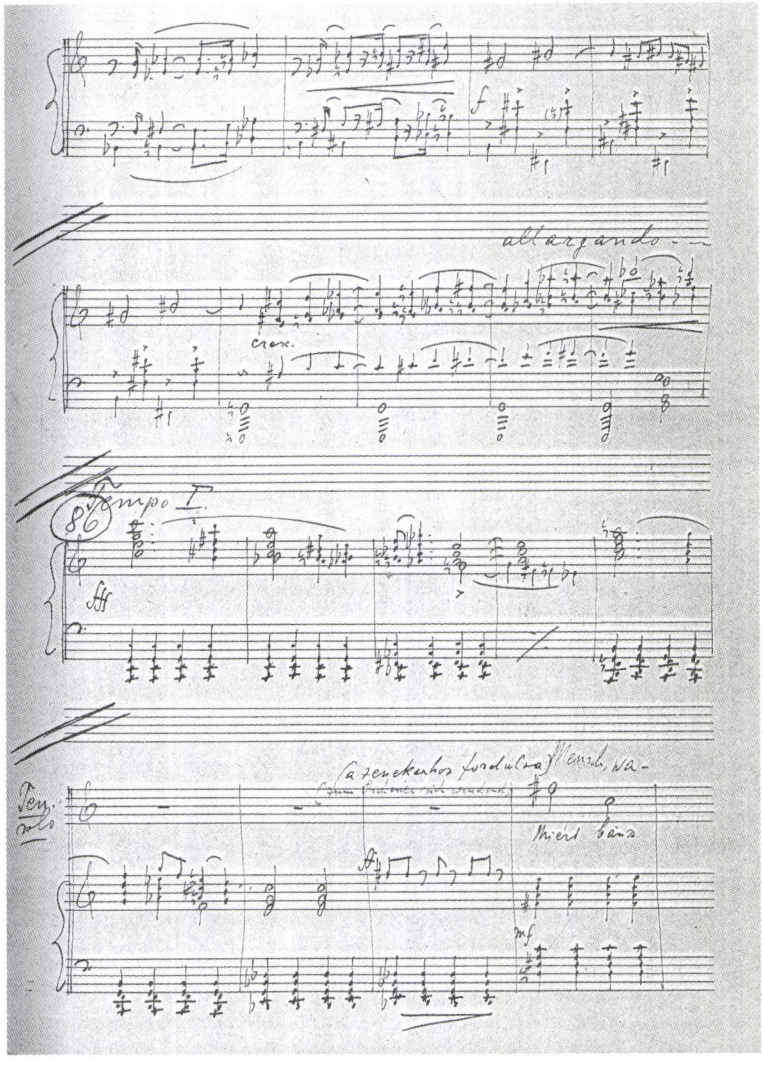
19 Zeneakadémia, 2004. szeptember 25.

20 *Új Zenei Újság*, 2004. október 2–3-i rádióadás. A *Cantus vitae* nem kevésbé értő, részletesebb kritikája Csengery Kristóf tollából született, aki többek között rámutatott Dohnányi szövegválasztásának autonómiájára is: „Oly sok adaptáció betegsége az eredeti iránti túlzott hűség: erről itt aligha beszélhetünk". *Muzsika* 47/11 (2004. november) 45.

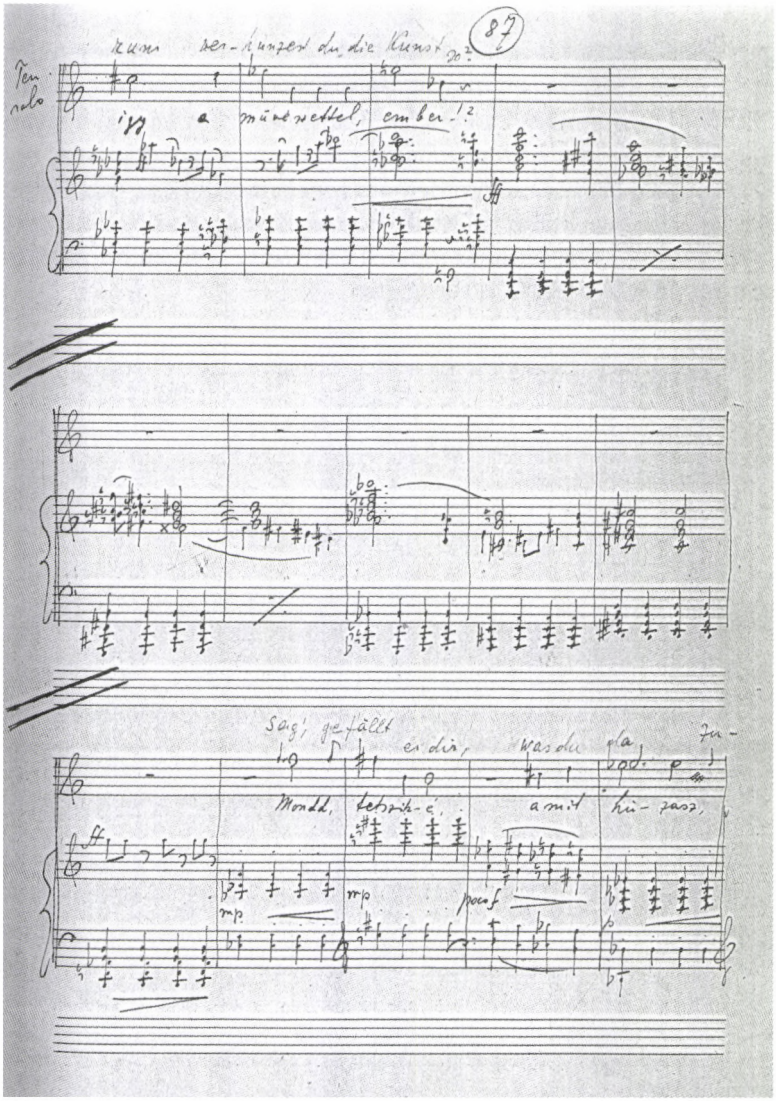
21 Kelemen Éva: „Kedves Mici... Dohnányi Ernő kiadatlan leveleiből, 1944–1958", (1) *Muzsika* 45/8 (2002. augusztus) 6–12., (2) *Muzsika* 45/9 (2002. szeptember) 20–25., (3) *Muzsika* 45/10 (2002. október) 10–16., (4) *Muzsika* 45/11 (2002. november) 10–16.

22 „Szörnyű, ami történt, s ha mint Spengler híve, elő is voltam készülve kultúránk halálára, mégsem hittem, hogy ilyen hamar be fog következni, s mi magunk fogjuk így tönkretenni. Mert toldozni-foldozni még lehet, de ebből soha sem lesz feltámadás" – írta húgának 1945. novemberében Dohnányi. Lásd *Muzsika* 45/8, 8.

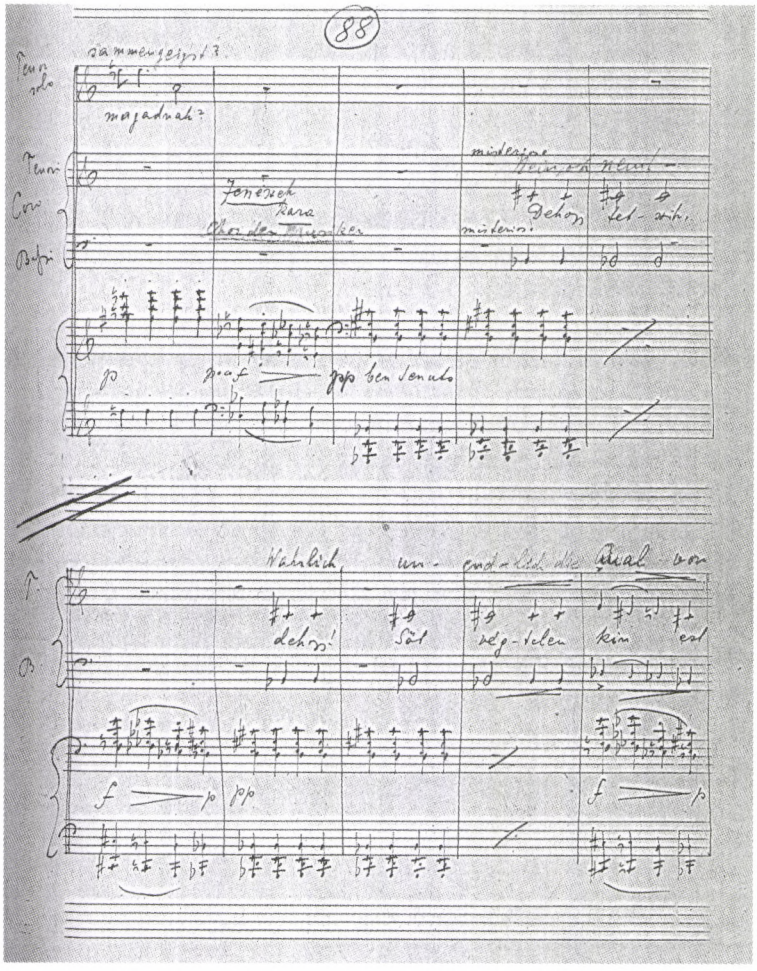
kább világossá válhatik, hogy Madáchot a zeneszerző nem illusztrálni akarja, hanem éppen megfordítva (és az adott körülmények között kétségtelenül ez a jobbik eset): Madáchcsal illusztrálja önmagát, önnön tévelygéseit, viszolygásait és persze vágyait. Innét a „szimfonikus kantáta" műfajmegjelölés is, hiszen hogyan másként kerülhetne az *Internacionálé* a *Marseillaise*-be, ha nem a zenei témákat önállóan feldolgozó, egymással ötvöző és kommentáló zenekari tételben? Ám Dohnányi nemcsak politizál, hanem „kultúrpolitizál" is, méghozzá némileg hipokrita módon, hisz miközben frivol élvezettel komponál foxtrottot a fennkölt partitúrába, Madách szavaival mindjárt pálcát is tör felette.



2. *kotta. Dohnányi:* Cantus vitae (Symphonic Cantata op. 38) – Part II: Bacchanalia, No. 10: Tempo di Foxtrott – *Dohnányi Ernő autográf zongorakivonata. Dohnányi Ernő örököse, Sean McGlynn (Tallahassee, Florida) szíves engedélyével (folytatás a következő oldalakon).*



Említett *Cantus vitae*-recenziójában Dalos Anna udvariasan úgy fogalmazott, hogy „Dohnányi zenéje sokszor emlékeztet valaki más zenéjére". Az elmúlt években kibontakozó Dohnányi-reneszánsz mindazonáltal arra ösztönöz, hogy apró pontosítást tegyünk: Dohnányi zenéje szinte *mindig* valaki más zenéjére hasonlít, ami egyszersmind azt is jelenti, hogy a zeneszerző szinte mindig valaki *más* stílusát veszi célba. Éspedig olyan természetes könnyedséggel, annyi virtuozitással, hogy az embernek nincs szíve leírni a csúnya szót: *epigonizmus*. Önmaga megváltására Dohnányi valóban nem mondhatott le a wagneri, liszti vagy éppen mahleri „Erlösung"-ok szimfonikusan heroizált fordulatairól, és ehhez képest igazán nem zavarba ejtő, hogy műve végén oda lyukad ki, ahonnét Madách elindul: a *Tragédia* küzdelmek előtti, éterikus I. színébe.



Mind Dohnányi, mind pedig Schmidt esetében szokás hivatkozni személyiségük naiv vonásaira. Itt azonban nem árt különbséget tennünk politikai és erkölcsi naivitás között. Politikailag mindketten naivak voltak, ezt éppúgy bizonyíthatja a Dohnányi-levelek egyik-másik kitétele,[23] mint az a tény, hogy a *Hétpecsétes könyv* sikere után a családi tragédiáktól gyötört, halálosan beteg és már szellemi képességeinek sem száz százalékig birtokában lévő Schmidt hagyta magát a náciktól rábeszélni egy *Német feltámadás* című kantáta komponálására.[24] Ugyanakkor csak a

23 Nem vall például túlzott politikai éleslátásra az előző jegyzetben már idézett levél egyik zárójeles passzusa: „Amikor Bécs már komolyan veszélyeztetve volt, [1945.] április 2-án, húsvét hétfőn… nyugat felé vettük utunkat, ahol amerikai vagy angol megszállás alá reméltünk jutni. (A háború elvesztésével akkor már [!] számoltunk.)"… Lásd uott.

24 *Deutsche Auferstehung* (1938–39). A nemzetiszocialista köszöntést és indulót egyaránt feldolgozó mű befejezetlenül maradt; hogy a Musikvereinben bemutathassák (1940), Schmidt egyik tanítványa egészítette ki.

Schmidtre jellemző erkölcsi naivitás, az ideológiai előjel nélküli, mély vallásosság vezethetett a Jelenések könyve lutheri fordításának koncentrált, ám teljes igényű megzenésítéséhez. Sokan Albrecht Dürer – a vallási háborúk korának hajnalán készített – *Apokalipszis*-metszetsorozatával állítják párhuzamba a *Hétpecsétes könyv* világégés előtti naiv képszerűségét s ebből adódó látomásos erejét.[25] Mások a mű egyszerre középkorias és modern vonásait emelik ki; a már említett Gerhard J. Winkler egyenesen az Alban Berg-i *Wozzeck* „invenció"-ira utal, rámutatva arra, hogy a magasrendű, gyakran sűrűn polifon szövéses zeneszerzői technika Schmidtnél is eggyé válik a képi-drámai tartalommal.[26]

A fenti gondolatvázlattal kettős célom volt: egyrészt hogy szakmai körben is fölhívjam a figyelmet a *Hétpecsétes könyv* című Franz Schmidt-oratóriumra, amelyet minden technikai nehézsége ellenére érdemes lenne beilleszteni a magyar oratóriumjátszás kánonjába. Másrészt hogy utaljak e remekmű hazai pandanjára, amit természetesen e konferencia ünnepeltje is megtett a zenetudományi tanszak és doktoriskola egyik óráján. Nem a *Cantus vitae* ellenében akartam szólni, hanem inkább azon véleményem mellett, hogy minden találékonysága ellenére sem ez Dohnányi legjelentősebb oratorikus alkotása. Úgy hiszem, mind a 30-as évekből való *Szegedi mise*, mind pedig az Amerikában keletkezett, kései *Stabat mater* ideológiamentesebben, a stílusrétegek finomabban pasztelles játékával érdemli ki az utókor hajlandóságát.

25 Schmidt-monográfiájában Norbert Tschulik itt fontosnak tartja megjegyezni, hogy Dürer apja is Magyarországról származott... Lásd Norbert Tschulik: *Franz Schmidt* (= Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts 18). Wien: 1972, 72.

26 Gerhard J. Winkler: „Anmerkungen zu Schmidts Oratorium *Das Buch mit sieben Siegeln.*" In: *Franz Schmidt und seine Zeit. Symposium 1985. Studien zu Franz Schmidt VI.* Hrsg. von Walter Obermaier. Wien–München: 1988, 67–90. Berget Schmidt egyébként nagyra becsülte (ami állítólag kölcsönös volt), mint ahogy Schönberget is, jóllehet kortársaihoz gyakran felemásan viszonyult. Másokról alkotott, ellentmondásos ítéleteiről Schmidt egyszer így szólt: „Ich widerspreche mir immer, das ist ein Zeichen, dass ich die Wahrheit sage" (Folyton ellentmondok magamnak, ez is mutatja, hogy őszintén beszélek). Idézi Tschulik: i. m. 21.

ABSTRACT

MÁTÉ MESTERHÁZI

CANTUS VITAE, CANTUS MORTIS

Two post-romantic attempts at résumé

Regrettable or not: musical re-discoveries are much more motivated by *para*-musical than by musical reasons. This is how in recent years the Dohnányi renaissance has started, and this is how the Pressburger/pozsonyi-Viennese, German-Hungarian educated Franz Schmidt (1874–1939) came into the range of vision of Hungarian musicologists. So much the more, Schmidt's carreer had in many aspects a parallel development with that of Ernő Dohnányi (1877–1960). After Peter Laki's pivotal study, available in English as well as in Hungarian, focusing on the similar beginning of both composers' carreer, and in the light of Tibor Tallián's lecture, held in Vienna as well as in Budapest, discovering psycho-social-cultural roots of the Hungarian flavours of Schmidt's opera *Notre-Dame*, the present lecture tries to compare the *chef d'oeuvres* of Schmidt and Dohnányi. Both the oratorio *Das Buch mit sieben Siegeln* (1938) and the symphonic cantata *Cantus vitae* (1941) were created in the same historic era, and there are many similarities between their social existences, historical receptions and their relations to the dilemma of tradition and modernity. With some outlook we can gain additional issues to the ideological problem of the post-romantic oratorio of the 20th century.

Máté Mesterházi (*1958) studied musicology at the Ferenc Liszt Academy of Music, Budapest. Later he pursued postgraduate studies in Berlin and Vienna. He is advisor musicologist of the Library of the Liszt Academy, Budapest. His writings focus on opera, opera peformance, as well as 20th century and contemporary music.

A Magyar Zenetudományi
és Zenekritikai Társaság
2007. október 26–27-én tartja
V. tudományos konferenciáját
a Régi Zeneakadémia Kamaratermében
a 75 éves Kárpáti János tiszteletére

Szervezők:
Papp Márta és Vikárius László

Dalos Anna

ÚJ ZENEI REPERTOÁR MAGYARORSZÁGON (1956–1967)*

„Budapesten mindent meg lehetett találni" – emlékezett Eötvös Péter 1983-ban Varga Bálint Andrásnak adott interjújában, amikor visszaidézte, milyen nyugat-európai kortárs művekkel ismerkedhetett meg egy pályakezdő magyar zeneszerző az ötvenes–hatvanas évek fordulóján.[1] Összegzését így folytatta: „A hatvanas évek elejétől egyre könnyebb lett – emlékszem például Végh doktorra, aki rendszeresen szervezett modern zenei lehallgatásokat. Volt egy avantgarde kör, amely érdeklődött az új zene iránt és be is szerezhette a legfrissebb termést." Néhány sorral korábban felidézte Maros Rudolf alakját is, aki – mint írta – „gyakran hozott hangfelvételeket Darmstadtból."[2] Amikor Eötvös 1966-ban, huszonkét évesen Kölnbe ment tanulni, már ismerte Stockhausen *Elektronische Studien I* és *II* című műveit, a *Gruppen*t (amelyből háromzongorás, tizenkétkezes kivonatot is készített a Zeneakadémián), a *Gesang der Jünglingé*t és Boulez *Mallarmé-improvizációi*t. „De – zárta le emlékezését – tulajdonképpen nem is az egyes művek fontosak, hanem az egésznek a *tömege*."

Hogy Eötvös Péter éppen négy Stockhausen- és egy Boulez-kompozíciót említ mint olyan alkotásokat, amelyeket egy ifjú zeneszerzőnek ismernie kellett a hatvanas években az új zene II. világháború utáni terméséből, leginkább személyes kánonjáról árul el sokat – egyáltalán nem biztos, hogy ebből a repertoárból minden magyar zeneszerző éppen ezeket a műveket emelné ki. Az azonban, hogy a meghallgatható új zenék „tömegé"-ről beszél, több mint figyelemre méltó. Arra utal ugyanis, hogy 1956 után az addig elzártságban élő magyar komponisták végre szembesülhettek az elmúlt ötven-hatvan év nyugat-európai zeneszerzői gyakorlatával. Mint Kroó György írja a *Magyar zeneszerzés 30 éve* című könyvében:

> Most már csak egy „nyári szünetnek" kell eltelnie, és a magyar zeneszerzés beiratkozhat az iskola „III. osztályába", hogy a modern kontrapunktika után megtanulja a weberni mikroformát, a hangszín-dallam értelmét, a szerializmus elveit, s hogy megismerje azo-

* A Tallián Tibor 60. születésnapja alkalmából a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság által 2006. október 14–15-én a Régi Zeneakadémia Kamaratermében rendezett zenetudományi konferencián elhangzott előadás írásos formája.

1 Varga Bálint András: *3 kérdés, 82 zeneszerző*. Budapest: Zeneműkiadó, 1986, 101–102.

2 Maros valójában csak háromszor járt Darmstadtban: 1959-ben, 1960-ban és 1961-ben.

kat a francia, német, olasz, lengyel kortársait, akik ugyanezekből a padokból kerültek ki az ötvenes évek elején. Ezt az iskolát Darmstadtnak és Varsónak hívják. Itt kerül érintkezésbe a magyar zene az 1960-as avantgarde-dal is.[3]

A II. világháború után keletkezett nyugat-európai új zene Magyarországon fellelhető repertoárjának feltérképezése tehát éppen azért hasznos feladat, mert rá támaszkodva fel lehet tárni, ténylegesen mely művek, mely stílusok, mely zeneszerzői írásmódok lehettek az ötvenes–hatvanas években megújuló magyar zeneszerzés modelljei. Tanulmányomban 20. századi inventáriumokra: koncertműsorokra, könyvtári-archívumi leltárkönyvekre, hagyatékokra és emlékezésekre támaszkodom.

A sokak által legnagyobb hatású közvetítőként jellemzett Maros Rudolf[4] hagyatéka igen kevés dokumentumot őrzött meg: kortárs zenét tartalmazó fekete lemezeket például egyáltalán nem.[5] A hagyatékban 62 darab régi típusú magnószalag található, ezeknek jelentős része azonban egyértelműen a hatvanas–hetvenes évek fordulóján készült. A szalagok igen nehezen datálhatók, mivel csak ritkán tartalmazzák a felvétel időpontját, ráadásul Maros gyakorta letörölte az eredeti programot, s helyére mást vett fel. A műsorleírásokat ilyenkor többnyire kiradírozta, ami a korábbi rétegek kisilabizálását szinte lehetetlenné teszi. Mindössze két olyan szalag maradt fenn, amelynek kapcsán viszonylagos biztonsággal állíthatjuk, hogy az ötvenes–hatvanas évek fordulóján készült. Az első felvételének dátuma 1958. július 20., s az Eötvös által is említett három Stockhausen-művet, az I. és II. elektronikus *Studie*t, valamint a *Gesang der Jünglinge*t tartalmazza egy Maderna- és négy elektronikus Berio-mű társaságában.[6] Az 1962 októberében felvett másik kazetta Penderecki *Hiroshimá*ját és Lutosławski *Jeux vénetiens*-jét tartalmazza.

Szőllősy András – akivel 2006. augusztus 14-én készítettem interjút[7] – nem emlékezett arra, honnan szerezte be Maros a felvételeket, s azt sem tudta felidézni, egészen pontosan mit hallgathattak nála. Az azonban bizonyos, hogy a felvételeket Maros nem a Magyar Rádióban gyűjtötte össze, mert – ha hihetünk a rádióbeli Archívum számítógépes katalógusainak[8] – a Rádió igen későn, s akkor is meglehetősen szórványosan és véletlenszerűen közvetített kortárs zenét: Nonót először 1965-ben, Boulezt 1966-ban, Pendereckit 1967-ben, a disszidálása miatt feketelistán lévő Ligetit pedig csak 1971-ben. Valamivel többször játszották lengyel zeneszerzők műveit, közülük is – 1963-tól – a leggyakrabban Lutosławskit. Stockhausen *Zyklus* című kompozícióját – különlegességként – 1963. november 11-én adta le a Rádió – ezt követően 1978-ig azonban egyetlen műve sem került a Magyar Rá-

3 Kroó György: *A magyar zeneszerzés 30 éve.* Budapest: Zeneműkiadó, 1975, 89.

4 Lásd például Kocsár Miklós emlékezését in: Földes Imre: *Harmincasok. Beszélgetések magyar zeneszerzőkkel.* Budapest: Zeneműkiadó, 1969, 54. és Varga Bálint András: i. m. 187.

5 Csak olyan lemezeket találtam, amelyek saját vagy magyar kortársai műveit tartalmazzák. Köszönettel tartozom Maros Rudolfnénak, aki lehetővé tette, hogy áttekintsem a hagyaték ezen részét.

6 Maderna: *Notturno;* Berio: *Mutazioni, Rumore dei ferraglie, Impulsi, Strutture di timbri armonici e disarmonici.*

7 Az interjút magnókazettára rögzítettük.

8 Köszönettel tartozom Herbert Anitának és Gajdos Anikónak a Rádióban nyújtott segítségükért.

dió műsorára. Ugyanakkor Ujfalussy József *Útkeresés* című, 1963/64-es sorozatában több zeneszerző – köztük Nono, Kotoński, Pousseur, Takemitsu Toru, Stockhausen, Penderecki – műveiből lehetett hallani részleteket.

Az Eötvös Péter említette Végh László belgyógyász és amatőr komponista volt, szoros kapcsolatban állt azzal a Petri Galla Pál lakásában összejövő avantgárd művészi körrel, amelyre emlékezésében szintén utal – név említése nélkül – Eötvös. A földalatti magyar avantgárd képzőművészet egyik központjaként ismert lakásban (Vécsey utca 3. III. em. 8.) hetente több koncertszerű hanglemezhallgatásra is sor került, ezeknek egy részét a kortárs zenének szentelték. Nem lehet tudni, Petri Galla honnan szerezte be lemezeit (Végh László forrása az Ausztriában élő, Darmstadban szocializálódott, magyar zongorista-zeneszerző Losonczy Andor volt)[9] –, Petri Galla halála után azonban egy nap alatt eltűntek a lakásból a felvételek.[10] Végh László egyik naptárfeljegyzése alapján tudjuk például, hogy a lakásban 1961. július 1-én Kurtág György tartott lemezhallgatással egybekötött előadást Pierre Boulezről, 8-án Stockhausenről, 15-én Varèse-ről, 22-én pedig az elektronikus zenéről esett szó (ezeken valószínűleg Végh beszélt), míg 29-én Szervánszky Endre elemezte a magyar zeneszerzés helyzetét.[11] Ez a kör azonban – még akkor is, ha ezeken az estéken a Kurtág-házaspár, Szervánszky Endre, Eötvös Péter is részt vett – meglehetősen szűknek bizonyult (Szőllősy András például nem tudott róluk), s dokumentumok hiányában nem is igen lehet rekonstruálni, egész pontosan mely művek hangoztak el, s e lemezhallgatásokon hány aktív zeneszerző lehetett jelen.

Ellentétben ezzel az *underground* kortárszenei helyszínnel az Országos Filharmónia nyilvános hangversenyein megszólaló nagyszámú kortárs zeneművet bárki meghallgathatta. Meglepő módon azonban a különféle emlékezések szinte egyáltalán nem említik e hangversenyeket. Holott a Filharmóniai műsorfüzetek bizonyítják, hogy a monopolhelyzetben lévő koncertszervezés tudatosan igyekezett újonnan keletkezett kompozíciókat vagy kevéssé ismert 20. századi alkotásokat becsempészni a hagyományos hangverseny-repertoár keretei közé. Az ötvenes évek második felében természetesen kezdetben inkább szovjet zeneszerzők (Sosztakovics, Prokofjev, Hacsaturján, Kabalevszkij) kompozícióit és a szocialista országok komponistáinak – mint amilyen a bolgár Vladigerov, a román Toduță vagy a szlovák Suchoň – műveit játszották. De már 1956 októberében felcsendült a Zeneakadémián Petrassi *I. concertója*, valamint Virgilio Mortari *Musica per archi* című alkotása (mellesleg mindkettő harmincas évekbeli kompozíció).

Az új bécsi iskola alkotásai is újdonságként hatottak ez idő tájt a magyar zeneéletben. Elsőként Kadosa Pál játszott 1958. május 7-én Schönberg-zongoradarabo-

9 Erről részletesen ír Tábor Ádám: „A kezdet: dr. Végh." *Élet és Irodalom* 48/37 (2004. szeptember 10.): 15.

10 A Petri Galla Pál körül kialakult baráti kör a házi lemezhallgatásokról részletesen nyilatkozik Kisfaludy András *Törvénytelen muskátli* (1995) című filmjében. A dokumentumfilm Petri Galláról szóló II. része olvasható a *Budapesti Negyed* 10/1–2 (2002. tavasz–nyár) számában. A szöveg az interneten is olvasható: www.bparchiv.hu/magyar/kiadvány/bpn/bpn35_66/tm.html

11 A naptárfeljegyzés szintén a *Törvénytelen muskátli* című film szövegkönyvében található.

kat egy hangversenyén (részleteket az op. 11-es *Három zongoradarab*ból és az op. 19-es *Hat zongoradarab*ból), majd 1959. október 15-én Kurt Masur vezényelte el az ÁHZ élén a *Verklärte Nacht*ot. 1960. május 27-én a Julliard Vonósnégyes vendégszereplése alkalmával, Webern *Hat bagatell*je és Berg *Lírikus szvit*je szólalt meg. Ferencsik János 1961. március 7-én elvezényelte az *Egy varsói menekült*et, egy hónappal később pedig Mihály András Berg *Kammerkonzert*jét. Schoenberg *Öt zenekari darab*jának magyarországi bemutatójára – Sulyok Tamás vezényletével – 1964. május 28-án került sor, s szintén ő irányította a Webern-féle *Passacaglia* magyarországi bemutatóját 1965. május 13-án (mindkettőt az ÁHZ élén). A *Wozzeck* nagy sikerű operaházi bemutatója 1964. február 16-án zajlott le.

A kortárs zene játszottságában az 1962-es év hozta meg a fordulatot. Ebben meghatározó szerepet játszott az Országos Filharmónia Kamaratermében zajló Korunk kamarazenéje (később Kamarazene, illetve Századunk zenéje) elnevezésű sorozat, amely több kortárs mű magyarországi bemutatójának adott helyet. Itt csendült fel először Stravinsky műve, az *In memoriam Dylan Thomas*, Boulez *II. zongoraszonátája*, illetve Dallapiccola *Quaderno musicale* című darabja. Az 1963. március 22-i hangversenyt a lengyel elektronikus zenének szentelték (ezen Penderecki: *Psalmus 1961*, Dobrowolski: *Zene magnetofonszalagra no. 1* és Kotoński: *Étude concrète sur un coup cymbal* című műve hangzott el). A következő koncerteken pedig olyan művek voltak hallhatók, mint Boulez *Két Mallarmé-improvizációja*, Petrassi *Serenatája*, Stockhausen elektronikus darabja, a *Gesang der Jünglinge*, illetve Roman Haubenstock-Ramatitól az *Interpolation*. 1964. július 4-én, egy ütős hangversenyen még Chávez *Toccatája* is felcsendült.

A sorozattól függetlenül is szerepeltek kortárs zeneművek különböző hangversenyeken. A külföldi karmesterek s a vendégzenekarok szinte mindig mutattak be új kompozíciókat. Az ÁHZ élén 1962. október 16-án fellépő Goffredo Petrassi például egy-egy Malipiero- és Dallapiccola-mű mellett két saját kompozíciót is elvezényelt (*3. Concerto – Récréation Concertante, Coro di morti*). Amikor 1968. március 21-én, a hágai Residentie Orkest élén Pierre Boulez először járt Magyarországon, Webern-művek mellett, magyarországi bemutatóként saját, *Eclat* című kompozícióját is elvezényelte.[12] Leggyakrabban lengyel kortárs zenét lehetett Budapesten hallani: Penderecki *Hiroshimája* 1963. november 7-én csendült fel első alkalommal, az ÁHZ karmestereként vendégeskedő Henryk Czyz vezényletével. A Varsói Filharmónia Zenekara két estet is adott 1964. május 12-én és 13-án: ezeken Tadeusz Baird *Változatok téma nélkül* és Lutosławski *Jeux vénetiens* című kompozíciója csendült fel. Három különböző alkalommal szólalt meg hangversenyen Lutosławski Bartók-hommage-a, a *Gyászzene Bartók Béla emlékére* (1958. augusztus 14-én, 1959. május 5-én és 1963. november 21-én).[13]

12 Hasonló jelentőségű esemény zajlott 1963. május 8-án az Erkel Színházban, amikor Stravinsky és Robert Craft vendészerepelt az ÁHZ élén.

13 A lengyel avantgárd képviselőinek korai, a folklorisztikus nemzeti klasszicizmus körébe tartozó művei is felhangoztak, mint például Tadeusz Baird *Colas Breugnon szvit*je, vagy Grażyna Bacewicz 1948-as *Concertó*ja.

A filharmóniai hangversenyeknél is nagyobb lehetőséget nyújtott az új zenével való ismerkedésre a Zeneakadémia könyvtára, amely éppen ebben az időszakban komoly kortárs zenei gyűjteményre tett szert. A Filharmónia hangversenyeihez hasonlóan azonban, legalábbis ez világlik ki különböző zeneszerzők emlékezéseiből, úgy tűnik, a komponisták csak igen ritkán fordultak e forráshoz – mintha nem is tudtak volna arról, milyen gazdag gyűjteménnyel rendelkezik a könyvtár. Már Prahács Margit is törekedett arra, hogy 1954/55-től egyre több nyugati új zene érkezzen a könyvtárba, az idősebb generáció képviselőjeként azonban ő még elsősorban az új bécsi iskola kiadványaira koncentrált. De már 1957-ben megvásárolta Boulez kompozíciójának, a *Le Marteau sans Maître*-nek egy példányát, s ugyanekkortól érkeztek az első új zenéről szóló könyvek is (például Josef Rufer *Die Komposition mit zwölf Tönen,* valamint Hanns Jelinek *Anleitung zur Zwölftonkomposition* című tankönyve, illetve Adorno esszéje, a *Philosophie der neuen Musik).*

Jelentős változást hozott azonban, amikor 1961-ben Kárpáti János került a könyvtár élére – ettől kezdve az új zene kisebb és nagyobb formátumú komponistáinak művei jelentős mennyiségben érkeztek Budapestre. A kelet-európai zeneszerzők darabjait, s köztük az újító lengyelek alkotásait gyakran a Kulturális Kapcsolatok Intézete közreműködésével vagy nagykövetségek, esetleg baráti zeneszerző-szövetségek ajándékaként kapta a könyvtár. De például francia 20. századi kompozíciók sokaságával lepte meg a könyvtárat a Leduc kiadó. A Kulturális Kapcsolatok Intézetének volt köszönhető egyébként, hogy 1964-ben a lengyel kortárs zene legjelentősebb alkotóinak – Penderecki és Lutosławski mellett olyan zeneszerzőknek, mint Baird, Serocki, Schaeffer, Bacevicz, Sikorski, Kilar, Górecki – nagyszámú műve érkezhetett a könyvtárba. E küldemény részét képezte többek között Penderecki *Hiroshimájának* partitúrája is. Minden bizonnyal Kárpáti új zene iránti érdeklődését jelzi az is, hogy 1961 és 1965 között fontos, a darmstadti új zenei kurzusok köréhez tartozó, s ebben az időszakban még az új zene forradalmáraiként elkönyvelt komponisták zeneműveit vette meg a könyvtár: Nono darabjait (többek között: *Incontri, Il canto sospeso, Liebeslied, Canti di vita e d'amore),* Stockhausentől az első négy *Zongoradarab*ot, a két *Elektronische Studié*t, a *Kreuzspiel*t, a *Zyklus*t, Bouleztől a 2. és 3. *zongoraszonátát*, a *Le Visage Nuptial*t vagy a *Mallarmé-improvizációk*at. A darmstadti kör idehaza kevésbé ismert zeneszerzői – köztük Henri Pousseur és Roman Habenstock-Ramati – alkotásai is nagy számban megtalálhatók voltak a könyvtárban.

Az első Cage-kották – s erről például a későbbi Cage-hívő, ekkor már zeneakadémiai növendék Vidovszky László sem tudott[14] – már 1962-ben megérkeztek a könyvtárba (Cage–Harrison: *Double Music,* Cage: *Music at Changes),* épp egy időben olyan amerikai komponisták műveivel, mint Samuel Barber vagy Leonard Bernstein. A beszerzéseknek eme – úgy is fogalmazhatunk – posztmodern pluralitása abban is megmutatkozik, hogy nagyon sok olyan, a hatvanas években éppen a darmstadti új zene kizárólagossága ellen fellépő, s általában véve az új zene fogal-

14 Vidovszky László–Weber Kristóf: *Beszélgetések a zenéről.* Pécs: Jelenkor, 1997. 96.

mát elutasító vagy éppen azt jelentősen átértelmező zeneszerző kompozícióját is megszerezte a könyvtár, mint Hans Werner Henze, Boris Blacher, Bernd Alois Zimmermann, illetve – hogy amerikai zeneszerzőket is említsek – Alberto Ginastera, Mauricio Kagel, Gunther Schuller. Az első Ligeti-kotta – az *Atmoshpéres* – 1961-ben érkezett a könyvtárba, a következő két Ligeti-kiadvány azonban csak 1966-ban *(Aventures, Apparitions)*.

A hazai zeneszerzők oly kevéssé követték nyomon a könyvtár e gazdagodását, hogy nem is tudatosult bennük a kompozíciós gondolkodásban Nyugaton ekkor bekövetkező nagy fordulat, amely hamarosan véget vetett Darmstadt mint központi jelentőségű új zenei műhely és a posztweberni, strukturalista kompozíciós gondolkodás egyeduralmának. Ösztönösen azonban ők is részeivé váltak e folyamatnak, amikor voksukat – Darmstadt ellenében – Varsó mellett tették le. Petrovics Emil egyenesen úgy fogalmazott, hogy a lengyel zeneszerzők sokkal egyénibb hangvételű iskolát teremtettek, mint a darmstadtiak.[15] A magyar zeneszerzők abban is a plurális zenekultúra hívének mutatkoztak, hogy – a darmstadti nemzetközi stíluseszménnyel vitatkozva – a nemzeti jellegű új zene primátusát hangsúlyozták. Mint Durkó Zsolt fogalmazott: „Olyan zenét akartunk írni, amely mentes a provincializmustól, ismét bekapcsolódik az európai zene vérkeringésébe, de amely csak itt a Duna partján születhet, a mi vérmérsékletünknek, idegrendszerünknek, prozódiánknak felel meg. Nem kimondva, de egy új magyar iskolára gondoltunk."[16]

A provincializmus elutasítása egyik kulcsfogalma Durkó megnyilatkozásának. Éppen ezért figyelemre méltó, amire Szőllősy András hívta fel a figyelmemet: emlékezete szerint lemezhallgatáskor csak ritkán vettek kezükbe kottát, mivel elsősorban az új zene „hangzása" érdekelte őket. Hasonlóképpen nyilatkozott Varga Bálint Andrásnak adott interjújában Bozay Attila is.[17] Minden bizonnyal ezzel magyarázható, hogy mind Földes Imre *Harmincasok* című interjúkötetében, mind pedig Varga Bálint András kiadványában *(3 kérdés, 82 zeneszerző)* igen kevés kortárs zeneművet említenek a magyar komponisták. A leggyakrabban ilyenkor is a lengyel zenére hivatkoznak: olyan egymástól nagyon eltérő habitusú zeneszerzők, mint Kocsár Miklós, Lendvay Kamilló vagy Balázs Árpád egyaránt Penderecki *Hiroshimáját* tekintik zeneszerzői megújulásuk egyik legfontosabb forrásának.[18] Sőt Kurtág György is kijelentette: a *Hiroshima* „erősen hatott rám".[19] Szőllősy András Lutosławski *Trois poémes d'Henry Michaux* című darabját emlegeti mint zeneszerzői élete nagy élményét,[20] Balázs Árpád pedig a *Bartók-Gyászzenét*.[21] A darmstadti

15 Földes: i. m. 133.
16 Uott 38
17 Varga: i. m. 44.
18 Földes: i. m. 90., 99–100.; Varga: i. m. 27–28., 188.
19 Varga: i. m. 204. A Bornemisza egyik része – *Az embernek halála* – közvetlenül válaszol erre az élményre.
20 Uott 376.
21 Uott 27–28.

körből mindössze három kompozíció címe merült fel a magyar zeneszerzők emlékezéseiben: Soproni József a *Le Marteau sans Maître*-t,[22] Láng István az *Il canto sospesót* és a *Gesang der Jünglingét* tekinti nagyjelentőségű alkotásnak.[23] Nyilvánvaló, hogy ez a repertoár – mindössze hat kompozíció a 20. század második felének teljes új zenei terméséből – meglehetősen szűkös, különösképpen, ha összevetjük akár a Filharmónia hangversenyeinek, akár a Zeneakadémia könyvtárának relatív gazdagságával. Nem alkalmas arra, hogy ez alapján rekonstruáljuk a megújuló magyar zeneszerzés modelljeinek kánonját. E repertoár szűkössége inkább azt a kérdést veti fel: milyen mélységben ismerték, ismerték-e egyáltalán a magyar zeneszerzők a 20. század második felében megszülető új zenét? Valóban beiratkoztak-e a Kroó György által emlegetett iskolába?

22 Földes: i. m. 152.
23 Varga: i. m. 222–223.

ABSTRACT

ANNA DALOS

NEW MUSIC REPERTOIRE IN HUNGARY (1956–1967)

It is a common assumption that Hungarian composers and musicians encountered the modern music of the post-World War II period only after 1956. In spite of this belief no one has yet examined what kind of modern music repertoire actually reached Hungary between 1956 and 1967. My study attempts to survey the compositions that were played, listened to, or analysed in Hungary, relying upon concert programs, the documents of the Archives of Hungarian Radio, the inventory of the Library of the Ferenc Liszt Academy of Music and material from private estates. Though these documents make it clear that a considerable amount of modern music reached Hungary at that time – for example the music of the 'Darmstadt composers': Boulez, Stockhausen, Nono, Pousseur; the works of Polish contemporaries: Lutosławski, Penderecki; and that of the 'postmodernist' trend: Henze, Blacher, Zimmermann, Ginastera, Kagel, Schuller – the recollections of Hungarian composers, however, show that they did not study the entire repertoire, and were far more interested in a few pieces, such as Boulez's *Le marteau sans maître,* Nono's *Il canto sospeso,* Stockhausen's *Gesang der Jünglinge,* Penderecki's *Hiroshima,* and Lutosławski's *Funeral Music.*

Anna Dalos (1973) studied musicology at the Franz Liszt Academy of Music, Budapest, between 1993 and 1998; between 1998–2002 she attended the Doctoral Program in Musicology of the same institution. She spent a year on a DAAD scholarship at Humboldt University, Berlin (1999–2000). Now she is working in the Musicological Institute of the Hungarian Academy of Sciences. Her research field is 20th century Hungarian music; she has written monographs on Hungarian composers (György Kósa, Rudolf Maros, Pál Kadosa). Her 2005 PhD dissertation was about Zoltán Kodály's poetics.

Domokos Zsuzsanna

MISERERE D'APRÈS PALESTRINA

Egy zenei idézet sorsa a Cappella Sistinától Liszt zongoraművéig[1]

Tallián Tibor tanár úrnak szeretettel 60. születésnapjára

Az *Harmonies Poétiques et Religieuses* című zongoraciklus 8. darabja, a *Miserere d'après Palestrina* zenei ihlető forrását tekintve ez idáig talányos mű volt a kutatók számára. Mindössze annyit tudtunk róla, hogy a kompozíció témáját Liszt a Rena Mueller által 1845 és 1848 közé datált N5-ös jelzetű vázlatkönyvében található,[2] idegen kéztől származó másolatból vette, melynek címe: *Miserere von Palästrina (wie es in der Sixtinischen Capelle gesungen) (1. kotta a következő oldalon).*

A Palestrinával foglalkozó frissebb szakirodalom, köztük James Garratt könyve[3] azt is tudatja az érdeklődőkkel, hogy az adott zenei idézet forrását a lipcsei *Allgemeine Musikalische Zeitung* 1824. Jahrgang 26-os, júliusi száma közli a 459. oldalon, tehát joggal feltételezhetjük, hogy Liszt számára innen másolták ki címmel együtt a Miserere-témát. Martina Janitzek mindezt még azzal az információval is kibővíti, hogy a zenei idézetet a német újság már 1810-ben és 1818-ban is közölte.[4] Mivel a fenti szerzők elsősorban Palestrina 19. századi recepciótörténetével foglalkoztak, érdeklődésük nem terjedt ki odáig, hogy az újságban közölt idézeteket összehasonlítsák, és Liszt zongoraművének forrását kutatva tovább haladjanak annak kiderítésében, hogy mi is lehetett az a Miserere, amelyet a cím szerint a Sixtus-kápolnában énekeltek. Jelen tanulmány első része erre a kérdésre keres választ.

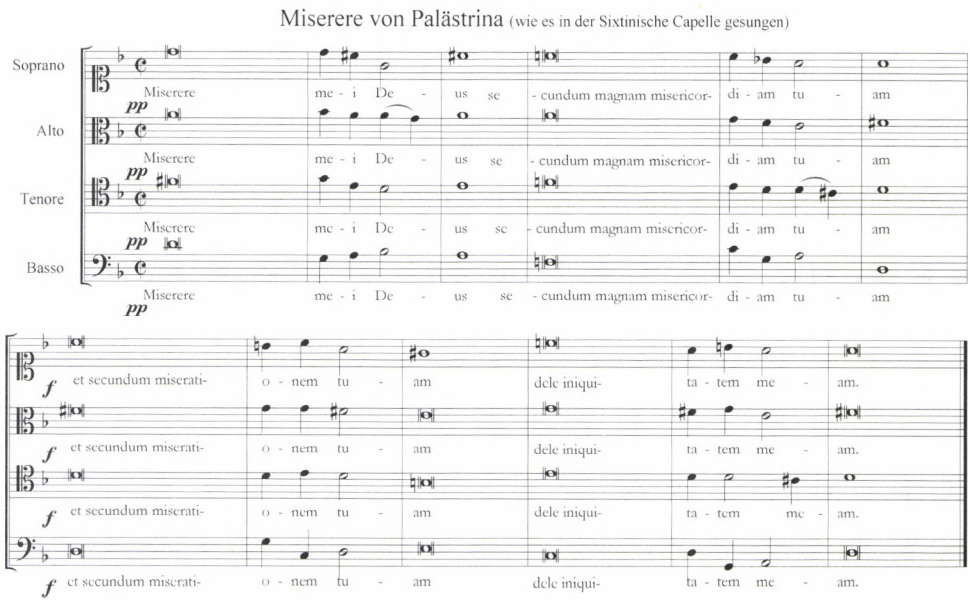
---

1 A Tallián Tibor 60. születésnapja alkalmából a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság által 2006. október 14–15-én a Régi Zeneakadémia Kamaratermében rendezett zenetudományi konferencián elhangzott előadás írásos formája. – A tanulmány a NKÖM Klebelsberg Ösztöndíja által lehetővé tett, 2005 októberében Rómában folytatott forráskutatás eredménye. A szerző köszönetét fejezi ki mindazoknak, akik munkáját segítették: a Római Magyar Akadémia vezetőségének, a Biblioteca Vaticana, az Istituto Germanico, a Conservatorio di Santa Cecilia és a Pontificio Istituto di Musica Sacra munkatársainak, könyvtárosainak.

2 Rena Charnin Mueller: „Liszt's Tasso Sketchbook: Studies in Sources and Chronology." *Studia Musicologica* XXVIII/1–4 (1986) 273.

3 Martina Janitzek: *Studien zur Editionsgeschichte der Palestrina-Werke vom späten 18. Jahrhundert bis um 1900.* Tutzing: Hans Schneider, 2001; James Garratt: *Palestrina and the German Romantic Imagination.* Cambridge: University Press, 2002.

4 Janitzek: i. m. 72.

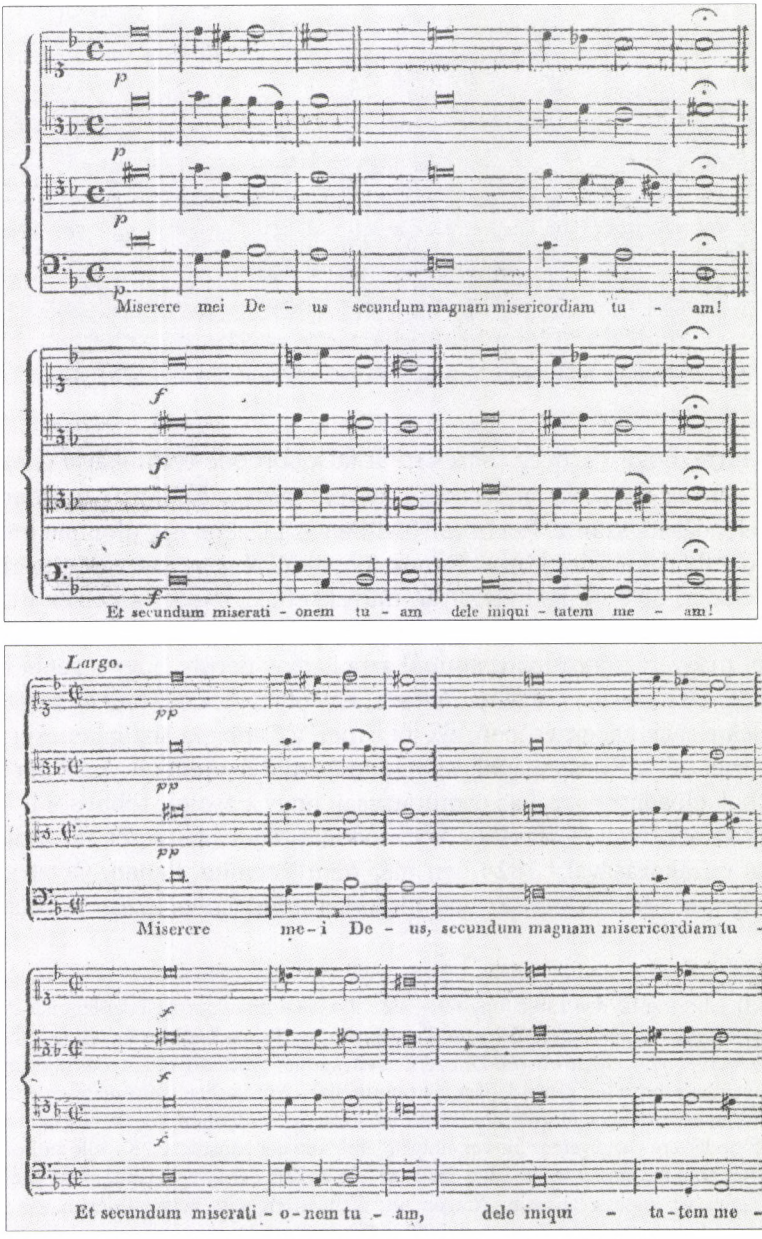


1. kotta: Miserere von Palästrina *Liszt 60/N5-ös vázlatkönyvében, 114. (Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar)*

Ha az említett három zenei idézetet egymás mellé helyezzük, arra a meglepő eredményre jutunk, hogy zenei anyaguk nem egyezik meg teljesen, annak ellenére, hogy az újság különböző számai alapjában véve ismételten ugyanazt a kottapéldát közlik. A különböző években megjelentetett zenei példákban csak egy-egy hangbeli eltérés fordul elő a szoprán szólamban, a zsoltármegzenésítés sajátos, egyedi formája eltér a szokásos gyakorlattól, de mindhárom idézetben azonos. Az „Et secundum multitudinem" szövegkezdetű sort a Miserere-feldolgozásokban általában a kórus gregorián énekként recitálja, itt pedig „et secundum miserationem" szövegvariánssal falsobordone-letétben szólal meg, ugyanúgy, mint az első sor *(2a–b–c kotta a szemközti és az azt követő oldalon)*.

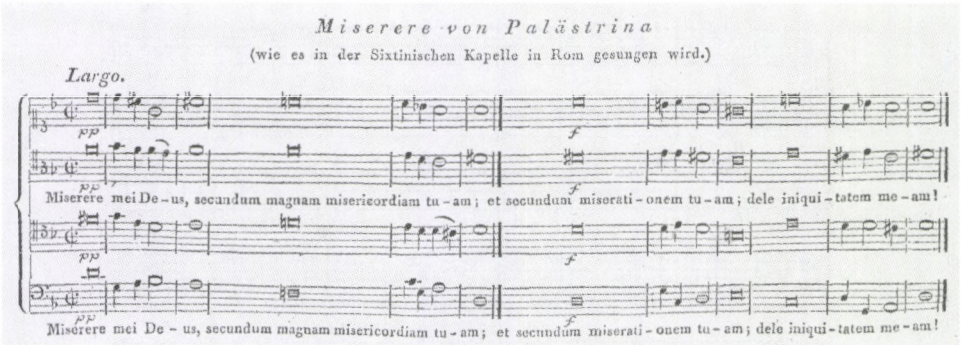
A lejegyzés másik furcsasága a szabályos háromütemes szakaszokba sűrített elrendezés, amelyek zárlataik harmóniai megfelelése nyomán egy nagy periódust hoznak létre. A dallam harmonizálása a funkciós zene akkordjait használja, különösen az 1818-as és az 1824-es közlésekben. Az 1818-as idézet például épp abban tér el az 1810-estől, hogy a harmadik zenei frázis a szoprán szólam megváltoztatása után V. fok helyett dominánsszeptim akkorddal nyit. Az 1824-es változat még messzebb merészkedik az első megfogalmazástól: a dallam kezdetén a szoprán szólam váltóhangos lépések helyett tritonus hangközöket ugrik, ami a darab stílusát még távolabb viszi Palestrina korától.[5]

5 Kaczmarczyk Adrienne szerint a tritonus-ugrásos zenei idézetben Liszt figyelmét a később névjegyévé váló, úgynevezett „crux-motívum" rákfordítása keltette fel. Lásd uő: „The Genesis of the *Funérailles*. The Connections between Liszt's *Symphonie révolutionnaire* and the Cycle *Harmonies Poétiques et Religieuses.*" In: *Studia Musicologica* XXXV/4 (1993–94), 383–384.



2. kotta: A Miserere-*kotta az* Allgemeine Musikalische Zeitung *közléseiben*
a) 1810. június, b) 1818. június

Az 1810-es és 1818-as kottapéldákhoz a szerkesztő, Friedrich Rochlitz rövid magyarázatot is fűz, amelyből egyértelműen kiderül, hogy a kottapéldákat valaki hallás után, emlékezetből jegyezte le, és nem írásos forrásból vette. Rochlitz valószínűleg nem ismerte a Sistinában előadott Miserere-megzenésítéseket, csak arról volt tudomása, hogy a művet két kórus váltakozva adta elő, hangszeres kíséret nél-



2. *kotta: A* Miserere-*kotta az* Allgemeine Musikalische Zeitung *közléseiben - c) 1824. július*

kül. Úgy hitte, hogy a szöveg összes sorát falsobordone-technikával éneklik, így a második sort az egyszólamú recitálás helyett a második kórus megharmonizált formájú előadására szánta. Rochlitz 1810-ben az idézetet egy újonnan induló sorozat első darabjaként adta közre. Ennek fő célkitűzése az volt, hogy a ritkaságok iránt érdeklődő olvasók igényét olyan művekkel elégítse ki, amelyek itt, az újság hasábjain jelennek meg először nyomtatásban.[6] A szerkesztő az 1818-as verzióhoz ismét magyarázatot fűzött, amiből arra is fény derült, hogy a zenei idézetet – megfogalmazása szerint – a zeneművészet egy olyan hozzáértője és barátja adta át neki közlésre saját lejegyzésében, aki jól ismeri a Cappella Sistina énekét. Rochlitz itt is egyértelműen Palestrinának tulajdonítja a darab eredetét, és melegen ajánlja kórusaiknak előadásra azzal az útmutatással, hogy a zsoltár többi sorát is hozzáilleszthetik az adott zenei sémához, ily módon a teljes Misererét elő tudják adni a két kórus váltakozásával.[7] 1824-ben már nem Rochlitz, hanem Gottfried Härtel volt az *Allgemeine Musikalische Zeitung* főszerkesztője, ő nem fűzött semmilyen kísé-

6 AMZ 1810, Jahrgang 12, den 13ten Juny, 591–592.: „Da die Aufmerksamkeit der Freunde der Tonkunst jetzt wieder mehr, als seit langer Zeit, auf die ältesten, herrlichen Werke italienischer und deutscher Meister gerichtet ist, werden wir von Zeit zu Zeit ein kleines Stück dieser Art, das noch nie im Druck erschienen oder sehr selten geworden ist, hier mittheilen. Wir machen den Anfang mit dem kleinem, aber wahrhaft bedeutenden *Miserere* des Palestrina, (oder, wie er auch heisst, Pränestino,) wie dies seit drey Jahrhunderten – wenigstens bis vor einigen Jahren, in der päpstlichen Kapelle zu Rom gesungen wurde. Dort trug die ersten sechs Takte der erste, die andern der zweyte Chor, ohne alle Begleitung, vor. Das Ganze ist ausserst langsam getragen, und nicht strenger im Takte zu singen, wie ein Choral."

7 AMZ 1818, Jahrgang 20, den 24sten Juni, 448.: „Ein geehrter Kenner und Freund der Tonkunst, der mit dem Gesange in der sixtini'schen Kapelle in Rom wohl bekannt ist, hat folgendes kurze (nicht solenne) *Miserere* weggehört, aufgezeichnet und uns mitgetheilt. So höchsteinfach es ist, so macht es doch, gehörig vorgetragen, einen feyerlichen und rührenden Eindruck, und wir glauben daher nicht nur den Sammlern von Seltenheiten, sondern auch den Singanstalten, die es, wie es seyn soll, und mit stark besetztem Chor, ausführen können, ein kleines, nicht unangenehmes Geschenk damit zu machen. Es rührt her von dem grossen Wiederhersteller aller christlichen Kirchenmusik, von Palästrina, und wird eigentlich, sie diese Gesänge meistens, von zwey wechselnden Chören vorgetragen. Kunstverständige werden sich leicht in die alte Bezeichnungsart finden, und die andern Hauptstrophen des Psalms unterlegen; weshalb wir jene beybehalten, und dies unterlassen, den Raum zu schonen."

rő szöveget a kottapélda mellé, hanem Rochlitz előző magyarázatai nyomán a *Miserere von Palästrina* címet adta a kottának. Ezáltal a Misererét besorolta Palestrina állítólagos művei közé, és a Sistina előadói hagyományára hivatkozott mint forrásra. Liszt ezzel a legutóbbi közléssel találkozott, s zongoraművében felhasználta azt. Az pillanatnyilag még nyitott kérdés, hogy vajon az összes változat ugyanattól a személytől származott-e, és ha igen, akkor mi indokolja a hangeltéréseket?

Annyi bizonyos, hogy a zenei idézetnek semmi köze sincs Palestrina műveihez, de a Cappella Sistina hagyományát sem tükrözi híven. Érdekes, hogy az 1810-es, 20-as években épp az *Allgemeine Musikalische Zeitung* hasábjain több leírás is megjelent a nagyheti szertartások keretében a Sistinában előadott Miserere-kompozíciókról. 1817 szeptemberében Louis Spohr számolt be részletesen az adott év Miserere-előadásáról, és meg is nevezi a Miserere-kompozíciók zeneszerzőit: Gregorio Allegrit és Tomasso Bait.[8] 1825 júniusában egy többrészes, tudományos igényű sorozatban Georg Peter Sievers foglalkozik a pápai kápolna előadási hagyományával, történelmi fejlődésével, és a részletes tanulmányban természetesen szó esik a Miserereről is.[9] Ebben Sievers a 18. századtól kezdve felsorolja szinte az összes zeneszerzőt, akiknek a megzenésítésében felcsendült a zsoltár szövege a Sistinában. Allegri és Bai neve mellett megemlíti Aneriot, Alessandro Scarlattit, Bainit, de Palestrináról ebben az összefüggésben nem esik szó. A kutatás szempontjából nagy segítséget jelent, hogy a pápai kórus minden évben naplót vezetett az évi eseményekről, s bennük részletesen hírt adott a nagyheti szertartásokról is. Ennek alapján könnyen igazolható, hogy az adott időszakban pontosan kiknek a műveit adták elő. Mivel az *Allgemeine Musikalische Zeitung*ban az első Miserere-közlés 1810-ben jelent meg, az illető, aki lejegyezte a kottapéldát, feltételezésünk szerint vagy az előző évben, vagy néhány évvel korábban hallhatta a pápai kórus énekét. Az évkönyvek feljegyzése szerint 1805-től bizonyíthatóan kizárólag Gregorio Allegri és Tommaso Bai műveit adták elő, mégpedig nagyszerdán Allegriét, és a másik két napon Bai Miserereéjét, és ez így folytatódott egészen 1809 júniusáig, amikor VII. Pius pápa Napóleon fogságába került. A francia megszállás után 1815-től folytatódtak ismét a szertartások a Sistinában a megszokott rend szerint, legfeljebb a két Miserere sorrendje cserélődött fel. A külföldi muzsikus vendégek, köztük Otto Nicolai vagy Louis Spohr, akik már ismerték a fenti műveket, zenei beszámolóikban említik, hogy az énekesek szívesen ötvözték a két hasonló felépítésű kompozíció egyes versszakait, ezáltal a két zeneszerző művéből létrehozott potpourri-alkotást adtak elő. A feljegyzések szerint például 1821-ben nagyszerdán az első, harmadik, és ötödik versszakot Allegritől, a másodikat, negyediket és hatodikat Baitól énekelték.[10] Mind Allegri, mind Bai Miserereéjében a páratlan vers-

8 Louis Spohr: „Ueber die diesjährige Aufführung des Miserere in der sixtinischen Kapelle zu Rom." In: *AMZ 1817* Jahrgang 19, 24ten September, 674–678.

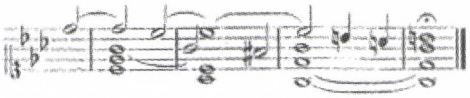
9 G. L. P. Sievers: „Die päpstliche Kapelle zu Rom." In: *AMZ 1825* Jahrgang 23–25, 8–22. Juni, 394–400, 418–423.

10 Julius Amann: *Allegris Miserere und die Aufführungspraxis in der Sixtina nach Reiseberichten und Musikhandschriften.* Regensburg: Friedrich Pustet, 1935, 30.

szakok megzenésítése ötszólamú, Allegrinél két szoprán szólammal, Bainál két tenorral. A páros versszakok négyszólamúak, mindkét zeneszerzőnél két szoprán szólammal, tenor nélkül. Mind Allegri, mind Bai műve fauxbourdon-technikára épül, a szakaszok vége felé rövid imitációs lezárásokkal.

1821-ben a Cappella Sistina karnagya, Giuseppe Baini a pápa kívánságára új Misererét komponált a kórus számára, amelyet először ebben az évben, nagypénteken adtak elő, majd az ezt követő években ismét rendszeresen énekelték. Baini kompozíciója azonban tízszólamú, pontozott ritmusú, imitációs felépítésű, vagyis teljesen más karakterű, mint a Liszt által feldolgozott zenei részlet, ily módon nem is lehet annak ihlető forrása. Amennyiben tehát az adott zenei idézet a Cappella Sistinában hallott Miserere-műveken alapszik, ahogyan ezt Rochlitz és Gottfried Härtel állítja, ezek csak Allegri és Bai kompozíciói lehetnek.

Az is ismeretes a leírásokból, hogy Allegri és Bai Miserereit szólisták adták elő, a pápai kórus leggyakorlottabb énekesei, hiszen ez volt a nagyheti szertartások leghíresebb zenei produkciója. Ennek annyiban lehet vagy lehetne az adott idézet szempontjából jelentősége, hogy az énekes szólisták előjoga közé tartozott az egyéni ízlés szerinti improvizált díszítés, kisebb átalakítás, amelyet az összes szólamban meg lehetett valósítani.[11] Számos leírás szerint a Miserere-kompozíciók igazi varázsát, végleges formáját maguk az énekesek hozták létre az adott előadás során.[12] Ugyanakkor több külföldi muzsikus, köztük Spohr, Nicolai és Mendelssohn is panaszkodott a díszítésekből adódó bántó párhuzamokra, harmóniai szabálytalanságokra. Az improvizált díszítések, kisebb dallami változtatások egy lehetséges magyarázatot adhatnak arra, miért tér el a három zenei idézet kis mértékben egymástól, sőt talán a tritonus hangközű lépés is adódhatott különböző szólamok díszítéseinek, váltóhangjainak egymásutániságából, bár ezt utólag nem lehet bizonyítani. Otto Nicolai például feljegyzett egy olyan díszítésformulát, amelyet az énekesek mindkét Misererében előszeretettel alkalmaztak, és amelynek harmóniai vázlatában a két felső szólam között tritonus távolság van[13] *(3. kotta)*.

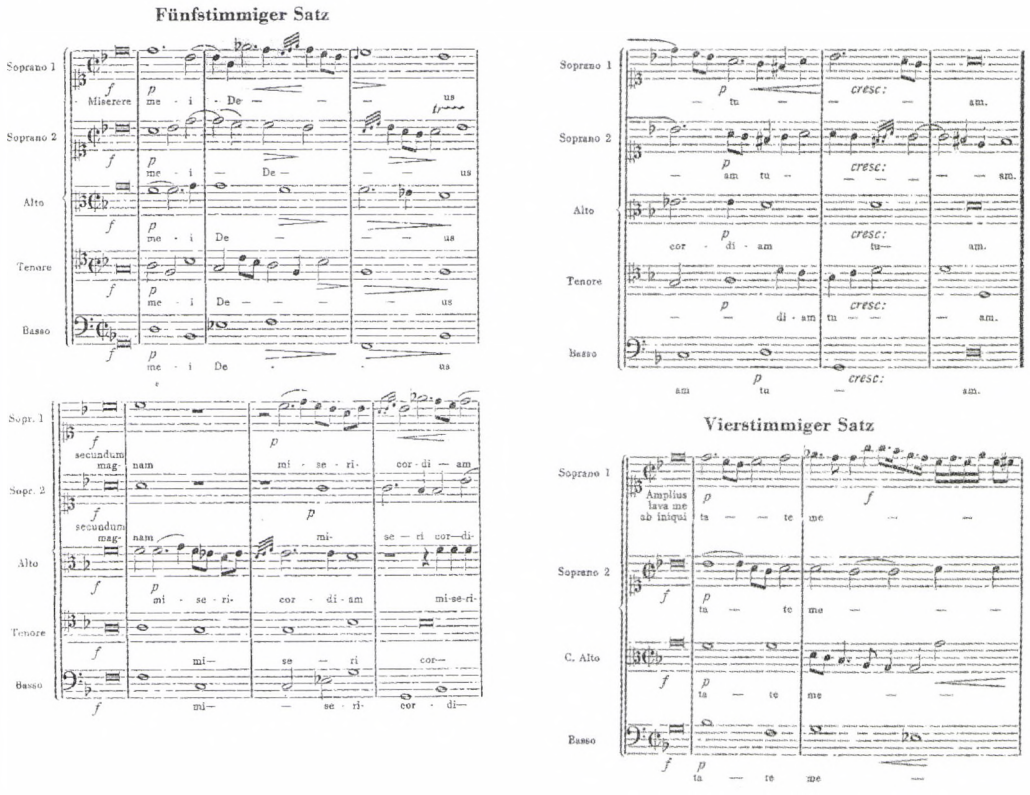


3. kotta: A Cappella Sistina által előadott Miserere *egyik kadenciájának harmóniai vázlata Otto Nicolai feljegyzésében*

A 19. század folyamán több kotta is megörökítette a Sistina által énekelt Miserere-művek interpretációs gyakorlatát. Ezek közé tartozik például az úgynevezett Boroszlói kézirat, amely egy 19. század elejéről származó másolat Allegri művéből, kezdetét Julius Amann közli könyvében.[14] Pietro Alfieri kiadványa 1840-

11 Uott 44.
12 Uott 42., 26.
13 Idézi uott 71.
14 Uott: kottapélda: 50, leírás: 109., datálás: 42.

ben látott napvilágot,[15] s ez Allegri és Bai Misereréjét is tartalmazza, a Sistinában használatos díszítésekkel. A harmadik példa a század végéről, 1892-ből maradt ránk, Domenico Mustafà kézírásával, ebben a Sistina híres karnagya előadási utasításokkal és magyarázatokkal jegyezte le Bai Misereréjét, ahogyan ezt a kórus évtizedek óta előadta[16] *(4a kotta lent, 4b–c kotta a következő oldalon)*.

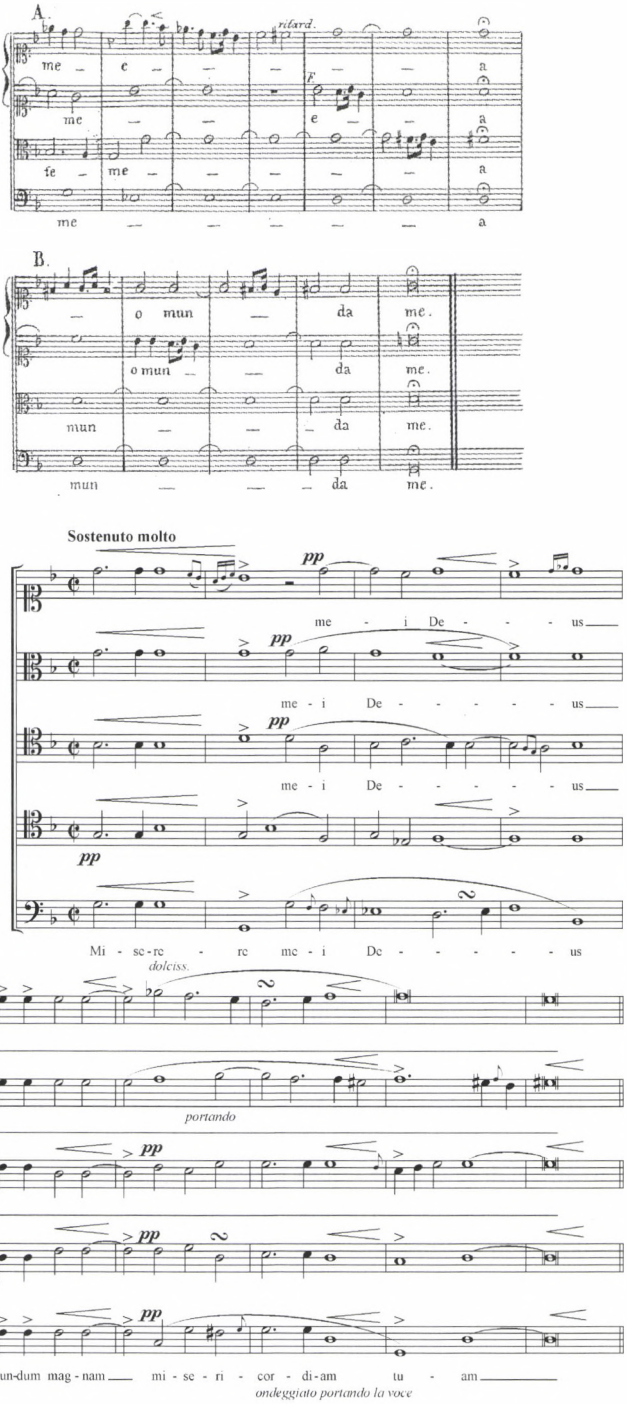


4. kotta: a Cappella Sistina előadási hagyományának lejegyzett változatai 19. századi Miserere*-kéziratokban, nyomtatványokban. a)* Boroszlói kézirat, *a 19. század eleje (közli: Amann, i. m.)*

A három, a 19. század különböző korszakaiból származó lejegyzés ékesen bizonyítja, hogy az eredeti Allegri- és Bai-Misererék dallamváza, fő harmóniafűzései változatlanul megmaradtak a különböző interpretációkban is. A Liszt által is felhasznált Miserere-témában a harmadik sor jellegzetes álzárlata azonban sem Allegrinél, sem Bainál nem található meg. Márpedig ha ez a megkülönböztető harmóniafordulat nem származik az eredeti művekből, és nem tudható be az énekesek hozzátételeinek sem, akkor arra kell következtetnünk, hogy a szóban forgó

15 *Il Salmo Miserere posto in musica da Gregorio Allegri e da Tommaso Bai publicato cogli abbellimenti per la prima volta dal Nobil Uomo Sig. Alessandro Geminiani filarmonico e mattematico, Lugano, anno MDCCCXXXX.* (Alessandro Geminiani Pietro Alfieri álneve volt.)

16 Ms., Capp. Sist. 375.



4. kotta: A Cappella Sistina előadási hagyományának lejegyzett változatai 19. századi Miserere*-kéziratokban, nyomtatványokban. b) Pietro Alfieri által közölt díszítések (1840), c) Domenico Mustafà által lejegyzett változat (1892, Ms. Capp. Sist. 375.)*

Miserere-témának szerzője nem lehet más, mint az a személy, aki ezt a kottapéldát különböző zenei emlékei nyomán lejegyezte, és az *Allgemeine Musikalische Zeitung* számára közlésre átadta. Ezt a feltételezést támasztja alá a tény, hogy a kottapélda gyakorlatilag mindössze egy harmóniai váz, amely zeneileg nem felel meg sem az ötszólamú, sem a négyszólamú szakaszoknak.

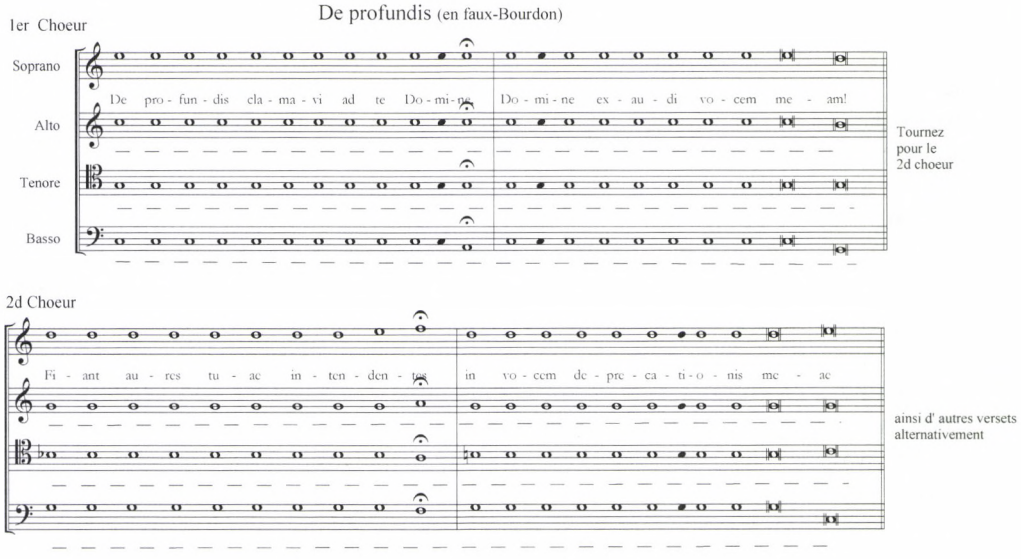
Miért kapta mégis a téma a „Palestrinától származó Miserere" címet? Nem valószínű, hogy a szerző szándékosan félre akarta volna vezetni a német folyóirat olvasóit. A Cappella Sistinában nem volt szokás, hogy az előadandó művek címét feltüntessék a hallgatók számára, így azok, akik korábban nem találkoztak a művekkel, nem ismerhették fel, mit hallanak.[17] A kottapélda lejegyzéséből, valamint Rochlitz bemutató szavaiból úgy tűnik, hogy a szerző nem volt hivatásos muzsikus. Elképzelhető, hogy a cím az „alla Palestrina" kifejezésből származik, amely a korban korántsem jelentette azt, hogy a mű szerzője maga Palestrina. Ez a kifejezés a 19. században nagyon sokféle árnyalatban utalt Palestrina műveire, illetve az ő nevével fémjelzett régi egyházzenei stílusra és ideálra. Itáliában az „alla Palestrina" kifejezés leginkább Palestrina és a római iskola, köztük Anerio, Soriano és Allegri zenei nyelvének összefoglaló megjelöléseként, illetve a *stile antico* kifejezés szinonimájaként terjedt el.[18] A kottapélda címe, a „Miserere von Palästrina" ily módon adódhat abból is, hogy az idézet szerzője félreértette az „alla Palestrina" fogalmat, vagy esetleg pontatlanul fordította le németre az olasz kifejezést. Mindenesetre figyelemre méltó, hogy Liszt az általa megadott francia címben inkább az „alla Palestrina" megfelelőjét, a „d'après Palestrina" kifejezést használja, bár ez a cím már az általa komponált teljes zongoraműre vonatkozik. Azt utólag szinte lehetetlen bizonyossággal eldönteni, hogy ő ezt az idézetet vajon Palestinától származónak tartotta-e, vagy csak a stíluskörre utalt a címadáskor. Mivel azonban első komolyabb Palestrina-tanulmányai, az olasz mester műveit középpontba állító régi zenei koncertek Fortunato Santini otthonában éppen első római tartózkodásának idejére esnek, nagyobb a valószínűsége annak, hogy Liszt a címadáskor inkább csak a *stile antico*nak a korban szokásos megjelölésére gondolt.

A Miserere-téma nemcsak az ihlető forrás meghatározásában fontos a Liszt-kutatás számára. Sajátos megformálása érdekes összehasonlítva más, hasonló, fauxbourdon szerkesztésű témákkal, valamint megkülönböztetett figyelmet érdemel az a mód is, ahogyan Liszt a témát a zongoradarabon belül feldolgozza. Tágabb perspektívából szemlélve pedig a kompozíció hangvételének vizsgálata új összefüggéseket ígér a cikluson belüli felépítésben, végül egy sajátos intonációkör kialakulásának forrásához vezet, amelynek fejlődése a későbbiekben egyértelműen nyomon követhető Liszt egész életművén át. A továbbiakban ezeket a szempontokat tekintjük át röviden.

A témát érdemes összevetni a De Profundis témával, amely ugyanabban a vázlatkönyvben található meg falsobordone-letétben, mint a *Miserere von Palästrina*.

17 Amann: i. m. 31.
18 Garratt: i. m. 3.

Hasonló a téma periódusos felépítése a négy egyforma hosszúságú frázissal és a harmadik frázis zárlatának szokatlan harmóniafordulatával. A De Profundisnál a jegyzetkönyvben az első félperiódus elején és végén utalás is található a két kórus váltakozására. Az idézet elején: „1er Choeur", és a „meam" domináns félzárlat után: „Tournez pour le 2d choeur" *(5. kotta)*.



5. kotta: A De Profundis *téma lejegyzése Liszt 60/N5-ös vázlatkönyvében, 115. (Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar)*

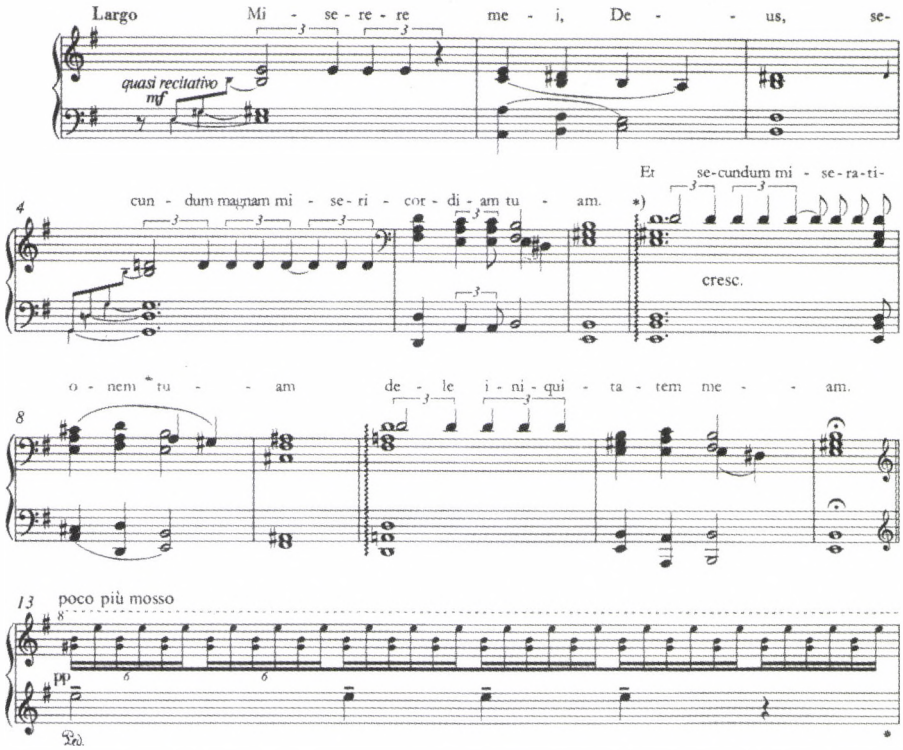
Liszt mind a *De Profundis* zongoraversenyben, mind a – szintén az *Harmonies poétiques et religieuses* sorozatban található – *Pensée des morts* című zongoradarabban követi a vázlatkönyben található harmonizált téma felépítését és harmóniafordulatait. Ebben az összefüggésben a két zongoraműː a *Miserere* és a *Pensée* egymásra utal, hiszen a felhasznált zenei idézetek ugyanazt a zeneszerzői feladatot kínálják.

A Miserere-témát Liszt variációsan dolgozza fel, mégpedig először mély regiszterben, komor gyászszínekben, utána pedig éteri magasságban *(6. kotta a szemközti oldalon)*.

Ez a kettősség kifejezetten a Sistina-előadásmód hatása. Bozó Péter tanulmányában felhívja a figyelmet arra,[19] hogy a *Stabat mater* című zongoradarab, amely az 1840-es évek második feléből származó úgynevezett „Ce qu'on entend" vázlatkönyvben a 8. szám alatt a következőképp szerepel: „Chapelle Sixtine, Stabat mater", nagy valószínűséggel a rövid lélegzetű önálló *Stabat mater,* és nem a Rossini-féle feldolgozás,[20] és nem is a későbbi *À la Chapelle Sistine.* Feltevését azzal támasztja alá, hogy a *Stabat mater* és a *Miserere d'après Palestrina* szerkezete hasonló:

19 Bozó Péter: „Supplément a Zarándokévek második kötetéhez." In: *Magyar Zene* XLIV/2 (2006. május) 194–196.

20 „Cujus animam", R 238/1.



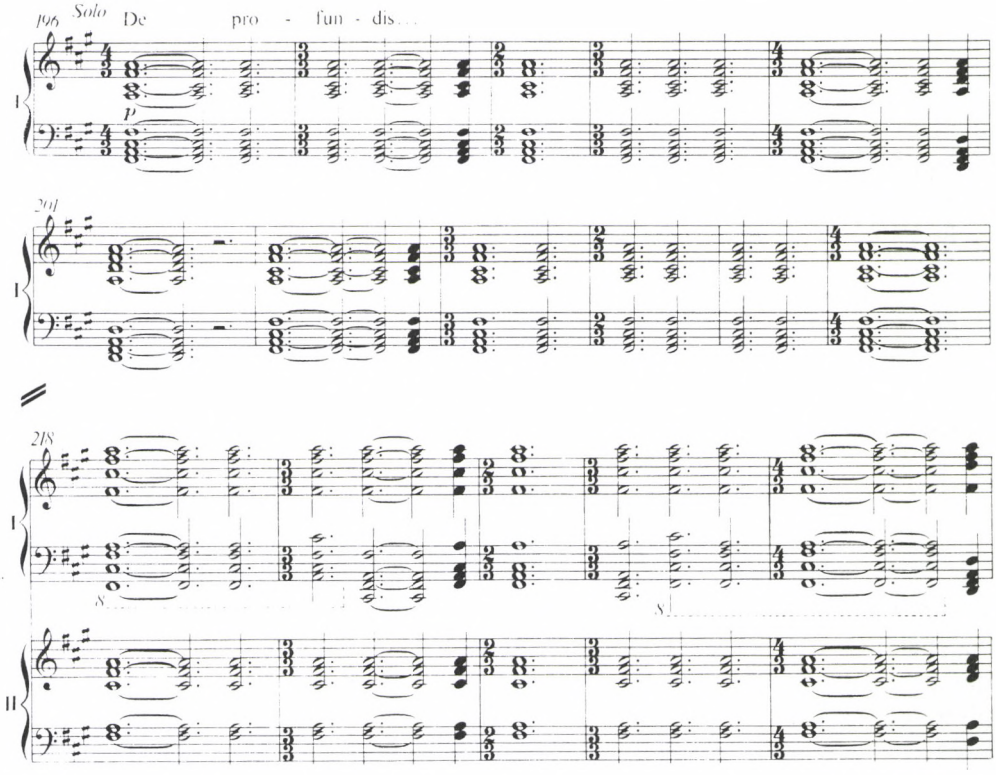
6. kotta: a Miserere d'après Palestrina *zongoramű kezdete. In: Franz Liszt: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie I. Band 9. Verschiedene Zyklische Werke I. Budapest: Editio Musica, 1981, 84.*

variációs és ellentétes regiszterek váltogatására épül, amit ő is a Sistinában kapott zenei élmény hatásának tulajdonít. Gondolatmenetét igazolja a harmadik Sistina-darab, az *À la Chapelle Sixtine,* ahol a Mozart-idézetek képviselik a hangulat- és regiszterbeli kontrasztot a Miserere-témával szemben, az előző két darab felépítéséhez hasonlóan. A három mű ilyenféle összecsengése arra mutat rá, hogy Liszt számára a Miserere-élmény egyik legérzékelhetőbb zenei megnyilvánulása a két kórus felelgetésének drámai, regiszterbeli és ellentétes kifejezésű kontrasztja. August Kestner 1809-ben naplójában a két kórus váltakozó énekének szélsőséges regiszterbeli hullámzását említi: miközben az egyik kórus a legemelkedettebb magasságból száll alá, a másik kórus egy eltérő dallammal mélyből emelkedik felfelé.[21] Otto Nicolai arról a korban elterjedt általános véleményről ír, mely szerint a jelenlevők úgy hallották, mintha nem is emberek énekelnének, hanem a magasból az angyalok hangja szólna hozzájuk.[22] Ez az élmény Liszt zongoraműveiben a csak nagyon mély regiszterben megszólaltatott téma csak nagyon magas regiszterben

21 „Zwei Chöre wechseln miteinanader, indem der eine aus der äußersten Höhe hinuntersteigt und der andere in einer anderen Melodie von unten wieder hinaufsteigt." In: Amann: i. m. 90.

22 Idézi Amann: i. m. 71.

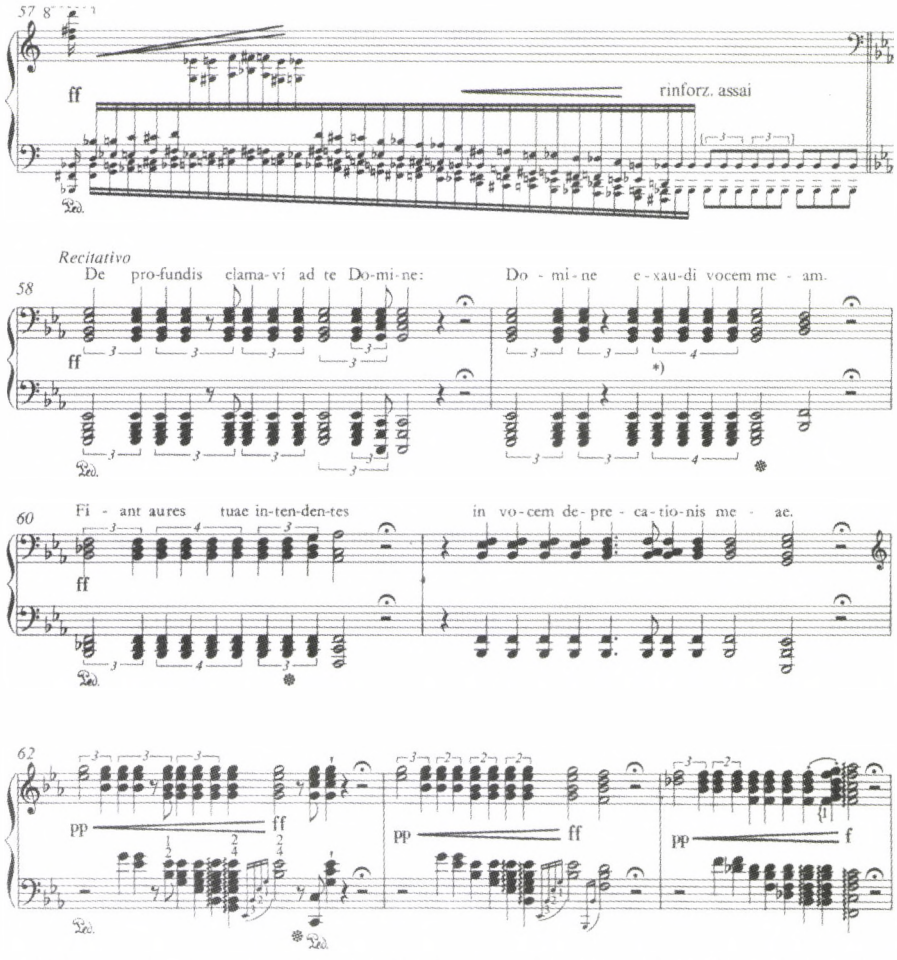
megszólaló, éteri hangzású ismétlésében nyilvánul meg, mint a fenti művekben is. Az, hogy ez valóban a Sistina előadásának hatása, többek között bizonyítja az is, hogy míg az 1834-ben keletkezett *De Profundis* zongoraversenyben a faux-bourdon téma bemutatásában a téma többszöri megszólaltatásánál nincs meg ez a fajta éles regiszterbeli kontraszt, az 1848 és 1853 között keletkezett *Pensée des morts* című zongoradarabban ugyannek a témának a kezdete a Sistina-darabokhoz hasonlóan már éteri magasságban ismétlődik meg (62. ütem) *(7a kotta lent, a 7b kotta a szemközti oldalon)*.



7. kotta: A De profundis *téma bemutatása és ismétlése. a) Franz Liszt:* De Profundis. Psaume instrumental für Klavier und Orchester. *Eschweiler: Joseph Ács, 1989, 21.*

Az, hogy a diadalmas, ünnepélyes hangú, teljes zenekari faktúrájú változat, amely a *Miserere*ében (25. ütem) vagy a *Stabat mater*ben zárja a művet, jelen van-e vagy sem, nem annyira meghatározó, mint a mély és a magas regiszterbeli megszólaltatás kontrasztja. A témabemutatásnak ez az ellentétes arculata megfigyelhető már a *Miserere d'après Palestrina* zongoradarab korai, 1840–48 között keletkezett változatában is.

James Garratt[23] a Miserere-téma kettős jellegét kapcsolatba hozza a ciklus belső programjával, amit a Lamartine-idézet is sugall: a meditatív lélek megidézése, amely szenved a földi megpróbáltatásoktól, és visszavonul a természetbe, hogy csak saját



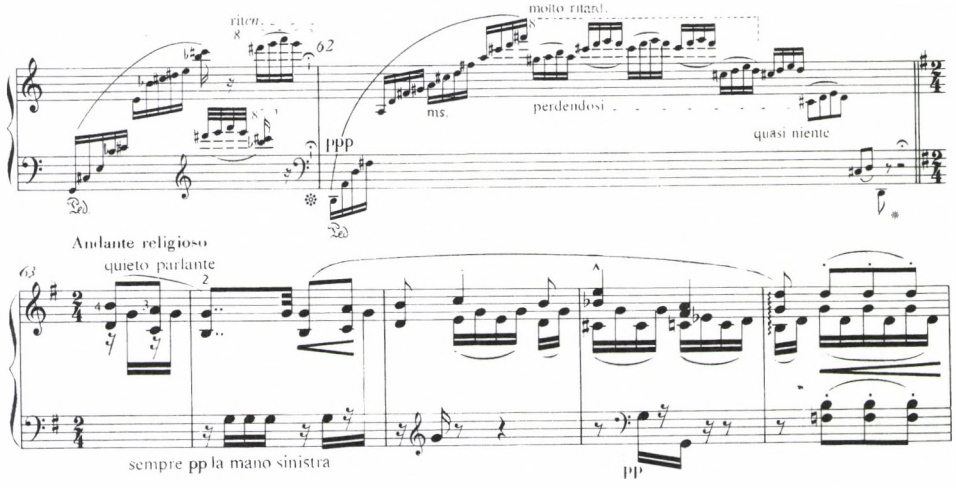
7. kotta: A De profundis *téma bemutatása és ismétlése. b) Franz Liszt: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie I. Band 9. Verschiedene Zyklische Werke I. Budapest: Editio Musica, 1981, 62.*

gondolatainak éljen, és azokat a végtelenség, a vallás felé irányítsa. Ennek megfelelően a Miserere-téma első bemutatása a földi nyomorúságot, az éteri magasságban való ismétlés az örök mennyei boldogságot, üdvözültséget közvetíti. Garratt ezt a rejtett programot még világosabban érzi a ciklus 4. darabjában, a *Pensée*-ban, hiszen a De Profundis zsoltár szövege szinte sugallja a regiszterbeli kontraszt alkalmazását: a földi szenvedés és a végtelen iránti vágy és sejtés ellentétét.

Azt, hogy éppen a Sistinában hallott zenei előadás adta meg Lisztnek, hogy művei számára megtalálja az irodalom által szavakba is öntött fenti program zenei megvalósítását, több kompozíció is meggyőzően bizonyítja. Szinte megdöbbentő, milyen vízválasztó számára ez az 1839-es élmény. Hasonlítsuk össze például az

23 Garratt: i. m. 228.

1833–34-ben keletkezett *Harmonies* című zongoradarabot a sorozatbeli, 1848 és 1853 közé datálható későbbi változatával, a *Pensée*-val! Az *Harmonies* című zongoradarab, amelynek cantabile religioso szakasza (63. ütem) még Schubert és Chopin hangján szól, a későbbi változatban elmarad, helyette a De Profundis tematika variációi festik meg regiszterkontrasztokkal a vallásos színezetet *(8. kotta)*.



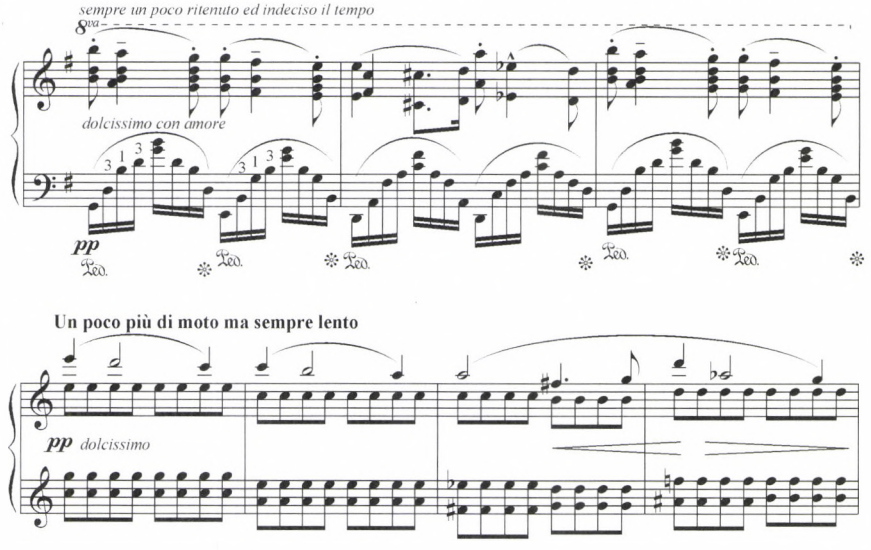
8. kotta: Franz Liszt: Az Harmonies *zongoramű (1834) Andante religioso szakasza. In: Franz Liszt: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie I. Band 9. Verschiedene Zyklische Werke I. Budapest: Editio Musica, 1981, 145.*

A *Pensée des Morts* 85. ütemének Adagio cantabile szakasza, amelyet Kaczmarczyk Adrienne tanulmányában himnuszként jelöl meg,[24] a *De Profundis* zongoraversenyből került át a zongoradarabba, de itt már az előzőleg bemutatott két ellentétes világ kibékítőjeként. A zongoraversenyben Liszt még nem talált rá a „túlvilági látomás" vallásos hangjára, amely azonban zenekari hangszerelésben is megjelenik a *Totentanz* 1853-as, korai változatában, ahol szintén feldolgozta a *De Profundis*-tematikát. Az, hogy számára ez az éteri magasság valóban a mennyei hang képviselője, egyértelműen kiviláglik az 1862-ben keletkezett *À la Chapelle Sistine* Mozart-idézeténél, ahol az előadói utasítás így szól: „cantando angelico" (103., 211. ütem).

Ez az előadási utasításban is kiírt *angyali hang*, amelyre Liszt a Sistinával kapcsolatban rátalált, stílusának egyik alapelemévé válik. Utalunk például a *Dante*- vagy a *h-moll szonáta* világos fényben vibráló éteri témáira, a Magnificat-kórus megváltó hangjára a *Dante szimfónia*ban szintúgy, mint a *Christus* oratórium *Stabat mater dolorosa* tételének végén megfestett túlvilági képre a „paradisi gloria" szövegnél – és a sort még sokáig lehetne folytatni. Még egy jellegzetes példa kínálkozik összehasonlításra, amely alátámasztja a fenti gondolatsort, és a Lisztre gyakorolt 1839-es Sistina-élmény maradandó hatását igazolja. Az *Obermann völgyéről* van

24 Kaczmarczyk Adrienne: „Az Harmonies poétiques et religiuses-től (1835) a Penseé des Morts"-ig. In: *Magyar Zene* XXXVI/3–4, 1995.

szó, az *Album d'un voyageur*beli 1837–38-as változat és az 1848 és 1853 között keletkezett *Années de pèlerinage* első kötetében található végleges megfogalmazás különbségeiről. A dolcissimo téma (a végleges változatban 75. ütem) a korai változatban még mély basszuskísérettel szólal meg, a *Zarándokév* darabjában már az „éteri" magasságban szóló változatot találjuk meg *(9a–b kotta)*.



9. kotta a Vallée d'Obermann *dolcissimo témája a korai és a végleges változatban. a) Franz Liszt:* Impressions et Poésies. *Compositions pour le Piano. Vienne: Tobie Haslinger, 8204 T. H. b) Franz Liszt: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie I. Band 6. Années de Pélerinage. Première Année – Suisse. Budapest: Editio Musica, 1976.*

Az is elgondolkodtató, hogy vajon Liszt miért hagyta el az *Album* sorozatából a Bach korálfeldolgozásaira emlékeztető *Psaume* darabját? Lehet, hogy azért, amiért magát a *Harmonies* zongoradarabot is elvetette később? Liszt az *Harmonies* sorozat előszavában határozottan visszavonta a saját megfogalmazása szerint korábban „sietős figyelmetlenségből" megjelentetett zongoradarabot azzal a hivatkozással, hogy ezt a töredéket ismét felhasználta a sorozat 4. darabjában, a *Pensée des Morts*-ban azokkal a változtatásokkal, amelyeket szükségesnek tartott.[25]

Lehet, hogy Liszt itt, a gregorián dallamok faux-bourdon-letétű megharmonizálásában, ezek regiszterbeli kontrasztjánál, a zsoltározó hangvétel visszaadásánál talált rá egy számára hiteles „religioso" zenei kifejezésre, amely ettől kezdve meghatározó maradt számára? Mindenesetre az *Harmonies* sorozat imái, különösen a *Pater noster,* továbbá a *Miserere* és a *Pensée des Morts* faux-bourdon-letétjei ebbe az irányba mutatnak.

25 „Un fragment de ce recueil avait été publié, il y a quelques années par une inadvertance trop empressée. L'auteur désavoue aujourdhui complètement cette édition tronquée et fautive à tant d'égards en replaçant le même fragment au commencement de la 4e Harmonie »Pensée des Morts« avec les changements qu'il éxigeait." Franz Liszt: *Neue Ausgabe Sämtliche Werke,* Serie I. Band 9, Verschiedene Zyklische Werke I. Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 30.

ABSTRACT

DOMOKOS ZSUZSANNA

MISERERE D'APRÈS PALESTRINA

A Music Citation from the Cappella Sistina to Liszt's Piano Work

The study tries to find the real author of the theme of the work Miserere d'après Palestrina, the 8th piece in the piano cycle by Liszt *Harmonies Poétiques et Religieuses* after the tradition of the Cappella Sistina. This Miserere theme is of importance for the Liszt research not only due to its origin, but it is related to another faux-bourdon themes in the Liszt-ouvre, as well. Examining the elaboration of the theme from wider approaches we gain new aspects to the construction of the whole cycle and at the end we get at a special musical expression of Liszt used for the religioso character in his works from that time onwards.

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.

Gilányi Gabriella

AD MAGNIFICAT, HEBDOMADA PER ANNUM

Egy g-tonalitású antifóna-sorozat a mediterrán Európában

A középkori római zsolozsma *per annum*, magyarán *évközi* énekrepertoárja az éves zsolozsmaciklus hézagait kitöltő anyag, egy bármikor felhasználható énekgyűjtemény azokra a napokra, amelyeket nem láttak el saját aktuális zsolozsmaénekekkel a liturgia szerkesztői.[1]

A *per annum* zsolozsma nem csupán funkcionálisan, minőségileg is eltér a temporale ünnepi/időszaki offíciumaitól: dallamrepertoárjának magja archaikus, korábban és mélyebben rögzült. Az évközi anyag a zsolozsma ősi dallamrétegének a gerince, a képlékeny pontokkal szemben a *cursus romanus* állandóságát reprezentálja. Épp amiatt érdekes, hogy tanulmányozása során a kutatónak egy archaikusabb repertoár vizsgálatára nyílik módja.

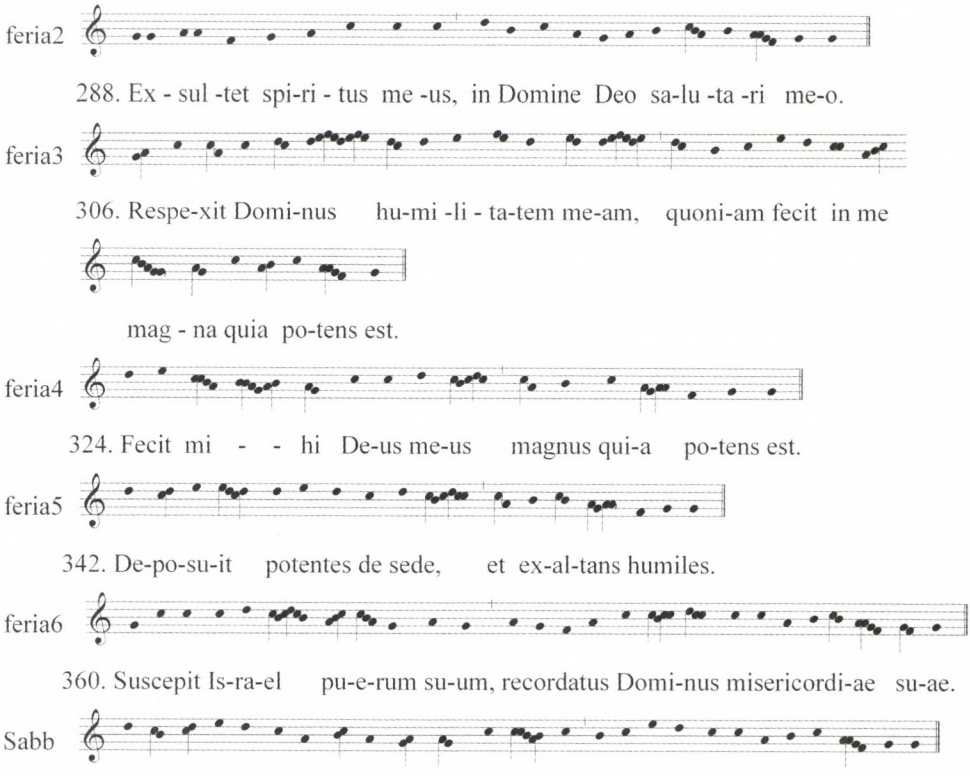
Az ősi réteg az évközi idő minden műfajában kimutatható. A zsoltárkönyvből veszi szövegét a téli-tavaszi időszak úgynevezett *de psalmista* responzórium-sorozata, amely a zsolozsma legrégebbi responzóriumait tartalmazza. Zeneileg rövid és tömör dallamokról van szó, amelyekben az egyes tónusokhoz tartozó típus a legtisztább formában jelenik meg. Az antifónák között is megtaláljuk a pszalmikus réteget: a zsoltárszövegű *de psalterio* énekek fő liturgiai helye szintén az évközi idő. A matutinum invitatórium-antifónája a funkció legkorábbi darabjaként is zsoltárból, méghozzá saját 94. zsoltárjából veszi szövegét. Valószínű, hogy egykor a teljes évközi időszakot zsoltárszövegű, rövid tételekkel énekelték.

A forrásokból megismerhető középkori *per annum* zsolozsma azonban nem egyenletes, stilisztikai vizsgálatok kimutatják, hogy bizonyos énekei a fejlődés későbbi fázisában kerültek be. Idetartoznak a vasárnapok ünnepélyes nagyantifónái, amelyek a kiemelt hórákban (vesperás, laudes, kompletórium) az újszövetségi canticumokat (*Magnificat, Benedictus, Nunc dimittis*) kísérik.

1 A középkori zsolozsmaforrásokban minden vasár- és hétköznap saját évközi zsolozsmával is fel volt szerelve, a hozzájuk tartozó tételeket az éves ciklus üresen maradt pontjaira illesztették be. Például advent első hétfőjének vesperásában a római zsolozsma nem rendelt saját antifónákat a zsoltárokhoz, így azok az évközi vesperás öt énekével szólaltak meg.

Az évközi vasárnapok *Magnificat*-antifónái zeneileg olyan benyomást keltenek, mintha a fennmaradt forrásokban a *Magnificat*hoz csatlakozó összes archaikus tételt lecserélték volna aktualizált szövegű újra. Valószínűtlen, hogy így énekelték volna a canticumokat a korai időkben, különösen, hogy más műfajnál, például a responzóriumnál vagy az invitatóriumnál is világosan elkülöníthető egy archaikusabb stílusú és zsoltárszöveggel álló dallamanyag. Vajon hová tűnt ez a réteg az évközi *Magnificat*-antifónák esetében?

A 12. századi órómai antifonáléban[2] nem a fenti rendszert láttuk. Kidolgozott, aktualizált tételek helyett a vasárnapi canticumok rövid allelujaszövegű antifónákkal állnak. E puritán széria mellett azonban található még egy nagyantifóna-sorozat, amely meglepetésre másodlagos helyen, a hétköznapokon szerepel *(1. kotta)*[3].



1. kotta

2 Róma, Biblioteca Apostolica Vaticana, San Pietro B.79. Lásd G. Baroffio–S. J. Kim: *Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio S. Pietro B 79: Antiphonario della Basilica di S. Pietro (Sec. XII)*. Roma: Edizioni Torre D'Orfeo, 1995, 2 kötet (fakszimile, kommentár, index).

3 A hét napjainak rövidítései: feria 2 (f2) – hétfő, feria 3 (f3) – kedd, feria 4 (f4) – szerda, feria 5 (f5) – csütörtök, feria 6 (f6) – péntek, Sabbato (Sabb) – szombat.

Ennek darabjai nem a *scriptura occurrens*ből, azaz a napi olvasmányokból, hanem ősibb módszerrel magából a zsoltárként használt *Magnificat*-canticumból vették szövegeiket. A Vulgatából kiemelt *Magnificat*ból az órómai antifonáléban felhasznált sorok a következők:

Magnificat anima mea Dominum,
47 et **exsultavit spiritus meus in Deo salvatore meo,**
48 quia **respexit humilitatem ancillae suae.**
Ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes,
49 quia **fecit mihi magna, qui potens est,**
et sanctum nomen eius,
50 et misericordia eius in progenies et progenies timentibus eum.
51 Fecit potentiam in brachio suo,
dispersit superbos mente cordis sui;
52 **deposuit potentes de sede**
et exaltavit humiles;
53 esurientes implevit bonis
et divites dimisit inanes.
54 **Suscepit Israel puerum suum,**
recordatus misericordiae,
55 **sicut locutus est ad patres nostros,**
Abraham et semini eius in saecula.

(Vulgata, Luk 1,46–55)

A tételeknél zeneileg közös kapocs a *g*-tonalitás, a dallamok egyszerűsége, letisztultsága és asszignációja: az évközi hétköznapokra írja fel őket az órómai forrás (a hat tételt a hat napra), méghozzá napok szerint pontos beosztásban (f2, f3, f4 stb.).[3] E sorozat zsoltár híján az azzal megegyező funkciójú *Magnificat*-canticum szövegét használja, vagyis más *per annum* műfajok pszalmikus rétegével korrespondeál. Lehetséges, hogy itt a *Magnificat*-antifónák kronológiájának hiányzó láncszeme?

A válaszért újabb gregorián rítusokban kerestem a szériát. Közép-Európában alig mutatható ki, Magyarországról csak egy példa ismert, a 15. századi kalocsai breviárium használ ilyen sorozatot az évközi hétköznapokon. Ez nem azonos az órómai válogatással, az antifónák a *Magnificat*-canticum más-más szakaszainak szövegével állnak.[4] A tételek köre tovább bővíthető, elsősorban dél-európai területről bukkanak fel új darabok, aquitán, itáliai és ferences források egyéni válogatásában, földrajzilag jól körülírható mediterrán területen belül. Minél régebbi a forrás, annál teljesebb alakban őrizte meg a kérdéses antifóna-sorozatot. Nem csak e tekintetben térnek el a korai és a késői források. A firenzei katedrális 12. századi antifonáléja[5] például másképp helyezi el a tételeket, mint a 14. századi kódexek: egy csoportban írja ki őket, és az énekek fölött a rubrika *Ad Magnificat – Hebdomada per annum*.[6] A csoportban 18 tétel sorakozik egymás után kottával, néhány hangok bejegyzése nélkül *(1. táblázat a következő oldalon)*.

A firenzei kódexben a szövegek különféle változatokban és kivágatokban, de a Vulgata szerinti sorrendben illeszkednek a dallamokhoz. Mintha a teljes *Magnificat*-szöveget „megzenésítették" volna. Méghozzá egyes sorokat többször is. A *Magnificat*-kezdet például ötféle alakban áll előttünk, de még az *Usque in saeculum* utolsó

4 Az 1484-ben Velencében nyomtatott kalocsai breviárium feriális Magnificat-antifónái: f2: *Magnificemus Christum*, f3: *Exsultavit autem*, f4: *Respexit humilitatem*, f5: *Quia fecit mihi Dominus*, f6 *Deposuit potentes*.

5 Firenze, Arcivescovado – Biblioteca, s. c.

6 A Magnificat számára – évközi hétköznapok.

1. Magnificat anima mea Dominum
2. Magnificat anima mea Dominum quia respexit Deus humilitatem meum.
3. Magnificet te semper a nima mea Deus meus.
4. Magnificemus Christum regem Dominum qui superbos humiliat et exaltat humiles.
5. Magnificemus honoremus Christum regem caeli quia omnes qui ambulant in superbia potens est humiliare.
6. Exsultavit spiritus meus in Deo salutari meo.
7. *In Deo salutari meo exsultavit spiritus meus.*
8. Respexisti humilitatem meam Domine Deus meus.
9. Fac Deus potentia in brachio tuo disperde superbos et exalta humiles.
10. Super timentes Dominum misericordiea eius.
11. Deposuit potentes sanctos persequentes et exaltavit humiles Christo confitentes.
12. *Esurientes humiles replevit bonis Dominus et potentes divites divisit manes.*
13. Suscepit Israel puerum suum recordatus Dominus misericordiae suae.
14. *Sicut locutus et patribus nostris Domine memorare misericordiae tuae.*
15. Ad patros nostros Dominus locutus est a progeniae in progenies.
16. Abraham et semen eius usque in saeculum benedicans Dominus.
17. *Usque in saeculum alleluia.*
18. *Usque in saeculum alleluia.*

1. táblázat. Firenze 12. sz., Ad Magnificat – Hebdomada per annum[7]

sor is külön tétel, kotta nélkül kétféle dallammal szerepelhetett, bár a dallamok itt sajnos nincsenek bejegyezve a kódexbe.

A firenzeinél egy évszázaddal korábbi, a 11. század első feléből származó Hartker antifonálé[8] 27 *Magnificat*-antifónát ír ki a következő felirat után: *Antiphona de cantico Sanctae Mariae.* A *Magnificat*-antifóna-szériát a Hartkernél két évszázaddal korábbról való Albi 44-es graduale-antifonálében[9] találtuk meg a legteljesebb változatban, 33 dallammal, a következő bevezető rubrika után: *Incipiunt antiphonas supra Magnificat ad vesperos.*

Az órómai és gregorián rítusokban összesen 42 idevágó tétel szerepel. Ezt a 2. táblázat mutatja, tónussal, Hesbert CAO-jegyzékszámával.[10] *(2. táblázat, szemközt.)*

Joann Udovich korábban már felfigyelt e sorozatra:[11] 19 nyugat-európai forrás idevágó antifónaanyagát gyűjtötte össze. Csoportosította, majd analizálta az énekeket, de csak szűk sávon belül: 2-3 évszázad gregorián repertoárját használta,

7 A kurzivált tételek csak szöveggel szerepelnek a kódexben, dallam nincs hozzájuk bejegyezve.

8 In: *Paléographie musicale: Les principaux manuscrits de chant grégorien, ambrosien, mozarabe, gallican [premier série, deuxieme série]* (Solesmes 1889-), II/1 (Solesmes 1900) – Antiphonaire de l'office monastique transcrit par Hartker: MSS. Saint-Gall 390-391 (980-1011).

9 Lásd J. A. Emerson, *Albi 44, Bibliothéque Municipale Rochegude, Manuscript 44: A Complete NinthCentury Gradual and Antiphoner from Southern France,* ed. Lila Collamore. Ottawa: Institute of Mediaeval Music, 2002.

10 J. R. Hesbert (ed.), *Corpus antiphonalium officii.* Rerum ecclesiasticarum documenta, series maior, fontes, 7-12. vols. 1-6. Roma: Herder, 1963-1979.

11 J. Udovich: „Magnificat antiphons for the Ferial Offices." *Journal of the Plainsong & Mediaeval Music Society* 3, 1980, 1–25.

	Incipit	*Tónus*	*CAO*
1.	Magnificat anima mea	8	3667
2.	Magnificat anima mea	8	3669
3.	Magnificat te semper anima	4	3676
4.	Magnificemus te Domine	?	3674
5.	Magnificat anima mea	?	3668
6.	Magnificemus Christum regem	7	3672
7.	Magnificemus honoremus	8	-
8.	In Deo salutari meo	4	3220
9.	Exsultet spiritus meus in	5	2820
10.	Exsultavit spiritus meus in	8	2817
11.	Et exsultavit spiritus	8	-
12.	Quia respexit Deus	5	4512
13.	Respexisti humilitatem meam	1	4619
14.	Respice humilitatem meam	8	4624
15.	Respexit Dominus	8	4620
16.	Quia fecit mihi Dominus	1	4510
17.	Quia fecit mihi Dominus	1	4509
18.	Fecit mihi Deus meus magna	8	2857
19.	Qui fecit in me magna	?	4471
20.	Misericordia Domini	?	3778
21.	A progenie et in progenies	2	1193
22.	Misericordia Dei et sanctum	1	3777
23.	Super timentes Dominum	2	5066
24.	Sanctum est Domine et	?	-
25.	Sanctum est nomen tuum	?	4766
26.	Sanctum est nomen tuum	?	4767
27.	Fecit Dominus in bracchium	?	2856
28.	Fac Deus potentiam	7	2830
29.	Fac nobiscum Domine	?	2831
30.	Deposuit potentes de sede	G	2149
31.	Deposuit potentes sanctos	1	2150
32.	Exalta Domine humilem	?	2754
33.	Esurientes humiles replevit	7	2688
34.	Esurientes Domine reple bonis	7	2687
35.	Suscepit Israel puerum suum	8	5087
36.	Suscepit Deus	7	5086
37.	Sicut locutus es patribus	7	4938
38.	Sicut locutus est patribus	?	4936
39.	Ad patres nostros Dominus	7	1250
40.	Abraham et seme eius	8	1209
41.	Usque in saeculum alleluia	6	-
42.	Beatam me dicent	8	1574

2. táblázat. A forrásokból összegyűjthető teljes feriális Magnificat-antifóna-repertoár

míg órómai anyagot vagy 14. századnál későbbi és kelet-közép-európai forrásokat nem. A munka a repertoár felmérésén és elemzésén nem lépett túl, így például a széria sorsáról sem nyilatkozott. Ahhoz, hogy többet tudjunk, tágabb összefüggésrendszerbe kellett helyezni a jelenséget.

Teljesen nyilvánvaló a korai források összeállítóinak szándéka a szériával. Az antifóna-sorozat gyűjteményként funkcionált, amelyből nagy szabadsággal lehetett válogatni éneket az évközi *Magnificat* canticumhoz. Az általam vizsgált két legkorábbi forrás (Albi 44 és a Hartker antifonálé) még azt sem határozza meg, hogy vasárnap vagy a hétköznapi zsolozsmában éneklendők-e ezek a tételek. A pontos asszignáció hiányából és az énekek nagy számából kiindulva arra következtethetünk, hogy egykor valószínűleg ezzel a sorozattal énekelhették a teljes évközi időszakot. A *Magnificat*-antifónák archaikus antifónarétege aztán fokozatosan kiszorult a zsolozsmából. Már a 9. századi Albi 44 is a sorozat kikopásának egyik állomását mutatja. A könyv saját antifónákat ír elő a vasárnapokon, a *Magnificat*-szövegű eredeti szériát másodlagos helyen hozza egy csoportban, de nem jelöli, mely napon éneklendők a darabok. A 11–12. századi források már jóval kevesebb *Magnificat*-szövegű éneket tartalmaznak. Az ősi repertoár maradványát a hétköznapokon (hebdomada) írják elő. A szövegváltozatok is fokozatosan tűnnek el, a 12–13. században a *Magnificat*-canticumnak már csak néhány szövegrésze emelkedik ki (ahogy az órómai antifonálében látható), de mindig időrendben, azaz napok szerint előre haladva a canticumban. Ez a szerkesztés is érv amellett, hogy egy sorozat maradványáról van szó.

A 13–14. századot mindössze 5-6 tétel élte túl. A redukció egyúttal pontos elhelyezéssel járt: bizonyos dél-nyugat-európai rítusokban a tételek végleges pozícióba kerültek a hétfői, keddi, szerdai stb. évközi officiumban *(3. táblázat, szemközt)*.

A tételrendből csak kevés általánosságot vonhatunk le. Igen szilárdnak bizonyult az első antifóna rögzítése a *Magnificat* vagy *Magnificemus* kezdetű sor valamelyik variánsának szövegével, valamint a *Deposuit potentes* tétel pénteki elhelyezése.

Érdekesen alakult a széria sorsa az észak-itáliai Aquileiában. A forráscsoportok közül egyedül a 15. századi cividalei csoport tartalmazza, a korábbi 11–15. századi cividalei és aquileiai katedrálisbeli forrásokból viszont hiányzik. E hiátus nem meglepő, figyelembe véve, hogy a korai aquileiai zsolozsmaréteg a salzburgi rítus elemei által meghatározott liturgiát őrzött meg, nem itáliait. Közép-Európában máshol nincs meg ez a sorozat, tehát nem közép-európai jelenség. A salzburgi befolyás alól felszabaduló aquileiai zsolozsmába viszont a 14. századtól kezdve sok régi-új nyugati elem került be. A régi *Magnificat*-antifóna sorozat 15. századi cividalei feleleventésének ez lehet a magyarázata.

Izgalmas eredményt ígért a dallamvariánsok összevetése. Órómai és gregorián, 12. és 15. századi énekek állnak együtt, amit a Hartker-antifonálé 11. század eleji neumái kodifikálnak. Sajnos a legkorábbi vizsgált forrásban, az Albi 44-ben a sorozat fölött nincs neuma-jelzés, de a későbbi aquitán antifonálék[12] megfejthető

12 11. századi antifonálé Toledóból (Biblioteca capitular, 44.2), késő 12. századi aquitán antifonálé Párizs, Bibliothèque nationale, lat. 1090.

	órómai ant., 12. sz., SP B79	**Aquitán ant., 11. sz., Tc 44.2**	**Aquitán ant., 12. sz., Pn lat. 1090**	**Cambrai ant., 13. sz., CA 38**
F2	Exsultet spiritus	?	Magnificat anima mea	In Deo salutari
F3	Respexit Dominus	Exsultet spiritus	Beatam me dicent	Respexit Dominus
F4	Fecit mihi Deus	In Deo salutari	A progenie in progenies	Quia fecit mihi
F5	Deposuit potentes	Fecit mihi Deus	Deposuit potentes	Deposuit potentes
F6	Suscepit Israel	Respexit Dominus	Sicut locutus est	?
Sabb	Sicut locutus	?	?	?

	Piacenzai ant., 12. sz., PCsa 65	**Montecassinói ant., 12. sz., Mc 542**	**Luccai ant., 12. sz., Lc 601**	**Beneventói ant., 12. sz., Bv 19**
F2	Magnificat anima mea	Magnificat te semper	Magnificemus Christum	Magnificat anima mea
F3	Magnificemus Christum	In Deo salutari	Exsultavit spiritus meus	In Deo salutari
F4	Quia respexit	Respice humilitatem	Quia respexit	Respice humilitatem
F5	Fecit mihi Deus	Deposuit potentes	Fac Deus potentia	Deposuit potentes
F6	Deposuit potentes	Suscepit Deus	Deposuit potentes	Suscepit Deus
Sabb	Esurientes humiles	Sicut locutus	Esurientes humiles	?

	Monzai ant., 12. sz., Mz 15/79:	**Ferencesek 14. sz. Bu 118, Fco 2,**	**Velencei S. Marco ant., 13. sz., VAM 118**	**Cividalei ant., 15. sz., Nn vi.E.20., Civ-57**
F2	Exsultet spiritus	Magnificat anima mea	Magnificemus Christum	Magnificemus Christum
F3	Repexisti humilitatem	Exsultet spiritus	Exsultet spiritus	Exsultavit spiritus meus
F4	Repexisti humilitatem	Respexit dominus	Fac Deus potentiam	Quia respexit
F5	Deposuit potentes	Fac Deus potentiam	Deposuit potentes	Esurientes humiles
F6	Suscepit Deus	Deposuit potentes	Esurientes humiles	Suscepit Israel
Sabb	?	Suscepit Deus Israel	Abraham et semen eius	Abraham et semini eius

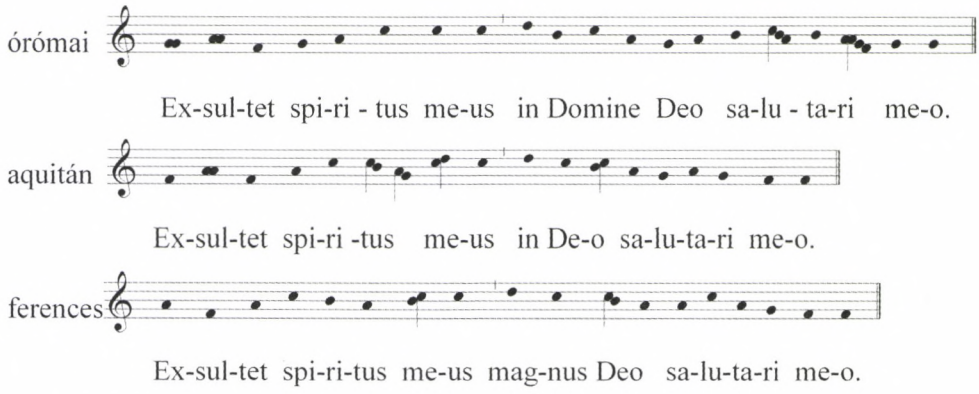
3. táblázat: Repertoárváltozatok Európában

pontneumái már korai összehasonlító anyagként szolgálnak. A zenei összevetésnél a következő források dallamait vizsgáltam: a 11–12. századból a firenzei órómai, aquitán antifonálékat, a 14. századból a magyarországi ferences antifonálét,[13] a 15. századból egy cividalei forráscsoportot. A következőkben a vizsgálat néhány érdekes pontjára fókuszálok.

A legérdekesebb pont, hogy az órómai szériánál mindegyik tétel *g*-alaphangú dallamot használ. A gregorián repertoárban is a *g*-alaphang dominál, de vannak kivételek. A firenzei antifonálé statisztikája: 7-8. tónusú *g*-zárlatú dallamokból 10, 2. tónusú változatokból 2, 4. tónusú dallamból 1 darab van. 5 tételnél nincs kiírva a dallam.

Vajon lehetséges, hogy a korai századokban Rómában *g*-tónusú dallamot írtak elő a teljes *Magnificat*-sorozathoz? Ez eléggé valószínű, ahogy az is, hogy a 8. századi frank-római reform során lett a dallamok tónuselosztása egyenletesebb. Esetünkben a *g*-tónusú dallamok helyére néhol 1-2. és 4., 6. tónusú dallamok kerültek, ilyen értelemben a 7-8. tónus dominanciája a gregorián sorozatban archaizmusnak tekinthető.

A tónusrend feltételezett frank-római átszerkesztése nem minden esetben járhatott együtt jelentős zenei változtatással. Az *Exsultet spiritus* antifónánál az órómai és a gregorián verzió körvonalaiban egyezik, csak a záróhang jelzi a különbséget, az órómai antifonálében *f*, a gregorián verzióban *g (2. kotta)*.

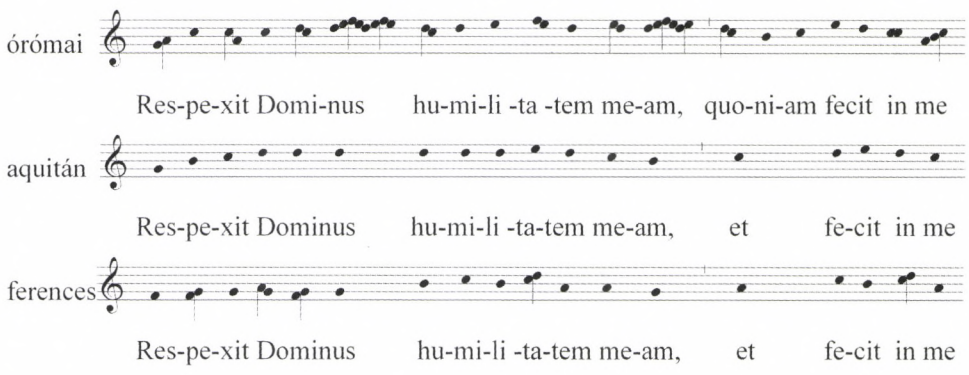


2. kotta

A 11. századi aquitán és 14. századi ferences gregorián dallamok egymáshoz viszonyítva erős variánsok, az órómai dallam nem tér el tőlük jelentősen.

A következő példában látványos, de a megszokott mértékű a kontraszt a *Respexit Dominus* antifóna órómai és gregorián verziói között. Az órómai melizmatikus, a gregorián simább dallamvezetésű, ezen belül az aquitán szillabikus változat *(dallamrészlet: 3. kotta a szemközti oldalon)*.

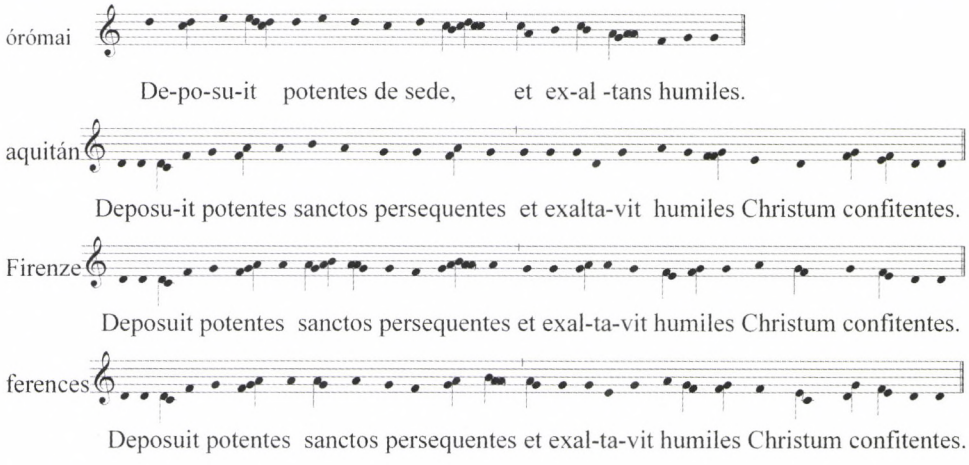
13 Budapest, Egyetemi Könyvtár, lat. 118.



3. kotta

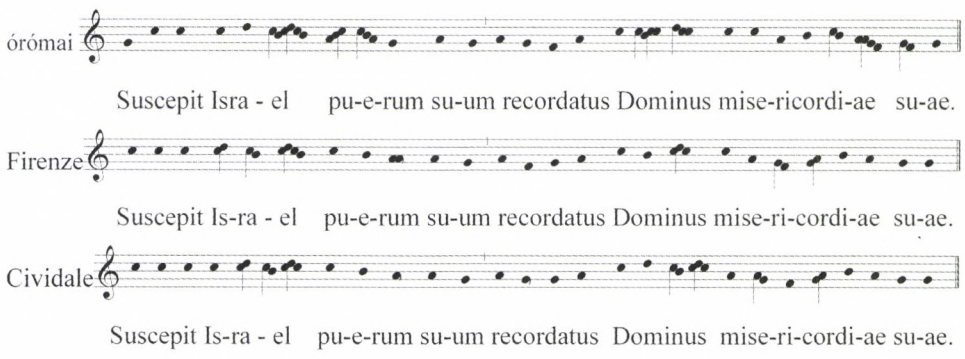
Figyelemre méltó a két gregorián dallam eltérése. A *g*-alaphang mindenhol egyezik, a tónus azonban nem: az aquitán a magasabb fekvésű, és a 7. míg a ferences a 8. tónust használja. A dallam tehát a gregorián ének variálódásán túlmutató egyéni változatokban élhetett Európa egyes rítusaiban.

A gregorián *Magnificat*-repertoáron belül a tételek zöme tonalitás szempontjából azonban egységes, főleg azok, amelyeket a későbbi források is megőriztek. A stabil helyű *Deposuit potentes* is csak primer szinten, vagyis az órómai–gregorián viszonylatban tér el lényegesen, az órómai *g*-alapú, a gregorián *d*, 2. tónus *(4. kotta)*.



4. kotta

A gregoriánban az alapdallam azonos, ám a gregorián tételek felszíni variálódása igen jelentős. Az emblematikus indítás minden forrásban egyezik, apró eltérés az aquitán forrás nagyterce az átmenő hangos itáliai változattal szemben. A félzárlatig tartó rész az aquitán forrásban szillabikusabb, csak a dallam vázát hozza, Itáliában mozgékony, és *g* helyett *a*-n hagy nyitva. Az antifóna második része a *g*-középpontú folytatásban egyezik, a zárlat *(Christum confitentes)* azonban háromféle.



5. kotta

Az utolsó, *5. kotta (Suscepit Israel)* azt illusztrálja, hogy néhány dallam még az órómai–gregorián viszonylatban is megmaradhatott viszonylag egységesnek (ezt láttuk az *Exsultet spiritus* esetében is), de itt a gregorián változatok csaknem azonosak. A két itáliai variáns egymáshoz képest szokványos eltéréseket mutat, figyelmet talán csak a hangok forrásonként eltérő neuma-csoportosítása érdemel. Egy momentum emelkedik ki: a *Suscepit Israel* órómai variánsában a kvázi órómaiság a zárlatban érhető tetten, a *misericordiae suae f*-ig lehajló, majd az *f*-hez még egyszer visszanyúló mozdulata e repertoárt általánosan jellemző formula.

Az egységes órómai, *g*-tonalitású széria, valamint a korai gregorián források tétellistás rögzítése logikailag összefüggésbe hozható: a *Magnificat*-canticum szövegével álló feriális antifóna-széria az ősi időkben egy csoportban kerülhetett a repertoárba, és akkoriban valószínűleg tonálisan is homogén volt. A szériát ugyan átvették a frank-római reformerek, de tonális egységét megbontották, a szövegek közül néhányat más hangnemű dallamhoz illesztettek. Céljuk a tonális kiegyenlítés és a repertoár zenei színezése lehetett. Az órómai és gregorián dallamok viszonylata a szériában sokféle: azonos alaphangnál olykor kimutatható egy közös dallamváz, de van, amikor ez hiányzik, sőt leggyakrabban semmilyen kapcsolat sincs az órómai és gregorián dallamalakok között. A gregorián változatok intenzíven variálódnak, a változatok mértéke az összevetett források korától és a földrajzi távolságtól függ. A szériát legteljesebben dél-európai rítusok korai forrásai őrizték meg, északi területeken csak szórványosan mutatható ki.

A sorozat sorsának követése a fentieken túl a középkori zsolozsmaszerkesztés elveinek átalakulására is rávilágított. Úgy tűnik, az első fennmaradt antifonálék dallamrögzítésének célja a *Magnificat* antifónakészlet összegyűjtése, egy csoportban tárolása volt, míg a későbbi forrásoké az anyag definiálása, pontos asszignációja, vagyis a funkciójának meghatározása. A régit az évszázadok alatt fokozatosan kiszorította az új, a korszerű, a napi aktualitású.

A *Magnificat*-széria vizsgálata még egy lépést megengedett: megmutatta, hogy a római zsolozsmaforrásokban hogyan, mikor és milyen lépésekben került háttérbe, illetve tűnt el az elavultnak tekintett réteg. A forrásokból az is kiderül, hogy mit próbáltak ebből menteni az egyes rítusváltozatok, és ez mennyire sikerült.

ABSTRACT

GABRIELLA GILÁNYI

AD MAGNIFICAT, HEBDOMADA PER ANNUM

G-Mode Antiphon-Series in Mediterranean Europe

Some gregorian sources of Italian origin preserve a special antiphon-series in their medieval office. This group of *Magnificat*-antiphons is situated in the vespers of the *per annum* section, the part of the office without any special feast or important occasion. Using a new series in the most archaic segment of the Roman Office seems to be rather strange. Is it a special Mediterranean usage? My study tries to reveal the musical origin of this rare chant-group by means of old antiphonals mainly from Italy, then to follow the spread of the series in Europe.

Gabriella Gilányi graduated in musicology from the Liszt Ferenc Academy of Music in 2001. PhD-studies were also continued at the Academy, at the moment she is working on her thesis. In 2004 she was awarded a Scholarship of the Hungarian Academy of Sciences for Young Researchers in the Institute for Musicology in Budapest. Her main fields of research are the musical and liturgical examination of medieval office rites. She has obtained several „Zoltán Kodály" Sholarship from the Ministry of Hungarian Cultural Heritage.

PEST-BUDA, BÉCS ÉS POZSONY ZENEI KINCSEI I.

Zenetudományi Intézet Bartók-terem Bp. I. Táncsics M. u. 7.
2007. március 10-én este 19 órakor

PLEYEL ÉS KORA
I .Pleyel, W. A. Mozart, J. Haydn, Klein Henrik, Fusz János
fortepiano- és kamaraművei, dalai

Közreműködik:
HORVÁTH ANIKÓ – *fortepiano*
ZÁDORI MÁRIA – *ének*
PAPP DÁNIEL – *hegedű*
OLÁH INDIRA – *cselló*
OLÁH AINO – *fortepiano*

PEST-BUDA, BÉCS ÉS POZSONY ZENEI KINCSEI II.

Zenetudományi Intézet Bartók-terem Bp. I. Táncsics M.u. 7.
2007. március 11-én este 19 órakor

VERBUNKOS, BIEDERMEYER ÉS CSÁKÁNY-FURULYA
E. Krämer, Hunyady János Keresztély, J. Gebauer, Lavotta János,
Abbé Gelinek, Heberle Antal művei csákány-furulyára és zongorára

Közreműködik:
SIRI ROVÁTKAY-SOHNS – *csákány-furulya*
ROVÁTKAY LAJOS – *asztal-zongora (1830 körül)*

Rendező: Clavicembalo Alapítvány, Támogató: NKA
Jegyek a Zeneakadémia pénztárában és előadás előtt
a helyszínen kaphatók

CLAVICEMBALO ALAPÍTVÁNY – 1026 Budapest, Gábor Áron u. 80. II/2.
TEL. / FAX: (0036 1) 275–3804
E-MAIL: hor.aniko@freemail.hu
HONLAP: www. clavicembalo.fw.hu
ADÓSZÁM: 18115398-1-41
BANKSZÁMLASZÁM: OTP BANK 11702036-20706746

Solymosi Tari Emőke

»HISTÓRIAI HANGVERSENYEK« ÉS »ÖNKÉPZÉS IGEN SZÉP SIKERREL«*

Zenetörténet-oktatás, zenetörténeti hangversenyek és zenetörténeti önképzőkör a Nemzeti Zenede utolsó 30 évében

Az 1839-ben létrejött és 1840-ben megnyitott budapesti Nemzeti Zenedéről[1] kevés ismertetés született, és többnyire ezek is csak egy-egy korszak rövid vázlatát adják. Az intézmény 110 éven át tartó eredményes működéséről csak 2005 végén jelent meg az első összefoglalás[2] egy kis kutatócsoport munkájának eredményeként. Jómagam az 1919-ben kezdődő utolsó 30 év történetét[3] igyekeztem kibogozni a szétszóródott dokumentumokból. Különösen érdekesnek találtam az iskolában folyó zenetörténet-oktatáshoz és a „zenetörténeti hangversenyekhez" kapcsolódó adatokat, így most ezekbe szeretnék bepillantást nyújtani, a kérdést részletesebben kifejtve, mint ahogyan erre a kötetben módom volt.

Az intézetnek az 1919/20-as tanévben történt államosítását, illetve újjászervezését előkészítendő az ügyvezetők, Dr. Diósy Béla,[4] Dr. Haraszti Emil[5] és Kern Aurél[6] átfogó *Reformjavaslat*ot[7] fogalmaztak meg. Ebben leszögezték:

* Az előadás a 90 éves Papp Géza és a 80 éves Sárosi Bálint tiszteletére a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság által a Régi Zeneakadémia Kamaratermében rendezett IV. tudományos konferenciáján hangzott el, Budapesten, 2005. október 9-én.

1 A Nemzeti Zenede nevet az intézmény csak 1867-től viselte. Korábban Pestbudai Hangászegyleti Énekiskola, majd Pestbudai Hangászegyleti Zenede néven működött.

2 Tari Lujza–Iványi-Papp Mónika–Sz. Farkas Márta–Solymosi Tari Emőke–Gulyásné Somogyi Klára: *A Nemzeti Zenede*. Szerkesztette Tari Lujza és Sz. Farkas Márta. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Budapesti Tanárképző Intézete, 2005. A kutatást és a kötet megírását Both Lehel zongoraművész, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Budapesti Tanárképző Intézete volt igazgatója kezdeményezte.

3 Solymosi Tari Emőke: A Nemzeti Zenede története (1919–1949). In: Tari Lujza é. m.: *A Nemzeti Zenede*, 177–257.

4 Dr. Diósy Béla (1863–1930) énekművész, tanár, zenei szakíró. A bécsi Zeneakadémián végzett. 1915-től tanított a Nemzeti Zenedében (hangversenyének, opera- és dalirodalomismertetés). 1924-től a Zeneművészeti Főiskolán is tanított.

(A lábjegyzetek folytatása a következő oldalon.)

> Minthogy a Nemzeti Zenede egyetemesen képzett zenészeket kíván nevelni, a választott hangszeres vagy énekes tanszakkal egyidejűen a növendékeket a legszigorúbban kötelezni fogja az összes előírt [...] elméleti és gyakorlati tanszakra, főképpen a hallás-képzésre, a belső hallás fejlesztésére és elsajátítására, a zeneelmélet, karének, zongora és zenetörténet tanulására.[8]

A Zenede legmagasabb, úgynevezett *kiművelő* osztályai akkoriban a Zeneművészeti Főiskola akadémiai osztályainak feleltek meg.[9] Azokat a hallgatókat, akik állami zenetanári oklevelet akartak szerezni, a Zeneakadémia tanterve alapján tanították. A zeneszerzés és egy elképzelt zenetörténet tanszak számára azonban 1919-ben eltérő tantervet dogoztak ki, „a modern kor követelményeinek megfelelően, a tanítás alapossága és intenzitása érdekében."[10] A reformerek a zenetörténet addigi oktatásában azt kifogásolták, hogy „nincs eléggé kapcsolatban magával a művészettel."[11]

Harasztiék felvázoltak egy zenetörténet főtanszakot, amely, ha eredeti formájában megvalósul, a zenetudományi tanszak közvetlen elődje lehetett volna. (A zenetörténet főtanszakon kötelező lett volna a zeneszerzés, a partitúraolvasás, a zongora, a zeneesztétika és a karének. Három éven át egyetemes, a negyedik évben pedig magyar zenetörténetet tanítottak volna. A zenetörténet főtanszakra csak azok iratkozhattak volna be, akik a zeneszerzés szak növendékei voltak, illetve felvételi vizsgán bizonyították zeneszerzési tudásukat.)[12] A reformjavaslat összeállítói így indokolták tervüket:

> Mivel összefoglaló, egyetemes zenetörténeti tanítás ez idő szerint egy tanintézetben sincsen, s a zenetörténeti tanítás még az egyetemen is csak egyes korokkal foglalkozó kollégiumokra szorítkozik, a Nemzeti Zenede fölvette a zenetörténetet a főtárgyak sorába.[13]

Ha az új főtanszak felállítását nem is, a zenetörténet-oktatás valamennyi tanszakon történő gyökeres átalakítását sikerült véghezvinni, és nem maradt hasztalan a tervezett főtanszak számára kialakított új, immár egyetemes zenetörténeti tanterv sem. Utóbbi a zene eredetével kapcsolatos elméletekkel és a természeti né-

5 Dr. Haraszti Emil (1885–1958) zenetörténész, tanár, publicista, egyetemi magántanár. Lipcsében és Párizsban is tanult. 1915-től tanított a Nemzeti Zenedében (zenetörténet, zeneesztétika). 1918 és 1927 között a Nemzeti Zenede igazgatója volt, 1927-től Párizsban élt.

6 Kern Aurél (1871–1928) zenei szakíró, zeneszerző, tanár. A budapesti Zeneakadémián végzett. 1912-től tanított a Nemzeti Zenedében (egyetemes és magyar zenetörténet, dal- és operairodalom-ismertetés, szavalástan, fonetika). 1912-től a Nemzeti Zenede titkára, 1917-től ügyvezető igazgatója, 1922-től elnökigazgatója volt.

7 Diósy Béla–Haraszti Emil–Kern Aurél: *A Nemzeti Zenede ujjászervezése. Reformjavaslat az intézet államosítása tárgyában*. Budapest: Stephaneum Nyomda, 1919.

8 Uott 3.

9 Uott 8–9.

10 Uott 9.

11 Uott 17.

12 Részletesebben lásd uott 13.

13 Uott 8.

pek zenéjével indul, folytatva a hangrendszerek kialakulásával. Az ókori zenéből kiemelt fontosságú a görög zeneelmélet, részletes tárgyalásra kerül a középkor és a reneszánsz zenéje, és kiemelik a legmodernebb irányzatok fontosságát is. A tananyagnak van néhány meglepő fejezete, például: „Clavecin és virginál irodalom". (Ne feledjük, 1919-et írunk.) A zenetörténeti részt kiegészíti többek között a zenetudomány ágainak és a zenetörténet-írás fejlődésének ismertetése, paleográfia, tabulatúraolvasás, a hangszerek és a hangszerelés története. A magyar zenetörténet tanítása a népzenével és a középkori magyar zenei emlékekkel kezdődik, és itt is elvárás a legújabb muzsikusnemzedék ismerete. Bartók külön fejezetet kap. Jut hely a magyar zeneelméletírókra, a népdalgyűjtés technikájára, de még a hazai hangszeripar fejlődésére is.

Az új rendszer kidolgozói Vincent d'Indyre és az 1896 óta vezetése alatt álló Schola Cantorumra[14] hivatkoztak, és később is fontosnak tartották megjegyezni, hogy az 1919/20-as tanévben már „a külföldi nagy zeneiskolák, főképp a párizsi Schola Cantorum tantervének figyelembevételével összeállított szigorú tanulmányi rend alapján" tanítottak. Erről a ma is működő intézetről akkoriban sokkal többet tudhattak nálunk, mint manapság. Vincent D'Indyről írva a *Zenei Szemle* megjegyezte: „Iskolájában, a Schola cantorumban hisztorikus alapokon nyugvó, aprólékosan analizáló tanítás folyik".[15] A három reformer közül Haraszti kötődött legszorosabban a francia zenekultúrához. Zenetudományi tanulmányait – Lipcse mellett – Párizsban folytatta. Miután 1927-ben Klebelsberg Kunó vallás- és közoktatásügyi miniszter visszaadta a Zenedét a Nemzeti Zenede Egyesület kezelésébe, Haraszti hivatalos kiküldetésbe ment Párizsba, és később ott is telepedett le. A magyar zenetörténet mellett elsősorban a francia zenetörténetet és a magyar–francia zenetörténeti kapcsolatokat kutatta. A húszas évek közepétől (az 1924/25-ös tanévtől) Haraszti és Kern is a Francia Akadémia tisztjei voltak.

A Zenede új vezetésének köszönhetően a kiművelő (vagy más néven akadémiai) osztályokban általában két éven át heti két órában tanultak egyetemes zenetörténetet, és további két órában zeneirodalomismeretet.[16] A harmadik évben heti egy óra magyar zenetörténetet és egy óra zeneesztétikát hallgattak. A *Zenei Szemle* 1922. decemberi száma a Zenedéről szólva kiemelte:

> Egyetemes tárgy a zeneirodalom ismertetése két évben, s még a bécsi egyetem Musikhistorisches Institutjának lemezeit is felhasználták a zenetörténeti művek illusztrálására. A legfontosabb műveket pedig Haraszti Emil végiganalizálja zongorán, négykezes előadás mellett s ezt számon is kéri. Így a növendékekből intelligens zenészek válnak.[17]

14 A párizsi Schola Cantorumot – Vincent d'Indy és Alexandre Guilmant közreműködésével – Charles Bordes alapította 1894-ben. Két évvel később d'Indy vette át az intézmény vezetését. Az iskola nagy gondot fordított a gregorián, a reneszánsz és a barokk zene megismertetésére.

15 Strasser István: „Vincent d'Indy." *Zenei Szemle,* XII. évf. 5–7. szám (1928. június–augusztus) 141.

16 Lásd az 1922/23-ra meghirdetett tantervet. *A Nemzeti Zenedei Alapból állami fennhatóság alatt fenntartott Nemzeti Zenede évkönyve az 1921/22. évről.* Összeállította Dr. Haraszti Emil igazgató. Budapest: Nemzeti Zenede, 1922 (a továbbiakban *Évkönyv*), 32–37.

17 „Zeneiskolák szemléje." *Zenei Szemle* VII. évf. 2. (1922. december) 24.

Felvetődhet a kérdés, vajon milyen zenetörténet-könyveket forgattak az akkori diákok. A századfordulótól az 1920-as évek elejéig Prahács Margit bibliográfiája[18] szerint nyolc magyar nyelvű általános zenetörténeti munkát adtak ki. Drumár János *Zenetörténet*ének 1904-ben illetve 1907-ben Debrecenben megjelent két kötetét, valamint Molnár Géza *Általános zenetörténet*ének 1911-ben, illetve 1916-ban Budapesten megjelent két kötetét sikerült is felfedeznem a Zenede fennmaradt könyvtári jegyzékeiben.[19] Mindkettő igen alapos munka, és az a mód, ahogyan az ókori keleti kultúrákat, a görög zeneelméletet, majd a középkor és a reneszánsz muzsikáját tárgyalják és szemléltetik, amilyen nagy hangsúlyt fektetnek a hangszerek megismertetésére vagy a kottaírás fejlődésére, tökéletes összhangban van Harasztiék tantervével.

Hogy a zenetörténet-oktatás 1919-ben kezdeményezett megújítása a későbbi évtizedeket is meghatározta, azt bizonyítja egy igen értékes dokumentum. Ez egy füzet, amelyik Sallay Józsáé,[20] a Zenede egykori növendékéé volt.[21] Sallay Józsa gyorsírással jegyezte le Hammerschlag Jánosnak[22] az 1936/37-es tanévben megtartott zenetörténet-óráit, majd újraírta a szöveget, olyan gonddal, hogy azon érezhető, mennyire nagyra tartotta tanárát és a tőle kapott tudást. Vélhetőleg pontos, szó szerinti leírás maradt ránk, mintha csak magnófelvétel készült volna. Ez a kettes sorszámmal ellátott füzet a XVI. század második harmadától Haydnig tartó előadásanyag lejegyzése, és pontosan a Harasztiék által meghirdetett elveket követi. Hammerschlag éppen 1919 szeptemberében került a Zenedébe, első tanáréveit tehát Kern Aurél és Haraszti Emil igazgatói irányításával töltötte, és látni fogjuk, milyen szorosan együttműködött velük. E dokumentum részletes ismertetése szétfeszítené az előadás kereteit, de alaposságának, részletességének érzékeltetésére hadd említsek néhány példát: Hammerschlag külön tárgyalta az olasz, a francia és a német tabulatúrát, részletesen ismertette a barokk orgonatípusokat, a portatívot, a pozitívot, a regált, az organo di legnót, elmagyarázta, miben tér el a klavikord és a csembaló, illetve miért speciális az angol virginál húrozása. Egyes témákat meglepő részletességgel (de mindig könnyen követhetően) ismertetett, például a kora barokk német opera történetét, az angol opera előzményeit vagy a Lully-féle francia recitatívót. Mivel Hammerschlag – a történelem diktálta, 1940-es évekbeli kényszerszünettől eltekintve – végig a Zenedében tanított (Lajtha László főigazgatása idején ő

18 „A magyar zeneirodalom válogatott bibliográfiája." Összeállította Prahács Margit. In: *A magyar muzsika könyve*. Szerkesztette Molnár Imre. Budapest: Havas Ödön, 1936.

19 Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskola és Gimnázium Könyvtára.

20 Sallay Józsa (1909–1988) énekművész, tanár. 1939-ben énektanári, 1942-ben operaénekesi diplomát szerzett. 1943-tól volt a Nemzeti Zenede énektanára, 1973 és 1981 között pedig a Zeneművészeti Főiskola hangképző mestere.

21 Az énekművész Sallay Józsa később Antal Líviát (1929–2001) is tanította énekre, így került hozzá e füzet, Antal Lívia hagyatékából pedig – férjének, Földes Péter írónak (1916–2005) köszönhetően – e sorok írójához.

22 Hammerschlag János (1885–1954) orgona- és csembalóművész, zeneszerző, zenetörténész, zenekritikus, tanár. A Zeneakadémián végzett. 1919-től tanított a Nemzeti Zenedében (zeneszerzés, zenetörténet, orgona). 1952-től 1954-ig a Zeneművészeti Főiskola tanára volt.

volt az intézet utolsó igazgatója), talán joggal következtethetünk arra: Harasztiék reformjára alapozva a Zenede utolsó nagy korszakában végig magas színvonalú és a kor legújabb zenetudományi eredményeit felhasználó zenetörténet-oktatás folyt.

Mielőtt rátérnénk a húszas évek zenetörténeti hangversenyeire, nézzük meg, pontosan kikből állt az a zenetörténet-tanári csapat, amelyik e koncerteket megvalósította. Egyetemes zenetörténetet Dr. Haraszti Emil és Hammerschlag János, valamint rövid ideig (az 1921/22-es tanévig) még Lavotta Rezső,[23] magyar zenetörténetet pedig Kern Aurél majd az 1924/25-ös tanévtől Molnár Imre[24] tanított. Az igazgató Haraszti már 1917-től egyetemi magántanárként is oktatott, továbbá a Magyar Nemzeti Könyvtár zenei részlegét vezette. Az elnökigazgató Kern Aurél 1915 és 1917 között az Operaház igazgatója, 1925-től pedig a Rádió első zenei vezetője volt. Mindketten rendszeresen publikáltak hazai és külföldi lapokban, sőt Kern Aurélt a Petőfi Társaság rendes tagjai közé választották, amit a *Zenei Szemle*[25] úgy értékelt, hogy ezáltal maga a zenei szakírás nyert végre polgárjogot. Hammerschlag a Zenede egyik legnagyobb tudású, legtehetségesebb tanára volt, aki orgonaművészként, karnagyként, zenetudósként valamint többek között a *Nyugat* zenekritikusaként hazai és nemzetközi elismertségnek örvendett, és ami különösen fontos: itthon kulcsszerepet játszott a régi zene felélesztésében. A csapat legfiatalabb tagja, a bölcsészdoktor Molnár Imre dalénekesként, pedagógusként és zeneíróként szerzett érdemeket.

Egy még Mátray Gábor által 1867-ben megteremtett hagyományt elevenített fel a Zenede 1922. március 4-én megtartott koncertjével. „Magyarországon ez volt az első szigorúan tudományos alapon rendezett históriai hangverseny" – adta hírül az évkönyv.[26] A korszakhatárt jelentő 1927-es évig összesen hat ilyen alkalomra[27] került sor, mindig a Zeneakadémia nagytermében. A műsorlapokat[28] és a sajtóhíradásokat olvasva meggyőződhetünk arról, hogy a Zenede úttörő szerepet játszott a régi zene felfedeztetésében, sőt a régi vagy korhű hangszerek használatának elterjesztésében is. Haraszti a koncertek előtt tudományos értékű bevezető előadásokat tartott. Első beszédében – amely a *Budapesti Hírlap*ban is megjelent – kijelentette:

> A történeti hangverseny, ha örök értéket ás ki a feledés homályából, a zenei nevelésnek és az ízlés finomításának egyik legfontosabb eszköze. Külföldön zeneiskolák s erre a célra alakult egyesületek régóta kiaknázzák a benne rejlő pedagógiai és abszolút művészi energiát.[29]

23 Lavotta Rezső (Rudolf) (1876–1962) karmester, zeneszerző.

24 Molnár Imre (1888–1977) dalénekes, tanár, zenei szakíró. 1912-ben bölcsészdoktorátust is szerzett. 1922-től a Nemzeti Zenedében, 1933-tól 1959-ig a Zeneművészeti Főiskolán tanított.

25 j. d.: „Arckép. Kern Aurél." *Zenei Szemle* VII. évf. 6. (1923. április) 89–90.

26 *Évkönyv* 1921/22, 9.

27 1922. március 4., 1923. március 21., 1924. március 28. és december 20., 1926. március 9., 1927. január 27.

28 Valamennyi koncert műsorlapja megtalálható az Országos Széchenyi Könyvtár kisnyomtatványtárában.

29 „Régi mesterek mai közönség előtt. Haraszti Emil előadása a Nemzeti Zenede szombati történeti hangversenyén." *Budapesti Hírlap*, 1922. március 7.

Az igazgató ezt követően beavatta hallgatóságát számos zenetudományi problémába, elmagyarázva például, hogy egy barokk opera életre keltése a kotta gyorsírásszerű mivolta miatt mennyi alkotó jellegű és szerteágazó ismeretet követelő munkát igényel, és érzékeltette a hangszerválasztás nehézségeit. Elmondta, hogy e koncerteket francia példa, főként a párizsi Schola Cantorum példája nyomán rendezik meg. Ezt egyébként a kritikák is megemlítették, és tény, hogy azok a művészek, akik a megelőző években régi zenei koncerteket tartottak nálunk, ugyancsak ezzel az intézménnyel voltak kapcsolatban. A Budapesten már 1905-ben és 1908-ban is fellépő Société de Concerts d'Instruments Anciens[30] a Schola Cantorum tagjaiból alakult. Wanda Landowska, aki legelőször már 1904-ben, majd 1917-ben és 1918-ban is adott Budapesten koncerteket, első csembalóhangversenyét éppen a Schola Cantorumban tartotta.[31] Ebben az időben számos hazai előadó is aktívan kezdett foglalkozni a reneszánsz és barokk zenével. Lichtenberg Emil[32] már a tízes-húszas években is sorra vezényelte a Bach- és Händel-oratóriumokat, sokszor csembaló-continuóval. Ezeken az előadásokon a Zenede több akkori vagy későbbi tanára is közreműködött, például Medek Anna, Pető Imre, Zalánfy Aladár. 1920-ban mutatkozott be a Budapesti Palestrina Chorus Egyesület Csáktornyai Gamauf László vezényletével (tőle aztán Harmat Artúr vette át az együttest), 1922-ben alapította meg Hammerschlag a Zenede növendékeiből a Magyar Madrigál Együttest, 1923-ban a Madrigál Társulatot, 1927-ben pedig a Budapesti Motett és Madrigál Társulatot. (Talán nem köztudott, hogy az utóbbi elnökségében szerepelt Hubay, Dohnányi, Bartók és Kodály is.) Ezeket az összefüggéseket látva, valamint Harasztiék azon igényét megértve, hogy a zenetörténetet a diákok a művek interpretációján keresztül is megismerjék, logikusnak tűnik a zenetörténeti hangversenysorozat elindítása.

A hat koncert során bemutatott darabok túlnyomó többsége először csendült fel Budapesten.[33] Bár a legtöbb mű a reneszánsz és a barokk stílust képviselte, a szerkesztők ennél korábbra is visszanyúltak, és az egzotikus kultúrákból is ízelítőt kívántak adni. Több napilap is szenzációnak értékelte, hogy a Zenede növendékei előadtak egy „indonéziai ős dallamot", a műsorlap szerint egy *„Gamelang Saland-*

30 A társaságot 1901-ben Henri Casadesus alapította. Elnöke Camille Saint-Saëns volt. A két budapesti hangversenyen (Pesti Vigadó, 1908. január 28. és február 7.) az együttes a következő összeállításban lépett fel: Eduard Celli (quinton, azaz diszkantviola), Henri Casadesus (viola d'amore), Marcel Casadesus (viola da gamba), Maurice Devilliers (basszus viola) és Alfred Casella (csembaló). A csembaló mindkét alkalommal a párizsi Pleyel cég által készített hangszer volt. Mindkétszer énekes szólistával léptek fel.

31 Wanda Landowska (1879–1959) lengyel csembaló- és zongoraművésznő jó barátságban volt a Schola Cantorum megalapítójával, Charles Bordes-dal.

32 Lichtenberg Emil (1874–1944) karmester, zenei szakíró. Az Operaház korrepetítora, majd 1907-től 1925-ig karmestere volt. 1910-ben megalapította a Budapesti Karegyesületet (később ebből lett a Budapesti Ének- és Zenekaregyesület). Munkássága kiemelkedően jelentős volt a magyarországi oratóriumkultúra kibontakoztatásában.

33 1923 és 1924 tavaszán – a műsorlap szerint – a programban szereplő valamennyi mű hazai bemutatóként hangzott el. A többi koncerten a művek nagy része volt hazai bemutató.

NEMZETI ZENEDE

ALAPITVÁNYI ZENEISKOLA ÁLLAMI KEZELÉSBEN

IV., SEMMELWEIS-UTCA 12.

HANGVERSENY
RÉGI MESTEREK
MŰVEIBŐL

1923. évi március hó 21-én, szerdán este pontban 7 órakor
a Zeneművészeti Főiskola nagytermében (IV., Liszt Ferenc-tér)

M Ű S O R

I. **Rameau:** *a) Menuet* (Platée, 1749); *b) Musette* (les Fêtes d'Hébé, 1739); *c) Tambourin* (les Fêtes d'Hébé, 1739.). *Motti* Félix kiadása.
Előadja *az intézet zenekara.*

II. **Ősi choralis énekek:**
a) Introitus. Rorate coeli . . . (Dominica quarta Adventus. 5. század.)
b) Kyrie eleison. (In Dominicis Adventus et Quadragesimae. 10. század.)
c) Sanctus és Benedictus. (In Festis Duplicibus V., 12. század.)
d) Graduale. Propter veritatem. (In Festo Assumptionis Beatae Mariae Virginis. 6. század.)
Editio Vaticana 1907.
Előadják az *à capella osztály növendékei.*
A tenorszólót énekli *Szabó* László.

III. **Petzelius:** *Lustige Feldmusik* (1685.) *a)* Intrada; *b)* Sarabande; *c)* Gigue. *Schering* Arnold kiadása.
Előadják: *Geck* Rezső (I. trombita), *Sipos* Imre (II. trombita), *Babocsay* István (alt-puzon), *Nagy* András tenor-puzon), *Schlecht* Gusztáv (basszus-puzon).

IV. 1. **Francia troubadourok:**
a) **Guiraut de Borneill** (1175—1220.) Ne szálli el, hosszú éjjel . . . (Bem platz longa nuech; Aube.)
b) **Thibaut de Navarre** (1201—1253.) Jártam egyszer künn a réten. (L'autrier per la matinée; Pastourelle.)
2. **Spanyol lantosok:**
a) **Luis Milan:** Szeretném legyőzni szívem . . . (Al amor quiero vencer . . . Villancico, 1536.)
b) **Alonso de Mudarra:** San Juan napjának hajnalán. (La manana de Sant Juan, Romance, 1546.)
3. **Magyar virágénekek.**
a) **Esterházy Pál herceg** (1635—1713.) nótáskönyvéből: Búm elfelejtésére . . .
b) **Ismeretlen szerző** (16—17. század): Hej páva, császárné pávája . . .
Énekli *Vörös* Géza.
Az 1. számot hárfán, a 2. és 3. számot lanton kíséri *Winkler* Lajos.
Az 1*a)* szám Jean Baptiste *Beck* megfejtése. (La musique des troubadours.)
Az 1*b)* szám *Coussemaker* megfejtése. (Scriptores de musica medii aevi.)
A 2*a)* és 2*b)* szám *Morphy* kiadása. (Les luthiers espagnols du XVI. siècle.)
A 3*a)* szám kéziratban a *M. Tud. Akadémia* könyvtárában van.
A 3*b)* szám az *Almásy* gyűjteményben, *Bartalus* István kéziratos hagyatékában. Pedagógium könyvtára.

V. *a)* **Simone Molinaro:** *Balletto detto il Conte Orlando* (1599).
b) **Vincenzo Galilei:** *Gagliarda* (1553.)
c) **Ismeretlen szerző:** *Villaneila* (a 16. század végéről).
d) **Ismeretlen szerző:** *Passo mezzo e Mascherada* (a 16. század végéről) *Respighi* Ottorino zenekari feldolgozása: *Antiche danze ed arie.*
A *Ricordi-cég* szives engedelmével.
Előadja *az intézet zenekara.*

SZÜNET.

VI. **Schütz:** *Saul miért üldözöl?* (Saul warum verfolgst du mich? Symphonia sacra, 1629.) Tizennégyszólamú hármas kar.
Zenekarkísérettel előadják az *à capella osztály növendékei* és a *gyermekkar.*
Spitta Fülöp: összkiadás, XI. kötet.

VII. 1. **Fitzwilliam-Virginal Book** (1621).
a) **Ismeretlen szerző:** *Muscadin.* (A piperkőc.)
b) **Byrd:** *Galiarda.*
c) **Sweelinck:** *Praeludium-Toccata.*
2. **Picchi:** *Balli d'Arpicordo* (1621).
a) Ballo ongaro.
b) Padoana ditta la Ongara.
Zongorán előadja *Horváth* Klára.
Az 1. szám *Fuller Maitland* és *Barclay-Squire* kiadása.
A 2. szám *Chilesotti* Oszkár kiadása. (Biblioteca di Rariià Musicali.)

VIII. *a)* **Banchieri:** *Contrapunto bestiale alla mente.* (Négyszólamú canzone, 1610.)
b) **Willaert:** *Édes a kikelet.* (Sempre mi ridesta . . . Ötszólamú madrigal 1548.)
c) **Lassus:** *Molnár hallod, zakatol a malmod!* (Un jour vis un foulon, négyszólamú madrigal 1577.)
Előadják az *à capella osztály* növendékei.
Az *a)* és *b)* a *Wiener à capella Chor* kiadása.
A *c)* szám Henri *Expert:* Les maîtres musiciens de la Renaissance Française.

IX. **Hunnia nyög letiporva.** Lóra áriája *Béla futásá*-ból, *Ruzitska* operájából (1833.), vegyeskarral és zenekarral, *Mátray-Doppler* átdolgozásában.
Az intézeti *énekkar* és *zenekar* kíséretével énekli *Maczek* Erzsi, a m. kir. Operaház tagja.
Kézirat a *Nemzeti Zenede* könyvtárában.

A VI., VII. és VIII. számot vezeti, illetve betanította **Hammerschlag** János, az I., III., V. és IX. számot **Harasztí** Emil dr., a II. és IV. számot **Kern** Aurél.

A műsor valamennyi száma Budapesten először kerül előadásra.

Az à capella osztály növendékei: *Ábrányi* Margit, *Alsó* Lili, *Benyovits* Piroska, *Berczelly* László dr., *Bodó* Erzsébet, *Csánky* Erzsi, *Cseley* Mária, *Cseresnyés* Erzsi, *Dominich* Mária, *Dietrich* Margit, *Duffek* Mihály, *Feitl* Géza, *Fischer* Gabriella, *Fukasz* Jenő, *Galambos* Irma, *Garbais* Gabriella, *Gasparik* Margit, *Gerő* Mariska, *Goldmann* Ilona, *Grünwald* Kornélia, *Gyurka* Sándor, *Haemmerli* Edgár, *Hóra* Valéria, *Igriczy* Rózsi, *Jurkovits* Erzsi, *Kiss* Edith, *Kiss* Erzsébet, *Klug* Mariska, *Kolba* Erzsébet, *Kovács* Ilonka, *Kozalik* Ernő, *Láng* Jolán, *Léderer* Márk, *Molnár* Jenő Antal, *Muntyán* Ilona dr., *Ninger* Irén, *Óláh* Emil, *Orbán* Sarolta, *Paulovits* Géza, *Répássy Kurucz* Gyula, *Rosenfeld* Pál, *Sajó* Ferenc, *Schirger* Géza, *Schreiner* Ferenc, *Schweiger* Andor, *Spenéder* Andor, *Szabó* László, *Szász* Eleonóra, *Szerémi* Elza, *Takács* Klementin, *Thüringer* Jolán, *Tóth* Lajos, *Török* Árpád, *Ujvárossy* Margit, *Utasy* Piroska, *Vakun* Erzsi, *Vargha* Gertrud, *Vekerdy* Teréz, *Vörös* Géza, *Windisch* Margit, *Winkler* Lajos, *Zieger* Erzsébet.

Jegy váltható 200 koronáért az Intézet pénztáránál, a Harmóniánál (IV. Váci-utca 20.), Rózsavölgyinél (IV. Szervita-tér 5.) és a Koncert-vállalat jegyirodájában (IV. Váci-utca 10.)

Zenedei történeti hangverseny műsorlapja, 1923. március 21.

rót", igaz, európai hangszereken és átiratban. Előtte Haraszti elmagyarázta a közönségnek, hogy mi a különbség a szlendro és a pelog hangsorok között. A gamelán mellett felcsendültek ecuadori, perui és bolíviai indián dallamok, az ókori görög zenei emlékek közül pedig Szeikülosz szkolionja, és egy Apollón-himnusz. Szerepeltek a műsorban gregorián énekek, trubadúrdalok és spanyol lantosok muzsikája. A Zenedében hallhatta először magyar közönség többek között Banchieri *Contrappunto bestiale alla mentéjét*, számos Willaert- Donati-, Palestrina- és Lassus-művet, Janequin *La Guerre* című programchansonját, a *Fitzwilliam Virginal Book* darabjait, Monteverditől az *Arianna Lamentóját*, a *Poppea megkoronázásának* részleteit, a *Vespróból* a *Sonata sopra Sancta Mariát*, Schütz *Saul, Saul, miért üldözöl engem?* kezdetű, tizennégy szólamú hármas kórusát a *Symphoniae Sacrae*ból, Purcell Szent György-himnuszát az *Arthur király*ból, valamint Dido búcsúáriáját, Lully balettzenéit, Vitali *Chaconne*-ját (utóbbit Kertész György és Ferencsik János előadásában), Rameau-operák, például a *Castor és Pollux* részleteit, továbbá a mester csembaló- és kamaradarabjait, Charpentier-, Grétry-, Gossec-műveket, Weber *Andante és magyar rondóját* és még sorolhatnánk.

Haraszti kitartóan harcolt a régi magyar zenei emlékek feltárásáért és kutatásáért. A *Zenei Szemle* 1926 júniusában például így írt Harasztinak a Magyar Történelmi Társulat ülésén megtartott előadásáról:

> Kifejtette, hogy milyen szégyen az ránk nézve, hogy míg más művelt európai nemzetek már rég megkezdték zenei Monumentáiknak tudományos kiadását, addig nálunk e célból néhány lelkes kutató önfeláldozó munkásságán kívül alig történt komolyabb lépés. Felsorolta, hol mindenütt vannak zenei történetünk ismert forrásai és kútfői, s hol lehetne még újabb leletekkel gazdagítani eddigi ismereteinket.[34]

Minden zenetörténeti koncerten felcsendültek a magyar zenetörténethez kapcsolódó darabok is, így a Zenede növendékeitől hallhatott először a publikum négy choreát a lőcsei tabulatúrás könyvből Sztankó Béla megfejtése[35] alapján, dalokat és virágénekeket az úgynevezett Vietórisz-kéziratból, Ruzitska *Béla futása* című operájának egy áriáját, Druschetzky György hat timpanira írt versenyművét 1793-ból, vagy Doppler és Jakab *A Budai Nemzeti Őrsereg harcdala* című szerzeményét 1848-ból.

Bár a húszas évek elején ez rendkívüli nehézségekbe ütközhetett, rögtön az első zenetörténeti koncerten régi hangszerek is szerepeltek: Beke Péter Páltól lantokat, Paupera Ferenctől pedig egy 18. századi olasz spinétet kaptak kölcsön. A műsorfüzetekben feltüntették a darabok keletkezési idejét és azt, hogy milyen kiadást használtak fel, kézirat esetében pedig megjelölték, hogy az hol található. (Druschetzky és más magyar szerzők értékes kéziratait, amelyekre akkoriban olyannyira büszke volt a Zenede, ma már hiába keresnénk a Zenede hagyatékában.

34 „A magyar zene történeti emlékeinek kiadása." *Zenei Szemle* X. évf. 8. (1926. június) 252.

35 Lásd ehhez Sztankó Béla: „A lőcsei tabulatúrás könyv choreái." *Zenei Szemle*, XI. évf. (1926/27) 166–172.

Az 1930-as években pénzhiány miatt ezek nagy részét a Zenede kénytelen volt eladni, így ezek ma az Országos Széchenyi Könyvtárban tanulmányozhatók.) A kották esetében megint csak sok a francia vonatkozás, hiszen több művet a Schola Cantorum kiadásából tanultak meg, némelyiket Vincent d'Indy átdolgozásában. A vokális művek eredeti szövegét vagy annak magyar fordítását is közölték, és Kern Aurél igényes magyarázatokat is írt a darabokhoz. A műsorfüzeteknek és Haraszti előadásainak köszönhetően a közönség úgy érezhette, mintha egy élő zenével illusztrált zenetörténet-órán ülne.

A betanító tanárok között Haraszti Emilt és Hammerschlag Jánost mindig ott találjuk. Egy vagy több alkalommal csatlakozott hozzájuk Kern Aurél, Lajtha László, Lavotta Rezső, Molnár Imre, illetve Novák Erzsébet. A sorozat motorja Haraszti volt, aki a programokat kitalálta, a kották javarészét külföldi útjain felkutatta és hazahozta (igazi kincsekkel gyarapítva a Zenede kottatárát), vezényelt és előadást tartott.

A zenei lapok – mint a *Zenei Szemle* és a *Crescendo* – mellett a napi és hetilapok is beszámoltak az eseményekről. A hat koncertről összesen több mint negyven kritika jelent meg.[36] Volt olyan koncert, amelyről tíz magyar nyelvű lap is tudósított,[37] a legnagyobb elismeréssel adózva a betanító tanároknak és ecsetelve a közönség óriási érdeklődését és lelkesedését. A kritikusok nem győztek lelkendezni a bemutatott különlegességekről és a kiváló interpretációról. A *Magyarság* 1923. március 24-i száma így írt a három nappal korábbi hangversenyről:

> A Nemzeti Zenede történeti hangversenye rendkívüli gonddal összeállított gazdag műsoránál fogva több figyelmet érdemel a zeneiskolák szokott beszámolóinál. Ez a válogatott program, amelynek számai Budapesten először kerültek előadásra, s az a komoly munka, mely az egyes számok kivitelén volt tapasztalható, a Nemzeti Zenede céltudatos vezetésének legmelegebb elismerésre méltó sikerét jelentik.

Az 1924. március 28-án elhangzott produkciót két nappal később így értékelte *Az Újság* kritikusa:

> A Nemzeti Zenede zenetörténeti hangversenyei már túlnőnek a pedagógia keretein, s általános kultúrjelentőségűekké válnak.

1926. március 11-én a *Szózat* újságírója – hangsúlyozva, hogy a kiadatlan műveket Haraszti kutatta fel, és ő tette lehetővé előadásukat – egyenesen a Schola Cantorum hangversenyeihez hasonlította a Zenede jeles eseményeit:

---

36 Ezúton is szeretnék köszönetet mondani Hodozsó Gyulának, a Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskola és Gimnázium könyvára vezetőjének, hogy a hangversenyekkel kapcsolatos, a korabeli napilapokban megjelent és a Zenede hagyatékában fennmaradt cikkek felkutatásában segítséget nyújtott.

37 Az 1926. március 9-én a Zeneakadémián megtartott koncerten (amelyet a Magyar Dalosszövetség javára ajánlottak fel) az előadott tíz műből nyolc először hangzott el Budapesten. Ez a hangverseny kiemelkedően nagy sajtóvisszhangot keltett. A koncertet követő három napon a következő magyar lapok írtak róla: *Budapesti Hírlap, Pesti Hírlap, Magyarság, Nemzeti Újság, Világ, Népszava* (ez a lap kiemelte, hogy bár nem szokott növendékkoncertekkel foglalkozni, ezúttal kivételt tesz), *Pesti Napló, Szózat, Újság, Új Nemzedék*. Továbbá – mint más zenedei koncertek esetében is – német nyelvű lapok is hírt adtak róla.

A műsoron levő összes művek előadása általában messze túlhaladta a növendékhangversenyek megszokott nívóját és a régi zene művelésére alakult híres párizsi Schola Cantorum koncertjének is becsületére vált volna.

Abból, ahogyan a *Magyarság* 1927. január 28-i számában Árokháty Béla fogalmazott, az is kiderül, hogy a Zenedét a Zeneakadémiával egyenrangú intézménynek tartották:

A *Nemzeti Zenede*, mely az Országos Zeneművészeti Főiskolával együtt művészeti életünknek, zenei nevelésünknek legszámottevőbb tényezője, teljes mértékben átérzi a reája háruló felelősséget, hogy olyan művésznemzedék nevelődjék, amely teljes felkészültséggel, alapos történeti, stilisztikai tájékozódással fogja szolgálni hazai kultúránkat. Erről tett bizonyságot már évek óta rendszeresített zenetörténeti hangversenyeivel, amelyeken legkiválóbb tanárai fáradságot nem ismerő ügybuzgósággal, páratlan műgonddal készítgetik elő növendékeiket arra, hogy egész fejlődési korokat átugorva, letűnt századok zenéjét megértsék, s korhű előadásban hozzák közelébb a mai hallgatósághoz.

A zenetörténeti hangversenyek a legnevesebb szakírók elismerését is kivívták. Schütz *Zion spricht: der Herr hat mich verlassen* című húszszólamú concertójának előadása[38] (1927. január 27.) után Tóth Aladár ezekkel a szavakkal méltatta a darabot betanító és vezénylő Hammerschlag János munkáját:

Megértette a kompozíciót s amit megértett benne, azt tisztán, plasztikusan valósította meg. S ha meggondoljuk, hogy mindezt a munkát nehezen kezelhető növendék-énekkarral és növendék-zenekarral végezte el, akkor nemcsak komoly művészi érzékét és széleskörű tudását kell megbámulnunk, hanem nagy, belső lelkesedését és törhetetlen kitartását is.[39]

Az elenyészően csekély számú negatív vélemény is inkább csak a kritikusok igényességét, ügyszeretetét igazolja, és a jobbítás szándékáról árulkodik. Amikor például az 1923-as koncerthez nem sikerült a Zenedének csembalót szereznie, az *Újság* sajnálkozását fejezte ki (1923. március 23.), a *Szózat* kritikusa pedig így füstölgött (1923. március 22.):

Cembalo helyett zongorán hallottunk néhány régi olasz virginál stílusú művet. Nem illett a keretbe, mert ezeket csak egykorú hangszeren szabad előadni. A Zeneművészeti Főiskola, Zenede, Operaház, Városi Színház és Zeneegyesület összefogva szerezzen egy cembalót, hiszen mindenkinek nagy szüksége van rá.

Tóth Aladár az 1927. január 27-én megtartott koncert magyar programjának összeállítását kifogásolta, mivel a műsorszámok túlzott mértékben reprezentálták a külföldi hatást és túl kevéssé az önálló magyar stílust:

38 Lásd ehhez Hammerschlag János: „Schütz művészetének feltámadása." *Zenei Szemle* XI. évf. (1926/27) 104–105.

39 Tóth Aladár: „A Nemzeti Zenede zenetörténeti hangversenye. Schütz-bemutató Budapesten." *Zenei Szemle*, XI. évf. (1926/27) 133.

> A régi magyar muzsikában bennünket nem az érdekel, ami „különlegesség", hanem az, amiben nemzeti életünkre ráismerünk, ami mint igazi magyar élmény, lelkünknek öntudatlan alkatrésze, ami tehát örök magyar életet jelent. A Zenede hangversenyén elhangzott régibb keletű magyar szerzeményeknek oroszlánrésze abból a korból került ki, melyben a magyar zenei szellemet rabul ejtette [a] külföldi, elsősorban német példák utánzása.[40]

Összességében a zenetörténeti hangversenyek ragyogó sikersorozatot jelentettek, így Hammerschlag nyilván nehezen nyugodott bele, hogy a koncerteknek 1927-ben vége szakadt.[41] 1932. június 3-án, a szokásos zeneakadémiai évzáró hangversenyen Bach egyik kantátáját vezényelte *(Die Himmel erzählen die Ehre Gottes,* BWV 76). Dr. Schwáb Nándor oboa d'amorén, Brodszky Ferenc viola da gambán és csembalón,[42] Falk Zsigmond orgonán működött közre. 1936. június 16-án és 1938. június 21-én az évzáró hangversenyeknek csak az egyik részében hangzottak el a szokásos operaáriák, a másik részükben a Hammerschlag által betanított karénekosztály adott műsort. 1936-ban Lassus- és Morley-madrigálok, illetve többszólamú chansonok szerepeltek a programban, 1938-ban pedig Machaut egy ballade-ja, Isaac, Monteverdi, Marenzio és Lassus egy-egy műve, és a XVI. századi John Redford egy anthemje is elhangzott. Még a Zenede történetének végóráiban, 1948. június 24-én is sor került egy híres-neves magyarországi bemutatóra: Hammerschlag vezényletével előadták Perotinus *Sederunt principes* című négyszólamú organumát.

Ezt a hangversenyt csupán három év választotta el attól az időponttól, amikor Hammerschlagot felkérte a Zeneakadémia, hogy a muzikológus hallgatóknak tanítson „zenei előadástörténetet". A Főiskola főtitkárának írt levelében, amelyben felvázolta az új kurzus tananyagát, Hammerschlag mintha Harasztiék három évtizeddel korábbi reformjavaslatát fogalmazta volna újra, összefoglalva egyúttal egész zenedei munkásságát:

> [...] a tanmenet legyen párhuzamosan elméleti és gyakorlati, mert hiszen természetes, hogy tudományos előadások puszta meghallgatása és szakkönyvek elolvasása még egymagában nem elegendő a zenei stílusmódozatok előadási technikájának elsajátítására.[43]

Nemcsak a zenetörténetinek nevezett hangversenyeknek volt zenetörténeti jelentősége. Néhány hatalmas apparátusra írt mű bemutatását ugyancsak ez az iskola vállalta magára. 1921 decemberében[44] a növendékek előadták Mahler *III.*

40 Uott 127.

41 Az utolsó koncertet azért tartották, szokatlan módon, éppen januárban (1927. január 27.), mert februárban – annak ellenére, hogy a tanári kar kétségbeesetten harcolt a Zenede állami kezelésben való megtartásáért – a Zenede visszakerült a Nemzeti Zenede Egyesülethez. Ezzel lezárult a Zenede egyik legfényesebb korszaka.

42 Barna Péter szíves tájékoztatása szerint a koncerten használt Neupert csembaló a megelőző évben, 1931-ben került Magyarországra Brodszkyhoz, a Zenede korábbi növendékéhez.

43 Levélfogalmazvány, 1951. szeptember 3. (Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Kutatókönyvtára, Régi Zeneakadémia).

44 A koncert 1921. december 16-án a Zeneakadémián volt, majd megismételték 1922. január 19-én a Fővárosi Vigadóban.

szimfóniáját, amelynek az évkönyv szerint ez volt az első teljes előadása hazánkban. 1922. április 18-án a Fővárosi Vigadóban hangzott el először magyar nyelven – Eckhardt Sándor fordításában – Gabriel Pierné *A gyermekek keresztes háborúja* című négyrészes zenés legendája, összesen mintegy 600 előadóval (a korabeli lapok meg is jegyezték, hogy nem sok hely maradt a közönségnek). A szólistákon kívül 300 tagú gyermekkar, 200 tagú, nyolcszólamú vegyeskar és 100 tagú zenekar működött közre, amelyek betanításában Lajtha László, Fleischer Antal, Kesztler Lőrinc, Pikéthy Tibor, Sauerwald Géza és Zalánfy Aladár vett részt, a karigazgató Noseda Károly volt, az orgonista Sugár Viktor. A *Szózat* tréfásan így dicsérte meg a Fleischer Antal által vezényelt produkciót:

> A zenekar, az énekkarok mind jól működtek, pedig az előjegyzések külön „keresztes" hadjárat számba mennek, amelynek végigküzdése a solfége-tanítás eredményét dicséri.[45]

1925. április 26-án, megint csak a Zenede szólistái, ének- és zenekara előadásában, Fleischer Antal vezényletével (karigazgató: Noseda Károly), magyarországi bemutatóként hangzott el Bruckner *f-moll miséje*. E jelentős technikai nehézségű művek fokozottan ráirányították a figyelmet a Zenedére. A Bruckner-koncertről 9 napilap jelentetett meg elismerő kritikát. Az *Ország-Világ* hetilap kritikusa május 10-én ezt írta róla:

> Kern Aurél elnökigazgató céltudatos vezetése a Nemzeti Zenedét első rangú magaslatra emelte.

1921. március 31-én a Zenede rendezett először olyan operaelőadást Magyarországon, amelyen csak növendékek szerepeltek. A Pető Imre által vezényelt és Mihályi Ferenc által rendezett rövidebb lélegzetű zenés játékok (Mozart: *A színigazgató* és Offenbach: *Fortunio dala)* előadása a Zeneakadémia színháztermében (kisterem) megint csak általános elismerést keltett:

> Még eddig egy zeneiskolánk sem kísérelte meg, hogy növendékeivel teljes operai előadást rendezzen. Most történt először és a kísérlet fényes sikerrel járt.[46]

Végül ejtsünk néhány szót a diákok zenedei önképzőköréről, amely ugyancsak fontos szerepet játszott a zenetörténeti ismeretek elmélyítésében. 1921-ben Haraszti, Kern és Lavotta ösztönzésére megalakult és egészen 1924 nyaráig működött a Liszt Ferenc Ifjúsági Kör, amely ez idő alatt összesen 42 ülést tartott, és – ahogyan az évkönyv fogalmaz – „az ifjúság gyakorlati ismereteinek gyarapítását és az önképzést igen szép sikerrel valósította meg".[47] Egy tanár vagy egy növendék előadást tartott egy adott témáról, majd általában el is játszották az elemzett művet (zenekari darabnál négy- vagy nyolckezes változatban). A diákok érdeklődése a görög mitológia zenei vonatkozásaitól Palestrinán és Bachon, Beethovenen és szá-

45 (Sp.): „A gyermekek keresztes háborúja. Pierné Gabriel zenés legendája." *Szózat*, 1922. április 20., 6.
46 *Új Lap*, 1921. április 20., 2.
47 *Évkönyv* 1921/22, 9.

mos romantikus mesteren át egészen a kortárs zenéig terjedt, így például foglalkoztak Weiner, Dohnányi, Bartók és Kodály művészetével. Jó néhány ülés témája volt egy-egy hangszer vagy hangszercsalád, de Haraszti a zenekari játék történetéről is tartott előadást. A kör tagjai hangversenyeken is közreműködtek, továbbá az 1923/24-es tanévben pályázatot hirdettek a következő kategóriákban: „darabverseny", elméleti dolgozatok és zeneművek. A megadott darabok, illetve témák a barokktól egészen Bartókig terjedtek és igen sokat elárulnak arról, hogy milyen magas szintű lehetett a Zenede növendékeinek zenetörténeti tájékozottsága. A „darabversenyen" a hegedűsök egyik kötelezően játszandó műve például Corelli *La Foliá*ja volt. A felsőbb éves zongoristáknak – barokk, klasszikus és romantikus darabok mellett – Debussy egyik prelűdjét és Bartók *II. román táncát* is elő kellett adniuk. A zeneszerzés-növendékek a következő instrukciót kapták a megkomponálandó pályaműhöz: „Régi tánc-suite imitációs stílusban, Bach és Couperin mintájára." Az elméleti témákat is igényesen választották ki. Az énekesek például a következő témát fejthették ki: „A dalkíséret önállósulása a számozott basszustól a modern mesterekig". A zongoristák vizsgálhatták, hogy milyen formai különbségek fedezhetők fel a romantikus mesterek szonátái és a klasszikus szonátaforma között, vagy összehasonlíthatták „Mozart, Beethoven és Schubert modulatorikus rendszerét". A hegedűsök – ha épp ezt a témát választották – végigkísérhették „a vonósnégyes stílusának fejlődését Haydntól Beethoven utolsó kvartettjeiig." Az évkönyv[48] hosszasan sorolja a jutalmat vagy dicséretet kapott növendékeket, a pályázat tehát igen sok zenedei diák számára jelentett vonzó kihívást. Mindeme ragyogó kezdeményezésnek 1924-ben sajnos vége szakadt. 1929-ben – igaz, csak egyetlen tanév és csak négy ülés erejéig – Hammerschlag János és Lajtha László feltámasztotta a Liszt Ferenc Ifjúsági Kört.

Röviden összefoglalva a Nemzeti Zenede utolsó nagy korszakának zenetörténet-oktatásáról, zenetörténeti hangversenyeiről és önképzőköréről elmondottakat talán nem túlzás azt állítani, hogy ez az iskola, különösen a Kern és Haraszti vezette 1920-as évekbeli aranykorában – de éppen e két zenetörténész által lerakott alapoknak köszönhetően a küzdelmes 1930-as években, majd a II. világháború időszakában is – a mai napig érvényes példát adott arra, hogy tudomány és művészet, elmélet és gyakorlat, zenetörténet-oktatás és az énekes, hangszeres és egyéb tanszakokon folyó képzés hogyan erősítheti egymást egy átgondolt, koncepciózus vezetés esetén, a diákok és a hangversenylátogató közönség javára.

48 *Évkönyv* 1923/24, 33–35.

ABSTRACT

EMŐKE TARI SOLYMOSI

„HISTORICAL CONCERTS" AND „HIGHLY SUCCESSFUL SELF-EDUCATION"

Music history teaching, early music concerts and self-education groups over the last three decades at the National Music Conservatory (Budapest)

Based on recent research into the 1919–1949 period of the Budapest National Music Conservatory, this study aims to answer the following questions: 1. How can the teaching of music history at the institute in this period be characterized? 2. What kind of early music concerts were organized by the Conservatory? How did the F. Liszt Youth Circle contribute to the students' knowledge of music history?

In the academic year 1919–20, when the Conservatory was nationalized, the new directors (Béla Diósy, Emil Haraszti and Aurél Kern) formulated a new policy on music history teaching. A recently found document provides information about the high quality of music history teaching then: one of professor János Hammerschlag's students made shorthand notes of his lectures of 1936–37.

In the early music concerts organized by the National Conservatory in the 1920s a number of Renaissance and Baroque compositions were performed for the first time in Hungary. The pieces, the scores and even the instruments were chosen with care and expertise. These concerts preceded the spread of the authentic performing practice of early music by decades. Several premieres of pieces demanding a huge performing apparatus were linked to the National Conservatory and these events had music historical significance. A selection of quotations proves that the concerts of the Conservatory were greeted with enthusiasm by the public and experts, and were well received by the press.

The Ferenc Liszt Youth Circle promoted students' knowledge of music history by unifying theory and practice. The circle held 42 sessions between 1921 and 1924. At the meetings teachers and students gave presentations on different topics (from the musical connections in Greek mythology to contemporary Hungarian composers) and the pieces analyzed were also performed.

Emőke Tari Solymosi, born in 1961 in Budapest, received her degree in musicology from the Ferenc Liszt Academy of Music, Budapest. She also holds degrees in piano pedagogy and arts management. A journalist since 1987, she has taught music history at the Saint King Stephen Conservatory of Music since 1995, and at the Teacher Training College of the Ferenc Liszt University of Music since 2001. She began researching Lajtha's life and works in 1988, and as a result she has lectured on Lajtha throughout Hungary as well as in Paris and Vienna. She has directed programs about him for Hungarian radio and television, written numerous articles and liner notes about his music, and is responsible for the internet database of his oeuvre. The results of her recent research into the last three decades of the National Conservatory (when Lajtha was active there) were published in the following book: Tari, Lujza–Iványi-Papp, Mónika–Sz. Farkas, Márta–Solymosi Tari, Emőke–Gulyásné Somogyi, Klára: *A Nemzeti Zenede* [The National Music Conservatory]. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Budapesti Tanárképző Intézete [Teacher Training College of the Ferenc Liszt University of Music], 2005.

Sipos János

BARTÓK ANATÓLIAI GYŰJTÉSÉNEK EGY SIRATÓJA ÉS ANNAK ZENEI HÁTTERE[1]

Bartók hatalmas és úttörő kutatómunkát végzett a magyar, a román és a szerbhorvát népzenével kapcsolatban.[2] Meggyőződése volt ugyanis, hogy csak a szomszéd és rokon népek zenéjének alapos ismerete birtokában tudjuk megállapítani, hogy mi a speciális, és mi az általános a magyar népzenében.

1936-os török gyűjtésének azonban ezen kívül is volt egy különleges időszerűsége. A 18. század végétől az öntudatra ébredő magyarság közgondolkodásának központjába került az őshaza kutatása, az ázsiai rokon népek felkeresése. Evvel összhangban még a 20. század első felében is a keleti népzenei kutatás számára az egyik fő cél a zenei őshaza felfedezése.

A magyar kutatás számára elsőrendű fontosságú volt, hogy betekinthessen a különböző török népek népzenéjének régebbi rétegeibe, hiszen török népcsoportok alapvető szerepet játszottak a magyar etnikum, a magyar kultúra és a magyar népzene kialakulásában. Nem véletlen, hogy Bartók ezt mondja: „Finnugor–török hasonlóságokat először a Volga táján élő népek irányában kerestem, és onnan kiindulva végül Törökország irányában."[3]

Bár Bartók Törökországban koncerteket és előadásokat is tartott,[4] fő céljának a népzenegyűjtést tekintette. 1936. november 2-án érkezett Isztambulba, egy napig a konzervatóriumban dolgozott, majd Ahmet Adnan Saygun török zeneszerző tár-

1 A *Bartók's Orbit, The Context and Sphere of Influence of His Work* nemzetközi konferencián (Bartók Arcívum, MTA Zenetudományi Intézet, Budapest) 2006. március 23-án, az *Emerging Work on Bartók I: Approaches to His Style and Work* szekció keretében angolul elhangzott előadás magyar nyelvű írásos változata.

2 Például Béla Bartók: *Volkmusic der Rumänien von Maramureş*. München: 1923.; Béla Bartók: *Melodien der rumänischen colinde*. Wien: 1935.; Béla Bartók: *Slovenské Ľudové Piesné – Slowakische Volkslieder*, I. Bratislava: 1959. Sőt a Biskra vidéki arab oázisokban is gyűjtött: Béla Bartók: „Die Volksmusic der Araber von Biskra und Umgebung." *Zeitschrift für Musikwissenschaft II:* 9, 1920, 489–522.

3 Friede F. Rothe interjúja Bartókkal „The Language of the Composer." *The Étude* 1941 február. 83 és 130.

4 A török út előzményei, a török gyűjtés és a kiadásra tett próbálkozások megismerhetők Bartók leveleiből valamint a *Népdalgyűjtés Törökországban* című úti beszámolójából. Mindezeken túl az amerikai kiadás előszavában B. Suchoff elsősorban a fent említett dokumentumokra támaszkodva élvezetes stílusban megírta az idevágó események sorozatát. Lásd Béla Bartók: *Turkish Folk Music from Asia Minor*. Ed. by Benjamin Suchoff. Princeton: 1976.

saságában Ankarába utazott. A fővárosban három előadást tartott, néhány koncertet adott, és egy kisebb gyűjtést is végzett. Az igazi kutatómunka azonban november 18-án kezdődött, amikor Rásonyi László tanácsára Dél-Törökországba mentek, Adanába és az Osmaniye környéki tengerparti területre, ahol néhány nomád törzs téli szálláshelye volt.

November 19–20-án falvakból behozott énekesekkel nagyon hatékony gyűjtést végeztek Adanában. November 21-én Tarszuszba majd Merszinbe mentek, kis eredménnyel. November 23-án egy közeli faluba, Çardakba utaztak, ahol az énekelt dallamok mellett hangszeres darabokat is tudtak gyűjteni. November 24-én a *tedzsirli* nomád törzs téli szálláshelyén végeztek sikeres gyűjtést, majd munkájukat 25-én Adanában fejezték be. Összesen 101 dallamot gyűjtöttek, melyből Bartók 87-et publikált.[5]

Budapestre visszatérve Bartók azonnal nekilátott a hatvannégy hengerre felvett dallamok lejegyzésének. 1937 májusára befejezte a munkálatok zömét, de a szöveggel kapcsolatos problémák miatt ezt követően ideiglenesen leálltak a török gyűjtés munkálatai. 1938 májusában kezdett el újra foglalkozni az anyaggal, ekkor küldte el Rásonyinak a hátralevő török szövegeket.

Március 13-án német csapatok szállták meg Ausztriát, ami rendkívül felzaklatta Bartókot. 1939 decemberében elvesztette édesanyját, és ebben az évben véglegesen rászánta magát az emigrálásra. Tanítványával, Deutsch Jenővel elkészíttette a török zenei példák tisztázatát, és elkészült a török szövegek írógépes példánya is.[6]

Kevéssé közismert, hogy Amerika helyett szívesebben ment volna Törökországba, folytatni a megkezdett kutatást. Megkérte Saygunt, nézzen utána, van-e mód arra, hogy Törökországban dolgozzon népzenekutatóként. Cserébe mindössze a megélhetését fedező szerény fizetségre tartott volna igényt. Saygun először lelkesen válaszolt, hogy jól ismeri az új minisztert, és reméli, el tudja intézni Bartók letelepedését.[7] Azonban a Törökország kül- és belpolitikájában bekövetkező változások miatt nemcsak Bartók, hanem ő maga is nemkívánatos lett Ankarában, ezért ez a terv nem sikerülhetett.

1940. áprilisában Bartók először amerikai koncert- és tudományos előadókörútra ment, majd 1940. október 8-án végleg emigrált.

Tudjuk, hogy 1943-ban betegágyán[8]

> egy maga készítette, kézzel írott török–magyar szótár segítségével török költemények tanulmányozásában merült el. Ágyát elborították a – szintén kézírásos – költemények és a

5 Bartók 14 darabot nem jegyzett le különböző indokolással, pl. „Formája zavaros, nincs leírva" (M.F. 3152), „Nincs lejegyezve kíméletből" (M.F. 3169), „Csupa hamis ének, nem jegyezhető le" (M.F. 3174a, b), „Gyanus eredetű, furcsa, nem érthető intonáció" (M.F. 3180), „Hamis" (M.F. 3187) stb.

6 A bevezető tanulmány megírását egyenlőre elhalasztotta, de ekkor komponálta a *Divertimentót* vonószenekarra, a *VI. vonósnégyest*, befejezte a *Hegedűversenyt* és a zongorára írt *Mikrokosmost*, valamint letisztázta román népzenei gyűjteményének dallamait.

7 Saygun 1939. március 19-i levele, lásd Ahmet Adnan Saygun: *Bartók Béla's Folk Music Research in Turkey*, Budapest: 1976, 417.

8 1943-ban vendégprofesszornak nevezték ki a Harvard Egyetemre, ám az előadások elkészítése nagyon kimerítette, ami egy héthetes betegséghez vezetett.

fordításukra tett kísérletek. Elégedetlen volt a filológusok erőfeszítéseivel, maga próbálkozott meg a fordítások elkészítésével.[9]

1943 júniusában ezeket írta:

Előkészítettem kiadásra a török anyagomat, egy 100 oldalas bevezetést stb. Mindezt nagy örömmel tettem, csak az a baj, hogy rendkívül kevés ember érdeklődik ilyen dolgok iránt, pedig igazán eredeti következtetésekre jutottam, melyeket szigorú levezetés segítségével be is bizonyítottam. És természetesen senki sem óhajtja kiadni ezeket a munkákat...[10]

Ugyanezen év október 3-án pedig ezt olvashatjuk:

...Jelenleg semmit sem lehet tenni a román anyaggal. Szerencsére fel tudom kínálni helyette egy másik, körülbelül feleakkora munkámat, a címe „Török parasztzene Kis-Ázsiából". Ez lenne az első olyan valaha is publikált mű, mely török parasztzenét tartalmaz, és rendszeres kutatómunka során készült. A bevezetőben ismertetem, hogy miként lehet bizonyos esetekben egy falusi népzenei anyag hozzávetőleges korát megállapítani, és ez a könyvnek nemzetközi jelentőséget ad. Emellett a Bevezetőben sok más, igen érdekes kérdést is tárgyalok...[11]

Október 15-én a Columbia Egyetem zenei könyvtára elutasította a török könyvet, ráadásul szeptemberben Bartók megtudta, hogy a román kötetek kiadásával is meg kell várni a háború végét. 1944. július 1-jén elhelyezte a *Turkish Folk Music from Asia Minor* tisztázatát az egyetem könyvtárában. Innen kelt azután életre 1976-ban magyar és amerikai kiadásban angol nyelven, majd 1991-ben az amerikai kiadás hasonmásaként török kiadásban törökül.[12]

A kiadások egyike sem keltett feltűnést, noha ez a munka volt az első próbálkozás az anatóliai népzene osztályozására.

Mi lehet ennek a közönynek az oka? Ha eltekintünk minden egyéb lehetséges magyarázattól, egy súlyos érv akkor is fennmarad: Bartók török gyűjtése oly kevés dallamot tartalmaz, hogy abból egy ma mintegy nyolcvanmilliós nép népzenéjére érvényes megállapítások csak nagy fenntartásokkal fogalmazhatók meg. A török népzenéről pedig egészen a legutóbbi időkig nem született olyan átfogó elemző mű, mely értelmező hátteret adhatott volna Bartók gyűjtéséhez.

Magam 1988–1993 között tanítottam Törökországban, az Ankarai Egyetem Hungarológia Szakán, és ezalatt egy 1500 dallamot eredményező gyűjtést végeztem el. Azokon a területeken kezdtem a kutatást, ahol Bartók abbahagyta, majd – ahogy egyre kevesebb új dallam került elő, fokozatosan egyre nyugatabbra vo-

9 Jozeph, Szigeti: *With String Attached*, 2. ed., New York: 1941, 271.

10 New Yorki Bartók Archívum (továbbiakban NYBA) levelezési dosszié, 1943. július 31-re datált levél Ralph Hawkes-nek.

11 NYBA levelezési dosszié, 1943. október 3-ra datált levél a New York Public Library-nak.

12 Saygun: i. m.; Bartók: *Turkish Folk Music*...i. m.; Béla Bartók: *Küçük Asya'dan Türk Halk Musıkisi*. Fordította és az előszót írta: Bülent Aksoy. Istanbul: 1991.

nultam. Emellett kijegyzeteltem a hozzáférhető török dallamkiadványokat, melyekből kritikai elemzés után további háromezer dallammal egészítettem ki gyűjtésemet. A hatéves helyszíni tartózkodás, a török nyelvtudás, a török népzenekutatókkal való konzultáció és elsősorban a rendszeres gyűjtés, lejegyzés és elemzés lehetővé tette, hogy egy nagy, rendezett török népzenei gyűjtést készítsek elő kiadásra.

Így módom nyílt arra is, hogy egy nagy török anyagon megvizsgálhassam: Bartóknak az anatóliai anyaggal kapcsolatos következtetései miként állják meg a helyüket. A téma részletes elemzése messze túlmutat egy tanulmány keretén, de hadd említsem meg, hogy több könyvemben is foglalkoztam vele.[13] Ha egy mondatban kell megválaszolni a fenti kérdést, azt mondhatjuk, hogy főként a rendelkezésére álló dallamok kis számával magyarázható hibái ellenére Bartók műve a mai napig az anatóliai népzene összehasonlító kutatásának megkerülhetetlen alapmunkája.

A jelen tanulmányban a gyűjtemény egyetlen dalával, az 52-es számú siratóval és annak bővebb anatóliai, magyar és más népek közötti hátterével foglalkozom.

Bartók többször panaszolta, hogy nem tudott asszonyoktól gyűjteni, noha valójában két török nőtől összesen tizenhárom dallamot, vagyis az általa közölt anyag 15%-át vette fel. Igen ám, de ezzel a két énekessel a fővárosban, Ankarában találkozott, talán ezért nem tartotta őket igazán megbízhatóknak.[14] Pedig e dallamok többsége – mint erre Bartók maga is utalt – autentikusnak tűnik, mi több: a gyűjtemény 51-es számú dallama nem más, mint egy *g–f–e–d–c* dúr pentachordon mozgó, *d*-n és *c*-n kadenciázó siratódallam.

A dallam lejegyzését megtekintve feltűnik, hogy Bartók az 1., 3., 5., illetve 7. sor záróhangját rendre *asz*-nak, *g*↑-nek, *g–asz* trillának, illetve *g*-nek írta, megragadva ezzel egy fontos jelenséget az anatóliai siratók előadásában: a fráziszáró hang bizonytalan, gyakran alacsony intonálását *(1. kotta, szemközt)*.[15] A másik jelenség,

13 Sipos János: *Török Népzene I.* Budapest: MTA ZTI Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez, 1994; uő: *Török Népzene II.* Budapest: MTA ZTI Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez, 1995; János Sipos: *In the Wake of Bartók in Anatolia.* Budapest: European Foklore Institute, 2000; uő: *Kazakh Folksongs from the Two Ends of the Steppe.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 2001; Sipos János: „Vannak-e közös rétegek a karacsáj-balkár és a magyar népzenében?" In: *Orientalista nap 2001.* Szerk. Birtalan Ágnes és Yamahi Masanori. Budapest: MTA Orientalisztikai Bizottság – ELTE Orientalisztikai Intézet, 2002, 117–132.

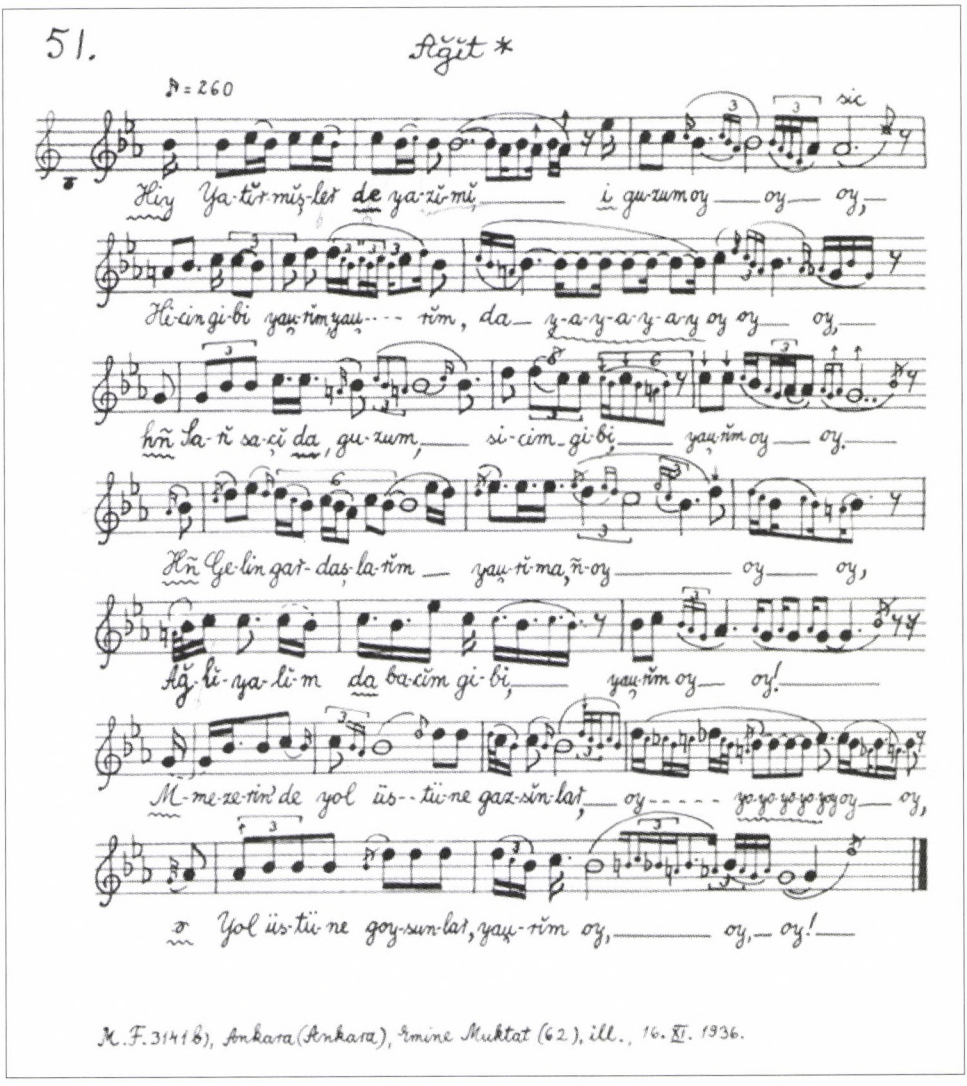
14 November 16-án Hatice Deklioğlutól, az akkor Ankarában szolgáló, Çorumból származó tizenhároméves kislánytól hat dallamot gyűjtött, Emine Muktattól, a régi Ankara egyik lakójától pedig hét dallamot, köztük a tárgyalt siratódallamot is.

15 A sirató szövege mai török nyelven, és a szöveg magyar fordítása:

Yatırmışlar yavrumu, guzum, oy,	Lefektették a gyermekemet, bárányom, jaj,
Hecin gibi yavrum, yavrum, da, oy, oy,	Mint egy tevécske, kicsim, jaj, jaj.
Sarı saçı, kuzum, sicim gibi, yavrum, a, oy.	Szőke haja, kicsim, olyan mint az aranyfonál, jaj,
Gelin kardaşlarım, yavrum, oy, oy,	Gyertek, testvéreim, kicsim, jaj, jaj,
Ağlayalım bacım gibi, yavrum, oy!	Sírjunk mint a nővérem, kicsim, jaj!
Mezarını de yol üstüne kazsınlar,	A sírját az út mentén ássák,
Yol üstüne koysunlar, yavrum, oy!	Őt az út mellé fektessék, jaj!

melyre most figyelnünk kell, az, hogy az énekes az *esz* hangot nemegyszer kissé alacsonyan intonálta. Ezt a hangot Bartók többnyire *d*-nek jegyezte le (2., 3., 6. és 7. sor).[16]

Ha azonban az 1., 3., 5. és 7. sor záróhangjait egymás után másolva megvizsgáljuk, nem igazán hallunk különbséget „átlagos" magasságuk között. Ugyanígy a 2., 3., 4. és 7. sorban a Bartók által *d*-nek illetve *esz*-nek jelölt hangok intonációja sem pontos, ahogy például a 4. sor határozottan *esz*-nek jelölt „yavruma", illetve a 7. sor *d*-nek írt „goysunlar" nyolcadainak magassága sem tér el egymástól.

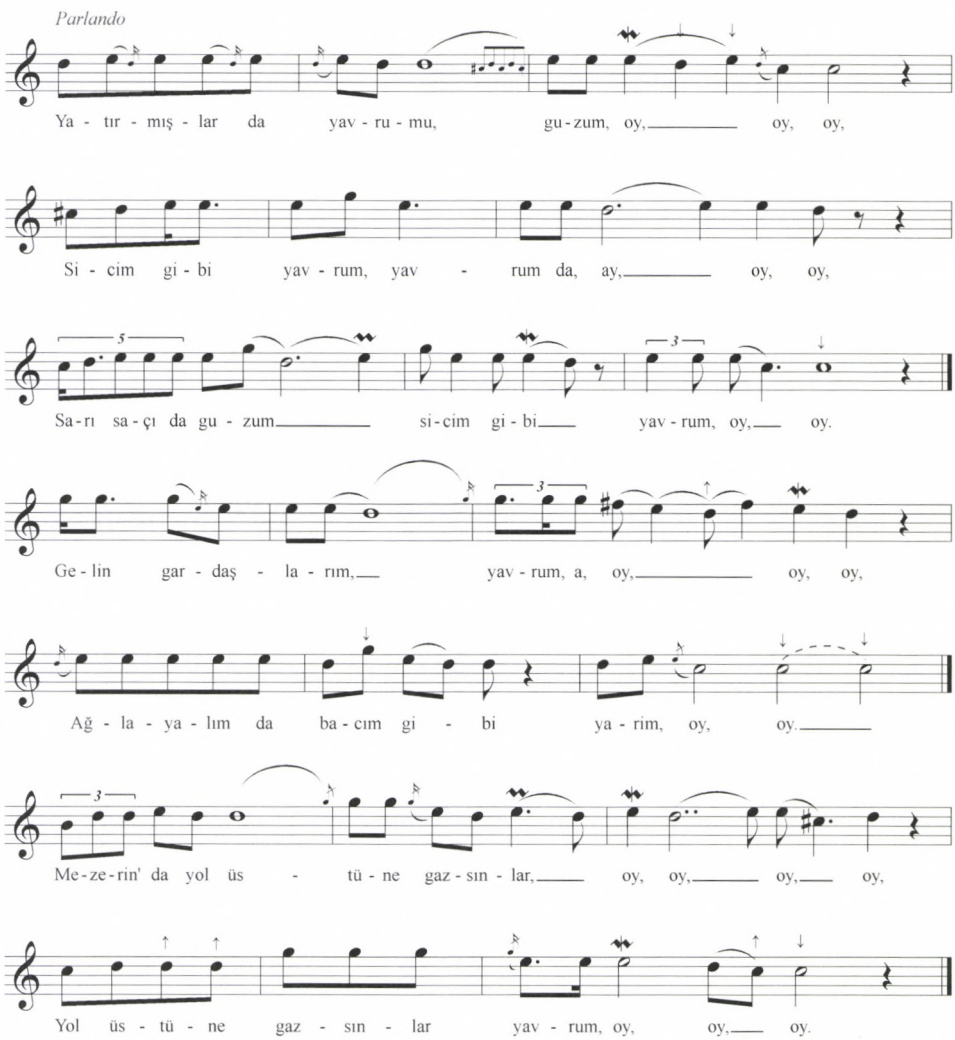


1. kotta. Az 51. számú anatóliai siratót Bartók Béla lejegyzésében, Deutsch jenő kézírásával

16 Az utolsó sor utolsó hangjait egy kisszekunddal lejjebb írta. A szövegtévedések javítása: Saygun: i. m. 339.

De van-e e néhány bizonytalanul intonált hangnak akkora jelentősége, ami indokolja ezt a mikroszkopikus vizsgálatot? Bartók a dallamról azt mondja, hogy „Az olyan dallamok eredetéről, mint N° 51 még csak találgatni sem lehet."[17]

Elkészítettem a dallam egyszerűsített lejegyzését, a mai magyar lejegyzési hagyományoknak megfelelően *c*-re transzponálva *(2. kotta)*. Itt az 1., 3., 5. és 7. sorok záróhangja *c*-re került, az alacsony intonálást nyilakkal jeleztem. Hasonlóan a 2., 3., 6. és 7. sorok alacsonyan intonált *g* hangjait $g_{\downarrow}$-vel jelöltem.

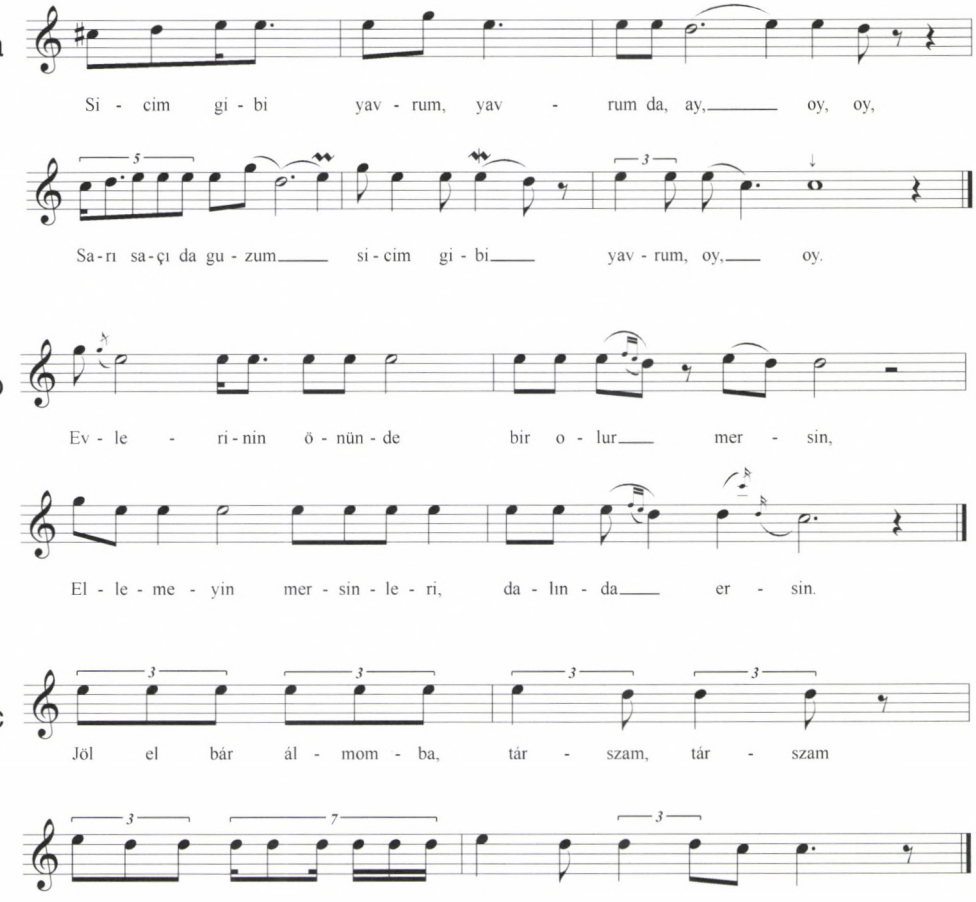


2. kotta: Bartók 51. számú siratójának egyszerűsített, c-re transzponált lejegyzése

17 Uott XII.

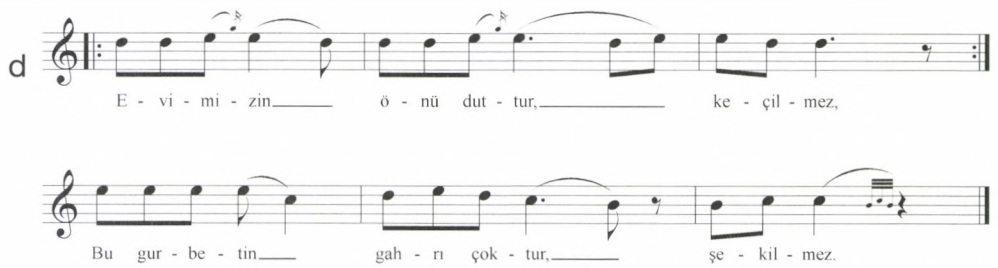
A sirató érzelmileg fűtött előadásában a kvint vagy bármely más hang bizonytalan intonálása nem meglepő. Van-e azonban jogunk a sorzáró hangokat mélyen intonált *c*-nek értelmezni? Magam mintegy 300 anatóliai siratót és leánybúcsúztatót gyűjtöttem és jegyeztem le. Az esetek többségében az anatóliai sirató határozott hangmagasságon (most *c*) zár *(3b kotta)*, és ugyanez igaz a magyar sirató kisformájára is *(3c kotta)*.

Nem ritka azonban az sem, hogy – mint Bartók 51. dallamán látjuk – az anatóliai siratók záróhangjai alacsonyan intonáltak, illetve *c–h* trillaszerű kettős arculatot mutatnak *(3d kotta)*.[18] Jóval ritkábban bár, de a záróhang alacsony intonációja a magyar siratóknál is előfordul.



3. kotta: a) Bartók 51. dallamának egyszerűsített lejegyzésének két sora; b) c-n záró anatóliai sirató (Sipos 1994:41); c) c-n záró magyar sirató (MNT V, 193, Bartók lejegyzése Moldvából)

18 Egyes siratók valóban tovább ereszkednek *f* felé, mint láthatjuk például Sipos: *Török Népzene I.* i. m. N° 45-ben.



3/d kotta. Alacsonyan intonált végű anatóliai sirató (Sipos 1994: 24)

A nagyszámú anatóliai sirató tanulságai alapján arra következtethetünk, hogy a bizonytalanul, illetve sokszor kissé alacsonyan intonált záróhanggal nem új modalitás jön létre, hanem ezt a hangot – legalábbis ebben a zenei stílusban – inkább a *c* záróhang egy variánsának kell tekintenünk. A Bartók-gyűjtés 51-es siratója tehát beillik a török siratók közé.

Az így kapott dallam a *g–(f*↑*)–e–d–c*(↓) pentachordon mozog. Két variatív, rugalmas hosszúságú, recitatív előadású, kis ambitusú sora alapvetően egymással párhuzamosan ereszkedik, a magasabb sor *d*-n, az alacsonyabb pedig *c*-n zár. Ez a leírás jól illik mind a magyar siratók kisformájára, mind az anatóliai siratók egyik legáltalánosabb formájára.

A nagyszámú példa áttanulmányozása során kiderült, a magyar és az anatóliai sirató kisformájának általános jellemzői lényegében megegyeznek, sőt a dallamok kisebb részleteiben is számos hasonlóság mutatkozik.[19] Itt tehát nemcsak egyes dallamok véletlenszerű hasonlóságáról van szó, hanem két nagyobb terület fontos zenei stílusai közötti szoros összefüggésről.[20]

Miért nem utalt erre Bartók? Nem kizárt, hogy látta a hasonlóságot, de óvatos tudós lévén egyetlen dallamból nem kívánt mélyreható következtetéseket levonni. Ráadásul – mint már említettük – a siratót Ankarában, a fővárosban vették fel, ezért török gyűjtésének ezt a részét nem érezte teljes értékűnek. Biztosan befolyásolhatta a sirató bizonytalanul intonált hangmagasságainak értelmezésében a fonográfhenger rossz minősége, és érvényesülhetett a lassítva történő lejegyzés esetenként torzító hatása is.

És talán még fontosabb: bár a magyar népzene korai feltárását Kodállyal vállvetve végezték, a siratók vizsgálata Kodály feladata volt.[21] Bartók is jegyzett ugyan le siratókat, de akkor még nem ismerhette a török sirató széles hátterét, és a magyar sirató kisformájának és többi alakzatának a részletesebb elemzése sem történt még meg.

19 A magyar sirató kisformájának általános leírását lásd például Dobszay László: *A siratóstílus dallamköre zenetörténetünkben és népzenénkben*. Budapest: 1983, 43.

20 Részletesebben lásd Sipos: *In the Wake*... i. m.

21 Kodály már 1915-ben hallott Ghymesben siratót, majd a többfelé gyűjtött siratóanyagot 1920-ban ki is akarta adni. 1936-ban Erdélyben már fonográffal gyűjtöttek. Ezután a gyűjtés hosszú időre megszakadt. Lásd *A Magyar Népzene Tára V, Siratók. – Laments*. Sajtó alá rendezte és a bevezető tanulmányt írta: Rajeczky Benjamin és Kiss Lajos. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1966, 7–8.

Fellelhető-e a fenti forma más népek zenéjében? A magyar siratóstílus nemzetközi vonatkozásait Vargyas Lajos és Dobszay László foglalta össze.[22] A magyar siratókhoz hasonló dallamok után kutatva áttekintették az európai népzene hozzáférhető anyagait, és Dobszay a gregoriánumot is. Az eredmények dióhéjban a következők. A szlovákoknál van egyező kisforma, amely a történelmi adatok alapján a magyarból való átvételnek tekinthető. A románoknál a legegyszerűbb egykadenciás *f–e–d–c* siratókon kívül *d–c* kétkadenciás és dór–fríg jellegű *g* főkadenciások is találhatók, ezenkívül gyakoriak a pszalmodizáló dallamokhoz hasonló pentaton sorok, valamint a tritont hangsúlyozó mixolíd típusok is. A szerb és macedón anyagban is előbukkannak ilyen jellegű, többnyire sorpáros formájú dallamok; a bolgár népzenében pedig strófikus és rövidebb sorokból álló dallamok kifejlett stílusaként él ez a zenei forma.

Európa néhány más népénél is előfordul hasonló dallam, a kisformára emlékeztető alakzatokban, szórványosan a szicíliai, francia, német dallamok között, és kifejlett kétkadenciás formát és fríg lefutást is tartalmazó dallamok formájában a spanyoloknál. Az északi (angolszász, ír, skót, hebridai stb.) gyűjteményekben azonban a bennük található dallamok alapvetően más karaktere miatt nem várható ilyen stílus felbukkanása. Ugyanakkor a gregorián egyes tónusai közelebb állnak a magyar siratóstílushoz, mint a fenti népzenei dallamcsoport bármelyike.

Úgy tűnik tehát, hogy a magyar siratók kisformája által képviselt dallamalapforma elszórtan vagy éppen gazdagon továbbfejlesztett formákkal sok európai és Európán kívüli népnél megjelenik.[23] Dobszay László szerint „Európa déli övezetére kellene e zenei nyelvet lokalizálnunk, egy keleten kissé felkanyarodó, lényegében mediterrán sávban elhelyezkedő dallamkultúra szétfejlődött utódainak kellene tekintenünk az elemzett stílusokat."[24]

Idetartozó dallamok bukkantak fel vogul, osztyák,[25] finn, észt,[26] Kaukázus környéki és egyes török népeknél, sőt a szlávoknál is, ám egyrészt az áttekintett gyűjtemények nem vehetők teljes körűeknek, másrészt sok népnél teljesen hiányoznak az idevonatkozó publikációk. Dobszay a keleti adatok alapján úgy véli, hogy mindez megengedi a sirató gyökereinek az ugor korból való származtatását, de további kutatásokat tart szükségesnek.[27]

Vargyas a 25. jegyzetben hivatkozott művében határozottabban állítja a sirató ugor-kori eredetét. Megvizsgálta nyelvrokonaink zenéjét, majd az osztyák és vogul

22 Vargyas Lajos: *A Magyarság Népzenéje.* 2. javított kiadás, szerk. Paksa Katalin. Budapest: Planétás kiadó, 2002, 240–262.; Dobszay: i. m. 49–95.

23 Például egy nepáli sámándal: *g' d e e d c c / g' d e e d c c,* melyet a 35-ik ICANAS konferencián bemutatott videóról jegyeztem le.

24 Dobszay: i. m. 83.

25 Szabolcsi Bence: „Osztják hősdalok – magyar siratók melódiái." *Ethnographia* XLIV: 1, Budapest: 1933, 71–75.; Vargyas Lajos: „Ugor réteg a magyar népzenében." *Zenetudományi Tanulmányok I.* Budapest: 1953, 611–657.

26 C. Nagy Béla: „Adatok a magyar népdal kialakulásához." *Zenetudományi Tanulmányok VII.* Budapest: 1959, 605–688.; Béla C. Nagy: „Typenprobleme in der ungarischen Volksmusik." *Studia Musicologica II.*, Budapest: 1962, 229–240. Ezek a dallamok általában strófikusak és tempo giusto ritmusúak.

27 Dobszay: i. m. 53.

2–1 kadenciás dallamokon kívül a magyar sirató egyes nagyformáihoz hasonló 5, 4, 2, 1 valamint 4, 1; 5, 4, 1; 5, 4, 2, 1; 5, 4, ♭3 stb. kadenciájú medveénekeket is közöl.[28]

Vikár László és Bereczky Gábor nagy Volga-Káma vidéki gyűjtése is jár további tanulságokkal a siratókat illetően.[29] A mordvinok között végzett gyűjtés megmutatta, hogy ott is él a sirató. E dallamok hangkészlete általában a *e–d–c* vagy a *d–c–h–a* tri- illetve tetrachord, melyen ütempáros formák alakulnak ki.[30] E dallamok mindig egykadenciásak, nem ereszkedők, motivikájuk leginkább a gyermekjátékokra emlékeztet, és a gyűjtések ki is mutatták, hogy a mordvin siratók és gyermekdalok között nagyfokú hasonlóság van.

A kisebbségben élő votjákok zenéje nagyrészt a *a/g–e–d–c* hangokból építkezik, ám itt kevés sirató fordult elő. Az *e–d–c* alapú dallamok e területen is többnyire egykadenciásak és nem ereszkedő jellegűek: *c–d–e–(g–e)–d–c* dombokból, illetve *e–d–c* ereszkedésekből épülnek fel, és időnként az első sor végén *c–d–e* emelkedés is található. Ezek a dallamok sem vehetők tehát a magyar siratódallamok közvetlen rokonainak.[31]

A cseremiszeknél a sirató már nem él. A tatárföld délnyugati részén élő csuvasok igen egyszerű dallamainak magja *(g)–f–e–c* (másképpen *d–c–h–g*), ingadozó magasságú 2. fokkal. A menyasszonysirató mozgásai itt is jellegzetesen domborúak: *c–d–e–f–(g–a)–e–c*.

A tatároknál és a baskíroknál sem él már a sirató, de a keresztény tatárok népzenéjében és a baskírok egyes dallamaiban feltűnik a *(g)–e–d–c* tetra- illetve triton.[32]

Magam 1987 óta kutatok elsősorban török népek között. Eddig több mint 7000 dallamot gyűjtöttem és dolgoztam fel trákiai, anatóliai, azeri, kazak, kirgiz, karacsáj, mongol, illetve dakota és navaho népektől. Nézzük meg, e népeknél megtalálható-e ez a zenei stílus?

Láttuk, hogy Anatóliában nagyon elterjedt az a zenei forma, mégpedig sirató funkcióban. A nagy mennyiségű, megbízható anatóliai adat azt mutatja, hogy itt a pentatonos *(a)–g–e–d–c*, illetve a diatonikus *(a)–g–f–e–d–c* hangkészletű egy- és kétkadenciás forma mind járulékos leereszkedéssel, mind anélkül élnek, mégpedig kötetlen formai elrendezésekben és sirató, menyasszony-búcsúztató, altató stb. autentikus, recitatív műfajokban. Ugyanakkor a magyar sirató nagyformáihoz hasonló alakzatokat legfeljebb elszórtan, véletlenszerűen lehet felfedezni. Mindez nem mond ellent a dallamstílus mediterrán elterjedtségét valló elméletnek, mivel tudjuk, hogy az anatóliai kultúra összetett, és annak a közép-ázsiai, törökös komponens csak az egyik, bár alapvető rétegét alkotja. Elgondolkozásul azonban meg-

28 Lásd még Vargyas: *A Magyarság Népzenéje*, i. m. 247–250.; Dobszay: i. m. 50–51.; Vargyas: *Ugor réteg*... i. m. 611–657. által felhozott példák egy részét a sirató stílustól eltérőnek tartja.

29 Vikár László: *A volga-kámai finnugorok és törökök népzenéje*. Doktori disszertáció (kézirat), Budapest: 1979.

30 Például *c d c a / d c (h) a* vagy *e d c / d e d c*.

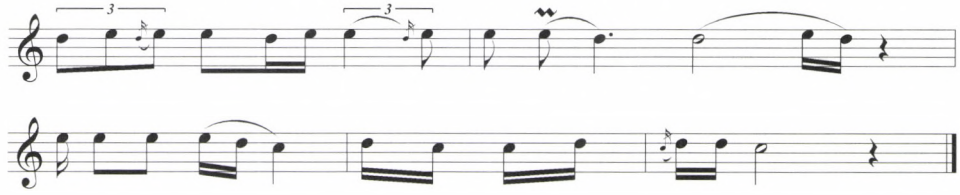
31 László Vikár: „Votiak Trichord Melodies." *Studia Musicologica II*, Budapest: 1969, 461–469.

32 László Vikár–Gábor Bereczki: *Chuvash Folksongs*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1979.

jegyzem, hogy a bulgáriai törökök *a–d–d–h d–h a* triton motívummal jellemezhető siratói eltérő karakterűek.

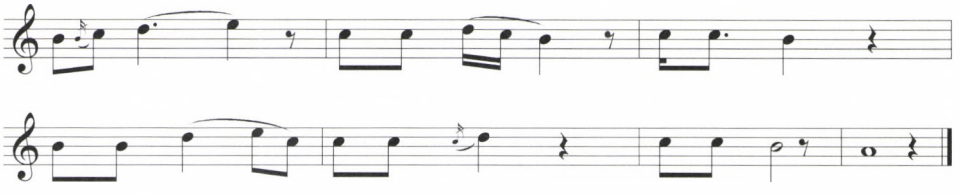
Azeri kutatóutam során is nagy mennyiségben kerültek elő mind egy-, mind kétkadenciás hasonló sirató dallamok *(4a kotta)*.[33]

a

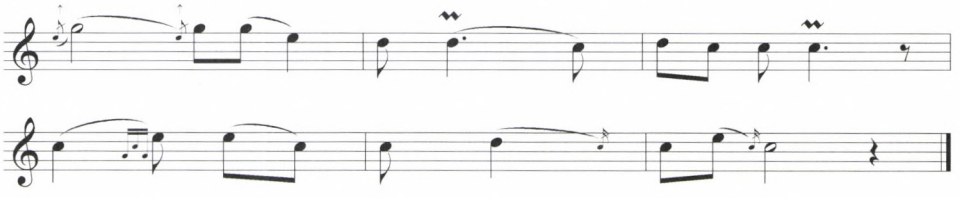


Míg a Kaszpi-tenger túloldalán lakó *adaj* kazakok siratói más karakterűek *(4b kotta)*,[34] a mongóliai kazakok *do*-pentaton siratói mutatnak hasonlóságot a legegyszerűbb egykadenciás magyar és anatóliai siratókhoz *(4c kotta)*.[35]

b



c

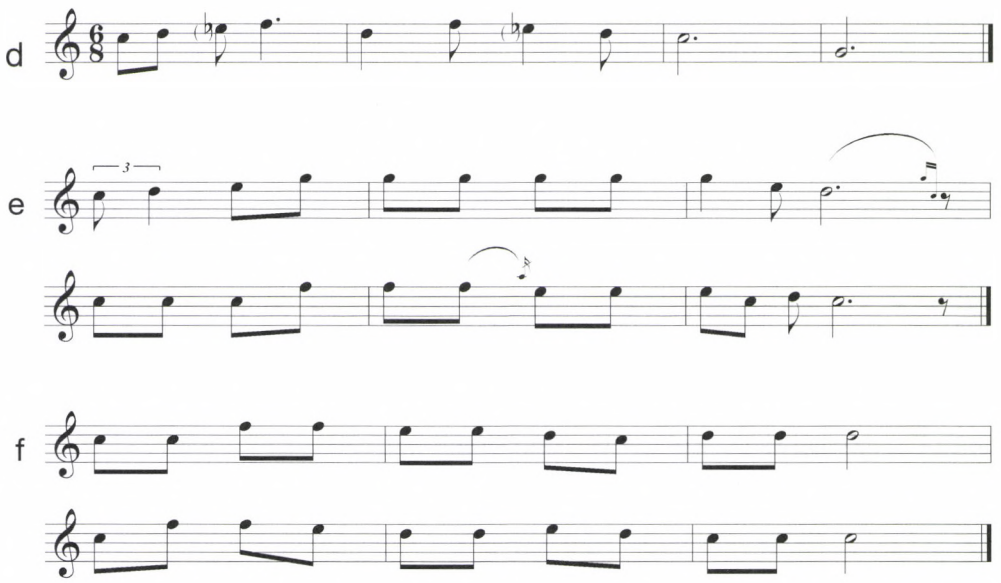


4. kotta. Török népek siratói: a) azeri (Sipos 2003: N.º 29); b) dél-nyugat kazak (Sipos 2001: 65a); c) mongóliai kazak (Sipos 2001: 65b)

33 Sipos János: „Néhány megjegyzés a magyar népzene török-mongol kapcsolataihoz." In: *Az Idő rostájában*. Tanulmányok Vargyas Lajos 90. születésnapjára. 1. kötet, szerk. Domokos Mária. Budapest: L'Harmattan, 2004, 235–267: N.º 29 és N.º 35. Figyelemre méltó, hogy szinte csak ebben a dallamstílusban volt felfedezhető jelentősebb zenei hasonlóság az igen közeli török dialektusokat beszélő azerik és anatóliai törökök népzenéje között.

34 Jellemző, hogy kissé más zenei logikával bár, de épp azokon a lokriszi chordokon mozognak (esetleg egy hanggal tovább ereszkedve), mint az azerik legjellegzetesebb dallamcsoportjai. Ennek részletes leírását, és az anatóliai, valamint a magyar sirató kisformájával való összevetését lásd Sipos: *Kazakh Folksongs…* i. m. 43–48.

35 Egymagú: *g'– g' g'–e / d–c–c–c / c–e–c–d / c–c c*; *d*-n vagy *c*-n kadenciázó: *d–e–d–d d–d d / d–e–e–d d–d–e/ c–c–c–c c–e d / c–e–d–c c c*. Hasonló dallamok Anatóliában is nagy mennyiségben kerültek elő. Járulékos leereszkedéssel: *g'–e–e–d–c–c / e–c–d–c + a– a a* vagy *c–c–e–g' e–d–e–c c + a–a a*. Leggyakoribb az egymagú, mindig *c*-re ereszkedő forma, de jelentős a *d*-n vagy *e*-n kadenciázó nem siratódallamok száma is.



4. kotta. Török népek siratói: d) kirgiz (Sipos 2002-es kirgiz gyűjtés); e) kirgiz (Sipos 2004-es kirgiz gyűjtés); f) karacsáj sirató (Sipos 2000-es kaukázusi gyűjtés)

A kirgiz siratók leggyakoribb formája egy kvartugrással lefelé bővülő dúrtetrachord domb *(4d kotta)*, de siratóként, leánybúcsúztatóként és a „keserves"-nek nevezhető műfajban előfordul a kétkadenciás kisforma is *(4e kotta)*. A legegyszerűbb karacsáj sirató és a siratókkal rokon dallamok mindegyik sora *c*-re ereszkedik *(4f kotta)*, de itt is találhatók a kétkadenciás siratóhoz hasonló keserves dallamok. A teljességgel pentaton mongol, csuvas, tatár, baskír, illetve dakota népzenében ez a fajta dallam nem tűnik fel. A dakota zenétől nagymértékben eltérő navahó dallamok között sem létezik ez a forma.

Az újabb adatok szerint tehát ez a forma sok és igen különböző etnogenezisű népnél bukkan fel, de nem egy mindenhol előforduló, általános stílus. A *do*-pentachordon mozgó, alapvetően párhuzamos, rugalmas, ereszkedő vagy domb karakterű parlando-rubato sorok, melyek közül a magasabb *d*-n, az alacsonyabb *c*-n kadenciázik sok népnél megtalálhatók.

Természetesen az egyes népek ilyen karakterű dallamai között kisebb-nagyobb különbség van, sőt egy-egy nép hasonló dallamai, illetve egy hosszú siratófolyamat egyes szakaszai is természetszerűen eltérhetnek egymástól, de a fenti tulajdonságok mégis egy tágabb zenei rétegbe sorolják őket.

Emlékezzünk Bartók (1937: 168) egy igen fontos megállapítására: „...az a gyanúm, hogy a földkerekség minden népzenéje, ha elegendő népzenei anyag és tanulmány áll majd rendelkezésünkre, alapjában véve visszavezethető lesz majd néhány ősformára, őstípusra, ős stílus-fajra."

A vizsgált zenei forma esetén nagy valószínűséggel a Bartók által hivatkozott egyik alapvető „stílus-faj"-jal találkoztunk.

ABSTRACT

JÁNOS SIPOS

A LAMENT FROM BARTÓK'S ANATOLIAN COLLECTION AND ITS MUSICAL BACKGROUND

Bartók collected folk music in Turkey in 1936, and his Turkish collection was published in 1976 almost simultaneously in Hungary and America and in 1991 in Turkey.

How do Bartók's conclusions stand the test in the light of an examination of larger Turkish material? I have investigated this question in four of my books, and detailed analysis points way beyond the scope of a single paper. This time I deal with a single melody, the lament No.51 of Bartók's collection and with its larger Anatolian, Hungarian and other connections.

Can this melody be an important link between important Hungarian and Anatolian folk music layers? If so, why did Bartók not realize this? Does Bartók's incredibly detailed method of transcription have any practical benefit in ethno-musicological research? Is the unique intonation of certain tones in the Anatolian and Hungarian lament accidental or is there a consistent system? Can we find the musical form represented by this Turkish lament in the folk music of other Turkic and non-Turkic people, if yes what kind of conclusion can be drawn?

To try to find an answer to some of these questions I use the melodies and results of my Turkish, Azeri, Karachay-Balkar, Kazakh, Mongolian and Kyrgyz research of more then 7000 songs.

János Sipos (Budapest, 1953) is a senior member of the Institute for Musicology, Hungarian Academy of Sciences. He began his violin studies that were to continue for ten years in 1967. He took a B.Sc. in mathematics (Analyzing Folk Music with Computer) in 1971, and a Ph.D. in Turkology (Béla Bartók's Folk Music Research in Anatolia) in 1997.

His main topic is the comparative research of the folk music of Turkic people. Since 1987 he has been continuing the Hungarian tradition started by Béla Bartók, recording, transcribing and analyzing more than 7000 Turkish, Azeri, Kazakh, Kyrgyz, Karachay and American Indian melodies, spending more than eight years among these people.

He has published eight books based on his field work (five in English, two in Hungarian and one in Azeri) on Anatolian, Azeri, Kazakh folk music, and a comprehensive volume: Comparative Research on the Folk Music of Hungarian and Turkic People.

KÖZLEMÉNY

Király Péter – Mészáros Kálmán*

SOSTAKOVICZ ALBERT ZBORÓI ORGONISTA FOLYAMODVÁNYA II. RÁKÓCZI FERENC FEJEDELEMHEZ

A 18. század első harmadáig/közepéig – ma általában úgy tudjuk – alig maradtak meg magyarországi zenészektől származó személyes írott emlékek, s ennek magyarázata látszólag kézenfekvő. A sanyarú forráshelyzetet, az áldatlan háborúskodásokban elpusztult dokumentumok hiányát számtalan alkalommal felpanaszoltuk már. Szerencsére, miként az ilyenféle jeremiádáknál lenni szokott, a valóság azért más. Ha nem is tömegesen ugyan, de mégiscsak szép számmal akadnak olyan levelek és iratok, amelyek magyarországi muzsikusoktól – helybéliektől vagy idegenektől – származnak. Némelyikük szinte semmitmondó, mint például az elmaradt járandóságokat vagy valamilyen fizetéskiegészítést kérő beadványok. (Akad ilyesmi hellyel-közzel az erdélyi fejedelmi udvar 17. századi iratanyagában, s ismertek főúri rezidenciákról is.) Mások viszont érdekesek: bepillantást engednek az egykori hazai zenészek munkájába vagy életkörülményeikbe. Ilyen például a besztercebányai Joannes Steck 1513-ban apjához írt beszámolója arról, hogy miként is lett belőle pécsi orgonista;[1] a királyi udvar kiválóságának, Thomas Stoltzernek 1526. február 23-án Budán kelt levele Albrecht von Brandenburghoz, amelyben megemlíti két új kompozícióját, és utal az egyik előadásmódjára;[2] a körmöcbányai orgonista-orgonakészítőknek, Mathias Buriánnak és fiának, Hieronymusnak különféle hangszerekkel kapcsolatos 1573–1596 közötti levelei, s ezek közül is elsősorban az apa által Verancsics érsek számára készített automatával kapcsolato-

* A bevezetőt Király Péter írta, az iratokat Mészáros Kálmán közli.

1 Magyar Országos Levéltár Budapest, Középkori gyűjtemény, DL 47061; a levél német szövegét erősen modernizálva, helyenként megváltoztatott szavakkal, valamint némi kihagyással közreadja: Szigeti Kilián: *Régi magyar orgonák. Pécs*. Budapest: 1979, 204–207. Magyar fordítása: Szigeti Kilián: „Pécs orgonistái és orgonaépítői a késő középkorban." In: *Baranyai helytörténetírás 1974–1975*. (Baranya Megyei Levéltár Évkönyve) Pécs: 1976, 14–15.

2 Robert Eitner közr.: „Briefe von Thomas Stoltzer, Adrian Rauch und Silvester Raid." *Monatshefte für Musikgeschichte* 8 (1876) 6. sz. 67.; fotóját lásd Friedrich Blume (közr.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel, 1949–1979. 12. köt. 63. tábla.

sak, amely automatát utóbb Hieronymus Burián Batthyány Boldizsárnak is felajánlott;[3] az 1663-ban a besztercei városi szolgálatot felmondó Andreas Veckenstadius dúló-fúló valedictiója;[4] egy medgyesi orgonista levele a besztercei városi jegyzőnek és ideiglenes orgonistának (1664. április 12.), amelyben leírja az ottani orgonát, és egyben egy darabot is küld;[5] egy Bornemissza Anna fejedelemasszony által „istentelen fajtalan éneklés" miatt börtönbe vetett kántorinas, Kisvárdai Péter 1686. április 29-én adott megbánó reverzálisa;[6] továbbá az 1702 augusztusában tanítványait Esterházy Pálnak felajánló, időközben pesti városi muzsikussá lett korábbi Esterházy-zenész, Mathias Pollerman trombitás részletes levele, amelyben növendékeinek többrétű hangszertudását leírja[7] – és még sorolhatnánk.

Ismereteinket most tovább gazdagítja egy rövid, de érdekes adalék, amelyre Mészáros Kálmán történész figyelt fel. Az irat Sostakovicz Albert 1707. május 12-én II. Rákóczi Ferenchez írt panaszkodó folyamodványa, amelyben a muzsikus leírja, hogy őt, aki ifjúkora óta a felvidéki, Sáros megyei Zboró város (bártfai járás, ma Zborov, Szlovákia) templomának orgonistájaként szolgált, idővel kitúrta a helyéről egy kollégája, aminek következtében a Rákócziak ottani kastélyának templomi orgonistája lett. Most azonban, mivel ellenlábasát éppúgy kiintrikálták a városi templomból, mint őt, erre vetélytársa az ő helyére férkőzött. Kéri, a fejedelmet, hogy helyeztesse vissza őt a kastélytemplomba. *(A beadvány teljes szövegét lásd a függelékben.)*

Sostakovicz levele tehát rövid bepillantást enged a magyarországi zenészek mindennapjaiba, felvillantja életük egy eddig kevés figyelmet kapott fazettáját, a zenészek egymás közötti küzdelmeit. Azon, hogy zenészeink – miként más szakmabeliek is – már akkoriban is „fúrták" egymást, alapjában nem csodálkozhatunk. Az ilyenféle pozícióharcok nyilvánvalóan egyidősek az emberiséggel. Amit Sostakovicz ír, aligha lehetett egyedi eset, hiszen Veckenstadius fent említett felmondólevelében is felbukkannak toronyzenésztársát illető kemény odamondogatások és vádak. Meglepő viszont arról értesülnünk, hogy a zborói orgonista helyekért hárman is vetélkedtek.

„Szűk mostani időben az énekes; a mineműt kap ember, olyannal kell magát és magáét vigasztaltatni" – írta Takáts Sándor közlése szerint Czobor Ádám 1685-

3 d'Isoz Kálmán: *Körmöcbánya XV–XVI. századi zenészeiről.* Budapest: 1908, (különlenyomat a Zeneközlöny 1908. évi 14–17. számából), 8–10., 16–19.; uő: *Körmöcbánya zenészei a XVII. században.* Budapest: 1907, 10–11.; Ernest Zavarský: „Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Kremnitz." In: *Musik des Ostens.* IV. Kassel: 1967, 122., 124., 126.; Magyar Országos Levéltár, P. 1314. Missiles nr. 7807.

4 Arhivele Statului Cluj, fond 44 Bistriţa, Missiles, 220/1663.; Király Péter: *Andreas Veckenstadius, besztercei toronyzenész felmondólevele 1663-ból – Adalékok egy erdélyi város 17. századi zeneéletéhez.* (Előadás a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság Papp Géza és Sárosi Bálint tiszteletére rendezett zenetudományos konferenciáján, Budapest 2005. október 7.)

5 Király Péter: „Ismeretlen vagy kevéssé ismert billentyűs források a 16–17. századból." *Magyar Zene* 38 (2000) 1. 88–92., a levél átírása és fordítása uo. 94–96.

6 Arhivele Statului Cluj, fond Socoteli princiare (egykor az Erdélyi Múzeum Egyesület levéltára) fasc. 64. nr. 1555.

7 Király Péter: „Udvari trombitások a 16–17. századi Magyarországon." *Magyar Zene* 42 (2004) 2. 130.

ben Batthyány Ádámnak.[8] Ezt a kijelentést – megerősítettnek vélve a zenészkölcsönzéssel kapcsolatos szép számú levél sugallta látszatkép által – kimondva-kimondatlanul általános érvényűnek fogadtuk el, s abból indultunk ki, hogy az országban akkortájt többnyire kevés muzsikus akadt. A most megismert beadvány alapján ezzel szemben inkább úgy tűnik, hogy a 18. század beköszöntekor Magyarországon (vagy legalábbis az ország bizonyos részein) nem muzsikusból volt kevés, hanem inkább a megfelelő állások hiányoztak, ami meglepő következtetés eddigi elképzeléseinkhez képest.

A panaszlevél írójáról, Sostakovicz Albertről lényegében nem tudunk mást, mint ami beadványából kiderül.[9] Ám feltehető, hogy rá vonatkozhat a makovicai uradalom 1690-es és 1696-os konvencionálisának adata, amely leírja a zborói kastély orgonistájának pénzben és naturáliákban való járandóságát. *(Lásd a függelékben.)* Sostakovicz beadványát sajnos nem tudjuk beilleszteni a Rákócziakkal kapcsolatos eddigi ismereteink láncolatába sem. Ennek a magyar történelemben oly nagy szerepet játszó famíliának rezidenciális zeneéletéről ugyanis meglepően keveset tudunk.[10] A jelentős főúri családok (köztük a Rákócziak) zenetörténeti forrásanyagának már többször felpanaszolt általános feltáratlanságán túl[11] a velük kapcsolatos zenetörténeti tudatlanságunk oka talán abból is ered, hogy a Rákócziak élete és aktivitása megoszlott Felső-Magyarország és Erdély között, a főúri lét és a fejedelemség között. Az, ami a fejedelmi udvar Rákóczi-kori, 17. századi zeneéletéről összegyűjthető, nem kevés ugyan, de lényegében semmi köze sincs egy főúri család rezidenciális zenéjéhez. II. Rákóczi Ferenc fejedelem udvarának zeneélete is önálló jelenségnek látszik, amelyik nem egy korábbi főnemesi udvartartásból fejlődött ki.[12] Más Rákócziak rezidenciáin folyó zeneélet viszont eddig még kevés figyelmet kapott. Ugyanakkor például a zborói kastélyt korábban székhelyeként birtokló Rákóczi László (1633–1664) bizonyára megérdemelné a figyelmet, hiszen naplója sok-sok zenei adalékának tanúsága szerint érdekelte a muzsika, s úgy tűnik, talán ő maga is zenélt.[13]

A nem fejedelem Rákócziak kézen-közön megismerhető zenetörténeti adatai azt mutatják, hogy ez a Felső-Magyarországon birtokos család szorosabb kapcsolatot tarthatott Lengyelországgal, ahonnan muzsikusokat szereztek. Már csak a Rá-

8 Takáts Sándor: „Török-magyar énekesek és muzsikások." In uő: *Rajzok a török világból. I.* Budapest: 1915, 437.

9 Sostakovicz neve ugyan szláv eredetű, a szlávoknál gyakori név, de a zenész származásáról magáról nem árul el semmit. (Sostak = 'hatodik' + -ov birtokos és -ics kicsinyítőképzővel. A Sostakovicz alak lengyeles/oroszos formájú. – id. Király Péter szlavista nyelvész szíves közlése.)

10 Isoz Kálmán: „I. Rákóczi Ferenc zenészei." *Zenei szemle* 1929. 2. 53–59.; Bárdos Kornél: „Főúri zene." In uő (szerk.): *Magyarország zenetörténete II. (1541–1686).* Budapest: 1990, 123.

11 Vö. Király Péter: „16–17. századi udvari zenénk kutatásának problematikájáról." *Magyar Zene* 41 (2003) 1. 75–85.

12 Esze Tamás: „Zenetörténei adataink II. Rákóczi Ferenc szabadságharcának idejéből." In: Szabolcsi Bence–Bartha Dénes szerk.: *Zenetudományi tanulmányok a magyar zene történetéből. IV.* Budapest: 1955, 51–97.

13 Horn Ildikó (közr.): *Rákóczi László naplója.* Budapest: 1990, passim.

kócziak lengyel összeköttetései is aláhúzzák, hogy mennyire szükséges lenne ennek az eddig mellőzött témakörnek a vizsgálata,[14] elsősorban is a főként Észak- és Kelet-Magyarországra, valamint Erdélyre jellemzőnek tűnő, és az ottani zeneéletet egykor a jelek szerint erősen befolyásoló lengyel–magyar zenei kapcsolatoknak az alaposabb feltárása.

FÜGGELÉK

Az alábbiakban előbb az említett folyamodványt, majd a zborói orgonista 1690. és 1696. évi konvencióját közöljük. Az iratok átírásakor az egykorú kiejtési sajátosságok megőrzésére törekedtünk, de a helyesírást kissé modernizáltuk. A rövidítéseket és a hiányzó betűk pótlását kurziválással jelöltük. Az értelmezést néhány magyarázó jegyzet segíti.

Sostakovicz Albert orgonista folyamodványa II. Rákóczi Ferenc fejedelemhez Zboró, 1707. május 12.

Eredeti, lelőhelye: Magyar Országos Levéltár, A Rákóczi-szabadságharc levéltára. G 19. Fejedelmi kancellária. II. 2. f. Elintézett kérvények.

Az irat külzetén:

Az Felséges Felső Vadászy Rákóczy Ferencz Fejedelem Kegyelmes Uramhoz belől megírt alázatos supplicatióm
1707[15]
Zborói Sostakovicz Albertnek

Felséges Fejedelem, nagy jó kegyelmes Uram!

Felséges Urúnknak nagy alázatossággal jelentem, hogy öregségemig iffiuságomtul fogvást a' zborai templomban orgonista lévén, egy más orgonista áskálván alám, azon szolgálatombul kitudott. Én ott való lévén, az Felséges Rákóczy zborói kastélybéli templomba állottam orgonistának, egy néhány esztendeig lévén ott is orgonistája azon felséges templomban. Ismét ugyanazon orgonistát kitudván más az városi templombul, újobban ez idén alám áskálván, onnan is kitudott. Én ismérvén magamat öregségemben is, hogy Istenemet orgonistaságommal és éneklésemmel elszolgálhatom, kérem Felségedet, ne terheltessen ott való tiszteinek comittálni, hogy az Felséged zborói kastélybéli templo-

14 Mindössze néhány e témakörrel foglalkozó munka említhető: Petneki Anna: *Lengyel-magyar zenei kapcsolatok a XVI–XVIII. századból.* Kandidátusi értekezés. Budapest: 1977. (MTAK Kézirattár, D 7687.); Papp Géza: „Ismeretlen Kochanowski-fordítások a XVI–XVII. századból." *Irodalomtörténeti Közlemények* 1961, 3. 328–340.; uő: „Thordai János lengyel dallammintája." *Irodalomtörténeti Közlemények* 1966, 1–2. 208–210.; Klaus-Peter Koch: „Kelet-európai dallamok konkordanciái 1600–1750 közötti magyarországi kódexekben." *Magyar Zene* 37 (1999) 3. 304–308.

15 Az évszám egykorúnak látszik, de valószínűleg utólag írták az aláírás fölötti üres helyre.

mában újabban azon szolgálatban lehessek, akar holtomiglan. Kiért Isten Ő Szent Felsége minden dolgaiban megáldja kegyelmes Fejedelmet, alázatos könyörgésemmel kívánom.

Kegyes választ várván, míg élek, vagyok
Felséges Fejedelemnek

Legkisebbik alázatos szolgácskája,
Sostakovicz Albert m. p.

Datum Zboroviae, 12. Maji 1707.

Kívül rávezetve a fejedelemi határozat:

34. Zobori [!] Sostakovicz Albert organista.

Relegáltatik instantiája a zobori [!] tisztekre, kik is igazétsák el dolgát. Datum in castro nostro Szerencs, die 6. Julii Anno 1707.

F. Rákóczi m. p.

Paulus Ráday m. p.
Caspar Beniczky m. p.

Részlet a Rákóczi árvák (Ferenc és Julianna), valamint Erdődy Györgyné Rákóczi Erzsébet grófnő által közösen bírt makovicai uradalom urbáriumából 1690. január 1.

Eredeti, lelőhelye: Magyar Országos Levéltár E 156. A Magyar Kamara Archívuma, Urbaria et Conscriptiones, Fasc. 21. No. 20. pag. 147.

Conventio Organistae Castelli Zborovien*sis*

Kész pénz	f. 25
Gabona	Cass. Cub.[16] 6.
Kő só	Nro. 1 vel den. 50
Tabar [!] ros[17]	Cass. Cub. 1.
Broza[18]	libr. 25
Gyertjara	f. „90

16 Cubulus Cassoviensis, azaz kassai köböl; 1 kassai gabonaköböl = 125,06 liter.

17 Így, helyesen tatár rozs, azaz tatárka, másként hajdina, amelyet főként kásaként fogyasztottak.

18 Brinza, azaz juhtúrókészítmény. A font (libra) a Magyarországon is elterjedt bécsi font lehetett, amely 560 g. 25 font túró tehát éppen 14 kg-nak felel meg.

Részlet a makovicai uradalom Rákóczi Ferenc által bírt fele részének újabb urbáriumából

Sárospatak, 1696. január 1.

Eredeti, lelőhelye: Magyar Országos Levéltár E 156. A Magyar Kamara Archívuma, Urbaria et Conscriptiones, Fasc. 21. No. 22.

Conventio Organistae Zboroviensis

In paratis flor*enis* Hungarical*ibus* duodecim, d. 50	f. 12„50
Siliginis Cubul. tres	id est No. 3
Salis lapis medius	id est No. 1/2
Pannici Cubul. medius	id est No. 1/2
Burendae libr. duodecim et media	id est No. 12 1/2
Pro candelis d. quadraginta quatuor	id est No. 44[19]

19 Összevetve az előző konvenció adataival, minden tétel annak fele részét teszi ki, ami természetesen nem a járandóság csökkenését jelenti, hanem azt, hogy a birtokai igazgatását átvett Rákóczi az urbáriumban csak az uradalom rá eső részét íratta össze, s a konvenció másik felét nyilvánvalóan Rákóczi Erzsébetnek kellett biztosítania. (Apróság, de a gyertyáért eredetileg járó 90 dénár fele valamiért nem 45, hanem 44 dénár lett!)

RECENZIÓ

Vikárius László
AKINEK NEM TÉRKÉP AMA TÁJ...

László Ferenc: Bartók markában
Tanulmányok és cikkek (1981–2005)
Kolozsvár: Polis Könyvkiadó, 2006

Mit talált Bartók a Székelyföldön? Először is: nagy szegénységet, váratlanul rossz szállási és étkezési lehetőségeket, és egy küzdelmesen élő, nehezen szóra bírható népet, amelyet mindazáltal megszeretett. Másrészt: egy népzenei tündérországot. Olyan magyar népi dallamokat, amilyeneket eladdig művelt zenész nem hallott, vagy ha hallott is nem vett észre. „Megtaláltam a székely népdaltípusokat, a miről nem hittem, hogy léteznek" – írta [1907.] augusztus 17-én barátnőjének, Freund Etelkának. [...] Amint hazaért, Bartók egy zongoraminiatűrben állított örök emléket a Székelyföldnek. Mindenki ismeri: *Este a székelyeknél*. A darab két tematikus anyaga a régi stílusú pentaton dallamok két mozgástípusát példázza: a parlando rubatót és a tempo giustót. [...] Az ellentétes dallamok közös nevezője az é''-d''-h'-á'-g'-é' félhangnélküli pentatónia, Bartók meggyőződése szerint a magyarság megkülönböztető zenei névjegye. [...]

1909 új, nem kevésbé korszakos felfedezés éve volt Bartók életrajzában. [...] a Fekete-Körös felső szakaszának a színromán falvaiban Bartók egy ugyancsak ősi és ismeretlen, eredeti és rendkívül értékes, a magyar népzene régi rétegéhez képest merőben más népzenei klasszicizmusra lelt. [...] A zeneszerző Bartók ennek a népi klasszicizmusnak is egy zongoraminiatűr képében emelt azonnal emléket. A címe *Román népdal*. Az op. 9/b jelzettel kiadott *Vázlatok* ötödik darabja. A népzenei eredeti egy háromsoros, *parlando rubato* előadású, alkalomhoz nem kötött lírai dal, a gyalányi lányok énekelték Bartóknak, aki mindazokat a stíluselemeket megtalálta benne, amelyeket utóbb a bihari román népzene ősi rétegének sajátjaiként írt le. Leginkább a g alaphangú f'-g'-h'-c''-d'' pentatónia eredeti szépsége ragadhatta meg, amelyben nemcsak félhanglépés van, de a bővített kvárt lépés is előfordulhat. A népdalnak azt a változatát dolgozta fel, amelyet a terepen jegyzett le. Utóbb, amikor a lejegyzést a fonogram alapján pontosította, kiderült, hogy a dallam díszítései további hangmagasságokat is tartalmaznak: a g' és a h' között á'-t, a d'' fölött esz''-t is. Így a helyszíni lejegyzés f'-g'-h'-c''-d'' ötfokúsága úgyszólván szemünk láttára, azaz fülünk hallatára egészül ki ebben a dallamban f'-g'-a'-h'-c''-d''-esz'' hétfogkúsággá, amit ma – Lendvai Ernő nyomán – általában akusztikusnak nevezünk, ami Bárdos Lajos szavával a *heptatonia secunda* vagy ahogyan másutt írja: a természeti skála. [...] A hétfokú de nem diatonikus módusz, amelynek alaphangja fölött bővített kvárt és kisszeptim hangzik el: ez volt a folklorista és a zeneszerző Bartók legértékesebb felfedezése az Úr 1909. esztendejében.

(„Bartók Erdélye – Erdély Bartókja", 157–159.)

A táj és népe, melyet Bartók „felfedezett", s mely oly otthonosan ismerős a szerzőnek: Erdély. Számára nem térkép, és nem könyvből tanult ismeret. Ezért tudja egyik filmkritikájában („Gyökér és talaj" – Gál István–Várbíró Judit–Kovács Sándor címében is már „megrendítő" jelképű *Gyökerek*jéről van szó) észrevenni annyi művészi szépség között a néprajzilag nem együvé tartozó tárgyakat az egyik szobabelsőben. De még azt is meghallja, hogy hamisan cseng a Bartókot megszemélyesítő színészi hang: „aki ismeri Bartók fénytelen-dísztelen hanghordozását, túl szépnek s akként már-már hamisnak találja szavai színészi megszólaltatását." (219.)

László Ferenc Erdély Bartók világában betöltött szerepét pontosan és éleslátóan határozza meg: az egyszerre jelentette a zeneszerző számára a régi magyarság zenei stílusának és az archaikus románság muzsikájának otthonát. (A szerző, mint a mottóban látható, elgondolkodtató szóhasználattal mindkét esetben zenei „klasszicizmus"-ról beszél.) Ahogy egyik írása („Bartók Béla és a Kelet") olyan meggyőzően bizonyítja, ez – Erdély – volt Bartók „Kelet"-je is. Hogy milyen döntő szerepet játszik e fontos kulturális érintkezési zónában László Ferenc immár több évtizedes kutatói, „Bartók nyomolvasói" (170.) munkássága, azon mérhetjük le leginkább, ha fölismerjük, mennyire hiányzik – többek igyekezete ellenére is – egy hasonló szerepet betöltő személyiség és mű Bartók gyűjtéseinek és zenéje paraszti stílusmintáinak másik – északi – határterületén. A magyarul, románul és németül író szerző Bartókról szóló eddigi munkái, melyeknek teljes bibliográfiáját is tartalmazza új kötete, eleinte főként helytörténeti és életrajzi kérdésekből indult ki. Nemrégiben megjelent legújabb román nyelvű összefoglaló monográfiája Bartók és az erdélyi–bánáti román népzene kiemelkedő szaktekintélyévé avatja (*Béla Bartók şi muzica populară a românilor din Banat şi Transilvania*, 2003). A most megjelent írásgyűjtemény korábbi magyar nyelvű tanulmánykötetének (*Bartók Béla. Tanulmányok és tanúságok*, 1980) folytatásaként 1981 és 2005 között publikált írásokból válogat.

Az összesen 37 rövidebb–hosszabb írást tartalmazó új kötet éppen sokféleségében érdekes. Műfajilag találhatunk benne tudományos dolgozatot és esszé jellegű írást éppúgy, mint nyomtatásban első ízben megjelenő ünnepi beszédet, könyv- és filmkritikát. Noha a publicisztikának nevezhető írások dominálnak a kötetben, az ezekben „elhintett" tudományos ismeret s a szigorúan tudományos dolgozatok „olvasmányos" jellege egységessé teszi a kötetet. Bár a szerző, mint az olvasóhoz intézett bevezetőjéből megtudjuk, előre tartott tőle, hogy „elegyes" jellegét a majdani kritikusok bírálhatják, a magam részéről ezt nem tenném. Mégpedig azért nem, mert gyakran éppen a nagyközönségnek szánt megszólalások, s különösen a kritikák nyújtják számtalan helyreigazító észrevételeikkel a legtöbbet és a legközvetlenebbül a szerző bőséges tárgyismeretéből. Bartók és román barátja, Ioan Buşiţia gimnáziumi tanár kapcsolatáról, valamint a vasgárdistává vált, utóbb meghurcolt Buşiţia későbbi sorsáról egyenesen forrásértékű információkat tartalmaz Fancsali János könyvét ismertető, alapos bírálata („»Habent sua fata epistulae«. Bartók-levelek a történelem sodrában").

Ha valamit mégis kifogásolok a kötet összeállításán, az az, hogy az írások nincsenek elég áttekinthetően csoportosítva. Talán mégis helyesebb lett volna fejezetekre osztva közölni őket. Ugyan ki fogja sejteni, hogy az „Orosz gróf Finnország-

ban" – egyébként ugyancsak kitűnő érzékkel emelve ki az egyik legfontosabb gondolatot Bartók családi leveleinek több mint 600 oldalas kötetéből (lásd Bartók 1916. december 25-én kelt levelét) – egy könyvrecenzió? Elismerem, a Tallián Tibor 1981-es Bartók-életrajzáról készült könyvbírálat, a „Nemzedékváltás a Bartók-életrajzírásban" viszonylag jól elválasztja a többi – egyébként ugyancsak „elegyes" – írástól a könyv- és filmkritikák sorát, de mégis jobb lett volna itt új fejezetet nyitni – amint ez a szerző egységesebb anyagú 1980-as köteténél is megtörtént. A többi írás között pedig érdemes lett volna kialakítani valamilyen műfaji vagy még inkább tematikai rendet.

Mindez nem jelenti azt, hogy általában ne volna értelmes *rend* az írások egymásutánjában. Szépen összekapcsolódik például a szerző egyik különösen kedves és fontos témájáról, a *Cantata profana*ról és általában a kolindákról készült, értékes új adalékokat tartalmazó két írás. Több alapvető tanulmánnyal a háta mögött, köztük a *Cantata* keletkezéstörténetéhez meghatározó jelentőségű kutatásait összegző terjedelmes tudományos dolgozat („A Cantata profana keletkezéstörténetéhez") után válnak most hozzáférhetővé újabb írásai. Az egyik („Bartók és a szarvasok") mesterien mutat rá arra, miként azonosult Bartók a *Cantatá*ban feldolgozott kolindaszöveggel. Miként vált mintegy saját alkotásává a ballada többek között azáltal, hogy a népi eredetitől idegen módon ruházta fel, gazdagította költői jelzőkkel (kilenc *szép szál* fiú, *karcsú* szarvasok, *szép* híd, *tiszta* forrás, stb.). A *„szép* híd" példájánál, mint ismeretes, a teljes kép, maga a „híd" is Bartók leleménye. Talán valóban félrehallásból eredt, de utóbb egészen biztosan tudatosan tartotta meg szövegkönyvében, míg a kolindaszövegek sajtó alá rendezésekor helyesbítette a téves olvasatot (*punte:* 'híd' helyett *p'unde:* 'ahol'). A másik („Bartók és a román kolindák") az újabb román népzenetudományi kutatások fényében kritikusan értékeli Bartóknak a kolindamonográfiával elvégzett úttörő munkáját.

Ugyancsak Bartók kolinda-kutatásaihoz kapcsolódik a kötet egyik legizgalmasabb nyomozásáról számot adó esszé, „»Gheorghe Alexici« és fia, »Alexits György«? Egy Bartók-adalék és háttérrajza". Megszokhattuk a zenetudományban, hogy a régi korok mestereinek beazonosítása gyakran milyen nehéz, s mennyi tévedés lehetséges: Josquin des Prez életrajzát ismételten újra kellett írniuk a kutatóknak az utolsó másfél évtizedben megcáfolt vagy helyesbített névazonosítások miatt. Ciconia életrajzának pedig korábban részét képezte apja néhány életrajzi adata. Meglepetés azonban, hogy ennyire közeli múltban is megtörténhet efféle személycsere. Néhány újabban megismert dokumentum, mindenekelőtt a folklorista apa, Gheorghe Alexici egyik levele világossá teszi, hogy nem ő, hanem a Budapesten élő matematikus fia, Alexits György, ki apja halála után Bartóknak rendszeres segítője volt román szövegfilológiai kérdésekben, publikált Bartókkal vitázó s a Bartókot később támadó Coriolan Petranu számára érveket szolgáltató tanulmányt a népzenei kölcsönhatásokról.

Bartók és Erdély témája – ha a tematikus csoportosítást részeltetnénk előnyben – mindenképp külön fejezetet érdemelt volna, annyi – és olyan fontos – írás szól róla. Bár másfelől – érthető módon – szinte a teljes kötet tulajdonképpeni főtémája ez, s ha a szerző kötete címét nem saját magáról fogalmazta volna meg –

mint a bevezetőben maga is elismeri –, akkor már címében is utalhatott volna erre a központi, s nem csupán az ő számára, de Bartók szempontjából is kiemelendő jelentőségű témára. A címet persze talán úgy értelmezzük helyesen, ha a saját házájába, vagyis nem egy budapesti, hanem egy elsősorban kolozsvári-erdélyi szellemi környezetbe helyezzük, s az ismert *közíró* Bartók melletti elkötelezettségének megnyilvánulását látjuk benne.

Az, hogy az írások sora gyakran egyenesen alkalmi jellegű megnyilatkozások közé rejtve közöl kifejezetten primer kutatási eredményeket bemutató tudományos dolgozatokat, az innen nézve már elismerésre méltó ráadásnak fog tűnni. A tudományos dolgozatok közé tartozik a kötet elején álló, több esetben is Somfai Lászlónak ajánlott írások többsége. Témáik az előkészületben lévő Bartók kritikai összkiadás dalokat – német és magyar nyelvű műdalokat (Lied) – tartalmazó kötet gondozása során fogalmazódtak meg. Kiemelt szerep jut ezek közt a dalok gondos szövegvizsgálatának, köztük is a fiatalkori dalciklusok közé tartozó – ma már egy Bónis Ferenc által közreadott fakszimile kiadásban hozzáférhető –, erősen schumanni *Liebeslieder* ciklussal kapcsolatos vizsgálódásnak („Bartók és dalszövegei"). Több kutató eredményeit kiegészítve immár véglegesen sikerül tisztázni a felhasznált versek költőinek kilétét. De tudományosan meggyőző az a tétele is, mely szerint nem kell elveszett műveket keresnünk a levelekben említett korai „magyar dalok"-ban, hanem nyugodtan azonosíthatjuk ezeket az ismert s talán valóban csak 1903-ban – nem pedig 1902-ben – komponált Pósa-dalokkal („Bartók »sovén« elragadtatása 1903-ban. »Pósa-dalok« = »Elza-dalok«").

A bánsági gyűjtésről szóló dolgozat – még inkább kisebb cikkek közé vegyítve – ugyancsak izgalmas tudományos föltáró munkáról ad számot. A cím – „Bihar és Máramaros között, Bartók Béla bánsági gyűjtése" – kronológiai és még inkább kutatói-koncepcionális elhelyezkedését jelöli ki nem is annyira a bánsági gyűjtésnek, mint inkább egy, a szakirodalomban nem ismert, de Bartók által a tízes évek elején tervezett, meg nem valósult tájmonográfiának. Gondos filológiai munka tette lehetővé, hogy a budapesti Bartók Archívumban őrzött román népzenei támlapok (dallamtisztázatok) némelyikén fölfedezhető, utóbb kihúzott régi rendszámsor segítségével jelentős részben beazonosítsa a kiadásra szánt, talán összeállított, de elveszett kötet tartalmát és belső beosztását, mely módszertani hidat ver Bartók első (tudományos úttörése mellett is „zsengé"-nek tekinthető) kötete, a Bihar-monográfia és az ezt követő (már mesteri) Máramaros-kötet között.

László Ferenc írásai gyakran apró, jelentéktelennek tűnő adatok ismertetéséből indulnak ki. Céljuk olykor egy-egy helyi jelentőségű téma (például Bartók-emlékek Temesvárt vagy Brassóban) vizsgálata, gyakran azonban általános érvényű, az életrajz kutatóját alapvetően érdeklő kérdéseket feszeget. Ilyen fontos téma Bartók származásának kérdése, mely több írásban – hol kidolgozottabban, hol utalásszerűen, hol hangsúlyosan, hol csupán megemlítve – jelenik meg. Egy helyütt („Bartók Béla és a közép-európai integráció") így foglalja össze a kérdést:

> Bartók Béla a magyar nyelvterület déli határvidékén született, egy románok, németek, szerbek és magyarok lakta nagyközségben. Szülőhelye mintha kicsiben ábrázolta volna a latin, germán és szláv többségű Európát s benne a magyarságot.

> Ereiben szláv és germán vér is folyt, amennyiben nyolc dédszülője közül három bunyevác volt, három német és csak kettő magyar. Elkötelezett magyarsága tehát nem beleszületés, hanem neveltetés és választás, döntés eredménye volt. Azért is volt annyira szilárd, kikezdhetetlen. (180.)

Legbővebben a Kárpáti Jánosnak ajánlott, igen fontos megállapításokat tartalmazó, „A nemzeti jelleg változásai Bartók alkotásában" című tanulmányban fejti ki – Dille családfakutatásai és további családtörténeti adatok nyomán – Bartók származásának képletét és tanulságait. Alaposságára jellemző, hogy fölfigyel egy olyan alapszöveg, mint Bartók több változatban megfogalmazott Önéletrajza egy kihúzott szövegrészletére, mely szerint édesanyja „eine deutsche Pressburgerin", vagyis pozsonyi német nő volt. (Az „adat" a kéziraton két különböző, egyaránt kihúzott megfogalmazásban is megjelenik.) A magyarok és szomszéd népek összetartozásának különösen szép kifejezését látja az 1. rapszódia egymás mellé került első két témájában. Az első: erdélyi román hegedűstől való felvétel; a második, különben először Somfai László által a kéziratos lejegyzésekből beazonosított „Árvátfalvi kesergő" pedig magyar népdal hegedűváltozata. Igaz, bár László Ferenc nem említi, a Vikár által fonográfra vett előadás Balog János játékát örökítette meg, ki valószínűleg falusi cigány hegedűs volt, s így az összefonódottságnak akár még szebb példáját is láthatjuk benne. Fontosabb ennél, hogy a példa bemutatásának a szerző személye, aki nemcsak kutatja és vizsgálja a „szomszédnépi" együttélést, hanem egyúttal *részese is* annak, sajátos hitelességet kölcsönöz.

Aki elolvassa az 1990-ben írott, egy, a román hatóság miatt meghiúsult *Cantata*-filmről (is) szóló, egy népzenei gyűjtőúton kelt Bartók-levélből idéző „»Ó Libánfalva és Hodák!«" című írását, meg fogja érteni, miért „nem ereszti" őt Bartók – ahogy a kötet eredeti címében szerepelt volna –, s miért nagy, fontos és tiszteletre méltó dolog, hogy nem ereszti. Miután pontos adatokkal értékeli Bartók 1914. áprilisi Maros megyei gyűjtőútjának eredményeit, így ír:

> E Maros megyei gyűjtőhelyek közül kettőről olvastam a közlemúlt hazai [vagyis: romániai] sajtójában: Libánfalváról és Görgényhodákról. Onnan hozták le különbuszokkal Marosvásárhelyre a román parasztokat, hogy úgymond megvédjék az ő Erdélyüket a helyi és a külhoni magyarok ádáz agressziója ellen. Nem kell mondanom, mennyire fájt minden hír, amit azokban a véres napokban olvastam, hiszen azok a hírek mindenkinek fájtak, aki csak emberhez méltóan érez és gondolkozik ebben az országban – és sikerült nem beugrania a félretájékoztatásnak. Amiatt éreztem külön, lényem legmélyéig hatoló fájdalmat, hogy a sötét erők, amelyek a marosvásárhelyi belháborút szították, éppen onnan, a *Cantata profana* forrásvidékéről hoztak céljaiknak megfelelően elvakított harcosokat. (168.)

Bartók pedig nem ereszti, mert ő az ottaniaknak „pajzsa is", mint mindjárt a következő írás, a nagyszentmiklósi Bartók-szobor leleplezésekor, 1993-ban magyarul és románul elhangzott ünnepi beszéd mondja:

> Mert nekünk nemcsak nemzeti kincsünk és büszkeségünk Bartók Béla. Pajzsunk is! Amikor fejünkre olvassák a történelmi magyar dölyföt, fölmenőink birodalmi fennhéjázását, nincs történelmi érvünk, mely hatásosabban védelmezne, mint a Bartókra való hivatko-

zás: nézzétek, feleink, mit tett értetek és kölcsönös egyetértésünkért e próféta-lelkű szellemóriás, amikor még a ti fölmenőitek voltak Magyarország nemzeti kisebbsége, nem mi a tiétek! (173.)

Így értjük meg, miért nem engedhető meg László Ferenc számára a tudós előkelő, személytelen visszahúzódásának luxusa, miért válik közíróvá zenetudósként, s miként szolgálhatja gondos filológiai, történeti megalapozású tudományos kutatómunkájával szinte közvetlen kézzelfoghatósággal a közéletet.

Büky Virág

PÁLYAKÉP

Bónis Ferenc: Élet-képek: Bartók Béla
Budapest: Balassi kiadó, 2006

Talán nincs még egy olyan 20. századi zeneszerző, kinek külső megjelenéséről annyit írtak volna, mint Bartókéról, s kinek egyetlen portréja oly beszédesen vallana magáról a portré alanyáról. Éppen ezért egyetlen más zeneszerzőnél sem érezzük annyira helyénvalónak, hogy életútját képek során át tekintsük végig, mint épp az ő esetében.

Bartók a 20. század utolsó mitikus alakjainak egyike. A mitizálás következtében azonban a szélesebb közönség körében élő Bartók-kép megmerevedett, és néhány elválaszthatatlan kísérőre tett szert. Hogy csak egy-két példát említsünk, neve hallatán szinte azonnal felötlik bennünk egy karakterisztikus hangzás, egy-egy mondat, például a *Cantata profana* híres zárósora a tiszta forrásról és sok más ehhez hasonló képzet mellett egy jellegzetes arcél. Egy fekete-fehér fénykép az élete delelőjén álló művészről, legtöbbször valamely neves fotóművész kortársának remeke. A Bartók külsejéről szóló leírások szinte kivétel nélkül ezt a képet idézik elénk. Ezüstös haj, fegyelmezett, kemény, szigorú vonások és mély tüzű, izzó tekintet. Egy sikeresen megírt életrajz vagy egy jó érzékkel összeállított képgyűjtemény azonban lazíthat ezeken a sablonokon, és tovább árnyalhatja, gazdagíthatja a 20. század egyik legnagyobb zeneszerző-géniuszáról alkotott képünket. Az *Élet-képek* ilyen gyűjtemény.

De haladjunk sorban. Kintről befelé. A külső borító talán az egyetlen olyan részlete a kiadványnak, amellyel nehéz megbarátkozni. A túlfinomultan elegáns ferde keretbe foglalt Bartók kép a *Kékszakállú* sejtelmesen homályos zongorakivonatának háttere előtt némiképp mesterkéltnek hat. A belső borító, a nemesen egyszerű, bíborszínű vászonkötés ellenben már tökéletesen illik e reprezentatív kiadványhoz. A jó minőségű lapokon ízlésesen elrendezett képek, a színek összehangolása és különösen a színes reprodukciók esetében a színhűségre való törekvés igen gondos kiadói munkára vall.

Bónis fél évszázad gyűjtőmunkájából nyújt válogatást. Még felsorolni is nehéz, hányféle dokumentum került itt közreadásra. Rengeteg fénykép Bartókról, családtagokról, barátokról, tanárokról és művésztársakról, levél- és kotta-kéziratok reprodukciói, képeslapok, első kiadások borítói, színpadképek, figurinók, plakátok, programfüzetek, újságcikkek, karikatúrák és Bartókról készült festmények.

Ha egymás mellé helyezzük a könyv 1956-os első és a legfrissebb, 2006-os kiadását, jól látjuk, hogy a jelen kiadásnak sokszor egyetlen fejezete is terjedelmesebb, mint ötven évvel ezelőtt a teljes könyv, sőt az 1981-es centenáriumi kiadás is legfeljebb ha a harmadát tartalmazta mindannak, amit a mostani gyűjteményben megtalálunk. Igencsak kemény szerkesztői munkára volt tehát szükség ahhoz, hogy ez a tengernyi anyag áttekinthető formában kerüljön az olvasó elé. Bónis azonban szinte észrevétlenül kalauzolja az olvasót a különféle dokumentumok erdejében, melyek oly magától értődően követik egymást, hogy az első pillanatban szinte fel sem tűnik a tudatos szerkesztői munka. A közreadó hallgat, csak a fotók, a zeneszerző és a kortársak beszélnek, ugyanis a képek mellett rengeteg az idézet. Idézetek Bartóktól, ifj. Bartók Béla írásaiból és Bartók Péter néhány évvel ezelőtt megjelent *Apám* című könyvéből. Idézetek, melyek nagy része ugyancsak több évtizedes gyűjtőmunka során került Bónis birtokába és 1981-ben az *Így láttuk Bartókot* című kötetben közreadásra.

A könyv képanyaga 21 fejezetre osztva kerül az olvasó elé. Gyökerek, Gyermekkor, Középiskolai évek, Zeneakadémiai tanulóévek, Vándorévek, Népdalgyűjtés, otthon- és egzisztencia teremtés, Kitekintés külföldre, A szomszéd népek zenéje, A béke utolsó évei, Visszavonulás a nyilvánosságtól, Háborús évek, Találkozás a színpaddal, Összeomlás, forradalmak, restauráció, Növekvő hírnév itthon és a nagyvilágban, A világhír fényei és árnyai, Először Amerikában, Új otthon Budán, Felfedezőút szovjet földön, Az alkotópálya csúcsán, Szemleút az Újvilágban, Búcsú, Alkony Amerikában.

A továbbiakban nem fejezetek hanem dokumentum-típusok szerint tekintjük át a kiadványt. Sajnos minden érdekességre nem lehet felhívni az olvasó figyelmét, ezért igyekeztünk kiválasztani azokat a dokumentumokat, melyek nemcsak a nagyközönségnek, hanem a szakmának is újdonságot hoztak.

Képeslapok

Bónis a könyv utószavában megemlíti, hogy a kiadvány képanyagának gyarapodásához nagymértékben hozzájárultak a Bartók több ezer darabos képeslapgyűjteményéből választott tételek. A képeslapok minden fejezetben ott vannak, személyes keretet, hátteret adva a többi dokumentumnak. Tudjuk, nem Bartók készítette őket, mégis az ő válogatásai, melyeket még személyesebbé tesznek Bartók firkái, pár szavas megjegyzései. Felidézik a tájakat, ahol járt. A népdalgyűjtések helyszíneit: Csík-Karczfalvát, Felsőireget, az 1910-es dudaversenyről ismertté vált Ipolyságot, Belényest, vagy az 1913-as arab gyűjtőutat, mely képeslapsorozat valódi kuriózumnak számít a hazai olvasóközönség körében. Megjelennek előttünk a koncertturnék helyszínei, a korabeli Párizs, Moszkva, London és New York utcaképe. Külön csoportot alkotnak a magashegyi nyaralásokról küldött képeslapok, melyeken a szerző gondosan bejelölte a szállása helyét és azokat a csúcsokat, melyeket sikerült meghódítania.

Szoktalanul meleg, bensőséges hangvételűek azok a lapok, melyeket gyermekeinek küldött, például az 1927-es első amerikai turnéja idején Péternek. A peliká-

nos képeslap, a rajta levő versike Bartók-féle fordításával (plusz egy megjegyzés: „Péter! nehogy megtanuld ezt a verset!") csak az első világháború éveiből való, Béla fiának készült „apai rajzok"-kal mérhető össze. Ha már a rajzoknál tartunk, nem feledkezhetünk meg azokról, amelyeken Bartók lakásainak beosztása látható. Az egyik még a Kavics utcai lakás elrendezését mutatja, a rajzot Ditta készítette egy anyósához írt levél mellékleteként. A másik 1989-ből való, Bartók Péter visszaemlékezése a Csalán úti lakás alaprajzára és berendezésére.

Turnék, bemutatók

Bartók egy-egy jelentősebb turnéjával kapcsolatban is meglepően sok az új dokumentum (plakátok, programfüzetek). A szakmai közönséget azonban valószínűleg *A csodálatos mandarin* ősbemutatójáról való forrásokból összeállított képsorozat érdekli majd. Az ősbemutató figurinóit még sehol máshol sem láthattuk ilyen jó minőségű reprodukciókon. (Igaz, Annette von Wangenheim disszertációjának függelékében szerepelnek ezek a képek, de csak igen rossz minőségű fekete-fehér változatban.) A szélesebb nyilvánosság előtt pedig valószínűleg újdonságnak számítanak a bemutató után megjelent karikatúrák is, és feltehetően az ősbemutatót vezénylő Szenkár Jenő portréját sem sokan láthatták korábban. Egészen egyedülálló azonban a *Mandarin* 1942-es milánói előadásáról készült felvétel. Legjobb tudomásunk szerint eddig még semmiféle képi anyag nem jelent meg erről a Milloss Aurél koreográfiájával bemutatott nagy sikerű előadásról.

Fotók Bartókról, családtagokról, barátokról, tanárokról, rokonokról, kollégákról

Bartók és a Bartók környezetében élők fotói közt ugyancsak több, mindezidáig ismeretlen képet találunk.

Még a Bartók-irodalmat és a Bartók-dokumentumokat jobban ismerő olvasók számára is újdonság Bartók édesapjának lovas képe, vagy az a felvétel, amelyen az általa igazgatott nagyszentmiklósi földművesiskola növendékeinek körében látható. Bartók édesanyjáról, Voit Pauláról és nagynénjéről Voit Irmáról is több kevésbé ismert gyermek- és fiatalkori kép került közreadásra.

Az akadémiai évek idejéről való képek közül elsőként Bartók osztálytársa és korai szerelme, Fábián Felicie portréjára kell felhívnunk a figyelmet, ugyanis mind ez idáig csak egyetlen olyan fotót ismertünk, amelyen Felicie is jelen van: az 1901-ben, Thomán István zongorista növendékeiről készült felvételt. De legalább ennyire érdekesek még ebből az időszakból az Arányi nővérekről készült kevéssé ismert fiatalkori fotók vagy a gyermek Pásztory Dittáról készült kép.

Ami magát Bartókot illeti, ebben a kiadványban a korábbinál lényegesen több karikatúra jelent meg a zeneszerzőről. S feltételezésünk szerint ebben a kiadványban találjuk Bartók festőművészek készítette portréinak vagy unokaöccse, Voit Ervin karikatúráinak és az I. világháború idejéről való Bartók portréjának legjobb színes reprodukcióját. Ezeknek a képeknek egy része már ismerős a könyv 1981-es változatából, mint ahogyan több, a jelen gyűjteményben igen jó minőségű kópián

megjelent Bartók-autográf is szerepelt már ebben a korábbi kiadásban. Igazán sajnálatos, hogy nem sikerült az összes korábban már megjelent kéziratról újabb, tökéletesebb reprodukciót készíteni. A Bartók-autográfok közt azonban találunk eddig még kiadatlan példákat is, az 1940 októberében tartott búcsúkoncerten elhangzott kétzongorás Mozart-zongoraverseny harmadik tételéhez írt cadenzájának (még 1939-ből való) autográfját, vagy a Yehudi Menuhinnak ajánlott szólószonáta egy oldalát.

Hivatalos iratok

Bartók hivatalos iratainak (bizonyítványok, felmentés a katonai szolgálat alól, a Tanácsköztársaság idejéről való kijárási engedély vagy már a II. világháború idején kelt légó-parancsnokhelyettesi kinevezés) jelentős része már közreadásra került ifj. Bartók Béla 1982-ben megjelent *Bartók Béla műhelyében* című könyvében. Természetesen az akkori technikai lehetőségeknek megfelelő színvonalon. Ellenben még a szakmai közönséget is meglepte Bartók 1940-ben kelt végrendeletének reprodukciója a zeneszerző kéziratos kiegészítéseivel, köztük a jól ismert, sokat idézett mondattal „... mindaddig mig a budapesti volt Oktogon tér és Körönd azoknak [az] embereknek nevéről van elnevezve, akikéről jelenleg van, továbbá mindaddig, míg Magyarországon ezekről az emberekről elnevezett tér vagy ucca van, rólam ez országban ne nevezzenek el sem teret, sem utcát, velem kapcsolatban emléktáblát mindaddig ne helyezzenek el nyilvános helyen." Ennek a módosított, kiegészített végrendeletnek a hazai Bartók-kutatók csak gépiratos másolatát ismerték. Különösen nagy öröm ezért látni ezeket a sorokat Bartók tulajdon kézírásával.

Már említettük, hogy milyen töretlen ívben, milyen magától értődő természetességgel követik egymást a könyvben felsorakoztatott dokumentumok. Ez a szigorú szerkesztés természetesen a könyv minden részletében, így egyes fejezeteken belül is felfedezhető. Érdemes kiemelnünk néhány igen érzékeny megoldást, például a fejezeteket indító és lezáró képeket, képsorokat. A „Zeneakadémiai tanulóévek" végén a zongoristák „Vizsgálati hangversenyé"-nek műsora. A „Vándorévek" címet viselő fejezet elején a híres, 1903 szeptemberében kelt gmundeni levél, mely Bartók első „hitvallását" tartalmazza: „... egész életemben minden téren, mindenkor és minden módon egy célt fogok szolgálni: a magyar nemzet és magyar haza javát." A fejezet végén két képeslap: Lisszabon és Madrid. A következő fejezet „Népdalgyűjtés, otthon- és egzisztencia teremtés" elején az *Elindultam szép hazámból* 1906-os fogalmazványa, a fejezet végén a népi bútorokkal berendezett Teréz körúti otthon képei. „Az alkotópálya csúcsán" című fejezet záró képsora között pedig igazán megrendítő, ahogyan váratlanul, a VI. vonósnégyes színes fogalmazványa mellett megjelenik Bartók édesanyjának egyszerű, széles fekete keretbe foglalt gyászjelentése.

Ugyanezt a tiszta vonalvezetést találjuk a Bartók életútját összefoglaló előszóban, amely elsősorban az alkotó személyiségfejlődésének bemutatására fókuszál. Egyetlen korábbi kiadás bevezetője sem volt ennyire koncentrált. Minden olyan

adat, melynek részletezése megtörné az elbeszélés ívét, kikerül a bevezetőből, és vagy a képek melletti magyarázó szövegekbe, vagy a függelékbe kerül. A függelék Bartók élete főbb eseményeinek áttekintésével indul, ezt követi az ősbemutatók adatainak felsorolása, s a végén a Bartók zeneműveinek mutatóját is magába foglaló névmutató áll.

A Bartók-kutatás több alapművet tart számon. A Bartókkal kapcsolatos dokumentumgyűjtemények sorában már Bónis könyvének 1981-es változata is igen előkelő helyet foglalt el. A benne szereplő adatok óriási segítséget jelentettek a hazai s a fordításoknak köszönhetően a külföldi Bartók-kutatók számára egyaránt. Az *Élet-képek* a jelenleg ismert legátfogóbb, legteljesebb dokumentumgyűjtemény, és reméljük, hogy hamarosan nemcsak a magyar, hanem a külföldi olvasókhoz is eljut.

Ára: 500 Ft

Magyar zene

2·2007

Magyar zene

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XLV. évfolyam, 2. szám *2007. május*

Tartalom

TANULMÁNY

113 DOMOKOS MÁRIA – PAKSA KATALIN
A népdal a 18. században

133 SOMFAI LÁSZLÓ
Haydn cigány adagiója

143 FAZEKAS GERGELY
Egy arabeszkfogalom és zenei konzekvenciái
Dallamformálás és polifónia Debussy zenéjében

183 BOZÓ PÉTER
Choufleuri úr szalonjában,
avagy a Théâtre-Italien görbe tükre

201 KOVÁCS ILONA
Dohnányi Ernő zeneszerzői műhelyében
A tételindítás problematikája

ÖRÖKSÉG

215 ZOLTAI DÉNES
Pro és contra Wagner: Nietzsche 1870–71-ben

217 FRIEDRICH NIETZSCHE
Hátrahagyott jegyzetek (1870 vége–1871 április)

nka
Nemzeti Kulturális Alap

NEMZETI KULTURÁLIS ÖRÖKSÉG MINISZTÉRIUMA

MEGJELENIK A NEMZETI KULTURÁLIS ÖRÖKSÉG MINISZTÉRIUMA,
A NEMZETI KULTURÁLIS ALAP ÉS A FŐVÁROSI KÖZGYŰLÉS
KULTURÁLIS BIZOTTSÁGÁNAK ZENEI ALAPJA TÁMOGATÁSÁVAL

Magyar zene ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT – 2007/2

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság lapja • Szerkeszti: Székely András (szekelyandras@t-online.hu) • Kiadja a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság • Felelős kiadó: a Társaság elnöke • Levelezési cím: Magyar Zene, Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság, 1064 Budapest, Vörösmarty utca 35. (magyarzene@t-online.hu) • Kéziratot nem őrzünk meg, és csak felbélyegzett válaszborítékkal küldünk vissza • 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 2000 forint. Egyes szám ára 500 forint • Megjelenik évente négyszer • Szedés: graphoman • Nyomtatta az Argumentum Könyv- és Folyóiratkiadó kft. Budapesten • ISSN 0025-0384

TANULMÁNY

Domokos Mária – Paksa Katalin

A NÉPDAL A 18. SZÁZADBAN[1]

A „népdal" elnevezés Magyarországon a 19. század terméke, a fogalom tisztázása pedig csak a modern népzenetudomány megszületésével, a 20. század elején ment végbe. A 18. században ebben az értelemben természetesen nem jegyeztek le népdalt. A század utolsó harmadában a felvilágosodás új, „Sturm und Drang" néven ismert korszakában azonban Goethe és Herder írásai nyomán a népköltészetet – először német földön – az irodalom megújulásának forrásaként fedezték föl. Ez a gondolat Magyarországra is eljutott, hatására a *Pozsonyi Magyar Hírmondó* 1782-ben felhívást tett közzé „a köz népnek szájában forogni szokott régi versek" gyűjtésére, „mellyeknek Volkslieder a nevezetek... Vallyon, a ki tsak valamit lát, nem veszi-é észre, mitsoda kíntsek vagynak el-rejtve avagy tsak azokban az énekekben-is, mellyeket víg asztalaiknál mondanak anya-nyelvekben gyönyörködő édes miénk?"[2] A 18–19. század fordulója táján a legműveltebbek körében egyre inkább ébredezni kezdett a „népdal" iránti érdeklődés. A deákos pap költő, Virág Benedek 1802-ben levélben kérte Kazinczyt: „Egy két strophát írj le nekem az olyan parasztdalból, melyet a csintalan szemérmetességű lyánkák mikor fonnak, ... dúdolgatnak."[3]

Csokonai Vitéz Mihály 1803-ban az Anakreoni Dalok függelékében[4] az irodalmárokat arra intette: „Ne csak a külföldi írókat olvassátok, hanem keressétek fel a robotázó együgyű magyart az ő erdeiben és az ő scytha pusztáiban, ... hallgassátok figyelemmel a danoló falusi leányt és a jámbor puttonost..." Csokonai költé-

1 Az MTA Nyelv- és Irodalomtudományok Osztályának és az MTA Zenetudományi Intézetének a Magyar Tudomány Ünnepe alkalmából 2006. november 7-én rendezett „A 18. századi magyarországi zene- és tánctörténet kérdései" című konferenciáján elhangzott előadás írott változata. – A tanulmány bővebb formája a *Magyarország zenetörténete* szerkesztés alatt álló III. kötetébe készült.

2 *Magyar Hírmondó.* Az első magyar nyelvű újság. Sajtó alá rendezte, a bevezetést és jegyzeteket írta Kókay György. Budapest: 1981, 361–369.; Paksa Katalin: *Magyar népzenekutatás a 19. században.* Budapest: 1988, 9–11.; *Magyar néprajz V.* Népköltészet. Budapest: 1988, 419–420.; *Magyar néprajz VI.* Népzene, néptánc, népi játék. Budapest: 1990, 7–11.

3 *Kazinczy Ferenc levelezése II.* Budapest: 1891, 538.

4 „Jegyzések." Bécs: 1803, 63.

szetében, színdarabjaiban, és azok dalbetéteiben a néphagyomány ismeretének világos bizonyítékait adta. Nagy veszteség, hogy többszáz dalt tartalmazó gyűjteménye elkallódott: „Régibb és újabb magyar népbéli dalok (Volkslieder), mellyeket más csinos nemzeteknek példájára imitt-amott írásból és hallomásból összeszedvén, az elvesztéstől megmenteni kívánt."[5]

Pálóczi Horváth Ádám 1813-ban zárta le „Ó és Új, mint-egy Ötödfél-száz Énekek, ki magam csinálmányja, ki másé" című gyűjteményét,[6] anyaga és lejegyzésmódja azonban diákkora református kollégiumi világának gyűjteményei közé, a melodiáriumok körébe utalja. Ez az egyik legfontosabb, legnagyobb és leginkább „népies" kézirat a tárgyalt korszakból. Horváth Kazinczyval folytatott levelezéséből világos, hogy saját szerzeményeinek és daltudásának megörökítése mellett olykor közvetlen „gyűjtői" tapasztalatokból is merített: „A' minap egy paraszt mulatságban vóltam, 's két mezei éneket tanúltam a' Lyánkáktól; egyik ez: Hányat termett a' mogyoró? haj Liliom! Tizet huszat a' mogyoró, haj Liliom! a másik ez: Míg a' pénzemben tartott, vóltam világ' fattya; Hogy a' pénzem el-fogyott, lettem világ tsufja..."[7] Mindent igyekezett följegyezni, amit csak gyermekkorától kezdve hallott és tanult, hogy amennyire rajta áll, „megmentse őket az örök haláltúl".[8]

A 16–17. századi kottás forrásokhoz képest a 18. században rendkívül megnövekedik a népzenével kapcsolatba hozható írásos anyag. Általános szemléletváltás jele, hogy az egyházi énekek mellett jelentősen gyarapodik a világi énekek száma, sokkal több a hangszeres darab, és a század végétől már tekintélyes mennyiségű nyomtatott forrással is találkozunk. A források az 1730-as évektől kezdődően az 1820-as évekig, nem egyenletes eloszlásban ugyan, de a korszak egészét átfogják. Az összeírók különféle műveltségű, különféle körökben forgó emberek voltak: nemesi, városi, egyházi alkalmazásban lévő zenészek, papok, szerzetesek (Kácsor Keresztély, Deák Imre, Szentes Mózes, Bozóky Mihály), kollégiumi diákok, költők, irodalmárok (Kazinczy, Csokonai, Verseghy, Amadé). Ez a leírás minőségét is nagymértékben befolyásolta. A nemesi családoknál működő hivatásos udvari muzsikusok, zenetanítók kéziratos hangszeres gyűjteményei és a bécsi verbunkos kiadványok általában pontosak, szakszerűek. Ezzel szemben a melodiáriumok dallamfeljegyzési technikája gyenge: kulcsot alig használtak, olykor a dallam is torzult, elcsúszott, a ritmust egyáltalán nem vagy csak kezdetlegesen jelölték. A melodiáriumok készítői, a református kollégiumok énekes diákjai „nem voltak hivatásos zenészek, a kótázás nehezükre esett: érthető, hogy csak az írták le, amit kötelességük volt feljegyezni, tehát az iskolai énekkar előadási anyagát."[9] A harmóniás éneklés sajátságos kóruspartitúráiban a szólamok egyetlen soksoros vonalrendszerben egymás alatt állnak, a dallamot általában a tenor énekli.

5 Magyar Tudományos Akadémia Kézirattára, K 679/II.

6 Kézirata a Magyar Tudományos Akadémia Kézirattárában. Kritikai kiadását lásd: 12. lábjegyzet

7 *Kazinczy Ferenc levelezése II.* Budapest: 1891, 20–21.

8 Ötödfélszáz Énekek bevezető Jelentése.

9 Bartha Dénes: *A XVIII. század magyar dallamai. Énekelt versek a magyar kollégiumok diák-melodiáriumaiból (1770–1800)*. Budapest: 1935, 14.

A 18. századi kottás forrásoknak a Régi Magyar Dallamok Tára[10] két kötetéhez hasonló kritikai kiadása és áttekintő feldolgozása még nem történt meg. A vizsgált időszakra vonatkozó legfontosabb munka Bartha Dénes hetven évvel ezelőtt készült összefoglalása a diák-melodiáriumokról,[11] illetőleg Pálóczi Horváth Ádám gyűjteményének kritikai kiadása.[12] A hangszeres gyűjteményeket szlovákiai publikációk, valamint Domokos Pál Péter és Papp Géza könyvei tették hozzáférhetővé.[13] E forrásanyagot természetesen szükséges volt kibővíteni, a teljes, szisztematikus feltáró munka elvégzése azonban továbbra is várat magára. Kutatásaink eredményeként mintegy ötszáz 18. századi kottás adat dallampárhuzamát sikerült megtalálni az MTA Zenetudomány Intézete központi népzenei gyűjteményében, a népzenei típusrendben. Ezek a dallampárhuzamok 153 népdaltípust érintenek.

A zenei források és az eleven hagyományból gyűjtött dalok összehasonlításának módszertani alapja a dallamok tipizálása. A történeti dallamok tipizálását a népzenetudományban használatos típusalkotás mintájára végeztük el. A zenei jellemzők szerint csoportosított dallamtípusokból kirajzolódnak a korszak zenei irányzatai, jellegzetes dallamcsaládjai és sokféle dallamfajtája. Az összehasonlító vizsgálatok törzsanyaga a népzenei típusrend, mely a népzenei gyűjtéseken kívül 19. századi és kisebb számban 18. századi kották másolatait is tartalmazza. Ezek kópiák a Kodály-Rendből, melybe Kodály módszeresen feldolgozta, illetve feldolgoztatta a történeti források dallamainak tág körét. Munkánkban biztonsággal támaszkodhattunk „A Magyar Népzene Tára" népszokás- és népdaltípus-köteteire is, továbbá a népzenei típusrend anyagából készült antológiára, „A magyar népdaltípusok katalógusá"-ra, főként azokra a fejezetekre, amelyek a korábban kevésbé vizsgált kis ambitusú dalokról adnak számot.[14]

A 18. századi népzene kutatásában különösen lényeges szempont – Bartók nyomán – a szűkebb és tágabb értelemben vett népzene megkülönböztetése. Az előbbi jellemzője a közös eredet és az egységes zenei vonások, az utóbbié a különféle (másnépi, műzenei) eredet és az eltérő zenei vonások. A népzenei típusrend – melynek anyagát döntő többségében a 20. században gyűjtötték – a tágabb értelemben vett népdalokat is magában foglalja, tehát mindazokat a dallamokat, amelyeknek bizonyos időbeli és térbeli elterjedtsége van/volt a parasztság körében – függetlenül a dallamok eredetétől. A népzenei típusrend dallamai és a 18. századi források összevetéséből mintegy kétszáz éves időbeli elterjedtséget regisztrálha-

10 Csomasz Tóth Kálmán: *A XVI. század magyar dallamai*. Budapest: 1958.; Papp Géza: *A XVII. század énekelt dallamai*. Budapest: 1970.

11 Bartha: i. m.

12 Bartha Dénes–Kiss József: *Ötödfélszáz énekek*. Budapest: 1953. [Pálóczi Horváth Ádám: Ó és Új mintegy Ötödfél-száz Énekek, ki magam csinálmányja, ki másé. 1813.]

13 *Uhrovská zbierka 1730*. Ed. E. Muntág. Martin: 1974.; *Melodiarium Annae Szirmay–Keczer*. Ed. J. Kresánek. Bratislava: 1967.; Domokos Pál Péter: *Hangszeres magyar tánczene a XVIII. században*. Budapest: 1978.; Papp Géza: *Hungarian Dances 1784–1810*. (Musicalia Danubiana 7) Budapest: 1986.

14 *A Magyar Népzene Tára I–X*. Szerkesztette/Alapította Bartók Béla és Kodály Zoltán. Budapest: 1951–1997.; Dobszay László–Szendrei Janka: *A magyar népdaltípusok katalógusa* – stílusok szerint rendezve I. Budapest: 1988.

tunk, a népdaltípusok földrajzi megoszlása és a típusalkotó változatok száma, szöveganyaga, esetleg népszokásokhoz való kapcsolódása pedig a 18. századi dallamok hagyományba ágyazottságáról adnak ismereteket. Mindezek segítettek a történeti dallamok értelmezésében, annak eldöntésében, vajon a 18. századi kotta egy sokszáz éves hagyomány felkerülése az írott kultúrába, vagy éppen a korabeli, széles körben ismert populáris divatot örökíti meg, vagy esetleg olyan dallamot, amely éppen akkor kezd „lefelé" terjedni, népdallá válni, folklorizálódni.

A 18. századi forrásanyag népzenetörténeti tagolódása

A népi kultúra egy-egy „korszaka" mindig különböző idejű elemek-stílusok együttesét jelenti: óriási múlt él együtt a folyamatosan születő újjal. A 18. század az első olyan időszak, amikor ezt kottás források alapján is bizonyítani lehet, népdalaink ekkor egyszerre helyet kapnak a felsőbb társadalmi rétegek írásos dokumentumaiban.

A nagyívű ereszkedő pentaton stílust a 18. századi forrásokban hat dallamtípus képviseli. E keleti eredetű stílus jelentősége csak visszatekintőleg, az összehasonlító népzenetudomány eredményeinek tükrében tárul fel. Az írástudók a 16–17. században voltaképpen még nem vettek tudomást erről az ízlésüktől távol álló dallamvilágról. A 18. században tűnik föl először néhány kottás adat, melyeket régi stílusú népdalok feljegyzéseinek tekinthetünk. A történeti kották azonban nem a szájhagyomány tipikus változatait rögzítik, és előfordul, hogy oktávtöréssel, hibás fordulattal ábrázolják a dallamot. Ebből is látszik, hogy ez a stílus nem a lejegyzők anyanyelve.

A szintén keleti gyökerekből kifejlődött sirató stílus viszont a 18. században is eleven és alakuló: a históriás ének változatok mellett főként mint táncdalok sokasága jelenik meg a gyűjteményekben a század elején, majd a későbbi verbunkos gyűjteményekben. A sirató stílust zenei tulajdonságai – szekundokban süllyedő, szekvenciázásnak is értelmezhető diatonikus melodikája, kadenciarendje, a kettes kadencia kiemelkedő szerepe (mely domináns harmóniát sugallhat) – alkalmassá teszik arra, hogy a nyugati zene harmóniai fogantatású dallamainak körében is megtalálja a helyét. A sirató stílust 14 dallamfeljegyzés képviseli a 18. században.

A középkorból világi dal kottás feljegyzése nem maradt fenn. A stíluskritikai alapon kétségtelenül középkorinak minősülő népdalok közül többet a 18. században érdemesítenek először arra, hogy írásba foglalják, a korábbi századokban készült feljegyzések pedig összevethetők a 18. századi kottákkal, melyek olykor bizonyos variálódást rögzítenek. Ugyanez a jelentősége a 18. századi forrásoknak a 16–17. századi dallamok esetében is. Ebből a korból való a kalendáris népszokásokba beépült egyházi népénekek zöme. Mind a középkort, mind a kora újkort 28–28 dallamtípus képviseli a 18. századi forrásanyagban.

Ha a 18. század népzenei termésére irányítjuk a figyelmünket, akkor először azokról a 17. századból eredő dallamokról kell szólnunk, amelyek a 18. században lényeges változásokon mentek keresztül.

A nagy ambitusú dúr dallamok lejtős kvintváltó szerkesztésére számos példát találunk a 18. századi forrásokban, ilyen egyebek mellett a *Mikor a menyasszonyt fektetni viszik* kezdetű lakodalmas dallam. A 17. századi forrásban azonban a dal-

lam még nem kvintváltó, és néhány évtizeddel később is csak alkalmi megoldásként jelentkezik ez a felépítés. Valószínű tehát, hogy kvintváltó szerkezetűvé alakulása csak a 18. században mehetett végbe. A történeti feljegyzések, illetőleg azok címadásai lakodalmi használatra vallanak, a szertartás különféle mozzanataihoz tartoznak: menyasszonytánc, pártabúcsúzó, menyasszonyfektető, gyertyástánc.[15] Egy-egy forráson belül különféle felépítéssel és ritmussal fordulnak elő: négysoros, kétsoros, egysoros, páros és páratlan ütemű alakban. Ugyanezek a formák és ritmikai jegyek a népi változatokban is megvannak. A kéziratos, 1670 és 1730-as évek közötti források származási helye és a népi változatok többségének elterjedése egyaránt az egykori királyi Magyarország, a Felvidék *(1. kotta – a kottákat lásd a tanulmány végén, a 121–130. oldalakon)*.

A Rákóczi- és Tyukodi-nóta dallamkörét a „Magyarország zenetörténete" kézikönyv 16–17. századi kötete[16] már tárgyalta, és bőséges szakirodalom utal arra a különleges figyelemre, amely a magyar zenetörténet-írás kezdeteitől kíséri a „kuruc" dalokat. Mindemellett mégsem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy a 18. századból való azoknak a forrásoknak a zöme, amelyeket rokon népdaltípusokkal összekapcsolhatunk, és azt sem, hogy mind a források, mind a népi változatok tekintetében új adatokkal is bővültek ismereteink. (A Rákóczi-Tyukodi dallamkört 17 népdaltípus képviseli.) Példaként a *Zöld erdők harmatját* kezdetű háromsoros kuruc bújdosóéneket említjük, mely első pillantásra szinte töredéknek látszik, közelebbről nézve azonban felfedezhető, hogy eredetében és használatában is mintegy magába sűríti a Rákóczi-nóta jellegzetességeit. A néphagyományban kettős – világi és egyházi – szerepben mutatkozik: mint lírai dal, ballada, verbunkos, illetőleg mint virrasztó ének. A népi szövegek közt nem fordul elő a kuruc kori *Zöld erdők harmatját*, hanem a *Csillagom, révészem* kezdetű ballada, melynek kezdősorába több változatban is váratlanul és oda nem tartozóan – talán a dallam sugallatára – felbukkan Rákóczi és Bercsényi neve. Egy nagyon idős bácskai énekes például a következő szöveggel kezdi: „Rákóczi révészem, Vigyél át, kedvesem, Vigyél által a Tiszán." Előadásában a harmadik sor ismétlésével a strófa négy sorossá alakult *(2. kotta)*.

Kutatásaink legfontosabb eredménye, hogy a népzenei szempontból eddig többé-kevésbé jellegtelennek és jelentéktelennek vélt 18. századról kiderült, hogy – bizonyíthatóan – igen nagyszámú, hatvan újabb dallamtípussal gazdagította népzenénket. Ebből a rendkívül vegyes daltermésből kiemelkedik a kis ambitusú dúr dalok csoportja, mely a kor legjellemzőbb zenéjének tűnik. Bár az előző századokban is bőven ismertek dúr hexachord dallamokat, de a 18. században új divatjuk támad, mely olykor zenei, formai jegyekkel is különbözik a korábbiaktól: ilyen a

15 Vietoris kézirat 1675–1679. (46^{v}–47^{r}) *Chorea Sponsae* (proporcióval).
Zayugróci [Apponyi] kézirat 1730. (15^{v}–16^{r}) *49. Hungaricus* (a proporció helye üresen hagyva).
Uott (19^{v}–20^{r}) *Preambulum gyertya. Parta moga. Ukladany* (proportióval).
Uott (36^{v}–37^{r}) *Ukladany* (3/4-es forma).
Szirmay-Keczer Anna-kézirat (18. század első harmada) A-31. (3/4-es forma). Uott C-80.

16 Szerk. Bárdos Kornél. Budapest: 1990.

hangkészletnek a felső oktávval való kiegészítése, a változatos, aszimmetrikus, laza strófaformák kedveltsége, a játékos, derűs hangvétel. Gyakran illeszkednek szokás-keretbe, mint a betlehemesek, névnapköszöntők és lakodalmasok. Vargyas Lajos szerint a barokk „műzenei divatnak vulgárisabb oldala lehetett az a tömeges, egyjellegű hexachord dallam, ami, úgy látszik, az iskoladrámába is behatolt, valamint a hangszeres tánczenében is eluralkodott. A betlehemes dalok egész melodikája ráépül..."[17] A népi betlehemes valószínűleg ekkor nyeri el azt a formáját, amelyet a 20. századi gyűjtések feltártak. Feltűnő a történeti források és a népi adatok egybeesése dallam és szöveg tekintetében egyaránt a *Pásztorok, keljünk fel* és a *Mennyből az angyal* kezdetű, ma is népszerű énekekben. Az Európa-szerte elterjedt *Betlehembe jer, pajtás* dallama 13 hangszeres és vokális forrásban maradt fenn.[18] A magyar néphagyományban Moldva kivételével mindenütt ismerik, összesen mintegy 70 változatban *(3. kotta)*.

A paraszi élet legnagyobb társadalmi eseménye a lakodalom, amely szertartásos részeiben nagy régiségeket őriz, mellette pedig magasabb körökből eltanult új szokásokat, táncokat, dallamokat is magába fogad. A lakodalmi mulatság egyenesen gyűjtőmedencéje a legkülönfélébb eredetű és stílusú daloknak, köztük azon dúr hexachord dallamoknak, melyek nagy számban maradtak fenn a 18. század eleji hangszeres forrásokban, a későbbi melodiáriumokban és a század végi verbunkos gyűjteményekben. Az *Édes-kedves göndör hajam, hová lettél* kezdetű lakodalmi kontyolónóta dallamát Csokonai *Az özvegy Karnyóné* című vígjátékában valószínűleg paródiaként alkalmazta (szerelmesek duettje a férjhez menni vágyó, kijátszott vénasszony háta mögött), Verseghy saját versével a *Magyar Aglája* című kötetében publikálta, Pálóczi Horváth gyűjteményében pedig a cigánytemetés akkortájt felkapott, parodisztikus szövegével szerepel *(4. kotta)*. Formája, a jellegzetes átalakult szaffikus strófa más 18. századi dalokban is gyakori.

Külön kell szólni olyan jelentéktelennek tűnő, zeneileg kisigényű, rövid sorú, szekundonként szekvenciázó dallamokról, melyeknek eredete és a népzenén belüli hovatartozása kétséges, bár általánosan ismertek, mint például a *Szeretnék szántani* vagy a *Debrecenbe kéne menni*. Terjedékenységükhöz minden bizonnyal hozzájárult derűs hangvételük és az, hogy könnyen megjegyezhetők. Az efféle dalokról ír-

17 Vargyas Lajos: *A magyarság népzenéje*. Budapest: 2002, 305.

18 Zayugróci [Apponyi] kézirat 1730. c. n. (38^{v}–39^{r}).
Szirmay-Keczer Anna-kézirat (18. század első harmada) C-13.
Kácsor Keresztély: Bucolicum Dramma 1736. *Magnae Jovis Filiae.*
Koncz Gábor kézirata 1771. (184-185.) *Nossza lelkem, siessünk.*
Linus-kézirat [1786 előtt] VII. (hegedűre).
Dávidné Soltári 1790–1791. *Mars presidet in Castris.*
Melegh Dániel kézirata. 1797–1799. *Ha valaki vigan él.*
Ötödfélszáz énekek 1813. No 243. *Azé hosszú, ezé kurta.* Uott No 369. *Gyenge piros két orcád.* Uott No 259. *Krajcárnénál, Kránénál.*
Abonyi kézirat 1816. *Megnemult a külvilág.*
Trencséni kézirat (hegedűre, 19. század eleje). *Varia exercita* 1^{r} (No 2).
Trencséni kézirat (zongorára, 19. század eleje). *Calupe.*
22 originelle ungarische Nationaltänze 1. Heft. (1806–7). No 5.

ja Bartók összehasonlító tanulmányában, hogy „jóformán Kelet-Közép-Európa minden népénél – így nálunk is – közismert dallamok... éppúgy megvannak nálunk, mint megvannak a tótoknál, lengyeleknél, horvátoknál, ruténeknél... A felsorolt népek egyikének népzenéjére sem jellemzőek; inkább valamiféle kelet-európai nemzetközi zsargonhoz tartozóknak foghatjuk föl ezeket."[19] Ugyanakkor e dalokat helyi jellegűvé avathatja a népi előadásmód *(5. kotta)*.

A szekvenciázó építkezés nemcsak a dallamsorok között, hanem dallamsoron belül is szokásos. Így jönnek létre azok a terjedelmes aszimmetrikus strófák, amelyekben a megismételt első sor legtöbbször háromtagú, a harmadik és negyedik sor kéttagú, illetve a negyedik sor rövid lezárás is lehet. Ezt a formát ugyanúgy megtaláljuk hexachord ambitusban *(6. kotta)*, mint a nagy ambitusú dallamok körében.

A 18. század végétől beáramló nyugati műzene erős hatásáról árulkodnak azok a plagális dúr dalok, amelyeknek dallama mögött érezhetők a funkciós hangzatok. Jellemző példája egy német dal – *Mädchen mit den blauen Augen, komm mit mir! – Ég kékségű szemű szép szűz, jöjj velem* –, amelyet szövegével együtt többféle fordításban jegyeztek fel melodiáriumokban, de más szövegekkel is széltében-hosszában énekelték. Csokonai is írt rá verset *(Énekeljünk Cypriának)*, szövegtelenül pedig hangszeriskolákban találjuk mint kezdőknek szóló gyakorlatot.[20] Meglepő, hogy még ezt az izig-vérig idegen dallamot is befogadta a néphagyomány: névnapköszöntőt, betlehemest, karácsonyi kántálót alakított belőle. Széles körben azonban nem tudott elterjedni, mindössze négy változatát gyűjtötték a Dunántúlon és az Alföldön. Zalában betlehemes játék kezdő éneke *(7. kotta)*.

Olyan példa is akad, amikor egyes népi változatok ereszkedővé alakítják a hagyománytól idegen, plagális dallamjárást, azaz a mély fekvésű első két sort oktávval felcsapják *(8. kotta)*.

Ha azt a kérdést tesszük föl, hogy mi az, ami a 18. század zenéjében a következő század felé mutat, akkor egy negatív és egy pozitív választ adhatunk. Negatív válaszként meg kellett állapítanunk, hogy a magyar népdal új stílusának előzményeit a forrásokban alig találjuk, és így Szabolcsi Bence elméletét, mely szerint „régi, szórványos kísérletek erőteljes összegezéseként e korban [azaz a 18. században] bukkan fel elhatározó súllyal az új magyar népdalstílus, hogy azután, az elkövetkező évtizedek alatt ... döntő jelentőségre emelkedjék,"[21] forrásaink nem

19 Bartók Béla: *Népzenénk és a szomszéd népek népzenéje*. (1934.) In *Bartók Béla Írásai* 3. Írások a népzenéről és a népzenekutatásról I. Budapest: 1999, 214.

20 Pataki melodiárium 1798. 146. *Ég kékségű szemű szép szűz.* Uott 5. *Ég kékségű.*
Lissznyai Julianna hangszeres gyűjteménye 1800. *Ária* (zongorára).
Farkas Pál: Uj énekek... 1807. *Lángadozik szívünk szép zöld erdőben.*
Ötödfélszáz énekek 1813. No 111. *Sohajtozik egy szép nimfa magában.* Uott No 448. *Csókoljon meg engem az ő csókjával.*
Trencséni kézirat (zongorára, 19. század eleje). *Andante.*
Trencséni kézirat (hegedűre, 19. század eleje). *Varia exercita* 1[r] (No 1). Uott 5[r] (két hegedűre).

21 Szabolcsi Bence: *A magyar zenetörténet kézikönyve*. Budapest: 1979, 49.

igazolják. Igazolják viszont Bartók és Kodály egykori, gyűjtőtapasztalatokon alapuló megfigyeléseit, valamint a legújabb kutatások eredményeit: azt, hogy a népzenei új stílus nem a 18. század terméke, hanem a késői 19. századé.[22]

A pozitív eredmény pedig a népies műdallal kapcsolatos, melynek robbanásszerű elterjedése a 19. század harmincas éveitől kezdődik, gyökerei azonban – mint kiderült – a 18. századba nyúlnak. Forrásaink alapján tucatnyi olyan dallamtípust körvonalazhattunk, melyeknek népies műdalokkal való összefüggése, teljes vagy részleges egyezése kimutatható, például *Felleg borult az erdőre, Juhászlegény, szegény juhászlegény, Káka tövén költ a ruca, Magasan repül a daru, Kerek ez a zsemle* vagy a *Szeretnék szántani,* amelyről az előzőekben már szóltunk. A dallamok zenei tulajdonságai megfelelnek a 18. század ízlésének, ugyanakkor alkalmasak a romantikus népiesség igényeinek kielégítésére is.

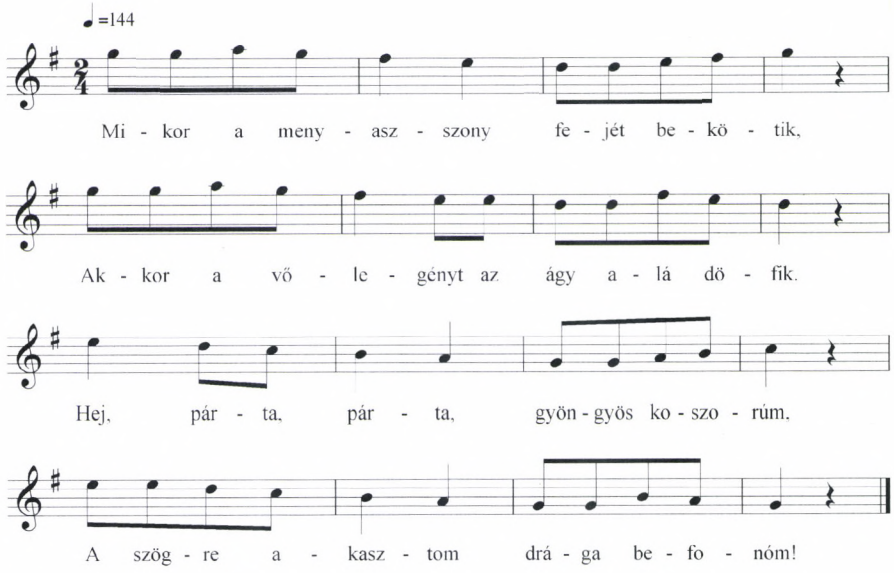
A 18. századi kottás források és népi változataik párhuzamos vizsgálata a hagyományba való beépülés folyamatát és módját is megvilágítja. A följegyzett dallamoknak jelentős hányada, mintegy a fele jelesnapi és egyéb népszokásokhoz kapcsolódik (153 dallamtípusból 75). Sőt az arányuk ennél is nagyobb, hiszen ugyanaz a dallamtípus akár többféle szokáshoz is tartozhat. A magyar népszokások eredete ugyan korábbi időkre vezethető vissza, de dallamvilágúk a 18. században számottevően bővült, új, gyakran nyugati eredetű dallamfajtákkal egészült ki. A régi úri lakodalomból, a nemesi névnapköszöntésből, az iskoladrámákból, a diákság iskolai koledáló szokásaiból egyre több ének talált utat ekkor az alacsonyabb néposztályok ünnepeibe.

További következtetéseket vonhatunk le a népdaltípusok elterjedéséből és változatmennyiségéből. Míg a pentaton régi stílus szórványos feljegyzései mögött általában széleskörű elterjedés és nagy változattömegek állnak, addig a 18. századi dalok folklorizációját a legkülönfélébb nagyságrendű, olykor szélsőséges adatok szemléltetik. Láthatóan itt is érvényesülnek az elterjedésnek és a fennmaradásnak azon törvényszerűségei, amelyeket a néprajz, népzene, néptánctudomány stílus- és műfajtörténeti vizsgálatai megállapítottak, és bizonyos mértékig tükröződnek bennük a történelmi események, valamint a migrációs és telepítési népmozgások. Így kirajzolódik, hogy számos népdaltípus csak a töröktől nem vagy kevésbé érintett északi és nyugati tájakon terjedt el, illetőleg maradt fenn. Szintén történeti okokra vezethető vissza a „fáziskésés" jelensége, amikor a dallamtípus változatszáma az ország keleti része felé haladva feltűnően csökken. Ez azt jelenti, hogy az új, idegen dallam, tánc egyre később és egyre kevésbé tudott behatolni a néphagyományba. Mindezek hozzájárultak a népzenei dialektusok karakteresebb elkülönüléséhez, a kutatás számára pedig új szempontokat kínálnak a magyar népzene 20. században tapasztalt dialektus-vonásainak értelmezéséhez.

22 Bereczky János: Az alkalmazkodó pontozott ritmus megjelenése népzenénkben. In: *Zenetudományi dolgozatok* 2003, 411–454.; Az új stílus új zenei rendje az akadémiai népdalgyűjteményben. In: *Az idő rostájában I.* Tanulmányok Vargyas Lajos 90. születésnapjára. Budapest: 2004, 69–97.; A magyar népzene új stílusa. (Fejlődéstörténeti áttekintés). *Ethnographia* 2004. 345–404.

Kottapéldák

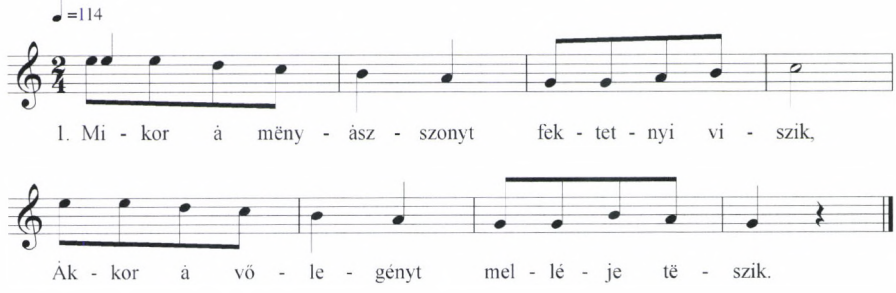
1a



Ezt akkor énekelik, mikor hátra van kötve a menyecskének a feje, mikor levették róla a koszorút. Kiabálják: Eladó a menyecske! Ilyenkor csak a menyasszonnyal táncolnak. Csak az táncolhat, aki a tálba pénzt tesz. A férj csak a legvégén.

Ipolytölgyes (Hont megye), Tóth Gabriella 17 éves. Gyűjtötte Vikár László, 1953. A Magyar Népzene Tára III/A Lakodalom. 662.

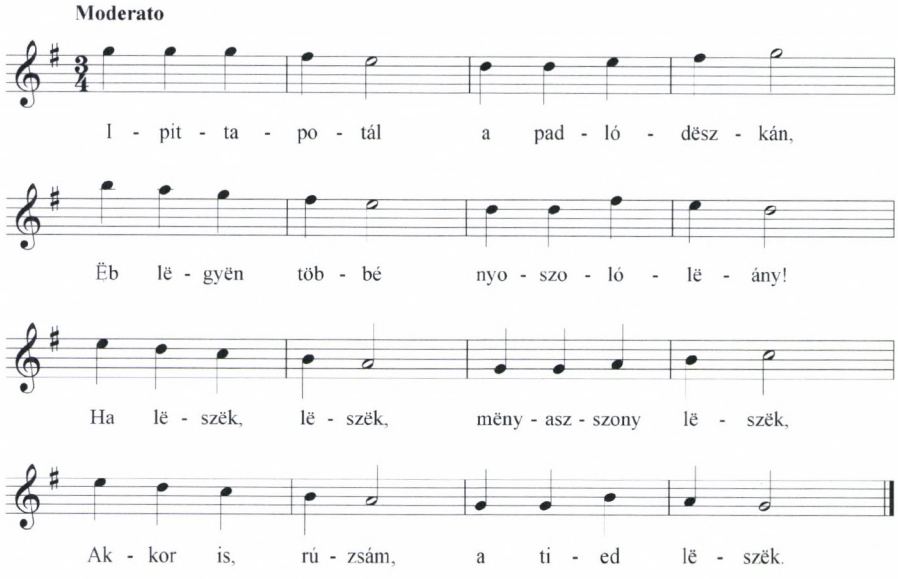
1b



2. Hej, pārtām, pārtām, gyöngyös koszorúm,
Mājd à szögre tëszlek, édës hájfonóm!

Kartal (Pest megye), Sőregi Andrásné Urbán Mária 73 éves. Gyűjtötte Kiss Lajos, 1954. A Magyar Népzene Tára III/A Lakodalom. 698.

1c



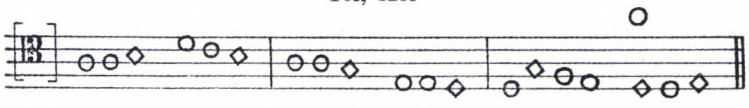
„Menét", a menyasszony utolsó leányfejjel járt tánca. Az utána következő „menyasszonytáncot" már menyecskefejjel járja. Az előadók Bajnáról (Esztergom megye) származnak.

Gyermely-Gyarmatpuszta (Komárom megye), asszonyok. Gyűjtötte Kodály Zoltán, 1921. A Magyar Népzene Tára III/A Lakodalom. 646.

252.

Tél, szél

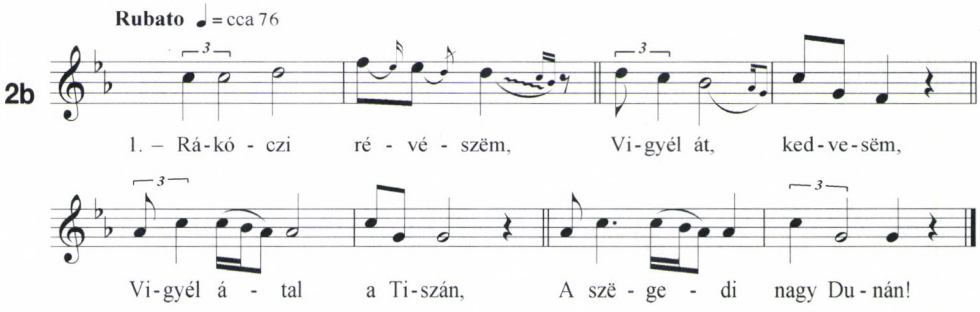
2a



Zöld erdők harmatját, Piros csizmám nyomát
Hóval lepi be a tél;

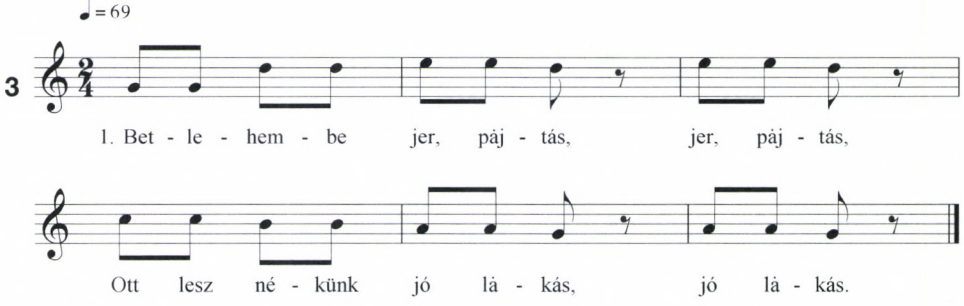
A magas hegyeken, Kietlen bérceken
Fujdogál a hideg szél.

Pálóczi Horváth Ádám dalgyűjteménye (1813). Bartha Dénes–Kiss József: *Ötödfélszáz énekek.* 1953. 252.



2. – Nem lëhet, angyalom, Ragyogó csillagom,
Mer nagy zaj van a Tiszán, A szëgedi nagy Dunán.

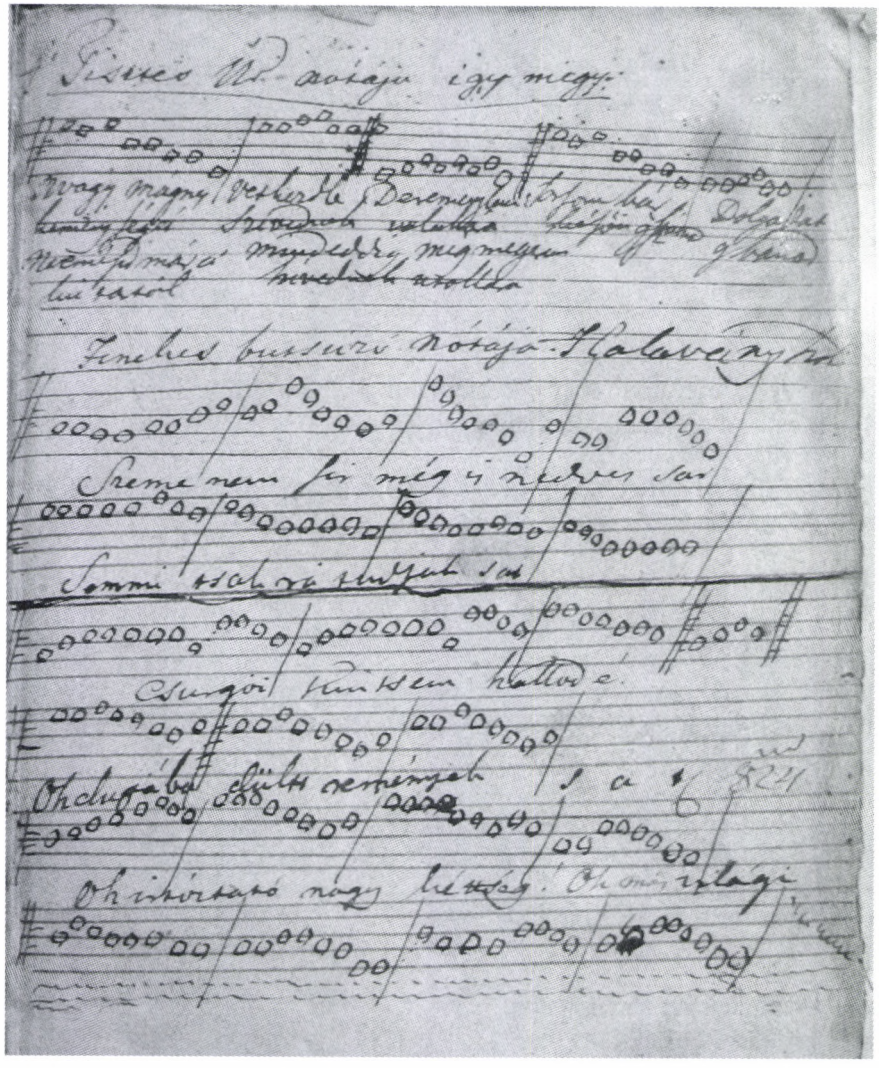
Bátmonostor (Bács-Bodrog megye), Szerletics Gergely 94 éves. Gyűjtötte Olsvai Imre, 1956. AP 1500*c*.



2. Szőlőt nem kell kápálni, kápálni,
Mégis fogjunk bort inni, bort inni.

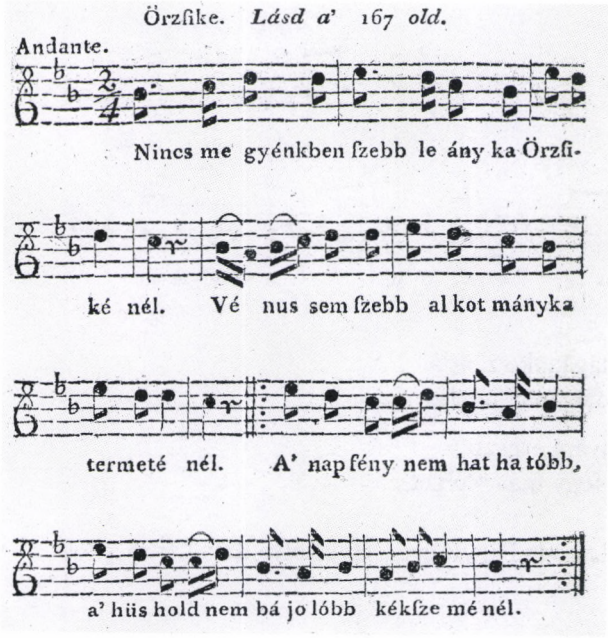
Jánok (Abaúj-Torna megye), legények. Gyűjtötte Ág Tibor, Móser Zoltán, Németh István, 1992. AP 17.935e_4.

4a



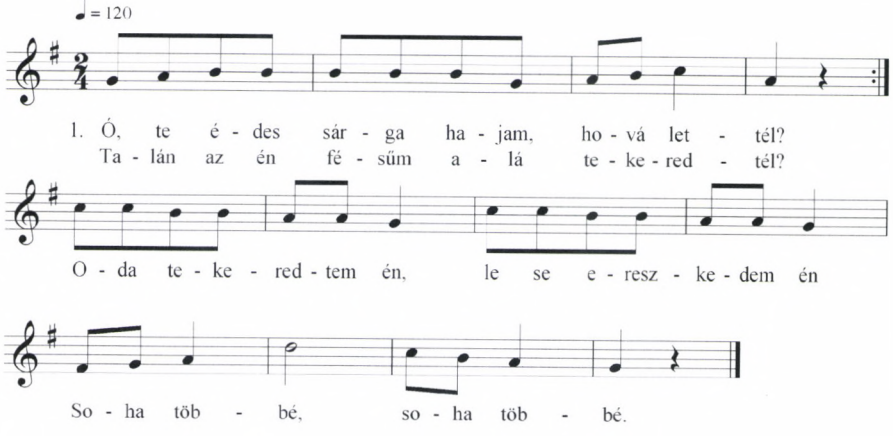
Csokonai Vitéz Mihály *Az özvegy Karnyóné* című vígjátékból (1799).
Egy 1824-es kéziratról: MTA Kézirattára. Jelzete: K 671.

4b



Verseghy Ferenc: Magyar Aglája. Buda, 1806.

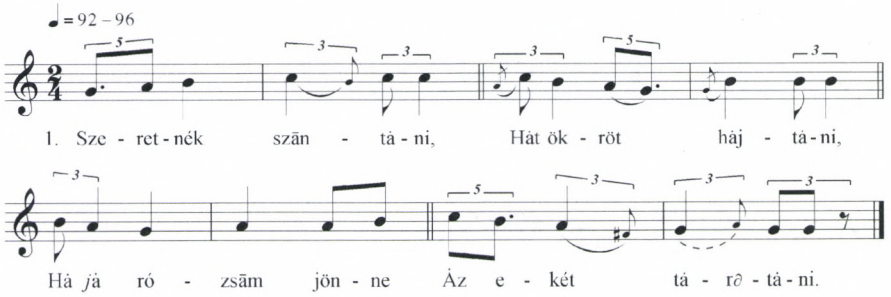
4c



2. Már te többet nyoszolyólány sosem lehetsz,
A fejedre szűzkoszorút sosem tehetsz.
Nyoszolyóasszony lehetsz, lánynak fejkötőt tehetsz,
Úgy lesz ám jó, úgy lesz ám jó!

Hosszúpereszteg (Vas megye), Molnár Józsefné 75 éves. Gyűjtötte Borbély Jolán, Erőss László, P. Jámbor Márta, 1960. Lejegyezte Endrey Amália. AP 4087*c*.

5a



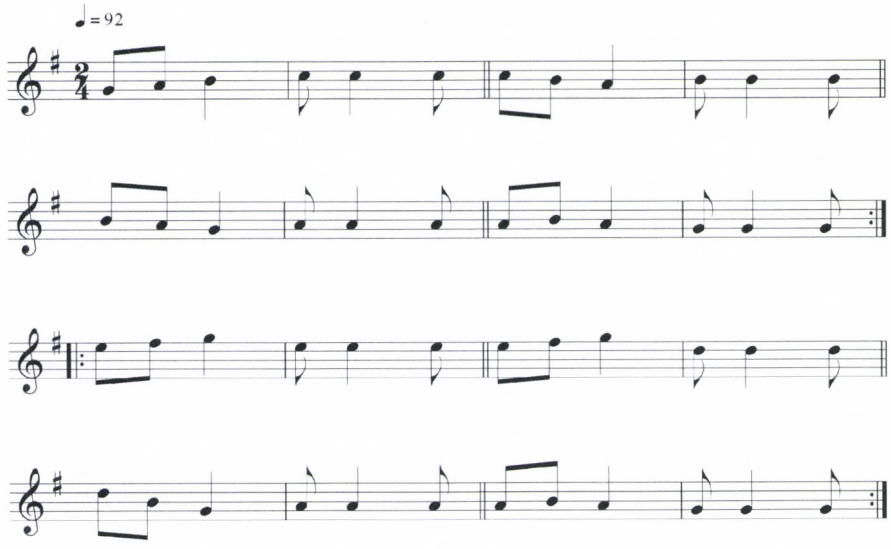
2. Àz eke à földet Nëm màgānàk szāntjà,
Àz àsszon à lānyāt Nëm màgānàk tàrtjà.

3. Szépen fëlnöveli, Szārnyārà ereszti,
Könnyes szömmel nézi, Hogy más ölelgeti.

Kórógy (Szerém megye), Laboda Pál 78 éves. Gyűjtötte Kiss Lajos, 1960. AP 3687*e*.

„Korcsos"

5b

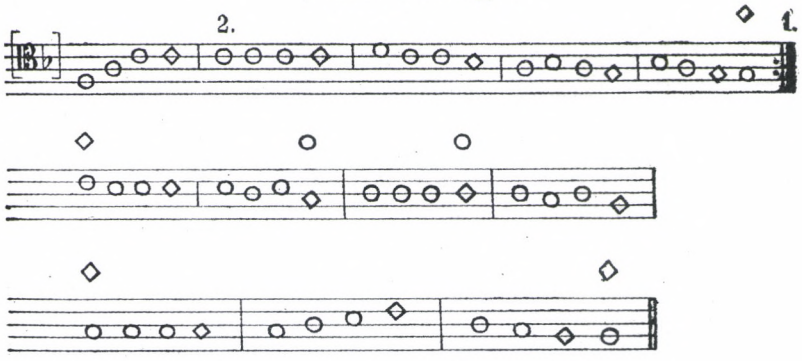


Magyarpéterlaka (Maros-Torda megye), Lunka József 63 éves prímás és zenekara. Gyűjtötte Kallós Zoltán, 1981. Bálban készült felvétel. Lejegyezte Sipos János. AP 12.650a_2.

85.

+ Kurvák fortélyjai

6a



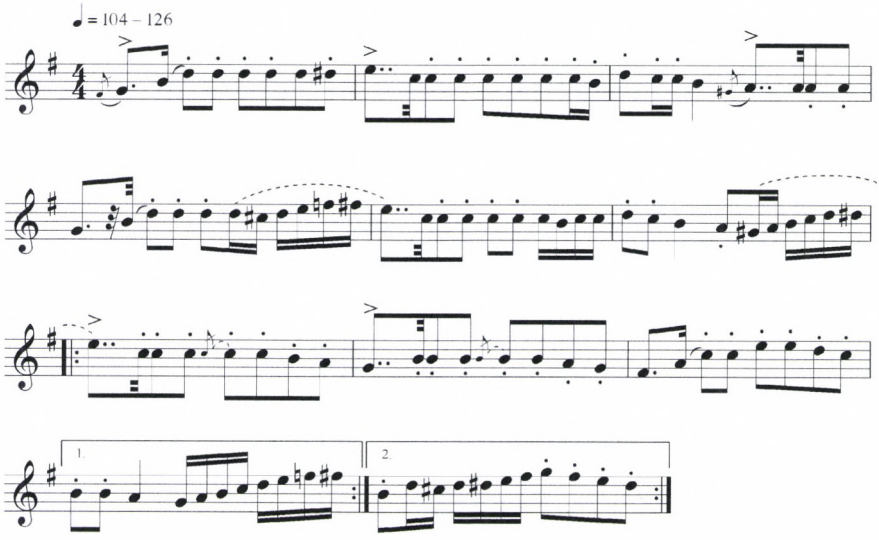
Nehéz tudni célját, végit,
Kitanúlni mesterségit A kurvának;
Száz meg ezer útja vagyon,
Tekervényes az is nagyon, Fortélyjának.
Birj bár bőlcsek nagy eszével,
Legszentebbek szentségével,
Egy őrdög egy menyecskével Megcsalnának.

A hálót maga megveti,
Ha rút, képét festegeti Szép formára,
Melyből sok madár nyakára
Madzag s lép ragad lábára Nemsokára.
Hív, csal, hiteget jámborúl,
Itat mérget édes borúl,
S másnak igen ritkán szorúl Fortélyjára.

Pálóczi Horváth Ádám dalgyűjteménye (1813). Bartha Dénes–Kiss József: *Ötödfélszáz énekek.* 1953. 85.

„Verbunk"

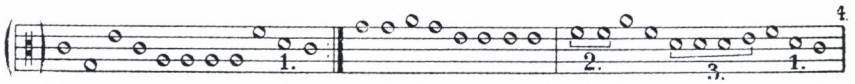
6b



Jóka (Pozsony megye), Tamkó Péter 68 éves prímás és zenekara. Gyűjtötte Halmos Béla, 1984. Lejegyezte Tari Lujza. AP 13.487*f*.

108.

7a



Eltérések : [1] H. Á. : h, Tóth : *d*-h (két hangra felbontva). — [2] H. Á. és Tóth : *g-g*. — [3] H. Á. : *e-d-d-d*, Tóth : *d-d-d-d*. — [4] A dallam végén nincs finalisvonal.

A terjedelmes (21 strófás) szöveg első három szaka:

1. Ég kékségű szemű szép szűz, jöjj velem,
   A hova visz az égő tűz s szerelem.
   Had érezzen vidámságot,
   És lehelljen boldogságot
   Kebelem.

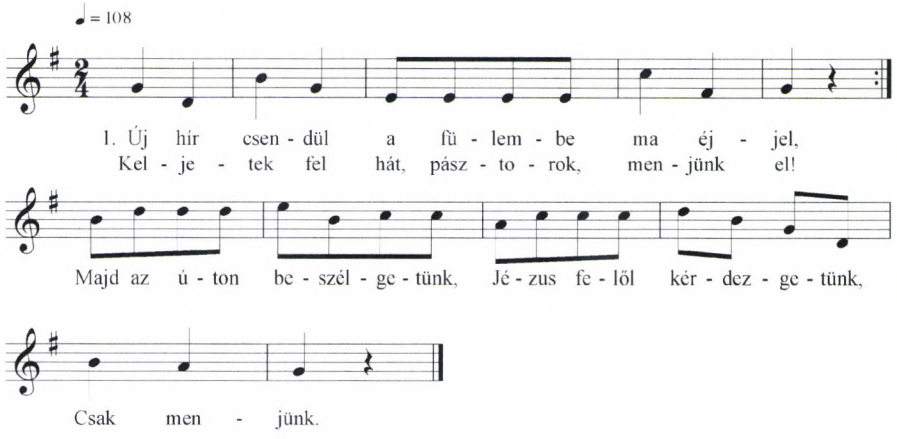
2. Nézd ez a szép virágos kert mint hi s int,
   Hol az öröm lakó helyét nyert kedvedkint [?].
   Minden fának leveléből,
   Minden virág közepéből
   Ki tekint.

3. Virágokkal kedveskedő kertecske,
Zöld pázsittal megruházott gyepecske.
Szivünket fel vidáméttja
És kedvünket meg ujittja,
Csak jöjj el.

Pataki melodiárium (1798). Bartha Dénes: A XVIII. század magyar dallamai. 108.

– *Szabad-e kis Jézust köszönteni?*

7b



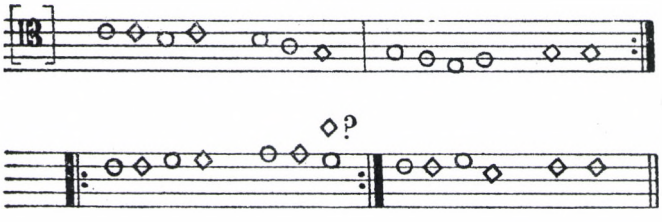
2. Hát mit vigyünk ajándékot nékije?
Üstöt, aranyt nem adhatunk, bankó pénzünk bő országunk,
Jézusunk.

Pötréte (Zala megye), Dömötör István, Kovács Géza, Juha János 12–14 éves. Gyűjtötte Dömötör Sándor, Pesovár Ernő, P. Jámbor Márta, 1957. Lejegyezte Endrey Amália. AP 10.287e_1. A 2. versszakban az első sor ismétlése elmarad.

341.

Kerengő tus

8a



Ez a pohár bújdossék, Éljen a barátság!
Kézrül-kézre adassék, Éljen a barátság!
Éljen, éljen, éljen az :/: Éljen a barátság!

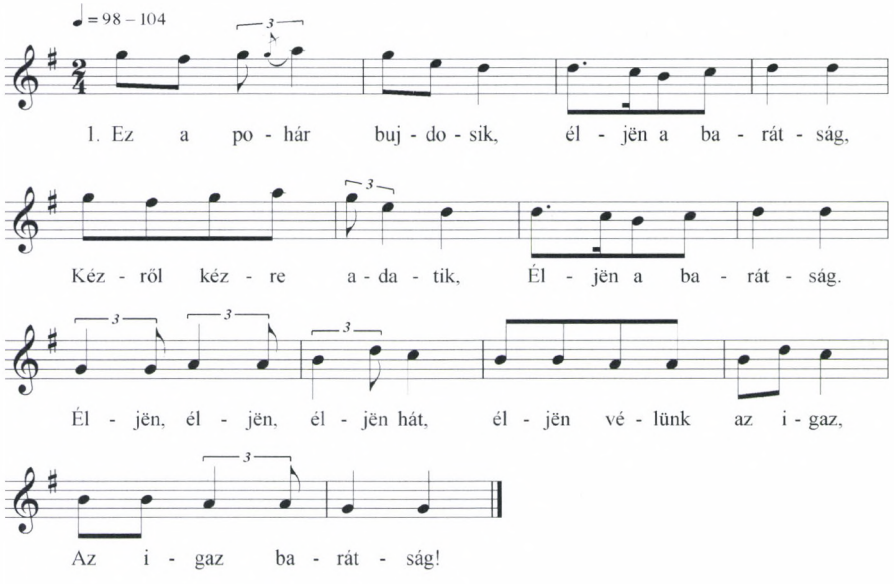
Ezt a pohárt megittam, Éljen a barátság!
Csak egy cseppet sem hagytam, Éljen [a barátság!]
Éljen, éljen [éljen az :/: Éljen a barátság!]

Hoc proculum vagatur, Vivat societas!
Manuatim tradatur, Vivat societas!
Vivat, vivat, vivat haec :/: vivat societas!

Hoc poculum ebibi, Vivat soc[ietas!]
Neque guttam omisi, Vivat [societas!
Vivat, vivat, vivat haec :/: vivat societas!]

Pálóczi Horváth Ádám dalgyűjteménye (1813). Bartha Dénes–Kiss József: *Ötödfélszáz énekek.* 1953. 341.

8b



2. *s* Az én torkom nem rozsdás, éljën a barátság,
Mëgihassa úgy, mint más, éljën a barátság.
Éljën, éljën, éljën hát, éljën vélünk az igaz,
Az igaz barátság!

Hadikfalva (Bukovina) – *Gara* (Bács-Bodrog megye), Palkó Györgyné Antal Erzsébet 71 éves. Gyűjtötte Kiss Lajos, 1959. AP 3097g.

ABSTRACT

MÁRIA DOMOKOS – KATALIN PAKSA

FOLK SONG IN THE 18TH CENTURY

In Hungary, the concept of "folk song" was clarified at the beginning of the 20th century only, with the birth of modern folk musicology. Accordingly, there were no "folk songs" noted down in the 18th century. Still, the number of written music sources relating to folk music increased significantly in the 18th century, compared to that originating from the 16th and 17th centuries. As a result of their scientific analysis the melodic parallels of some five hundred 18th century tunes were found in the central folk music collection of the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences. These melodic parallels involve 153 folk song types. In a specific era of folk culture there is always a co-existence of elements and styles of different age. The sources also contain examples of the descending pentatonic style (that either originates or developed from oriental roots), of the lament style and of the medieval and early modern tunes. Of particular interest are the songs that first appeared in the 17th century, then undergone significant changes in form and a rich collection of variants developed around them (Exs.1 and 2). The most remarkable result of our research is that contrary to former beliefs regarding its comparative insignificance, the 18th century enriched the Hungarian folk music with some sixty new melody types. One of the most interesting groups of this rather mixed collection of songs is that of the songs in a major key with a narrow compass that seems to be the most characteristic music of the time (Exs. 3–6). Plagal songs in a major key with perceptive functional chords behind their melodies also entered Hungarian tradition at this time (Ex. 7). Plagal tunes, unfamiliar to Hungarian folk music, were sometimes transformed into descending tunes (Ex. 8). The antecedents of the new Hungarian folk song style hardly feature in these sources – this style probably developed in the late 19th century. However, among the popular art-songs that flourished from the 1830s onwards we found about a dozen melody types with a partial or full similarity to 18th century melodies.

A large proportion of tunes on record relate to folk customs. Although Hungarian folk customs have an earlier origin, their stock of melodies increased considerably in the 18th century, often as a result of new types of melodies originating from the West.

Mária Domokos (1942) got her diploma at the Liszt Ferenc Academy of Music in 1969. She has been member of the Folk Music Research Group of the Hungarian Academy of Sciences from 1968 onwards. Now she is the head of the Department of Folk Music of the Institute for Musicology. She earned her PhD degree in 1999. Her fields of research are the systematization and the critical edition of Hungarian folk music, the analysis of the Hungarian folk music dialects in Transylvania and Moldavia, the history of Hungarian music in the 16–18th centuries and the relationship between folk and art music. She was a contributor to volumes VI–VIII. and X. and edited volume IX. of the work *A Magyar Népzene Tára* (Collection of Hungarian Folk Music).

Katalin Paksa (1944) got her diploma at the Liszt Ferenc Academy of Music in 1967. At present she is a scientific consultant of the Department of Folk Music of the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences. She obtained her candidate's degree in 1988 with the book *A magyar népdal díszítése* (Ornamentation of Hungarian Folk Songs) and her academic doctorate in 2003 with the book *Magyar népzenetörténet* (The History of Hungarian Folk Music). Her fields of research are the systematization and the critical edition of Hungarian folk music – she was a contributor to volumes VI–IX. and edited volume X. of the work *A Magyar Népzene Tára* (Collection of Hungarian Folk Music) –, regional monographs, comparative studies of related and neighbouring peoples, the research of the performance and ornamentation of folk music, the relationship of folk dance and folk music, the study of 19th century Hungarian folk music research, the connection of folk and national music and research projects related to the history of folk music.

Somfai László

HAYDN CIGÁNY ADAGIÓJA[1]

Kutatás-módszertani problémaként vetem fel Joseph Haydn egyik legkülönösebb vonósnégyes lassútételének, az op. 54 no. 2 (Hob. III:57) *C-dúr kvartett* Adagiójának esetét. Vizsgálható-e a stiláris hatás, ha a hatást kiváltó modellről nem rendelkezünk pontos ismeretekkel? És megfordítva, most már konkrétabban: mond-e valamit a magyar zenetörténet kutatójának a 18. századvégi cigányzenészek tényleges előadásmódjáról egy olyan műzenei hegedűszólam, amely ugyan idegenszerű stíluskörnyezetbe ágyazva, de – ellentétben a korabeli magyar táncok kezdetleges, formalizált lejegyzéseivel – a valódi írástudó professzionizmusával rögzít kottaképbe előadási jellegzetességeket?

Az ominózus tétel egy 1788-ban komponált, hat műből álló vonósnégyesopuszban bukkan fel, és a történész szokásos kutatási előfeltételezései és kérdései (vajon milyen friss élmény hatása tükröződik Haydn „cigány adagio"-jában? kinek szól az ajánlás, ekként volt-e üzenete a jelenetnek?) ezúttal mit sem segítenek. Haydn legkésőbb az 1770-es évek eleji eszterházai vigasságok óta ismert tánczenét játszó cigánybandákat, aminek zeneszerzői lecsapódását az 1772-ben komponált op. 20-as vonósnégyesek három tételével kapcsolatban Szabolcsi Bence nevezetes tanulmánya[2] közel fél évszázada kimutatta. A tizenhat évvel későbbi op. 54 más jegyben született. Johann Tost, az Esterházy zenekar egyik hegedűse pályát változtatva felcsapott ügynöknek-kereskedőnek. Párizsba utazott különféle portékákkal, egyebek között Haydn még kiadatlan hat vonósnégyesből álló (ma op. 54 és op. 55-ként ismert) sorozatával, amelyeknek szólamai 1789-ben Párizsban Siebernél meg is jelentek, egyébként dedikáció nélkül. Az opuszt Haydn nála szokatlan sietséggel írta: kivételesen *pro domo* autográf partitúrát készített, amelynek írásrövidítésein

1 Bővebben illusztrált formája előadásként elhangzott a Magyar Tudomány Ünnepe alkalmából 2006. nov. 7-én a Magyar Tudományos Akadémián rendezett „A 18. századi magyarországi zene- és tánctörténet kérdései" ülésen. Az előadásban felhasznált hangfelvétel illusztrációk az op. 54 *C-dúr vonósnégyest* a Jaap Schröder vezette Smithson String Quartet értelmezésében (1989) mutatták be (EMI/Deutsche Harmonia Mundi RD77028), amelyik a „cigány"-adagio tekintetében kiemelkedően ihletett és bátor olvasat. Összehasonlító mintavételekként a Juilliard Quartet (1966), a Tátrai vonósnégyes (1985) és a Festetics vonósnégyes (2001) felvételeit idéztem.

2 Szabolcsi Bence: „Haydn és a magyar zene." In: *Zenetudományi Tanulmányok* 8. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1960, 481–495., különösen 489. sk.

csak másolója igazodott el.[3] Hogy Párizsban az első hegedű pultja mellé ülve maga Tost vezette-e elő az új opuszt, ekként a prím szólam, például a rendkívül magas fekvésekkel, az ő játékának erényeit domborította-e ki, vitatható feltételezés. Valószínűbb, amit Antonio Baldassare egy még megjelenés előtt álló tanulmánya[4] aprólékosan adatol, hogy Haydn az éppen általa tökélyre vitt és Közép-Európában ekkorra már kánonként elfogadott, témaboncoló, egyenrangú szólamokra alapozott kvartett stílussal szemben, a párizsi ízlésre gondolva, itt tudatosan élt a *quatuor concertant* és a *quatuor brillant* fogalmazásmóddal. Mindeközben a felvonultatott technikákkal és karakterekkel, köztük különféle egzotizmusokkal, nagyon is öntudatosan demonstrálta, hogy ő ebben a közegben is tud újat mondani.

Az opuszbeli C-dúr kvartett legerősebb tétele a robusztus, Beethovent előlegező *Vivace*, a kompozíciót híressé azonban az Adagio–Presto–Adagio finálé tette; James Webster könyve éppen e kvartett szerkezetére alapozva külön fejezetben boncolja a hallgató elvárásainak dialektikáját.[5] Ebben a partitúrában bukkan fel az a c-moll Adagio, amelyet a nemzetközi Haydn-irodalom az 1970-es évek óta kapcsolatba hoz a cigányos hangvétellel. Az angol nyelvű Haydn műértelmezések 20. század eleji kulcsfigurája, Donald Francis Tovey még „vad, florid kontrapunkt"-ról, *per figuram retardationis*ként játszandó menetekről beszél,[6] sőt Charles Rosen sem mondja ki a cigány szót a klasszikus stílust boncoló monográfiájában – „kiírt rubato-tempójú, rapszodikus" hegedűszólóként jellemzi, „amelynek késleltetett dallamhangjai élesen súrlódó disszonanciákat képeznek",[7] ő is az egyik leggyakrabban használt retorikai figurára, a *retardatió*ra hivatkozik. Robbins Landon monográfiája az 1970-es évek végén már „prímás" stílust emleget;[8] Webster idézett könyvének jellemzése szerint „cigány stílusú rapszódia" ez, amelynek „fantasztikus futamai láthatólag teljesen függetlenítik magukat a homofon kíséret szabályos frázisaitól";[9] Ludwig Finscher új német Haydn-monográfiája is „cigány fioritúrák"-ról szól.[10]

3 Erről a Haydnnál ritkaságszámba menő autográfféleségről lásd László Somfai: „An Introduction to the Study of Haydn's String Quartet Autographs." In: Christoph Wolff (közr.): *The String Quartet Autographs of Haydn, Mozart, and Beethoven. Studies of the Autograph Manuscripts* (Isham Library Papers 3). Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1980, 5–51., különösen 24–25.

4 Antonio Baldassarre: „Joseph Haydn's Journey to Paris: The String Quartets op. 54 and 55." (kézirat).

5 James Webster: *Haydn's „Farewell" Symphony and the Idea of Classical Style: Through-Composition and Cyclic Integration in His Instrumental Music.* Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1991: „Op. 54 No. 2 and the dialectic of listener's expectations", 312. sk.

6 Donald Francis Tovey: „Haydn's Chamber Music." In W. W. Cobbett: *Cyclopedic Survey of Chamber Music.* London: Oxford University Press, 1929, 543.

7 Charles Rosen: *A klasszikus stílus.* (*The Classical Style,* 1971.) Ford. Komlós Katalin. Budapest: Zeneműkiadó, 1977, 192–193.

8 H. C. Robbins Landon: *Haydn: The Chronicle and Works.* Bloomington: Indiana University Press, 1976–1980, vol. 2, *Haydn at Eszterháza* (1978), 637.

9 Webster i. m. 312: „The Adagio in C minor is one of Haydn's strangest creations: a rhapsody for the first fiddle in gypsy style, whose fantastic roulades seemingly take no notice of the regularly-phrased, homophonic accompaniment (the actual melody remains in the second violin). As in the equally fantastic Capriccio in Op. 20 no. 2, such unbridled exoticism cannot stand alone: at the end, the Adagio deviates to the dominant and is run-on to the minuet. The trio ... reflects the exoticism of the Adagio".

10 Ludwig Finscher: *Joseph Haydn und seine Zeit.* Laaber: Laber Verlag, 2000, 415.

Tulajdonképpen meglepő, hogy Szabolcsi tanulmánya a megvizsgált másfél tucat magyar vagy magyaros-cigányos Haydn tétel között szóba sem hozta ezt az adagiót. Igaz, demonstrálhatóan magyar, proto-verbunkos, cigányos tematika–motivika valóban nincs a tételben, Papp Géza kutatásai és összefoglaló kottakiadása[11] sem tártak fel ilyeneket. Ugyanakkor vitathatatlan, hogy az op. 54-es *C-dúr kvartett* adagiójának hegedűszólójában mintegy a barokk ornamentálás alternatívájaként, rendkívül eredeti cigányos extravaganciák jelennek meg, még a tipikus, a szólamok közötti, a heterofon előadásra emlékeztető párhuzam-félék sem hiányoznak.[12]

A négytételes szerkezetben a tételek hosszát tekintve az adagio mintegy prelúdium a rá következő tánctételhez; a kettő együtt is rövidebb, mint a nyitó- vagy a különleges zárótétel.[13] Tételformája önmagában is különleges: mindössze négyszer nyolc ütemnyi zene, akár egy négysoros népdalstrófa, A $A^{var.1}$ $B^{\sim A}$ $A^{var.2}$ (c-moll, c-moll, Esz-dúr, c-moll) kontúrokkal, három taktusnyi kódával, félzárlattal, attacca kapcsolódva a menüetthez.

A prímás-szólam különleges stílusának felismerését nem könnyíti meg, hogy a tétel, miként az egész sorozat, általában silány vagy túlszerkesztett kottaszöveg formájában kerül a muzsikus pultjára. Az új Haydn-összkiadásból az ezt az opuszt tartalmazó kötet sajnos még ma is hiányzik. Az Eulenburg kispartitúra teljesen meghamisította Haydn eredeti artikulációit, jóllehet a korabeli nyomtatott szólam (autográf nem maradt fenn a C-dúr kvartettből) még inspiráló kottakép *(az 1. ábrát lásd a 136. oldalon)*: világos a legato és a nem kötött menetek elkülönülése, szemléletes a négyféleképpen felgyorsuló hangismétlés a 10., 18., 26. és 29. ütemben. A ma legjobb kiadás, a Doblinger urtext[14] még mindig nem elég megbízható kottaszöveg *(a 2. ábrát lásd a 137. oldalon, az I. hegedű szólamában néhány közreadói hiba bejelölésével)*.

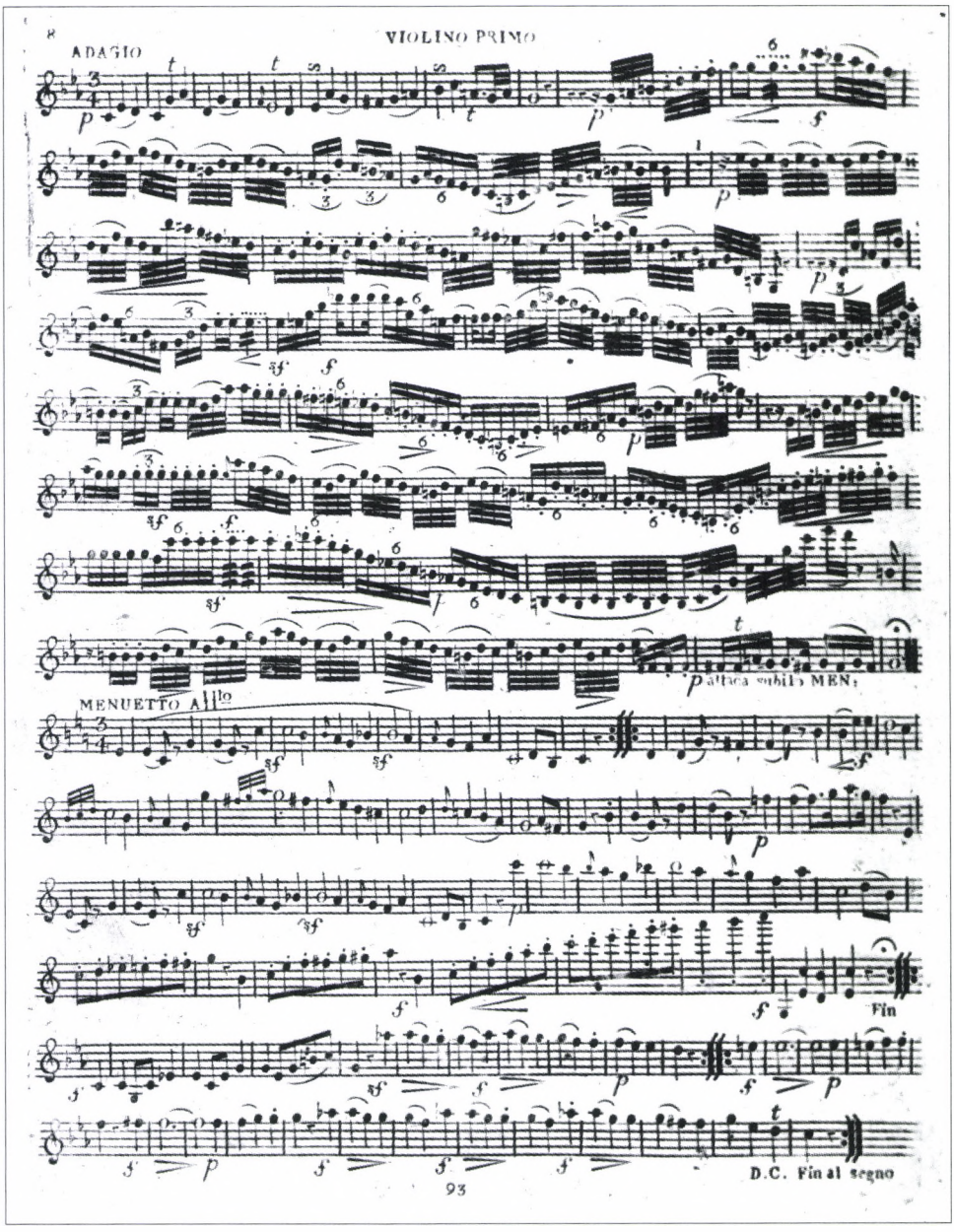
Az idegenszerű stíluskörnyezetet a nyolc első taktus exponálja: Haydn 3/4-es himnusz-hangvételeinek egyike ez, amely után különösen bizarr a rapszodikus ritmusú cifrázott szólam színrelépése az emblematikus bővített-másod lépésekkel, ütemsúlyra eső disszonanciákkal. A maga kicsinységében markáns disszonancia már a 10. ütem harmadik negyedére eső *g*-előke is, ha a korabeli olvasatnak megfelelően súlyra s nem az előző hang értékéből lecsípve játsszák; a Haydn-kor összhangzattana az ilyen elugró disszonanciát nem fogadja el szabályosnak. Tucatnyi hasonló parányi mozzanattal együtt ez is része a dallamtól időbeli elcsúszásokkal elszakadó, a melódiát heterofon módon körülcirkalmazó „cigányos" idiómának.

11 Papp Géza: *Hungarian Dances 1784–1810*. Musicalia Danubiana 7. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1987.

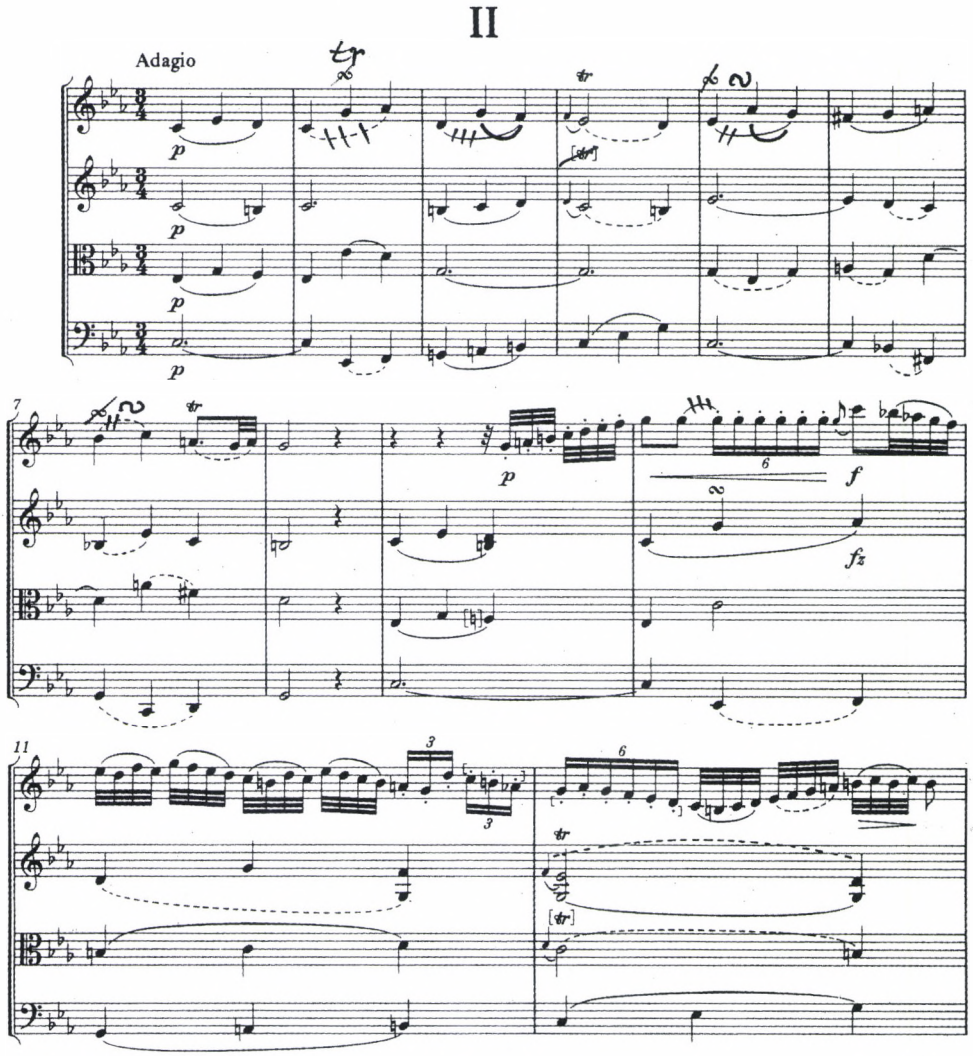
12 A téma említése a magyar szakirodalomban: Somfai László: „Mi a magyar Bartók Béla zenéjében?" In Romsics Ignác–Szegedy-Maszák Mihály (közr.): *Mi a magyar?* Budapest: Habsburg Történeti Intézet – Rubicon Kiadó, 2005, 235.

13 A tételek időtartama a Festetics Vonósnégyes előadásában: I. Vivace 8'38"; II. Adagio 2'52" (attacca:) III. Menuetto Allegretto 4'32"; Finale Adagio – Presto – Adagio 7'52".

14 Diletto Musicale 742, közr. H. C. Robbins Landon.



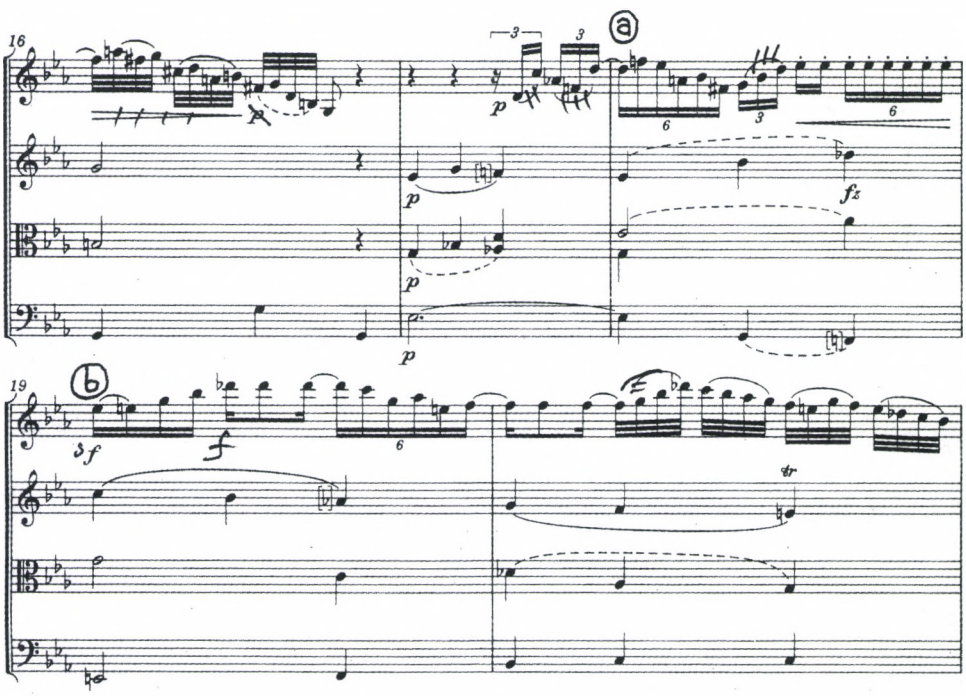
1. ábra. Op. 54 no. 2 C-dúr vonósnégyes, *a „cigány"-adagio bécsi szólamkiadása, 1789*



2. ábra. Az Adagio *első ütemei a Doblinger-kiadásban (javításokkal)*

A forma harmadik, Esz-dúrban induló sorától kezdődően kimutathatóak olyan késleltetések, amelyeket éppenséggel nevezhetünk *retardatio*-nak. Egy korábbi dolgozatomban bemutattam, hogy 1772-ben, egy berlini kritikától felpaprikázva, Haydn az op. 20-as *„Nap"-kvartettek* autográf kéziratában több szöveges bejegyzéssel élt.[15] Egyebek között az *f-moll vonósnégyes* siciliano lejtésű lassútételének egy helyén a prímhegedűsnek szöveggel is jelezte, hogy amit játszik, az nem vélet-

15 „Okos orátor vagy merész újító? Gondolatok a zenei retorikáról és Haydn vonósnégyeseinek notációjáról." *Magyar Zene* 41/4 (2003), 423–435.



3. ábra. Retardatio a „cigány"-adagio 18. és 19. ütemében (Doblinger-kiadás, javításokkal)

lenül nem harmonizál az egyszerű akkord kísérettel, hiszen *per figuram retardationis* esete forog fenn.

Ebben az op. 54-es, tizenhat évvel későbbi kvartettben a „cigány"-adagio folytatásban a 18. ütem első hangja *retardatio (3. ábra, fent: a)*, ámbár az oda vezető triolás cikcakk menet meglehetősen stílusidegen. A következő ütem *retardatio*-ja különösen bizarr *(3. ábra: b)*. Kétterces dúr/moll akkord kerül az ütemsúlyra, amit ugyan sajtóhibaként szokás értelmezni, és a prímhegedű *esz–e* menetét hallgatólag kijavítják *f–e*-re, de ez csupán a művelt zenész reflexe (már az Eulenburg partitúrakiadást revideáló Wilhelm Altmann is így közölte; sajnos Jaap Schröder egyébként mintaértékű hanglemez felvétele is ezt választja). A korabeli szólamkiadásban, folytatva az előző ütem aprózó-felgyorsuló hangrepetícióját, egyértelműen *esz–e* menet van az ütemsúlyon (lásd az 1. ábra negyedik kottasorának 1–2. ütemét); ez a helyes kottaszöveg, és a Doblinger urtext legalább e tekintetben ma valóban a legmegbízhatóbb kiadás.

A bizarr stílus szempontjából az adagio tételbeli cifrázott prímhegedű szóló ritmikája érdemel különös figyelmet, mert ha mégoly áttételesen is, e téren mond legtöbbet Haydn szólama az általa hallott cigány előadási manírokról. Néhány sztereotip jegy a stilizálás ellenére nyilvánvaló:

– Új dallamsor nem indul ütemsúlyon: vagy előbb, vagy megkésve lép a dallam mellé az azt cifrázó szóló.

– A súlyra rávezető menet általában nem a kor műzenéjére jellemző auftaktmotívum, hanem passzázs, ritkábban 18. századi *tirata*féle (9. ü.), inkább azonban valamely egzotikus hatást keltő, felgyorsuló ritmusú menet, vagy hezitáló triolás csapongás (17. ü.).

– A tizenhatod, a tizenhatod triola és a harmincketted hangcsoportok rapszodikusan keverednek, mintha csupán megközelítőleg pontos lejegyzés volna az egyik vagy a másik.

– A felgyorsuló hangrepetíciót (18., 26. stb. ü.), a sűrű pulzálású szinkópákat (19–20. ü.), valamint az előbb lassuló, majd újra belegyorsuló fiorriturákat (11–12. stb. ü.) különösen jellegzetesnek vélhette Haydn – ezek nem barokkosak, hanem értelemszerűen cigányosak.

– Ami az aprózás motívumkészletét illeti: az ismételgetett forgó-figurák között szerepet kapnak a nem negyed (vagy nyolcad) hangértéket kitöltő, hanem a súlyozást megbontó hosszúságú motívumok is.

A dallami manírok a valóban Lajtán inneni ízű ereszkedő bővített másodlépések mellett felölelik azt a fajta ereszkedő kromatikát, amely a 18. század zenéjében ugyan honos, de éppen Haydn ritkán él vele.

Külön tanulmányt igényelne a kottába beírt artikulációs jelek értelmezése. Például hogy a viszonylag rövid kötőívek egy választékos legato előadás szellemében jelölnek-e vonáshosszat, vagy a Haydn hallotta cigány-előadás elég sűrű le–fel vonózásának érzékeltetéséről van-e szó. Még inkább, hogy a staccato pontokkal ellátott viszonylag gyors menetekben Haydn valóban staccato vonásnemet kívánt-e (a húrról elvett vonóval) – ez ugyanis meglehetősen idegen lenne a falusi zenélés, a cigányzenekari előadás későbbről jól dokumentálható játékmódjaitól –, vagy ezúttal (ezúttal is)[16] inkább csak azt jelzi Haydn, hogy a staccatóval markírozott hangok a hangsúlyozás szempontjából egyforma hangok, ne érvényesüljön a tipikus 18. századi ütemsúlyozás, annak valamennyi dinamikai, és a hanghosszat érintő elegáns árnyalásával. Vagyis talán ezek a triolás–sextolás menetek is húron tartott vonóval játszandók.

Végül ugyancsak külön stúdium tárgya lehetne a prímás-szólam dinamikai berendezése. Éppen ebből a kvartettből nem lévén autográf leírás, s egyik szólamkiadásról sem bizonyítható, hogy Haydn látott volna belőle korrektúrát, itt-ott kétségeim vannak: a jelek egyike-másika gyanús (például a decrescendo villák). Annyi azonban biztosra vehető, hogy a Haydnt ihlető cigány előadás csapongó hangerővel zajlott, másfajta pátosszal, mint a barokkból örökölt műzenei retorika.

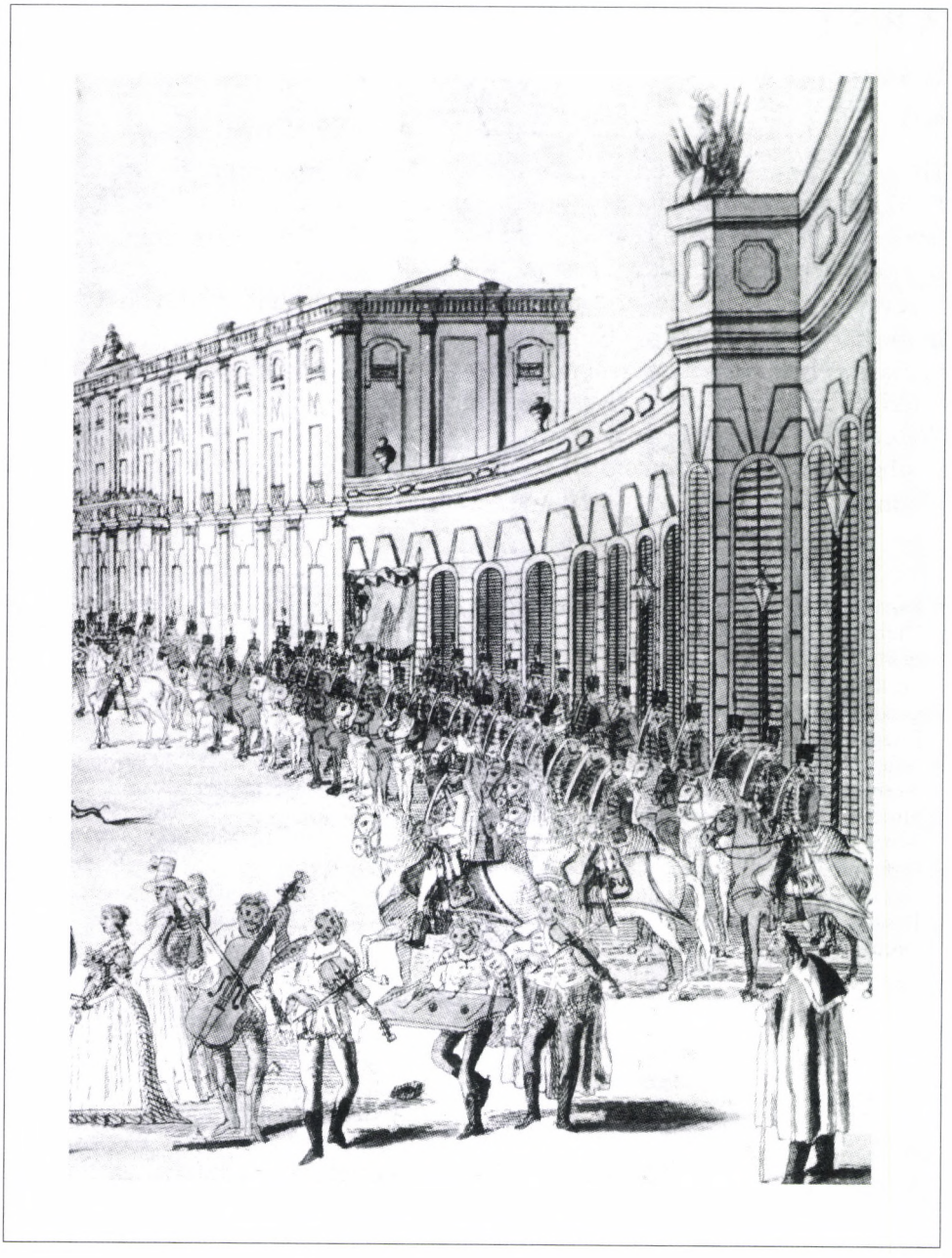
Az adagio végére némiképpen megszelídül a cigány-parafrázis. A témavisszatérés nyolc taktusában (25–32. ü.) a 2. hegedűbeli dallammal együtt részben a díszítő figurák is visszatérnek, illetőleg a korábbi figurák további variánsait adja játékosának kezébe Haydn, ahogyan teszi számos más variáció-elvű darabjában. A szertelen preludírozás véget ér, a komponista átvezet a menüetthez.

16 Bővebben kifejtettem: „»Staccato vonás?« Kottakép és jelentése." *Magyar Zene* 41/1 (2003), 49–61.

Nem tudjuk, hogy éppen 1788-ban volt-e konkrét cigányzenélés élménye az Esterházyak *Kapellmeister*ének. Például egy olyan felállású négytagú banda, mint aminőt „Nagy Méltóságu Galanthai Eszterházy Antal Ő Hertzegsége" Sopron vármegyei főispánná beiktatásának 1791-es ünnepségén a rajzoló és a metsző, Szabó és Schütz ábrázolt *(4. ábra, szemközt)*; egyébként erre az ünnepségre nem sikerült Haydnt Londonból hazarendelni. S hogy ez a banda vagy amelyeket korábban hallott Haydn, vajon az országszerte legjobb, Sárosi Bálint alapos tényfeltárása[17] szerint galántai cigánybandák köréből került-e ki. Ismerve Haydn komponálási stratégiáit, én nem keresnék friss és konkrét ösztönzést. A stilizálás szándéka nyilvánvaló: a Párizsban bemutatkozó zeneszerző az opusz többféle egzotikus hangjának egyikeként elővarázsolt egy olyan karaktert, amely a maga módján túltesz *all' Ongarese* darabjain, hiszen még merészebben fittyet hány a korabeli írásmódnak, a zeneszerzés tanult stílusának, beleértve a retorikus tradíciókat is.

Azt azonban megkockáztatom, hogy a gyengécske galántai tánclejegyzésekből hatalmas képzelőerővel megálmodott Kodály-rekonstrukció, a *Galántai táncok* mellett Haydn cigány adagiója révén van egy sokkal szerényebb, ugyanakkor részletgazdagabb és főként korhű forrásunk, habár nem dallamokról, legalább az előadás extravaganciáiról. A kiindulásként megemlített kutatás-módszertani problémát most is problémának tartom – a modell ismerete híján a stiláris hatás hitelt érdemlően valóban nem vizsgálható –, de a magyar zenetörténet kutatója egy közvetítő láncszemet mégis kezébe kapott.

17 Sárosi Bálint: *Cigányzene...* Budapest: Gondolat, 1971, 57 sköv.



4. ábra. Négytagú cigánybanda az eszterházai kastély udvarában, 1791 (metszet Szabó és Schütz rajza nyomán, részlet)

ABSTRACT

László Somfai

HAYDN'S „GYPSY" ADAGIO

The second movement of Haydn's C major String Quartet op. 54 no. 2 (Hob. III:57) offers a fascinating case study: can we reconstruct significant characteristics of gypsy performance in late 18th-century in Hungary? The basic theme of this uniquely "exotic" slow piece in 3/4 is not Hungarian, but the embellished first violin part documents the inspiration of a style, which Haydn could only hear in the performance of gypsy bands in the Esterházy realm in Hungary. Previously marked as bold *per figuram retardationis* cases (Tovey, Rosen), more recently characterized as primas style, rhapsody is gypsy style, gypsy ornaments (Landon, Webster, Finscher), the present study discusses the otherwise atypical specific rhythmic features, dissonances beyond *retardatio,* and the irregularities in articulation and dynamics.

* László Somfai, former Director of the Bartók Archives of the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences; also professor emeritus of musicology at the F. Liszt University of Music in Budapest. His central research topics focus on Haydn and Bartók, with special stress on the complex investigation of primary sources in relation to the compositional process, to genre stratification, and the intended authentic performance. His two recent books in English are Joseph Haydn's Keyboard Sonatas (University of Chicago Press 1995), and Béla Bartók: Composition, Concepts, and Autograph Sources (University of California Press 1996). László Somfai's recent studies on Haydn in *Magyar Zene* include „»Staccato vonás?« Kottakép és jelentése" ["Staccato Stroke?" – Sign and Subtext] 41/1 (2003) 49–62.; „Okos orátor vagy merész újító? Gondolatok a zenei retorikáról és Haydn vonósnégyeseinek notációjáról" [Clever orator or bold innovator? Rhetoric Performance and the Notation of Haydn's String Quartets] 41/4 (2003) 423–435.; „Haydn Mrs. Bartolozzinak ajánlott két »Londoni« szonátája. Következetlen kottázás vagy manipulált korabeli kiadás?" [Joseph Haydn's Two "London" Sonatas Dedicated to Mrs. Bartolozzi: Inconsistent Notation or Doctored Contemporary Editions?] 44/3 (2006) 279–294.

Fazekas Gergely

EGY ARABESZKFOGALOM ÉS ZENEI KONZEKVENCIÁI*

Dallamformálás és polifónia Debussy zenéjében

> Úgy gondolom, a zene a mai napig egy alapvető tévedésen alapult. Túlságosan is azon voltunk, hogy írjunk, a papírnak szereztük a zenét, pedig a zene a fülnek szól! Túl nagy jelentőséget tulajdonítunk a zenei írásmódnak, a formuláknak és a mesterségnek. [...] Kombinálunk, építkezünk, zenei témákat találunk ki, amelyek gondolatokat kívánnak kifejezni, e témákat kifejtjük és más gondolatokat kifejtő témákkal való találkozásuk szerint alakítjuk őket, metafizikával foglalkozunk – ahelyett, hogy zenélnénk. A zenét spontán módon, a fülével kell felfognia a hallgatónak, úgy, hogy ne kelljen minden áron absztrakt gondolatokat felfedeznie a bonyolult zenei fejlesztés tekervényeiben.[1]

Debussy zenéjének elemzője e vehemensen megfogalmazott ars poetica tudatában nem lehet eléggé óvatos. Mert metafizika és zene, papír és fül, mesterkéltség és spontaneitás szembeállítása, s e dichotómiák hangsúlyozása nemcsak Debussynek ebben az 1909-es nyilatkozatában jelenik meg, hanem számos más, alább idézendő szövegében is előfordul, ami egyértelműen jelzi: Debussy kevés rokonszenvet táplált az elméletek iránt. Az elemzői óvatosság azonban nem csökkenti a felfedezéssel járó izgalmat, hogy zenéjének és zenei gondolkodásának megértéséhez éppen egy olyan fogalom megragadása vihet közelebb, amelyet rendszersze-

* Jelen tanulmány a 2006 januárjában megvédett zenetudományi diplomadolgozatom *(Art Nouveau és arabeszk – Debussy dallamformálása és polifóniája)* egy részének átdolgozott változata. Köszönettel tartozom témavezetőmnek, Kaczmarczyk Adrienne-nek, aki kérlelhetetlen szigorral, végtelen kedvességgel és határtalan türelemmel segített diplomadolgozatom világrahozatalában. Sarkantyu Eszternek köszönöm az olasz nyelvű Debussy-interjúrészlet fordítását.

1 „Je crois bien que la musique a reposé jusqu'à aujourd'hui sur un principe faux. On cherche trop à écrire, on fait de la musique pour le papier alors qu'elle est faite pour les oreilles! On attache trop d'importance à l'écriture musicale, à la formule et le metier! [...] On combine, on construit, on imagine des thèmes qui veulent exprimer des idées; on les développe, on les modifie à la rencontre d'autres thèmes qui représentent d'autres idées, on fait de la métaphysique, mais on ne fait pas de la musique. Celle-ci doit être enregistrée spontanément par l'oreille de l'auditeur sans qu'il ait besoin de chercher à découvrir des idées abstraites, dans les méandres d'un développement compliqué." *Comoedia*, 1909. november. 4. In: Claude Debussy: *Monsieur Croche et autres écrits*. Ed.: François Lesure. Paris: Gallimard, 1987, 296. Magyarul megjelent: Claude Debussy: „Képzeletbeli világban élek." *Muzsika*, 47 (2004)/10, 27.

rűen ugyan nem dolgozott ki, ám írásaiban évtizedeken át konzekvensen használt, az 1880-as évek közepén írott levelektől egészen az 1913-as utolsó írásokig.

Az alábbiakban ezt a fogalmat, a képzőművészetektől – Debussy esetében elsősorban a kortársi Art Nouveau-tól – kölcsönzött „arabeszk" fogalmát vizsgálom. Először Debussy arabeszkfogalmának definiálására teszek kísérletet, majd e fogalom Debussy esztétikájában játszott központi szerepének bemutatására vállalkozom,[2] hogy aztán tanulmányom második felében zenei példák segítségével mutassam be e sajátos arabeszkfogalom zenei konzekvenciáit. Debussy dallamformálásának vizsgálatában hangszeres zenéjének vokális jellegére és melodikájának wagneri értelemben vett „végtelenségére" hívom fel a figyelmet, míg Debussy zenéjének sajátos többszólamúságát vizsgálva demonstrálni kívánom annak polimetrikus, poliritmikus jellegét s a képzőművészeti arabeszkhez hasonló szövedékszerűségét. Noha dolgozatomnak ez már nem tárgya, célom, hogy bemutassam: Debussy zenéjének „polifóniáját" számos olyan vonás jellemzi, amelyek a 20. század második felének meghatározó szerzői – például Messiaen, Boulez, Ligeti vagy a francia spektrális zene iskolája – számára alapvetően fontosak voltak.

„Isteni, imádnivaló, szeszélyes" – Debussy az arabeszkről

Amikor 1901 tavaszán Debussy a leghaladóbb nézeteket valló művészek s művészetkedvelők és az Art Nouveau első számú orgánumának számító párizsi *La Revue Blanche* kritikusa lesz, első írásában jelzi, hogy szubjektív benyomásoknál többet ne várjanak tőle az olvasók, kritikáiban azonban rendszeresen találunk általános esztétikai, zene- és operaelméleti fejtegetéseket, amelyeket Debussy – a rá jellemző öntudattal – megfellebbezhetetlen igazságként tár a nyilvánosság elé. Hogy Debussy esztétikai gondolkodásában az arabeszk fogalma meghatározó jelentőségű volt, azt mi sem mutatja jobban, mint hogy már harmadik írásában kimerítően tárgyalja a fogalom zenetörténeti jelentőségét és a művészetekben játszott szerepét. 1901. május 1-jei kritikájában Ysaÿe előadása kapcsán, Bach egyik hegedűversenyéről szólva a következőket írja:

> Ez a concerto egészen bámulatos még a között a sok remekmű között is, amelyre a nagy Bach füzeteiben bukkanhatunk. Szinte teljesen érintetlenül találjuk meg itt azt a bizonyos „zenei arabeszket" vagy inkább díszítési elvet, amely mindenfajta művészet alapja. (Itt a „díszítés" szónak természetesen semmi köze sincs a zenei grammatikában használatos jelentéséhez.) Az ősök – Palestrina, Vittoria, Orlando di Lasso stb. – mind használták az isteni „arabeszket". Az alapelvet a gregorián énekben találták meg, amelynek törékeny, egymásba fonódó szövedékét kitartóbb ellenponttal támasztották alá. Amikor Bach újra elővette, hajlékonyabbá és folyékonyabbá tette azt, s a szigorú fegyelem ellenére, amit e nagy mester a szépségnek előírt, az arabeszkek mozgását azzal a folyton megúju-

2 Kifejezetten Debussy arabeszkfogalmával ismereteim szerint két tanulmány foglalkozik, Françoise Gervais: „La notion d'arabesque chez Debussy." *Revue Musicale,* 241 (1958), 3–22.; illetve Jean-Jacques Eigeldinger: „Debussy et l'idée d'arabesque musicale." *Cahiers Debussy (nouvelle série),* 12–13 (1988–89), 5–14.

ló szabad képzelettel tudta irányítani, amely ma is csodálatra késztet bennünket. Bach zenéjében nem annyira a dallamok karaktere, mint inkább az ívelése ragad meg bennünket. Sőt gyakran a szólamok párhuzamos mozgása, azok véletlen vagy szándékos találkozása nyűgöz le. Ebben az ornamentikus elgondolásban a zene egy olyan gépezet biztonságára tesz szert, amely arra szolgál, hogy hatást gyakoroljon a közönségre, és képeket idézzen elébük.[3]

A művészeti ágak szintézisének bűvöletében élő korszak jellegzetes alakjaként Debussy „mindenfajta művészet alapjának" tekinti a *zenei* arabeszket, amelynek eredetét az általa legnagyobbnak tartott régi szerzők, elsősorban Bach, illetve a reneszánsz legjelentősebb mestereinek művészetében láttatja. A 16. századi vokálpolifónia és a 18. századi ellenponttechnika, illetve a gregorián melodika efféle ornamentikus felfogása természetesen sokkal inkább Debussyről és a századfordulón kurrens esztétikai nézetekről, semmint Palestrina vagy Bach művészetének jellegéről árulkodik. Az arabeszket illető szinte valamennyi Debussy számára fontos jellegzetességről szó esik az idézett szövegben: a szigorú fegyelem ellenére szabad képzeletről, a dallamrajz jelentőségéről, a szólamok szövedékszerűségéről, vagyis a jelenség organikus, természeti jellegéről, nem utolsósorban pedig a dallamok hajlékonyságáról és folyékonyságáról.

Debussy az arabeszk fogalmát szinte minden alkalommal a többszólamúsággal összefüggésben használja, és többnyire Bachhal vagy a reneszánsz szerzőkkel hozza kapcsolatba. Az idézett cikkrészlet keletkezése előtt majd' tíz évvel egy Ernest Chaussonhoz írott, 1893-as levelében ugyan az „arabeszk" szót nem említi, a szövegkörnyezetből és a szóhasználatból – „rajzolat", „díszítmény" – azonban egyértelmű, hogy az arabeszkre gondol, ismét Bachhoz kapcsolódva.

Azt hiszem, nyernénk azzal, ha rátalálnánk a gondolat tökéletes rajzolatára, s csak a hozzá illő díszítményekkel látnánk el. [...] Nézze Bachot, ahol valami csodálatos módon minden azért verseng, hogy kihozza a gondolatból, ami benne van, ahol az alsóbb rétegek könnyedsége nem emészti fel a lényeget.[4]

3 „Ce concerto est une chose admirable parmi tant d'autres déjà inscrites dans les cahiers du grand Bach; on y retrouve presque intacte cette «arabesque musicale» ou plutôt ce principe de «l'ornament» qui est la base de tous les modes d'art. (Le mot «ornement» n'a rien à voir ici avec la signification qu'on lui donne dans les grammaires musicales.) Les primitifs, Palestrina, Vittoria, Orlando di Lasso, etc., se servirent de cette divine «arabesque». Ils en trouvèrent le principe dans le chant grégorien et en étayèrent les frêles entrelacs par de résistants contrepoints. Bach en reprenant l'arabesque la rendit plus souple, plus fluide, et, malgré la sévère discipline qu'imposait ce grand maître à la Beauté, elle put se mouvoir avec cette libre fantaisie toujours renouvelée qui étonne encore à notre époque. Dans la musique de Bach, ce n'est pas le caractère de la mélodie qui émeut, c'est sa courbe; plus souvent même, c'est le mouvement parallèle de plusieurs lignes dont la rencontre, soit fortuite, soit unanime, sollicite l'émotion. A cette conception ornementale, la musique acquiert la sûreté d'un mécanisme à impressioner le public et fait surgir les images." *La Revue Blanche*, 1901. május 1. In: Debussy: *Monsieur Croche*, 34.

4 „On gagnerait, il me semble, à trouver le dessin parfait d'une idée et de n'y mettre alors que juste ce qu'il faudrait d'ornements. [...] Regardez Bach, où tout concourt prodigieusement à mettre l'idée en valeur, où la légèreté des dessous n'absorbe jamais le principal." (1893. október 24.) In: Claude Debussy: *Correspondance, 1884–1918*. Ed.: François Lesure. Paris: Hermann, 1993, 91.

Amikor zeneszerzőtársával, Chaussonnal zenei-technikai problémákról beszél, levelében a zenetörténet-írás kánonja által a polifónia mesterének tekintett Bach zenéjét a sajátosan értelmezett zenei díszítmény fogalmának tárgyalásakor hozza példának. A többszólamúság ornamentikus elgondolásának lényege már itt is a szólamok „könnyedsége", szembeállítva a Debussy szerint nehézkes német romantikus – vagyis wagneri – polifóniával, ahol a zenei szövet töménysége, a polifónia túlzott gazdagsága „felemészti a lényeget".

Az arabeszk Debussy egy további cikkében már nemcsak a polifónia sajátos értelmezéseként szerepel, hanem egyszerre válik a művészi szabadság és az új zene iránti elhivatottság, illetve a zene természetközelségének zálogává. Debussy – ismét Bachról szólva – a következőket írja 1902-ben a *Musica* című folyóirat egy körkérdésére adott válaszában:

> Higgyék csak el, az öreg Bach – aki minden zenét magában foglal – fittyet hányt a harmóniai formulákra. Jobban szerette a hangzások szabad játékát, ahol a dallamívek – legyenek párhuzamosak vagy ellentétesek – készítik elő a nem remélt kibontakozást, amely halhatatlan szépséggel ruházza fel megszámlálhatatlan lapjának legjelentéktelenebbjét is. Az ő korában még virágzott az „imádnivaló arabeszk", így a zene része volt a természet teljes folyamatába ágyazott szépség törvényeinek.[5]

A hagyományos keretektől ódzkodó Debussy számára az általa feltétel nélkül csodált Bach-zene sajátos értelmezése jelentette az egyik lehetséges kiutat az akadémizmus szorításából, s e sajátos értelmezés az arabeszk fogalmában öltött testet. Debussynek talán azért is volt szüksége éppen a bachi többszólamúság arabeszkjellegű interpretációjára, mert az általa lenézett Conservatoire-beli oktatás Bach zenéjét tekintette a polifónia iskolapéldájának. A párizsi Conservatoire-ban máig tanított „fugue d'école", mely többnyire a *Wohltemperiertes Klavier* I. kötetének c-moll fúgáját (BWV 847) veszi mintául, éppen a Bach-fúgák változatosságát, a bachi formai megoldások sokszínűségét homályosítja el. Debussy nemcsak ebben az írásában hivatkozik úgy Bachra, mint az új zene ősére. 1907 szeptemberében a következőket írja kiadójának, Durand-nak:

> Egyébként egyre inkább meg vagyok győződve arról, hogy a zene, lényegét tekintve, nem képes arra, hogy kitöltsön egy merev és hagyományos formát. A zene színekből áll, és ritmizált időből... Minden egyéb csak a nagy mesterek vállán támaszkodó, hűvös fejű félkegyelműek által kitalált vicc. Csak Bach érezte meg igazságot.[6]

---

5 „Le vieux Bach, qui contient toute la musique, se moqueait, croyez-le bien, des formules harmoniques. Il leur préférait le jeu libre des sonorités, dont les courbes, parallèles ou contrariées, préparaient l'épanouissement inespéré qui orne d'imprérissable beauté le moindre de ses innombrables cahiers. C'était l'époque où fleurissait «l'adorable arabesque», et la musique participait ainsi à des lois de beauté inscritses dans le mouvement total de la nature." *Musica*, 1902. október. In: Debussy: *Monsieur Croche*, 65–66.

6 „Par ailleurs, je me persuade, de plus en plus, que la musique n'est pas, par son essence, une chose qui puisse se couler dans une forme rigoureuse et traditionelle. Elle est de couleurs et de temps rythmés... Le reste, c'est une blague inventée par de froids imbéciles sur le dos des Maîtres. Seul Bach a pressenti la vérité." (1907. szeptember 3.) In: Debussy: *Correspondance*, 231.

Noha konkrétan az arabeszkre nem utal, a „színekből és ritmizált időből" álló zene meglepően újszerű, s a 20. századi zene – Messiaen és Boulez – irányába előremutató fogalma érdekes módon megint csak Bachhal kapcsolódik össze Debussy gondolkozásában. Debussy utoljára az eredetiséggel, az újszerűséggel és az iskolás formáktól való távolságtartással említi együtt az arabeszket, ugyancsak Bach kapcsán. A következőket írja a Société Internationale de Musique folyóiratának 1913. februári számában:

> Ha megnézzük J. S. Bach életművét, ezét a jóindulatú Istenét, akihez minden zenésznek imát kellene intéznie, mielőtt munkához lát, hogy megőrizze őt a középszerűségtől; ez a hatalmas életmű, amelyben lépten-nyomon olyasmire bukkanunk, amit mintha csak tegnap írtak volna, a szeszélyes arabeszktől addig a túláradó vallásosságig, amelynél máig nem találtunk jobbat – nos, ebben az életműben hiába is keresnénk egyetlenegy ízlésbéli hibát is.[7]

Mint azt a fenti idézetekből látható, meglehetős koherenciával s minden alkalommal Bach kapcsán hozza szóba Debussy az arabeszket, amely esztétikájának összes lényeges vonását magán viseli. Az 1913-as, utolsó említést húsz évvel megelőzően találjuk a szó első, dokumentálható előfordulását Debussynél, egy 1893-as, az őt rendszeres anyagi támogatásban részesítő André Poniatowski hercegnek írt levelében.

> Az utóbbi napokban egy igen szép zenei élmény volt egyetlen vigaszom: a Saint-Gervais templomban történt, ahol egy értelmes pap azt vette a fejébe, hogy újjáéleszti a régi és oly szép egyházi zenét: Palestrina egy miséjét énekelték, kíséret nélkül. Csodálatosan szép zene; szigorú stílusban van megírva, mégis teljesen tisztának hat, és az érzelmeket nem kiáltozásokban fejezi ki (mint ahogy azóta oly sokan), hanem egyrészt dallami arabeszkekben, vagyis a dallamok vonalával, másrészt az egymást keresztező arabeszkek által, amelyek valami egyedülálló dolgot hoznak létre: dallami harmóniákat![8]

Itt nem Bach, hanem Palestrina zenéje nyomán merül fel az arabeszk fogalma, ám ezúttal is a többszólamúság kapcsán, s a „dallami arabeszkek", illetve az „egymást keresztező arabeszkek" leírása szinte szó szerint tér vissza, amikor a bachi dallamok íveléséről s a szólamok párhuzamos mozgásáról, illetve szándékos találkozásáról ír a már idézett szövegekben.

---

7 „Si nous regardons l'oeuvre de J. S. Bach, Dieu bienveillant auquel les musiciens devraient adresser une prière avant de se mettre au travail, pour se préserver de la médiocrité, cette oeuvre innombrable où l'on retrouve à chaque pas que nous croyons être d'hier, depuis la capricieuse arabesque, jusqu'à cette effusion religieuse, pour laquelle nous n'avons rien trouvé de mieux jusqu'ici, on y cherchera vainement une faute de goût." *Société Internationale de Musique (S. I. M.)*, 1913. február. In: Debussy: *Monsieur Croche*, 228–229.

8 „Ces jours derniers j'ai eu comme consolation une bien belle émotion musicale: c'est à Saint-Gervais, une église où un prêtre intelligent s'est mis en tête de faire revivre l'ancienne et si belle musique sacrée: on a chanté une messe de Palestrina, pour voix seules. C'est merveilleusement beau; cette musique qui pourtant est d'une écriture très sévère, paraît toute blanche et l'émotion n'est pas traduite (comme cela est devenu depuis) par des cris, mais par des arabesques mélodiques, cela vaut en quelque sorte par le contour, et par ses arabesques s'entrerecroisant pour produire cette chose qui semble être unique: des harmonies mélodiques!" (1893. február) In: Debussy: *Correspondance*, 73.

Palestrinával jóval korábban, egy 1884-es koncerten találkozott először Debussy,[9] s Bachhoz hasonlóan szinte minden alkalommal elragadtatottan beszél a művészetéről, amelyet egyébként nemcsak koncertről ismer: Rómából való visszatérte, vagyis 1887 után Paul Dukas-val rendszeresen játszott Palestrina-miséket zongora-négykezes változatban.[10] Az arabeszk fogalmának – de nem a szónak – a legkorábbi előfordulása ekként nyolc évvel korábbra datálható. Egy 1885-ös levelében Debussy Palestrinát említi, s bár az arabeszk szót nem használja, a többszólamúság efféle értelmezése már huszonhárom éves korában jellemzi a gondolkozását. Henri Vasnier-nek, fiatal korszaka legjelentősebb támogatójának egy különleges zenei élményéről a következőképpen ír Rómából:

> El kell meséljem a hónap egyetlen estéjét, amikor kimozdultam otthonról. Két misét hallottam, egyet Palestrinától, egyet Orlando de Lassustól, az Anima nevű templomban. [...] Mindkét említett fickó nagy mester, különösen Orlando, aki sokkal dekoratívabb és emberibb, mint Palestrina. Valódi művészi erőmutatványnak tartom azt a hatást, amelyet pusztán az ellenpont rendkívüli tudásával elérnek. Bizonyára tisztában van azzal, hogy az ellenpont a lehető legunalmasabb dolog, ami csak a zenében elképzelhető. Az ő kezükben azonban csodálatossá válik; sohasem hallott mélységgel emelik ki a szavak érzelmi tartalmát, és néha olyan kanyarulatokat adnak a dallamrajznak, amelyek nagyon régi misekönyvek díszes kezdőbetűinek hatását keltik.[11]

Amikor a reneszánsz zene dallamvonalai kapcsán a misekönyvek díszes iniciáléira és a dallamrajzok kanyarulataira utal, illetve amikor a polifóniát összetett ornamentikaként jellemzi egy ironikus megjegyzésében szembeállítva az iskolás ellenponttal – a zenében elképzelhető „legunalmasabb dologgal" –, Debussy a későbbi írásokban szereplő arabeszkről beszél, bár a jelenségnek ekkor még nem ad nevet.

Közismert, hogy Debussy Bach zenéjénél és a reneszánsz vokálpolifóniánál is nagyobbra tartotta a jávai gamelánt, amelyet az 1889-es párizsi világkiállításon ismert meg, s az 1900-as párizsi világkiállításon hallott újra.[12] Még jó néhány évvel az élmény után is visszatér rá egy 1913-as írásában, s az általa csodált Palestrina fölé helyezi e zene művészi értékét, mégpedig éppen különös többszólamúságára hivatkozva.

---

9 A *Missa Papae Marcellit* hallotta 1884. április 8-án az amatőr Concordia énekegyüttes előadásában. François Lesure: *Claude Debussy – biographie critique*. Paris: Fayard, 2003, 64.

10 Uott 94.

11 „Il faut que je vous raconte ma seule sortie de ce mois. J'ai été entendre deux messes, une de Palestrina, l'autre d'Orlando de Lassus, dans une église appelée l'Anima. [...] Les deux bonshommes susnommés sont des maîtres, surtout Orlando, qui est plus décoratif, plus humain que Palestrina. Puis je considère comme un véritable tour de force les effets qu'ils tirent simplement d'une science énorme du contrepoint. Vous ne vous doutez probablement pas que le contrepoint est la chose la plus rébarbative qui soit en musique. Or avec eux, il devient admirable; soulignant le sentiment des mots avec une profondeur inouïe et parfois, il y a des enroulements de dessins mélodiques qui vous font l'effet d'enluminures de très vieux missels." (1885. november 24.) In: Debussy: *Correspondance*, 40.

12 A jávai gamelán Debussyre gyakorolt hatásáról lásd Jürgen Arndt átfogó munkáját: *Der Einfluß der javanischen Gamelan-Musik auf Kompositionen von Claude Debussy*. Frankfurt: Peter Lang, 1993.

> ... a jávai zene olyan ellenpontot őriz, melyhez képest Palestrina ellenpontja csupán együgyű gyerekjáték. Ha európai elfogultság nélkül hallgatjuk ütőhangszer-játékuk báját, el kell ismernünk, hogy a mienk nem több a vándorcirkuszok barbár lármájánál.[13]

Amikor 1910-ben Cyrill Scottnak ír ajánlást a Schott kiadóhoz, a fiatal angol szerző zenéjét a gamelánhoz hasonlítja, s a hagyományos formákkal szembeállítva arabeszk jellegét emeli ki:

> [Cyrill Scott] zenéje azoknak a jávai rapszódiáknak a módjára alakul, amelyek ahelyett, hogy a tradicionális formák keretei közé zárnák magukat, egy végtelen arabeszk szeszélye szerint fejlődnek. És a belső dallamok folyton változó aspektusai a fül mámorát okozzák, amelynek alig-alig tudunk ellenállni.[14]

Miként az az arabeszk Debussy-szövegekben található előfordulásainak áttekintéséből látható, a szó már az első, 1893-as megjelenésekor egyértelmű jelentést hordoz Debussy számára – sőt a fogalom már 1885-ben jelen van, bár ekkor nevet még nem kap –, s ez az utolsó, 1913-as említésekig sem változik jelentősen.

Dallamformálás, polifónia és zenei tisztaság – Debussy arabeszkfogalma

Debussy nemcsak írásaiban és leveleiben hivatkozik az arabeszkre, hanem két fiatalkori zongoradarabjának is ezt a címet adta (*Deux Arabesques* – 1891). Adódik az összevetés az azonos címet viselő Schumann-darabbal (*Arabeske*, op.18 – 1839), a két mű keletkezési idejének és körülményeinek, s főként a két szerző esztétikai nézeteinek különbsége – a német romantika és a francia századforduló szellemi hátterének eltérése – eleve megkérdőjelez egy efféle összehasonlítást. Schumann esetében ráadásul az arabeszk fogalma sokkal inkább a romantikus irodalomelmélet schlegeli arabeszk-koncepciójához kapcsolódik, vagyis az arabeszket a nagyforma szerkezetét valamely idegen formaréssel megtörő elemként fogja fel, Debussy szóhasználatában ezzel szemben az arabeszk – miként az a fenti idézetekből látszik – a dallamformálás dekoratív jellegére vagy a dallamvonalak polifóniájára vonatkozik.[15]

Caroline Potter a *Két arabeszk* kapcsán kiemeli, hogy címként a szó az *Első arabeszk* folyondárjellegű felsőszólamára, illetve a *Második arabeszk* jobbkéz-szólamának ornamensszerű megfogalmazására, vagyis egy újfajta zongoraírásmódra

13 „...la musique javanaise observe un contrepoint auprès duquel celui de Palestrina n'est qu'un jeu d'enfant. Et si l'on écoute, sans parti pris européen, le charme de leur «percussion», on est bien obligé de constater que la nôtre n'est qu'un bruit barbare de cirque forain." *S. I. M.*, 1913. február. In: Debussy: *Monsieur Croche*, 229.

14 „Cette musique se déroule à la façon de ces rhapsodies javanaises, lesquelles, au lieu de s'enfermer dans des formes traditionnelles, se développent selon la fantaisie d'une arabesque innombrable. Et les aspects incessamment changeants de la mélodie intérieure sont une griserie pour l'oreille, à laquelle on ne peut guère résister." (1910. szeptember 18.) In: Debussy: *Correspondance*, 271.

15 A schumanni arabeszkfogalomról lásd: John Daverio: „Schumann's »Im Legendton« and Friedrich Schlegel's Arabeske." *19th-Century Music*, 11 (1987)/2, 150–163.

utal.[16] A *Két arabeszk* zenei felépítésében jól megfigyelhető az a Debussy későbbi műveit is jellemző formálási elv, amely a dallamvonal kibomlásával – miként a szecessziós képek természeti arabeszkjei – fokozatosan hozza létre a mű struktúráját. Potter szerint „[Debussy] az arabeszket a megszakítás nélkül fejlődő dallamvonallal, és az olyan zenével társította, amely organikusan növekszik, nem pedig periodikus egységekre van felosztva."[17]

A dallamformálás szabadsága és természetessége az idézett Debussy-szövegek visszatérő motívuma: több ízben ír a dallamok „hajlékonyságáról és folyékonyságáról", a szólamok „szabad játékáról" és a tradicionális formákkal szembeállítva a „végtelen arabeszk szeszélyéről". A dallam efféle – arabeszkszerű – felfogása határozza meg Debussy formaalkotását, és sok esetben ez állt a kortársak elmarasztaló véleménye, az állítólag dallamtalan Debussy-zene bírálatának hátterében. A *Pelléas et Mélisande* bemutatója után a *Le Figaró*nak adott, kritikusokat kritizáló interjújában Debussy megkülönbözteti saját zenéjének dallamosságát a hagyományos értelemben vett dallamosságtól, egyben magyarázatot ad arra, mi rejlik vokális szólamainak látszólagos dallamtalansága mögött:

> A dallam, ha mondhatom így, majdhogynem líra-ellenes. Képtelen a lélek és az élet elevenségét visszaadni. Lényege szerint a dalra jellemző, amely egy meghatározott érzelmet jelenít meg. [...] Gauthier-Villiars úr azt hánytorgatja fel, hogy zenémben a dallamrajz soha nem az énekszólamban, hanem mindig a zenekarban található. Valóban az volt a szándékom, hogy a cselekmény soha ne álljon meg, folyamatos legyen, megszakítatlan.[18]

A wagneri operakoncepcióra jellemző hangsúlyos zenekari jelenlét Debussy operáját is jellemzi, s miként Wagner zenedrámái, úgy a *Pelléas* esetében is megalapozatlan minden olyan kifogás, amely a deklamatív énekszólam és a tulajdonképpeni zenei anyagot hordozó zenekari letét megkülönböztetésére alapozott koncepción a hagyományos dallam-kíséret sémát, s ekként az olasz értelemben vett vokális szólamokat kéri számon. Miként Carl Dahlhaus fogalmaz a jelenség kapcsán, „az ének mintegy felszívja magába mindazt, ami a zenekarban történik, esztétikai hatása túlmutat az énekszólam kottáján".[19] Hasonló viszonyban áll

16 Lásd például az első darab triolákban lefutó jobbkéz-dallamát a 6–9. ütemben, illetve a második darab egészét uraló tizenhatodtriolás motívumot. Caroline Potter: „Debussy and nature." In: Simon Trezise (ed.): *The Cambridge Companion to Debussy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, 144.

17 „He associated arabesque with continously evolving melodic lines and with music that grows organically rather than being divided into periodic phrases." Uott.

18 „La mélodie, si je puis dire, est presque anti-lyrique. Elle est impuissante à traduire la mobilité des âmes et de la vie. Elle convient essentiellement à la chanson qui confirme un sentiment fixe. [...] M. Gauthier-Villars reproche à ma partition que le dessin mélodique ne s'y trouve jamais dans la voix et soit toujours à l'orchestre. J'ai voulu en effet que l'action ne s'arrêtât jamais, qu'elle fût continue, ininterrompue." *Le Figaro*, 1909. május 28. In: Debussy: *Monsieur Croche*, 276. Magyarul megjelent: Debussy: „Képzeletbeli világban élek." 22.

19 John Deathridge–Carl Dahlhaus: *Wagner. Grove monográfiák*. Budapest: Zeneműkiadó, 1988, 93. Tallián Tibor fordítása.

egymással ének- és zongoraszólam Debussy számos dalában,[20] és részben talán ez a viszony tehető felelőssé Debussy énekszólamainak deklamatív jellegéért éppúgy, mint hangszeres szólamainak határozottan vokális indíttatásáért. Debussy arabeszkfogalmának zenei megvalósulása ekként egyértelműen instrumentális jelenségnek tekinthető.[21]

Ennek fényében kell tehát értelmezni a *Pelléas* 1909-es londoni bemutatójakor adott egyik interjú részletét is, amelyben zenéjének dallamosságáról beszél Debussy:

> Azzal vádoltak, és vádolnak máig, hogy kifelejtettem az operámból a dallamokat. [...] Valójában a Pelléasban más sincs, mint dallam. Csakhogy ez a dallam nincs felosztva és szeletekre vagdosva az opera régi – és abszurd – szabályai szerint. Az én dallamom ösztönösen megszakítatlan, szünet nélküli, mivel magát az életet szeretné visszaadni.[22]

A dallam e sajátos értelmezése tehát nem az énekszólamok zenei megformálására vonatkozik, hanem az arabeszkszerű, szabadon kibomló és megszakítatlan melodikára s az ennek folyományaként létrejövő újszerű formakoncepcióra, amely a klasszikus hagyományban gyökerező zenei formákkal szemben lényegét tekintve nyitott.[23] Pierre Boulez egy írásában a zenekari *Images* második tételének középrészéről szólva a formarészek összekapcsolásának technikáját a következőképpen csodálja:

> Különösen nagyra tartom a „Les parfums de la nuit" [című részt], Debussy egyik leginvenciózusabb darabját, nem annyira a tematikus anyaga miatt, mint inkább azért az új módszerért, amellyel „megteremti" a zene előrehaladását és az átvezető részek finomságaival a zenekari hangzást kibontakoztatja. Még ha felbukkan is újra egy téma, a zene sohasem tekint vissza: Debussy oly mértékig uralkodik a fantáziáján, hogy minden egy felsőbbrendű, kicsiszolt improvizáció hatását kelti, s ekként képes egy elsőre nehezen felismerhető formai keretben dolgozni.[24]

---

20 Lásd erről részletesebben Christian Goubault könyvének *La mélodie* című fejezetét: *Claude Debussy – La musique à vif*. Paris: Minerve, 2002, 131–157.

21 Tanulmányom második, analitikus részében ennek megfelelően kizárólag hangszeres művekkel foglalkozom.

22 „I have been, and am still, accused of having forgotten to place any melody in my opera. [...] The fact is that there is nothing else but melody in «Pelléas». Only, it is not cut, it is not divided into slices, according to the old – and absurd – rules of opera. My melody is intentionally uninterrupted, never-ceasing, for it aims at reproducing life itself." *Daily Mail*, 1909. május 28. Kötetben megjelent (franciául): Debussy: *Monsieur Croche*, 292. Claude Debussy: „Képzeletbeli világban élek." 25.

23 A „nyitott forma" Debussy-féle megvalósításáról lásd Jean Barraqué elemzését: „*La Mer* de Debussy, ou la naissance des formes ouvertes." *Analyse Musicale*, Numéro special Debussy (1997), 16–62.

24 „I particularly admire «Les parfums de la nuit», one of Debussy's most inventive pieces, not so much for its thematic content as for the novel way in which he «creates» the development, and makes the orchestral sound evolve, by the subtlety of the transitional passages. Even when themes reappear, the music never looks back: everything suggests a superior, polished kind of improvisation, so great is Debussy's control of his inventive skill and therefore his ability to do without any immediately recognisable formal framework." Pierre Boulez: *Orientations: Collected Writings*. Ed.: Jean-Jacques Nattiez. London: Faber, 1986, 319–320. Idézi: Nigel Simeone: „Debussy and expression." In: Trezise: *Companion to Debussy*, 112.

Maga Debussy is kifejezetten büszke volt erre a tételre. A mű egyik előadásának próbáját követően a következőket írja André Caplet-nak, kiemelve a két formaegység természetes egymásba kapcsolódását, illetve a zene improvizatív, szabadon áramló jellegét.

> Ma reggel, az Ibéria próbája... egyre jobban megy. A már említett fiatal Capellmeister [Gabriel Pierné] és zenekara beleegyezett abba, hogy ne a lábukra, hanem inkább a szárnyaikra „támaszkodjanak"... El sem tudja képzelni, hogy a „Parfums de la nuit" milyen természetesen kapcsolódik a „Matin d'un jour de fête"-hez. Olyan, mintha nem is lenne előre megírva...[25]

A formai határok ilyen simulékony áthidalása elsősorban az arabeszk-felfogásból ered, egyszersmind jogossá teszi azt a Debussy által felvetett, bár elsőre meglehetősen távolinak tűnő párhuzamot, amelyet zenéje és a reneszánsz vokálpolifónia között felállíthatunk. A dallammotívumokból fokozatosan felépülő forma, amely még Bach fúgáinak felépítését is jellemzi – a fúga sokkal inkább formálási elv, semmint a klasszikus menüetthez hasonló zenei forma – lényegileg különbözik a klasszikus-romantikus zenei tradíció formafogalmától. Carl Dahlhaus hívja fel arra a figyelmet, hogy míg Beethovennél egy új hangnem belépése súlyos következményekkel járó zenei esemény, addig Bach a fúgáiban sok esetben észrevétlenül vezet be új hangnemeket. „Más szavakkal: a fúgában a tematika szubsztanciális, a forma azonban »még nem él«; a szonátában kibontakozik »a forma élete«, ám a tematika nemritkán szubsztancia nélküli marad."[26] Ebből a szempontból Debussy formafogalma egyértelműen a preklasszikus zenékhez köthető.

Az arabeszk kapcsán oly sokszor hivatkozott Palestrina nemcsak a műveinek felépítését jellemző, egymásba olvadó formarészek kapcsán hozható összefüggésbe Debussyvel. Palestrina szólamvezetésének vokális természetéről sokat írtak már, kevesebb szó esik azonban Debussy hangszeres írásmódjának a 20. század zenéjében viszonylag ritka vokális minőségéről. Debussy dallamvonalai lépésről lépésre haladnak előre, jellemző rájuk a hullámzó karakter, s tipikusan kerülik a kvintnél nagyobb hangközlépést.[27] Boyd Pomeroy a képzőművészeti arabeszk és Debussy dallamai között fennálló párhuzamot a tér kitöltésében látja: „Az Art Nouveau egyik alapvető jellegzetessége a rendelkezésre álló tér kitöltésének ellenállhatatlan impulzusa; Debussy tematikus arabeszkjei hasonló indíttatásnak engednek, amikor lépésről lépésre haladó és viszonylag hullámzó, diszjunkt mozgással a hangzó teret töltik ki."[28]

---

25 „Ce matin, répétition d'Ibéria... ça va mieux. Le jeune Capellmeister déjà nommé et son orchestre ont consenti à avoir moins de pieds et un peu plus d'ailes... Vous ne vous figurez pas combien l'enchâinement des «Parfums de la nuit» avec «Matin d'un jour de fête» se fait naturellement. Ça n'a pas l'air d'être écrit..." (1910. február 26.) In: Debussy: *Correspondance*, 264.

26 Carl Dahlhaus: *Az abszolút zene eszméje*. Budapest: Typotex, 2004, 132. Zoltai Dénes fordítása.

27 Tanulmányom második részében példákon bemutatva, részletesen tárgyalom Debussy dallamformálását.

28 „One of the fundamental attributes of Art Nouveau is its appearance of irresistible decorative impulse to fill available space; Debussy's thematic arabesques seem to obey a comparable impulse to fill registral space, in a combination of stepwise and relatively undulating disjunct motion." Boyd Pomeroy: „Debussy's tonality: a formal perspective." In: Trezise: *Companion to Debussy*, 159.

A kis hangközlépésekben mozgó, hullámzó, ringatódzó dallamosság Debussy számára annyira fontos jellegzetessége volt a zenéjének, hogy a *Prélude à l'Après-midi d'un faune* Nizsinszkij-féle koreográfiájával éppen emiatt nem tudott azonosulni. A koreográfia 1914-es római bemutatójakor egy olasz újságírónak a következőket nyilatkozta:

> Nem részleteznem most Önnek a... rémületemet, amikor a főpróbán megláttam, hogy a nimfák és a faunok úgy mozognak a jelenetben, mint a marionettbábok, sőt, mint a papírfigurák, mindig oldalról láthatók, durva, darabos, groteszk és archaikusan stilizált gesztusokkal! El tud képzelni összhangot egy hullámzó, ringatódzó, linée curve-ben bővelkedő zene és egy olyan színpadi cselekmény között, amelyben a szereplők az antik görög és etruszk vázák figuráihoz hasonlóan mozognak, minden kecsesség és rugalmasság nélkül, mintha sematikus gesztusaikat csak a geometria törvényei szabályoznák...?[29]

A „musica ondeggiante, cullante", illetve a „linée curve" egyértelmű utalás az arabeszkre.[30] S ha visszagondolunk az arabeszket illető legrészletesebb és legösszefogottabb Debussy-szövegre, amely a zenei arabeszk – elképzelt – történetét is leírja, láthatjuk, hogy az efféle dallamépítkezés őstípusát Debussy a gregorián énekben látta. Hogy az egyszólamú Debussy-féle arabeszk iskolapéldájának számító szóló-fuvoladarab, a *Syrinx* valóban kapcsolatba hozható-e a gregorián hagyománnyal, s hogy e hagyományról mennyit tudott Debussy, kérdés, zenei szempontból mindenestre kimutatható hasonlóság.[31] Az arabeszk azonban csak részben vonatkozik Debussy szóhasználatban a dallamépítkezésre: amint azt korábban láttuk, a fogalom szinte valamennyi említésekor a többszólamúsággal állt kapcsolatban.

Az arabeszkek játékaként felfogott polifónia lényege, hogy az egyes szólamoknak nincs önálló értéke, hanem egymással való kapcsolatuk a meghatározó, a dallamvonalak összjátéka rendelkezik zenei értelemmel. Jann Pasler szerint „ami megragadta Debussyt a tizenhatodik századi »ősök«, Bach és a jávaiak zenéjében, az a különböző vonalak egyidejű sokféleségéből fakadt. Egyetlen vonal érzelmi

---

29 „Rinunzio a descriverle il mio... terrore, quando, alla prova generale, vidi che le ninfe e i fauni si muovevano sulla scena come marionette, o meglio come figurine di cartone, presentandosi sempre di fianco, con gesti duri, angolosi, stilizzati arcaicamente in modo grottesco! Se lo può immaginare la concordanza di una musica ondeggiante, cullante, nella quale abbondando le linée curve, con un'azione scenica nella quale le persone si muovono come le figurine di certi antichi vasi greci o etruschi, senza grazia e flessibilità, quasi che i loro gesti schematici fossero regolati da leggi di geometria pura...?" *La Tribuna*, 1914. február 23. Sarkantyu Eszter fordítása. Franciául az interjú megjelent: François Lesure: „Une interview romaine de Debussy (février 1914)." *Cahiers Debussy*, 11 (1987), 12.

30 Debussy egy további alkalommal is zenéjének arabeszkjeit állítja szembe Nizsinszkij merev mozgásokra építő koreográfiájával: „A zene, higgye el, egyáltalán nem védekezik! – írja Robert Godet-nak a Jeux ősbemutatójáról 1913-ban – Megelégszik azzal, hogy könnyed arabeszkjeit állítsa szembe a sok kellemetlen lábbal – amelyek még bocsánatot sem kérnek!" („La musique, croyez-le bien, ne se défend pas! Elle se contente d'opposer ses légères arabesques à tant pieds malencontreux – qui ne demandent même pas pardon!") (1913. június 9.) In: Debussy: *Correspondance*, 321.

31 A *Syrinx* melodikus kontúrjairól lásd Richard S. Parks elemzését: „Music's inner dance: form, pacing and complexity in Debussy's music." In: Trezise: *Companion to Debussy*, 216–217.

ereje helyett, miként egy dallamban, a vonalak egymással való kapcsolata és folyamatos átalakulása volt az, amit a zenei szépséggel egyenértékűnek tekintett."[32]

Az arabeszkről szóló, előzőleg idézett részletek nemcsak Debussy szűken vett zenei-technikai nézeteiről, hanem esztétikai szemléletéről is árulkodnak. Visszatérő motívuma az arabeszkről szóló Debussy-szövegeknek a zenei tisztaság, a zenei ízlés fontossága. Palestrina zenéje „szigorú stílusban van megírva, mégis teljesen tisztának hat", Bach zenéjében „hiába keresnénk egyetlenegy ízlésbéli hibát is", Bachnál az „alsóbb rétegek könnyedsége nem emészti fel a lényeget" – olvashatjuk. Noha Debussy ezekben a szövegrészekben nem említi Wagner nevét, az időben vagy térben távoli zenék (Bach, Palestrina és a gamelán) példája szinte kivétel nélkül a wagneri zene elleni küzdelméhez szolgáltat muníciót.

A zenei tisztaság Debussynél kétféle értelmet hordoz. Elsősorban a zenei anyag áttetszőségét jelenti, s olyan zenék esetén használja, amikor a mesterségbeli tudás, a polifon technika gazdagsága nem nyomja el a „lényeget", mint szerinte a német romantikus zene túltelített többszólamúsága oly sokszor. Egy 1913-as írásában a következőket írja:

> Tisztítsuk meg a zenénket. Igyekezzünk tehermentesíteni. Próbáljunk meztelenebb zenét írni. Óvakodjunk attól, hogy az egymásra pakolt motívumok és felhalmozott rajzolatok alatt megfulladjon benne az érzelem: hogyan is adhatnánk vissza üdeségét és erejét, ha továbbra is a stílus apró részleteivel foglalkozunk, s megvalósíthatatlan rendet igyekszünk tartani ebben az aprócska zenei témáktól hemzsegő falkában, ahol a témák lökdösődnek és tülekednek, és a szerencsétlen érzelem lábába akarnak harapni, így az végül a futásban talál menedéket.[33]

Figyelemre méltó, hogy Debussy ez alkalommal is a dallamok rajzolatáról beszél, „az aprócska zenei témáktól hemzsegő falka" pedig egyértelmű utalás a wagneri vezérmotívum-technikára. Itt is feltűnik az iskolás zeneszerzés kritikája – „a stílus apró részleteivel foglalkozunk" –, amely Debussy számára az eredeti alkotás legfőbb gátjának számít. A transzparens textúra követelménye nemcsak a zenei anyag – és a polifónia – tisztaságára, vagyis a szólamok egymástól való világos megkülönböztethetőségére vonatkozik, hanem a hangszerelés áttetszőségére is. Debussy rövid életű alteregója, Monsieur Croche szájába adja a híressé vált hasonlatot, amely szerint Beethoven zenekara olyan, mint egy fekete-fehér rajz, amely-

32 „What attracted Debussy to the sixteenth-century 'primitives', Bach and Javanese music, was what results from a multiplicity of simultaneous lines. Rather than the emotive power of a single line, as in a melody, it was lines in relationship to other lines and in constant metamorphosis that he understood as synonymous with musical beauty." Jann Pasler: „Timbre, Voice-leading, Musical Arabesque." In: James R. Brisco (ed.): *Debussy in Performance*. New Haven: Yale University Press, 1999, 226.

33 „Épourons notre musique. Appliquons-nous à la décongestionner. Cherchons à obtenir une musique plus nue. Gardons-nous de laisser étouffer l'émotion sous l'amoncellement des motifs et des dessins superposés: comment en renrions-nous la fleur ou la force en conservant la préoccupation de tous ces détails d'écriture, en maintenant une impossible discipline dans la meute grouillante des petits thèmes qui se bousculent et se chevauchent pour mordre aux jambes le pauvre sentiment qui cherche beintôt son salut dans la fuite." *S. I. M.*, 1913. november. In: Debussy: *Monsieur Croche*, 247.

ben a szürke skála összes finom árnyalata megjelenik, míg Wagneré mint egy egyenletesen szétkent, sokszínű ragacs, amelyben nem lehet megkülönböztetni egymástól a hegedű és a harsona hangját.[34] Egy Victor Segalennek írott 1908-as levelében olvashatjuk, hogy a *„Pelléas*ban a hatodik hegedű is éppúgy nélkülözhetetlen, mint az első",[35] ugyanebben a levélben pedig a wagneri hangszereléshez fűzött megjegyzéséhez hasonló kritikával illeti Richard Strausst:

> Strauss mindent összezagyvál, egyesíti a harsonát és a fuvolát: a fuvola eltűnik, a harsona pedig különös hangzásra tesz szert. Strauss zenekara épp olyan, mint egy összekotyvasztott amerikai italfajta, amelybe tizennyolcféle összetevőt keverünk; ezzel aztán minden sajátos íz elvész. Nem más ez, mint zenekari koktél.[36]

Debussy hangszerelésének vállalt tisztasága és polifóniájának tudatos áttetszősége arra hívják fel a figyelmet, hogy zenéje a dallami kontúrok elmosásával kapcsolatban csak kellő óvatosság esetén állítható párhuzamba az impresszionista festészettel, hogy zenéjének alapvonása a különböző szólamok – vagy zenei rétegek – jól elkülöníthető hangzása, a zenei anyag transzparens megszólaltatása.[37]

A zenei tisztaság másik – s az arabeszkkel ugyancsak összefüggő – értelmezése Debussyt a 19. század talán legjelentősebb zeneesztétikai vitájába vonja be: az abszolút zene és a programzene hívei közötti, olykor valóságos szellemi háborúvá fajuló szembenállásba. Debussy arabeszkfogalmának egyik sajátossága a képzőművészeti szecesszió arabeszkfogalmának megfelelő absztrakt jelleg. A vonalak dekorativitása nem hordoz jelentést, ahogyan Bach zenéjében Debussyt nem a dallamok karaktere, hanem azok ívelése ragadja meg,[38] vagy ahogyan Debussy szerint Palestrina zenéje az érzelmeket „dallamos arabeszkekben", vagyis a dallamok vonalával fejezi ki. A híres mondat pedig – a zene „színekből áll, és ritmizált időből" – egyértelművé teszi, hogy Debussy számára a zene alapvetően csak saját törvényszerűségeinek kell megfeleljen, s nem vonatkozik semmi zenén kívülire.

Paul Valéry közismert anekdotája szerint egy alkalommal Degas arról panaszkodott Mallarménak, hogy nem tud szonettet írni, pedig annyi gondolat van a fejében, hogy már a „fülén jönnek ki". Mallarmé erre mindössze annyit válaszolt,

---

34 *La Revue Blanche*, 1901. július 1. In: Debussy: *Monsieur Croche*, 49.

35 „Dans Pelléas le sixième violon est aussi nécessaire que le premier." (1908. december 17.) Idézi: André Schaeffner: *Segalen et Debussy*. Monaco: Éditions du Rocher, 1961, 107.

36 „Strauss a tout foutu par terre, il joint le trombone à la flûte: la flûte se perd et le trombone prend une voix étrange. L'orchestre de Strauss n'est qu'un composé genre boisson américaine, où l'on mélange 18 produits; tous les goûts particuliers disparaissent. C'est un orchestre cocktail." Uott.

37 Bár a Debussy-recepció tárgyalása túlmutat a jelen dolgozat keretein, az 1969-es Boulez-féle, Covent Garden-beli *Pelléas et Mélisande*-előadás nemcsak forradalmian új hangvétele, de a zenei anyag tisztasága miatt is döbbentette meg az azóta szerencsésen megváltozott, hagyományos Debussy-kép híveit. Kocsis Zoltán vagy Pierre-Laurent Aimard Debussy-interpretációi hasonlóképpen, elsősorban hangzásbeli áttetszőségükkel térnek el a 20. század első felének Debussy-előadásaitól.

38 Debussy éppen abban az időszakban hangsúlyozza Bach zenéjének arabeszk jellegét, amikor az első átfogó munkák megjelentek a bachi dallamok karakterisztikájáról, ráadásul éppen francia területen, lásd Albert Schweitzer: *Jean-Sébastien Bach, le musicien-poète*. Lausanne: Éditions Maurice et Pierre Foetisch, 1905, illetve André Pirro: *L'esthétique de Jean-Sébastien Bach*. Paris: Librairie Fischbacher, 1907.

hogy „egy szonett nem gondolatokból, hanem szavakból áll."[39] S ugyanezt fogalmazta meg a festészet nézőpontjából a Debussyvel személyes kapcsolatban álló Maurice Denis, az *Art et Critique* című folyóirat 1890. augusztusi számában megjelent, gyakran idézett mondatában: „Egy festmény elsősorban nem harci mén, meztelen nő, vagy valamilyen történet, hanem lényegében sík felület, melyet bizonyos rendszer szerint csoportosított színekkel fednek be."[40] Mintha Debussy Mallarmét és Denis-t követné, amikor a zenét pusztán hangzásokból, nem pedig gondolatokból felépülő jelenségként írja le.

Hogy abszolút zene és programzene főként német területen és nyelven zajló vitájáról mit tudott, nehezen rekonstruálható, meglepő azonban, hogy kritikusi pályafutásának kezdetén, a már többször idézett, 1901. májusi írásában a vita egyik legtöbbet taglalt kérdésében, Beethoven *9. szimfóniájának* zárótételével kapcsolatban foglal állást. Wagner szerint Beethoven az *Örömóda*val – amely beemelte az emberi szót s ezzel a zenén kívüli elemet az abszolút zene par exellence műfajába – átlépett a vokális zene területére, s miként Kolumbusz Amerikát, úgy ő a hang szó által való megváltásának módját fedezte fel, ekként a jövő műalkotásának, vagyis a zenedrámának az útját készítette elő.[41] Debussy ezzel szemben a *9. szimfónia* zárótételét (is) tiszta zeneként fogta fel, vagyis amely nem utal semmi zenén kívülire:

> Talán a Kórusszimfóniában sem kell többet látni a zenei gőg kissé eltúlzott megnyilvánulásánál. Egy kis füzetben a szimfónia fináléjának vezértémája több mint kétszázféle változatban van lejegyezve, ami tanúsítja azt a kitartó kutatómunkát és tisztán zenei spekulációt, amely Beethovent a komponálásakor vezette (Schiller szövegének csupán a hangzásban van jelentősége).[42]

Az abszolút zene hívei talán sohasem mentek olyan messzire, mint Debussy, aki Schiller szövegében csupán a hangzás gazdagításának lehetőségét látta, és az *Örömóda* wagneri felfogásától eltérő álláspontja egyezik a Wagnerrel szakító Nietzsche értelmezésével, aki egy írásában „félelmetes esztétikai babonának" nevezi azt a nézetet, amely szerint Beethoven a *9. szimfónia* zárótételével az abszolút zene határait húzta volna meg.[43] A programzenével, vagyis a zenén kívüli elemek zenei megvalósítása iránti ellenérzésének Debussy több ízben is hangot adott, legnyil-

39 Paul Valéry: *Degas, Manet, Moriset*. New York: Partheon, 1960, 62.

40 „Une peinture, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées." Maurice Denis: *Théories 1890–1910*. Paris, 1912, 79.

41 Richard Wagner: „Das Kunstwerk der Zukunft." In: uő: *Gesammelte Schriften und Dichtungen III.* hrsg: Wolfgang von Golther. Berlin und Leipzig: Bong & Co., (é. n.), 98.

42 „Peut-être ne faut-il voir dans la symphonie avec choeurs qu'un geste plus démesuré d'orgueil musical. Un petit cahier où sont notés plus de deux cents aspects différents de l'idée conductrice du finale de cette symphonie témoigne de sa recherche obstinée et de la spéculation purement musicale qui la guidait (les vers de Schiller n'ont vraiment là qu'une valeur sonore)." *La Revue Blanche*, 1901. május 1. In: Debussy: *Monsieur Croche*, 36–37.

43 Friedrich Nietzsche: „Über Musik und Wort." In: uő: *Sprache, Dichtung, Musik*. Hrsg. Jakob Knaus. Tübingen, 1973. Idézi: Dahlhaus: *Az abszolút zene eszméje*, 37.

vánvalóbban egy fiatalkori, 1887-es levelében, ahol Émile Baronnak új műve, a *Printemps* elkészültéről számol be Rómából:

> Azt vettem a fejembe, hogy írok egy különös színezetű művet, amely a lehető legtöbb érzékre hatással van. A címe *Printemps*, de a tavaszt itt nem leíró értelemben használom, hanem az emberi oldal felől közelítem meg. Szeretném kifejezni a természet élő alakjainak és élettelen tárgyainak lassú és nehézkes keletkezését, és emelkedő ívben bemutatni a virágba borulásukat, majd kitörő örömben végződő megérkezésüket az új életbe. Mindezt természetesen program nélkül, mivel a lehető legmélyebben megvetem azt a zenét, amely egy aprócska irodalmi szöveget követ, amelyet gondosan az ember kezébe nyomnak, amikor belép a koncertre. Azt gondolom, érti, hogy milyen fokú megjelenítő erővel kell bírnia a zenének, és nem tudom, képes leszek-e ezt a tervemet véghez vinni.[44]

Debussy a programzene leíró jellegével, illetve a századfordulón divatos – nagyrészt Richard Strausshoz kötődő – szimfonikus költemény narratív igényével nem tud, és nem akar azonosulni. Roger Scruton szerint Debussyre ugyan hatással volt a 19. századi progamzene elve, zenéje – félrevezető címadásai ellenére – mégsem tekinthető programatikusnak a romantikus értelemben; művei inkább részleges ellenhatást jelentettek a szimfonikus költemény elbeszélő jellegével szemben, kísérletet arra, hogy a felidézés kerüljön a narratíva helyére. Ebben az értelemben Debussy *Préludes*-jeit inkább Couperin *ordre*-jaival érdemes összevetni, címeikre pedig – amelyeket Debussy különös gonddal nem a darabok elejére, hanem azok végére helyezett el –, úgy tekinteni, mint amelyek a kifejező atmoszféra felidézését szolgálják, nem pedig leíró jelentést hordoznak. Couperin darabjai tisztán zeneiek, még akkor is, amikor a tematikus anyag a kakukkot imitálja. Richard Strauss egyes szimfonikus költeményeinek logikáját ezzel szemben zenén kívüli jelenségek, eszmék, események határozzák meg: ezek sorozata és belső természete irányítja a zene alakulását. Mint Scruton fogalmaz, „valójában úgy tűnik, hogy Debussy nem tartotta meghatározóan fontosnak a mű tárgyának ismeretét a zene megértéséhez. S éppen Debussy tiszta stílusa és világos textúrái ihlették a modern absztrakt zenék többségét."[45]

Számára a zene megjelenítő ereje, a hangulatteremtés képessége a legfontosabb zeneszerzői erény, nem pedig a zenei történetmondásra való képesség. Két

---

44 „Je me suis mis dans la tête de faire une oeuvre dans une couleur spéciale et devant donner le plus de sensations possibles. Cela a pour titre *Printemps*, non plus le printemps pris dans le sens descriptif mais par le côté humain. Je voudrais exprimer la genèse lente et souffreteuse des êtres et des choses dans la nature, puis l'épanouissement ascendant et se terminant par une éclatante joie de renaître à une vie nouvelle. Tout cela naturellement sans programme, ayant un profond dédain pour la musique devant suivre un petit morceau de littérature qu'on a eu le soin de vous remettre en entrant. Alors vous devez comprendre combien la musique doit avoir de puissance évocatrice, et je ne sais si je pourrai arriver à l'exécution parfaite de ce projet." (1887. február 9.) In: Debussy: *Correspondance*, 49.

45 „Indeed, it seems that Debussy did not intend a knowledge of the subject to be essential to an understanding of his music. It is from Debussy's pure style and clean textures that much of the most abstract of modern music has taken its inspiration." Roger Scruton: „Programme music." In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Vol. 20*. Oxford: Macmillan, 2001, 399.

írásában is erős kritikával illeti Beethoven *6. szimfóniáját*, s ellenérzését mindkét alkalommal a természet közvetlen utánzása váltotta ki. Miként ő fogalmaz a Pastorale szimfónia lassú tételét záró madárhang-imitációról:

> Mindez felesleges utánzás, vagy inkább tisztán önkényes tolmácsolás. Az öreg mester mily sok egyéb lapján találjuk a táj szépségének sokkal elmélyültebb kifejezését, amelyet pusztán azzal ér el, hogy azt nem közvetlenül utánozza, hanem érzelmi feldolgozását nyújtja mindannak, ami a természetben „láthatatlan". Érzékeltethetjük-e vajon egy erdő rejtélyességét azzal, hogy megmérjük benne a fák magasságát? Nem inkább áthatolhatatlan mélysége az, ami felkelti képzeletünket?[46]

A számos természeti zenét író Debussy ars poeticájaként is olvasható a fenti idézet: számára a természet utánzása nem járható út, az ő célja a természeti élmény érzelmi feldolgozása, annak megjelenítése, ami a természetben láthatatlan. És Debussy számára a természet megragadásának egyik legautentikusabb eszköze volt a természeti formák módjára alakuló, organikus eredetű arabeszk zenei megvalósítása, az „imádnivaló arabeszké", amelynek köszönhetően Bach korában a zene még „része volt a természet teljes folyamatába ágyazott szépség törvényeinek". Természet és zene egységét jelentette Debussy számára az arabeszk; a kimódolt, iskolás, mesterkélt dallamossággal szemben a természetközelség szimbólumát. Monsieur Croche az arabeszkre utal, amikor a természetet a művészettel összehasonlítva az előbbi utolérhetetlen nagyságáról beszél.

> A zene szétszórt erők összessége... Mégis kiagyalt dallamot csinálnak belőle! Jobban szeretem egy egyiptomi pásztor furulyájának néhány hangját, ez a pásztor ugyanis tökéletesen beleillik a tájba, s olyan harmóniákat hall, melyekről az önök értekezései mit sem tudnak... A zenészek kizárólag a szakértő kezek által írott zenéket hallgatják; sohasem azokat, melyek a természetbe vannak írva. Sokkal hasznosabb megnézni egy napfelkeltét, mint meghallgatni a Pastorale szimfóniát.[47]

Az egyiptomi pásztor furulyájának hangja mögé könnyedén odaképzelhetjük Debussy számos arabeszk jellegű fuvolazenéjének egyikét: a szólófuvolára írott *Syrinx*et, a triószonáta fuvolaszólamát vagy a *Faune*-t kezdő híres fuvolaszólót. Ez utóbbit egyébként maga Debussy is arabeszknek nevezi egy 1894-es levelében, amelyben Mallarmét meghívja a mű ősbemutatójára.

---

46 „Tout cela est inutilement imitatif ou d'une interprétation purement arbitraire. Combien certaines pages du vieux maître contiennent d'expression plus profonde de la beauté d'un paysage, cela simplement parce qu'il n'y a plus imitation directe mais transposition sentimentale de ce qui est «invisible» dans la nature. Rend-on le mystère d'une forêt en mesurant la hauteur de ses arbres? Et n'est-ce plutôt sa profondeur insondable qui déclenche l'imagination?" *Gil Blas*, 1903. február 16. In: Debussy: *Monsieur Croche*, 95–96. A *6. szimfóniá*ról egy másik alkalommal a *La Revue Blanche* 1901. július 1-jei számában beszél Debussy, lásd uott, 52.

47 „La musique est un total de forces éparses... On en fait une chanson spéculative! J'aime mieux les quelques notes de la flûte d'un berger égyptien, il collabore au paysage et entend des harmonies ignorées de vos traites... Les musiciens n'écoutent que la musique écrite par des mains adroites; jamais celle qui est inscrite dans la nature. Voir le jour se lever est plus utile que d'entendre la Symphonie pastorale." *La Revue Blanche*, 1901. július. 1. In: Debussy: *Monsieur Croche*, 52.

Kedves Mester! Kell-e mondanom, mekkora öröm lenne számomra, ha jelenlétével bátorítaná az arabeszkeket, melyekről valamely, meglehet bűnös gőg elhitette velem, hogy az Ön faunjának fuvolája diktálta őket. Odaadó híve: C. D. [48]

„Az én dallamom ösztönösen megszakítatlan" – Dallamformálás Debussy zenéjében

Debussy dallamformálását nagymértékben meghatározta az arabeszkfogalma mögött rejlő díszítési elv. A hagyományos értelemben vett dallamosság – a bécsi klasszika vagy a korai romantika melodikája – dallamváz és díszítmény világos fogalmi megkülönböztetésén alapult. „Díszítésből magából nem indulhat ki dallamiság; a dísz fogalma, ami ellentmond e föltevésnek. Bizonyos, hogy bármely dallamiságnak ősi megtermékenyítője a díszítés. Ámde ahhoz, hogy a sperma megtermékenyíthessen, ovum kell, ez pedig nem más a mi esetünkben, mint az ősmelódia (vagy a melódia őse)."[49] Debussy dallamépítkezése a Molnár Antal által ekképpen megfogalmazott alapelv cáfolataként is értelmezhető: dallamai sok esetben olyan mértékig „anyagtalanok", hogy értelmüket veszítik, ha vázhangjaikra redukáljuk őket. Dallamtörténeti áttekintésében Szabolcsi Bence egy gregorián dallamról szólván úgy fogalmaz, hogy „bizonyos dallamfordulatok sohasem tekinthetők megadott, kész dallamváz ékesítésének, hanem inkább szabadon hullámzó, lebegő »dallam-energiáknak«".[50]



1. kotta. Prélude à l'Après-midi d'un faune, *1–4. ütem*

Debussy bizonyos dallamai nem többek egy-egy vizuális forma – hullámvonal, ereszkedés, emelkedés – zenei bemutatásánál. A *Prélude à l'Après-midi d'un faune*-t indító híres fuvolaszóló *(1. kotta)*, amelyet maga Debussy is arabeszknek nevezett Mallarméhoz írott levelében, kromatika és egészhangúság között érzékenyen egyensúlyozva járja be oda-vissza a *cisz''-g'''* ambitust. Improvizáció hatását kelti a dallam ritmikai megformálása, ahogyan fokozatosan gyorsuló mozgással egy nagyszekundot követően kromatikusan süllyed *g'*-ig, hogy onnan visszakanyarodjék a kiindulóponthoz. A második ütemben megismételt dallamfordulat a harmadik ütemben vesz új irányt – a zenei térben és a hangrendszerek terén egyaránt –, karakteres pentaton fordulattal felfelé kanyarodik, körülírva a darab tulajdonképpeni tonalitásának számító E-dúr hármashangzatának hangjait. A dallam metrikai elrendezésében és hang-

48 „Cher maître, ai-je besoin de vous dire la joie que j'aurai si vous voulez bien encourager de votre présence les arabesques qu'un peut-être coupable orgueil m'a fait croire dictées par la flûte de votre faune. Votre respectueusement dévoué: C. D." (1894. december 20). In: Debussy: *Correspondance*, 107.

49 Molnár Antal: *Gyakorlati zeneesztétika*. Budapest: Zeneműkiadó, 1971, 235.

50 Szabolcsi Bence: *A melódia története*. Budapest: Zeneműkiadó, 1957, 312.

nemi kötődésében is világosabb második fele (3-4. ütem) csupán a *cisz''* hangon keresztül kapcsolódik az első két ütemhez. A 3-4. ütem előzmények nélkül is értelmes – ha nem is befejezett – dallamegység. A két ütempár egymástól való függetlenségét jelzi, hogy az 1-2. ütem zenei anyaga a darab folyamán még négyszer tér vissza változatlan alakban, folytatása azonban három alkalommal is eltér a 3-4. ütemben hallhatóaktól.[51] Sem az első két ütem, sem a második két ütem nem ér véget: mintha különböző rétegek között válogatna Debussy, felhívja a figyelmet egy dallamra, majd egy másik dallamot állít előtérbe, dallamai nem befejeződnek, hanem abbamaradnak. E lezáratlanság – vagy inkább lezárhatatlanság – mögött egy olyan új dallamfogalom sejlik fel, amely szerint a dallam nem megkomponált, kezdettel és végggel rendelkező egység, hanem minden pillanatban (újjá)alakuló folyamat.

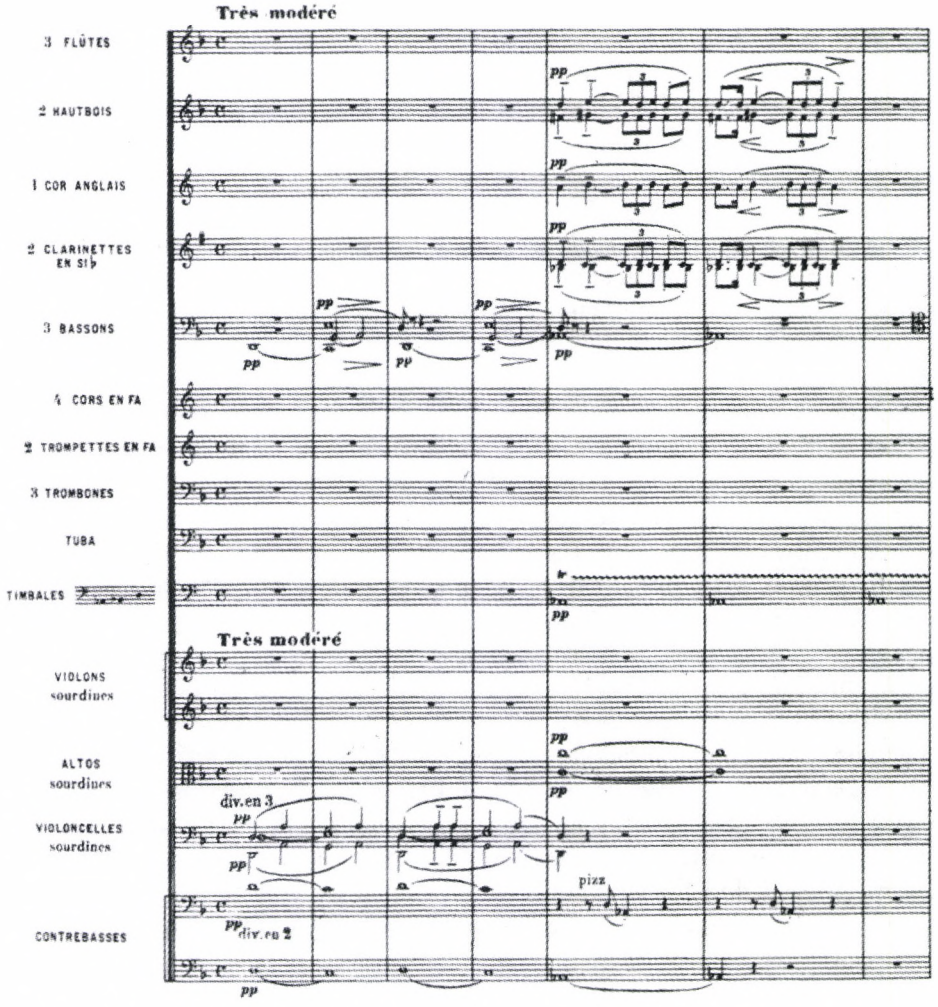
Látszólagos különbségeik ellenére több szempontból is kapcsolódik a *Faune* kezdetéhez a *Pelléas et Mélisande* bevezetésének első hat üteme *(2. kotta, a szemközti oldalon)*. Az utóbbiban is azonos kezdőhang (jelen esetben a *d)* köti össze a két egymást követő zenei egységet, ám e kapcsolatot elhomályosítja a hangszerelés, illetve a két szakasz zenei anyagának regiszterkülönbsége (1–4. ütem: mélyvonósok és fagott; 5-6. ütem: középregiszterben megszólaló fafúvósok). Ahogyan a *Faune* bevezető ütemeiben, úgy itt is jól elkülöníthető egy hangnemiségét és metrikai elrendezését tekintve konvencionálisabb (1–4. ütem), és egy ritmikáját és dallamformálását tekintve különlegesebb ütempár (5–6. ütem).[52]

A dallamvonal nyitott szerkezetének megfelelően a *Pelléas* első két ütemének méltóságteljes D-dór dallama is változtatás nélkül megismétlődik – hasonlóan a *Faune* nyitódallamához. Ez a nyitottság a *Faune*-ban a kezdőhangra való hullámszerű visszatérésnek, a *Pelléas*ban az alaphang kvintjén végződő motívumnak *(d–a–g–a)* köszönhető. A 4. ütem végi *a* hangról a dallamhordozó csellószólam *d*-re lép vissza, mintha harmadszor is elkezdené a dallamot, erre azonban már nincs lehetősége: a bőgők, a timpani és a brácsa *asz–c* orgonapontja fölött fafúvósokon megszólal egy kéthangos motívum, a *Pelléas* második dallamegysége.

Az egyetlen nagyszekund lépést különböző ritmikai egységekben ismételgető, dallamnak alig-alig nevezhető motívum csodálatos példája annak, miként tehet szert egyéni karakterre egy hangmagasság-struktúráját tekintve hallatlanul egyszerű elem a rafinált ritmikai profilnak köszönhetően. A két ütem során ötször ismétlődő nagyszekundlépés két tagja *(d''–e'')* közötti távolság négyféle ritmusértékben jelenik meg: negyed, nyolcadtriola, nyolcad és tizenhatod. Külön figyelmet érdemel a fúvós faktúra: a második oboa kisszext, az angolkürt alsó oktáv távolságban követi az első oboát, a két klarinét közül az egyik ereszkedő szekundlépést *(c'–b)*, a másik egyetlen *asz*-hangot ismételget a többi szólammal azonos ritmika szerint. Ha eltekintünk az angolkürt oktávozásától és a hangismétlést játszó klarinéttól, a háromféle hangmagasságban megszólaltatott kétféle, emelkedő és ereszkedő szekundlépés az egészhangú skála valamennyi hangját kiadja: az egyszerű motívum mintegy megteremti a saját harmóniai hátterét.

51 Lásd a 22., a 27., illetve a 94. ütemeket.

52 A *Faune* kezdetén e kétféle ütempár sorrendje éppen fordított.



2. kotta. Pelléas et Mélisande *(Acte 1.), 1–7. ütem*

Debussy sajátos dallamvilága a konzervatív kortársak jelentős része számára nehezen volt értelmezhető. A *Pelléas et Mélisande* 1902-es bemutatója után a francia kritikusok többsége ugyanazzal vádolta Debussyt, mint a német kritikusok egy része néhány évtizeddel korábban Wagnert, nevezetesen, hogy zenéje híján van mindenféle dallamosságnak.[53] Amikor a *Daily Mail*nek adott – már idézett – angliai interjújában Debussy önérzetesen védi egyetlen operáját e vádakkal szemben a „megszakítatlan,

53 A *Pelléas* bemutatójáról szóló kritikák összefoglalását lásd Jann Pasler: „Pelléas and Power: Forces Behind the Reception of Debussy's Opera." *19th Century Music*, 10 (1987)/3, 243–264. A Wagner zenéjét dallamtalansággal vádoló kritikákról lásd a „Wagner and his critics around 1860 (Wagner's melody – all or none?)" című fejezetet Thomas S. Grey könyvéből: *Wagner's musical prose. Texts and contexts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, 242–257.

szünet nélküli" dallam koncepciója mellett érvelve, talán benne sem tudatosult, hogy Wagner szellemében beszélt. És nem véletlen, hogy az interjú címe is Wagnerre utal: „A legújabb zene – Debussy úr elmélete a végtelen dallamról."[54]

Hogy Debussy élete végéig milyen mértékig maradt Wagner hatása alatt, azt némileg elhomályosítja, hogy írásaiban és interjúiban szinte minden alkalmat megragadott Wagnerhez való kötődésének elbagatellizálására, s hogy zenéje első megközelítésben – harmóniavilágát és formai megoldásait tekintve – messzire távolodott a Wagnerétől.[55] A végtelen dallam oly sokat elemzett wagneri fogalma azonban esztétikai és zenetechnikai szempontból is Debussy egyik legfontosabb eszméje maradt fiatal wagneriánus éveitől egészen az utolsó, absztrakt művekig.

Carl Dahlhaus hívta fel elsőként a figyelmet arra, hogy a wagneri végtelen dallam terminusának gazdag értelmezői hagyományában „a »végtelen« szó varázsa gátolta annak fölismerését, hogy a terminus értelmezésében döntő, mit is értett Wagner »dallamon«", s hogy a kifejezésnek elsődlegesen esztétikai és csak másodlagosan van zeneszerzés-technikai jelentése. Mint Dahlhaus írja, „Wagner különbséget tesz a zenei letét »dallamos« – vagyis minden pillanatban jelentőségteljes – valamint »dallamtalan« – formulaszerű és tartalmatlan – részei között."[56]

Ha Debussy egyes zenei eszközök alkalmazásában valóban messzire távolodott is Wagnertől, zenéje annyiban sohasem lépett túl a wagneri mintán, hogy műveinek formai felépítésében nem találunk formai „tölteléket" – amit Wagner például Mozart szimfóniáiban kifogásolt –, s hogy Debussy éppúgy ódzkodott a zenei formuláktól, mint Wagner. És ha a wagneri végtelen dallam fogalmának konkrét zenei megvalósulását tekintjük, vagyis végtelennek nevezünk egy dallamot, amennyiben „kerüli vagy áthidalja a metszeteket és zárlatokat",[57] akkor Debussyt megint csak Wagner legjobb tanítványai közé sorolhatjuk. Igaz ugyan, hogy a jellegzetesen néhány ütemes egységekből építkező Debussy-zenében lépten-nyomon metszetekkel találkozunk, dallamait azonban a metszetek nem tagolják, hanem megszakítják, vagyis melodikus áradásuk független a formai határoktól.

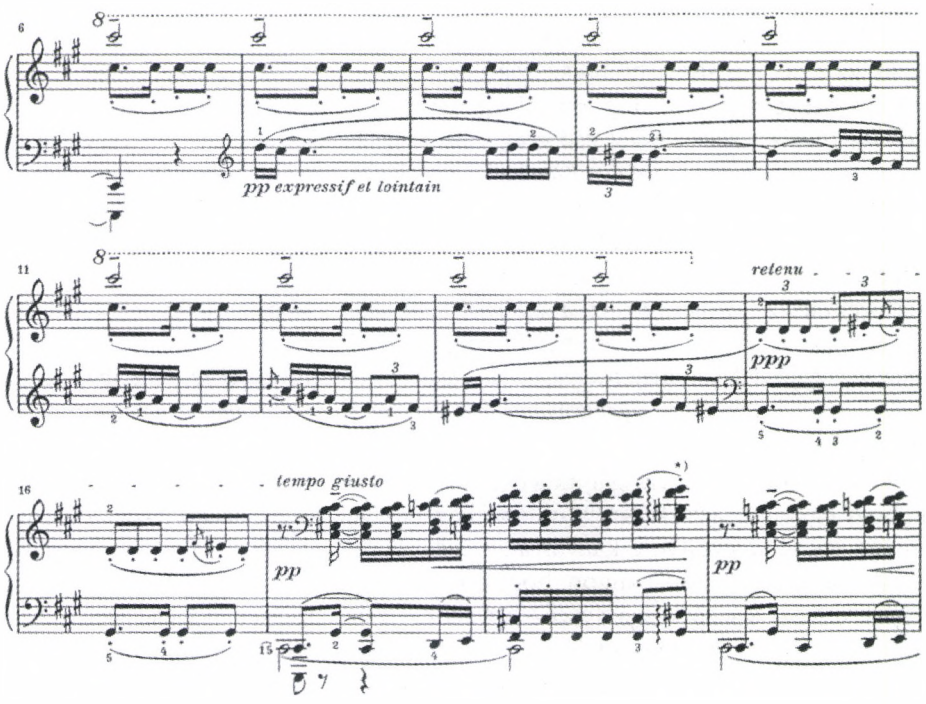
Tipikus esetnek tekinthető az *Estampes* második darabjának *(La soirée dans Grenade,* 1903) kezdete *(3. kotta, a szemközti oldalon)*. A különös, szimmetrikus szerkezetű skálára épülő *cisz*-tonalitású dallam szinte a semmiből bújik elő, s anélkül tűnik el, hogy véget érne: tíz ütemen keresztül ornamentikus fordulatokon keresztül ereszkedik lefelé, s mielőtt a skála oktávval lejjebb lévő alaphangját elérné, a 17. ütemben egy tőle textúrában és hangnemiségben is különböző, új zenei anyag szakítja meg. A dallam alapjául szolgáló skála kvartszerkezetű, a *cisz–fisz,* illetve *gisz–cisz* kvartok között a zenei tér szabályos rend szerint van kis- és bővített szekundokra osztva: a *gisz–a–hisz–cisz* sor a *cisz–d–eisz–fisz* sor felsőkvint transzpozíciója.

54 „The Newest Music – M. Debussy's theory of endless melody." *Daily Mail,* 1909. május 28. In: Debussy: *Monsieur Croche,* 291–294. A teljes idézetet lásd a 151. oldalon (22. jegyzet).

55 Wagner Debussyre gyakorolt hatásáról lásd Robin Holloway átfogó munkáját: *Debussy and Wagner.* London: Eulenburg, 1978.

56 Deathridge–Dahlhaus: *Wagner,* 97–98.

57 Uott, 97.



3. kotta. Estampes, *No.2 La soirée dans Grenade, 6–19. ütem*

Az egzotikus hangzású skálát Debussy a rá jellemző óvatossággal járja be. A dallam első két ütemében – amely a szerzői kötőíveknek megfelelően a dallam első egységének tekinthető – csupán a *cisz''* szól, innen lép a 8–9. ütem fordulóján megtett kanyart követően egy kisszekunddal lejjebb. A második két ütemes egység (9–10. ütem) központi hangja a *hisz'*. Az eddigi négy ütem kisszekundnyi ereszkedéséhez képest a zenei események felgyorsulnak, a dallam a 10. ütem végén a skála felépítésében strukturális jelentőségű *fisz'* hangra ereszkedik le, ám onnan azonnal vissza is lép, hogy a *fisz'* és *cisz''* közötti utat oda-vissza bejárva jusson el a 13. ütem elején lévő *eisz'*-ről visszakanyarodva a skálában ugyancsak meghatározó *gisz'*-re. A 15. ütem elején érkezünk el a dallam legmélyebb hangjára *(d')*, amelyet megerősít a hangismétlés. A 15. és 16. ütem egyetlen hangban különbözik egymástól: amíg a 15. ütemben az *eisz'* fellép *fisz'*-re, hogy megismételhető legyen a 15. ütem motívuma, addig a 16. ütemben az *eisz'* az ütem utolsó hangján *d'*-re kanyarodik vissza, hogy onnan lépjen tovább *cisz'*-re, ami azonban már nem hallható (a 17. ütemben mély regiszterben megszólaló *Cisz* már egy új zenei anyagot, egy másik zenei réteget képvisel).[58]

58 Amikor a mű végén (122–129. ütem) újra megjelenik a dallamvonal, négy ütemmel előbb megszakad.

A dallamvonal látszólag ornamentikus fordulatokon keresztül ereszkedik, e „díszítmények" azonban jelentősebb szerepet játszanak a dallam puszta ékesítésénél. Hogy az efféle strukturális szerepű arabeszknek milyen funkciója lehet a zenei folyamat létrehozásában, arra a Debussy által többször is említett s zenéjétől látszólag meglehetősen távol eső gregorián díszítési elvének egy lehetséges értelmezése világíthat rá. Dobszay László különbséget tesz a gregorián dallamosság melizmatikus értelmű, illetve ornamens szerepű hajlításai között: „Az igazi melizmatika esetében a dallam előre halad, a hajlítás dallamos, mert egyik főhangról a másikra való átmenetet is magába foglal. Az ornamentika esetében a főhang változatlan marad, az ornamens azt megerősíti, meghosszabbítja s egyben felékesíti, vagy legfeljebb átsegíti a következő főhangra."[59] Ebben az értelemben a fenti példában szereplő dallami ornamensek – és Debussy értelmezésében általában az arabeszkek – egyértelműen a gregorián e sajátos értelmezésű melizmatikájához hasonlíthatók.

Ha közelebbről megvizsgáljuk a 8–9. ütem fordulójának történéseit, azt láthatjuk, hogy egy *cisz''–hisz'* kisszekundlépéshez a dallam az ellenkező irányba indul el mintegy energiát gyűjtve e kanyarral, s a *d'*-ről fokozatosan gyorsuló mozgással túlszalad a célul kitűzött hangon, hogy onnan kanyarodjék vissza. Bár a darab kezdetének tonális középpontja a *cisz* – ezt erősíti a dallam megjelenése előtti kezdő ütemek hat oktávban megszólaló alaphangja, majd a dallam mögött-fölött lüktető *cisz*-orgonapont –, a 13. ütemben megszólaló Cisz-dúr hangzat pusztán a dallammozgás és az annak alapanyagául szolgáló skála szerkezetéből adódó esetlegesség.[60] A dallam mozgását nem a háttérben megbúvó zenei összefüggéseken nyugvó hangzatkapcsolatok alapozzák meg, hanem a dallamban rejlő „kinetikus energia".[61]

Jellegzetes a nagyobb hangközök visszafogott használata: néhány kivételtől eltekintve az időben egymást követő hangok a skála egymás melletti fokait képviselik.[62] Mindezt összevetve érthetjük meg igazán, miért is hivatkozik Debussy oly sokszor, és éppen az arabeszk kapcsán a reneszánsz zenére. Palestrina zenei nyelvének legjelentősebb elemzője, Knud Jeppesen összefoglalása szerint Palestrina dallamai

59 Dobszay László: *A gregorián ének kézikönyve*. Budapest: Editio Musica, 1993, 209.

60 Amikor a darab végén (122–129. ütem) a dallam egy *Cisz* alapú D-dúr hangzat fölött jelenik meg, tévedés lenne azt egy tonikai alapra épített nápolyi akkordként értelmezni. Sokkal inkább arról az elvről van itt szó, amely majd Messiaen gondolkozásában válik sajátos rendszerré, hogy az egyes akkordok a zenei anyag alapjául szolgáló skála – vagy skálák – különböző fokainak együtthangzásából épülnek fel. Jelen esetben ez a skála 1., 2., 4. és 6. fokát jelenti *(Cisz–D–Fisz–A)*.

61 Rudolf von Ficker megkülönböztet egy elsődlegesen, illetve másodlagosan melodikus dallamtípust. Az előbbi más zenei összetevőktől független, s a mozgási energia határozza meg a folyamatát, az utóbbi mögött ezzel szemben valamely zenei törvényszerűség figyelhető meg. Lásd: Rudolf von Ficker: „Primäre Klangformen." In: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1929*. Hrsg.: Kurt Taut, 36., Leipzig: Peters, 1930. Idézi: Silke Leopold–Carl Dahlhaus: „Melodie." In: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 6, Kassel: Bärenreiter, 1997, 50.

62 A dallamban található 40 hangközlépés közül összesen 7 lép túl a szomszédos fokon.

sok tekintetben különböznek a 18–19. századi dallamoktól. Egyszerűbben és szigorúbban kezelik a hangközöket, s ezzel szemben ritmus és metrum tekintetében kevésbé egyoldalúak. Ellentétben a 18–19. század (és főleg a bécsi klasszicizmus) költői, versszerűen kötött, pontosan kimért szimmetriájú ritmikájával, a Palestrina-zene szabad prózai ritmusokban mozog. Vonalvezetése erős belső összefüggésről és a szó igazi értelmében vett szerves építkezés iránti érzékről tanúskodik. Gyűlöli az éleset, a csiszolatlanságot és kedveli mindazt, ami szabad és természetes. Visszaretten az erős, eltúlzott hangsúlytól és mindennemű ellentéttől. Az első pillanatra talán egyhangúnak és jelentéktelennek tűnik, de hamarosan felismerjük benne egy fölényes kultúra gazdagon árnyalt megnyilatkozását."[63]

Mintha Jeppesen az imént elemzett Debussy-dallamról beszélne, leírásában Palestrina nevét minden további nélkül felcserélhetjük Debussyére.

Debussy kerüli a ritmikai szempontból egyértelmű formulákat és a strukturálisan fontos hangok metrikai súlyon való megjelenését. Ez utóbbi szempontból példaértékű, hogy a dallamvonal egyik legfontosabb hangjának számító *fisz'* négyszer is megjelenik ugyan a 10–12. ütemben, de minden alkalommal a legsúlytalanabb helyeken (az ütem negyedik vagy nyolcadik tizenhatodán, illetve a 12. ütem második felében a harmadik nyolcadtriolán). S bár a dallamvonal tízütemes felépítését tagolhatjuk kétütemes egységenként, s ezeknek az egységeknek megfeleltethető a skála egy-egy hangja *(cisz''* – 7–8. ütem; *hisz'* – 9–10. ütem; *fisz'* – 11–12. ütem; *gisz'* – 13–14. ütem; *d'* – 15–16. ütem), Debussy a klasszikus és korai romantikus zene dallamépítkezésére jellemző periódus-szerkezet metrikai felépítésétől messzire távolodott. Az egymást követő ütempárok nem állnak előtag-utótag viszonyban egymással. Wagnerhez hasonlóan Debussy is „lemondott a zenei formák architektonikus megalapozásáról, vagyis arról az elvről, amely alapja volt az áriának éppúgy, mint a dalnak. Rákényszerült tehát, hogy kizárólag »logikai« úton hozza létre formáit, [...] az architektonikus formát felváltotta a szövedék-forma."[64] Számos századfordulós szerző, de már Wagner dallamformálása is sokkal inkább köthető a bachi „folyondár-dallamhoz",[65] semmint a bécsi klasszikus stílus dallamvilágához.[66] Debussy dallamvonalainak felépítésében, miként Bach zenéjében – meglehet, erősen eltérő módon – „a ritmus és a metrum tökéletesen össze van hangolva, hogy elkerülje a periodicitásnak a legkisebb gyanúját."[67]

A *Six épigraphes antiques* második tételének *(Pour un tombeau sans nom,* 1914–15) végén a háromvonalas regiszterből az egyvonalas regiszterbe leereszkedő arabeszk komplex ritmikai megformálása és metrikai elrendezése mintha éppen a periódus jelleg elkerülését célozná *(4a kotta, a 166. oldalon)*. A dallam hangismétléseken keresztül négy lépcsőben süllyed a kromatikus skála mentén majd' két oktávot

63 Knud Jeppesen: *Ellenpont. A klasszikus vokális polifónia tankönyve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1975, 84. Ormay Imre fordítása.

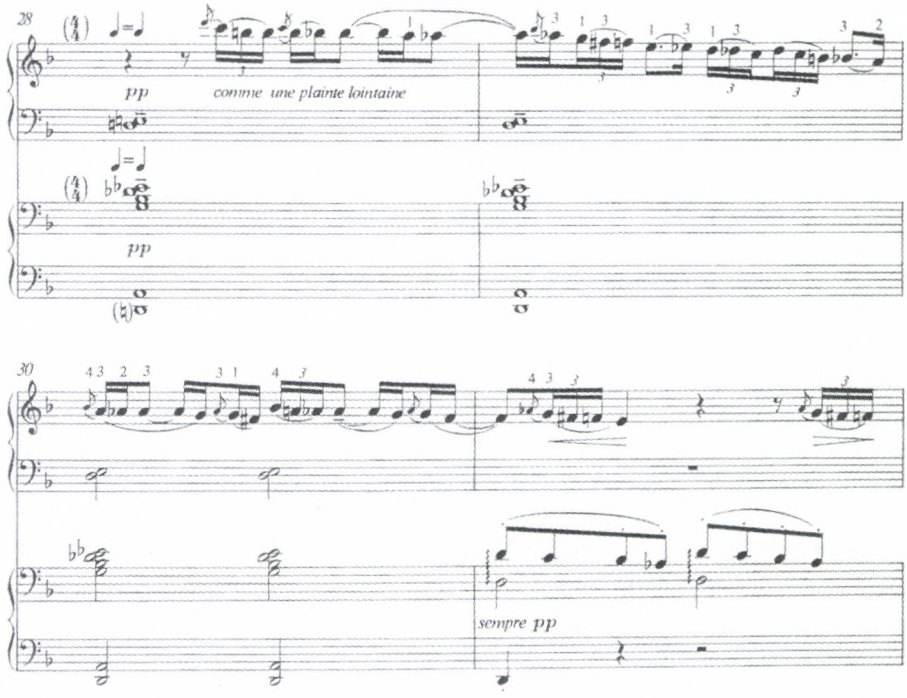
64 Deathridge–Dahlhaus: *Wagner,* 108.

65 Szabolcsi Bence használja a szót: *A melódia története,* 118.

66 A bachi szólamvezetés és a wagneri végtelen dallam rokonságáról lásd: Ernst Kurth: *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan."* Berlin: Max Hesses Verlag, 1923, 449–451.

67 „In Bach's music, rhythm and metre are perfectly synchronized to avoid any suspicion of periodicity." Alexander L. Ringer: „Melody." In: *New Grove, Vol.16.*, 369.

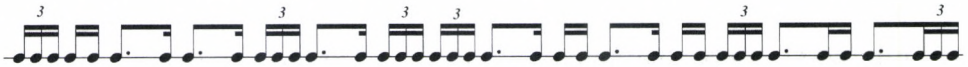
c'''-től *e'*-ig. Az ereszkedés első szakaszában tíz nyolcadnyi időtartam alatt tesz meg egy oktávot *(c'''–c''*, a 28. ütem harmadik nyolcadától a 29. ütem ötödik nyolcadán lévő harmadik tizenhatodtrioláig), a második szakasz már csak hét nyolcad hosszúságú *(desz''–fisz'*, a 29. ütem hatodik nyolcadától a 30. ütem közepéig), a harmadik hossza öt nyolcad *(b'–fisz'*, a 30. ütem második felétől a 31. ütem első nyolcadáig), a negyediké három *(g'–e'*, a 31. ütem második nyolcadától a negyedikig).



4a kotta. Six épigraphes antiques, *No.2 Pour un tombeau sans nom, 28–31. ütem*

E négy, lépcsőzetesen egymás mellé helyezett kromatikus skála ritmikai profilja látszólag meglehetősen összetett, ám ha eltekintünk az ütemvonalaktól, vagyis metrikai elrendezéstől függetlenül vizsgáljuk *(4b kotta, a szemközti oldalon)*, láthatjuk, hogy pusztán háromféle ritmusérték szerepel benne: tizenhatodtriola, tizenhatod és pontozott nyolcad. Ezt azonban elhomályosítja hogy a dallam 4/4-ben van lejegyezve, és súlytalan helyről, a 28. ütem negyedik nyolcadáról indul. A háromféle ritmikai alapegység ismétlődő mikrostruktúrákba áll össze: három tizenhatodtriola és két tizenhatod után kétszer ismétlődik a pontozott nyolcadból és tizenhatodból összeálló nyújtott ritmus, mely többször is visszatér a legkülönbözőbb metrikai értékű helyeken. Külön figyelmet érdemel a dallam végének ritmikai megfogalmazása: a 29. ütem utolsó negyedén lévő pontozott nyolcad értékű *b'*-t két *a*-hang követi, mindkettő tizenhatod értékű, majd egy harmadik tizenhatodnyi *asz*. Ez a pontozott nyolcadértéket követő nagyszekund-ereszkedés három

tizenhatodon keresztül hangról hangra megismétlődik a 30. ütem második nyolcadától *(asz'–g'– g'–fisz')*. A 30. ütem közepén lévő *b'*-től a dallam utolsó hangját jelentő *e'*-ig egy messiaeni ritmikai eszköz, a „nem megfordítható ritmus"[68] – feltehetően nem tudatos – alkalmazása figyelhető meg, mégpedig a dallam alapjául szolgáló három ritmikai alapegység felhasználásával. Három tizenhatodtriolát egy pontozott nyolcadérték és egy tizenhatod követ, majd ugyanennek a megfordítása következik: egy tizenhatod, egy pontozott nyolcadérték és három tizenhatodtriola.



4b kotta. Six épigraphes antiques, *No.2, 28–31. ütem dallamának ritmikai szerkezete*

A gazdagon árnyalt ritmikai-metrikai megoldások természetesen nem egyediek a századfordulón: a strukturálisan fontos hangok súlytalan ütemhelyen való indítása, a dallamívek tagolásának áthidalása, a dallamvonal végtelenségének érzékeltetése a korszak jellegzetes zeneszerzés-technikai eszközei. Ami Debussy dallamformálását mégis egyedivé teszi, az a dallamvonal – vagy dallamvonalak – viszonya a többnyire statikus harmóniai háttérhez. Boyd Pomeroy szerint a Debussy-féle sajátos arabeszkfogalom „a legjellemzőbb formáját a harmóniai inaktivitásban nyeri el, ahol az akkordmozgás dimenziója nem tereli el a figyelmet a melodikus arabeszk »kanyarulatáról« és »kontúrjáról«."[69] Debussy dallamainak egyik legfőbb jellegzetessége az expresszív, nagy hangközlépésekre és vibráló érzékenységű harmóniai alapra épülő századfordulós német zenétől való eltérés.

A két imént elemzett részlet mellett számos példa található a Debussy-életműben az efféle, inaktív harmóniai háttér előtt alakuló arabeszkre, különösen a kései művekben.[70] Legnagyobb lélegzetű megvalósulása a szóló brácsán és oboán megszólaló, *E* orgonapont felett 38 ütemen keresztül szünet nélkül kibomló arabeszk a zenekari *Images*-sorozat második részének *(Ibéria,* 1905–1908) második tételében *(Par les rues et par les chemins,* 134–164. ütem).[71] Ennek jellegzetessége, hogy a zenei anyag harmóniai szempontból statikus,[72] de a vezető dallam alatt és

68 A „rythme non rétrogradable" elméletéről lásd Olivier Messiaen: *Technique de mon langage musical, Vol. 1.* Paris: Leduc, 1944, 14.

69 „That ornamental conception finds its most characteristic form in harmonic inactivity, without the dimension of chord progression to distract from the 'curve' and 'contour' of the melodic arabesque." Pomeroy: *Debussy's tonality,* 158.

70 A *Prélude*-ök között (I. 2; I. 10; II. 3), az *Etude*-ök 10. darabja, a triószonáta 2. és 3. tételének kezdete, a *Six épigraphes antiques* 2. és 5. darabja, stb.

71 A vonatkozó részlet néhány ütemét lásd a 7. kottapéldában, a 171. oldalon.

72 A dallam elejétől (134. ütem) a D-orgonapont kezdetéig (164. ütem) tartó 30 ütem első 13 ütemét egy *e*-re épített dominánsszeptim, a további 17 ütemet (147. ütemtől) egy *e*-re épített moll-szeptim határozza meg. A kettő közötti különbség (nagyterc-kisterc) a harmóniai érzetet alapvetően nem befolyásolja.

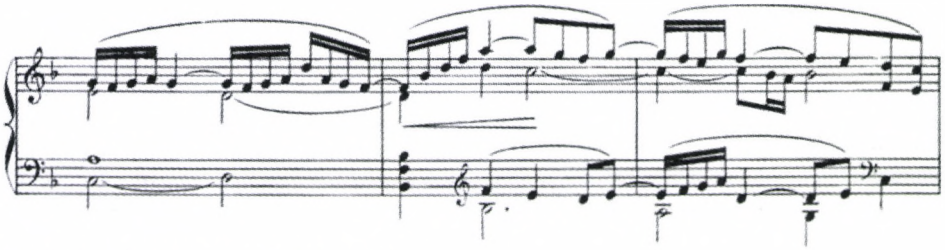
felett megszólaló, egymásra rétegzett, önállóan kevéssé karakteres dallamok együttese a harmóniai szempontból olykor áttekinthetetlenül gazdag századfordulós német zenéhez mérhető mennyiségű zenei információ hordozói. „A tengeren a hullámhegyek és -völgyek ringó mozgása erőteljes hullámzást alakít ki anélkül, hogy mélyén szükségképpen bármiféle mozgás volna" – fogalmazza meg találó metaforával a jelenséget Eric Salzmann.[73]

És Debussy arabeszkfogalmának zenei megvalósulása talán éppen sajátos polifóniájának, az egymásra rétegzett dallamok szövedékének vizsgálatával ragadható meg a leginkább.

Az arabeszkek többszólamúsága – Polifónia Debussy zenéjében

Az érett Debussy-művek, nagyjából a *Prélude à l'Après-midi d'un faune* (1894) utáni darabok egyik legkülönösebb jellegzetessége a zenei anyag sajátos textúrája, amelynek leírására sem a hagyományos dallam-kíséret fogalompár, sem az egyenrangú – vagy legalábbis nagyjából egyenrangú – szólamokra épülő polifónia fogalma nem elégséges. Az egymásra rétegzett zenei anyagok egy az önálló szólam és az alárendelt szólam közötti köztes állapotot képviselnek, és zenei értelemre csak együttesen, dallamvonalak szövedékeként tesznek szert. Az önmagukban „jelentés nélküli" szólamok – vagy inkább zenei rétegek – együttese ahhoz hasonlóan válik értelmes egésszé, miként a szecessziós festmények ornamentikájában az arabeszkek vonalai.

Debussy arabeszkfogalma nyomán a zenéjében a polifónia többféle típusa különböztethető meg. Az egyik az európai zene hagyományos többszólamúsága, amely egymástól többé-kevésbé független szólamok mozgásából épül fel. Erre kínál közismert példát Bach vagy Palestrina zenéje, s ez a fajta polifon gondolkozás – meglehet, a nagy elődökkel nem összehasonlítható idiómákkal és színvonalon – Debussy korai műveinek számos részletét jellemzi. A *Suite bergamasque* nyitótételének 4–6. ütemében a zenei anyag a hagyományokhoz híven négy szólamra oszlik, s a szólamok mozgását a harmónia, ritmikai elrendezésüket pedig egymásra vonatkoztatottságuk határozza meg *(5. kotta)*.[74]

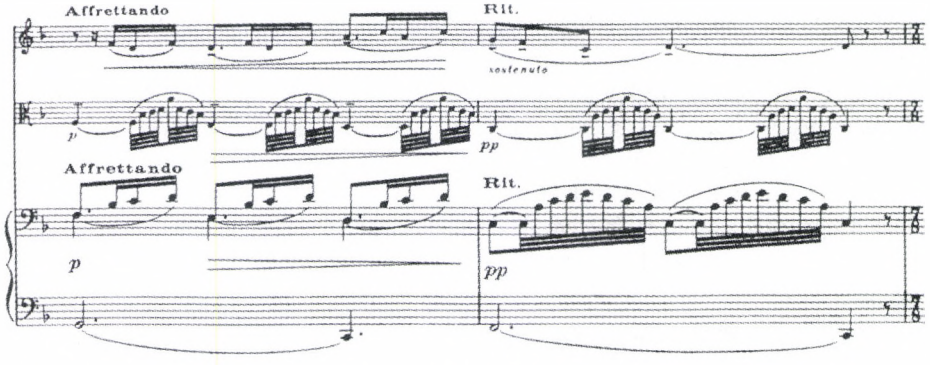


5. kotta. Suite bergamasque, *Prélude, 4–6. ütem*

73 Eric Salzmann: *A 20. század zenéje*. Budapest: Zeneműkiadó, 1980, 37. (a fordító nincs jelezve).

74 Számos, a többszólamúság szempontjából hasonló hely található Debussy korai műveiben, például: *Arabesque* (39–40. vagy 55–61. ütem), *Printemps* (2. tétel, 213–218. ütem), stb.

A másik típus a jávai gamelán felől érthető meg, bár Debussy Bach kapcsán is beszél róla: ez a „hangzások szabad játéka",[75] amely „a színekből és ritmizált időből"[76] álló zene lényegét adja. E különös elképzelés jelentheti egyrészt a távolkeleti zenék heterofóniáját, poliritmiáját vagy polimetriáját, másrészt a hagyományos többszólamúság újfajta értelmezését. A polifónia legegyszerűbb megvalósulási formája, a dallamvázat egy időben különféleképpen körüldíszítő többszólamúság – vagyis a népi gyökerű heterofónia – elve Debussy műveinek számos részletét jellemzi: a fuvolára, brácsára és hárfára írott *Triószonáta* (1915) nyitótételének egy részlete tipikus esetnek tekinthető *(6. kotta)*. A fuvola szólódallamának kíséretéül játszott négyhangos ereszkedő motívum *(f–e–d–c)* vázhangjait egyszerre szólaltatja meg a hárfa és a brácsa, míg „az arabeszkszerű, másodlagosan önálló, kísérő dallam-floszkulusok"[77] egymástól függetlenül zsongják körbe az ekként puszta kísérőszólamnál nagyobb jelentőségűvé váló motívumot.



6. kotta. Sonate pour Flûte, Alto et Harpe *(1. Pastorale), 16–17. ütem*

Debussy újfajta polifóniája természetesen jóval több puszta heterofóniánál. „Az arabeszk [Debussy] írásaiban egy meglehetősen összetett kompozíciós eljárásra is vonatkozik, amelyből hangzásbeli újításai fakadnak" – írja Jean-Jacques Eigeldinger.[78] „Debussy újabb értelemmel ruházza fel az arabeszket, amikor Bach kapcsán *hangzások szabad játékaként* határozza meg. A vonalak egymás fölé helyezését itt a hangszínek és az artikulációk ellenpontját létrehozni képes jelenségként láttatja. [...] Ez már a hangzó tér újfajta elrendezését jelenti."[79]

75 *Musica,* 1902. október. In: Debussy: *Monsieur Croche,* 65. A teljes idézetet lásd fent.

76 Debussy levele Durand-nak (1907. szeptember 3.). Lásd: Debussy: *Correspondance,* 231. A teljes idézetet lásd a 146. oldalon.

77 Molnár Antal használja a kifejezést a heterofóniára: *Gyakorlati zeneesztétika,* 236.

78 „Le terme d'arabesque désigne également sous sa plume des processus compositionnels autrement complexes, source chez lui d'innovations sonores." Eigeldinger: *Debussy et l'idée d'arabesque,* 9.

79 „Debussy franchit un degré supplémentaire dans l'idée d'arabesque en la définissant *le jeu libre de sonorités* chez Bach. Les superpositions linéaires sont envisagées maintenant en tant que capables de générer des contrepoints de timbres et d'articulations. [...] Il s'agit désormais d'une nouvelle organisation de l'espace sonore." Uott, 11.

A többszólamú – Eigeldinger által polilineárisnak nevezett[80] – arabeszk a közös harmóniától és az együtthangzás érdekében elsimított ritmikai felülettől független szólamok polifóniájának lehetőségét kínálja. Egy efféle többszólamúság alapkérdése – miként nagyhatású könyvében Ernst Kurth megfogalmazta –, hogy „két vagy több vonal hogyan bontakozhatik ki egyidőben és lehetőleg akadálytalan melodikus fejlődésben; nem az együtthangzás által, hanem annak ellenére."[81]

Az egymástól teljes mértékben független szólamokra épülő polifónia ideája Gustav Mahler számára is alapvető élmény volt. Debussy fiatalkori kantátáját, a *La damoiselle élue*-t összevetve az első érett kori darabnak tekinthető *Faune*-nal, Marc DeVoto joggal állapítja meg, hogy „a *Faune* gyakran állít előtérbe szétszórt zenekari ellenpontot, amely megpróbál elszakadni a *La damoiselle élue* hagyományosabb ellenpontjától a sűrűbben változó, szólisztikus textúrák irányába – ironikus módon Mahler ugyanebben az időszakban írott zenéjéhez hasonlóan, amely minden más szempontból a lehető legtávolabb áll Debussyétől."[82]

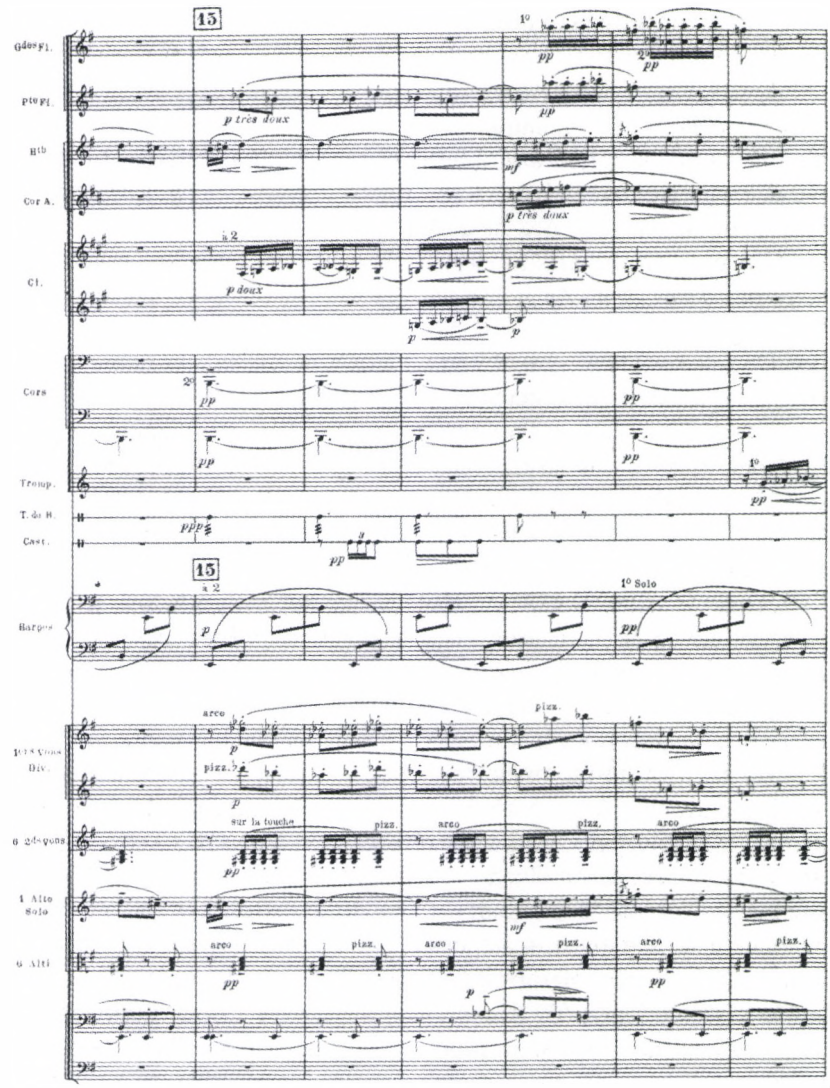
Az *Ibéria* első tételének *(Par les rues et par les chemins)* már említett „végtelen dallamát" körülölelő szólamok játéka e sajátos polifónia számos fontos jegyét magán viseli *(7. kotta, a szemközti oldalon)*. A 3/8-ban lejegyezett tétel ezen a ponton – már az *e*-orgonapont kezdetétől (a 116. ütemtől) – négyütemes egységekbe rendeződik, s e szerint épül fel és tagolódik a szólóbrácsán és oboán megszólaló nagy ívű, 38 ütemen keresztül kibomló dallam. Ezt mélyebb és magasabb regiszterben megszólaló, hosszabb-rövidebb motívumok övezik: a vizsgált ütemekben egy a háromvonalas oktávban mozgó, pentaton dallam hegedű-pizzicatókon, üveghangokon és kisfuvolán, a kisoktávban pedig ezzel egyidejűleg egy ritmikai profiljában és hangnemében is különböző motívum klarinéton.

A csellókon, brácsákon és második hegedűkön pulzáló E-dominánsszeptim felett a három szólam világosan elkülönül egymástól, ami nagyrészt a jellegzetes hangszerelésnek köszönhető. A német romantikus zenekarkezelés hagyományával szemben Debussy – főként a *Pelléas*t követő műveiben – már nem alkalmazza hangszerelésében az oktávazonosság elvét: ugyanaz a hang egy mélyebb vagy magasabb regiszterben már nem ugyanazt „jelenti", ennek következtében egy adott hangmagasság csak rá jellemző, nem ritkán rafináltan összetett hangszínen szólal meg. És éppen a szólamokat a hangszínek által világosan elkülönítő zenekari letétnek köszönhető, hogy Debussynek nincs szüksége a fő- és mellékszólamok schoenbergi megkülönböztetésére, hiszen a hangszerelésből egyértelműen kiderül, az egyes szólamok milyen szerepet játszanak a hangzó textúrában. Ahogy

80 Uott, 12.

81 Ernst Kurth: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*. Bern, 1917, 143. Idézi Jeppesen: *Ellenpont*, 9.

82 „The *Faune* often features a diffuse orchestral counterpoint, but one that attempts to break away from the often more conventional counterpoint of *La damoiselle élue* in the direction of more rapidly changing, soloistic textures – ironically rather like some of Mahler's music of the same period, which in every other respect could not be more different from Debussy's." Marc Devoto: „The Debussy sound: colour, texture, gesture." In: Trezise: *Companion to Debussy*, 183. Lásd például Mahler 2. szimfóniájában a Scherzo-tétel különleges hangszerelési megoldásait vagy a zárótételben a kórusbelépés előtti fúvós-kadenzát.



7. kotta. Ibéria, *No.1 Par les rues et par les chemins, 137–143. ütem*

Molnár Antal fogalmaz: „Debussy nem födi fontos szólamait, hanem szólisztikusan, hangsúlyozottan eredeti színükkel állítja be. [...] Palettáján nem egyenrangú már a dallam és a timbre, hanem a timbre kedvéért, mintegy annak nevében mintázódik ki a dallam. És a keverékszínek sem rejtik eredetüket; oly világosan hangoznak össze, hogy nem is annyira vegyülnek, mint inkább színkontrapunktot alkotnak."[83]

83 Molnár: *Gyakorlati zeneesztétika,* 334.

A 138. ütemben súlytalan ütemhelyen induló, magas regiszterben megszólaló pentaton motívum nemcsak hangnemileg és hangmagasságában, hanem ritmikájában és metrikai elrendezésében is elkülönül a másik két dallamos szólamtól.[84] 4/8-os egységekből épülő dallamként érzékelhető, és a 3/8-os zenei anyag többi részétől világosan elkülönül, ami a feltűnő hangszín használatán túl az egyszerű ritmikának és dallami felépítésnek köszönhető (egyenletes nyolcadmozgás, illetve ismtélődő pentaton motívumok használata).

Az efféle érzékeny metrikus elcsúsztatásnál karakteresebb, valódi polimetria figyelhető meg a *Prélude à l'Après-midi d'un faune* Desz-dúr középrészében, ahol a vonóskaron megszólaló dallamhoz különös ellenszólam társul a fúvósokon: kíséretnél több, önálló szólamnál kevesebb *(8. kotta, a szemközti oldalon)*. Az önmagában kevéssé jelentős egyszerű hangismételgetés talán éppen azért tehet szert jelentőségre, mert időbeli megformálása eltér az alaplüktetésnek megfelelő ritmikai elrendezéstől.

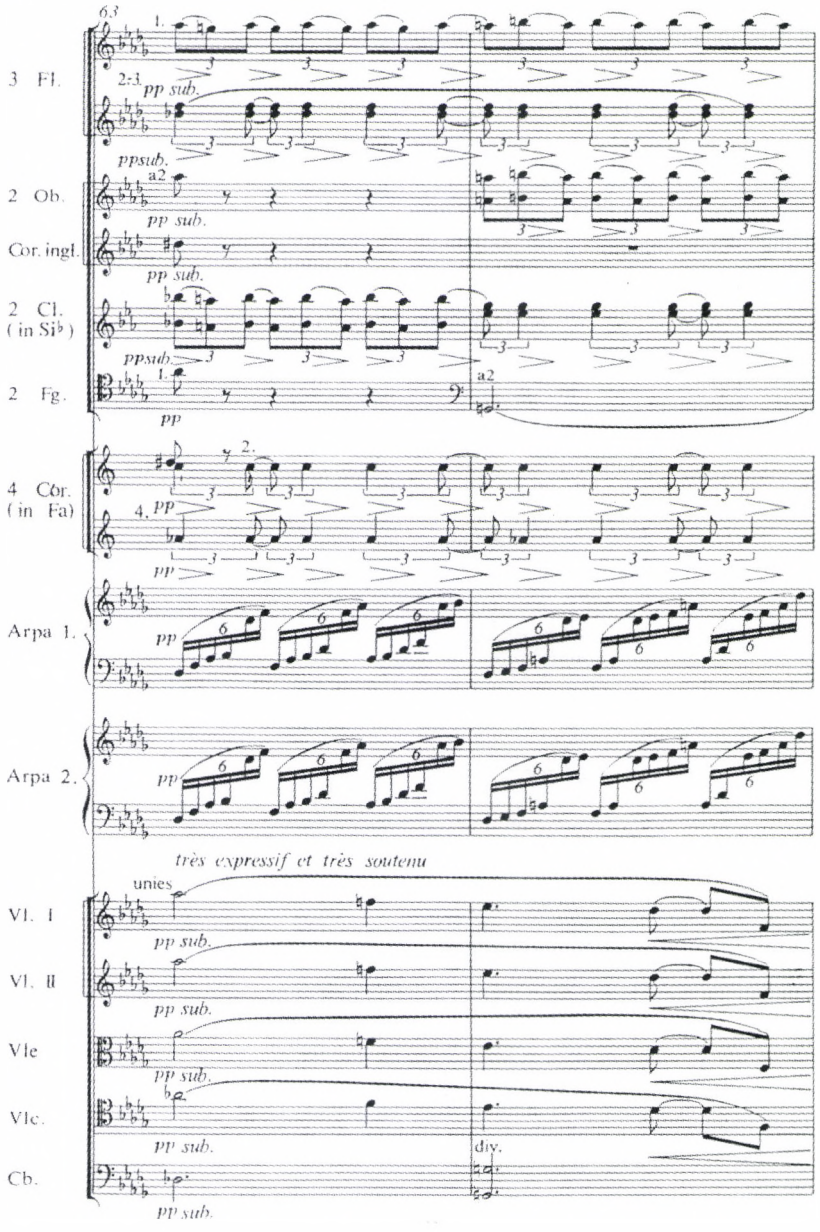
A 3/4-ben mozgó, hosszú hangértékekre épülő vonóstéma fuvolákon és klarinétokon (illetve oboákon) megszólaló ellenszólamának különlegessége, hogy az ismétlődő szekundlépések párosával, két nyolcadtriolánként tartoznak össze, s ezek a kettőskötések négy nyolcadtriolányi hosszúságú „mini-ütemekbe" rendeződnek.[85] Ezeknek az „ütemeknek" az alapegysége két nyolcadtriolányi hosszúságú, a teljes zenei anyag alapjául szolgáló 3/4 alaplüktetésének számító negyedérték kétharmada. Vagyis Debussy egy lassú értékekben mozgó hármas lüktetést állít szembe egy harmadnyival gyorsabb alaplüktetésű páros „metrummal". E két réteg polimetriáját a hangszerelés is támogatja: a második és harmadik fuvola, illetve a kürtök pulzálása a „mini-ütemnek" felel meg, a vonósok a háromnegyedes alaplüktetés szerint játszanak. A vonósok és fúvósok között elosztott kétféle zenei anyag hangszínben is megkülönbözteti a két réteget, míg a hárfák a kettő közötti köztes állapotot képviselnek: az emelkedő arpeggiók negyedenként követik egymást, az akkordfelbontás sebessége azonban – tizenhatodszextola – mindkét réteg szerint értelmezhető: a kétféle metrum alapértékének legkisebb közös többszöröse.

Az arabeszkek többszólamúságának ritmikailag legkomplexebb megvalósulása a *La Mer* első tételének *(De l'aube à midi sur la mer)* 72–75. ütemében található *(9a kotta, a 174. oldalon)*. A 73. ütemben hét, egymástól ritmikailag eltérő zenei réteg különböztethető meg, amelyek a hatnyolcados alaplüktetést metrikai szempontból háromféle módon rendezik be *(9b kotta, a 175. oldalon)*. A fúvósokon megszólaló háromféle zenei anyag mindegyike 6/8-ban áll: a fák a tétel egy korábbi motívumát ismételgetik – az egyenletes tizenhatodtriolákon kvintpárhuzamban mozgó arabeszket –, ehhez járul a kürtök tizenhatoddal eltolt szinkópált lüktetése, illetve a trombitán megszólaló úgynevezett „ciklikus téma".[86] A hárfaszólam,

84 A hallgató hangnemérzetén nem változtat a tény, hogy mindhárom szólam ugyanannak az *E*-re épített oktaton skálának a kivágata.

85 Ez nem elsősorban a 63. ütem kéthangos motívumaiból, hanem a 67. ütemben megszólaló négyhangos motívumokból válik egyértelművé.

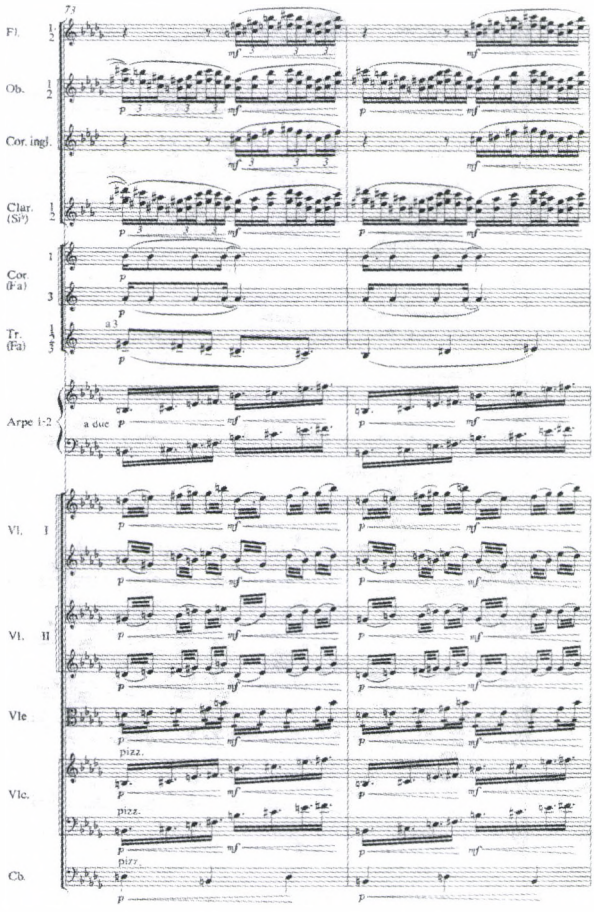
86 Barraqué nagyhatású elemzése nyomán a Debussy-irodalomban meghonosodott a darab első és harmadik tételében is megjelenő témára a „thème cyclique" elnevezés. Lásd Barraqué: *La Mer de Debussy*, 18.



8. kotta. Prélude à l'Après-midi d'un faune, *63–64. ütem*

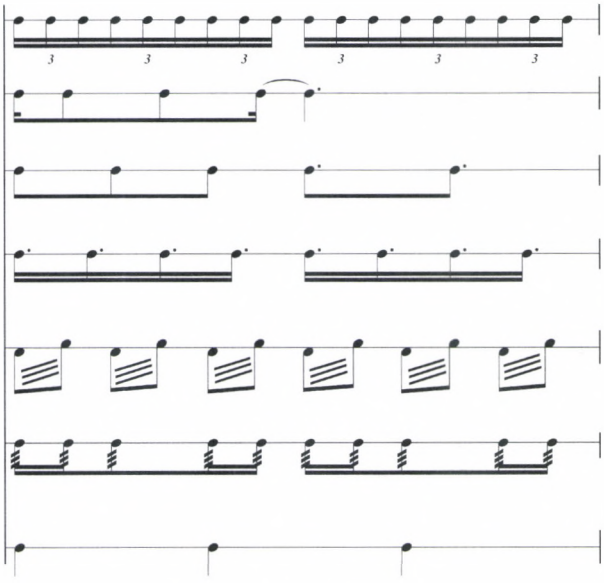
amelyhez a csellópizzicatók csatlakoznak, a 6/8-os ütemet 2/4-esre módosítja az egyenletes pontozott tizenhatodokkal, a hegedűtremolók egyenletes negyedértékben mozognak, s ehhez a brácsák tizenhatodos ritmikájú szólama kapcsolódik. A zenei anyag alapját adó bőgőszólam három egyenletes negyedhangja háromnegyeddé alakítja az alapmetrumot.

Ha a brácsaszólamot a hegedűkkel vesszük egy csoportba, mivel tremolóik a hangzásban összeolvadnak, s ha eltekintünk a legkevésbé karakteres, *e'–d'* szekundban lüktető kürtszólamtól, amely ugyancsak kevéssé válik ki a zenei anyagból, akkor is öt különböző ritmikájú, regiszterben és melodikában hallhatóan is jól elkülönülő szólamot kapunk. Debussy arabeszkfogalmának talán legjellemzőbb zenei megvalósulása ez az ütem: a „ciklikus téma" kivételével az öt szólam egyikének sincs sajátosan megformált ritmikai vagy dallami karaktere – mindegyik egyenletes ritmusértékekben mozog, és néhány hangnyi motívumokat ismételgetnek –, együttesük azonban egy az európai zenében addig ismeretlen jellegű, de komplexitásában a polifon zene hagyományának legnagyobb pillanataihoz méltó többszólamú zenei szövetet hoz létre.[87]



9a kotta. La Mer, *I. tétel: „De l'aube à midi sur la mer", 73–74. ütem*

87 Ugyanez a jelenség figyelhető meg a *Jeux* 133–138. ütemeiben. Ott a háromnyolcados alaplüktetést metrikai szempontból négyféle módon rendezi be ötféle ritmikai profillal rendelkező anyag.



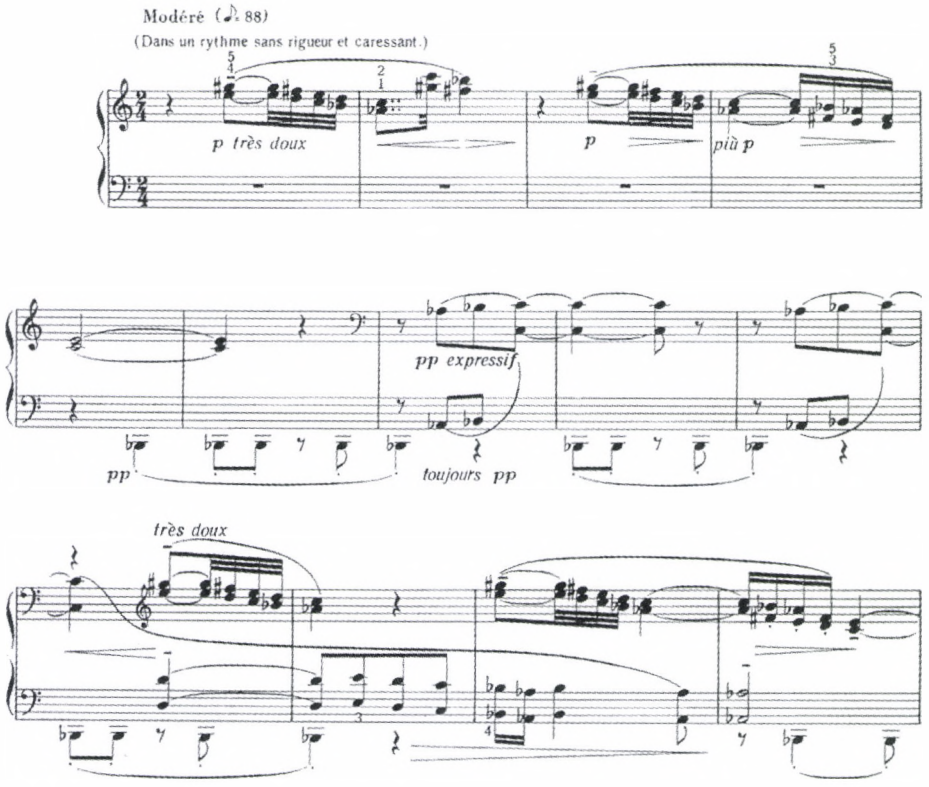
9b kotta. La Mer, *I. tétel, 73–74. ütem zenei rétegének ritmikai váza*

Dallamformálás szempontjából külön figyelmet érdemel a kvintpárhuzamban mozgó fafúvós szólam. Noha látszólag csupán a hangszín kedvéért egészül ki a *cisz''–h''–gisz''–fisz''* tetraton hangkészletet bejáró arabeszk az alsókvint transzpozíciójával, Debussy azonban itt egy olyan eszközhöz nyúl, melyet később több darabjában is alkalmaz:[88] úgy alakítja ki a négyhangos motívumot, hogy kiadja a hozzá kapcsolódó „hangszínregiszterrel" együtt a teljes zenei anyag alapjául szolgáló hangkészletet – az arabeszk megteremti saját kontextusát. Jelen esetben ez a tetraton hangkészlet pentatóniává bővülését jelenti: a *cisz–h–gisz–fisz* alsókvint transzpozíciója *fisz–e–cisz–h*. Ez utóbbi tetraton egyben a hárfák és csellók által megszólaltatott „2/4-es" motívum hangkészlete is.

Az arabeszk efféle „önteremtő" jellegét az egészhangú skála esetében is kihasználja Debussy. A *Préludes* első kötetének második darabja *(Voiles,* 1908) egy öthangos ereszkedő motívummal indul, s az egészhangú skála mentén *gisz''*-től *c'*-ig tartó süllyedés magával vonja a dallam alsó nagytercpárhuzamát is, amely látszólag csupán a hangszínben játszik szerepet *(10. kotta, a 176. oldalon)*. Az egészhangú skála jellegéből adódóan azonban az ereszkedés során nem csupán a motívum öt hangja szólal meg, hanem a tercpárhuzamnak köszönhetően a darab egészének hangkészlete, a *giszről (aszról)* induló teljes egészhangú skála is.

A második nekifutásra majd' másfél oktávot ereszkedő, karakteres ritmikájú dallam kicsengése közben új szólam jelenik meg a kontraoktávban. Erre a pulzáló *b*-hangra épül rá a 7. ütemben nyolcadokban elinduló, emelkedő dallam a középre-

88 Lásd még: *Préludes,* I. 10 *(La Cathédrale engloutie); Etudes,* 3. *(Pour les Quartes),* stb.



10. kotta. Préludes, *I. 2. („Voiles"), 1–13. ütem*

giszterben, melynek felépítése hasonló a nyitódallaméhoz. Mindkét esetben megismétlődik a kezdőmotívum *(gisz''–c'*, illetve *asz–b–c')*, hogy a másodszori megszólaláskor a kezdeti irányt (a nyitódallam esetében az ereszkedést, a középpregiszterben lévő dallam esetében az emelkedést) folytatva szünet nélkül mozogjon tovább. A 11. ütemtől kezdve szimultán szólal meg a három zenei réteg, s nemcsak a ritmikai profil és a világosan elkülönített regiszter különbözteti meg őket egymástól, de a gondosan beírt dinamika is: *piano, très doux* a felső szólam; *pianissimo, expressif* a középszólam; *pianissimo* a mélyben lüktető *b*-hangismétlés.

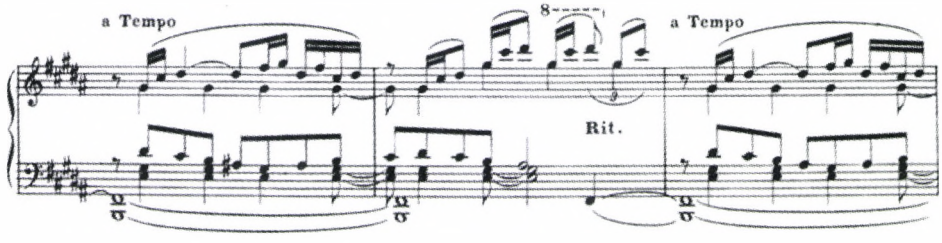
E karakteres ritmikájú orgonapont Debussy zenéjének egyik legelőremutatóbb jellegzetességét rejti magában: a pregnáns ritmikai profilnak és a szólamok egymáshoz viszonyított időbeli elrendezésének hallatlanul kifinomult alkalmazásával Debussy képes egyetlen hangismétlést is önálló, a mozgó szólamokkal egyenértékű zenei eseményként felmutatni. Debussy utolsó korszakának egyes művei esetében értelmét veszti a hangismétlés fogalma, és pontosabban írja le a jelenséget, ha a hangismétlés helyett a hangközlépések mintájára „prímlépésről" beszélünk, mivel az amúgy is statikus zenei folyamatban a belső történések szempontjából a hangmagasság paramétere a legkevésbé számottevő. A gyorsabb mozgású,

arabeszk jellegű felső szólam, a középregiszterben oktávval dúsítottan megszólaló dallam és a finoman pulzáló mély orgonapont három rétege közül a zenei anyag egésze szempontjából egyik sem fontosabb a másiknál.

E három elkülönülő réteg Debussy érettkori zongorazenéjének jellegzetes textúráját adja ki, amelynek lényege Roy Howat szerint, hogy

> a zene felső szólama mindinkább az arabeszkfigurációké lesz, míg a lassabban mozgó dallamos szólam a textúra mélyebb rétegébe kerül; ennek tudatosítása nemcsak az előadók számára fontos, de Debussy számára a zongoratextúra és -hangzási egyensúly problémáit is megoldotta azáltal, hogy a szólamokat, amelyek erősebb támaszt kívánnak, a hangszer rövidebb húrjaitól eltávolította, és a zenei szövet egyes rétegeit úgy alkotta meg, hogy azok egymás támasztékául szolgáljanak, gyakran ritmikus többszólamúságban."[89]

Az *Estampes* sorozat első darabja *(Pagodes,* 1903) jellegzetes példája az efféle zongoratextúrának *(11. kotta)*.[90] A 7. ütemben középregiszterben megszólaló egyenletes nyolcadokban mozgó, mindössze kvint ambitust bejáró szólam két oktávval mélyebb orgonapontot kap, míg a felső szólam anapesztikus lüktetésű arabeszkje a zongora szinte teljes felső hangtartományát bejárja. A mozdulatlan alap fölött nyugodtan mozgó, vokális jellegű dallamhoz tehát egy ritmikailag izgalmasabb, fürge szólam kapcsolódik, a többféle zenei réteg ekként egyfajta ritmikai hierarchiába rendeződik: az akusztika törvényszerűségeivel összhangban az alsó rétegektől a felsőkig haladva egyre sűrűbb ritmusértékekkel találkozunk.



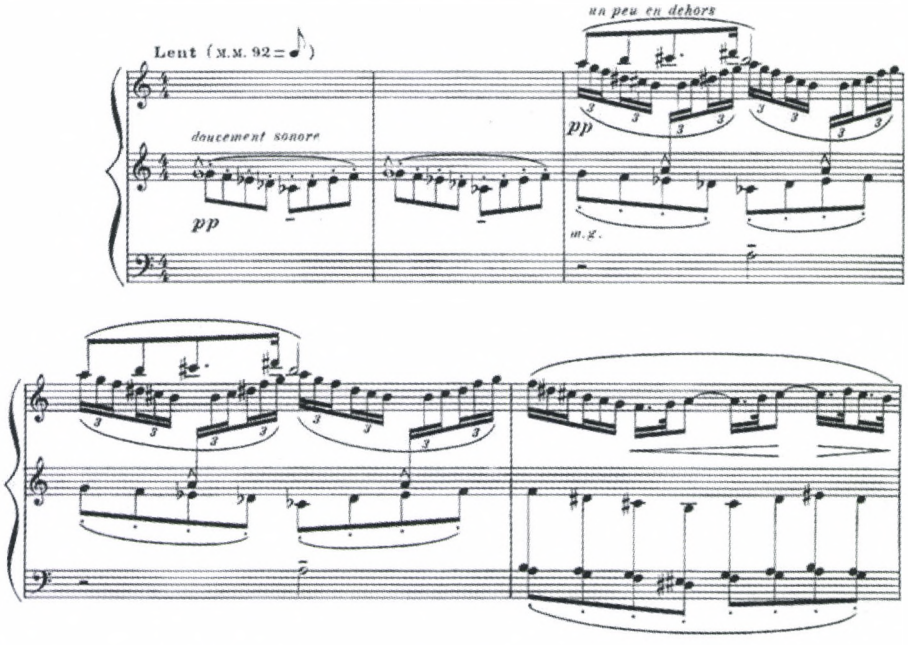
11. kotta. Estampes, *1. Pagodes, 7–9. ütem*

A zongorára írt *Images* sorozat második kötetének első darabjában *(Cloches à travers les feuilles,* 1907) a zenei anyag az egészhangú skála különböző irányú és sebességű, egyenletes mozgású kivágatainak szövedékéből áll össze *(12. kotta, a 178. oldalon)*. A középső szisztémába lejegyzett, bővített kvintnyi távolságot ereszkedő, majd onnan visszakanyarodó, ezt a mozgást ismételgető motívumhoz

89 „The music's top line is increasingly given over to arabesque figurations, with slower-moving melodic lines lower in the texture; not only is this important for performers to recognize, but for Debussy it solved problems of piano texture and balance, moving the lines that most need sustaining away from the instrument's shortest strings, and letting the layers of musical texture support one another, often in rhythmic polyphony." François Lesure–Roy Howat: „Debussy." In: *New Grove, Vol.7.*, 109.

90 Ugyanez jellemzi többek között a zongorára írott *Images* sorozat első kötetének első darabját *(Reflets dans l'eau)*, a *L'isle joyeuse* számos részletét, és a *Prélude*-ök közül jónéhányat (pl.: I. 5., II. 7, stb.).

a harmadik ütemben két ellenszólam társul: egy kétszeres sebességben az oktávambitust hasonlóképpen bejáró szólam, illetve egy emelkedő irányban induló dallamegység. Az első két ütem első ütésén megszólaló *g'* – talán a címbeli harangokra való utalásképpen – egész hangértéket kap, s szerepét a 3. ütemtől kezdve átveszi az *a*-hang, amely három különböző oktávban „kondul meg": elsőként a kétvonalas, majd az egyvonalas oktávban – ez egyben a tizehatodtriolákban mozgó szólam mozgásának fordulópontja –, ahol akcentusjel hívja fel rá a figyelmet, végül a kisoktávban, az ütem harmadik negyedén.



12. kotta. Images, *II.1. Cloches à travers les feuilles, 1–5. ütem*

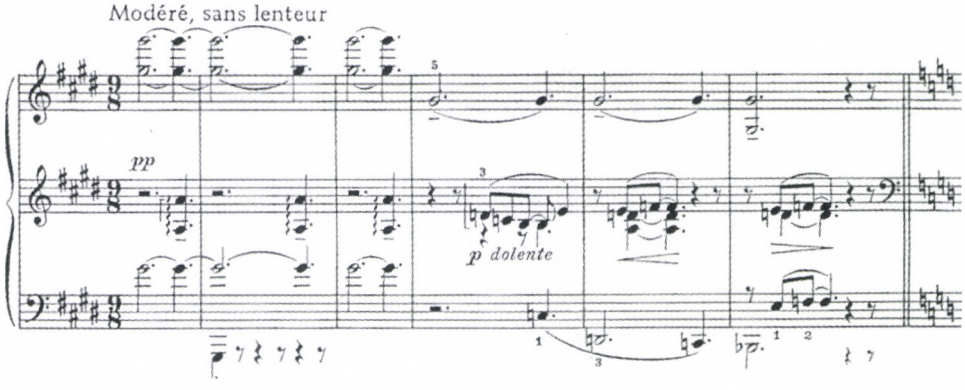
A tizenhatodtriolákban mozgó szólam jellegéből adódóan a 3–4. ütem harmadik és negyedik negyedén újra megszólal az *a*, előbb a kétvonalas, majd az egyvonalas oktávban, vagyis az *a*-hangok elrendezése szimmetrikus a zenei térben és időben: a kétvonalas oktávban félértékenként, az egyvonalasban negyeddel később ugyancsak félértékenként, míg a kisoktávban egészértékenként szólal meg. E szimmetrikus elrendezést a kottakép vizuálisan is megjeleníti: a három regisztert felülről indulva ugyanúgy járja be az *a* hang, mint a két középső szólam az egészhangú skála megfelelő kivágatát. E két szólam egymásra helyezése ugyanakkor a különböző sebességű ereszkedés és emelkedés összes lehetséges változatát is magába foglalja: az ütem első negyedében mindkét szólam ereszkedik, a második és a harmadik negyedben a mozgások iránya ellentétes, az utolsó negyedben pedig mindkettő emelkedik. Egy rendkívül egyszerű zenei elv, az önmagukban jelentéktelen skálamozgások egymásra helyezésével Debussy képes egy hallatlanul sokrétű zenei szövet létrehozására.

Az „anyagtalanság" efféle gazdagsága számos kései művére jellemző, bizonyos darabjaiban az arabeszk már csak puszta elv marad, és zenéjének bizonyos vonásai egyre absztraktabbá válnak. Az *Etudes* 10. darabja *(Pour les sonorités opposées,* 1915) a legelőremutatóbb 20. század eleji zenék közé tartozik, amely mintha gyakorlati demonstrációja lenne Debussy híressé vált mondatának, mely szerint a zene nem áll másból, mint „színekből és ritmizált időből" *(13. kotta)*.

A darab első három ütemben mindössze kétféle abszolút hangmagasság *(gisz* és *a)* szólal meg, ezek azonban idő- és és regiszterbeli elrendezésüknek köszönhetően három zenei réteget képviselnek:

1. az egy-, két- és háromvonalas oktávban egyszerre megszólaló *gisz;*
2. a kisoktávban és az egyvonalas oktávban arpeggióval megszólaló *a;*
3. a második ütemben kontraoktávban megszólaló *gisz.*

A regiszterek akusztikai hierarchiájának megfelelően a felső réteget képviselő *gisz*-hang három oktávban, a középső réteget képviselő *a*-hang két oktávban, az alsó réteget képviselő *gisz* pedig önmagában szólal meg. Noha a felső és az alsó réteg ugyanazt az abszolút hangmagasságot hordozza, a zenei anyag időbeli elrendezése világosan megkülönbözteti e két réteget: a középső réteg *a* hangja hat nyolcadnyi időbeli távolságra szólal meg a felső rétegtől, míg az alsó réteg ez utóbbit már háromnyolcadnyira követi. Ekként a mély *gisz*-t a fül az *a*-hoz kapcsolódó disszonanciaként érzékeli, s az nem olvad össze a felette szóló *gisz* hangokkal.



13. kotta. Etudes, *10. Pour les sonorités opposées, 1–6. ütem*

A darab első hat üteme két háromütemes egységre tagolódik, bár az ütemvonalak itt nyilvánvalóan csupán az előadó tájokozódásának könnyítését szolgálják: a zenei anyag csak a 4–5. ütem tájékán kínál a hallgatónak világos metrumérzetet. A negyedik ütemben az eddig hallott három regiszter új szerepet kap, az ütemek kezdetén megszólaló *gisz,* a középső szisztémában lejegyzett dallam jellegű szólam, illetve a basszuslépések jól elkülöníthetők egymástól, de a legfelső, „mozdulatlan" réteg nem tekinthető kevésbé jelentősnek, mint a *piano dolente* játszandó középszólam.

Az ismétlődő hangok vagy motívumok minden újabb alkalommal új színben jelennek meg: a 4. ütemben kitartott s fokozatosan halkuló *gisz* más értelmet kap az

alatta megszólaló *c–h–e* akkord fényében, mint az ötödik ütemben leütött *d*-hanggal egyszerre megszólalva, vagy a hatodik ütemben, amikor oktávban hangzik egy *B*, fölött. Éppígy, az 5. ütemben megszólaló kisszekundmotívum *(e'–f')* a 6. ütem új kontextusában nem egyszerű ismétlésként, hanem ugyanazon zenei esemény másféle olvasataként jelenik meg.

> Technikai szempontból az *Etudes* hatodik darabjában tette meg Debussy a legjelentősebb lépést a sallangtalanság felé, lemondva mindenfajta formamodellről a zongorából kihozható hangszínek, intenzitás és billentés végtelen lehetőségei iránti odaadás javára. Korábban ismeretlen ellenpontot épít, amelyben a dallamos szólamok hagyományos egymásra helyezése gyakorlatilag eltűnik, hogy helyet adjon a regiszterek, ritmusok, nüanszok és dinamikák kontrasztjai között zajló folyamatos játéknak; olyan szerkezetet kovácsolva össze ekként, amelyért két generációval később irigyelni fogják a doktriner szerializmus hívei, csodálkozva e Webernét is felülmúló mesterségbeli tudáson

írja Jean-François Gautier nagyszabású Debussy-esszéjében.[91]

Hogy Debussy zenéje miként termékenyítette meg a következő zeneszerzőnemzedékek gondolkozását Weberntől Boulezig és Ligetiig, már nem tartozik tanulmányom témájához. Ám a fentiekből talán világosabbá vált, hogy Debussy számos újítása, így az arabeszkfogalmában rejlő sajátos polifónia és az ennek alapjául szolgáló jellegzetes dallamformálás nem a semmiből került a nyugat-európai zene történetének képzeletbeli színpadára, s nem is csak a zenei horizont földrajzi – elsősorban távol-keleti irányú – tágulásának köszönhető. A legnagyobb újítókhoz hasonlóan Debussy is mélyen merített saját kultúrájának gazdagságából, s nagysága talán éppen abban áll, hogy a gyakran összeegyeztethetetlennek tűnő, különböző forrásokból – a gregoriántól Palestrinán és Bachon át Wagnerig –, képes volt egy semmire sem hasonlító, máig hatóan modern, koherens új művészetet, valódi „art nouveau"-t létrehozni.

91 „C'est dans la dixième des Etudes, que Debussy est allé, du point de vue de la technique [...] le plus loin vers le dépouillement, vers l'abandon de toute forme-modèle au profit d'une exaltation des innombrables variétés de timbres, d'intensité ou d'attaque dont le piano est capable. Il fabrique un contrepoint encore inouï, dans lequel les voix mélodiques superposées à la manière des anciens ont pratiquement disparu, au profit d'un constant jeu de contrastes entre les registres, les rythmes, les nuances, les dynamiques, forgeant une épure que lui envieront, deux générations plus tard, les tenants du sérialisme doctrinal s'étonnant d'une maîtrise dépassant celle de Webern." Jean-François Gautier: *Claude Debussy – La musique et le mouvant*. Arles: Actes Sud, 1997, 126.

ABSTRACT

GERGELY FAZEKAS

A CONCEPT OF THE ARABESQUE AND ITS MUSICAL CONSEQUENCES: MELODIC CONSTRUCTION AND POLYPHONY IN DEBUSSY'S MUSIC

Although Debussy was not particularly keen on systematic aesthetical thinking, he developed a concept borrowed from the contemporary Art Nouveau movement in the fine arts and used it consistently throughout his lifetime. The notion of the arabesque appears in his letters as early as the 1880s and it can be found even in his last writings from the year 1913. The present essay gives a survey of the appearance of this notion in Debussy's correspondence, writings and interviews to demonstrate how important a role it played in Debussy's aesthetics. An attempt is made to define Debussy's notion of the arabesque and to show that it can help us understand what he thought about absolute music and programme-music, how he received the music of Palestrina, Bach, and the Javanese gamelan, and, most important, it provides an insight to the way he conceived his own music. In the second, analytical part of the essay it is demonstrated on music examples how Debussy's different concepts of polyphony and melodic construction are rooted in his concept of the arabesque. Through the study of Debussy's melodic construction it is revealed that his instrumental music has a specific vocal quality and attention is drawn to the "Wagnerian" endlessness of his melodic style. Concerning Debussy's peculiar polyphony, the analysis aims to display its polyrhythmic nature and its resemblance to the tissue-like fabric of the arabesque in the fine arts.

Gergely Fazekas (1977) is a musicologist and music critic. He studied literature and philosophy at Eötvös Loránd University and musicology at the Liszt Ferenc Academy of Music in Budapest. For a year, he studied in Paris at the Conservatoire Nationale Supérieur de Musique. In 2005 he began his PhD studies in musicology at the Liszt Academy, where he has been giving graduate lectures since 2006 on 17–18th century music history. His PhD thesis in preparation is about J. S. Bach's notion of musical form.

A

Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság

2007. október 26–28-án
a Régi Zeneakadémia Liszt Ferenc
kamaratermében
(1064 Budapest VI., Vörösmarty u. 35.)

rendezi meg

V. tudományos konferenciáját

a 75 éves

Kárpáti János

tiszteletére

A meghívásos konferencián elsősorban
az ünnepelt tanítványai, közvetlen munkatársai
és kollégái tartanak előadást
Kárpáti János kutatói
és tanári tevékenységére jellemző
témákban.

A konferenciát Papp Márta és Vikárius László szervezi.
Információ: Papp.Marta@radio.hu,
illetve Vikarius@zti.hu

Bozó Péter

CHOUFLEURI ÚR SZALONJÁBAN, AVAGY A THÉÂTRE-ITALIEN GÖRBE TÜKRE*

Tallián Tibornak, tisztelettel

Az Offenbach-kutatás ma kétségkívül felívelőben van: Christoph Dohr, Kerstin Rüllke és Thomas Schipperges munkájának köszönhetően 1998 óta immár rendelkezésünkre áll a zeneszerző személyének szentelt első, kötetnyi terjedelmű bibliográfia;[1] Jean-Christoph Keck filológiai és közreadói tevékenységének hála pedig már nem csak a *Hoffmann meséi*t vehetik kezükbe kritikai kiadásban a komponista színpadi művei iránt érdeklődő kutatók és előadók.[2] Mindazonáltal továbbra is komoly hiányosságokat tapasztalhatunk az Offenbach-kutatásban: Antonio de Almeida műjegyzékének megjelenése máig várat magára;[3] az Offenbach-irodalom egy jelentős részét pedig nem muzsikusok írták, ennek megfelelően az analitikus tárgyú munkák száma a mai napig meglehetősen csekély (a *Les Contes d'Hoffmann* persze ebben a tekintetben is kuriózum). Az olyan írások, mint Siegfried Dörffeldt kiadatlan disszertációja,[4] Carl Dahlhaus Offenbach-tanulmányai[5] vagy Sieghart

* A Tallián Tibor 60. születésnapja alkalmából a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság által 2006. október 14–15-én a Régi Zeneakadémia Kamaratermében rendezett zenetudományi konferencián elhangzott előadás írásos formája. – A tanulmány a Magyar Alkotóművészek Országos Egyesületének támogatásával készült.

1 *Bibliotheca Offenbachiana.* Hrsg. von Thomas Schipperges, Christoph Dohr, Kerstin Rüllke. Köln: Verlag Dohr, 1998. = *Beiträge zur Offenbach-Forschung,* hrsg. von Christoph Dohr, vol. 1.

2 *Offenbach Edition Keck.* Ed. Jean-Christoph Keck. New York–London–Berlin: Boosey & Hawkes–Bote & Bock, 2001. Az összkiadás eddig megjelent köteteiről a http://www.offenbach-edition.com honlap nyújt felvilágosítást.

3 Antonio de Almeida: *The thematic Catalogue of the Works of Jacques Offenbach.* Oxford: Clarendon Press (előkészületben).

4 Siegfried Dörffeldt: *Die musikalische Parodie bei Offenbach.* Diss., Frankfurt am Main: Johann-Wolfgang-Goethe-Universität, 1954.

5 Carl Dahlhaus: „Offenbachs Kunst der musikalischen Pointe." *Lendemains* 8/31–32 (1983), 63–69; újabb kiadása: uő, *Gesammelte Schriften.* Hrsg. von Hermann Danuser, vol. 7. Laaber: Laaber-Verlag, 2004, 603–611.; valamint uő, „Zitierte Musik. Zur Dramaturgie des Antonia-Aktes in *Hoffmanns Erzählungen.*" In: *Jacques Offenbachs Hoffmanns Erzählungen.* Hrsg. von Gabriele Brandstetter. Laaber: Laaber, 1988; újabb kiadása: Dahlhaus: *Gesammelte Schriften,* vol. 7, 655–660.

Döhring és Sabine Henze-Döhring analízise a *La vie parisienne*-ről,[6] kivételszámba mennek. Siegfried Kracauer sokat vitatott, 1937-es könyvétől[7] kezdve Jean Claude Yon 2000-ben megjelent írásáig[8] a fontosabb Offenbach-monográfiák egyike sem tartalmaz kottapéldákat, zenei elemzéseket. Az utóbbi másfél évtized legjelentősebb publikációi is a dokumentumközlés vagy a recepciókutatás témakörébe sorolhatók, mint Philippe Goninet munkája, a zeneszerző és librettistái levelezésének közreadása[9] vagy az a Rainer Franke által szerkesztett, többszerzős kötet, amely Offenbach műveinek befogadástörténetét vizsgálja.[10]

Tanulmányomban éppen ezért analízisre vállalkozom; annak bemutatására, hogyan valósul meg a komponista egyik operettjelenetében a zenei paródia. Előbb azonban a szóban forgó mű bemutatásának körülményeit, valamint cselekményét fogom röviden ismertetni.

1861. május 31-én, mintegy két és fél hónappal azután, hogy Wagner *Tannhäuser*ét botránytól kísérve színre vitték a párizsi Opérában, egy másik nevezetes eseményre is sor került a francia fővárosban. Mint arról Marie Escudier zenei lapja, a *La France musicale* tudósít, e napon zenés estély fültanúi lehettek a francia politikai és szellemi elit meghívott képviselői a Törvényhozó Testület palotájában:

> Figyelemre méltó és igazán művészi estély zajlott le nemrégiben Morny gróf úrnál. A Törvényhozó Testület elnökségének pompás palotája múlt pénteken Párizs legelőkelőbb társaságát fogadta be; és ezen Areioszpagosz színe előtt, mely a haderő, a politika, az irodalom és a művészetek valamennyi jeles személyiségét magában foglalta, s amelyet elbűvölő hölgyek egész serege tarkított, emelkedett fel egy bájos színház függönye, melyet különleges módon a palota báltermében építettek. Az egész estély színházi élvezeteinek terhét M. de Saint-Rémy vállalta magára. M. de Saint-Rémy a legelőkelőbb emberek közé tartozik, akinek államügyekben való igen nagy tekintélye a legkevésbé sem csökkenti kellemét, valamint költői és muzsikusi szellemét, M. de Saint-Rémy ugyanis mindkettő egyszemélyben, s ezt igazán be is bizonyította a minap aratott kettős sikerével.[11]

6 Sieghart Döhring–Sabine Henze-Döhring: „Opéra bouffe und musikalische Komödie." In: *Handbuch der musikalischen Gattungen.* Hrsg. Siegfried Mauser, Bd. 13: *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert.* Laaber: Laaber, 1997, 297–304.

7 Siegfried Kracauer: *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005. (első kiadása: Amsterdam, 1937). = *Werke,* hrsg. von Inka Mülder-Bach, Ingrid Belke, Bd. 8.

8 Jean-Claude Yon: *Jacques Offenbach.* Paris: Gallimard, 2000.

9 Jacques Offenbach: *Lettres à Henri Meilhac et Ludovic Halévy.* Ed. Philippe Goninet. Paris: Séguier, 1994.

10 *Offenbach und die Schauplätze seines Musiktheaters.* Hrsg. von Rainer Franke. Laaber: Laaber-Verlag, 1999. = *Thurnauer Schriften zum Musiktheater,* vol. 17. Hrsg. von dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth.

11 „Une soirée remarquable et vraiment artistique vient d'avoir lieu chez M. le comte de Morny. Le magnifique hôtel de la présidence du Corps législatifs recevait, vendredi dernier, la société la plus distinguée de Paris; et c'est devant cet aéropage, composée de toutes les illustrations de l'armée, de la politique, des lettres et des arts, et qu'émaillait une foule des ravissantes femmes, que c'est levée la toile d'un délicieux théâtre construit exprès dans la salle de bal de l'hôtel. M. de Saint-Rémy s'était chargé des plaisirs dramatiques de toute la soirée. M. de Saint-Rémy est un homme du plus grand monde, et dont la haute capacité dans les affaires politiques ne nuit en rien à la grace et à l'esprit du

Az Henri Vernoy de Saint-Georges tudósításában leírt estély alkalmával egyebek mellett bemutatták a munkánk tárgyául szolgáló operettet, melynek címe: *Monsieur Choufleuri restera chez lui le...*, s amely Gérard zeneműkiadó hirdetése szerint Jacques Offenbach és a fent említett M. de Saint-Rémy közös kompozíciója.[12] Tanulmányunkban e mű egyik zeneszámát szeretnénk elemezni. Mindenekelőtt azonban arra a kérdésre kell választ adnunk, hogy ki is voltaképpen ez a M. de Saint-Rémy.

Mint a *La France musicale* beszámolójából sejthető, s mint azt a lap egy későbbi száma *expressis verbis* ki is jelenti, a Saint-Rémy valójában egy álnév, amelyik méghozzá igen tekintélyes személyt rejt.[13] Az operett bemutatója idején nyílt titok volt, hogy ez a személy valójában nem más, mint a Törvényhozó Testület palotájában lezajlott estély házigazdája inkognitóban: a mindenható francia politikus, őexcellenciája Charles-Auguste-Louis-Joseph de Morny gróf, III. Napóleon féltestvére és szürke eminenciása, az 1851 decemberi államcsíny egyik fő szervezője és a pucscsot követően előbb Franciaország belügyminisztere, majd 1854-től a Törvényhozó Testület elnöke.[14]

Morny őexcellenciájának ugyanis 1860-ban operettszövegkönyv-írói és zeneszerzői babérokat aratni támadt kedve; régi ismerőséhez és pártfogoltjához, Offenbachhoz fordult hát segítségért.[15] Kérésére (hogy ne mondjuk: parancsára) afféle operett-team alakult az őexcellenciája fejéből kipattant szcenárió megszövegezésére. A librettót részint maga Morny, részint munkatársai készítették el: az *Orfeusz*

---

poète et du musicien, car M. de Saint-Rémy est à la fois l'un et l'autre, et il nous l'a bien prouvé hier par les deux succès qu'il a obtenu." H[enri Vernoy] de Saint-Georges: „Soirée dramatique chez M. le comte de Morny." *La France musicale* 25/22 (2 juin 1861), 171. Az eseményről lásd még: *Le Figaro* no. 658 (6 juin 1861), 6., valamint *Le Ménestrel* no. 769 (9 juin 1861). Volker Klotz tudni véli, hogy maga III. Napóleon is részt vett az estélyen, lásd Volker Klotz: „Monsieur Choufleuri restera chez lui le." In: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*. Hrsg. Carl Dahlhaus Bd. 4. München–Zürich: Pipers, 1991, 518.

12 Gérard hirdetését lásd *La France musicale* 25/38 (22 septembre 1861), 304. Az operettből tudomásunk szerint három lemezfelvétel létezik, mindhárom átdolgozás: *Salon Pitzelberger* (Renate Hoff, Harald Neukirch, Reiner Süß, Chor der Deutschen Staatsoper Berlin, Staatskapelle Berlin, Robert Hanell; CD, Berlin Classics 0020872 BC, 1970); *Monsieur Choufleuri restera chez lui* (Danielle Borst, Serge Maurer, Charles Ossola, Chœur Lyrique de Suisse Romande, Ensemble Instrumental de Grenoble, Jean-François Monot; LP, Gallo 30 312, 1981); *Monsieur Choufleuri restera chez lui* (Mady Mesplé, Charles Burles, Jean-Philippe Lafont, Ensemble Choral Jean Laforge, Orchestre Philharmonique de Monte Carlo, Manuel Rosenthal; CD, EMI 7 49361 2, 1982).

13 „Chacun sait, aujourd'hui, quel est l'homme d'esprit et de bon ton qui se cache sous le pseudonyme de M. Saint-Rémy." („Mindenki tudja manapság, hogy ki az az elmés és jómodorú ember, aki a Mr. de Saint-Rémy álnév alatt rejtőzik.") Lásd M. A. de Bory: *„M. Choufleuri restera chez lui le...* opérette en un acte, de MM. Saint-Rémy et Offenbach." *La France musicale* 25/38 (22 septembre 1861), 300–301.

14 Morny személyét illetően lásd Kracauer: i. m. 232–234.

15 Morny és Offenbach még az 1850-es évek kezdetéről ismerték egymást, a Théâtre-Français-ből, ahol a zeneszerző akkoriban színházi karmesterként kereste kenyerét. Nem ez volt első együttműködésük; 1860. december 31-én Offenbach színháza mutatta be a gróf *Le Mari sans le savoir* című operettjét, amelyet a politikus – Jean-Claude Yon feltételezése szerint – szintén Offenbach segítségével komponált; lásd Yon: i. m. 245–246.

az alvilágban szövegkönyvét jegyző Hector Crémieux és Ludovic Halévy, valamint a gróf úr titkára, Monsieur Ernest l'Épine.[16] A zene azonban teljes egészében Offenbachtól való, mint azt a komponista egyik Halévyhez írt levele is tanúsítja.[17]

Ami az operett-team alkotásának címét illeti, *rester chez lui* ezúttal nem egyszerűen azt jelenti, hogy „otthon maradni," „otthon tartózkodni," hanem választékos meghívásformulaként szolgál. *Choufleur* pedig franciául karfiolt jelent, a címszereplő neve tehát beszélő név, méghozzá nem éppen előkelő származására utal – a darab főhőse ugyanis egy úrhatnám polgár. Mindezek fényében így magyaríthatnánk a címet: *Karfioly úr tiszteletével meghívja Önt...*[18] – és itt következne a dátum. A librettó fennmaradt cenzori példányából ezt is megtudhatjuk: 1833. január 24. – a darab ugyanis a Lajos Fülöp korabeli polgári szalonok zeneéletének szatírája.[19]

A polgárkirályság időszakának egyik szem- és fültanúja, Liszt Ferenc első élettársa, Marie d'Agoult grófnő részletesen leírja emlékirataiban, milyen is volt az arisztokrata szalonok világa.[20] Leírása ugyan a restauráció utolsó éveire vonatkozik, ám lényegében az ezt közvetlenül követő évekre is érvényesnek mondható, s bizonyos módosításokkal a polgári szalonokra is, hiszen ezek az arisztokraták társasági életét igyekeztek utánozni. Bár a szalonok elsősorban a társadalmi és politikai

16 Talán ennek az együttműködésnek az emlékét őrzi Offenbach Halévyhoz írott egyik keltezetlen levelének részlete: „Nous allons demain *à 9 h.*, et nous [*sic*] à 10 h. au Corps Législatif. Le Comte part pour Chantilly. Je dois te prévénir de cela." („Holnap 9 órára megyünk a Törvényhozó Testületbe, mi [helyesen: ti] pedig 10 órára. A gróf Chantilly-ba megy. Értesítenem kell téged erről.") Lásd Goninet: i. m. 42.

17 „La musique étant de moi . . ." („Minthogy a zene tőlem való . . .") – írja Offenbach a művel kapcsolatban 1864. október 14-én kelt levelében; lásd Goninet i. m. 86. A nyilvánosság előtt azonban maga is azt állította, hogy a kompozíció nagyrészt M. Saint-Rémy munkája; lásd Hyppolite Villemessanthoz címzett nyílt levelét: „Correspondance." *Le Figaro* no. 683 (1 septembre 1861), 5–6.; a levelet két további lap is leközölte, lásd „Nouvelles." *Revue et Gazette musicale de Paris* no. 13 (1 septembre 1861), valamint „Revue des théâtres lyriques." *L'Univers musicale* 9/36 (4 septembre 1861), 286. A gróf úr, úgy tűnik, nem maradt hálátlan Offenbach segítségéért: a zeneszerző 1860-ban elnyerte a francia állampolgárságot, a következő évben pedig mindjárt a becsületrendet is megkapta; lásd Alain Decaux: *Offenbach: Roi du Second Empire*. Paris: Librairie Académique Perrin, 1966/2, 166–167. és 186–187., valamint Yon: i m. 226–227.

18 Bár a *rester chez lui* kifejezés jelentését magyarul leghívebben a *fogad* ige adja vissza, a szüzsé ismeretében azonban, a meghívás gesztusát kifejezendő, kissé szabadabb fordítás mellett döntöttünk; erre már csak azért is feljogosítva érezzük magunkat, mivel tudjuk, hogy Offenbach idejében a mű bécsi bemutatójának színlapján a *Salon Pitzelberger* cím szerepelt, Berlinben pedig *Salon Jäschke*ként játszották. Német nyelvterületen egy további bevett címváltozat a *Herr Choufleuri gibt sich die Ehre am...*, lásd Klotz: i. m. 518.

19 A librettó cenzori példányának szövegét Jean-Cristoph Keck közreadásában tanulmányoztuk; lásd Jacques Offenbach: *Monsieur Choufleuri restera chez lui le . . . Opérette-bouffe en 1 acte. Livret de censure, Paris, 1861*, Première édition provisoire. http://www.offenbach-edition.com/EN/Media/Libretti.asp (2006. július 18.). A darabot a Törvényhozó Testület épületében lezajlott premiert követően, 1861. szeptember 14-én Offenbach színházában, a Théâtre des Bouffes-Parisiens-ben is bemutatták; a *livret de censure* a műnek a Bouffes-beli premiert megelőző változatát őrizhette meg számunkra, mivel keltezése 1861. szeptember 6.

20 *Mémoires, souvenirs et journaux de la comtesse d'Agoult*. Ed. Charles F. Dupêchez. Paris: Mercure de France, 1990, vol. 1, 236–237.

élet központjának számítottak, egyes nemesi házak presztízskérdésnek tekintették az irodalom és a szépművészetek kultiválását. D'Agoult grófnő emlékirataiból azt is megtudhatjuk, hogy egy-egy estély alkalmával a résztvevők előszeretettel hallgattak operarészleteket Rossinitől, Bellinitől, Donizettitől; e komponisták műveinek előadásához olyan kiváló operaénekesek gárdája állt rendelkezésükre, mint Giuditta Pasta, Benedetta Pisaroni, Maria Malibran, Henriette Sontag, Giovanni Battista Rubini, Antonio Tamburini, Giulio Pellegrini, Luigi Lablanche vagy éppen Adolphe Nourrit.

Az Offenbach és szerzőtársai által alkotott mű cselekménye számos egyezést mutat a grófnő leírásával. Ez természetesen nem a véletlen műve, és nem is a memoárok olvasásának eredménye. Az operett szerzői az 1830-as évekbeli párizsi szalonélet szatirikus ábrázolása során saját, személyes élményeikre támaszkodhattak: Morny gróf műpártolóként, Offenbach pedig mint a szalonokban gyakorta fellépő csellóvirtuóz alapos ismeretekkel rendelkezett az 1830-as évekbeli zeneéletről.



Giovanni Battista Rubini – Benjamin karikatúrája a *Le Charivari* című francia szatirikus lapból (1825)

Az operett cselekménye ennek megfelelően a következő: Choufleuri úr, a gazdag parvenü zenés estélyt szervez otthonában, melyre meghívja a társadalmi elit képviselőit, valamint az olasz opera, a Théâtre-Italien sztárénekeseit: a szoprán Henriette Sontagot (1806–1854), a basszbariton Antonio Tamburinit (1800–1876) és a tenorista Giovanni Battista Rubinit (1794–1854; lásd a képet fent).[21] Ám nem sokkal a kitűzött időpont előtt kiderül, hogy sem a meghívottak előkelőbbjei, sem a művészek nem fognak megjelenni az összejövetelen; kollektív indiszpozíció esete áll fenn. Szerencsére van azonban Choufleurinek egy lánya, Ernestine, s a kislánynak – a papa nagy meghökkenésére – kedvese is van: Chrysodule Babylas, az ifjú zeneszerző, aki Ernestine hívására meg is jelenik. (Ernestine természetesen zenével hívja elő kedvesét, méghozzá azzal a zenével, amellyel Bertram evokálja a pokol királyát Meyerbeer *Ördög Róbert*jében).[22] Az Ernestine kezére pályázó Babylas az atyai beleegyezés reményében mentő ötlettel siet Choufleuri segítségére: ők hárman fogják betölteni a távolmaradt operaénekesek szerepét. Le is zajlik az estély, amelyen az álművészek egy *Trio italien*t, egy olasz tercettet adnak elő. Ez az a zeneszám, amelyet a továbbiakban kissé alaposabban szeretnék megvizsgálni.[23]

Kortársi visszaemlékezésekből tudjuk, hogy társas összejöveteleken Offenbach szívesen szórakoztatta vendégeit ismert operák, operakomponisták és énekesek kifigurázásával. Hippolyte Holstein memoárjaiban egy színházi ünnepség keretében előadott, Offenbach által szervezett *Trubadúr*-paródiáról ír.[24] A zeneszerző unokája, Jacques Brindejont-Offenbach pedig több ilyen paródiáról is megemlékezik könyvében; az egyik alkalommal Rossini *Tell Vilmos*át adták elő a zeneszerző Etretat-i villájában, Melchtal szerepében Offenbachhal; egy másik alkalommal, a *Les billets verts* címet viselő fantáziadarab szereposztásában korabeli, Párizsban működött énekes sztárok (Mario, Lablache, Malibran) nevei szerepeltek.[25] A *Trio italien* is ilyen paródia, s minden bizonnyal egy hasonló tréfás kedvű rögtönzés színpadra alkalmazása révén keletkezhetett.

Jean-Claude Yon Offenbach-monográfiájában így jellemzi az együttest: „rendkívül szép zene, s minden tekintetben méltó Bellinihez".[26] Mi ezzel szemben in-

21 Énekesek és zeneszerzők mindig is kedvelt céltáblái voltak a komikus színháznak. Tamburini személye pedig egyenesen kiáltott a paródia után, mivel nevében egy hangszer, az olasz *tambur* (dob) szó szerepel; nem véletlen, hogy „Timballini" és „Trombonini" nevű figurák már az 1830-as évekbeli francia komédiákban megjelennek; lásd Pierre Citron: „Les personnages de musiciens et le rôle de la musique dans le théâtre comique à Paris de 1830 à 1840." In: *Music in Paris in The Eighteen-Thirties.* Ed. Peter Bloom. New York: Pendragon, 1987, 117., valamint 120.

22 A *Robert-le-diable Evocation*-ját Offenbach különösen szórakoztatónak találhatta; az *Orphée aux Enfers* olümposzi képében Plútóhoz szólva Jupiter is idézi Meyerbeer operájának ezt a jelenetét, Bertramnak a pokol királyát hívó szavait: „Roi des enfers, c'est moi qui vous appelle!" [„Pokol királya, én hívom Önt!"]

23 Itt ragadom meg az alkalmat, hogy köszönetet mondjak a Boosey and Hawkes kiadónak, amely lehetővé tette, hogy betekintsek a mű megjelenés előtt álló kritikai kiadásába, amely Jean-Christoph Keck munkája.

24 Hippolyte Holstein: *Historiettes et souvenirs d'un homme de théâtre.* Paris: Dentu, 1878, 100–101.

25 Jacques Brindejont-Offenbach: *Offenbach: Mon grand-père.* Paris: Librairie Plon, 1940, 119–120.

26 „[...] une musique d'une très grande beauté, en tous points digne de Bellini." Yon: i. m. 257.

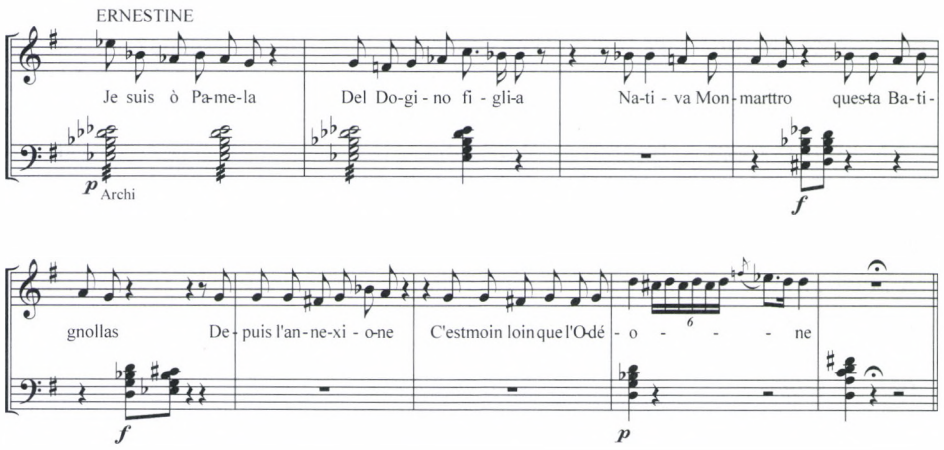
kább úgy találjuk, hogy az ensemble afféle állatorvosi ló: mindazon kóros elváltozások együttes bemutatása, amelyeket összefoglalóan olasz operának szokás nevezni. A tercett felépítése a risorgimento-operák jeleneteinek prototípusát követi: recitatívóval indul (1–17. ütem), melyet egy érzelmektől fűtött cantabile követ (18–69. ütem); majd – tempo di mezzo helyett – ismét recitativo következik (70–79. ütem), végül egy tüchtig cabaletta (80–215. ütem) zárja a kompozíciót. Az együttes szövege olaszul van – vagy legalábbis valami ahhoz hasonló nyelven, amelybe azonban némi francia is becsúszik.

A bevezető recitativo zene és libretto inkongruenciájának szép példája. Ha jól értjük a szöveget –

Italia la bella
mia bella patria
bona pasta frolla
campagna di Roma
Je suis ò Pamela
Del Dogino figlia
Nativa Montmartro
questa batignollas
Depouis l'annexione
C'est moin loin que
l'Odéone.

– akkor a recitatívót éneklő Madame Sontag alias Ernestine egy tősgyökeres olasz kislányt alakít, aki a Monmartre-on született, Pamelának hívják, foglalkozását tekintve pedig a dózse lánya – vagyis a Lucrezia Contarinik és Amelia Grimaldik népes családjához tartozik.[27] Pamela Haussmann báró városrendezési terveinek megvalósulását is figyelemmel kíséri: tudja, hogy szülőföldjének, a Montmartre-nak 1860-ban történt Párizshoz csatolása óta e városrész még a Théâtre de l'Odéonnál is közelebb van.

27 Velence történelméből merített szüzsékkel gyakran találkozhatunk a 19. századi olasz librettisztikában; népszerűségükben nemcsak az ébredő olasz nacionalizmus, de a byronizmus divatja is szerepet játszhatott. Az angol költő ugyanis életének egy részét Velencében töltötte, s két drámája – a a *Marino Faliero* és a *The two Foscari* – is e városhoz kacsolódik. Mindkét témát feldolgozták a zenés színpad számára is: bár Donizetti 1835-ben bemutatott *Marino Falierójának* librettója nem közvetlenül Byronra, hanem Casimir Delavigne azonos című tragédiájára vezethető vissza, Verdi *I due Foscari* című operájának (bemutató 1844) Piave által készített szövegkönyve viszont az angol költő drámája nyomán született. A *Monsieur Choufleuri* idézett részlete mellett a Velence-operák kifigurázása Offenbach egy másik operettjének, az 1861 márciusában bemutatott *Le pont des soupirs* című darabnak a librettója is. Az ugyancsak Crémieux és Halévy által írt szövegkönyvben a velencei történelem jellegzetes szereplői (dózse, Tízek Tanácsa) és a város építészeti nevezetessége (Sóhajok hídja) mellett megjelenik a velencei miliő zenei kelléke, a gondolásdal is, melyet a darab egyik szereplője, a gonosz Malatromba így kommentál: „si je suis venu vous chanter cette barcarolle, c'est une pure concession à la couleur locale ..." („ha az imént barkarolát énekeltem Önnek, az pusztán a *couleur locale*-nak tett engedmény...").

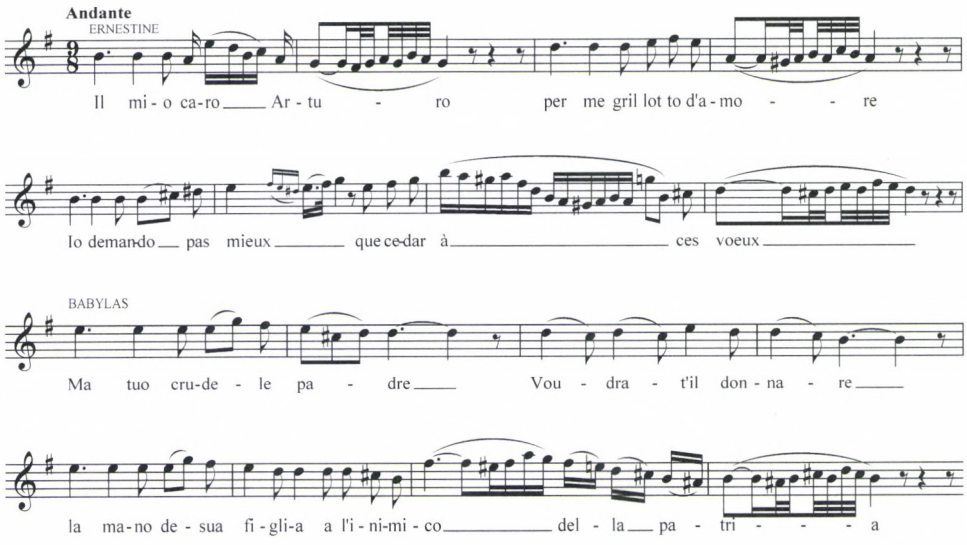


1. kotta. Offenbach: Trio italien, *9–17. ütem*

A recitativo zenéje nehezen egyeztethető össze a meglehetősen prózai szöveggel *(1. kotta)*. A „je suis ò Pamela" szavakat kísérő sejtelmes vonós-tremoló (9–10. ütem) önmagán kívül aligha jelent valamit. Még ennél is kevésbé van összhangban a librettóval az a miniatűr hangszeres dráma (11–13. ütem), amely a „Nativa Monmartro" részt kíséri; a moduláció teátrális pátosza, a pörölycsapásszerű *forte* akkordok sehogyan sem illenek Pamela mondandójához. Az „Odéone" szóra komponált „expresszív" melizma (16. ütem) méltó megkoronázása a jelenet első részének, s kétségkívül a zenetörténet egyik legbizarrabb madrigalizmusa. A francia irodalmi romantika fellegvárának számító Théâtre de l'Odéon a restauráció utolsó évtizedétől zenés színpadi előadásoknak is otthont adott.[28] Az énekszólam stílusos hajlítását Offenbach recitativójának végén bízvást tekinthetjük az Odéon-színházbeli operaelőadásokra való humoros utalásnak.

A *cantabile* szövegéből kibontakozó „drámai konfliktus" gyanúsan emlékeztet Bellini *Puritánok* című operájára. Pamelát atyja épp úgy nem akarja a lány szerelmének adni, ahogyan Sir Valton is csak vonakodva egyezik bele Elvira és Arturo Talbot házasságába. A motiváció mindkét esetben politikai természetű: Elvira szerelmese éppúgy az ellentétes politikai táborhoz tartozik, ahogyan Pamela udvarlója is a haza ellensége („l'inimico della patria"). Pamela kedvesét a sors különös

28 *Guide dans les théâtres.* Paris: Paulin et Le Chevalier, 1855, 66–78. Mint arra Berlioz memoárjaiból emlékezhetünk, ebben az intézményben került sor többek között Weber *A bűvös vadászának* párizsi ősbemutatójára; lásd Hector Berlioz: *Mémoires.* vol. 1. Paris: Calmann–Lévy, 1878, 83–84. Olasz énekesek is felléptek itt: „Im Odeon, dem italienischen Nachtigallennest, flöten schmelzender als je der alternde Rubini und die ewig junge Grisi, die singende Blume der Schönheit." („Az Odéonban, az olasz csalogányfészekben a korosodó Rubini és az örökifjú Grisi, a szépség éneklő virága, olvadékonyabban fuvoláznak, mint valaha.") – olvashatjuk Heine 1841. január 6-án kelt tudósításában; lásd Heinrich Heine: „Lutezia. Berichte über Politik, Kunst und Volksleben." In: *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke.* Hrsg. von Manfred Windfuhr, Bd. 13/1. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1988, 105.

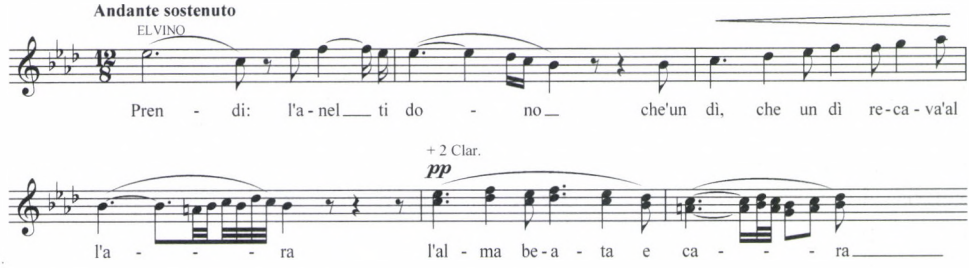


2. kotta. Offenbach: Trio italien, *a 19–34. ütem vokális szólamai*

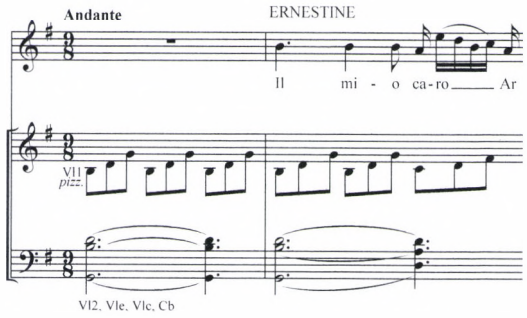
szeszélye folytán éppúgy Arturónak hívják, ahogyan Elviráét; és – micsoda véletlen egybeesés – Arturo szerepét éppen annak a Rubininak kellene énekelnie, aki a *Puritánok* 1835-ös párizsi premierje alkalmával Bellini operájának azonos nevű hősét alakította. *C'est la fatalité...*

A cantabile zenéje is ismerősnek tűnhet. Offenbach dallama *(2. kotta)* a 25. ütembeli nagy tetőponttal és folyondárszerű melizmával iskolapéldája lehetne azoknak a „hosszú, hosszú, hosszú dallamok"-nak, amelyeket Verdi annyira csodált Bellini művészetében. Lehetne, ha az operett komponistája egy sztereotip díszítőfigura négyszeri megismétlésével (lásd a 20., 22., 26. és 34. ütemet) nem fullasztaná szándékosan közhelyekbe a stílusgyakorlatot.

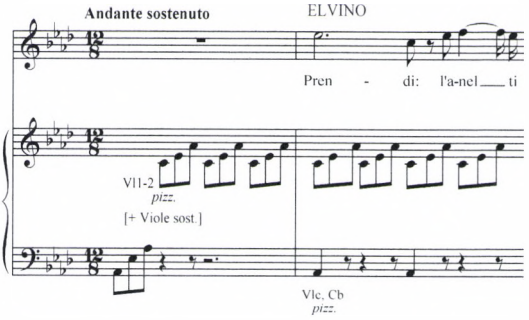
Talán nem tévedünk, ha a cantabile modelljét Elvino és Amina első felvonásbeli kettősében véljük felfedezni Bellini *Alvajáró* című operájából. Nem csak a négyszer megismételt sorzáró melizma megfelelőjét találhatjuk meg Amina és Elvino eljegyzési duettjének dallamában *(lásd a 8. ütemet a 3. kottában)*, de a textúra, a



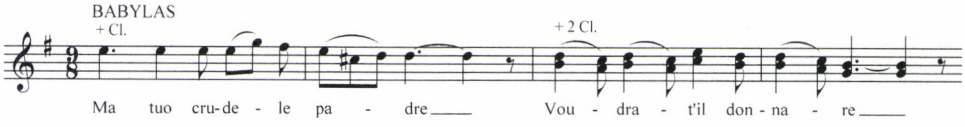
3. kotta. Bellini: La Sonnambula, *„Prendi l'anel ti dono," az 5–10. ütem énekszólama és kettőzései*



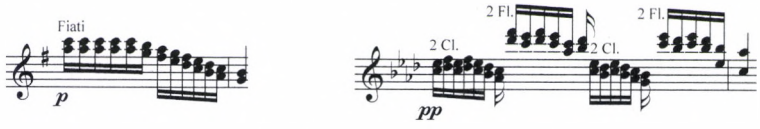
4. kotta. Offenbach: Trio italien, *a 18–19. ütem kivonata*



5. kotta. Bellini: Sonnambula, *„Prendi l'anel ti dono," az 5–6. ütem kivonata*



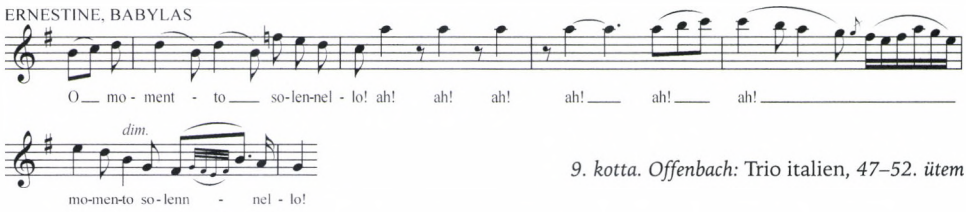
6. kotta. Offenbach: Trio Italien, *27–30. ütem*



7. kotta. Offenbach: Trio Italien, *a 22–23. ütem fafúvós szólamai*
8. kotta. Bellini: Sonnambula, *„Prendi l'anel ti dono," a 3–4. ütem fafúvós szólamai*

kísérőfiguráció is azonos *(lásd a 4–5. kottát)*, még a hangszerelés is csaknem teljesen egyezik. Az énekszólam klarinéttal való kettőzése és kitercelése is megjelenik Offenbach művében *(lásd a 6. kottát, vö. a 9–10. ütemmel a 3. kottában)*, s a Bellini-kettős előjátékbeli fafúvós tercpárhuzamainak is van pendant-ja a paródiában *(7–8. kotta)*.

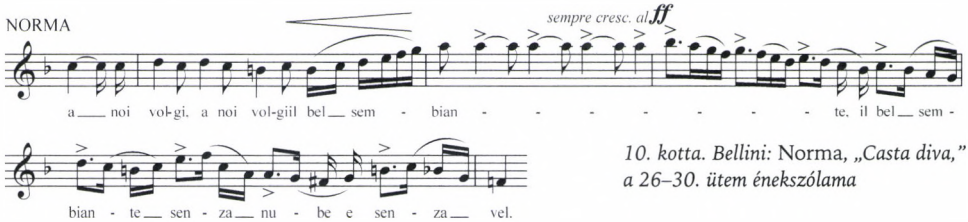
A cantabile ezután quasi concertatóvá szélesedik (42–52. ütem), Pamela és Arturo átadja magát az ünnepélyes pillanat varázsának. A legünnepélyesebb pilla-



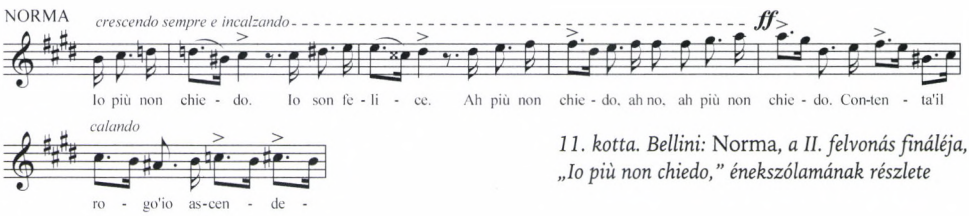
9. kotta. Offenbach: Trio italien, *47–52. ütem*

nat az 50. ütemben érkezik el, ahol a két szerelmes keble valósággal lángra gyúl: uniszónó dallamuk egészen a magas *C*-ig emelkedik *(9. kotta)*. A pillanat ünnepélyességét azonban némiképp megzavarja, hogy közben észrevétlenül a Tamburinivé átvedlett Choufleuri is megjelenik a színen; ő a kegyetlen, rettenetes és kérlelhetetlen atyát alakítja, mint azt megtudhatjuk – tőle magától („Je sou le padre crudele, terribile, inexorabile"). Offenbach igazi buffo-basszus szólamot osztott rá, amely furcsán ellenpontozza a két szerelmes heves érzelmi kitörését.

„Hát maga megbolondult, hogy mindent kétszer mond?" – kérdezhetnénk Karinthyval a zeneszerzőtől; a cantabile quasi concertato szakasza ugyanis változatlanul megismétlődik (52–62. ütem). Az ismétlés természetesen a paródia céljait szolgálja, s ez a paródia gyilkosan precíz: ha emlékszünk Bellini „Casta diva" cavatinájára vagy a Norma második felvonásának fináléjára, tudjuk, hogy az opera legkatartikusabb részei is kétszer hangzanak el. Offenbach cantabiléje annyiban is pontosan imitálja az olasz zeneszerző stílusát, hogy a csúcspontot a vezető szólam szinkopálása előzi meg, s a tetőpont nála is a dallam negyedik fokára esik *(10–11. kotta; vö. a 9. kottával)*. A máglyát szerencsére mellőzték az operett-team munkatársai.



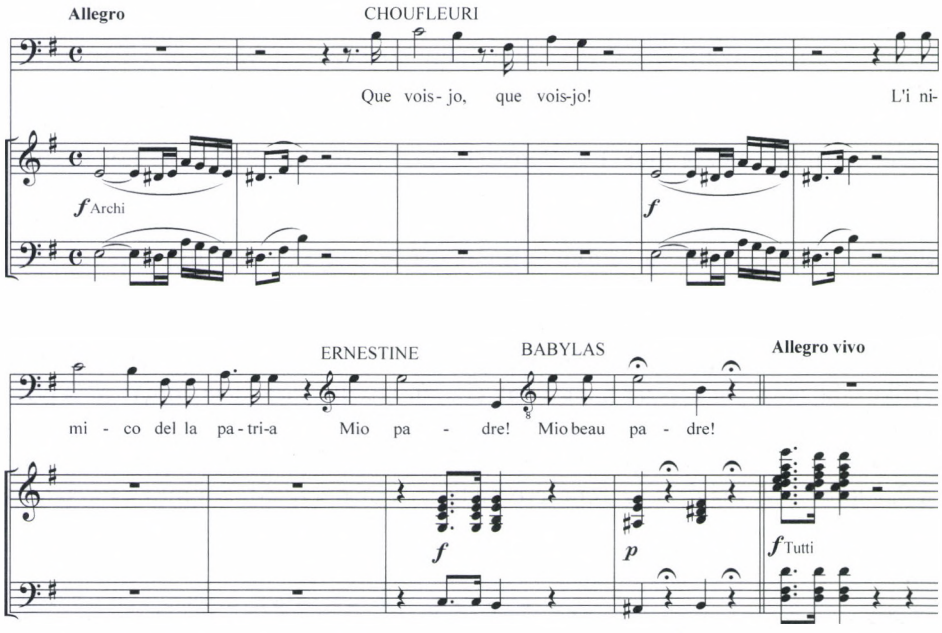
10. kotta. Bellini: Norma, *„Casta diva," a 26–30. ütem énekszólama*



11. kotta. Bellini: Norma, *a II. felvonás fináléja, „Io più non chiedo," énekszólamának részlete*

A 19. századi olasz librettisztika hagyományainak megfelelően a cantabilét követően olyan eseménynek kellene végbemennie, amely a tempóváltást motiválja, a szereplőket a cabaletta eléneklésére készteti. Offenbach művében az ál-Tamburini megjelenése lehetne ez az esemény, hiszen Choufleuri az együttes elején még nem

léphet azonnal színre; az estélyre érkező vendégeket fogadja, s az átöltözés némi időt vesz igénybe. Choufleuri felléptetését azonban a szövegkönyv szerzői szándékosan elügyetlenkedik. Mint említettük, az ál-Tamburini már a cantabile kellős közepén megjelenik, s észrevétlenül a színpadon ágál 28 hosszú ütemen keresztül, miközben a szerelmesek az ünnepélyes pillanat varázsának hódolnak. A szembesülés ugyan a második recitativóra marad, ám – ilyen előzmények után – drámainak aligha nevezhető *(12. kotta)*.

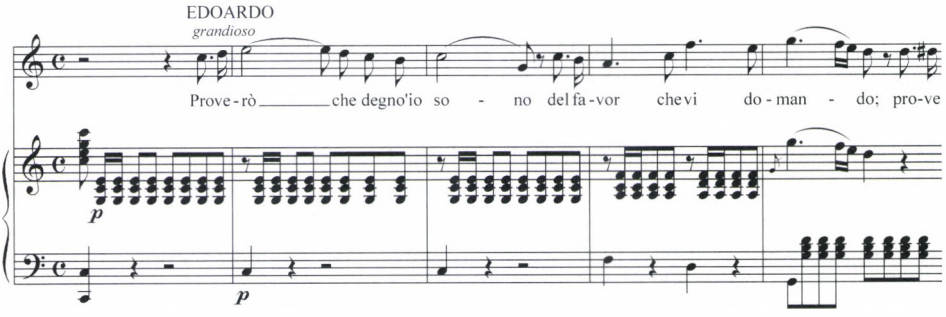


12. kotta. Offenbach: Trio italien, *a 70–80. ütem kivonata*

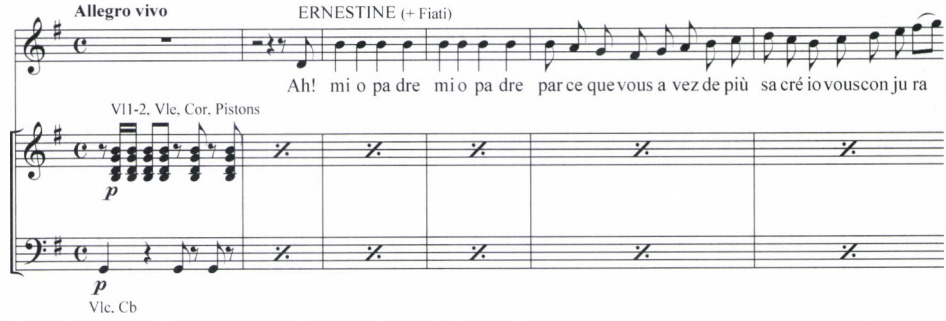
Az ismétlődő vonós uniszónó-motívum és a kíséret elhallgatásai viszont éppen azt a feszültséget öntik zenébe, amely a librettóból hiányzik. A recitativo és a cabaletta közti átmenet ráadásul távolról sem nevezhető zökkenőmentesnek. Figyeljük meg a huszáros átvezetést, hogyan hidalja át Offenbach a recitativo záróakkordja és a cabaletta indulása közti differenciát *(80. ütem a 12. kottában)*. A meglehetősen éles váltás abrupt voltát csak fokozza, hogy a recitativót záró *piano* H-dúr vonósakkord után hirtelen a teljes zenekar megszólal, *forte* dinamikával. Ha a tercettet az imént állatorvosi lóhoz hasonlítottuk, az átvezetésnek ez a módja kétségkívül a lórúgás.

A cabalettában a lány irgalomért, a fiú pedig a lány kezéért könyörög, az atya azonban mereven elutasító álláspontra helyezkedik. Sőt mivel egy igazi olasz operából némi szörnyűség sem hiányozhat, a szerelmesek újabb könyörgését követően annak rendje és módja szerint megátkozza szülöttét és a vőjelöltet. *Qual orrore...*[29] Hogy olasz operánk hőseivel a továbbiakban mi történik, a cabalettából már nem derül ki; az operettben mindenesetre Choufleuri kénytelen Babylasnak

adni leánya kezét, 50 000 franknyi hozomány kíséretében, az ifjú zeneszerző máskülönben felfedné a csalást. Hiába: az opera költséges mulatság.



13. kotta. Verdi: Un giorno di regno, *„Proverò che degno," az 1–5. ütem kivonata*



14. kotta. Offenbach: Trio italien, *a 81–86. ütem kivonata*

A cabaletta zenéje is bőséggel merít a 19. századi olasz opera közhelyszótárából. A szerelmesek első könyörgése a gran duetto hagyományát követi: mindketten ugyanazt a dallamot éneklik el, igaz a téma másodszor a domináns D-dúrba modulál (80–98., illetve 99–114. ütem). A repríz alkalmával (138–153. ütem) azonban a téma mind a kétszer az alaphangnemben hangzik el. A kíséret lüktetéséül szolgáló hetyke ritmussal számos risorgimento-operában találkozhatunk; találomra választott példánk az ifjú Verdi egyik művéből származik *(13. kotta)*. Offenbach azonban ütemenként két további leütéssel gazdagítja az kísérőritmust, ezáltal a „Garibaldi-stíl" hősies dinamizmusát kedélyes sétagaloppá változtatja *(14. kotta)*. A cabaletta-téma egyébként is maga a megkomponált invencióhiány:

29 Offenbach nemcsak zenei humoristaként érzékeltette, milyen fontos kelléke a 19. századi olasz zenés színháznak a horror, de kritikusként is felhívta rá a figyelmet: „Le poème est un barbaresque affrayant, et les horreurs de l'enfer de Dante ne sont que des églogues auprès de cette pièce." („A szövegkönyv ijesztően barbár, és Dante poklának szörnyűségei csupán eklogák e darabhoz képest.") – olvashatjuk az operett szerzőjétől Verdi *Trubadúr*jának 1855-ös párizsi bemutatójáról írott bírálatában, lásd Jacques Offenbach: „Causeries musicales." *L'Artiste* 5/14/3 (14 janvier 1855), 39–40.

kísérete hat taktuson keresztül a tonikai akkordot ismételgeti, az énekszólam pedig két teljes ütemen át egyetlen hangon vesztegel, míg a 85–86. ütemben skálázó, nyolcadoló hadarásba nem kezd. Az énekszólam szillabikus deklamációja, a gyors szövegmondás a 18. századi opera buffa világát idézi.

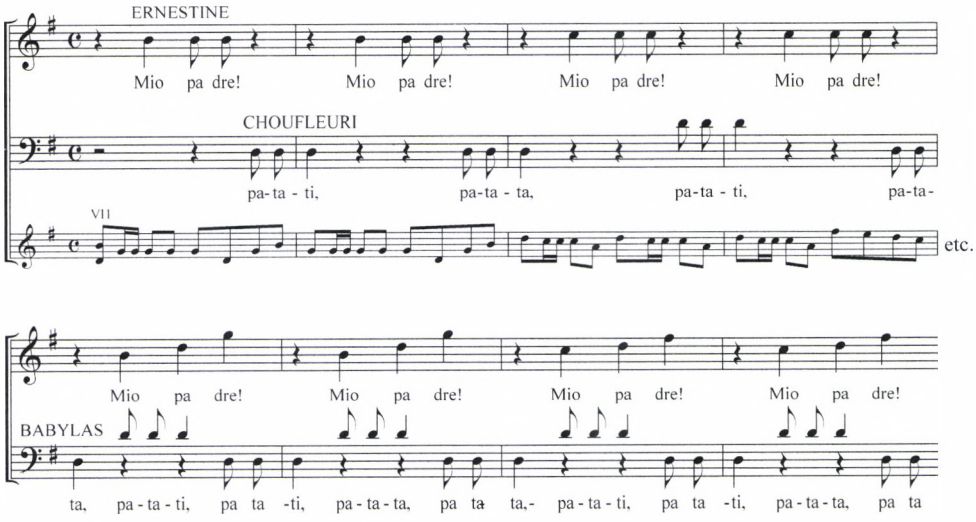
Az álénekesek vokális virtuozitását bemutatni hivatott *cadenza* (137. ütem) részletesebb tárgyalásától eltekintünk; figyelmünket a továbbiakban a cabaletta igazi attrakciójának, a nyitótéma reprízét követő Rossini-crescendónak szenteljük (153–176. ütem). A crescendo alapjául egy harcias fanfármotívum szolgál *(lásd az első hegedű szólamát a 15. kottában, a szemközti oldalon)*. Az Ernestine–Sontag által makacsul hajtogatott *mio padre* a mértéktelen szövegismétlés operai praxisán élcelődik. Pszeudo-Rubini és pszeudo-Tamburini textusa is a crescendo ürességét állítja pellengérre: „patati, patata" – éneklik, amit leginkább úgy fordíthatunk: „blablabla, blablabla." A szerzők ezután az opera buffa katalógusáriáinak hagyományát élesztik újjá; a lista ezúttal 19. századi operakomponistákból áll *(16. kotta, szemközt)*. Az ál-Sontag és ál-Rubini énekgyakorlataihoz társított, kissé vegyes névsor – Bellini, Rossini, Halévy,[30] Auberi, Poniatowski,[31] Davidini, Héroldini, Wagnerini[32] – azt sugallja, ahhoz, hogy valakiből olasz operaszerző legyen, nem kell különleges kvalitásokkal rendelkezni; elég, ha az illető neve i-re végződik. Akkor sincs nagy baj, ha nem végződik i-re: a hiány könnyen pótolható, s már csak egy kicsinyítő képzőre van szükség, és mindjárt Wagnerből is *echt italienischer Opernkomponist* válhat.

A crescendót lezáró széles ívű, negyedekben mozgó dallam (169–176. ütem) csúcspontja ezúttal is a magas *C (lásd a 175. ütemet a 17. kottában, szemközt)*. Lehet még tovább fokozni? Hát persze: a crescendo megismétlődik (176–198. ütem), másodszorra a Choufleuri-szalon vendégeinek kórusa is bekapcsolódik, a meghívottak lelkes tetszésnyilvánításaiból azonban némi iróniát vélünk kihallani:

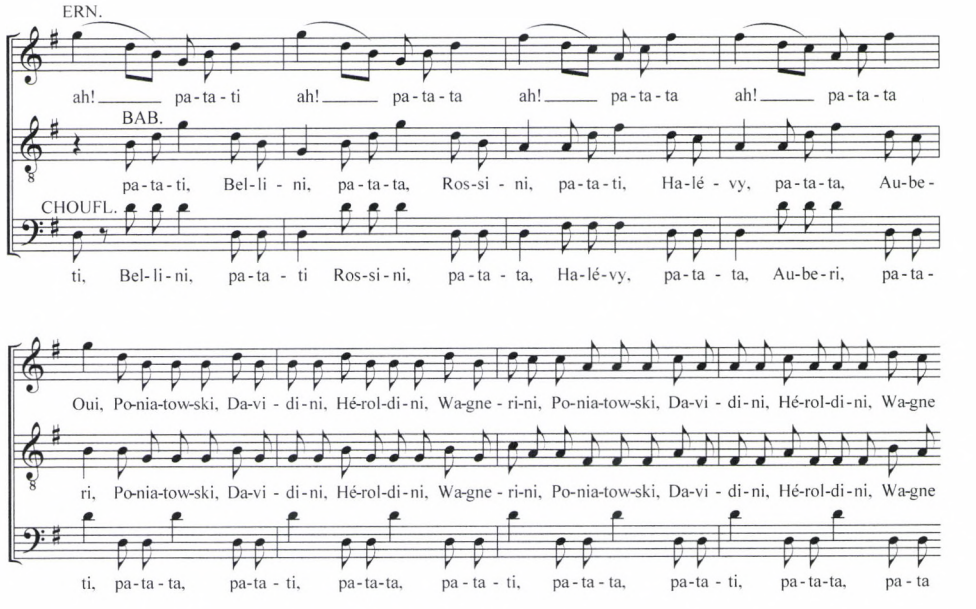
30 Megjegyzendő, hogy *A zsidónő* szerzője 1820–1822 között a Prix de Rome nyerteseként Itáliában tevékenykedett, olasz operákat is írt, 1827–1829 között pedig a Théâtre-Italien korrepetítoraként működött; lásd François-Joseph Fétis: „Halévy, (Jacques-François-Fromental-Élie)." In: *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. Tome 4. Paris: Didot Frères, 1866, 207.

31 A lengyel származású, Itáliában működött tenorista, zeneszerző és diplomata Jean Poniatowski operaszerzői tevékenysége éppen az Offenbach-mű bemutatásának évében volt tetőpontján. *Pierre de Médicis* című operáját 1860-ban mutatta be az Académie impériale de musique, a következő évben *Au travers du murs* című művének premierjére pedig az Opéra-comique-ban került sor, és III. Napóleon őt nevezte ki a Théâtre-Italien igazgatójának. Lásd François-Joseph Fétis: „Poniatowski. (Joseph-Michel-Xavier-François Jean, prince." In: *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. Tome 7. Paris: Didot Frères, 1866, 93–94.; valamint „Théâtre Impérial de l'Opéra-Comique. Première représentation à ce théâtre, de *Au travers du murs*, par M. Stéphen de la Madelaine." *L'universe musical* 9/45 (7 novembre 1861), 353.

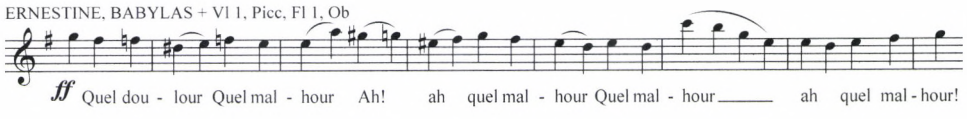
32 1860. januárjában és februárjában Wagner három koncertet adott a francia fővárosban, méghozzá éppen a Théâtre-Italien-ben. Lásd Peter Ackermann: „Eine Kapitulation: zum Verhältnis Offenbach–Wagner." In: *Jacques Offenbach: Komponist und Weltbürger*. Hrsg. von Wilfried Kirsch, Ronny Dietrich. Mainz: Schott's Söhne, 1985, 141. Az operett bemutatása előtt nem sokkal lezajlott *Tannhäuser*-botrány mellett valószínűleg ez lehet a másik apropó, amiért a német zeneszerző neve bekerült a crescendo szövegébe.



15. kotta. Offenbach: Trio italien, *a 153–160. ütem kivonata*



16. kotta. Offenbach: Trio italien, *a 161–168. ütem kivonata*



17. kotta. Offenbach: Trio italien, *a 169–176. ütem kivonata*

CHŒUR
Bravo! C'est beau!
Ah! bravo! Que c'est beau!
Ah! C'est trop beau! Ah! Quel malour! Ah! Bravo!

A cabaletta felvonásvégi finálévá kerekedik, és strettával zárul (199–215. ütem); természetesen csak azután, hogy Ernestine–Sontag kivágta a háromvonalas *D*-t. *Fine dell'opera...*

ABSTRACT

PÉTER BOZÓ

IN M. CHOUFLEURI'S SALON OR THE CROOKED MIRROR OF THE THÉÂTRE-ITALIEN

Jacques Offenbach's operettas are mostly interpreted as social and political satires. Although there are some authors who analyse these pieces as examples of musical humor and parody, this aspect recieved much less scholarly attention. This fact is hardly surprising, because a great part of the Offenbach literature is written not by musicians, but by men of letters, sociologists and historians such as Karl Kraus, Siegfried Kracauer, Volker Klotz and Jean-Claude Yon. But what can be revealed about Offenbach by a musicologist? How can the music of his operettas be analysed? This paper is an attempt to give an example of musicological study of Offenbach's music, by analysing one of the ensemble numbers of the one-acter *Monsieur Choufleuri restera chez lui le...* (1861), telling also the plot of this sparkling piece, and describing the operetta-like circumstances of its genesis and first performance.

Péter Bozó was born in 1980. He studied musicology at the Franz Liszt Academy of Music, Budapest, where he received his diploma in 2003. He was a student of the Ph.D. Doctoral School of the same university (2003–06); at present he is writing his dissertation on Franz Liszt's songs. Since 1999 he has been on the staff of the Franz Liszt Memorial Museum and Research Centre, Budapest. Since 2006 he has been the assistant editor of the international journal *Studia Musicologica* at the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences. He has published studies about Liszt's planned German *Année de pèlerinage* („Liszt's Plan for a German *Année de pèlerinage* – 'Was ist des Deutschen Vaterland?'," *Studia Musicologica* 47/1–2, 2006), and about the genesis of the Italian book of the same cycle („Fragmente nach Dante, Lamenti nach Tasso: Beiträge zur Genese des Italienischen Jahrganges der *Année de pèlerinage*," *Studia Musicologica* 48/1–2, 2007). He edited some piano pieces in the New Liszt Edition (series II, vol. 13, Budapest: Editio Musica, 2005). He has also published several music reviews in Hungarian music periodicals such as *Muzsika, Hungarian Quarterly, Studia Musicologica.*

Kovács Ilona

DOHNÁNYI ERNŐ ZENESZERZŐI MŰHELYÉBEN

A tételindítás problematikája

A kamarazene-vázlatokat vizsgálva többnyire az a kép rajzolódik ki, hogy Dohnányi kész tervekkel a fejében kezdett komponálni, és nem volt gondja a szonátaformájú tételek főtémájának, s egyáltalán, a nyitótémák felvázolásával. Általánosságban a zárótémáról is elmondható ugyanez. Az esetek többségében a melléktémák megformálása volt problematikus: számtalan esetben többszöri javítások (*A-dúr vonósnégyes,* op. 7, I. tétel, *Suite en valse,* op. 39, I. tétel – Valse Symphonique), esetleg teljes átírás után (*B-dúr szextett,* I. és IV. tétel, *C-dúr szextett,* op. 37, I. tétel) nyerte el ez a formarész a végső alakját Dohnányi műhelyében. Annál figyelemreméltóbb az a nem tipikus eset, amikor a vázlatok segítségével részesei lehetünk egy hosszasabb munka eredményeként megszülető főtéma létrejöttének. A fennmaradt kamarazene-vázlatok között két ilyen, a tételindításnál hezitálást mutató autográfot ismerünk. A *B-dúr szextett* I. tétele és az *1. vonósnégyes* (op. 7) III. tétele azért jelentenek különlegességet a kutató számára, mert ennek a két tételnek az elején megfigyelhető zeneszerzői megtorpanások általában *nem jellemzők* Dohnányi kompozíciós munkájára.

B-dúr szextett, I. tétel

A *Szextett* első verziójának komponálását Dohnányi 1893. november 15-én fejezte be. (A 3. tétel mellett az autográf partitúrában *„Aug. 29."*-i dátum olvasható, valószínűleg ekkor kezdhetett hozzá e tétel tisztázatának lejegyzéséhez.) A mű első „előadásáról", zeneakadémiai felvételijéről szüleinek írott leveléből értesülünk. A Koessler János vezette zeneszerzés tanszak felvételi bizottsága előtt – több más műve mellett – részleteket játszott a műből.[1]

A második verzió 1896-ban, a millenniumi királydíj-pályázatra készült. Az utolsó zeneakadémiai évét teljesítő Dohnányi három szerzeményt is benyújtott a pályázatra: az *F-dúr szimfóniát,* (melynek egyre késlekedő bemutatója tette lehetővé a versenyen való részvételt), a *Zrínyi nyitányt* és a pályázatra jelentősen átdolgo-

1 A zeneszerzés-felvételi napján (1894. szeptember 14.) írott levelet idézi Vázsonyi Bálint: *Dohnányi Ernő.* Budapest: Nap Kiadó, 2003, 33–35., ide: 34.

zott *Szextettjét*. A királydíjak pályázatának eredményhirdetése hatalmas sikert jelentett az ifjú Dohnányinak: mind a szimfóniák, mind pedig a nyitányok kategóriájában a bizottság egyöntetűen őt nevezte meg győztesnek, szextettje pedig dicséretben részesült.[2] A két zenekari művet 1897. június 3-án adták elő a budapesti filharmonikusok Erkel Gyula vezényletével a Zeneakadémián.[3]

Bár a millenniumi pályázatra alaposan átdolgozta a művet, mégsem tekintette véglegesnek ezt a verziót. Dohnányi Máriának írott leveléből a további változtatás szándéka derül ki: „...most nem változtatok rajta semmit, mert nagyon is sokat kell változtatnom".[4]

A további átdolgozás igénye és tervbe vétele azonban nem volt akadálya annak, hogy a kompozíciót hangversenyen előadják. Az 1896-os átdolgozás I. tétele 1897. június 20-án hangzott fel először Dohnányi zeneakadémiai vizsgahangversenyén, a teljes mű pedig a Liszt Ferenc-kör által a Royal fogadóban rendezett, királydíjakat nyert és megdicsért kompozíciók hangversenyén 1898. április 1-jén. A vonóshatost „a Danzinger és Schulz urakkal kiegészített Grünfeld–Bürger Kvartett" adta elő.[5]

Több mint egy évvel később (1899. június 7.) Dohnányi egy Pozsonyba írt leveléből – immár az *1. vonósnégyes* komponálásának közepette – a *Szextett* elkészítésének újabb munkálatairól értesülünk. A legújabb változat bemutatójára sem kellett sokat várni, a kibővített Fitzner Vonósnégyes adta elő Pozsonyban a Városi képviselőteremben egy jótékony célú hangversenyen 1900. február 2-án. A hangversenyről megjelent kritika a programban egyaránt elhangzó *1. vonósnégyest* és a *B-dúr szextettet* összehasonlítva az utóbbit tartotta nagyobbra. „Az előbb megbeszélt vonósnégyesnél sokkal jobban tetszett a B-dúrban írt vonóshatosa."[6]

A vonóshatos ezután feledésbe merült. Csipkerózsika-álmából a közelmúltban ébresztették fel a mű 2006-ban elkészített hangfelvételével.[7]

A vonóshatos forráshelyzete tipikus példáját adja annak, miként szóródtak szét a nagyvilágban Dohnányi Ernő kéziratai *(1. ábra a szemközti oldalon)*. Az 1893-as első verziót a British Library őrzi (British Library, a továbbiakban BL, Add. MS. 50,794, fols. 40–55.), kézirata egybe van kötve az 1892-ben zenekarra komponált B-dúr *Ouverture*-rel (fols. 1–17.), valamint a *Szextett*hez hasonlóan szintén 1893-

2 A kamarazenei kategóriában az első díjat Szabados Béla vonósnégyese nyerte.

3 A hangverseny kritikáiból bőséges válogatást ad Gombos László: „Dohnányi Ernő művészi tevékenységének sajtórecepciója. I. rész: A pályakezdő évek, 1887. január–1898. április." In: *Dohnányi Évkönyv 2003.* (a továbbiakban DÉ) Szerk. Sz. Farkas Márta és Kiszely-Papp Deborah. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 188–195.

4 A levél 1897. február 6-án kelt. Lásd OSZK, Dohnányi hagyaték, Családi levelek (36).

5 A teljes mű előadásában Grünfeld Vilmos, Berkovits Imre, Riedl Nándor, Bürger Zsigmond vonósnégyes, valamint Danziger Antal (brácsa) és Schultz Gyula (gordonka) működtek közre A vizsgahangverseny, illetve a teljes mű előadásának kritikáit lásd Gombos: i. m. 199–201. és 237–242.

6 A kritika a *Nyugatmagyarországi Híradó*ban jelent meg 1900. február 4-én ifj. Vutkovich Sándor tollából. Lásd Gombos László: „Dohnányi Ernő művészi tevékenységének sajtórecepciója. II. rész: A nemzetközi karrier kezdete, 1898. október–1901. április." *DÉ 2004.* Szerk. Sz. Farkas Márta, 224–226.

7 Budapest Szextett (Bánfalvi Béla, Bánfalvi Zoltán – hegedű, Bársony Péter, Bársony László – mélyhegedű, Onczay Csaba, Onczay Zoltán – gordonka). Hungaroton HCD 32300.

ban írott *a-moll vonósnégyes*sel (fols. 19–31.) és az autográf tanúsága szerint 1894. október 3-án befejezett *d-moll vonósnégyes*sel (fols. 34–39.).[8]

Az 1896-os verzióhoz írt vázlatok Budapesten, az Országos Széchényi Könyvtárban (a továbbiakban OSZK) találhatók, az Ms. Mus. 3.210-es jelzet alatt. Ebben a bekötött vázlatkönyvben a *B-dúr szextett* vázlatai mellett a *Zrínyi nyitány,* az *F-dúr szimfónia,* a Beethoven *G-dúr zongoraversenyé*hez (op. 58) írott cadenza és néhány tervezett, de meg nem valósult mű vázlata található.

A királydíjra benyújtott autográf partitúra eredeti példányát Tallahassee-ben, a Florida State University (FSU) Ernst von Dohnányi-gyűjteményében őrzik (MS 81). A kibővített Fitzner Vonósnégyes által előadott (minden bizonnyal utolsó) változat vagy elveszett, vagy lappang valahol.

1893-as verzió	vázlatok (1896)	1896-os verzió	1899-es verzió
(London, BL)	(Budapest, OSZK)	(Tallahassee, FSU)	??

1. ábra. A B-dúr szextett forráshelyzete

Az OSZK Ms. Mus. 3.201-es jelzete alatt álló, Dohnányi-vázlatokat tartalmazó, bekötött kottás füzetben összesen 23 oldalon vannak vázlatok a szextetthez, az alábbi megoszlásban:

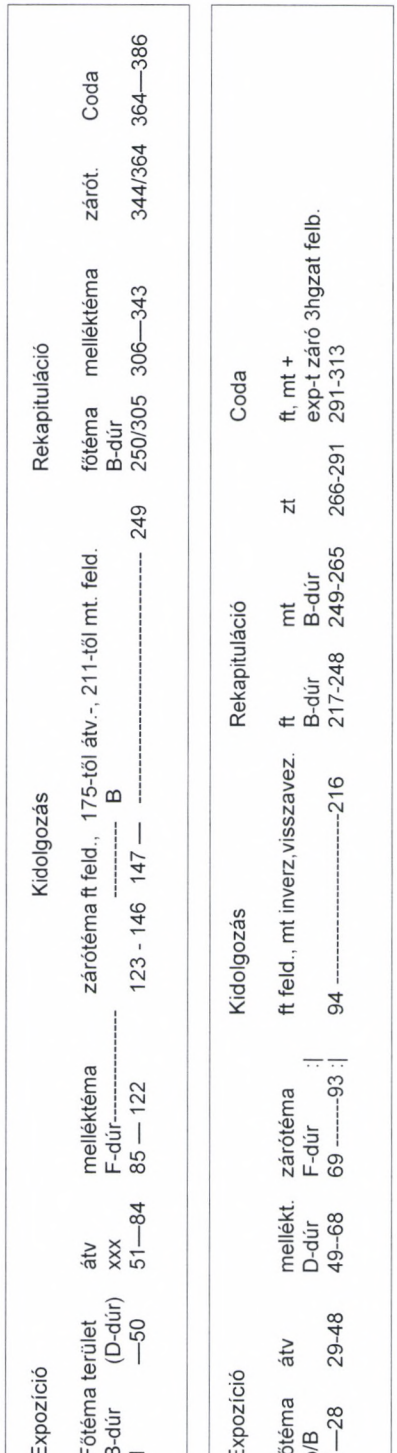
I. tétel	II. tétel	III. tétel	IV. tétel
összesen 13 oldalon:	összesen 1 oldalon:	összesen 5 oldalon:	összesen 5 oldalon:
13., 40., 41., 53.,* 54., 55., 56., 66., 67., 68., 69., 70., 72.	53.*	31., 44., 58., 59., 60.	38., 39., 42., 43., 57.

2. ábra

* Az 53. oldalon az I. és II. tételhez találunk vázlatot, a többinél minden oldalon csak egy meghatározott tétel vázlata olvasható.

Bár többnyire nem összefüggő, egymást követő oldalakon találhatók a szextett vázlatai (ritkábban ugyan, de vannak nagyobb egybetartozó blokkok is), úgy tűnik, hogy a növekvő oldalszámok együtt haladtak a komponálás előrehaladtával; másképp fogalmazva tükrözik a munka kronológiai sorrendjét. A vázlatok egy-, illetve kétsoros formában vannak lejegyezve. A vázlategyüttes rávilágít azokra a pontokra, melyeknél Dohnányi változtatni akart az előzőhöz képest, s ezeket rendkívül hatá-

8 A BL-ben őrzött Dohnányi-kéziratok részletes leírását lásd Pamela J. Willetts: „The Dohnányi Collection." In: *The British Museum Quaterly,* XXV London Univ. Press, 1962, 3–11. – Ezúton mondok köszönetet a British Librarynek, az Országos Széchényi Könyvtárnak és Dr. Sean McGlynn-nek, Dohnányi Ernő mostohaunokájának a kéziratok közlésének engedélyezéséért.



3–4. ábra. Az 1893-as, illetve az 1896-os verzió 1. tételének szerkezeti váza

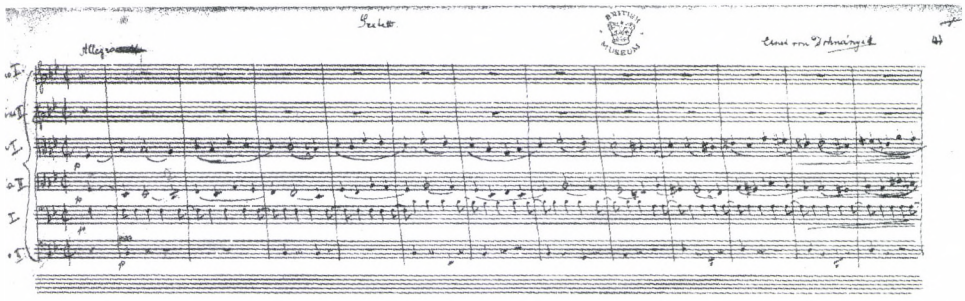
rozott és eltökélt koncentrációval (például az I. tétel főtémájánál) és invencióval (mint az I. tétel melléktémájánál vagy a teljes III. tételnél) meg is valósította.

Ha a fennmaradt két változatot összevetjük, első látásra úgy tűnik, hogy a későbbi verzió 73 ütemmel rövidebb. (Az első változat leírt ütemszáma 386 ütem, a másodiké 313.) Bár a második valóban tömörebb és szigorúbb szerkezetű lett, mint elődje, a kiírt ismétlőjelet figyelembe véve valójában hosszabb tételt kapunk (93+93+219 = 405 ütem). A másik változás, amely gyors összehasonlítás után is nyilvánvaló, az az expozíció hangnemtervének átrendezése: a korábbi konvencionálisabb helyett egy egyénibb hangú, izgalmasabb, változatosabb tonális utat bejáró expozíciót kaptunk *(3. és 4. számú ábra)*.

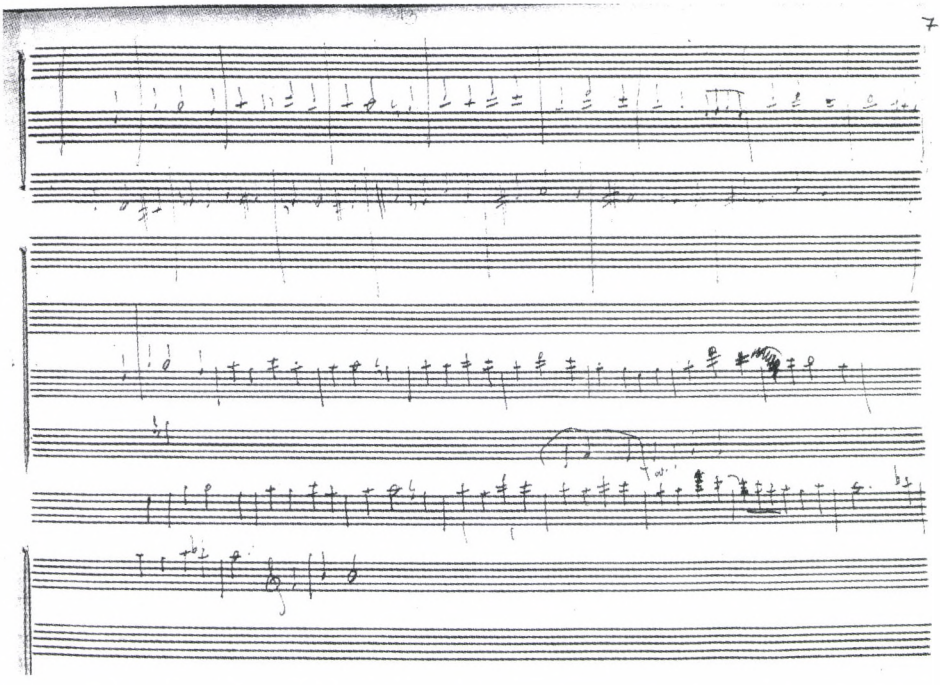
A két változat legnagyobb kontrasztját a főtéma változása és az új melléktéma adja. A rendelkezésünkre álló vázlatanyag tanúsága szerint Dohnányi a legtöbb időt az új főtéma kialakításával töltötte el, ez teszi ki az első tételhez írt vázlatok zömét. Mivel az átdolgozás során párhuzamosan dolgozott a főtéma átalakításán és az új melléktéma komponálásán, érdemes a két téma fejlődését együtt nyomon követni.

A vázlatkönyv 13. oldalának első írásrétege (ahol a szextett első vázlatoldala indul) mindjárt három változatot is tartalmaz, melyek csak kismértékben térnek el az eredetitől *(1. és 2. kotta, a szemközti oldalon)*. A leírtak arra engednek következtetni, hogy a zeneszerző a főtéma 6., illetve 5. ütemétől szándékozott változtatni. (A későbbiek ismeretében ez nyilvánvaló. A két változat első témájának csak az első öt üteme azonos.)

A téma újrafogalmazásának első kísérlete kizárólag a 6. ütemben mutat vál-



1. kotta. Az 1893-as verzió I. tételének kezdete (BL, Add. MS. 50,794, fol. 40)



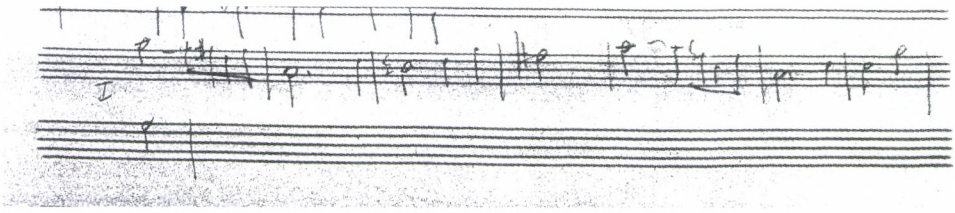
2. kotta. A vázlatkönyv (OSZK, Ms. Mus. 3.201) 13. oldala

tozást, ezt az eredeti 22. ütemével cserélte ki. A második leírás visszatért az eredeti 6. ütemhez, míg a harmadikban az 5. ütemet változtatja, ez utóbbit egy sorral feljebb azon nyomban javítja, visszaállítva az eredeti 5. ütemet, ahonnét elindult. Amivel azonban mégis közelített a téma harmadik lejegyzésével a 2. verzióhoz, az az, hogy a folytatásban lerövidítette a főtéma második elhangzásáig vezető utat, valamint hogy itt már a 8. ütemben megjelenik a *desz* mint mollos színezet (az 1. verzióban csak a 23. ütemben, míg a királydíjas dicséretet kiérdemlő másodikban már a 2. ütemben.)

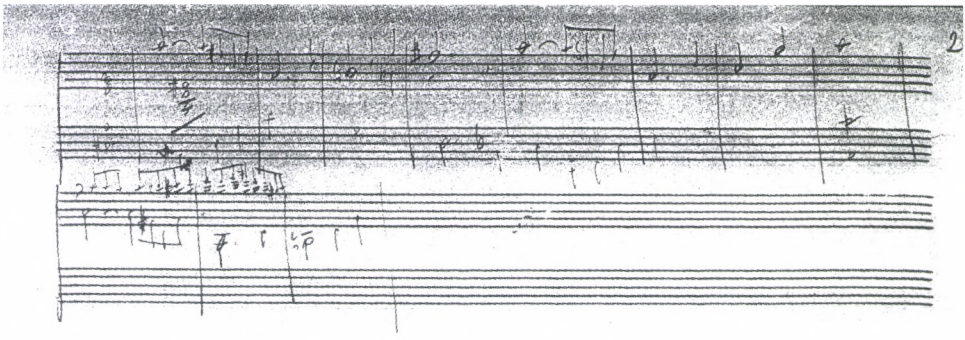
A vázlatkönyv 40. oldala a 13. oldal harmadik lejegyzését viszi tovább, ahol megmaradt az 5. ütem *d'–f'–esz'* szinkópája, viszont eltűnt a 8. ütembeli *desz* (ez

itt a 14. ütembe helyeződik át). A 41. oldal az előző oldalakhoz hasonlóan a főtéma újabb formájának kereséséről szól.

A magukban álló oldalak után az 53–54–55. oldalakról – bár egymás mellettiekről van szó – szinte biztosra vehető, hogy Dohnányi nem egyszeri alkalommal használta a vonóshatos vázlataihoz. Az 53. oldal az összes szextettvázlat közül az egyetlen, amelyen két tétel (I. és II. tétel) skicce is szerepel. Az oldal 7–8. sorában, mintegy sebtében odavetett memo-vázlatként, megszületik az új melléktéma *(3. kotta)*. A gyors lejegyzés nem fordít gondot a nyújtópont és a negyed szünet jelzésére (a 4. ütemben), viszont mindenhol akkurátusan jelölve vannak a módosító jelek. A folytatást az 55. oldalon találjuk, ahol következő lépésként már kétsoros formában, harmonizálva látjuk az új melléktémát *(4. kotta)*.



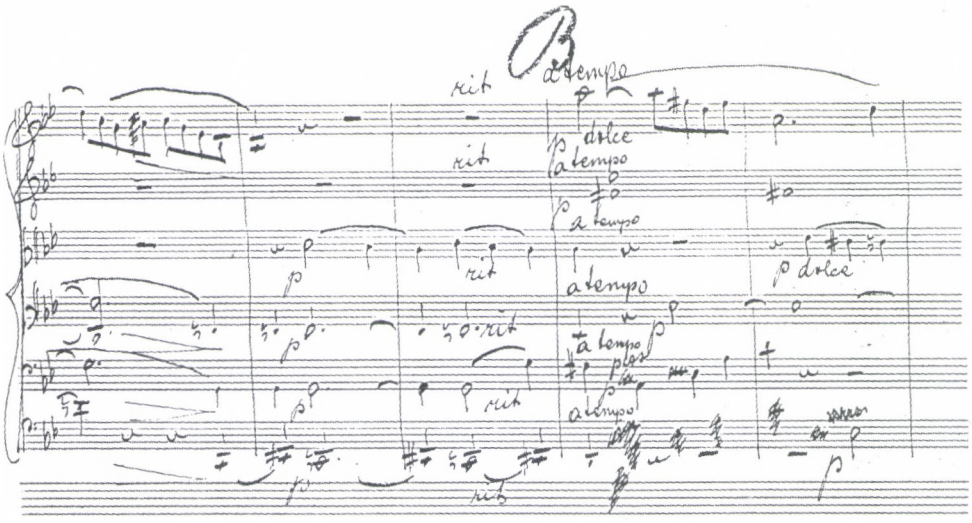
3. kotta. A vázlatkönyv 53. oldalának 7–8. sora



4. kotta. A vázlatkönyv 55. oldalának 1–2. szisztémája

Az 55. oldal egy nagyon fontos információval szolgál számunkra: nevezetesen hogy Dohnányi ezeket a vázlatokat közvetlenül felhasználva írta az 1896-as változat autográf partitúráját. Ha az 55. oldal 2–3. ütemének basszus szólamát összevetjük az 1896-os verzió melléktémájának indulásával, érthetővé válik az új partitúra javítása. A vázlat harmonizálása ugyanis természetszerűleg a legmélyebb szólamba helyezi az *A–d–a–d'* menetet, míg ugyanezt a partitúrában, első gondolatát elvetve, bizonyos szólamvezetési meggondolásoktól indíttatva korrigálta a komponista *(5. kotta, a szemközti oldalon)*.

A közbeeső 54. oldalon nem történt számottevő változás a főtéma 13. oldalon lévő harmadik leírásához képest, amely annak variációjaként indul, de egyelőre –



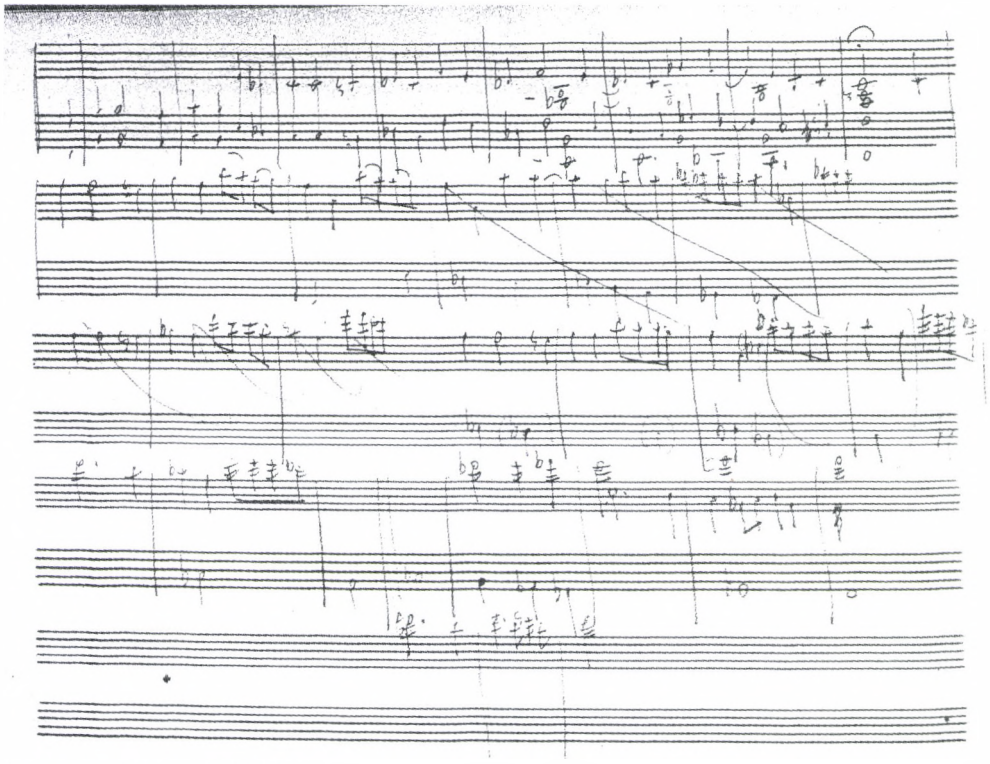
5. kotta. Az 1896-os verzió melléktémájának kezdete

úgy tűnik – még nem tud elszakadni az eredeti kötelékéből, csakúgy, mint az 56. oldal próbálkozása sem.

A vázlatkönyv 66–67–68–69–70. oldalai – ismét szoros egymásutánban – az I. tételhez tartoznak, tartalmilag azonban nem függnek össze egymással, nem folytatja egyik a másikat (majd a IV. tételnél találunk erre példát), mindegyik egy újabb kísérlet a főtéma újrafogalmazására. A 67. oldalon a főtématerület kimunkálása mellett (1–3. sor), az 5–6. sorban az I. hegedű *f'–f"* oktávozását (mindkét verzióban az átvezetésben) megelőző rész átdolgozása is megjelenik, ami végül nem került be a második változat definitív formájába. A 68. oldal a 40. oldalon leírtakkal rokonítható, míg a 69. oldal a főtéma romantikus, szekvenciákkal bővített kibontása talán az új kidolgozás része lehetett volna, ha Dohnányi meghagyja. Az öt egymás melletti oldal leginformatívabbja a 70. Rátalált végre az új főtémára, a kétsoros lejegyzésben ott vannak a legfontosabb változások: az új nyolcütemes főtéma, a moll tonalitást sugalló *desz*-szel a második ütemtől *(6. kotta, a 208. oldalon)*.

Az eddig vizsgált tizenkét oldalnyi vázlat ismeretében megállapítható, hogy az első tétel két legszignifikánsabb változását már megtalálta Dohnányi: tanúi lehettünk a főtéma és a melléktéma megszületésének. Azonban még sok munka várt az ifjú zeneszerzőre, hogy „lenyesegesse" az első verzió túlburjánzott hajtásait, valamint hogy rendet tegyen saját gondolatai között.

Az I. tételhez írott utolsó rendelkezésünkre álló vázlat a 72. oldalon éppen erre ad számunkra példát *(7. kotta, a 209. oldalon)*. Az 55. oldalon elkezdett melléktématerület továbbvitele (vö. az 55. oldal 1. szisztémájának utolsó előtti ütemétől kezdődő részt a 72. oldal kezdetével) még nem kristályosodott ki a komponálás ezen fázisában (ezek a változatok nem kerülnek be a végleges formába), s hiányoznak még az átvezető részek és a kidolgozás vázlatai is. De már ott van az a két legalapvetőbb változás, amely gyökereiben változtatta meg a tételt, és adott új arculatot neki.



6. kotta. A vázlatkönyv 70. oldala

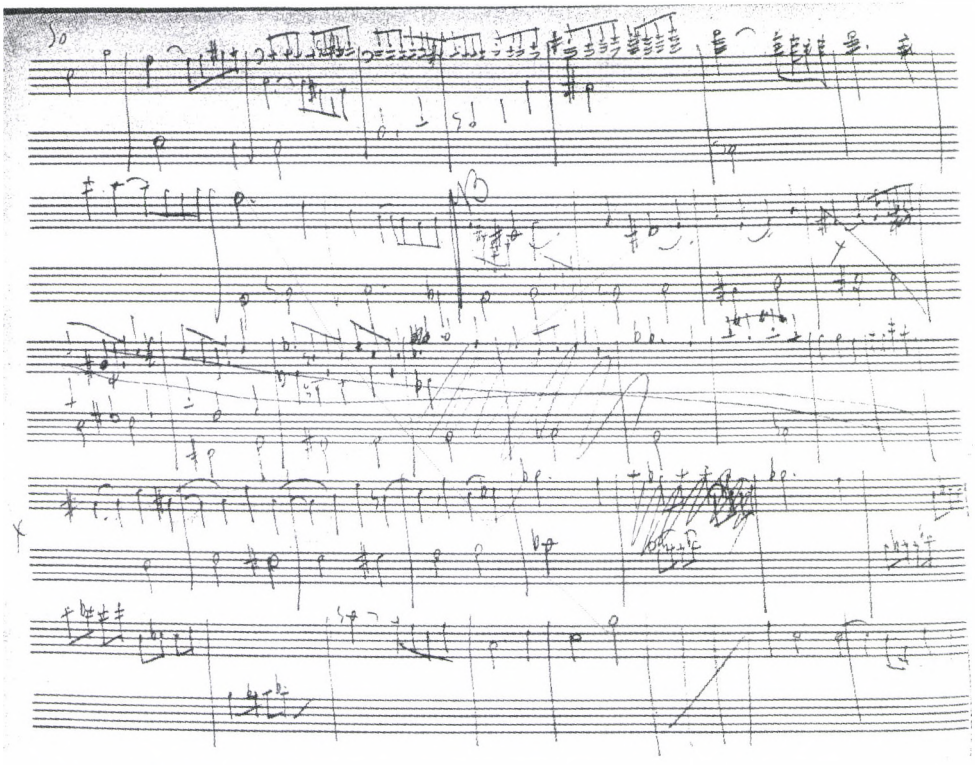
1. vonósnégyes (op. 7), III. tétel

A 3. tételhez tartozó kéziratok tanulmányozása azért különösen izgalmas, mivel valódi vázlat előzi meg a későbbi folyamatfogalmazványt. Dohnányi általában fejben vagy a zongorán improvizálva dolgozta ki az első ötleteket, és csak ezután fogott a lejegyzéshez. Ezzel magyarázható vázlatainak (az esetek nagy többségében) jól olvasható és rendezett kézírásstílusa. A befejezett, letisztázott autográfok is – ahogy arra második felesége, Galafrès Elsa is rámutatott – úgy néznek ki, mintha nyomtatott kották lennének.[9] Ebben az esetben azonban a fejben való előzetes kidolgozást vetette papírra a zeneszerző, azt a fázist, amelyet a papírmunkánál többnyire el szokott hagyni.

Ennél a vázlatnál ugyanazt a papírfajtát használta Dohnányi, mint amelyikkel a vonósnégyes I. tételének kidolgozásánál már találkoztunk (lásd az I. tétel elemzésénél, valamint a Függelékben – No. 2), vagyis a 2. számú papírt.[10] Amint arra

9 „[...] his manuscripts took on the appearance of a final printing." Elsa Galafrès: *Lives, Loves, Losses.* Vancouver: Versatile, 1973, 200.

10 A *Magyar Zené*ben megjelent korábbi tanulmányomban részletes elemzés található az I. vonósnégyeshez használt papírfajtákról. Kovács Ilona: „Dohnányi Ernő zeneszerzői műhelyében. Az I., A-dúr vonósnégyes (op. 7) I. tételének születése." *Magyar Zene,* XLIII. évf. 2. szám, (2005. május), 155–178.



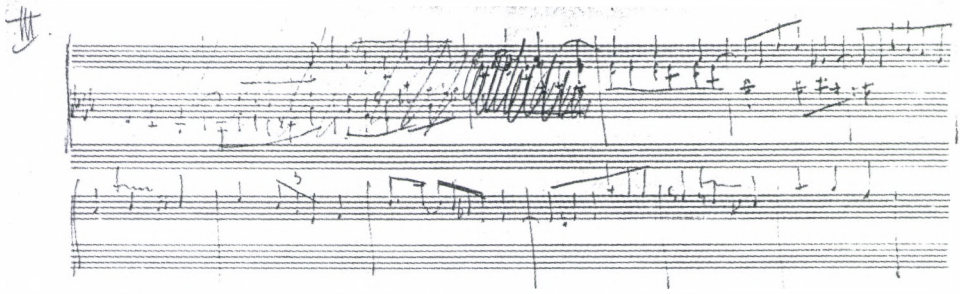
7. kotta. A vázlatkönyv 72. oldala

az I. tételnél már korábban rámutattunk, ennek a papírnak a használatánál láthatóan más írásduktussal írt Dohnányi, s a leírt zenei anyag is fokozatosan váltott át folyamatfogalmazványból vázlattá.

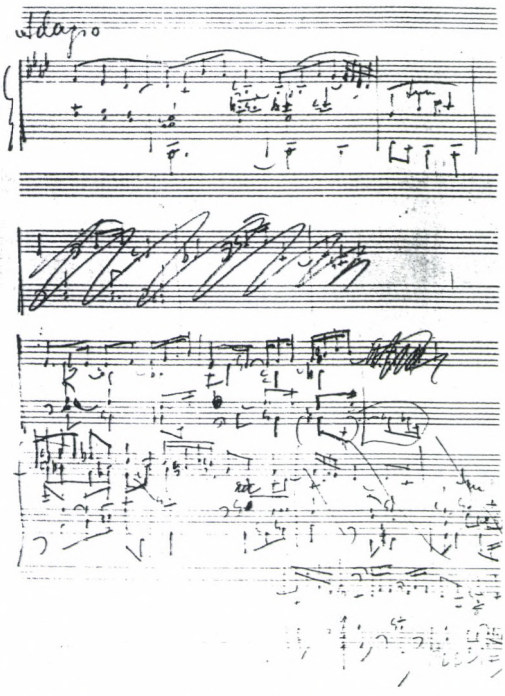
Elképzelhető, hogy a vonósnégyes komponálásának azonos időszakában használta a két tételhez ezt a papírfajtát, tehát nem egymás után, a tételek későbbi sorrendjében írta a fogalmazványt. Annyi bizonyos, hogy a vázlatnál a biztonság kedvéért Dohnányi római számmal kiírta, hogy a *III.* tétel vázlatait kezdte el (a keveredést elkerülendő, mintegy azt sugallva, hogy más tétel is munkában volt), míg a folyamatfogalmazványban szám nélkül, csupán *Adagió*val jelölte a tétel kezdetét *(8. kotta, a 210. oldalon)*.[11]

A fekvő bifólión lejegyzett anyag csírájában már magában hordozza a definitív forma több sajátosságát is (például a négyhangos kezdőmotívumot, az átkötésekkel elért hangsúlyeltolódásokat vagy az egyes szakaszokat lezáró trillákat a binary formájú tétel *A* részeiben), de egyelőre még a legelső lépések megtételének lehetünk tanúi.

11 Definitív: Molto adagio con espressione.



8. kotta. A III. tétel kezdetének vázlata egy fekvő bifólión (OSZK, Ms. Mus. 3.275)



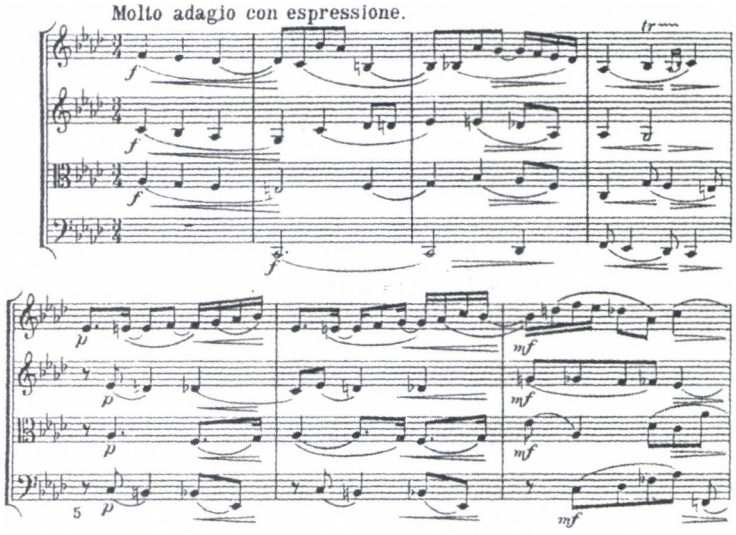
9. kotta. A III. tétel folyamatfogalmazványának első oldala (OSZK, Ms. Mus. 3. 275, fol. 18r).

Az első ütemek legfőbb problémája az volt, hogyan lehet a tételt indító négy hangot *(f–esz–desz–c)* megosztani a hangszerek között. A kezdeti elgondolás szerint a nyitó három ütemben cselló–brácsa–[II.] hegedű interpretálásában a mélyből indult a dallam, s a rákövetkező két ütem is e motívumot ismételte volna. A vázlat és folyamatfogalmazvány lejegyzése között eltelt idő megérlelte a vitathatatlanul kifinomultabb végső változatot: a két hegedű és a brácsa szextakkord-mixtúrája a 2. ütemben teljesedik ki a cselló C-jével (ezáltal kvartszext akkordra váltva), s egyben továbbra is bizonytalanságban tartja a hallgatót a tétel tonalitása felől. A vázlatban még nyomát sem leljük az I. hegedű kis- és szűkszeptimekkel teli lamentációjának, és a trillákkal tagolt dallamvonal is szimmetrikus, négyütemes beosztású periódust sejtet. A folyamatfogalmazvány 2. szisztémája szerint a nyitó periódus második tagjánál még látunk ugyan némi hezitálást, de a 3. szisztémában a periódust illetően Dohnányi már megtalálta a végső megoldást. Az 5. ütem variált ismétlésével, majd a 7. ütem I. hegedű szólamának *d'–f'* lépését diminuálva két ütemmel kibővítve a hagyományos nyolcütemes formát 4+6-ütemes periódust kapunk *(9. kotta)*.[12]

12 A fóliók beszámozásánál az OSZK mechanikus könyvtári beszámozását követtük.

Későbbi ötlet tehát a Dohnányira oly jellemző hangnemi lebegtetés, az ütemismétlésekkel bővített aszimmetrikus periódus, valamint az is, hogy törölte a triolát az *A* részből (vázlat 2. szisztéma 2. ütem) azért, hogy a *B* formarészben a pontozott nyolcad-tizenhatod mellett meghatározó szervező ritmusként ott az újdonság erejével hasson.

Kiváló példát találunk a tisztázatban arra, hogy Dohnányi az „utolsó pillanatig" tökéletesítette művét, s ha úgy látta szükségesnek, akkor a folyamatfogalmazványban leírtakhoz képest is változtatott a tisztázatban. A 4. ütem csellószólamának első két negyedét (két nyolcad–negyed) cserélte ki szinkópára, mely mind horizontálisan, mind vertikálisan (a többi szólam komplementer nyolcadaival együtt) sokkal mozgalmasabbá tette a zenei folyamatot *(10. kotta)*.

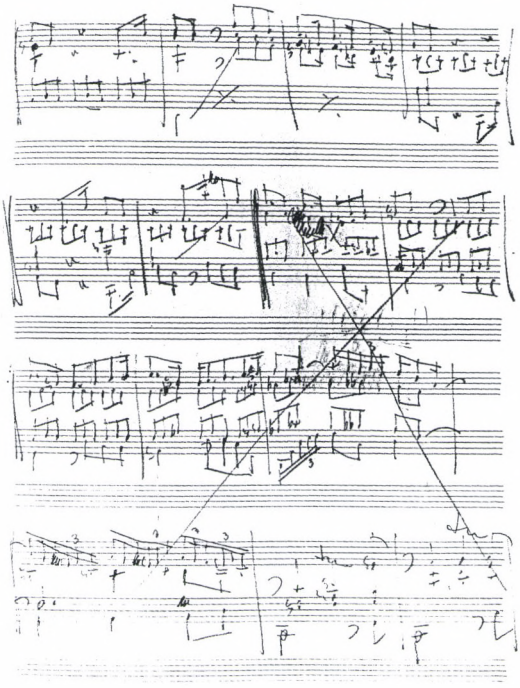


10. kotta. A III. tétel kezdete (definitív) 1–10. ütem. (Bécs: Verlag Ludwig Doblinger, 1903. Lemezszám: 2866)

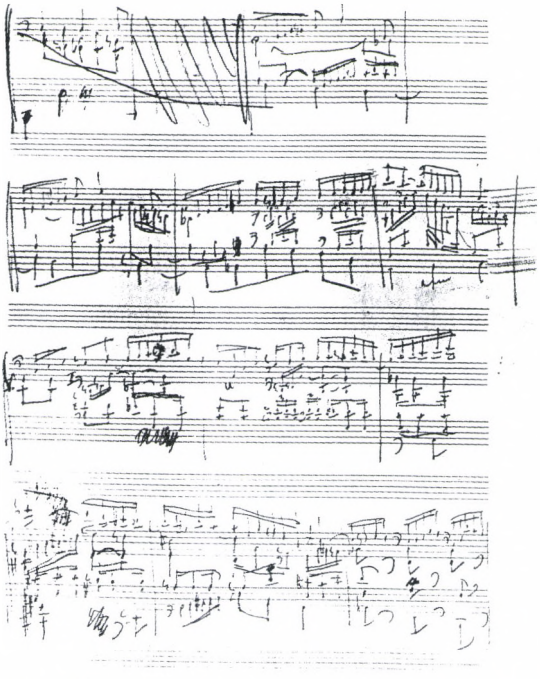
A binary forma *A* részének második elhangzását megelőző ütemekkel is több dolga volt a zeneszerzőnek, mint a tétel többi részével. A fol. 20^{r}-n a definitív 24–29. ütemeit azonosíthatjuk az oldal első hat ütemében. A 30. ütemtől kezdődő tíz ütemet áthúzta a komponista (az oldalon csak nyolc áthúzott ütem látható, a maradék kettő a végső változat 40–48. ütemeit tartalmazó fólión van), és a fol. 19^{r}-n azonnal újraírta. Érdemes összehasonlítani a két oldalt, miért javított, mit hagyott el Dohnányi *(11., 12. és 13. kotta, a 212. és 213. oldalon)*.

– Szembetűnő, hogy az ütemek számában nem történt változás. Mindkét megfogalmazás tízütemes.

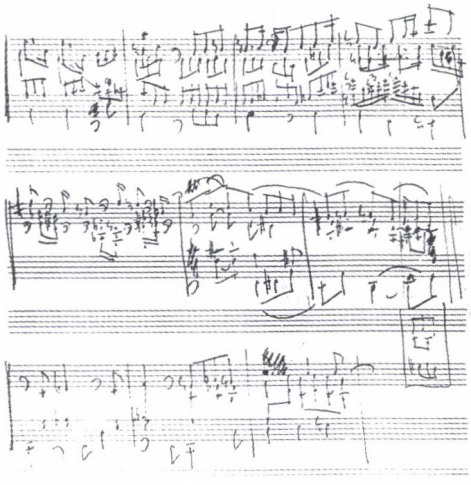
– A két változat a 31. ütem utolsó negyedén válik el egymástól (tehát az áthúzott rész és a javított változat második ütemében). A definitív dallama meredekebb emelkedéssel, crescendo dinamikával a *c'''*-ig megy fel, a sötét f-moll után a napfényes C-dúrba modulálva. Az első elképzelésben nincs C-dúr kitérés, és a dallam is csak az *a''*-t éri el, relatíve hangsúlytalan helyen.



11. kotta. A 24–29. ütemek, valamint az áthúzott szakasz első nyolc üteme a fogalmazványban (OSZK, Ms. Mus. 3. 275, fol. 20.)



12. kotta. Az OSZK, Ms. Mus 3.275 fol. 20-on kihúzott rész folytatása a fogalmazványban a 40–48. ütemeket tartalmazó lapon



13. kotta. Az OSZK, Ms. Mus 3.275 fol. 20 áthúzott ütemeinek javítása a fol. 19-en

– A definitív hangnemi és dallami emelkedése után hirtelen subito piano dinamikával a 2. tétel II. variációjának reminiszcenciáját halljuk, természetesen más kontextusban (def. 34. ütem). Az első lejegyzés szerint e helyen Dohnányi tizenhatod-triolákat tervezett, s az *A* részt közvetlenül megelőző ütemeket trillákkal vezette volna be. Mint említettük, egy későbbi koncepció részeként a trillákat az *A* rész számára tartotta fenn, és a kézirat szerint végső döntésében trillát még a formarészeket összekötő részekben sem alkalmazott.

– A második változatban a cselló interpretálásában sokkal jobban előkészített a kezdeti téma megszólalása. A 38. ütem utolsó nyolcadától hangonként felfelé lépegetve éri el az *f*-et, míg a kihúzott változatban kvartugrás után hangzott volna fel a cselló szólója.

– A téma 40. ütemtől kezdődő másodszori elhangzását tizenhatod triolák kísérik a véglegesben. Eredetileg már a visszavezetésben is láttuk a tizenhatod-triolákat (lásd két ponttal feljebb), amelyeket minden bizonnyal azért hagyott el Dohnányi a második lejegyzésben, mert új mozgásformaként a témához tartogatta.

Miután Dohnányi rátalált a tétel kezdésére, a két *A* rész indítását követően (a definitív 1. és 40. ütemétől) már nem volt több kompozíciós problémája a tételben.

ABSTRACT

Ilona Kovács

IN ERNŐ DOHNÁNYI'S WORKSHOP

Starting the Composition

The in-depth examination of Dohnányi's sketches, miscellaneous jottings and rough drafts reveals that he had few problems to sketch the beginning of the works – compared to the second themes, which have several corrections and even complete re-writings. In general, we can say the same about the closing. Furthermore, when he started composing the main ideas were more or less elaborated in his head and therefore we rarely find 'concept sketches' among his manuscripts. That is why some sketches of the 1st movement of the Sextet in B-flat major (without opus number) and the 3rd movement of the Quartet in A major (op. 7) are so remarkable and extraordinary and worth a closer look. These types of sketches are non-typical in Dohnányi's oeuvre since they enable us to participate in the compositional process from the very beginning. With the help of these surviving sketches we can follow the composer's hesitation while creating the main themes in the above mentioned compositions.

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 the same institution. Her field of research is the work and life of Ernő Dohnányi. She has written numerous studies about Dohnányi as a pianist, chamber musician, composer, professor of the Music Academy and recently a monograph about a contemporary Hungarian composer, Zoltán Pongrácz (Budapest: Mágus Publisher, 2004). This study is based on the primary sources of the British Library (London) and the National Széchényi Library (Budapest) and will be incorporated into her PhD dissertation.

ÖRÖKSÉG

Zoltai Dénes

PRO ÉS CONTRA WAGNER: NIETZSCHE 1870-71-BEN

Wagner és Nietzsche „találkozásának" és elhidegülésének históriája bonyolult, sokszálú, sok tekintetben értelmezésre szoruló történet. Romantikus művészregények stílusában: „csillagbarátság", csillagpályák kereszteződése. A klasszika-filológia huszonnégy éves bázeli professzora – mellesleg passzionátus zongorajátékos, szalonzene szintű ilyen-olyan kompozíciók szerzője – 1869. május 15-én felkeresi a Luzern melletti Tribschenben az ott fiatal élettársával visszavonultan élő, a *Siegfried* harmadik felvonásán dolgozó Wagnert, a komponistát. Ez az Auftakt. Azután a „tribscheni idill": nem mindennapi, intenzív szellemi kapcsolat *à trois;* az időközben teljessé vált *Ring*gel, zenefilozófiai és egyéb eszmecserékkel; a filozófus és a komponista szövetségkötése és a tudat alá szorított versengése. Majd a szakítás. A filozófus elundorodik és elmenekül a bayreuthi világpremierről. A „csillagmorál" parancsára szembefordul a „jövő műalkotásának" álcázott tömegzenével és istenített mesterével. A végszó a hadüzenet. Ha ugyan végső szó és nem tudat alá szorított ambivalens rajongás a mítosszá tett nagy Wagner-zene iránt.

A történetnek mindazonáltal van egy kevésbé látványos, de nem kevésbé tanulságos olvasata. Az alábbiakban magyar fordításban közreadott két Nietzsche-jegyzet – egyebek mellett – szövegszerű dokumentuma ennek a bonyolult kapcsolatrendszernek. Szerzőjük életében ki nem adott fragmentumok ezek. A szerző halála után viszont kiadták őket, de filológiailag vitatható módon: egybeolvasva, egységes textusként, címmel – „Szó és zene" – ellátva. Az esszészerű gondolatmenet a fiatal Nietzsche klasszika-filozófiainak elkönyvelt főművére, a tragédiakönyvre (*A tragédia születése, avagy görögség és pesszimizmus,* 1872) hajaz, bár annak főtételét, a dionüszoszi és az apollóni megkülönböztetését éppen csak érinti. A Colli és Montinari-féle új kritikai kiadás – fordításunk ezen alapul – pontosítja keletkezésük időpontját: besorolja őket az 1870 vége és az 1873 között keletkezett jegyzetek közé. Ezek is a tragédiakönyvben tárgyalt témákat érintik, készítik elő, vagy gondolják tovább: a schopenhaueri zenefilozófia egyes helyeit, a beethoveni szimfóniák – kiváltképp a *Kilencedik* – értelmezését járják körül, kigúnyolják a zenét mindenáron érteni vágyó, mi több: követelődző hallgatókat, hitet tesznek egy új paradigma, az abszolút zene eszméje mellett. De valami tudat alá szorított, csak félve bevallott is kiolvasható belőlük. A zeneesztétika alapkérdéseit feszegető kritika jegyében „sok zavart okozó esztétikai tévhitről" beszélnek egy helyütt, amely

tévhit szerint Beethoven a *Kilencedik* negyedik tételével „ünnepélyes vallomást tett az abszolút zene határairól, sőt bizonyos értelemben megnyitott egy új művészethez vezető utat". Nietzsche elhallgatja ugyan, hogy ki e „tévhit" legmarkánsabb megfogalmazója. Elhallgatja az istenített mester, Wagner nevét. „Taktikából" hallgatja el? Nem tudni. De hát nem az *Opera és dráma* hirdette-e meg, még 1851-ben, a régi operaműfajjal való leszámolást, az összművészeti alkotást mint a jövő műalkotását; nem ott olvasható-e a Nietzsche-jegyzetekben kigúnyolt állítás, mely szerint a dráma a cél, a zene viszont pusztán a kifejezés eszköze? Nem hallgatja el viszont Wagner nevét akkor, amikor a komponista legújabb elméleti alapművéből, az 1870-es *Beethoven*ből idézi a *Missa solemnis* jellemzését: az „a beethoveni szellem leglényegét kifejező tisztán szimfonikus mű"; amaz „esztétikai tévhitet" cáfolandó. A szóban forgó Nietzsche-jegyzetek ilyen módon a „régi" Wagnerrel vitatkoznak és egy új Wagner – lényegében a *Trisztán* komponálása során szerzett zeneszerzői tapasztalatok elméleti általánosítására törekvő, de az „új esztétikát", az abszolút zene esztétikáját még nem egyértelműen megfogalmazó Wagner – mellett tesznek hitet.

Tanulmányozásuk ezért is tanulságos.

A két fragmentum magyar fordítása az új kritikai kiadás szövegközlését veszi alapul: Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Werke*. Hg.: Giorgio Colli und Mazzino Montineri. Band VII. Berlin–New York: 1967 sk. 185–190. és 366–369.

Friedrich Nietzsche
HÁTRAHAGYOTT JEGYZETEK

(1870 vége–1871 április)
Zoltai Dénes fordítása

7 [126–127]
[...] Gondoljuk csak meg, mennyire természetellenes, sőt abszurd vállalkozás, ha valaki meg akar zenésíteni, vagyis ha zenével szeretne illusztrálni egy költeményt, akár azzal a bevallott szándékkal, hogy a zene útján szimbolizálja a költemény fogalmi jellegű képzeteit, és ilyen módon fogalmi nyelv birtokába juttassa a zenét. Az én szememben olyan ez, mintha egy fiú tulajdon apjának nemzőapja szeretne lenni. Igen, a zene valóban képes arra, hogy képeket vetítsen ki magából; ám ezek a képek mindig csak képmásai, mintegy példázatai a zene voltaképpeni tartalmának; a kép, a képzet sohasem lesz képes arra, hogy zenét hozzon létre magából, még kevésbé lenne képes erre a fogalom, vagy – mint mondták – a költői eszme. Ezzel szemben nem is olyan nevetséges dolog, ahogyan ezt egyes esztéták újabban vélik, ha egy-egy Beethoven-szimfónia egyes hallgatókat újra és újra képes beszédre késztet, jóllehet a zenemű által generált különböző képi világok fantasztikusan tarkának, sőt ellentmondónak tűnnek: az ilyen egybevetéseken élcelődni és nem felismerni, hogy a jelenség magyarázatot kíván, ez jellemző az esztéta urak gondolkodásmódjára. Igen, még akkor is, ha a zeneköltő képekben beszél egy kompozícióról, ha szimfóniáját „Pastoralé"-nak, annak egyik tételét „Patakparti jelenet"-nek, a másikat „Vidám falusi mulatság"-nak nevezi, még akkor is itt csupán hasonlatszerű, a zenéből született képekről van szó, amelyek a zene dionüszoszi tartalmáról semmiképpen sem informálhatnak bennünket, és más képekhez képest nincs kizárólagos értékük. Ám a zenét képek és fogalmak sorának szolgálatába állítani, *valamilyen célra szolgáló eszköznek tekinteni,* megerősítésül és magyarázatul használni – ez a fura jogbitorlás, amely az opera lényegében rejlik – engem azokra a bolondos figurákra emlékeztet, akik hajuknál fogva igyekeznek a magasba emelni magukat; amivel az ilyen bolond, és amivel – fogalma szerint – az opera is próbálkozik, az egyszerűen képtelenség. Az operának ez a fogalma nem visszaélésre csábítja a zenét, hanem egyszerűen lehetetlent kíván tőle. A zene *nem képes, sohasem képes arra, hogy eszközül szolgáljon,* bárhogy is csűrik és csavarják, bármilyen kínpadra feszítik; a zene mint hang, mint dobpergés még a legegyszerűbb fokon, még a legkezdetlegesebb formában is túllép a költészeten, és a maga reflexévé fokozza le azt. E fogalom szerint az operaműfaj így nemcsak zenei eltévelyedés, hanem egyszersmind esztétikai tévképzet. Egyébként ha ezzel az opera esztétikai lé-

nyegét szeretném tisztázni, akkor természetesen távol áll tőlem, hogy a rossz operazenét vagy a rossz operaszövegeket védelmezzem. Összehasonlítva a legjobb költeménnyel, a legrosszabb zene is a dionüszoszi világalapzatot érzékeltetheti, és a legjobb zene mellett a legrosszabb költészet is ennek az alapzatnak csak tükre, képmása, visszfénye lehet; ugyanis az egyedi hang a képhez képest eleve dionüszoszi, az egyedi kép pedig, a fogalommal és a szóval együtt, eleve apollóni. A rossz zene is, a rossz költészet is képes arra, hogy információt adjon a zene és a költészet lényegéről. A recitativo a legvilágosabb kifejezése ennek az operára jellemző természetellenes állapotnak. Ha tehát például Schopenhauer Bellini *Normájából*, ennek az operának a zenéjéből és költészetéből a tragédia beteljesülését vélte kihallani, erre teljes mértékben feljogosította saját dionüszoszi-apollóni felindultsága és önfeledtsége, mivel a zenét csakúgy, mint a költészetet a maga legáltalánosabb, mintegy filozófiai értékességében, mint zenét általában és mint költészetet általában appercipiálta; ugyanakkor ezzel az ítéletével kevéssé kiművelt, vagyis történetileg viszonyító ízlésről tett tanúbizonyságot. Számunkra, akik vizsgálódásaink során szándékosan kerüljük a művészeti jelenségek történeti értékével kapcsolatos kérdéseket, és arra törekszünk, hogy csak magát a jelenséget vegyük szemügyre, annak változatlan, mintegy örök jelentésében, így *legmagasabb rendű típusában* – nos hát számunkra az operaműfaj létjoga ugyanakkora, mint a népdalé, amennyiben mindkettőben megtalálható a dionüszoszi és az apollóni jelleg egyesülése, és feltételezhető, hogy az opera – mármint az opera legmagasabb rendű típusa – a népdalhoz hasonló módon keletkezik. Csak ha az általunk történetileg ismert opera keletkezésmódja eleve különbözik a népdalétól, akkor vetjük el ezt az „operát": ez a fajta opera az általunk védelmezett operaműfajhoz úgy viszonylik, mint akarat nélküli báb az élő emberhez. *A zene sohasem válhat a szöveg szolgálatában álló eszközzé,* minden körülmények között a szöveg fölé kerekedik, meghaladja azt; ám igencsak rossz zene lesz, ha a komponista szüntelenül a maga marionettjeinek szavait és gesztusait vizslatva megtöri a benne felbuzduló erőt. Ha az opera szövegkönyvírója a zeneszerzőnek nem nyújtott egyebet, mint szokványos szóalakzatokat, akkor az opera annál értékesebb lesz, minél szabadabban, kötetlenül, dionüszoszi módon bontakozik ki a zene, és minél inkább elveti az úgynevezett drámai követelményeket a zeneszerző. *Az ilyen értelemben vett opera persze a legjobb esetben nem más, mint jó zene és csakis zene,* s a közben lejátszódó hókuszpókusz nem más, mint a zenekar – elsősorban a legfontosabb hangszer, az énekhang – fantasztikus álruhába öltöztetése, amelytől az igazi értő kacagva fordul el. Ha a nagy tömeg éppen ebben a szemfényvesztésben leli kedvét, s közben a zenét csak – mondjuk úgy – koncedálja, *megengedi,* ahhoz hasonlít, aki egy jó festmény aranyozott keretét többre tartja, mint magát a festményt – nos, ki fogja az ilyen naiv eltévelyedéseket komolyan venni vagy patetikusan elutasítani? De mit kell értenünk az operán mint „drámai" zenén, amely a lehető legmesszebbre távolodott a tiszta, önmagában ható, csupán dionüszoszi zenétől? Képzeljünk el egy tarka, szenvedélyes, a nézőt magával ragadó drámát, amelynek sikere már puszta akcióként is biztosítva van. Mit tehet hozzá ehhez a „drámai" zene, ha semmit sem vesz el belőle? No, először is sokat fog elvenni belőle, mert ha a zene dionüszoszi hatalma rabul ejti a

hallgatót, akkor fátyolossá válik a tekintet, amely az akciót szemmel kíséri, amely belemerül az előtte fellépő egyének látványába; a hallgató most megfeledkezik a drámáról, s csak akkor tér magához, ébred fel újra, amikor a dionüszoszi varázs hatalma alól felszabadul. De ha a zene elfeledteti a drámát, aligha mondható „drámai" zenének: miféle zene az, amelynek *nem szabad* dionüszoszi erővel hatnia a hallgatóra? És hogyan létezhet ilyen zene? Ilyen zene csak *tisztán konvencionális szimbolikaként* létezhet, olyan szimbolikaként, amelyből a konvenció kiszívott minden erőt, olyan zeneként, amely *emlékeztető jellé* gyengült, amelynek eközben az a célja, hogy a hallgatót olyasmire emlékeztesse, ami a dráma nézésekor, a mű megértése érdekében nem kerülheti el a figyelmet: ahogyan egy trombitaszó ügetésre serkenti a lovat. Végül is megengedhető lenne még egy másik, nem tisztán konvencionális emlékeztetésre szolgáló zene a drámai hatás szempontjából kétséges helyeken, sőt a drámai csúcspontokon is, nevezetesen valamiféle *felizgató zene,* egyfajta stimuláns eltompult vagy fáradt idegek számára. Az úgynevezett drámai zenén belül két típus között tudok különbséget tenni: van konvencionális retorikán alapuló emlékeztető zene, és van mindenekelőtt fizikailag ható, felizgató zene; a „drámai" zene ilyen módon dobszó és kürtszó között ingadozik, miként a csatába induló katonák hangulata. Ámde az összehasonlítások révén és a tiszta zene élvezete során kifinomult műérzék a zene szóban forgó két téves irányulásának álruhába burkolását követeli meg: fújják csak azt, ami „emlékeztet", és ami „felizgat", de jó zene keretében, amely magában véve is élvezhető, sőt értékes. Micsoda kétségbeejtő feladat a drámai zenét komponáló számára, akinek a nagydobot jó zenével kell elfednie, olyan zenével, amely mindazonáltal nem „tisztán zenei", hanem csupán izgató hatást kelthet! És most jön a hatalmas, ezer fejét ingató *filiszterközönség,* és önfeledten élvezi ezt az önmagát szégyellő „drámai zenét", anélkül hogy észrevenné szégyenét és zavarát. Ez a publikum kellemes csiklandást érez: minden forma, minden dallam neki hódol, neki, az élveteg, bágyadt ínyencnek, akinek izgalomra van szüksége; neki, a kifinomultságára büszke értőnek, aki hozzászokott a jó drámához, a jó zenéhez, a jó koszthoz; neki, a feledékeny és szórakozott egoistának, akit erőnek erejével: jelzőkürtökkel kell visszavezetni a műhöz, mert az ő fejében folytonosan haszonra és élvezetre irányuló önös tervek kavarognak. Ó, ti szegény komponisták, akiket drámai zene szerzésére ítélt a sors! Vegyétek már közelebbről is szemügyre se hús, se hal pártfogóitokat! Szegény bolondok, miért gyötritek annyit a kegyes múzsákat? Igen, gyötritek, sőt nyúzzátok őket, s ezt ti sem tagadjátok, ti boldogtalanok!

Egy szenvedélyes, a hallgatót tovaragadó drámát tételeztünk fel, amely zene nélkül is hat ránk. Mármost félek, hogy ami ebben „költészet", és nem voltaképpeni „cselekmény", az úgy viszonylik az igazi költészethez, mint a drámai zene a zenéhez egyáltalán: az emlékeztető és felizgató költészet lesz. A poézis eszközül fog szolgálni, hogy a konvencióknak megfelelően olyan érzésekre és szenvedélyekre emlékeztessen, amelyek igazi költők jóvoltából kaptak kifejezést, és váltak ismertté, mi több: normálissá, normává. A költészettől ilyenkor azt várják, hogy a „cselekményt" – legyen az bűnügyi rémtörténet vagy varázslatos mese – átsegítse a kényes pontokon, s hogy az akció durvaságaira fátylat borítson. Szégyenkezve, hogy

a költészet ez esetben csak elrejtésre szolgáló maskara, az ilyen „drámai" poézis „drámai" zenét kíván, ahogyan másfelől a drámai zene komponistája is elébe szalad az ilyen drámák poétikájának, hisz jól ért ő a doboláshoz és a kürtöléshez, és fél a valódi, önmagával beérő zenétől. És most a félúton találkozva meglátják és átölelik egymást, ez a dionüszoszi és apollóni karikatúra, ez a dicső testvérpár – par nobile fratrum! [...]

(1871. 12[1])

Senki ne vegye rossz néven, ha ebből a szempontból is szemügyre vesszük Beethoven *Kilencedik szimfóniájának* hallatlanul szép, megfejthetetlenül varázslatos *utolsó tételét,* és egészen őszintén szólunk róla. Hogy Schiller költeménye teljességgel inkongruens Beethoven zenéjének ditirambikus, világmegváltó ujjongásához képest, mi több: hogy mint sápadt holdvilág merül el a zenének ama lángtengerében – ugyan ki vonhatná kétségbe ebbéli szilárd meggyőződésem igazát? Egyáltalán ki vitathatná, hogy a zene hallásának élménye csak azért nem nyilvánítja ki elsődlegességét, mert maga a zene teljesen megfoszt bennünket a kép és a szó iránti érzékenységünktől, s így *Schiller költeményének szövegéből semmit sem hallunk?* Az örömnek tényleg naiv-ártatlan népi dallama mellett a schilleri verssorok nemes lendülete, sőt fensége zavaróan, nyugtalanítóan, durván és bántóan hatna, ám a kórus és a zenekari hangzás egyre teltebb kibomlása miatt nem halljuk, és így a szóban forgó inkongruenciát sem észleljük. Mit tartsunk mármost erről a sok zavart okozó esztétikai tévhitről, hogy Beethoven a *Kilencedik* negyedik tételével egyszersmind ünnepélyes vallomást tett az abszolút zene határairól, sőt bizonyos értelemben megnyitott egy új művészethez vezető utat: képessé tette a zenét arra, hogy képeket és fogalmakat ábrázoljon, hogy a „tudatos szellem" előtt táruljon fel? És mit mond nekünk maga Beethoven, a kórusdallamot bevezető recitatívóban: „Ó, barátaim, ne ezeket a hangokat! Énekeljünk kellemesebb és örvendezőbb dallamot!" Kellemesebbet és örvendezőbbet! Ehhez az emberi énekszó meggyőzőbb hangjára, a népének ártatlan dallamára volt szükség. De nem a szóhoz, hanem a „kellemesebb" hanghoz, nem a fogalomhoz, hanem a bensőséges, örömteli hanghoz folyamodott, zenekara lélekkel teli hangzására vágyott a fenséges mester. Hogyan is érthették félre! A *Kilencedik* zárótétele ugyanaz, mint amit Richard Wagner a nagy *Missa solemnis*ről, erről „a beethoveni szellem leglényegét kifejező tisztán szimfonikus műről" mond: „A vokális szólamokat Beethoven itt tisztán emberi hangszerekként használja, pontosan abban a szellemben, ahogyan – nagyon helyesen – Schopenhauer akart nekik értelmet tulajdonítani; a vokális szólamok alá helyezett szöveget mi ezekben a nagy kompozíciókban nem fogalmi jelentésük szerint fogjuk fel; mint a zenei művekben általában, a szöveg itt is csupán az énekszólam nyersanyagával szolgál, és nem zavarja meg a zenére összpontosuló érzeteinket, mert semmiképpen nem észbeli képzeteket ébreszt bennünk, hanem vallásos jellegének megfelelően jól ismert szimbolikus hittételek benyomását kelti." Egyébként nem kétlem, hogy Beethoven, ha megírta volna tervezett tizedik szimfóniáját – amelyhez vázlatokat hagyott hátra –, valóban a *tizedik* szimfóniát írta volna meg.

Mindezen előkészületek után vegyük alaposabban szemügyre az *operát,* hogy azután rátérhessünk ennek a görög tragédiákban testet öltött ellenképére. Amit a *Kilencedik* utolsó tételében, tehát a modern zenei fejlődés tetőpontján megfigyeltünk, vagyis hogy a szavakban rejlő tartalom nem hallható, mert elmerül a zenei hangzatok általános tengerében, az nem elszigetelt és szokatlan jelenség, hanem a mindenkori vokális zene általános és örökérvényű normája, amely a lírai dallal egy időben fogalmazódott meg. A dionüszoszi módon felindult embernek csakúgy, mint az orgiákban tivornyázó néptömegnek *hallgatója,* akivel valamit közölni akarna, *eleve nincsen;* hallgatót csak az epikus elbeszélő, egyáltalán az apollóni művész tételez fel. A dionüszoszi művészet lényegében rejlik, hogy nincs tekintettel a hallgatóra: Dionüszosz lelkesült szolgáját, amint ezt korábban mondottam, csak a hozzá hasonlók értik. Ha viszont netán a dionüszoszi felindultság kitörésének hallgatójára gondolnánk, megjósolható, hogy rá ugyanaz a sors várna, mint Pentheuszra, a leleplezett leskelődőre: a menádok széttépnék. A lírikus „úgy énekel, mint a madár", egymagában, belső késztetésre, de elnémul, ha követelőző hallgató akad az útjába. Ezért teljesen természetellenes volna a lírikustól azt várni, hogy dalának szövege, annak minden szava érthető legyen – természetellenes, mert itt a *hallgató* követelőzne, neki pedig a lírai vulkánkitöréssel szembesülve erre semmi joga. Tegyük fel a kérdést, most az egyszer őszinte választ várva, kezünkben a nagy antik lírikusok költeményeivel: vajon megfordulhatott-e bármelyikük fejében, hogy képés gondolatviláguk a rájuk figyelő bámész tömeg számára érthető legyen? Feltételezhetünk ilyesmit Pindaroszról vagy a kardalköltő Aiszkhüloszról? A gondolatoknak ez a páratlanul merész és mély homályba vesző szövevénye, a képeknek ez a vad kavargása, az egésznek ez az orákulumszerű tónusa, amelyen mi a zene és az orkesztika irányítása *nélkül,* a legmegfeszítettebb figyelemmel sem tudunk átvergődni – nos, ez az egész csodavilág a görög tömeg számára tényleg olyan kristálytisztán felfogható lett volna, mi több, a zene képi-fogalmi interpretációjául szolgált volna? És olyan gondolatmisztériumokkal, amilyenek Pindarosznál találhatók, ez a csodálatos költő a magában véve érthető – a szónak nyomatékos értelmében érthető – zenét valóban még érthetőbbé akarta volna tenni? Nem kellene itt tisztázni azt, hogy mi a költő? A költő ugyanis művész-ember, akinek a dolga az, hogy a zenét képek és affektusok szimbolikájával *a maga számára* értelmezze, nem pedig az, hogy a hallgatóval bármit is közöljön: a maga elragadtatottságában éppenséggel arról is megfeledkezik, hogy közelében valaki mohó figyelemmel az ő szavát lesi. És ahogyan himnuszát a lírikus, úgy énekli népdalát a nép, belső késztetésből, mit sem törődve azzal, hogy szava érthető-e annak, aki nem énekel vele együtt. Gondoljunk saját tapasztalatainkra a magasabb rendű műzene területén: ugyan mit értettünk meg egy Palestrina-mise, egy Bach-kantáta, egy Händel-oratórium szövegéből, ha nem énekeltünk benne magunk is? Líra, vokális zene csak a *vele-éneklők* számára létezik; *a hallgató a zenével mint abszolút zenével áll szemben, abszolút zenét hall.*

Mármost az *opera,* ezt a legegyértelműbben tanúsítják a dokumentumok, a *hallgató* azon követelésével kezdődik, hogy *érteni akarja a szót.*

Hogyan? A hallgató *követel* valamit? Érteni akarja a szót?

Ára: 500 Ft

Magyar Zene

3·2007

Magyar zene

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XLV. évfolyam, 3. szám *2007. augusztus*

Tartalom

225 SÁROSI BÁLINT
Kodály, 2007

TANULMÁNY

231 ZEKE LAJOS
Az op. 111 *Ariettájától* a *Zene* fúgájáig
A bartóki kozmikus kvintspirál beethoveni előképe

265 KUSZ VERONIKA
Dohnányi fogadtatása Amerikában
Sajtórecepció 1949–1960

289 HOVÁNSZKI MÁRIA
Magyar nyelvű énekelt (dal-)költészet
a 18. századi Magyarországon
1. Gáláns, rokokó énekköltészet
2. Érzékeny dalköltészet

RECENZIÓ

343 LAMPERT VERA
Afrika vonzásában: Bartók Béla biskrai gyűjtőútja
Bartók és az arab népzene

nka
Nemzeti Kulturális Alap

NEMZETI KULTURÁLIS ÖRÖKSÉG MINISZTÉRIUMA

MEGJELENIK A NEMZETI KULTURÁLIS ÖRÖKSÉG MINISZTÉRIUMA,
A NEMZETI KULTURÁLIS ALAP ÉS A FŐVÁROSI KÖZGYŰLÉS
KULTURÁLIS BIZOTTSÁGÁNAK ZENEI ALAPJA TÁMOGATÁSÁVAL

Magyar zene ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT – 2007/3

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság lapja • Szerkeszti: Székely András (szekelyandras@t-online.hu) • Kiadja a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság • Felelős kiadó: a Társaság elnöke • Levelezési cím: Magyar Zene, Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság, 1064 Budapest, Vörösmarty utca 35. (magyarzene@t-online.hu) • Kéziratot nem őrzünk meg, és csak felbélyegzett válaszborítékkal küldünk vissza • 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 2000 forint. Egyes szám ára 500 forint • Megjelenik évente négyszer • Szedés: graphoman • Nyomtatta az Argumentum Könyv- és Folyóiratkiadó kft. Budapesten • ISSN 0025-0384

Sárosi Bálint
KODÁLY, 2007*

Egész évet jelöltünk ki magunknak arra, hogy születésének 125., halálának 40. évfordulóján Kodály Zoltánra emlékezzünk. Hogy megnézzük, hogyan bántunk az örökséggel, amelyet ránk hagyott.

Zenével európai magyarokat nevelt. Előbb azonban önmagát formálta, jórészt önneveléssel, európai magyarrá.

Mozarti tehetséggel indult. Az első Beethoven-szonátákat középiskolás korában hallás útján tanulta meg úgy, hogy azokat nővére gyakorolta, ő pedig a szomszéd szobában görögöt preparált. Fél év zongoratanulás után végigjátszotta Bach *Wohltemperierte*sének 48 prelúdiumát és fúgáját. 10 éves kora után, néhány év alatt jutott hegedülésben odáig, hogy Mendelssohn *Hegedűversenyét* játszotta. Csellón és brácsán magánúton tanult meg játszani, csupán azért, hogy vonósnégyesben, ha szükséges, ezek szólamát is játszhassa. Iskolai feladatai mintaszerű teljesítése mellett zongorára, vegyeskarra, orgonára írt darabokat. 15 éves korában iskolája, a nagyszombati érseki gimnázium zenekara számára nyitányt komponált, amelyről, elhangzása után a helyi sajtó elismerően számolt be.

Gyerekkora „legszebb éveit" Galántán töltötte, ahol édesapja állomásfőnök volt. Késő öregségében is szívesen emlékezik élete első zenei élményére, Mozart *F-dúr hegedű-zongoraszonátá*jára, amelyet 3 vagy 4 éves korában a zongora lábánál heverészve szüleitől hallott, akik lelkes amatőr zenészek voltak: édesapja hegedült, édesanyja zongorán játszott. Alkalomadtán gyermeki áhítattal hallgatta a helybeli cigányzenészek játékát is, és dalolta tágabb környezete divatos magyarnótáit. Népdalt gyermekkora első tíz évében falusi lányoktól hallott, kiknek emlékét idős korában is meghatott szavakkal idézi: *„Rozi, Ágnes!... apámék tovatűnt drága cselédei, első igazi felejthetetlen zene-tanáraim... titőletek tanulhattam meg magyarul dalolni..."*.

18 évesen egyszerre kért és kapott felvételt az Eötvös Collegiumba és az egyetem bölcsészkarán magyar–német szakra, valamint a Zeneakadémián zeneszerzés szakra. Zeneszerzéstanára, a német Hans Koessler mindjárt a második akadémiai osztályba vette volna fel; ő kérte, hogy az első éven kezdhessen, mert módszeresen

* 2007. május 7-én, a Magyar Tudományos Akadémia közgyűlésén felolvasott előadás. Megjelent a *Magyar Szemle* 2007. júniusi számában.

akart végighaladni azokon a zenei ismereteken, melyeket korábban autodidaktaként már elsajátított.

Mintegy a felsőfokú tanulmányok lezárásául 1906 decemberétől néhány hónapot Berlinben, majd Párizsban töltött. Korszerű megismernivalót keresett és talált Nyugaton. Érezhette például a megújuló francia zene friss fuvallatát. Bartókra és az itthoni újító tervekre is gondolva Debussy-kottákat hozott Párizsból.

Ő 1905-ben, Bartók 1906-ban kezdte meg a magyar népdalgyűjtést. Távolléte idején jelent meg a frissen gyűjtött és Bartókkal közösen, zongorakísérettel kiadott 20 magyar népdal. Ez, a *Magyar népdalok* című füzet volt a kettejük által kezdeményezett népdalos zenei megújulás első hírnöke; de a közönség úgyszólván észre sem vette. Berlinből küldött levélben így nyugtatja Kodály az érdektelenség miatt csalódott barátját:

> Végre is nem lehet a szamárba fácán pecsenyét tömni, ha megeszi is, megárt neki. Mindazonáltal azt hiszem, csak idő kérdése, hogy jobban elterjedjen, ha majd kissé több szitytya tesz le arról a nagyúri tempóról, hogy csak a cigánnyal muzsikáltat, és maga is kezébe vesz egy-egy kótát... A rettenetes csak az, hogy Magyarországon nincs „tárgyi érdeklődés", minden személyes ügy.[1]

Életében még sokszor találkozik a „tárgyi érdeklődés" hiányával, és „személyes ügy"-ekkel, melyeknek leginkább hozzá nem értés vagy pozícióféltés a háttere. Újból és újból neki kell mennie a hazai maradiság és műveletlenség áttörhetetlennek látszó falának, míg legalább zenei fejlődésünk dolgában rést tud rajta nyitni. Az ő műveltségével, zeneszerzői tehetségével civilizáltabb népek között is sokra vihette volna – ezt ő maga jól tudta, és mondta is. De éppen, mert hazájáról is mérhetetlenül sokat tudott, bőven talált szeretni- és tennivalót, ami itt tartotta, nagy tervek megvalósítására késztette. 1964-ben Mészöly Gedeon Ulisszesz-fordítását ismertetve így adta sűrített, szép összefoglalását a terveknek:

> Kultúránk hasonló egy remekbe tervezett, de félbenmaradt szőnyeghez. A történelem viharai bele-beletéptek, szálai elszakadva lengenek a szélben. Aki megsejti a terv nagyszerűségét, nem állhatja meg, hogy ne próbálja folytatni, ahol abban maradt.[2]

Viszonylag hosszú életében két világháború megpróbáltatásain és három rendszer rendezetlen eszméinek buktatóin haladt át, de magatartásán, cselekedetein sohasem volt revideálnivalója. Szilárd hittel és optimizmussal, kitérő nélkül ment végig a maga kijelölte úton. Országvezetők is tanulhatnák tőle, hogyan kell elkészíteni és megvalósítani nagy tervet évtizedek alatt abban a természetes sorrendben, ahogy a tennivalók diktálják. Zeneszerzőként írhatott volna a késő romantika jól kitaposott stílusában „magyarosan" kizsinórozott zenét; lehetett volna korának feltűnést keltő, tűzön-vízen át újításokra törekvő, eredetiséghajhászó zeneszerző fenegyereke. De helyette soha senki sem tudta volna zenekultúránkban azt

1 Eősze László: *Kodály Zoltán életének krónikája.* Budapest: Zeneműkiadó, 1977, 38.

2 Kodály Zoltán: *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok. II.* Sajtó alá rendezte Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1982, 314.

a gödröt betölteni, melyet ő a *Psalmus Hungaricus*szal, a *Háry János*sal, a *Galántai táncok*kal, a *Mátrai képek*kel és sok egyéb művével betöltött.

Kodály nem egyszerűen zeneműveket alkotott, hanem tartóoszlopokat és -falakat épített a magyar kultúrában. Ma talán fel sem tudjuk eléggé fogni, zenei alkotásainak mennyire fontos ösztönzője és kiegészítője volt a paraszti hagyományban megőrzött népdal értékeinek feltárása, valamint az óvodai és iskolai énektanítás új alapokra helyezése. 1941-ben erről így nyilatkozott:

> Eleinte én is úgy éltem a magas zene régióiban, mint minden más zenész: azzal a gondolattal, ami ezen kívül vagy alul van, ahhoz semmi közöm. A népdalgyűjtés feltárta előttem az óriási szakadékokat az ideplántált nyugat-európai és sajátos magyar zeneélet között. Ennek áthidalását keresve jutottam el, mintegy 15 éve az iskolai zenéhez.[3]

Az ő kezdeménye és munkássága révén forrt össze a népdal az iskolai énektanítással. 1966-ban, ottani látogatása alkalmával amerikai magyarok megkérdezték tőle, mi a magyar zenei nevelési módszer, amely iránt a külföld is érdeklődik. „Nagyon egyszerű – felelte –. Három szóval ki lehet fejezni: ének, népdal és mozgó *do*."[4] A „mozgó *do*", mint sokan tudják, a relatív szolmizációt jelenti: azt a módszert, mely a kottából éneklést megkönnyíti mindaddig, míg a kottaolvasó arra a szintre nem jut, ahol már nincs akadálya a keresztek és a bék olvasásának. E módszer leleményes alkalmazásával egy általános iskolás gyereknek is viszonylag könnyen meg lehet tanítani egy egyszerű dallam kottából való éneklését, hallás utáni lejegyzését. Nem Kodály találmánya a relatív szolmizáció. Alapformáját több mint száz évvel előtte angolok már alkalmazták, csak éppen nálunk senki sem vett róla tudomást. Kodály egyebekben is gyakran figyelmeztetett: vegyük észre, ismerjük meg, amit mások már feltaláltak, ne akarjuk azt hosszú vajúdással újból feltalálni. Beépítette tehát a népdallal együtt az angol *tonic sol-fa*-eljárást a maga elképzelésébe, s mint ismeretes, ez a koncepció, részletes módszerré bővítve, világhírűvé tette a magyar zenei nevelést. Felfelé ívelése idején legjobb énektanáraink nem győztek eleget tenni a külföldi meghívásoknak. Itthonra alig maradt belőlük, de jóból is igen kevés volt ahhoz, hogy nagy általánosságban meggyökeresedjék a kodályi zenepedagógia. Ahogy Kodály jelenléte megszűnt, az iskolai énektanítás odajutott, ahol most van. A legtöbb iskolában az énekóra kevés, ami van, az sem kap elég figyelmet: zenetanításunknak mind kevesebb a presztízse.

Kodálynak az igazi gondot sohasem a tennivalók okozták, hanem a változtatást ellenző kényelem, az újítást gyanakvással fogadó középszer. Nemcsak a nevét hordozó kezdeményekkel, hanem ővele szemben is gyakran megnyilvánult a tehetségtől félő dilettantizmus fékező rosszindulata. 1919-ben, a Tanácsköztársaság idején vállalt zeneakadémiai aligazgatóságát és javító intézkedéseit ürügyül felhasználva, alaptalan vádakkal fegyelmi elé állították, állásából majdnem egy évre felfüggesztették. „Nagy baja van a fejével, aki egy fejjel kimagaslik embertársai

3 Uott 494.
4 Uott III. 187.

közül" – olvasható az ironikus megjegyzés hátrahagyott jegyzetei között. Panaszkodásra, mint általában is a haszontalan beszédre, nem pazarolta a szót. De meghurcoltatásának keserű élménye minden bizonnyal benne van a 16. századi költőprédikátor, kecskeméti Vég Mihály által megverseltekkel együtt a *Psalmus Hungaricus* 1923-ban komponált, megrázó erejű zenéjében.

Élete első felében zeneszerzésért is, a népzenekutatásért is, zeneakadémiai nevelő tevékenységéért is érték durva és ízléstelen támadások. Ezért ismerteti tőle szokatlan szenvedéllyel a kicsinyes gáncsoskodással betegségbe, halálba hajszolt 17. századi híres erdélyi nyomdász, Misztótfalusi Kis Miklós újra kiadott önigazoló írását, a *Mentség*et. Ismertetőjében, a jelenhez intézve a szót, így fakad ki:

> A hibásak azok, akik elállják a legjobbak útját a nemzethez. Míg ezek el nem fogynak, még nem egy Tótfalusinak kell itt szenvednie. A „Mentség" egyes részleteit iskolai olvasókönyvekbe kellene felvenni. Hadd tanulja ebből is a jövő nemzedék, mily országromboló destrukció a tehetség üldözése, elnyomása... Mikor kerül sor a legértékesebb nyersanyag és energiaforrás: a szellemi képesség megbecsülésére, gazdaságos, ésszerű felhasználására?[5]

A magyarságról világosan megfogalmazta, amit józan ésszel mindenkinek tudnia illik: „...amint műveltnek nem lehet születni, úgy magyarnak se! Mindenki annyira művelt és magyar, amennyire meg tudta szerezni. Csak szerzett műveltség van, szerzett magyarság."[6] Hazaszeretetét ugyanúgy legintimebb dolgai közé sorolta, mint vallásosságát, amelyről alig értesült a világ. Mélyen megvetette a lármás, törtető, fennhéjázó magyarkodást. „Mintha a magyarság nem éppen a kiváló magyarok közös rokonvonásainak összessége lenne..."

Lefokozzuk őt, ha tudósként csak népzenekutatónak tekintjük. Hiszen a kultúra minden ága érdekelte, zenében pedig egyebek mellett a zenetörténetet is mindenkinél jobban ismerte. Az ő történelemismeretének és kivételes zenei stílusérzékének köszönhető, hogy kezdeményére és irányításával, az írásos dokumentumok töredékessége ellenére is sikerült zenetörténetünknek számos homályos pontját az élő népzenéből megvilágítani. Zeneszerzőként is biztos kézzel ragadta meg azokat a népzenei elemeket, melyek segítségével történeti tárgyú kompozíciói hitelesen elevenítik meg a múltat.

Féltő figyelme zenei hagyományunk minden értékére, így a népies dalra – közérthető szóval: magyar nótára – is kiterjedt. Ezt, a 19. század polgári népdalát ő is kevesebbre értékelte, mint a népdalok legjavát. Ezért évtizedeken át szó nélkül hagyta a neofita buzgalmú népdalimádók nótairtó tevékenykedését. De idős korában úgy érezte, közérthetően ki kell mondania, hogy a népies dalnak nemcsak selejtje, hanem java is van. 1955-ben, *Szentirmaytól Bartókig* című előadásában, itt, az Akadémia épületében mondta ki a magyar nótáról egyebek közt ezeket a szavakat: „élő zene volt, a magyar élet szerves része... egyetlen zenéje volt a magyarság

5 Uott 312.

6 *Kodály Zoltán hátrahagyott írásai: Közélet, Vallomások, Zeneélet.* Szerk. Vargyas Lajos. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1989. 38.

zömének." Hátrahagyott könyvtárában egy évszázad minden magyarnóta-kiadványa mellett, a hangszeres tömegzenéből, a csárdásból is mintegy másfélezer kottanyomtatvány található. A bennük látható ceruzás megjegyzések tanúsága szerint, Kodály mindet figyelmesen átnézte, ismerte. Hogy van bennük érték, azt Brahms magyar táncai is bizonyítják. Eredeti magyar csárdás-szerzemények egyik-másikán alig kellett valamit változtatnia a nagy német szerzőnek ahhoz, hogy velük nemzetközi sikert érjen el.

Ma, amikor a rádióból, televízióból is ömlik a hibás magyar beszéd, tanulságos emlékeznünk Kodály nyelvvédő, nyelvművelő megnyilatkozásaira. Különösen figyelt a nyelv hangzására. „Minden nyelvnek megvan a maga hangszíne, tempója, ritmusa, dallama, egyszóval zenéje. A magyarét egyre többen fújják hamisan" – írja 1938-ban elmondott rádióelőadása szövegében.[7] Mit szólna ma, ha hallaná a sok *öö*-zést, elmosódó, hibás kiejtést, áruház helyett *äruházat*, követhetetlen hadarást – olyanoktól is, akiknek beszédét a felvértezetlen közönség műveltnek hiszi, és szívesen utánozza. 1955-ben, nyelvünk akkori két „legocsmányabb dudváját", a germanizmus üledékét, a *kultúr* szót és a tunya gondolkodás töltelékszavát a *szóval*t ugyancsak rádióelőadásban állította pellengérre.[8] Vajon győzné-e szóvá tenni a mai „dudvákat"?

Ugyanígy nem állhatta a fölösleges teoretizálást, a körmönfont okoskodást. Tanítványainak azt ajánlotta: ne kiagyalt olvasmányokból a művekről, hanem inkább a művekből tájékozódjanak. Ehhez viszont megkövetelte a fölényes zenei írás-olvasást: hogy a zeneértő lássa, amit hall és hangszer nélkül is hallja, amit a kottán lát. Szűkszavúságát zeneakadémiai óráin is megőrizte: egy-egy keresetlen, de jól megtalált szóval életre szóló eligazítást adott. A zeneakadémisták közös népzeneóráját még 1950 táján is fenntartotta magának. Egy ilyen órán az elemzésre felszólított hallgató négysorosnak vélte az elemzett, szokatlan formájú, háromsoros népdalt. Kodály indokolást kért, de az indokolás késett. Spontán beszólások következtek a hallgatóktól: *háromsoros... négysoros... háromsoros.* Valaki álljon fel, és indokolja meg akár az egyiket, akár a másikat – szólalt meg Kodály. Közülünk a bátrabbak egyike felállt és az elemzett dalra nyitott könyvvel a hallgatók felé fordulva, marxista szemináriumokon kipróbált elméncséggel javasolta a megoldást: ez a dal *minőségileg* négysoros. No lám, így kell a gordiuszi csomót mesterien elvágni – hunyorítottunk mi többiek elismerően egymásra. Kodály rezzenéstelen arccal várt egy kicsit, aztán szúrósan megjegyezte: és, mondja, *nyakakitekertileg* hány soros?

Sok anekdota volt róla forgalomban. Ezek java részét nem ráruházták, ő volt forrásuk is. Életén át éles ésszel és csalhatatlan ítélettel találta meg a helyzetnek megfelelő mondatot, megoldást – köztük az anekdotába kívánkozót is. Hogy ne kelljen feladnia nevelő és kultúrateremtő elveit, a dühöngő szocializmus idején is vállalt annyi közéleti szereplést, amennyit a tisztesség csorbulása nélkül vállalni lehetett, de nem tudták olyan vállalkozásba belerántani, amiért később szemrehá-

7 Kodály: *Visszatekintés III.* 30.
8 Uott 329.

nyás érhette volna. Ha úgy látta, hogy használ vele, súlyos kockázat árán is megmondta az igazat: veszélybe került ügyekért hadakozott, embereket mentett. Mikor Rákosiék új himnuszt kértek tőle, röviden és határozottan mondott nemet. Közölte, hogy neki a régi himnusz jó.

Harcostársa, Bartók elmenekült az országból. Helyesen tette, mert itthon talán hátra levő néhány évét sem bírta volna ki... és most szegényebbek volnánk a *Concertó*val. Kodály maradt, mert volt hozzá ereje és főleg programja, ami itthon tartotta. A háború utáni újjáépítést a Magyar Tudományos Akadémia elnökeként – ahogy elnöki megnyitójában mondta: *előmunkásaként* – kezdte. Az Akadémiának is megbecsült tagja volt; méltó arra, hogy emlékét tisztelettel idézzük, ébren tartsuk.

TANULMÁNY

Zeke Lajos

AZ OP. 111 *ARIETTÁJÁTÓL A ZENE* FÚGÁJÁIG*

A bartóki kozmikus kvintspirál beethoveni előképe

I.

A *Zene húroshangszerekre, ütőkre és cselesztára* nyitófúgáját hallgatva mindig eszembe jutnak Tallián Tibor szavai, aki az egész műről így írt: „Bartók nagyon mélyről hozza fel tanulságát, olyan mélyről, ahol az európai történelem szinte még el sem kezdődött."[1] Magáról a nyitótételről pedig így: „A konstruktivitás hallatlanul erős. A szerkezeti elvek következetes végigvitelével érkezik el a forma a legbonyolultabb tartalmakhoz, logikus egyszerűségében valóban szinte misztikusan mélyen és intellektuálisan mutatja be a kordrámát. Egészen egyszerű elvének egészen bonyolult végigvitele olyan tömény, mintha egyetlen tételbe sűrítené Bartók előző harminc, az európai zene előző kétszáz évét... Csak ilyen önfeláldozó és végsőkig vitt... önmegtartóztatással lehetett előrenyomulni az alapkérdések földjére..."[2]

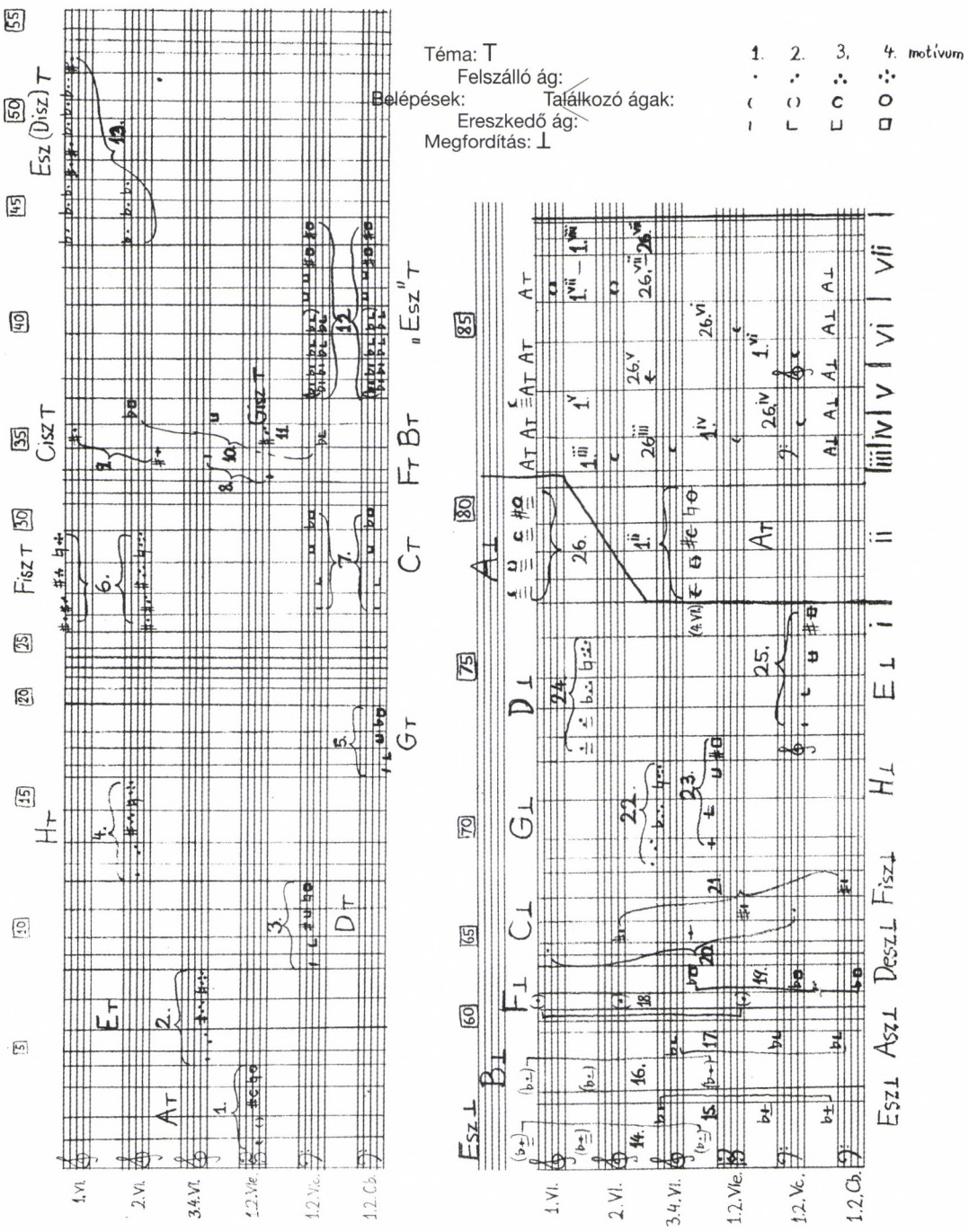
Sokáig nem mertem az élmény tökélyét az intellektus kérdéseivel megbolygatni. Amikor a tolakodó észt az intuíció végül beengedte szentélyébe, kimondatlan feltételt szabott számára. Legalább is erre következtettem a furcsa tünetből, hogy elemző értelmem rendre megtorpant, amint szem elől tévesztette az „egészen egyszerű" „szerkezeti elvek" „egészen bonyolult", ám szigorúan „következetes végigvitelének" fonalát. Természetesen nem a töredékes belépések zavartak meg, és az első szűkmenet nyomában fellépő sorrendváltás sem okozott problémát a két

* Az itt következő dolgozat főszövegben foglalt része – kisebb változtatásoktól eltekintve – megegyezik a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság által Tallián Tibor tiszteletére rendezett, 2006. október 14–15-én tartott konferenciára előkészített, de ott csak részben felolvasott előadás teljes szövegével. Az eredeti szövegben – a szóbeli közlésmód lehetőségeit s az írásostól elütő követelményeit kiaknázva – tartózkodtam számos, a gondolati építmény alapzatát képező részlet (dokumentáció, háttérbizonyítás, levezető demonstráció stb.) kifejtésétől. A gondolatmenet belső kohéziója szilárd, racionális alapokon nyugszik, de a kifejezésmód külső felületén a szöveg nem annyira az akkurátus megértésre, mint a hallgatónak a gondolatok sodrában mozgásba lendülő intuíciójára apellál. Miközben az írásos közzététel szabályai nyilvánvalóan megkívánták az alapzat láthatóvá tételét, ennek feltétele az anyag természetéből fakadóan vagy a szöveg radikális kibővítése és átformálása lehetett volna, vagy a megszokott arányt fölborító, terjedelmes lábjegyzetanyag hozzáadása. Az utóbbi mellett döntöttem, de minthogy félő volt, hogy a jegyzetek olvasása (sőt puszta vizuális jelenlétük) megtörheti a gondolatok vonulatát és befogadásuk ívét, a szerkesztő egyetértő támogatásával a végjegyzeteknek a *Magyar Zené*ben rendhagyó megoldásához folyamodtam, az olvasó belátására bízva ezzel, hogy figyelmét milyen metódus szerint kívánja megosztani a szöveg két rétege között.

kvintág belépései közt: minderre Bartók önelemzése kellően felkészített. Megtorpanásomat a belépések száma okozta. Sokadszor is visszatértem Bartók eredeti ismertetéséhez: „Minden új téma egy kvinttel magasabbra..., illetve egy kvinttel mélyebbre helyezett hangnemben... lép be; emellett később 2 egymásutáni belépés többször torlasztott, néha a belépések csak a téma töredékeit hozzák. Miután mindkét irányban elérték a legtávolabbi hangnemet (Esz) – a tétel csúcspontja –, a további belépések a témát megfordításban hozzák, amíg csak ismét el nem érkeznek a főhangnembe (A). Ezzel kezdődik a Coda, amelyben a téma mindkét alakjában megjelenik."[3] Újra és újra arra jutottam, hogy a fúgatéma kvintekkel elválasztott belépéseinek száma nem haladhatná meg a huszonhármat. A két szemben haladó kvintösvényt kiindulásuk közös pontjában a téma egyetlen elhangzása képviseli: a legelső. Végső találkozásuk pillanatában ugyanígy megosztoznak a megfordított téma egyetlen, *a*-ról induló belépésén. (A cseleszta víztükrében ezzel egyidejűleg megszólaló eredeti témaalak logikailag már az egész ciklus egy újabb lefutásának szimbolikus kezdete.) A két ösvény keresztezi egymást a „legtávolabbi hangnem" alaphangja által kijelölt átellenes pontban; joggal várhatnánk tehát, hogy a témának a két ágon egyaránt esedékes *esz*-ről beléptetett eredeti alakja ugyanúgy egybeessék, mint ahogy az az imént leírt alaphangnembeli belépések esetében történt. Ezután az első témafordítást „a további belépések" soros tagjához rendelnénk, amely (ha Bartók definíciójához szigorúan ragaszkodunk) csak az *esz*-t közrefogó két kvintstáció valamelyikét jelenthetné. Összegezve tehát: az *esz*hez egy, a többi tizenegy stációhoz két-két belépés tartoznék, ami huszonhármat ad. Felmerülhet, hogy az első fordított alakot talán indokolt lenne a megelőző lépésben már elért *esz*-hez rendelni, noha a szerkesztési szigor egy láncszeme a tökéletes szimmetria kedvéért ezáltal meglazulna – így mindenesetre még egy huszonnegyedik belépésről is számot adhatnánk.

A partitúrában azonban mást találunk: a kóda elejét szignáló témafordítást utolsónak véve a belépések száma egyértelműen huszonhat *(1. ábra a szemközti oldalon)*. A két ág metszéspontjában valami okból nem kerül fedésbe sem az eredeti forma, sem a megfordítás két-két belépése. Pedig az ösvények keresztezik egymást, amire a belépési sorrend újabb megfordulásából következtethetünk: az egyik ilyen sorrendcsere a *c-fisz* tengelyhez, a másik a rá merőleges *a-esz* tengelyhez kapcsolódik. Hol másutt találkozhat tehát a felszálló és a leszálló ág, mint pontosan az *a* oktávfelező tritonusában?

A kitörést az ördögi körből az a felismerés hozta el, hogy Bartók leírásába mindvégig belevetítettem egy nyilvánvalónak tetsző előfeltevést: azt ugyanis, hogy a fúga terve zárt kvintkörön alapul. Sokkal kézenfekvőbb pedig az a feltevés, hogy miközben a gyakorlatban bevált egyenletes temperálás feladásának gondolata föl sem merült Bartókban, fúgája szerkezetét a kvintre mint tiszta akusztikus képződményre, mint komplikálatlan számszerű elvre kívánta építeni. A tiszta, 3/2-es kvintek lánca azonban köztudottan nem zárt kört, hanem mindkét irányban végtelenbe tekeredő spirált képez. Így *a*-ról indulva az első spirálfordulóban elért *esz* mindkét ágon „túllő" a tritonus célpontján, a két *eszt* pedig egy, a kör felezési pontját szimmetrikusan közrefogó hézag, a püthagoraszi komma választja el egy-



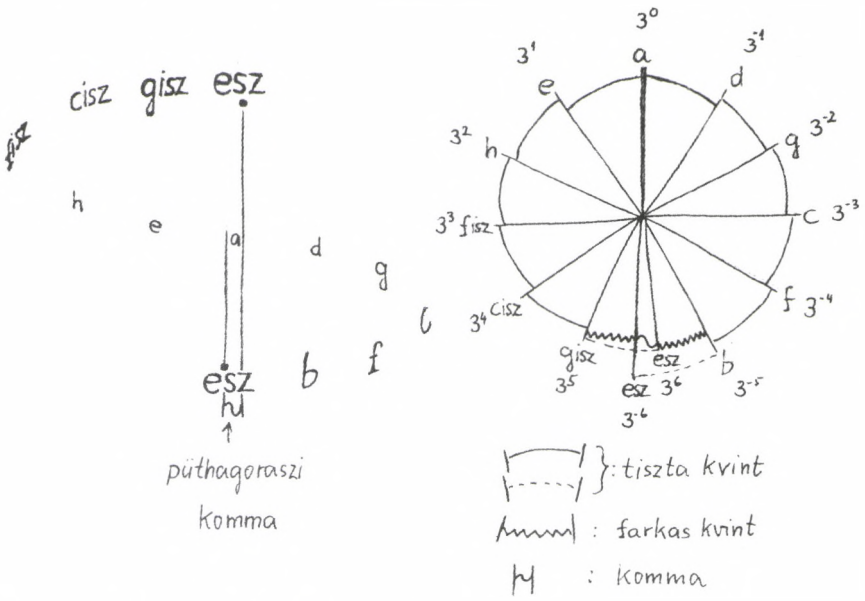
1. ábra. Bartók: Zene… *I. tétel; a fúgatéma belépései*

mástól. A bartóki fúgaszerkezet e spirális változatában a tizenkettedik belépés éppoly kevéssé kerülhet fedésbe a tizenharmadikkal, mint a tizennegyedik a tizenötödikkel, még ha a tényleges megszólalásban kezdőhangjaik magassága egybeesnék is. Az új modell elkerülhetetlen következménye, hogy a belépéseknek kezdetben a kvintlépcsőn felfelé hágó sora itt csak azon az áron folytathatja az emelkedést, ha előbb a komma – és vele a közbeeső tizenkét kvint – szakadékát átszelve az ellentétes ág legalsó pontjára lendül (ami persze megfordítva az ereszkedő ágra is érvényes): másként sohasem érkezhetne vissza a kezdőpontba. Ez nemcsak azt a vélt következetlenséget teszi semmissé, hogy a forma centrumában a két szomszédos belépést elválasztó kvint a definícióval dacolva prímmé zsugorodnék – valójában kvint marad, és megtizenkétszereződik –, de meggyőző szerkezeti analógiát szolgáltat a tétel csúcspontjának eseményére is, amelyet Tallián Tibor „kiáltó, mozdulatszerű kitörésként" jellemzett.[4]

Meggyőződésem, hogy ez az interpretáció Bartók szándékával legalábbis fő vonalában megegyezik, bár ezt a magyarázat eleganciáján túl más bizonyítékkal nem tudom alátámasztani. A kvintspirál mentén továbbhaladva az elemző értelem – immár az intuíció jóváhagyásával – ennél is mélyebb, komplexitásukban is gyönyörködtetően egyszerű kapcsolatokat talál, s noha ezeket már túlzás lenne a szerzői szándékosság körébe utalni, releváns voltuk számomra nem kérdéses. Tallián Tibor tanítását remélhetőleg helyesen alkalmazva arra törekszem, hogy egy zenemű rejtett jelentéseit és előre nem kalkulált, mégis fontos összefüggéseit csak azokban az irányokban keressem, amelyeket az alkotói tervszerűség igazolhatóan kijelölt, amelyekben ennél fogva elvárható a tudatos szándék találkozása a félúton elébe siető tudatfölötti szándékkal.

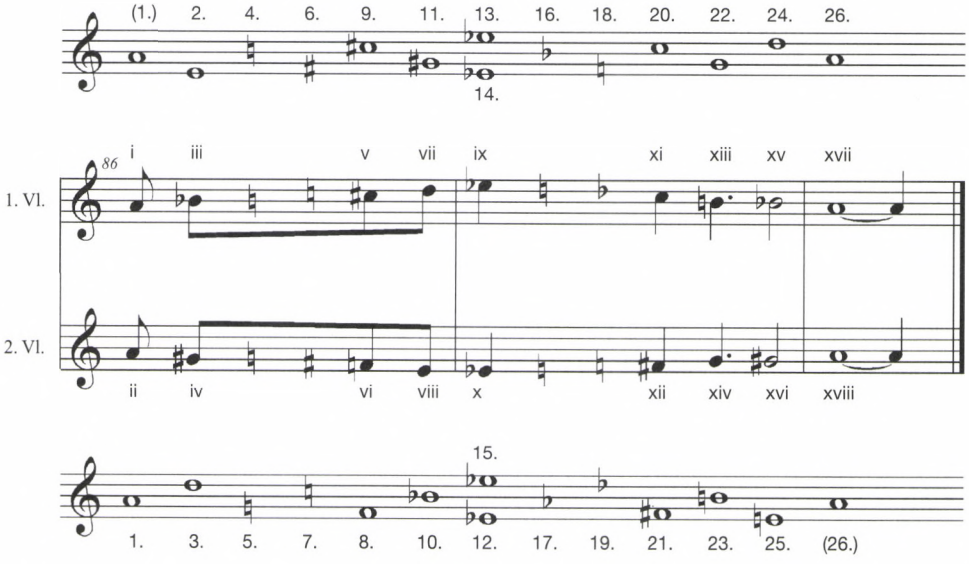
A *Zene* fúgája esetében tehát a huszonhat, azaz kétszer tizenhárom témabelépés első fokon az oktávnak azt az egyenetlen – tíz tiszta és két farkaskvintre, illetve egy püthagoraszi kommára tagolódó – tizenhármas osztását tükrözi, amely a kvintspirál egy teljes fordulatában bontakozik ki *(2. ábra a szemközti oldalon)*. A spirálszegmens középéből induló fúga a spirálkarok végpontjáig hatol, majd a két ösvény kvantumugrásszerű helycseréje után visszatalál a kiindulási pontba. A kóda vélhetőleg azt sugallja, hogy az egész folyamat valami okból újra útjára indul, majd egy, a zene tényleges ideje mögötti látens idősíkon még néhányszor lepereg. A két egymást tükröző témaalak enyhén szétcsúsztatott, *a*-ról kezdett kódabeli töredékei jelzésszerűen utalnak az egész fúga harmadik, negyedik, ötödik, illetve hatodik lefutására *(1. ábra)*. Végül a téma második gesztusának egyidejűleg tükrözött, *a*-tól *esz*-ig, majd újra *a*-ig ívelő, zárt konfigurációjával Bartók vélhetőleg egy szimbolikusan végső, hetedik elhangzást idéz meg, amelyben a két szólam minden egyes hangja (szólamonként kilenc, összesen tizennyolc) egy-egy belépést sugall a kvintlépcsősből itt valamiért kromatikussá simuló spirálkarokon *(3. ábra a szemközti oldalon)*. De vajon van-e a két számnak (a hétnek és a tizennyolcnak), illetve a kromatikus konfigurációnak a darab konstruktív elvével szerves egységbe forrt jelentősége? Úgy tűnik, van.

Képzeljük el, hogy a kvintspirál első teljes fordulatát egy újabb szinten megduplázzuk, de a komma korrekciója nélkül, továbbra is tiszta kvintekben haladva,



2. ábra. A kvintspirál egy fordulata és az oktáv egyenetlen, 13-as felosztása

úgy, hogy a második fordulat két spirálkarját engedjük enyhén elmozdulni az első fordulat karjaihoz képest. Azután ismételjük ezt a lépést képzeletben addig, amíg a két irányban bővülő kvinttorony kommánként körbearaszoló „félemeletei" teljes kört leírva vissza nem találnak eredeti orientációjukhoz. Egyszerű számítás



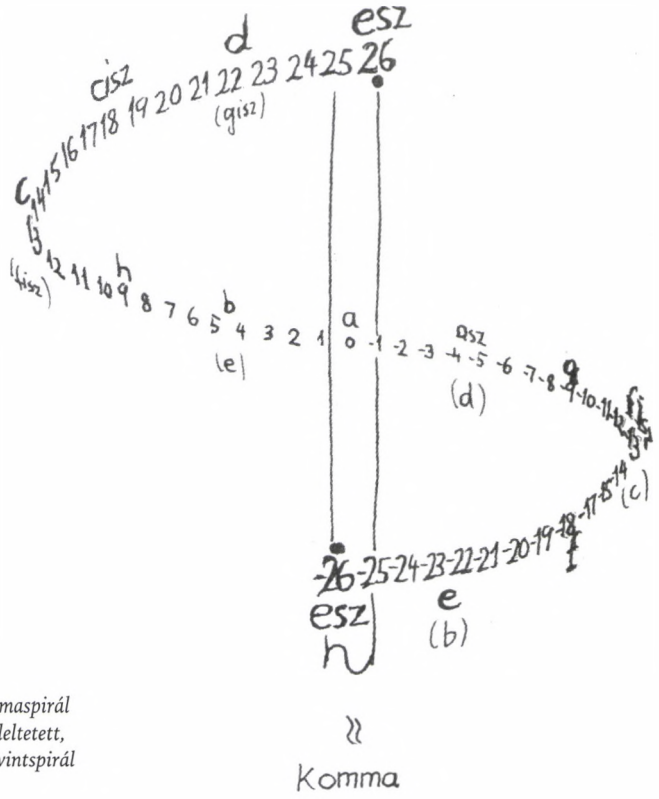
3. ábra. A Zene... *fúgájának szimbolikus hologramja a téma utolsó két tükörfragmentumában*

után könnyű belátni, hogy ez a visszatalálás az ötvenegyedik spirálfordulat után következik be,[5] bár az itt elért kezdőhang megint csak elvéti az eredeti kiindulási frekvenciát – ezúttal azonban annál egy kicsivel (a püthagoraszi komma mintegy egyhetedével)[6] alacsonyabb. Ez azt jelenti, hogy ha még hat ilyen nagy, ötvenegy fordulós egységgel megtoldjuk ezt a bábelivé magasodó építményt, akkor majdnem pontosan egy egész kommává adódik össze az eltérés, ami most már könnyen korigálható egy ötvenkettedik fordulat hozzáadásával. A torony ezzel végre szinte teljesen – bár még mindig tökéletetlenül[7] – körré zárta a kvintspirált, és ez (6 x 51) + 52, azaz 358 emeletet kívánt, vagyis 4296 kvint 358 spirálfordulatba, illetve 7 metaciklusba rendeződő sorozatát.

A különös ebben a matematikailag meglehetősen monstruózus (a három 4296 hatványát felölelő) képződményben az, hogy a zenei intuícióban viszonylag egyszerűen megragadható. Még ennél is csodálatraméltóbb, hogy Platón – egy a múlt ködébe vesző, a püthagoreusok által közvetített hagyomány örököseként, amelyet egy rangos klasszika-filológus a sámánizmus egy formájaként azonosított[8] – minden kétséget kizáróan ismerte és bizonyos írásainak szórványos passzusaiban burkolt, de megfejthető formában le is írta ezt az absztrakt haladványt.[9] Ami azonban a legkülönösebb, az az, hogy ennek az „egészen egyszerű" elvnek „egészen bonyolult végigvitele" Platónnal feledésbe merült.[10] A *Timaioszban* ez a haladvány a Világléleknek az örökké tartó időben való kifejlését képviseli, éspedig nem pusztán egy jelképes matematikai allegória értelmében, hanem szó szerint, hiszen az alapjául szolgáló számok Platón leírásában nem mentális absztrakciók, hanem az önmagát megismerni vágyó abszolút tudat hologramszerű vetületei, amelyeket önnön esszenciáiból formált.[11] Az így felfogott számok az egészet paradox módon magukban hordó részek, amelyek révén az univerzális Én önmagával szüntelenül változó relációkba léphet, hogy magáról őrzött teljes, egyidejű tudását egy végtelen folyamat fázisaiban kifejlő tapasztalásra válthassa, azzal kiegészíthesse.[12]

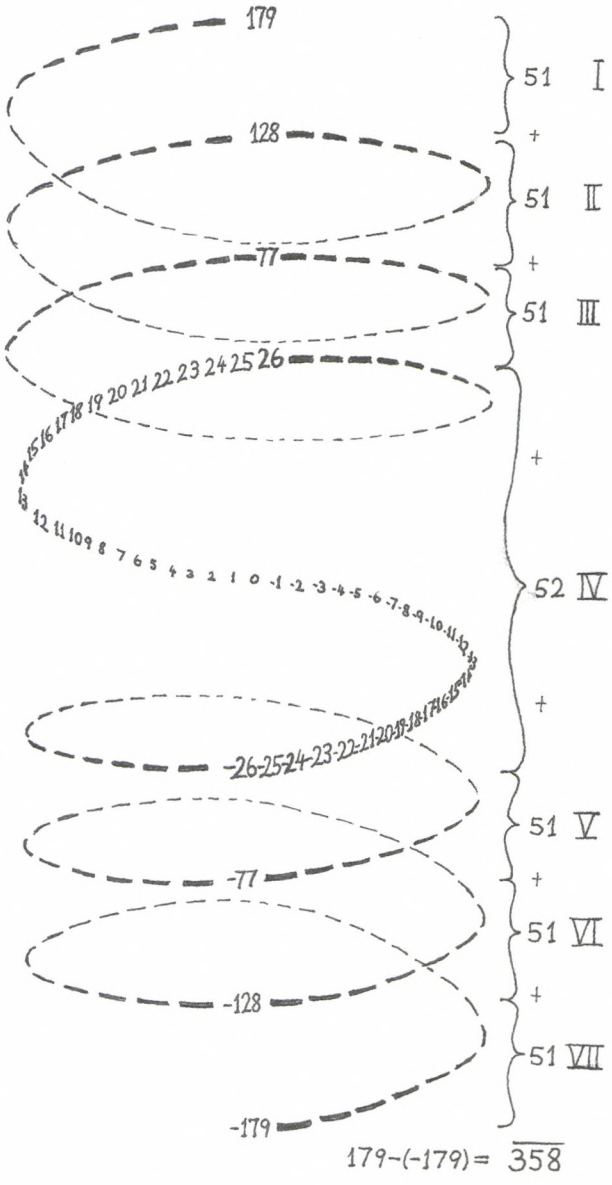
Platón tudta, hogy az univerzális tudat önazonosságát képviselő oktáv megközelítései a másság kvintjeinek szükségszerűen végtelen spirálja mentén mindig csak közelítések maradnak, miközben a haladvány folyton újabb és a megelőzőket magukba ölelő ciklusokat képez. Ezért látta benne a szakadatlanul körben járó, mégis mindig lineáris idő, az örökké változó levés soha le nem járó evolúciós törvényét.[13] Így hát nem meglepő az sem, hogy a hetes ciklus nem lehet a végső – hiszen legnagyobb ciklus nem létezik –, hanem fölötte újabb megaciklus képződik, amely a hetes tizennyolcszoros ismétlődéséből áll...[14] és így tovább, *ad infinitum*, mindig új, de a korábbiakhoz hasonló konfigurációkat kiadó számokkal. Ám akármilyen gigászi ciklust vizsgálunk is meg közelebbről, mindig azt látjuk, hogy a kezdet *egyétől* való eltávolodás mértéke sohasem haladhatja meg a kettő irracionális négyzetgyökével definiált tritonus valamely racionális megközelítését.[15] Nincs olyan kozmikus aión, amely ne igazodnék a létbefejlés *involúciós* és az eredethez való fokozatos visszatérés *evolúciós* szakaszának váltakozó ritmusához, s amely ne a tritonusban érné el legszélső pontját, noha annak eszmei irracionális értékét sohasem érintheti, csak egy (vagy éppen sok) komma szakadékát áthidalva lendülhet át rajta.

A *Zene* fúgájában megmutatkozó analógia olyannyira egzakt, hogy „analógia" helyett helyesebb lenne „beiktatásról" beszélnünk. Benne a szerkezet kozmikus univerzalitása nemhogy nem állja útját a kordráma „misztikusan mély és intellektuális" bemutatásának, hanem éppenséggel annak feltételévé válik: azt sugallja, hogy az emberi tudat egy adott civilizációs ciklusa elérte a Forrástól való eltávolodásának legszélső pontját; hogy belépett abba a mélypontot magábanyelő sötét kvantumszakadékba, amelyet a tritonust övező komma képvisel. Valójában azonban nem egyetlen ciklusról van szó, hanem több egymásba ágyazódó, különböző nagyságrendű ciklus központi fázisának együttállásáról. A kommák ötvenegyes ciklusában a huszonhatodik lépés az oktávkörnek szinte pontosan ugyanabba a tritonuson éppen túl fekvő pontjába visz, amelyet már a tizenkettes kvintciklus hetedik tagja is kijelölt, ami az ereszkedő ágon a komma negatív huszonhatodik hatványát természetesen a szimmetrikusan átellenes pont közelébe utalja.[16] A fúga szkémája így egyidejűleg tekinthető a kvintspirál és a kommaspirál foglalatának: az utóbbit különösen a kóda előtti belépések, illetve az egyetlen spirálkaron található kommák számának (26) egybeesése erősíti meg. Ebben a változatban a szerkezet némileg átértelmeződik, mert az egymást követő belépéseket hol négy, hol öt komma – tehát megközelítőleg egy félhang választja el egymástól, miközben bármelyik ág minden második tagja az eredeti szkémában hozzátartozó hangot annak a másik karon levő tritonuspárjával helyettesíti *(4. ábra)*. Noha tudjuk,



4. ábra. Az 51-es kommaspirál egy fordulatával megfeleltetett, kromatikussá simuló kvintspirál

hogy a tényleges belépésekkel ez nem történik meg Bartók partitúrájában, nagyon érdekes, hogy a belépések sorrendváltása két merőleges tritonustengelyhez kapcsolódik, s talán ennél is árulkodóbb jel, hogy a kóda legutolsó két tükörfragmentuma éppen az imént megfigyelt, kromatikussá átrendezett szkémát sugallja. Figyelemre méltó az is, hogy az ötvenkettes szkémában a szomszédos stációk közeit csak kényelemből mérjük kommákból kalkulált félhangokkal: valójában a kvintspirál négy vagy öt fordulóját kell átugornunk az egyiktől a másikig, ami azt jelenti, hogy távolságukat még mindig kvintekkel, éspedig átlagosan 2×26, azaz 52 kvinttel mérhetjük, míg az *esz* körüli kvantumszakadékot nem kevesebb, mint 12×52, tehát 624 kvinttel.



5. ábra. A 7 kommaspirál 358-as metaciklusa

A kommák ciklusa nem a végső: láttuk, hogy a kóda tartalmazza e ciklus további hat lefutásának visszhangjait, ami egybecseng a hierarchiában a kommákéval szomszédos metaciklus számával, a héttel. A szimmetrikusan elrendezett 358-as ciklusban három pár ötvenegyes kommaspirál fog közre egy egyenlően két félre osztott ötvenkettest *(5. ábra)*. Hasonló szkémához érkezünk így is, mint ahová a kommák egyszeri ciklusának elemzése vezetett, csak éppen a centrális szakadék most egy helyett hét nagy spirálforduló 4296 kvintje fölött repít át. Végül az utolsó ütemekben, ahol Bartók a téma tükörbe néző második motívumának álarca mögött a teljes fúga miniatűr hologramját elénk idézi, a külön-külön belépést kódoló hangok száma huszonhatról tizennyolcra csökken. Elképzelhető lenne, hogy a so-

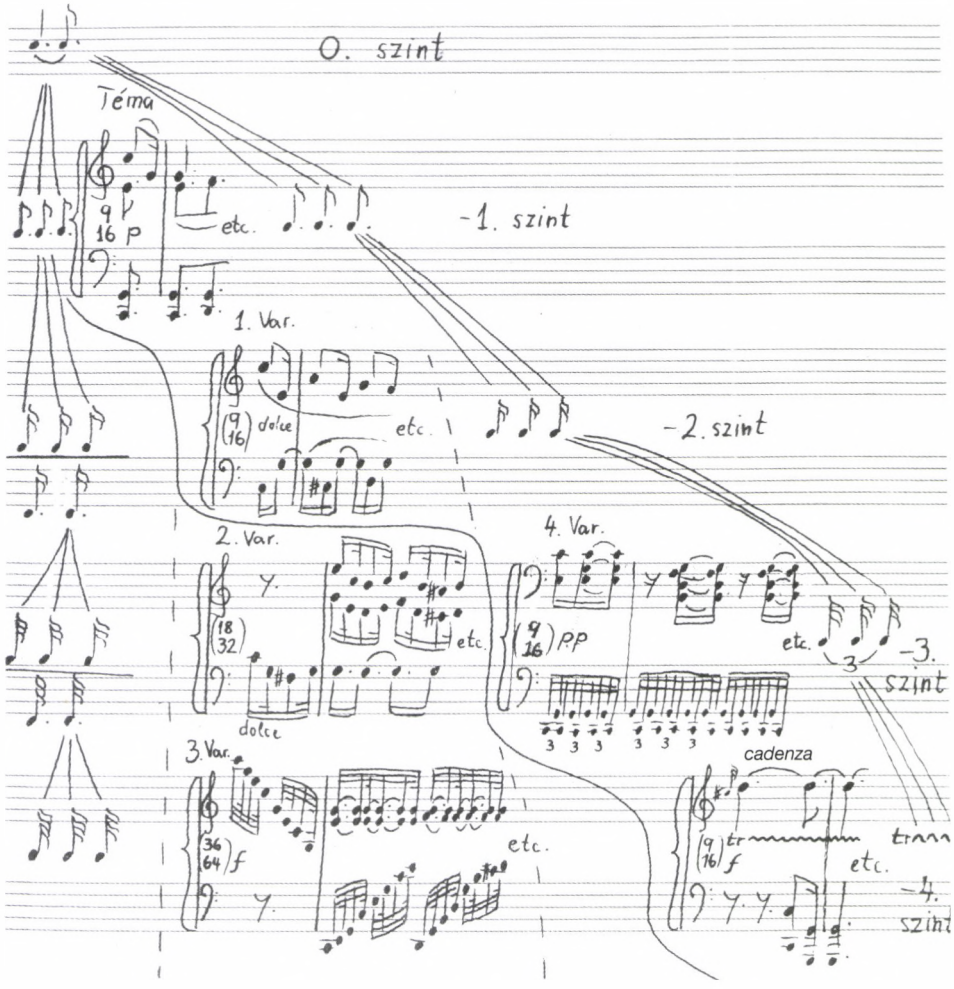
ron következő, tizennyolc nagy hetes ciklust felölelő megaciklus lenyomatával állunk szemben? A kérdést nyitva hagyom, ahogy a kvintspirál világfája is – bármelyik óriásciklusig követjük is terebélyét – mindig szükségképpen nyitva marad.

II.

A művészi szándékot hordozó, de a tudatoson túli formatív erőket is mozgásba lendítő döntés sohasem elszigetelt aktus; így vagy úgy mindig az elődök korábbi kísérleteire támaszkodik, még ha a megtalált átütő művészi igazság végső soron független is az előzményektől. A *Zene* alkotói impulzusának inspirációs forrásait illető, szinte a mű születésének pillanatától fogva meglehetősen egyöntetű véleményt legszebben Kroó György szavai összegzik: „Az első tételben legtöbben a bartóki absztrakció Bachhoz méltó példáját csodálják. ...Tóth Aladár egykorú kritikájában párhuzamot von Bach és Bartók között, és...a hasonló intellektuális rendszerre való törekvésben ismerte fel a két mester rokonságát... Bartók szabadsága viszont Beethovenre emlékeztette és kimondta, hogy...a »beethoveni rokonság a mélyebb, lelki rokonság«."[17] A törekvés eszerint bachi, de a nyomában felszabaduló, a lélek (a mély Én) tudati síkjáról alásugárzó teremtő energiák inkább beethoveniek. Az elsőre meghökkentő, de valójában szükségszerű tény az, hogy ha a *Zene* fúgájának volt megfogható strukturális előzménye, azt nem Bachnál, hanem Beethovennél találhatjuk meg, éspedig a klasszikus zongoraszonáta búcsúzó tételében: az op. 111. *Ariettá*jában. Igaz, a hasonlóság csak akkor ölt éles körvonalakat, ha a szándékolt intellektuális rend függönye mögé pillantva a tudat mélyebb struktúráinak lenyomata után nyomozunk.

Amire az *Ariettá*ban Beethoven bizonyosan törekedett, az a ritmusértékek aprózásán alapuló variációs elv minden addiginál következetesebb végigvitele volt. A darab azonban úgyszólván önálló életre kelt: a formai szerveződés több szintjén mintha varázsütésre alkotója akaratához idomulva, belőle mint magból kicsírázva lélegzetelállítóan organikus és mély jelentéssel átitatott zenei kozmoszt sarjasztott. Beethoven zseniálisan egyszerű szerkesztésbeli ötlete az volt, hogy – a felező aprózásra mellékszerepet bízva – a ritmikai harmadolások hierarchiájára összpontosított, amit egy késő középkori motettista következetességével vitt végig. A modern ritmikai notációs rendszer bináris elve nem kis feladat elé állította, hiszen az ő koncepciójának megvalósításához még a *maximodus*, a *modus*, a *tempus* és a *prolatio* átváltási szintjeinek mindegyikén egyszerre alkalmazott *perfectio* is kevésnek bizonyult volna. A kottaszöveg ritmikai notációs pontatlanságai és hibás ütemjelzései[18] azonban arról árulkodnak, hogy a struktúra alapelve Beethoven számára nem az intellektus által felállított rejtvény volt, hanem intuícióban fogant szükségszerűség. Meggyőződésem, hogy nem kalkulált, hanem a szellemvilág köreit a maga belső ösvényén róva a saját tudatának erőterében úgymond „lefényképezte" a struktúrákat, amelyek egyszerre voltak képzelete teremtményei és tapasztalásának készen talált mátrixai. Hadd bocsássam itt előre, hogy az *Ariettá*ban nem a közeledő halál projekcióját és a búcsúzás Thomas Mann-i/Wendell Kretzschmar-i gesztusának fajdalmait és reményeit hallom. Maynard Solomon nyomdokán haladva[19] a tételt sokkal inkább a belső dimenziókban tett – a meghalás valóságos stációival és

lefolyásával izomorfikus – *tényleges* utazás páratlan esztétikai dokumentumának tekintem. De egyelőre maradnék a technikai részletek felvázolásánál *(6. ábra)*.



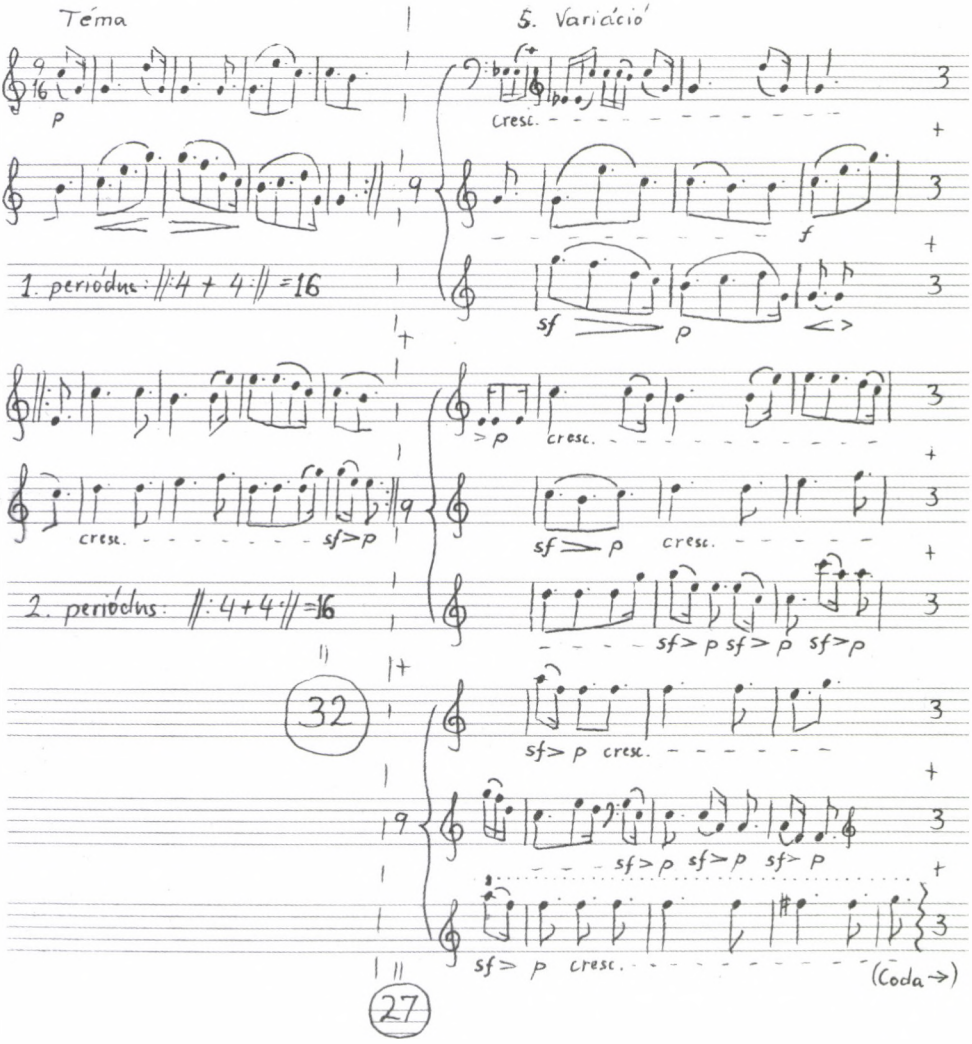
6. ábra. A menzurális hierarchia alsó szintjei az Ariettában

Az ütem hármas osztású; a téma ritmikai arcéle ezen a metrikai szinten rajzolódik meg. Az első három variáció következetesen továbbviszi a harmadolás elvét a metrikai hierarchia soron következő szintjére; ez azonban a valódi progresszió-nak csak mintegy főpróbája, mert az ütem osztásától eltekintve (amely mindvégig hármas marad) az éppen hátrahagyott metrikai szint kettős tagolásra vált. Tehát: az első variációban a három pontozott nyolcad témabeli „alagsori" szintjéről a háromszor három, vagyis kilenc tizenhatod soron következő „alsó emeletére" ereszkedünk, onnan a másodikban az ütésenként immár *két* (pontozott) tizenhatodot

három felé osztó tizennyolc harminckettedére, végül a harmadik variációban a most már *párosával* csoportosított (ugyancsak pontozott) harminckettedeket harmadoló harminchat hatvannegyed legalsó (legalább is egyelőre legalsó) szintjére szállunk alá.[20] Ám valójában a második alatti két szint meghódítása még előttünk áll, ha a szintváltást – Beethoven szándékával összhangban – harmadolással definiáljuk: rendkívül érdekesnek találom, hogy a ritmusértékek felezését/duplázását ugyanúgy az azonosság árnyalataiként érzékeljük, mint a hallható frekvenciákét, míg különbözőségérzetünk csak az ennél komplexebb osztások nyomán támad. – Így értem azt az itt kifejtendők szempontjából premissza értékű kitételt, hogy *a menzurális perfectio hierarchiája voltaképpen nem más, mint a zene hangmagasság alatti kognitív oktávjaiba transzponált kvintlánc megfelelője.* – Az viszont, mint hamarosan látni fogjuk, a továbbiakra nézve nagyon is fontos, hogy Beethoven éppen négy ütem alatti szintet előlegez. A hierarchia tényleges harmadik „alagsori" szintjét a negyedik variáció elején érjük el, amelynek minden üteme (3 x 3 x 3 =) huszonhét harminckettedre[21] aprózódik.

Ha az eddigiekből már nem sejtenénk, könnyen elkerülhetné figyelmünket, hogy a negyedik és az ötödik variáció által közrefogott belső *cadenza* (majd később a kóda) időtlenül oszcilláló trillázása nem pusztán a lazán felfogott ritmikai fokozás eszköze, hanem a harmadolás hierarchiájában soros negyedik szint beiktatója. Azzal, hogy Beethoven az itt esedékes ritmusérték[22] precíz meghatározásától eltekintett, egyebek közt azt adja értésünkre, hogy e szint hierarchiabeli helyi értéke az adott tempóban már éppen elsikkad, mert a ritmikai impulzusok túl gyorsan követik egymást ahhoz, hogy akár közöttük, akár más értékekhez képest pontos mennyiségi viszonyokat állapíthassunk meg. Még ha tudnánk is, hogy a trilla sorjázása az ütem 81-es osztását jelképezi, ezt a számviszonyt ritmikai intuíciónk már képtelen megragadni. De még a trilla fellépését megelőzően, a negyedik variáció anyagát továbbgondoló kadenciázás közben különös dolog vonja magára figyelmünket: a kettő duplázásain alapuló, addig szigorúan periodizált mondatfűzés hirtelen megszakad; helyébe háromszorozó fráziskép zés lép, amely egy darabig háromtaktusos egységekből építkezik, de az első kilenc ütemes egység kiépültével egyelőre – legalábbis látszatra – abbamarad. A *cadenzát* indító trilla szignáljára a téma szintaxisa folyékonnyá oldódik, szabályos építkezésének fonalát el-elveszti. Amint a trilla megszólalása eltérít a mérhető aprózások további számontartásától, úgy a kvázi-improvizatív motívumfűzéssel mintha azt sugallná Beethoven: „hagyj föl az ütemek számlálgató csoportosításával, ez most nem mérvadó!" A darab vége felől visszatekintő elemző azonban a forma elvének ismeretében már képes kivenni azt, ami a hallgató tudatában itt még rejtve marad: hogy a *cadenza* egy határozottan elszigetelt belső zárványa körül két jól kivehető, közel azonos hosszúságú egység képződik, amelyek együttvéve kicsit több, mint húsz (egész pontosan: 20,222...) ütemre terjednek.[23] Ezt a számot úgymond két oktávval lejjebb transzponálva kis híján nyolcvanegyet kapunk,[24] s itt hirtelen megpillantjuk a struktúra szédítő dimenzióit. Az elemző óhatatlan (és tanácsos) kétkedése akkor oszlik el, amikor észreveszi, hogy a negyedik variáció záróhangját a tétel végétől kereken nyolcvanegy ütem választja el[25] – ami persze szintén csak intellektuálisan evidens.

Nem úgy az utolsó variáció felépítése, amely nemcsak hogy visszatér az ütemeknek az imént megelőlegzett hármas csoportosításához, de ezúttal a kilenc taktusos egységek szintjén is túllépve a téma eredeti tizenhat ütemét huszonhétre bővíti. Az *Arietta* első periódusa elé, illetve második periódusa mögé egy-egy számfölötti, kilencedik taktust ékelve, majd mindkettőt harmonizálásbeli és dinamikai ívekkel hármas belső tagolású frázissá átértelmezve, végül az egész nagy periódushoz egy új, kilencütemes toldalékot fűzve Beethoven eléri, hogy formaérzékünk a huszonhét taktusnyi szakasz egészét részeivel és összes belső tripla proporciójával együtt befogadja, holott az utóbbi a hierarchiának nemcsak az ütem szintje fölötti három emeletét foglalja magába, de egyidejűleg az osztások korábban bevezetett három ütemalatti rétegét is feleleveníti *(7. ábra)*.



7. ábra. Az Arietta *frázisszerkezeti metamorfózisa az 5. variációban*

A kóda ott indul, ahol egy hosszan, csaknem a tétel végéig kitartott domináns orgonapont kezdetét veszi (157. ütem). A tényleges, majd virtuálissá távolodó orgonapont tizennyolc (természetesen kilences és hármas csoportokra osztódó) ütemen át tart; végül a tételt három – texturálisan, motivikusan és jelentésben egyaránt külön egységgé önállósuló – ütem zárja. A teljes szerkezet tehát logikailag hét egységre tagolódik, amelyek mindengyikét a hármas hierarchia valalmely lokálisan kiemelt szintje határozza meg szimmetrikus konfigurációban *(8. ábra)*.

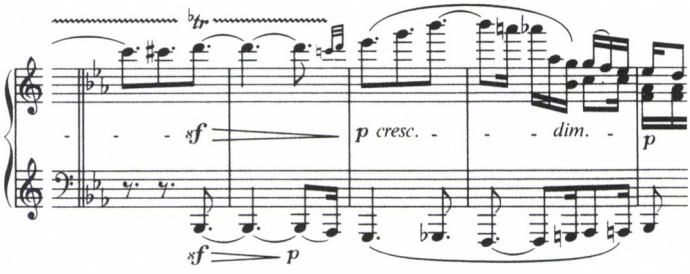


8. ábra. Kvázi-palindromikus formai építkezés és menzurális hierarchia kölcsönhatása az Ariettában

Nemsokára láthatóvá válik, hogy a harmadolás és háromszorozódás lépcsőfokainak e váltakozó birtokbavételét nem túlzás két irányban bővülő kvintfüzérként felfogni. Öt híres előadás tempóátlagát alapul véve[26] kiszámítottam, hogy az ütem Hz-ben megadott frekvenciaértéke a korabeli bécsi hangoláshoz mérve egy (messze az infrahang tartományába vesző) *fisz-/gesz*-nek feleltethető meg.[27] A mérőütést egy néhány oktávval lassúbb időmenzióból a mienkbe áthallgatózva[28] *desz*-nek, a tizenhatododokat *asz*-nak, a harminckettedeket pedig *esz*-nek hallanánk. A trilla eszmei sűrűségét a harminckettedek háromszorosának véve már az emberi hallásküszöböt megközelítő értéket kapunk (14,4 Hz), ami egy még éppen nem hallható *b* frekvenciája. Az ütemek hármas csoportosításához a másik irányban ugyanígy frekvenciákat rendelve (tehát: 3 ütem = *h*, 9 ütem = *e*, 27 ütem = *a)* a nyolcvanegyütemes egységre egy *d*-vel szimbolizált értékhez jutunk, amely a *fisz* mint szimmetriatengely körül a trilla *b*-jével csaknem akusztikus tisztaságú „nagytercet" (valójában egy tizenkét oktávval megtoldott kisszextet) alkot.[29] Mindezt először csak mintegy a magam gyönyörűségére számoltam ki. Az első megrendülés akkor ért, amikor ráébredtem, hogy mi történik a kadencia említett zárványának

első ütemében, amely egyfelől közvetlenül az első tíztaktusos egység után áll – vagyis ama szimbolikus *d* egyetlen gigászi rezgését követi –, másfelől egybeesik a még épp nem hallható *b* frekvenciáján pergő hosszú trillafüzér utolsó ütemével. Nos, ez történik: a darabban elsőként megjelenik az ütem centrális, *gesz*-frekvenciájú hierarchikus szintje, éspedig abban az értelemben, hogy most először találkozunk egy teljes taktusra kiterjedő, sőt azon éppen túlcsorduló ritmusértékkel; az azt megszólaltató két hang pedig nem más, mint a kontra *B* és a tőle négy oktávnyi szakadékkal elválasztott d^3. (A *cadenza* belső zárványát – a második tízütemes egység küszöbén – ugyanez a két hang zárja, annyi különbséggel, hogy a *d* egy oktávval mélyebben szólal meg.)

Megjelent tehát a hallható hangok tartományában a menzurális kvintspirál két tekeredő, de még nem egészen körbeérő karján elért két szélső frekvencia távoli oktávfelhangja (érdekes módon felcserélve, hiszen a *b*-nek a négy oktávos szakadék fölső, míg a *d*-nek viszont az alsó szélén kellene elhelyezkednie), s velük átléptük a kommaszakadék küszöbét, hiszen az őket összekapcsoló különlegesen rezonáns – a 4/5-ösnél csak egy paránnyi *szkhizmá*val szűkebb – nagyterc ugyanazzal a kommával tér el a püthagoraszi nagyterctől, mint amellyel a kvintspirál teljes fordulata véti el az oktávot[30] *(1. kotta)*.



1. kotta

A második megrendülésem a következő ütem végéhez kapcsolódott – ahol a két kezet elválasztó, itt egy újabb oktávval bővülő regisztrális szakadék ezúttal a basszus szubkontra *Gesz*-e és a magas szólam b^3-je között tátong –, de oka nem a *b* még exponáltabb megjelenése volt (ez a *b* a tétel legmagasabb hangja), és mégcsak nem is a *gesz* hallhatóvá válása. Sokkal inkább az rázott meg, hogy a tétel mely pontján lép elénk ez a kulcsfontosságú, mert a hierarchia centrumát és a három nulladik hatványát jelképező hang: azt a pillanatot jelöli ki, amikor a leszálló kvintágon (az utolsó előtti stációt átugorva) elérjük a három átellenes hatványát, a negatív hatodikat. E frekvenciához egy nem kevesebb, mint 729 ütemet felölelő szakasz tartoznék, amihez az egész tétel is túl rövid lenne. Nem túl rövid viszont a két oktávval magasabb 182.25 ütemes egység kifejléséhez, amely (a kezdet auftaktját is számolva) éppen ide, a most tárgyalt ütem legvégére esik. Az emelkedő kvintág diametrikus, pozitív hatodik hatványának a 129.6 Hz-es frekvencia, vagyis a kis *c*, az imént taglalt kétoktávnyi transzpozíció fordított irányú alkalmazása után pedig a kontra *C* felelne meg.[31] Szinte a hihetőség határát súrolná, ha ezt a hangot is megtalálnánk, mert ezzel a bartóki szkéma pontos előképéhez jutnánk.

Pedig a kontra *C* tényleg exponálódik – nem itt, a 182 ütemet átfogó gigantikus rezgés végpontján, hanem közvetlenül a kezdetét megelőző C-dúr akkordban az első tétel legvégén. Mintha Beethoven zenéje a maga misztikusan egzakt nyelvén arra figyelmeztetne, hogy a kommaszakadék itt, a kadencia zárványában – a beteljesülés pillanatának előcsarnokában – a nagy illúzió mélypontjának már csak emléke, amelyet az út elején, a meghalás pillanatának lenyomatát őrző néma tételközi ütem szünetében éltünk át valóságként *(lásd a 3. kottát a 252. oldalon)*.

Aztán két újabb megrendítő felismerés: kiderül, hogy a kvintspirál átugrott stációi, tehát a három pozitív/negatív ötödik hatványával definiált frekvenciák egyáltalán nem hiányoznak a szerkezetből Az *Arietta* teljes hossza (minden ismétlőjelek közé zárt szakasz ütemszámát megduplázva) 241 taktusra terjed, vagyis az első tétel záróütemétől a mű utolsó, a halál ösvényéről való visszatérést szimbolizáló hangjáig 243 ütemen át vezet az út. Az utolsó láncszem a trilla háromszorosa, az ütem 1/243-os osztásából képződő frekvencia lenne, ami 43,2 Hz-et jelent. Ez már oktávtranszpozíció nélkül is hallható hang, a hierarchia első olyan szintje, amely a forma, a frázisszerkezet és a ritmika lassúbb, hidegebb-objektívebb szférájából a hangmagasságok bensőséges tartományába érkezik. A hozzá fűződő jelentés felhangjaival teljes hang (a basszus duplázásait nem számítva a tétel legmélyebbje) meg is érkezik a dramaturgiai kulcspillanatban: a kommán való átkelés után, ahol az „előcsarnok" az abszolúttá táguló Én belső szentélyébe nyílik *(lásd 1. kotta)*. A kontra *F* megkondul, mint a tudat tiszta intenzionalitásának harangja: „...a way through the barrier is now clear", írja Solomon, „a tranquil, rarified passage heralds entrance to a celestial place or an otherwise transfigured state of being...".[32]

Helyet cserél-e ezután az emelkedő a leszálló ággal, és visszaindulnak-e a kezdet pontja felé, mint a *Zene* fúgájában? Egy bizonyos, ám nem a bartóki kostrukció értelmében vett visszafordulást a hármas hierarchia kettős ösvényén már megfigyeltünk: ez a plusz/mínusz negyedik hatványnál bekövekező fordulás visszatalál ugyan az ütem egyharmadának, illetve háromszorosának szintjeiig, de egyrészt megmarad a metrika szintjén, másrészt a két ág helycseréje helyett azok irányváltását vonja maga után. Ugyanakkor a leszálló ág utolsó három „frekvenciája" már egyetlen rezgéshez is olyan kiterjedt szakaszait veszi igénybe a formának (akár egészét is), hogy megjelenésük időbeli sorrendje óhatatlanul megállapíthatatlanná lesz, és jelentését veszti. Ez a körülmény az egész menzurális hierarchiára kihat: tizenhárom szintje inkább logikai, mintsem kronológiai értelmű sorozatot képez. Akkor tehát az analógia itt erejét veszti, és a beethoveni szerkezet épülete aszimmetrikus és nyitott marad? Korántsem.

A bartóki modell egymásutánban kibomló involúciós, illetve evolúciós íve helyett az *Ariettá*ban két egyidejűleg kifejlő, a kvintspirál átellenes pontjairól *(gesz/fisz*-ről, illetve *c*-ről) egyszerre indított ívvel állunk szemben, amelyek ugyan involúciósnak tűnhetnek találkozásuk pillanatáig, attól fogva értelmük megváltozik. Kiderül, hogy egyikük sem a tulajdonképpeni centrumból indult csírázásnak, mert valójában ugyannak az egyetlen kvintspirálnak részben eggyé fonódó, részben egymás alá-fölé tekeredő két karját képezik. Egyikük – az óra számlapjának hasonlatával élve – úgymond a (délután) három órának (=*c*), másikuk a (reggel) kilenc

órának (=*gesz*) megfelelő pontból kiindulva egyszerre haladnak az idő mindkét irányában, amíg csak a számlap középvonalában két pontban is össze nem futnak. Míg azonban a hatosnál (=*a*) két különböző napszakot képviselnek, addig a tizenkettesnél (=*esz*) ténylegesen találkoznak a délnek megfelelő egyazon időponban. A „délelőtti" ívet már jól ismejük: ez a menzurális hierarchia karja, amely utóbb – a „délután" régiójába áthajolva (még pontosabban: a jelképesen két órával megfeleltetett *f* hangnál) – átlépi a hallható frekvenciák tartományának küszöbét. A „délutáni" ív – amely egyelőre ismeretlen számunkra, s amelyet a hallható harmóniák kvintspirálkarjának nevezhetnénk – a tétel nyitóakkordjával, C-dúrral kezdődik és minden új harmónia fellépésével a kvintlétra egy további fokára lépve járja a maga kettős ösvényét.

„Harmónián" itt valami nagyon specifikus, élesen definiált, ám a szokványostól meglehetősen eltérő entitást értek. Moritz Hauptmann szellemében – bár az övétől különböző elméleti ösvényen – arra jutottam, hogy az esszenciális harmóniák kizárólagos magja a nagyterc, amelynek a kvint különbözőségét harmonizálni képes ereje a felső hangnak a kvintspirálon elfoglalt ambivalens helyzetéből fakad, amint erre épp az imént futó pillantást vethettünk.[33] Ezt a különös egybeesést, annak összes mély metafizikai következményével együtt Platón még jól ismerte, noha zenei-harmóniai implikációit természetesen nem láthatta előre.[34] A korai reneszánsz teoretikusai a püthagoraszi hangolás és az egyre prominensebbé váló tercek tisztaságának összebékíthetőségét keresve részben újra fölfedezték, s rövid ideig halványan észlelték még ezt a kapcsolatot, de aztán mindez Gaffurius után teljes feledésbe merült, holott mind a dúr és a moll harmónia, mind a belőlük sarjadó harmóniai funkciórend immanens dinamikája kizárólag a nagyterc révén rövidre záruló, majd kettős fonatban újra kibomló kvintspirál kontextusában érthető meg. Mindez azonban túl messzire vezetne bennünket; most elég annyit előlegezni, hogy ebben az értelmezésben minden esszenciális harmónia magja nagyterc, és az adott harmónia genetikus alapját e nagyterc alsó hangja képezi még akkor is, ha nem esik egybe a skálafokkal, amelyből az illető hangzatot összhangzattanilag származtatjuk. (Egy moll hármas például az akkord tercében gyökerezik, a „szubmoll" generatív alapja viszont az akkord kvintje, míg az alap mindkettőben csak funkciós értelemben elsőrendű; a szűkített hármasok/szeptimek egész családja a nem-esszenciális, tehát hiányos, derivált harmóniai képződmények körébe tartozik – stb.)

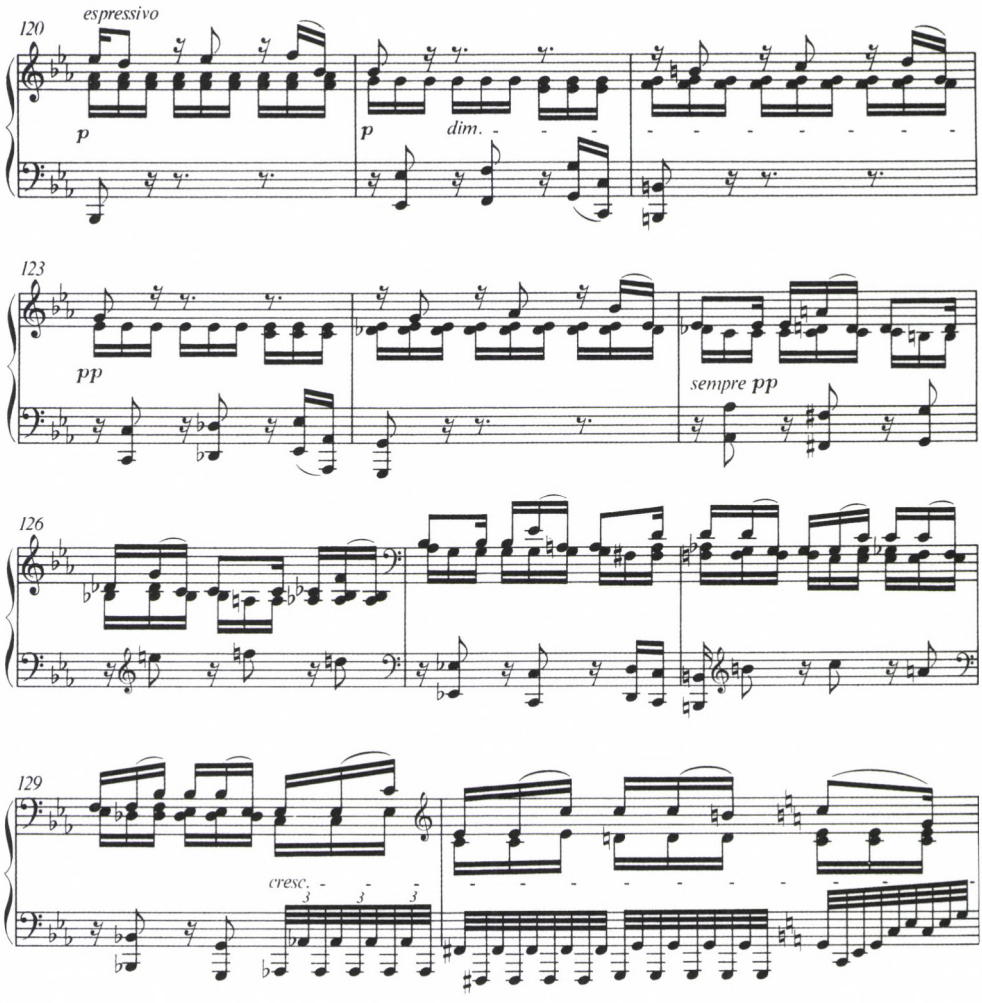
Az *Ariettá*ban tehát azok a hangok adják ki a szóban forgó kvintláncot, amelyek az egymás után sorra fellépő esszenciális harmóniák nagytercmagjának alapját képezik.[35] A két kvintlánc kiépülése meglepő egyezést mutat: a folyamat fázisai (a rendhagyók éppúgy, mint a szabályosak) egymással jobbára szimmetrikusak, sőt gyakran jó közelítéssel szinkronban is vannak. A két ív először a cadenza elején találkozik, ahol a trilla hangküszöb alatti, illetve a hosszan kicsengetett B-dominánsszeptim akkord alapjának hangküszöb feletti frekvenciája tiszta oktávban fonódik egybe. A harmóniák leszálló kvintága nem sokkal később, a 118. ütem elején éri el a két egyesülő ív tényleges közepét jelentő *esz* hangot – és ezzel egyben Esz-dúrt, a rév hangnemét is –; ez ugyanaz az ütem, amelynek utolsó pillanatában a

c-komma pecsétje rázárult a menzurális kvintláncra *(lásd 1. kotta)*. Emlékszünk azonban, hogy az e pillanatban megszólaló hangok egy *Gesz* alapú nagytercet adnak. Erről korábban azt mondtam, hogy az ütem centrális egységfrekvenciájának hallhatóvá lett „felhangja", de ez csak részigazság: a *gesz–b* nagyterc fontosabbik funkciója az, hogy a menzurális spirálkar *c*-kommájával tökéletes szinkronban behozza a harmóniai spirálkar átellenes kommáját. – De miért kétértelmű ez a *gesz* – kérdezhetnénk joggal – miért képviseli egyszerre a hangmagasságok kvintspiráljának mindkét végpontját (tehát nemcsak az ereszkedő ág *geszét*, hanem az emelkedő ág *fiszét* is)?

Hogy ezt megérthessük, pillantsunk vissza az előző két ütem *b-d* tercére. Emlékszünk, olyan esszenciális harmónia magja ez, amelyben nemcsak az alaphang *(b)* esik egybe a menzurális kvintspirál egyik létrafokával: tercére *(d*-re) éppúgy érvényes, hogy egyidejűleg tölti be egy harmónia (ezúttal függő) hangjának és a strukturális kvintspirál egyik tagjának szerepét. Az esszenciális harmónia tercmagjának korábbi definíciója azonban megköveteli, hogy e hangnak úgymond „komma-ambivalenciát" s ezáltal a kvintspirál mátrixán *bilokalitást* tulajdonítsunk, ami itt nem ütközik nehézségbe, amennyiben a menzurális spirálkar *d*-jének felső komma-párja megtalálható a harmóniák spirálkarján – tehát az ambivalens hang mindkét „inkarnációja" része a strukturális kvintláncnak. Nem úgy a *gesz-b* nagyterc esetében, ahol az immár függő szerepkörbe utalt *b* – noha strukturális értéke változatlanul megőrződik – csak egy változatban áll rendelkezésre a szerkezet kvitgerincén. Ez az a kényszerítő körülmény, amely arra késztet bennünket, hogy ez esetben a komma-ambivalenciát rendhagyó módon ne a nagyterc függő elemének, hanem alaphangjának tulajdonítsuk: a *gesz* komma-párja ugyanis, ha eddig nem jelent is meg, szervesen csatlakozik a struktúra kvintlétrájához, annak logikus legfelső létrafokaként.

A rév előcsarnoka tehát Beethovennél kettős kommaszakadéknak tűnik. Amikor az *esz* valóságos centrumában megelevenedő szentélybe lépünk, már tisztán kivehető a két ív bámulatos szimmetriája, még ha egy-egy stáció egyelőre hiányzik is. Az egyik (a „délelőtti") ív a nap és az idő járása szerint fölkapaszkodik a delelés pontjára, miközben a másik (a „délutáni") mintha az idő irányát megfordítva az intenzionalitás belső dimenzióiból szállna alá a középpontba. Az itt következő néhány taktusban a téma egyik szegmenséből megfoghatatlanul bensőséges, kettősfonatú dallam szövődik, melynek gyengéden egymás szavába öltődő és önmagukat egymásban váltakozva visszhangzó, töredekességükben is tökéletes darabkái egymás szépségét már-már kibírhatatlan tündökléssé tükrözik, amint egymás körül keringenek időtlenül száguldó eksztatikus örvénylésben. A fragmentumok egy ponton *(125–129. ütem)* mintha a *Zene* fúgatémájának szűkjárású motívumait jósolnák meg, ráktükörfordításban felelgetve egymással egy közbül fodrozódó víztükörszerű felület két oldalán. A harmóniák kvintenként váltakozva ereszkednek; a csillámló felszín hullámzó dallama ugyanezt az ösvényt járja be *a* és *esz* között, kétszer is *(2. kotta a 248. oldalon)*.

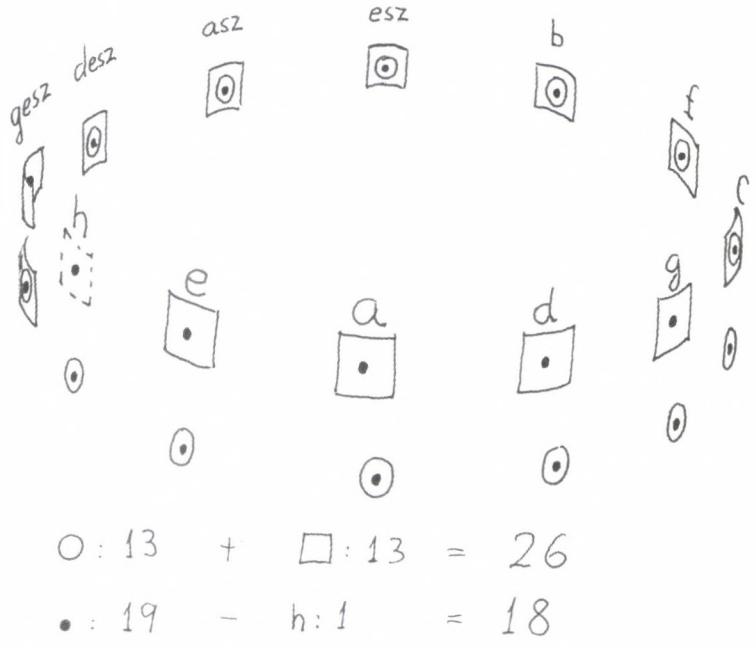
A két hiányzó hang egyike, a *desz* (egy köré épülő b-moll akkorddal) megjelenik, még mielőtt a szentélyt elhagynánk *(129. ütem)*, a másik azonban, a *h* a tétel végéig sem érkezik meg. Több ez apró pontatlanságnál, mint ahogy Bartók torlasz-



2. kotta

tott, töredékes, sőt esetenként teljesen hiányzó, csak éppen jelzett témabelépései sem ejtenek csorbát a szerkezet kristályos tökélyén. A felszálló kvinspirál a kontra *F* utolsó előtti létrafokánál lépi át az alsó hallásküszöböt, s olyan régióból érkezik, amely zeneileg tapasztalható, de testibb, külsőbb, fizikaibb és térszerűbb a hangok bensőséges rezonanciájánál. Ha e mély *F* frekvenciáját addig háromszorozzuk, amíg az ereszkedő kvintspirál felső határát el nem érjük,[36] azt látjuk, hogy újra át kell hogy lépjük hallásunk küszöbét, ám ezúttal a felsőt, amely felett már nincs zeneileg tapasztalható rezgés. Mintha az ereszkedő spirál egy idő- és térbeliséghez kötött tapasztalattal teljesen megközelíthetetlen, megnevezhetetlen szellemvilágból szállna alá. A felső hallásküszöb valahol a 10500 Hz körüli *e* fölött van; a 31500 Hz-es *h* (a kontra *F* 729-szeres tritonuspárja) már néma: hangként még jelen van az *Ariettá*ban, de harmónia már nem épül rá.

Most, hogy a beethoveni szerkezet hiánytalanul előttünk áll, már tisztán láthatók a bartóki struktúrához képest mutatkozó, a két mű jelentésbeli különbségeit híven tükröző eltérések, ám minél világosabb a kettejük megismételhetetlen egyedisége, annál lenyűgözőbb hasonlóságuk *(9. ábra)*. Először: a fúgában egy tizenhárom tagú spirálfordulat kétszeri beiktatása eredményez huszonhat kvintstációt; az *Ariettá*ban két ugyancsak tizenhárom tagú, félig egymást átfedő, félig egymástól egy kommányival szétváló spirálfordulat ad ki huszonhat kvintlépcsőt. Másodszor: Bartók hét szimmetrikusan elrendezett, sorban lefutó ciklust sugalmaz; Beethoven darabjának hét tartalmilag nyilvánvalóan elkülönülő stádiumát a menzurális hierarchia hét szimmetrikusan elrendezett szintjéhez rendeli. Végül: a fúga leg-



9. ábra. Az Arietta *kvintspirálja*

végére tartogatott hologramszerű képletben a belépések huszonhat stációját – jelképes kezdőhangjaikat a fúgatéma második motívumához igazítva – Bartók tizennyolcra redukálja; az *Ariettá*ban a két ív átfedése az egyesített spirálszegmens kvintstációinak számát huszonhatról tizenkilencre csökkenti, amiből a *h* jelentőségteljes okkultációja után tizennyolc marad.

III.

Mitől ilyen mély értelmű a hármas szám hatványainak a duplák és felek titokzatosan azonosuló gerince köré csavarodó spirálja? Platón – püthagoreus elődei szellemében – a háromszorozó hatványhierarchia minden egyes szintjét a megelőzőhöz képest egy új kiterjedéssel gazdagodó geometriai konfigurációként fogta föl, ám a lehetséges konfigurációk száma e felfogás szerint végtelenül sokról (a kommák közelítései révén) tizenkettőre, tizenkettőről (a negatív és pozitív hatványok szimmetrikus megfeleltetésével) hatra, végül hatról (a duplák megközelített gyökei által okozott „rövidzárlatok" útján) négyre, sőt háromra redukálhatók. A püthagoreus gondolkodásban a közelítések matematikai pontatlanság helyett kulcsfontosságú erénnyé válnak, mert általuk az egyes kiterjedések szüntelen, az idő és a változás illúzióját keltő, kommánként araszoló értékmodulációnak vettetnek alá. Az elegáns egyszerűségében is végtelenül bonyolult rendszer tehát dinamikusan kifejlő dimenziókat modellál, de ezek nem a külső valóság objektív téridejének kiterjedései, hanem az univerzális szubjektivitás, a rétegesen strukturált tudat belső, még téridőn inneni dimenziói, amelyek azután a viszonylagosan objektiválódott – úgymond „külsővé fagyott" – világ szerveződésének is alapjává válnak.

Talán egyszer még hasznossá válik ez az elfelejtett metafizikai rendszer, legalább is erre enged következtetni a *szuperhúr*-elméletben feltételezett dimenziók száma (amely – a nulladikat is számolva – tizenkettő), illetve az elméleti fizikusok egy úgynevezett *háttérmentes* elv és elmélet felfedezésére irányuló törekvése, amin ők azt értik, hogy a téridő az adott elmélet felvett posztulátuma helyett annak szükségszerű következménye lenne. Számos konvergáló tudományos és ezoterikus tapasztalati adalék utal arra, hogy a tudat szintekre tagolódik, éspedig sok szintre; ám az még világosabban kirajzolódik ebből a szerteágazó, mégsem diffúz tapasztalati anyagból, hogy a tudatnak az emberileg tapasztalhatótól az abszolúttá tágulóig négy alapmódozata különböztethető meg, mégpedig legszemléletesebben éppen a belső tapasztalás dimenzióinak száma és természete alapján.

A tudat, ahogy azt az ébrenlét normális állapotában mindannyian megéljük, egydimenziós, mégpedig abban az értelemben, hogy énünket egyetlen fókuszba gyűjtött, pontszerű, ám a külső (objektív) és a belső (virtuális) valóság téridejében lineárisan tovaterjedő, egyetlen vonal mentén mozgó szigetként tapasztaljuk. Ezen az első tudatmodalitáson túl nincsenek kollektív, a kulturális közmegegyezés által hitelesített ismereteink. Csak az segíthet, ha a fellelhető adalékok egy szegmensét az ember begyűjti, torzításokkal és ellentmondásokkal nem törődve asszimilálja, s azután vár készenlétben, amíg a tapasztalás lehetősége megadatik számára. Ha ez megtörténik, az ismeretanyag magától értelmezhetővé rendeződik, amit a tapasztaló utólag megkísérelhet másokkal megosztani. Ezt tette Nádas Péter, aki nemcsak hihetetlenül gyakorlott és érzékeny megfigyelő, de ráadásul az írás sokunk által rendkívüliként elismert, zseniális mestere. Mint sok más (és a modern gyógyászat jóvoltából egyre több) embertársunknak, neki is része volt egy úgynevezett halálközeli élményben – ő azonban erről a tapasztalatáról úgy tudott

beszámolni, ahogy a mi nyelvünkön, a mi kultúrkörünkben tudomásom szerint előtte senki. Ezért hivatkozom rá egy olyan tárgykörben, amelyben a tudomány ismeretei és módszerei ha nem haszontalanok is, csak igen nehézkesen használhatók.

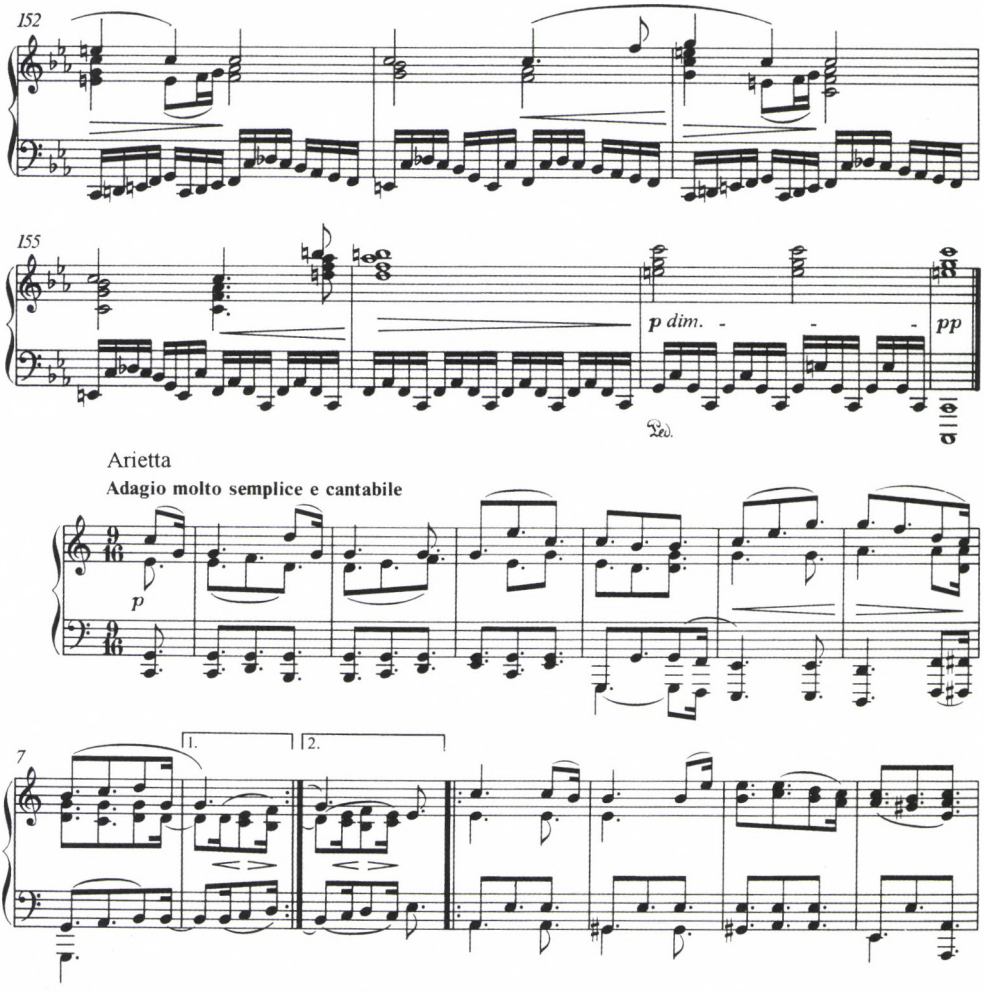
Mint azt Nádas egy nemrég közzétett beszélgetésben[37] fölidézi, úgy huszonöt évvel infarktusát megelőzően kezébe került egy Polcz Alain által összegyűjtött jegyzőkönyvanyag, amely újraélesztettek (kezelőorvosaik által lejegyzett) beszámolóit tartalmazta. „Nem idegenkedhettem annyira ezektől a szövegektől", mondja Nádas Péter, „hogy ne gyakoroljanak rám mély hatást... nem lehetett nem észrevenni, hogy teljesen különböző emberek felettébb hasonló, sőt azonos folyamatokról beszélnek. ...Amit huszonöt évvel korábban kívülről szemléltem, azt most teljesen váratlanul belülről éltem át. Ma már tudom, hogy ezek a beszámolók azért mutatnak azonos, illetve hasonló struktúrákat, mert maga a folyamat mindenkiben egyformán zajlik le. Olyan, mint egy menetrend, bár később mindenki a maga előképzettsége szerint, a saját fogalomkészletével mondja el. ...A tudós kutatók nem is igazán tudják leválasztani a beszámolók anyagát a beszámolók struktúrájáról, nem tudják megkülönböztetni a szimbolikust és a tárgyiast; amit én most minden nehézség nélkül meg tudok különböztetni és le tudok egymásról választani."[38]

Négy fázist azonosít Nádas, amelyeket utóbb eképpen szed pontokba: „Egy. Légzés, keringés leáll, testi érzet, érzéklés megszűnik. Kettő. Az uterusból indít a születési film. Szinkronra kötött, teljes tudattartalom fut vele. Három. Átfordulás az uterusból a szülőcsatornába... És aztán, négy, a fény. ...A tudatod kitárul, megmutatja saját gyönyörű szerkezeteit, a halálod pillanatában fölismerésekkel bűvöl el, megmutatja a felfogóképesség határát. Hogy aztán mi történik a fényküszöb mögött, azt nem tudom. Abban nem volt részem."[39] A születéssel való analógia reveláló, de talán Nádas Péter beszámolójának a leginkább szimbolikus, a legkevésbé tárgyszerűen értendő része. A négy fázis tiszta megkülönböztetése és árnyalt bemutatása azonban bámulatos.

Az elsőről egyebek közt ezt olvassuk: „Maga a meghalás ...azzal indul, hogy más minőségű lesz a testi érzetem, amit teljesen világosan átlátok a tudatommal."[40] „Valami nagyon jónak a vonzásába kerülök, és ez szív, visz magával. Van még rajtam kívül valami. Talán ez a legelső érzet ...Addig nem éreztem, hogy az én, az egy más is."[41] „Nemhogy nem szűnik meg a látás, az észlelés, a gondolkodás, hanem épp ellenkezőleg. Ez egy másik dimenzió, amely azonban nem teljesen ismeretlen..."[42] „...az ember ...immár nem csupán abban a térben létezik, amelyet belső látásával megpillant, és a sietősség legkisebb jele nélkül szemlél, hanem abban a térben is, amelyet elvileg nem láthat, hiszen elhagyta."[43] Ebben a fázisban tehát a tudat egy számára épp megnyíló, új dimenzióból szemléli az előzőt, az addig egyedül lehetségesnek hitt, testi érzettől meghatározott ébrenléti dimenziót, és búcsúzóul vissza-visszabújik belé, mint egy levedlett, de még így-úgy ráillő bőrbe.

Az *Arietta* témája valahogy így ízlelgeti az első tétel végének szenvedő, a végső megadásban még utoljára feljajduló motívumát és harmóniaváltását (különösen a téma második periódusának a-moll fordulataiban), de ezt egy egészen új, várako-

zó eufóriával telt tágas csönd teréből visszatekintve teszi *(3. kotta)*. Kimért lejtése a három ütés lassú vonulására szorítkozik, de a mérő alatt készülődő, arra merőleges hármas dimenzió már a felütés pillanatától visszavonhatatlanul jelen van.



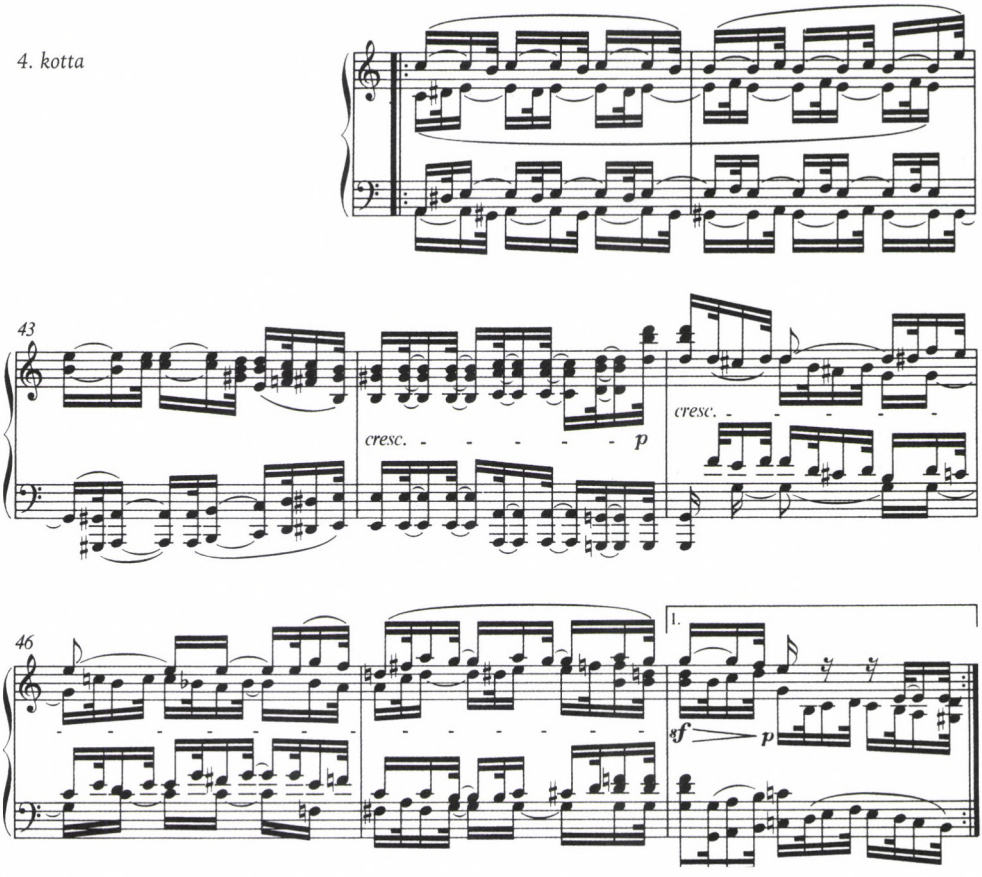
3. kotta

Az új dimenzióban viszont a tudat maga horizontálissá tágul. Nem egy vízszintes síkban szabadon mozgó egydimenziós vonal többé, hanem önmagát tapasztalja síkká szétterülő vízszerű hullámzásban; ő maga önnön téridőmátrixa, mint a pók magából kibocsátott, s őt magába bebocsátó hálója: „...az idő kinyílik", olvassuk Nádasnál a második fázisról, „de előre és visszafelé egyszerre. Tudom, mi fog történni, és tudom, mi történt. Ugyanezt teszi a tér is. Nincsen többé kívül és belül, mert a kívül és belül egymásba van írva. Én ettől euforikus állapotba kerültem."[44] „Odaát ...az a meglepetés ért, hogy a tudatom egész tartalma egyidejűleg működik. Valószínűleg mindig is egyidejűleg működött. Amiben nem az

a meglepő, hogy a memóriában minden benne van, hiszen ezt az életében is tudja az ember, hanem ...hogy minden részletében egyszerre van jelen, minden aktív, és ezért minden információ az összefüggéseiben szemlélhető. ...Vannak kis struktúrák, amelyeket a nagyobb struktúrák magukba zárnak, és a modulációikat a saját szókészletünk szerint nevezzük a tartalmuknak. De az élménynek éppen az a specialitása, hogy tartamnak és tartalomnak van ugyan neve, csakhogy testi érzet híján az ember a struktúráikat látja jelentékenyebbnek, s az eleddig elfedett vagy alig látható struktúrák fölfedése jelenti az élményt."[45] Nem az a lényeg tehát, hogy hány kiterjedéssel írható le ez a tudatmodalitás, inkább a téridőszerű kiterjedtség ténye a fontos: az intenzió és az extenzió mint olyan egymásba íródása, tökéletes átfedése – ezt hivatott érzékeltetni a *horizontalitás* attribútuma.

Beethoven „odaát" tett utazásának az első három variációban megelevenedő szakaszában ez úgy jelentkezik, hogy míg a menzurális szintek száma kettőről négyre bővül, ezek közül a tudati dimenziók szempontjából mindig csak a két szélső, hármas tagolású szint a meghatározó. Másfelől pedig e variációk hallgatása közben is érvényes, hogy nem a megnevezhető, felismerhető tematikus elemek és harmóniamenetek, nem a zenei retorika karakterisztikus elemei töltik be a zenei figyelem előterét, hanem a gazdagon burjánzó ritmikai ornamentáció megszámlálhatatlan, önálló jelentéssel bíró struktúrája *(4. kotta)*.

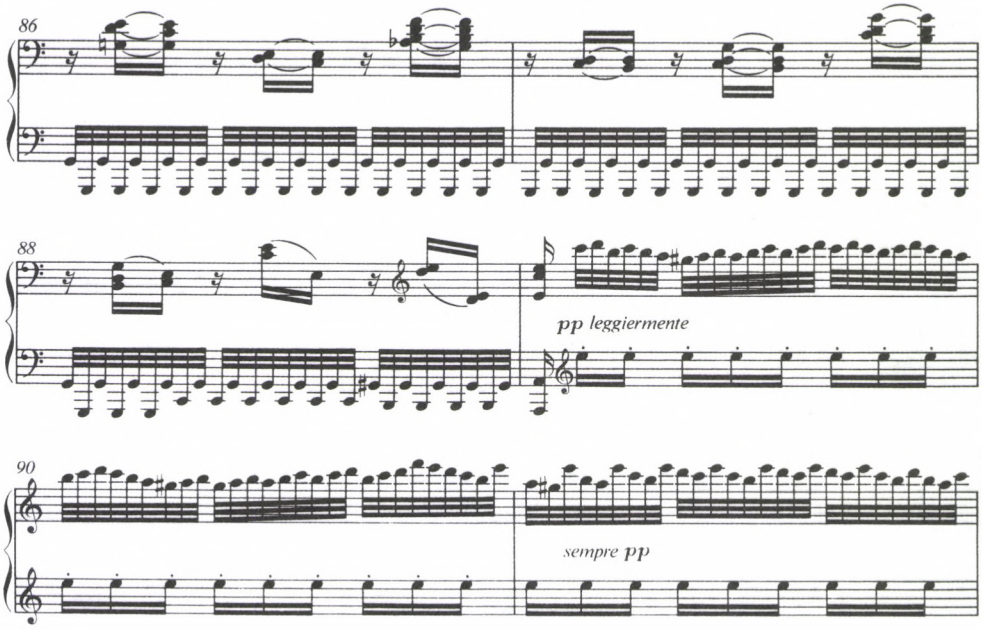
4. kotta



Legszíveseben nem annyira struktúráról, mint inkább szintaxisról beszélnék az ébrenlétin túli tudati dimenziók kapcsán: a tiszta nyelvelőttiség még szemantikától mentes szintaxisairól; az önmagát megismerő én alakzatokba szerveződő dinamikájának fokozatairól, amelyekben („befelé" haladva) a struktúraszerű elem egyre inkább feloldódik az intenzionalitásban, míg végül teljesen homogén szubjektív erővé nem lényegül. A horizontalitás dimenziójában a szintaxist az alanyi és a predikatív funkció[46] szüntelenül egymásba áttűnő ambivalenciája jellemzi, ami a zene funkciórendjén belül a dominánssá oldódó tonikák, a nyitóvá átértékelődő zárógesztusok, az arsziszba forduló thésziszek és a szinkópázó hangsúlyeltolódások hajlékony dinamizmusában érhető tetten – mind egytől egyig a variációképzés archetipusosan beethoveni karakterisztikuma!

A harmadik fázisba átlépő tudat számára új kiterjedés nyílik meg: a legtágabb értelemben vett tudatiság síkjai között emelkedő/alászálló vertikalitásé. A transzcendáló tudatmozgás dimenziója ez, a neki megfelelő transzcendens szintaxissal, amelynek fókuszában a harmadik logikai – vagy inkább *logoikus* – funkció áll: a közvetítő, kopulatív, de egyszesmind szintetizáló funkció,[47] illetve annak sajátosan zenei megnyilatkozásai: az elmosódó dallamiság és ritmika fölébe kerekedő harmóniai elv, az utóbbin belül a szubdomináns funkció, a textúra tartományában a meredek regiszterváltások, a metrikai funkciók között viszont az a nehezen megnevezhető közbülső, a súlyos és a súlytalan ellentétét feloldó fázis, amely tipikusan az állandósult, folyékonyan akcentusmentes szinkópázásban érezteti hatását.

Ez a felsorolás már magában is releváns kiindulópontul szolgálhat az *Arietta* negyedik variációjának értelmezéséhez, amelyet a halálközeli élmény úgynevezett



5. kotta

„alagút-" vagy „barlangfázisát" leíró Nádas-idézetektől inspirálva tetszőlegesen tovább finomíthatunk. „S akkor...de nincsen akkor, mert nincs idő... valami mégis bekövetkezik. ...Egyetlen rövid, billenő mozdulattól. Sajnos nincsen rá magyar ige. Valahonnan átfordulni valahová. Németül...umkippen. ...Átbillenni, átbukni a sötéten derengő térből, ahol minden együtt van. Védettség, erő. Világegyetem. Egyedül lehetséges ősállapot. Az erő, ami nem én vagyok, bár velem egylényegű, kifordít ebből, ...belekerülök egy másik térbe, belebillenek. ...Valamiféle űrben vagyok, majdhogynem lebegve. ...Ezt nevezi a szakirodalom a halálközeli élmény barlangfázisának. ...Az ősállapothoz képest ismeretlen univerzum ez, amelyben a mozgásom irányt kap az erőtől."[48] „És akkor ott volt előttem egy káprázatos, ismeretlen eredetű, egyre erősebben sugárzó fény, amelyről csaknem minden reanimált beszámol."[49] Lehetséges, hogy Beethoven is erről számol be az *Arietta* negyedik Variációjában? Saját asszociációim már talán túlzottan értelmezésem befolyása alatt állnak, úgyhogy inkább Solomon leírását idézem itt: „...unbroken sequences of thirty-second-note-triplets, without accents or phrase markings, metamorphose from shakes at the interval of the fifth into oscillating octaves... at which point they condense into a shimmering sonic barrier that blurs the distinction between rapid movement and the depths of stasis. ...At measure 89, ...the triplets are displaced to the upper registers, while the octaves in the bass give way to repeated sixteenths in the treble register, marked *pianissimo* and *leggiermente*. The action appears to cast about for a direction, preparing for a climactic, revelatory event..."[50] *(5. kotta a szemközti oldalon)*.

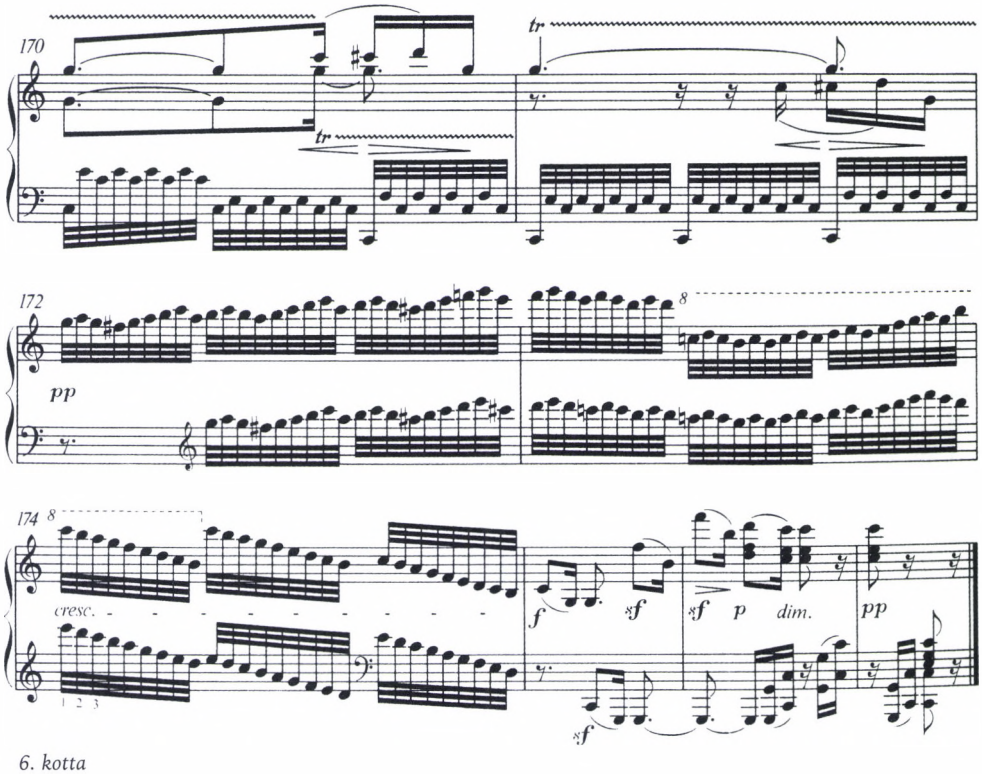
Amint Nádas Péter beszámolója folytatódik, valójában átcsúszunk egy új fázisba (ám nem a negyedikbe!), amelyhez nem tartozik az eddigiekhez képest új, tőlük minőségileg különböző dimenzió, ehelyett az eddigi három szint hatja át egymást az integráció korábban nem tapasztalt fokán, és ez az, ami újdonságot jelent. Amit Nádas nem realizált világosan – talán mert saját bevallása szerint nem juthatott a Fénnyel való teljes azonosulás (negyedik) stádiumáig –, az sok más beszámolóból egyértelműen kitűnik: tudniillik, hogy ez egy lényegileg új fázis, amely logikailag a negyediket *követi*, nem pedig megelőzi. Ezt a fázist a szakirodalom az éppen lezáruló életút visszatekintő szemléje- (angolul: *life review*-)ként említi. Ennek megfelelően Beethovennél az ötödik fázissal analógiát mutató szakasz csak a *cadenza* utáni, a témát ha bővítve is, de változatlanul újraéneklő ötödik variációban érkezik meg, ott azonban félreismerhetetlenül: itt (a trilláé kivételével) minden eddig felvonultatott menzurális réteg együtt van, de együttállásában új értelmet kap, amit jól szemléltet a huszonhét taktusos egység kiépülése, illetve a téma eredeti 8+8-as frázisszerkezetének zseniális metamorfózisa 9+9+9-essé, anélkül hogy az *Arietta* dallamának (ha szabad így mondanom) „egy hajaszála is meggörbülne."

Olvassuk tehát újra Nádast a harmadikat közvetlenül követő ötödik fázisról: „...a védett, sötéten derengő térből, az ősállapotból, amelyben nincsen különbség köztem és a tér közt, köztem és az idő közt, kifordulok, és ez valamiként azt jelenti, hogy az egyik világegyetemből átfordulok a másik világegyetembe; ahol van fény, van mozgás, a mozgásnak van iránya. És akkor észreveszem, helyesebben a tudatom, mintegy önnön tartalmaként, meglepetten fölismeri, hogy hiszen ő ezt

eddig is tudta. Az újdonság legfeljebb annyi, hogy a különböző struktúrákat és a különböző tudatszinteket most nem külön, hanem együttállásukban láthatom. ...Így aztán a nyelv előtti állapot vagy a tiszta szemlélet struktúrái szinkronba kerülnek a nevekkel, amelyeket megint egy másik struktúra hordoz. Felismerem, hogy ezek a különböző dimenziók, különböző perspektívák, ezek a párhuzamosan kötött és bizonyos pontokon egymásba is átforduló struktúrák eddig sem voltak egészen rejtettek előttem. Aki vagyok, az egész életemben elkísért, és most tovább fog kísérni. Testi érzet híján, lélekként élem át önmagam. Az úgynevezett tudatom azonban, amely egy életen át elkísért, és most tovább kísér a halálba, a léleknek csupán a világról szerzett tapasztalatait foglalja magába."[51]

A Beethoven-tétel kódájának szívbemarkoló zenéje két jól elkülöníthető fázisban számol be a visszatérő útszakaszról (amelyet Nádas pusztán egy hirtelen, sokkoló visszarántódásként élt meg): az első, hosszabbik egység a búcsúzás megejtő akcentusával ismételgeti a témának a *cadenzá*ban traszfigurálódott motívumát (hatodik fázis). Thomas Mann képzeletbeli zenetudósának emlékezetes leírásához egyvalamit érdemes hozzátenni: azt, hogy a zene e ponton nem az itteni világtól vesz búcsút, épp ellenkezőleg, a Fénytől, ahonnan most fordul vissza. Az utolsó három ütem zenéje (hetedik fázis) a visszaérkező katartikus sóhaja *(6. kotta)*.

A negyedik fázis sajátos dimenziója azonban – szemben az ötödikével vagy az imént érintett két utolsóéval – nagyon is új. E dimenzió szintaxisát és az előzőké-



6. kotta

hez viszonyított sajátosságát megragadni viszont nem könnyű, ha ugyan nem lehetetlen. Az olyanféle paradox hangzású kijelentéseken túl, hogy „ez a dimenzió a kiterjedés nélküli ponté, a hozzá tartozó szintaxis pedig a nem azonos, ám egymástól megkülönböztethetetlen funkcióké" legfeljebb annyit mondhatok, hogy ez a dimenzió a három nulladik hatványának és az oktávban eggyé olvadó duplák és felek misztériumának nem lokalizálható tartománya. Beethoven zenéje a *cadenzá*ban valami csoda folytán belülre tudja vonni a hallgató tudatát a *seholn*ak ebbe a belső kamrájába, de a zene felszínén nem látunk egyebet, mint az egyetlen pont körül koncentrikus szimmetriában örvénylő, majd a pontba veszésük pillanatában szem elől tévesztett erővonalakat (vö. *2. kotta a 248. oldalon)*. Újra Nádas Pétert idézem: „De az a meglepő, hogy van még mindezen kívül valami, ami nem struktúra. Az erő. És az erő strukturálatlan. ...S ebben az összefüggésben fedezem föl, hogy ez talán nem is kimenés, nem annyira a halál érzékelése, hanem inkább bemenés, a születés érzékelése. Az egész halálélménynek ez az egyik leglényegesebb momentuma. Illetve a kettő valószínűleg együtt áll. ...Ennek a strukturálatlan, monolitikus erőnek... része lettem, noha a lelkem eddig is egylényegű része volt, nem elválasztható része a létezés erejének, a világmindenség erejének, az abszolútumnak, az isteninek... Bármilyen szót használhatok, mindegyik téves, egyik sem találó."[52]

Végül mindehhez még annyit fűznék hozzá, hogy az itt felvázolt értelmezéssel korántsem szeretném azt a téves benyomást kelteni, hogy meggyőződésem (de legalább is feltevésem) szerint Beethoven halálközeli élményben részesült volna, s hogy az op. 111 *Ariettá*ja ennek az élménynek zenében kódolt krónikája lenne. Nádas Péterrel teljesen egyetértek, amikor azt mondja, hogy „...a művészeteknek van önálló, ezektől a közvetlen tapasztalatoktól független tudásuk is arról, hogy mi történik a halál után".[53] Nádas ennél tovább is megy; szerinte „Az ember... már előéletében is tudja, hogy a világegyetemben működik egy hihetetlen nagyságrendű erő, amely a saját személyes erőinek nagyságrendjével nem összemérhető. Holott része, személyesen." Amikor pedig beszélgetőpartnere kétkedve megkérdezi: *„– És mi van, ha valaki ezt nem tudja, vagy nem így tudja...?"*, így válaszol: „– Az teljesen lényegtelen. Annak a testről és a lélekről alkotott fölfogása talán erős vitában áll egymással. Még nem sikerült rendesen találkozniuk, vagy az egymáshoz fűződő viszonyukban valami megzavarta őket. Ez teljesen elhanyagolható, lényegtelen. Az egész probléma, mit tudom én, mindössze néhány száz éves az európai filozófiában. Ennyi. Éppen valami zavar van. Majd elmúlik, vagy nem múlik el, de hát ez igazán nem érdekes."[54]

JEGYZETEK

1 Tallián Tibor: *Bartók Béla szemtől szemben.* Budapest: Gondolat, 1981, 240.

2 Uott 138. sk.

3 Kroó György: *Bartók kalauz.* Budapest: Zeneműkiadó, 3. kiad., 1980.

4 Tallián: i. m. 238.

5 A püthagoraszi komma értéke többféleképpen is kiszámolható. Ha a kalkulációval a bartóki konstrukció ösvényét akarjuk követni, akkor a kommát az emelkedő ág hat 3/2-es, illetve az ereszkedő ág ugyancsak hat 2/3-os kvintjének összeszorzásából kaphatjuk meg, miután a két szorzat hányadosát

(729/64: 64/729=531441/4096) oktávredukció – tehát ismételt felezés – útján a kiindulási frekvenciához rendelt 1 közvetlen körzetébe transzponáljuk (a redukciót legkönnyebben a nevező hétszeri duplázásával érhetjük el: 4096 x 128=524288). Az egész művelet eredményével együtt egyetlen törtbe sűríthető, amelynek számlálója a három 12., nevezője pedig a kettő 19. hatványa (531441/524288, tizedes törtben kifejezve: 1,0136432647...). A további spirálkarok végein sorjázó ismétlődő kommák kalkulációjához azonban már nem szükséges a három és a kettő gigászi számokat eredményező, egyre magasabb hatványaival bajlódni, elég, ha magát a kommát hatványozzuk, míg csak (az 1 oktávjával ekvivalens) 2-t el nem érjük, vagy legalább is meg nem közelítjük. Még ennél is egyszerűbb, ha a kettő 1,0136432647... alapú logaritmusát keressük meg: így egyetlen számítással rögtön a kívánt eredményhez jutunk. Az eredmény: 51,150872499... Minthogy azonban a kommának csak integer értékű hatványkitevői jöhetnek számításba (ne feledjük, hogy a komma valójában „rövidítés", amely mögött a három 12. hatványának oktávredukciója húzódik meg), a számnak a tizedes vessző után álló részétől el kell tekintenünk.

6 A komma imént kiszámított hatványkitevőjéről levált „töredék" (0,150872499...) alig nagyobb, mint 1/7 tizedes törtben kifejezett értéke (0,142857...).

7 (51 x 6)+52 (másként: (51 x 7)+1)=358 megközelíti, de el nem éri 51.150872499... hétszeresét (=358,0561...).

8 E. R. Dodds: *The Greeks and the Irrational* (A görögök és az irracionális). Berkely–Los Angeles–London: University of California Press, 1951. Az V. fejezetben (The Greek Shamans and Puritanism) Dodds arra a következtetésre jut, hogy „...the opening of the Black Sea to Greek trade and colonization in the seventh century, which introduced the Greeks for the first time to a culture based on shamanism, at any rate enriched with some remarkable new traits the traditional Greek picture of the Man of God..." (i. m. 142.). A trák sámánról, Zalmoxiszról fennmaradt legenda motívumait az Orfeuszról, Abariszról, Ariszteászról, illetve a klazomenai Hermotimoszról szóló híradásokkal és a krétai Epimenidésznek tulajdonított fragmentumok tartalmával egybevetve Dodds meggyőzően demonstrálja az általa felvetett folytonosságot. Ezután két hihetetlennek tetsző, de körültekintően alátámasztott megállapítást tesz: (1) „There is, however, another and a greater Greek shaman who undoubtedly drew theoretical consequences... I mean Pythagoras" (uott 143.), (2) „...Empedocles... is the last belated example of a species [i. e., the Greek shaman] which with his death became extinct in the Greek world..." (uott 145.). Két fejezettel később (VII. „Plato and the Irrational Soul") Dodds felidézi Platónnak az elődei racionalizmusától való, Szókratész elszórt megjegyzéseit tovább gondoló, fokozatos eltávolodását: „...I agree with the opinion of the majority of scholars that what put Plato in the way of expanding these hints into a new transcendental psychology was his personal contact with the Pythagoreans of West Greece when he visited them in about 390", majd a következő figyelemre méltó észrevételt teszi: „If I am right in my tentative guess about the historical antecedents of the Pythagorean movement, Plato in effect cross-fertilised the tradition of Greek rationalism with magico-religious ideas whose remoter origins belong to the northern shamanistic culture." (uott 209). Dodds ezután reveláló erővel mutatja ki a párhuzamot a görög sámánizmus lényegi mozzanatai és a Platóni eszmerendszer kulcsfontosságú aspektusai között, amelyek közül itt csak kettőt emelek ki: „The occult knowledge which the shaman acquires in trance has become a vision of metaphysical truth... while on the mythical level his 'long sleep' and 'underworld journey' provides a direct model for the experiences of Er, the son of Armenius." (uott 210.) Más szóval Dodds szerint az ideák platóni tana és a szférák zenéjének látomásosságában is racionalizált platóni elmélete egyaránt végső soron sámánisztikus revelációban gyökerezik!

9 A pamphüliai Ér „halálközeli élményének" leírása (*Állam*, X. könyv, 614a–621b) és a *Timaiosz* számos idevonatkozó részlete mellett a két legfontosabb, a haladvány szempontjából különösen releváns passzus a Cicero által „numero Platonis obscurius"-ként említett matematikai rejtvény leírása az *Állam* VIII. könyvében (545d–546d), illetve az Epinomisznak az a figyelemre méltó részlete (990e–991), amely fontos célzást tartalmaz a platóni ideatan és püthagoreusoktól örökölt matematikai modell kapcsolatára.

10 Ez a kijelentésem talán megütközést kelt a klasszika-filológia és a neoplatonizmus bélyegét viselő misztikus áramlatok terrénumain kicsit is jártas olvasóban, aki fel tudja mérni a *Timaiosz* zenei-kozmológiai számharmóniáinak mindmáig le nem csengő visszhangját a legtágabban értett nyugati kultúrkör kollektív tudatában és tudattalanjában. Ami feledésbe merült, az nem maga a szférák zenéjének archetípusa, hanem az archetípus tulajdonképpeni racionális, de egyszersmind ráción túli jelentése. Mivel nem értjük tisztán magát az archetípust, nem ismerhetjük föl kifejlő megnyilatkozásait,

tehát a modern pszichében szüntelenül megújuló reprezentációit sem. Egyetlen (általam ismert) Platón-értelmezés sem jutott el az egyszerű felismerésig, hogy a szüntelen körforgás, amelyet Platón a Világlélek számokban manifesztálódó, szalagszerű alakzatban elképzelt szubsztanciájának tulajdonít, nem valami kívülről ráerőltetett, kezdetleges asztronómiai képzetekre vagy naiv metafizikai spekulációra alapított mechanikus mozgásforma, hanem a zenei számrend pontosan megfigyelt és analógiás képi-nyelvi szimbólumokban megragadott immanens szabályszerűsége. (Az E. Levy és S. Levarie kutatását továbbfejlesztő muzikológus, Ernest G. McClain a felismerés küszöbéig jutott, de ott megtorpant. Meglátta, hogy a poszt-platonikus hagyományban „lambda" alakzatban elképzelt két hatványsor – 1–2–4–8, illetve 1–3–9–27 – valójában azonos a Platón által *khi* betűhöz hasonlított konfigurációval: hogy tehát a „lélekszalag" hosszanti kettéhasításának és keresztező összeillesztésének demiurgoszi művelete merőben szimbolikus, mert ha a hatványokat püthagoreus szokás szerint a negatív tartományba is áttükrözzük, eleve két, a nulladik hatványban egymást „X" alakban metsző számsort kapunk. Félreértette azonban McClain a „más" és az „azonos" platóni szimbolikáját. Jelentésüket megcserélte, és ennek következtében szem elől tévesztette az eredetileg síkban ábrázolt, de további hatványokkal, illetve azok szorzataival kiegészülő szám-mátrix spontán térszerűvé görbülését. Vö. E. G. McClain: *The Pythagorean Plato: Prelude to the Song Itself* [A püthagoreus Platón: Előjáték a voltaképpeni énekhez.] Stony Brook, N. Y.: Nicolas Hays, 1978, 64. skk.). A *Timaioszban* az „azonos körének" az égi egyenlítővel és az állócsillagok napi körforgásával, illetve a „más körének" az ekliptikával és a bolygók ráfonódó pályáival való analógiája nem kétséges, de amíg nem pillantunk a szimbolika e legkülső rétege mögé, addig a zenei skála számarányainak és a látszó égi mozgásoknak ez a társítása merőben légből kapott és irreleváns marad számunkra. Abban a pillanatban azonban, hogy az „azonos köre" mögött meglátjuk az elvben vég nélkül sorjázó „duplák" – tehát az oktávok – ciklusát (másként: a 2 hatványainak mértani sorát), s ezzel egyidejűleg a „más körében" megpillantjuk a 3 első 12 (oktávredukcióval módosított) hatványának – azaz a tiszta kvinteknek/kvartoknak – azt a nyitott spirálkarját, amely minden újabb fordulóban egy kommányival odébb transzponálódik a duplák köréhez képest, s amely ráadásul az utóbbival (a számok geometrikusan torzult térbe vetített mátrixán) egy erősen dőlt szöget zár be, rögtön átlátjuk a szimbolika mélyebb értelmét és a hozzá kapcsolódó metafizikai modell *nem* spekulatív, racionalitás *fölötti* tapasztaláson nyugvó jellegét. Elképzelhetjük a megrendülést, amelyet Platón (püthagoreus sámánelődei örököseként talán nem is elsőként) átélt, amikor megfigyelte, hogy a „más" ciklusának első körbeéréséhez 51 spirálfordulóra, ám annál éppen eggyel több oktávra, tehát az „azonos körével" mérve 52 fordulatra van szüksége, amely az első metaciklusban meghétszereződik ($7 \times 52 = 364$), és még eggyel megtoldódik: a szimbolikus kozmológiai modell így már nemcsak hogy nem légből kapott, de meghökkentően releváns, hiszen a modellben a „más köre" első leszármaztatott ciklusának éppen 365 nap felel meg, ebben pedig lehetetlen nem felismerni a hét „bolygóként" számon tartott égitest között egyszerű pályája okán mértékadónak tekintett nap látszó keringési ciklusát.

11 Az abszolút tudat esszenciái a Lét, az Azonos és a Más három princípiuma, amelyeket a Demiurgosz azon az áron tud eggyé formálni, hogy önnön oszthatatlan Létének illuzórikus oszthatóságot, testszerű részekre tagolhatóságot tulajdonít, s ezzel a játékos csalással megteremti a lét egy új, közbülső módozatát, amely valahol a tényleges önismerés és a tettetett önfelejtés között lebegteti a tudatot: ebben az állapotában ugyanis minden része minden részétől megkülönböztethetetlen, *azonos* egymással, de – lévén egy *más*sal azonos – egyszersmind *más* is, mint önmaga: „...a Mást, amely nehezen akart vegyülni, erőszakkal egyesítvén az Azonossal... összevegyítette őket a Lét segítségével, és a háromból egyet csinált", ezután „ismét felosztotta ezt az egészet annyi részre, amennyi kellett, de mindegyik rész az Azonos, a Más, és a Lét vegyülete volt." (*Timaiosz* 35b, ford. Kövendi Dénes, in: *Platón összes művei*. Budapest: Európa, 1984, III. kötet, 332.) Bevilágító erejű párhuzam kínálkozik a számok mint dinamikus konfigurációkba rendeződő tudatesszenciák e platóni modellje és a számok mint mentális absztrakciók egyik logikafilozófiai elmélete között. Gottlob Frege (a „logicizmus" irányzatának fő képviselője) a számokat az *azonosság* és a *nemazonosság* (tehát másság) fogalmaihoz – illetve azok hierarchikus konfigurációihoz – tartozó „tisztán" logikai (tehát valós létet nélkülöző) tárgyakként definiálta. A nulla – az üres halmaz – Frege szkémájában nem más, mint objektiváló kiterjedése („extenziója") egy fogalomnak, amely a következő állítmányba sűríthető: *nem azonos önmagával* (a többi szám azután már mechanisztikus rekurzió útján képződik az egyes szám definíciójának mintájára: *azonos nullával*=1, *azonos nullával vagy eggyel*=2, stb.). A filozófiatörténet számomra legkülönösebb egybeesése, hogy ez a fogalom csak azért nem pontos replikája a platóni Világlélek definíciójának, mert annak egy sorsdöntő mozzanatát (a létet) nélkülözi: benne az önazonosság és az „önmás-

ság" ellentmondó fedésbe kerülnek, így remél Frege minden valós létezőt kizárni az üres halmaz meghatározásából. A Világlélek ugyanígy azonos is, de más is, mint önmaga (hogy más voltával nem valami rajta kívülivel való különbözőségére céloz Platón, az abból nyilvánvaló, hogy a másságot az azonossággal nehezen vegyülőként jellemzi), de ez a *Timaios*ban nem a létezést kizáró ellentmondás, hanem éppenséggel definitív attribútumává válik az egyedül – noha megfoghatatlanul – létező univerzális tudatnak abban a pillanatban, amikor az önmegismerés impulzusa nyomán fölmerül benne léte első megragadható aspektusa: a megismerő alanyiság, illetve a megismerendő tárgyiság megkülönböztethetetlen kettőssége. Nem véletlen ezért, hogy a számok püthagoreus rendszeréből hiányzik a nulla. Helyette minden szám kettős arcot mutat: a többitől megkülönböztethető, de ugyanakkor megkülönböztethetetlen is – ez az aspektusa felelős a duplák/felek (azaz oktávok) *kvázi*-azonosságáért –, amennyiben azonban más számokkal az egyértelmű mennyiségbeli különbözőség viszonyában áll, a duplákhoz képest olyan folytonosan elmozduló hierarchiákat képez, amelyekben a spirális pályák mentén mozgó racionális értékek végtelenül finomodó pontossággal közelítve a duplák irracionális gyökeihez tartanak. A duplák gyökei (amelyeken olyan mennyiségeket értek, amelyek mindegyike valamely egész szám és 2 – vagy 2 egy tetszőleges hatványa – bármelyik – tehát négyzet-, köb- stb. – gyökének szorzata) azonban egymás közt maguk is szükségképpen kvázi-azonosak. (Így például ha 4 és 2 úgymond felcserélhetőek, akkor ez az ekvivalencia négyzetgyökeikre – tehát 2-re és 1,414...-re – is át kell, hogy szálljon, ami zenei intuíciónkban közvetlen tapasztalatként jelentkezik: az oktávhoz tapadó azonosságérzetünket bizonyos mértékben a tritonus is megörökli.)

12 „Minthogy pedig az Azonosból, a Másból és a Létből, e három részből van összevegyítve és arányosan tagolva és összekötve [e szóval Platón a dupla és tripla intervallumok számtani, illetve harmonikus középarányosaira utal], ezért, önmagába visszatérő körforgásában, akár olyasmit érint, aminek léte osztható, akár olyat, amié oszthatatlan, egész valóján át mozogván megmondja, hogy bármivel legyen is azonos vagy bármitől legyen is különböző valami... Amikor az önmagától mozgóban szó és hang nélkül keletkező beszélgetés... az érzékelhetőről szól, és a Más köre rendben mozogva hírt ad róla az ő egész lelkének, akkor megbízható és igaz vélemények és hiedelmek keletkeznek; mikor pedig az értelemmel felfoghatóról szól és az Azonos köre gördülékeny keringésével jelenti, akkor szükségképpen belátás és tudás az eredmény. S ha valaki azt, amiben e kétfajta ismeret keletkezik, valaha másnak nevezné, mint léleknek, akkor állítása minden lehet, csak éppen igaz nem." (*Timaiosz* 37a–c, 334.)

13 „...[az atya] azt gondolta ki tehát, hogy ...berendezvén az eget... megalkotja az egységben megmaradó örökkévalóság szám szerint tovahaladó örök képmását, amelynek mi az idő nevet adtuk. ...Az idő tehát az éggel együtt jött létre, hogy együtt születve együtt is bomoljanak fel – ha ugyan felbomlanak valaha –, az örökkévaló természet mintájára, hogy ahhoz a lehető leghasonlóbb legyen: a mintakép ugyanis az egész örökkévalóságban létezik, ez pedig az egész időn át mindvégig keletkezett, van és lesz." (Uott 37d, 38b-c, 335.)

14 Vö. 7. jegyzet. A két szám különbsége (0,0561...) épphogy meghaladja 1/18 értékét (=0,0555...).

15 Vö. a 11. jegyzet utolsó mondataival.

16 A kvintciklus 7. tagját 3 hatodik hatványa (illetve annak oktávredukciója) képviseli: 729/512= 1,423828125..., míg a 26. komma ekvivalens 1.0136432647... 26. hatványával: 1,422373376... A két érték közelségét intervallumuk (=1,001022762...) és a komma összehasonlításával tehetjük érzékletessé: az előbbi közelítőleg az utóbbi 13. gyöke, ami azt jelenti, hogy a püthagoraszi kommánál tizenháromszor kisebb geometrikus (és zenei) intervallum. E ponton még valami tisztázásra szorul: zavarónak tűnhet, hogy a fúgaszerkezet hipotetikus rávetítése az 51-es kommaciklus bővült spirálkarjaira 51 helyett 2 x 26, vagyis 52 kvintspirálfordulót igényelt. A magyarázat a következő: a kvintspirál egy fordulója egy kommával *meghaladja* az oktávot, míg az 51 komma fordulata kishíján *eléri* azt. Ha tehát az előbbit az utóbbira szeretnénk vetíteni anélkül, hogy megcsonkítanánk a tiszta kvinteknek az átváltásban megfeleltetett püthagoraszi kisszekundokat (ez utóbbiaknak két változata létezik: 256/243 és 2187/2046, amelyek váltakozva adják ki a püthagoraszi kromatikus skálát), akkor a nagyobb ciklushoz hozzá kell adnunk egy számfölötti, 52. kommát.

17 Kroó: i. m. 193. sk.

18 A téma és az első variáció 9/16-os ütemjelzése a második variáció elején 6/16-ra vált. Beethoven a „L'istesso tempo" utasítással adja az előadó értésére azon szándékát, hogy a kétfajta ütem a bennük foglalt 16-odok eltérő száma dacára azonos hosszúságú maradjon. Ezzel a helyes olvasatot eléri ugyan, de az ütemjelzés és a notáció inkongruenciáját nem számolja föl: a kottaképből és a ritmika belső tagolódásából egyaránt nyilvánvaló, hogy ő a 16-odok 3 x 2-es, nem pedig 2 x 3-as csoportosítására gondol; ennek azonban helyesen 3/8-os ütemjelzés felelne meg. További következetlenség az

egyik szólam egyetlen 16-odával egy 16-odból és egy 32-edből álló csoport megfeleltetése a másik szólamban, amely (a minden bizonnyal szándékolt triolajel híján) a 16-odnak ambivalens értéket tulajdonít. A két probléma egy csapásra megoldódik, ha felismerjük, hogy a két ellentmondó 16-od érték közül a rövidebbik pontosan megfelel a 16-od előző variációbeli értékének (hiszen abból pontosan 9 fér el egy ütemben): a „L'istesso tempo" utasítás ezzel fölössé válik, a mérőütés három 16-od helyett két pontozott 16-odra tagolódik, a ritmusértékek csoportosulási hierarchiáját korrektül definiáló új ütemjelzés pedig 18/32 lesz (vö. a 26. *Goldberg variáció* 18/16-os ütemjelzésével). Hasonló problémába ütközünk a második és a harmadik variáció határán: Beethoven 12/32-es ütemjelzése – tévesen – négy hármas alosztású pontozott 16-odot sugall, holott a zene világosan megtartja az ütem hármas tagolását, amin belül (8-ad értékű) ütésenként négy 32-ed bomlik tovább 64-ed triolákra (a triolák ezúttal is jelöletlenek). A megoldás a 32-edek pontozásában rejlik, mert így ütésenként megőrizhetjük a pontozott 8-ad eddigi értékét. A helyes ütemjelzés tehát: 36/64. (Megjegyzendő, hogy a zeneirodalomban egyedi ütemfajtával állunk szemben!)

19 Vö. Maynard Solomon: *Late Beethoven: Music, Thought, Imagination* (A késői Beethoven: zene, gondolat, képzelet). Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 2003. A jelen gondolatmenet szempontjából különösen releváns fejezetek: 9. The Shape of a Journey: The „Diabelli" Variations (Egy utazás rajzolata: A *Diabelli variációk*, 179. skk.), illetve 10. Intimations of the Sacred (A felderengő szakralitás, 198. skk.).

20 Vö. a 18. jegyzetben foglaltakkal.

21 Újabb notációs pontatlanság, hogy bár itt Beethoven nem a várható 27/32-es ütemjelzésre vált, hanem visszatér az eredeti 9/16-hoz, nem jelzi a 32-edek triolás csoportosítását.

22 Ez az érték, mint már tudjuk, a 64-ed. Az itt esedékes 64-ek azonban lényegesen rövidebbek, mint a 3. variációbeli elődjeik: míg azokból 36 töltött ki egy ütemet, ezekből 81 férne két ütemvonal közé.

23 A *cadenza*szerű közjáték tehát a 106. ütem trillájával indul; „határozottan elszigetelt belső zárványán" a két kezet elválasztó regisztrális szakadék térségét értem (a 116. ütem végének *sforzató*jától a 120. ütem első hangjaiig). Ez a sziget nem csupán texturálisan válik ki környezetéből: ennél fontosabb, hogy kitüntetett strukturális-dramaturgiai események szintere (lásd később), amelyek a tétel centrális fordulópontjává avatják. A zárvány innenső oldalán elterülő bő tíz (10,666...) ütemet a haladást az időtlenségbe fékező szüntelen trillázás tölti ki; a túloldalon pedig a rév – a hazaérkező révület – közel tíz (9,555...) taktusa fogad. A szigetet a környező variációktól elválasztó két átvezető szakasz együttes hossza tehát 20,222...(=20+2/9) ütem.

24 A „két oktávval lejjebb transzponálás" művelete egyértelmű egy frekvenciaként felfogott szám kétszeri megfelezésével (negyedelésével). A szóban forgó szám azonban nem tekinthető frekvenciának, mert nem egy (jelképesen vett) rezgési periódus valamilyen nagyobb időegységhez viszonyított gyakoriságát (azaz frekvenciáját), hanem magát a periódust jelöli, amely az előbbivel fordítottan arányos. Ha viszont e szám reciprokát negyedeljük, ez egyet jelent az eredeti mennyiség négyszerezésével, ami (20,222... x 4=80,888...=) közel 81 ütemet eredményez.

25 A 4. variáció (a fentebb említett 9 ütemes kadenciázó toldalékot nem számolva) a 96. ütem második ütésével végződik; a darab a (felütő tételkezdés folytán csonka) 177. taktusban ér véget; 176,666...–95,666...=81.

26 Gould: Sony, 1956; Arrau: Aura, 1963; Pollini: Deutsche Gramaphon, 1975; Baremboim: Deutsche Gramaphon, 1983; Brendel: Philips, 1995. Az átlag nyilvánvalóan mesze nem átfogó érvényű statisztikai érték, mindazonáltal a válogatás során nemcsak különböző előadói felfogások és művészi temperamentumok reprezentatív felvonultatására törekedtem, hanem a felvételek időbeli eloszlására is figyelmet fordítottam: a tempóválasztás egyik fontos független változója – sokszor egyazon előadó viszonylatában is – a korszak, az évtized, amelyben a felvétel készül.

27 A Beethoven-korabeli bécsi hangolás a 440-es modern standardnál átlagosan nem több, mint 10 Hz-cel volt alacsonyabb. A fent említett tempóátlag szerint a pontozott 8-ados mérőütés metronomszáma 32-nek vehető, ami (másodpercben megadva) 32/60-os (=8/15-ös) frekvenciának felel meg. Az ütem frekvenciája tehát ennek harmada: 8/45, vagy – 11 oktávval feljebb transzponálva – 16384/45 (=364,0888...). Vegyük az a^1 (korabeli) frekvenciaértékét 433 Hz-nek. Ebből egy temperált kisterc levonása után (amit úgy érünk el, ha 433-at elosztjuk a temperált kisterc számértékével, tehát 2 12. gyökének 3. hatványával: 1,1892...-vel) 364,1... Hz-et kapunk, s ez szinte pontosan megegyezik az ütem (11 oktávval feltranszponált) frekvenciaértékével, amely így a *fisz*^{1}/*gesz*^{1} hang megfelelője.

28 Az időérzékelés szubjektív egysége a ma elfogadott tudományos szemlélet szerint nem mérhető, egzakt mennyiség, noha annyit már világosan látunk, hogy radikálisan módosult tudatállapotokhoz (de

sokszor még az egyszerű álmodás funkciójához is) gyakran az ébrenléti időélménytől gyökeresen elütő szubjektív időérzékelés társul. Hogy az ilyen rétegekre tagolódó szubjektív idősíkok egymáshoz való viszonyában van-e, lehet-e (vagy netán nem lehet, hogy ne legyen) számszerű szabályszerűség, s ha van, miféle – erről eddig a ma érvényes paradigma szempontjából ellenőrizhető ismeretünk nincs. A jelen gondolatmeneten belül – a Platón nyomán rekonstruált, esztétikai szempontból mindenestre relevánsnak tetsző zenei-matematikai tudatmodell hipotetikus logikáját extrapolálva – értelmes a feltevés, hogy ilyen szabályszerűség nem csupán létezik, de izomorfikus a zenei számuniverzum prominens arányaival és mértani-logaritmikus viszonyítási skálájával.

29 Hogy ezt belássuk, nem kell feltétlenül a tényleges frekvenciák bonyolult törtjeivel számolnunk; elegendő viszonylag egyszerű arányaik vizsgálata. A centrális *gesz*-t 1-nek véve a *d*-t 1/81-es, a *b*-nek 81-es frekvenciaérték felel meg. A két hang szükséges oktávtranszpozícióinak elvégzése után hangközüket a 128/81:81/64 aránnyal jellemezhetjük, ami 8192:6561-re egyszerűsítve 1,24859...-et ad. Ha ezt az értéket összehasonlítjuk az 5/4-es akusztikus nagytercnek megfelelő 1,25-tel, azt látjuk, hogy arányuk egy parányi intervallumot eredményez: 1,00112915..., amelyet az zeneelméleti tradíció a „szkhizma" néven tart számon (a püthagoraszi komma, illetve a 81/80-os *didümoszi* – vagy *szüntonikus* – komma különbségeként).

30 A püthagoraszi nagyterc értéke 81:64; 81/64:8192/6561= 531441/524288, a püthagoraszi komma értéke.

31 Az ütem 8/45-ös frekvenciaértékéből sorozatos háromszorozással számolható ki a mérő (8/15), a 16-od (8/5), a 32-ed (24/5), a trilla (72/5=14,4), az egyelőre még hiányzó, a három 5. hatványát képviselő láncszem (216/5=43,2), majd végül a 6. hatványnak megfelelő, szóban forgó elem rezgésszáma, amely eszerint 648/5=129,6. A másik irányban (tehát a 3 negatív hatványai mentén haladva) viszont harmadolással haladhatunk, noha ebben a tartományban az egyre lassuló frekvenciaértékek helyett könnyebb a 3 pozitív hatványaival jellemzett reciprok értékek számolása. Ezzel együtt könnyen belátható, hogy a 729 ütemes egységnek megfelelő frekvenciát (8/45:729=8/32805, oktávtranszpozíció után: 4194304/32805=127,85563...) az imént kiszámított *c* rezgésszáma pontosan a püthagoraszi komma értékével haladja meg.

32 Solomon: i. m. 209.

33 Vö. 30. jegyzet. A nagyterc ambivalenciája nem pusztán (és nem is első sorban) abban áll, hogy a 3 hatványainak mátrixára vonatkoztatott „püthagoraszi" értelmére (81:64) tudatunkban rárakódik az 5 hatványainak hierarchiájában megvalósuló „tiszta" (vagy – a hallásfiziológia felől közelítve – akusztikus) értelme (5:4), hanem főként abban, hogy a korábban említett szkhizma-közelítés a püthagoraszi nagyterc akusztikusan tiszta riválisát visszautalja a háromszorosok hierarchiájába, s ezáltal mintegy visszacsatolja azt a kvintspirálra. A visszacsatolás után azonban a nagyterc felső hangja – és ebben rejlik a mélyebb ambivalencia kulcsa – elvéti a kiindulási pontot: egy egész spirálfordulóval lejjebb landol, számszerű értéke és ezáltal a hierarchiában elfoglalt helyi értéke ambivalenssé lesz, a püthagoraszi komma kvantumát elnyelve az alaphangot megelőzi, de ugyanakkor követi is. Ez egyenértékű a kvintspirál involúciós és evolúciós iránya közti korábban megfigyelt „rövidzárlattal", amire a *Zene* fúgája kapcsán a „kvantumszakadék" metaforájával utaltam. Platóni terminológiával élve: a Más körének rövidre zárulása az Azonos körére vetíti az előbbi örökmozgó tizenkettesét – az időben változót az örökkévalóba, a különbözőségben megosztott levést az oszthatatlan Lét egységébe emeli.

34 A *numero Platonis obscurius* enigmatikus leírására utalok (lásd a 9. jegyzetet).

35 A sorrend és az első megjelenés pillanata a következő (a hangok után álló két szám elsője az ütemre, másodikja az ütésre utal): *c* (0.3), *g* (1.3), *f* (6.2), *d* (6.3), *e* (10.1), *a* (17.1), *b* (37.3), *asz* (55.2), *esz* (118.1), *fisz/gesz* (118.3), végül *desz* (129.2).

36 A menzurális hierarchia folytatásaként értelmezett kontra *F* frekvenciája 43,2 (vö. 31. jegyzet), így c=129,6; g^1 =388,8; d^3=1166,4; a^4=3499,2; e^6=10497,6; h^7=31492,8; $fisz^9$=94478,4.

37 Mihancsik Zsófia: *Nincs mennyezet, nincs födém. Beszélgetés Nádas Péterrel.* Pécs: Jelenkor, 2006.

38 Uott 9. sk.

39 Uott 29. sk.

40 Uott 21.

41 Uott 18.

42 Uott 6. sk.

43 Uott 8.

44 Uott 9.

45 Uott 11. sk.

46 A nyelvtani szintaxis alanyi és állítmányi funkciója mögött a logika két elemiként elfogadott szintaktikai pólusa húzódik meg: a logikai *tárgyé* (amely elsődlegesen nem a grammatikai tárgy megfelelője – noha azt is magában foglalja –, hanem az alanyé), illetve a logikai *funkcióé* (amely az állítmány ekvivalense, s amely tovább osztható a fogalmak és a relációk két alcsoportjára). Ez a két pólus más oldalról a logikai funkció (legyen az akár fogalom, akár reláció) két ellentétes aspektusaként ragadható meg, amelyeket Frege a *Bedeutung* (jelentés, jelölet) és a *Sinn* (értelem) fogalompárjával, az angolszász logikai tradíció pedig az *extension* (kiterjedés) és *intension* (szándékolt értelem, vagyis a „befelé feszülő" – tehát önnön esszenciájára irányuló – tudat specifikus aktív modalitása) bevilágító ikerfogalmával ír le. Az előbbi – a funkció extenziója – mintegy „kifelé mutatva", az illető fogalom/reláció által megnevezett entitások halmazára (vagy osztályára) utal, s mint ilyen a logikai tárgy analogonja, az utóbbi – a funkció intenziója – viszont a szóban forgó fogalom/viszony belső értelmére, magára az eszmét képező-tapasztaló eszméletre összpontosít. Kanti terminológiával élve a *phenomenon* és a *noumenon* kettősségéről beszélhetnénk.

47 A kopula a logikai ítélet alanyát (vagyis „tárgyát") és állítmányát (értsd: funkcióját) összekötő elem, amely a nyelv szintaxisában a névszói-igei állítmány (többnyire a létige által képviselt) igei része. Frege óta, aki a kopulát – mint *relációt* – egyszerűen a funkció kategóriájába sorolta, a logika elméletében fel sem merült a lehetőség, hogy a kopulában megtestesülő (bár testet nem öltve, láthatatlanul is szükségképpen jelenlevő) logikai elem több vagy más lehetne, mint reláció. Korántsem szabadna pedig azonosítani az egyik „tárgyat" egy másikhoz predikatív értelemben viszonyító reláció szintaktikai szerepkörét azzal a merőben különböző minőséggel, amely egy logikai tárgy és egy logikai funkció között teremt kapcsolatot. A túlzott merészség vádjától tartva, de vissza nem riadva azt javasolnám, hogy ebben a szintaktikai fázisban ismerjünk föl egy a másik kettőtől minőségileg eltérő új logikai elemet, mely tovább nem egyszerűsíthető. Amennyiben intuícióm másokéval találkozik, ez az elem egyáltalán nem „új" – ha valamit újnak kellene nevezni, az az eddig ismertektől radikálisan különböző (mert az újonnan – vagy talán csak *újra* – felfedezett entitás létét feltételező) logikai elmélet lenne: ezért tartottam tanácsosnak, hogy „logika" helyett e kontextusban egy még ezután születendő *logosz-elméletre* utaljak. Az új megközelítés alapvető felismerése abban állna, hogy míg ez az újonnan felvett harmadik szintaktikai minőség nem eredeztethető a másik kettőből, addig az utóbbiak elvben redukálhatók erre az egyre. Az új elem javasolt neve – az extenzió/intenzió (extension/intension) szóképző logikáját továbbgondolva – az *adtenzió (adtension)* szó lenne, amelyben a tudat eszmélő „hozzáfeszülő-figyelmező" – az én és a nem-én, a „bent" és a „kint" ellentétét semlegesítő, de legalább is tekinteten kívül hagyó – aspektusa kerülne előtérbe.

48 Mihancsik: i. m. 22. sk.

49 Uott 10.

50 Solomon: i. m. 208. sk.

51 Mihancsik: i. m. 25.

52 Uott 26. sk.

53 Uott 13.

54 Uott 27.

ABSTRACT

LAJOS ZEKE

FROM THE *ARIETTA* OF THE OP. 111 TO THE FUGUE OF THE *MUSIC*

Bartók's Cosmic Spiral of Fifths and its Beethovenian Prototype

The majority of Bartók scholars perceives in the opening movement of the *Music for strings, Percussion and Celesta* an act of developing the inherent principles of Bachian counterpoint to their logical conclusion. Whereas one finds sporadic allusions to the fugue's extreme motivic concentration as direct evidence of

Beethoven's influence, the latter is more often seen in terms of a deeper spiritual kinship between the two composers which left its mark more at the level of musical dramaturgy than on the visible surface of the piece's structure. However, it is likely that Bartók had no need to depend on Bach for guiding the implicit formative tendencies of this genuinely Beethovenian creative impulse to their full realization in the novel design of the *Music*'s fugue. A careful analysis of his last piano sonata movement (the *Arietta* of op. 111) suggests that it was Beethoven who initiated the symmetrical „double-arm" growth pattern of spiraling fifths as a quasi-consciously employed structural blueprint. The pattern is only quasi-conscious since Beethoven's deliberate efforts were presumably limited to the domain of meter and phrase-structure which bears only a partial imprint of the full pattern. We cannot even be certain whether he realized that by grouping the beats and the bars along the „waxing and waning" (i.e., positive and negative) powers of three he, in effect, reproduced a double-path version of the chain of fifths in the realm of inaudible frequencies. That the same pattern simultaneously emerged at the level of audible frequencies in the *Arietta* and that the two spirals spontaneously joined arms at the threshold of hearing – these were almost certainly outcomes utterly unplanned by him. These fascinating phenomena must be manifestations of the autonomous subliminal dynamics of the formative forces which brought the piece into being. Similarly, it may well be the case that the *Arietta*'s extraordinary formal economy exerted its inspiration on Bartók more along the concealed pathways of intuition than through conscious observation. In the paper the question of demonstrable influence is not raised, the attention is focused on analizing the Beethoven piece and exhibiting its structural ties with the Bartók movement.

Lajos Zeke, professor of musicology at the New World School of the Arts in Miami, Florida, is a native of Hungary (b. 1958, Budapest), where he spent the first three decades of his life. A graduate of the F. Liszt Academy of Music (Organ 1981, Musicology 1987), he was active both as traveling organist and musicologist, conducting his research in the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences in diverse fields (Liszt research, 19th c. music history, organology, music theory). In 1990 he began his doctoral studies in the United States and, in 1999, received his degree from the University of Miami. As part of his PhD project, he embraced a thorough study of certain aspects of philosophy and the history of logic and integrated his new understandings into his approach to theoretical musicology. In the last 15 years church musicianship, composing, piano performance and, above all, teaching has seemingly eclipsed his musicological activities. During the same period, however, he has launched a new project, prompted by certain crucial discoveries about Plato's quasi-Pythagorean musico-mathematical theories, which aims at disclosing aspects of a half-forgotten, yet alive and unfolding, worldview: a sort of „musical metaphysics," a participatory science of consciousness.

Kusz Veronika

DOHNÁNYI FOGADTATÁSA AMERIKÁBAN*

Sajtórecepció 1949–1960

Tallián tanár úrnak, tisztelettel

Dohnányi 1949 októberében érkezett Florida fővárosába, Tallahassee-be, hogy elfoglalja a felkínált pozíciót a Florida State University zenei fakultásán. Az akkor 40 ezer lelkes, számottevő kulturális ambíciókkal rendelkező kisváros közönsége, valamint feltörekvőben lévő egyetemének oktatói és hallgatói közössége nagy tisztelettel fogadta a 72 esztendős, hányattatásai során már Argentínát is megjárt zongoraművész-zeneszerzőt.[1] Az új zongora- és zeneszerzésprofesszor hamarosan Tallahassee népszerű közéleti személyisége lett. Születésnapjain és egyéb ünnepi alkalmakkor bizalmas hangvételű írásokat közöltek a helyi lapok,[2] melyekben részben életének korábbi, dicsőségesebb fejezeteit elevenítették fel, részben a szerző véleményét tudakolták zenei, esztétikai, politikai kérdésekben. Az év többi napján az újságok hűségesen hírt adtak a művész helyi és városon kívüli fellépéseiről és azok sikeréről – bár tény, hogy a kisvárosi sajtó többnyire nagyobb lelkesedéssel és terjedelemben tudósított olyan eseményekről, mint Dohnányi nevelt lányának esküvője,[3] a család egy 1956-ban Amerikába menekült rokonának története[4] vagy

* A tanulmány a Fulbright- és a Kodály Zoltán Zenei Alkotói Ösztöndíj támogatásával készült, és Tallián Tibor 60. születésnapja alkalmából a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság által 2006. október 14–15-én a Régi Zeneakadémia Kamaratermében rendezett zenetudományi konferencián előadás formájában hangzott el. A felhasznált kritikák és recenziók döntő többsége a Florida State University Warren D. Allen Zenei Könyvtára Dohnányi-gyűjteményének scrapbook-jaiban található. (Ezek egy része másolatban megtalálható az MTA Zenetudományi Intézet Dohnányi Archívumában). A scrapbookokban szereplő írásokból idézeteket az FSU Warren D. Allen Zenei Könyvtára és Dr. Seàn Ernst McGlynn szíves hozzájárulásával közlünk.

1 Dohnányi 1944 novemberében érkezett családjával Bécsbe, majd onnan 1945 tavaszán a Linzhez közeli Neukirchen am Waldéba távoztak. Nagy-britanniai koncertkörutakat követően 1948 áprilisában hagyták el Európát, és érkeztek Argentínába. Végleges amerikai letelepedésüket megelőzően Dohnányi az Egyesült Államokban turnézott 1948–49-ben.

2 Lásd például: N. n.: „Family Will Join Him: Dohnanyi To Celebrate 80th Birthday Next Saturday." *Tallahassee Democrat* 1957. július 21.; Nancy Gene Browns: „Celebrates Birthday Tomorrow: »Work Hard«, Says 80-Year-Old Ernst Dohnanyi." *The Summer Flambeau* 1957. július 26.

3 Lásd például: N. n.: „Miss Dohnanyi, Sean McGlynn To Wed Here." 1955. április 10.; N. n.: „Six Nations Are Represented At Dohnanyi–McGlynn Wedding." *Tallahassee Democrat* (1955. április 11.

4 N. n.: „Family Will Join Him: Dohnanyi To Celebrate 80th Birthday Next Saturday" (lásd 2. lj.).

Dohnányiné napirendje és regényírói viszontagságai.[5] A zeneszerző azonban megdolgozott azért a státuszért, melyet szűkebb hazájában kivívott magának, hiszen a letelepedéséről hírt adó első írásokból jól kivehető a sorok közt megjelenő üzenet: miután a művészt megelőzte sokat ígérő hírneve, Tallahassee közönsége igen nagy elvárásokat támasztott vele szemben, emiatt kissé tartózkodóan fogadta.[6] Első fellépésének recenziója[7] azonban már egy következő állapotot rögzít: Dohnányi ugyanis messze felülmúlta a reményeket, így kritikusa, miután szokatlanul hosszú írásában részletesen elemzi produkcióját, végül hasonló következtetésre jut, mint amit egy másik cikk nyitómondatában patetikusan megfogalmaz: *„egy híresség van köztünk"*.[8] Nem telik sok időbe, és a tiszteletteljes, de távolságtartó kritikák rajongó, bensőséges hangnemű beszámolókká változnak, a recenzensek – bizonyítva Dohnányi odatartozását és saját bennfentességüket – hivatkozni kezdenek játékának már megszokott erényeire, korábbi produkcióira.[9] Dohnányi hasonló hűséggel és elismeréssel nyilatkozik Tallahassee-ről,[10] amikor koncertútjai során arról kérdezik, miért választotta a kis floridai fővárost – általában (meggyőzőbb érvek híján) kellemes éghajlatát, szép fekvését, növényvilágát, jól felszerelt egyetemét említi.[11] Helyzete azonban korántsem volt irigylésre méltó, az évek során ugyanis a zenei fakultás vezetése egyre több kötelező feladattal látta el, viszont egzisztenciális körülményei – öttagú családot tartott el,[12] nevelt gyermekeit egyetemen taníttatta, és hitelre vásárolt házának részleteit is törlesztette – rákényszerítették őt arra, hogy professzori állása mellett nagyszámú koncertmeghívásnak tegyen eleget.[13]

5 Lásd például: Ann Waldron: „Wife Of Composer At FSU: Ilona Is A Bit Younger Than The Maestro." *Tampa Sunday Tribune* 1957. július 28.

6 Lásd például: Betty Patterson: „Master Musician Joins FSU Faculty." *Tallahassee Democrat* 1949. november 6.

7 WRC.: „Dohnanyi Gives Piano Recital." *Tallahassee Democrat* 1949. november 8.

8 Betty Patterson: „Master Musician Joins FSU Faculty" (lásd 6. lj.).

9 Lásd például: „Variety of piano tone was always at his command. [...] One was always aware of the graceful aristocracy of the pianist." WRC.: „Symphony Ends Current Season With Concert." *Tallahassee Democrat* 1950. március 6. „[...] Dr. Dohnanyi has written twenty-nine variations which he played with his usual regard for tonal beauty and brilliance." WRC.: „Chamber Music Program Given." *Tallahassee Democrat* (dátum nélkül).

10 Vázsonyi megítélése szerint az utolsó évtized kedvezőbben is alakulhatott volna, ha Dohnányi nem a Florida State University, hanem az Athens-i Ohio University ajánlatát fogadja el (Vázsonyi Bálint: *Dohnányi Ernő*. Budapest: Nap Kiadó, 2002, 290–291., 299–303.), ám Dohnányi családottságának nincs nyoma sajtónyilatkozataiban, magánleveleiben és az amerikai barátok visszaemlékezéseiben sem (lásd például William Lee Pryor: „Dohnányi Ernő Tallahasseeban." In: *Dohnányi Évkönyv 2005*. Szerk.: Sz. Farkas Márta–Gombos László. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2006, 15–32.).

11 Lásd például: Myron Henry: „Would Join OU Faculty: Interview With Composer von Dohnanyi Furnishes Interpretation of »Rhapsody«." *Ohio University Post* 1954. február 26.

12 Feleségén, született Zachár Ilonán és annak két gyermekén, Helenen (1929) és Juliuson (1930) kívül velük jött Magyarországról Dohnányiné házvezetőnője-nevelőnője is.

13 Dohnányi menedzsere 1947-től kezdve Schulhof Andor (Andrew Schulhof) volt, akivel kisebb nézeteltéréseik ellenére haláláig eredményesen együttműködött. Kettejük munkakapcsolatáról és barátságáról lásd: Belle Schulhof: „Dohnányi megmentése." In: *Budapest/New York. Egy impresszárió a zenei világban*. Budapest: Cserépfalvi, 1990, 105–118.

A rendelkezésünkre álló források szerint[14] Dohnányi összesen 119 alkalommal lépett koncertpódiumra az egyesült államokbeli letelepedésétől haláláig terjedő időszakban (ebben a számban nem foglaltatik benne az egyetlen, az Egyesült Államokon kívül tett, 1956-os koncertkörútja Nagy-Britanniában, valamint egy kubai hangversenye).[15] (A koncertek felsorolását lásd a 2. függelékben.)[16] A 119 koncert 42 szólóestből, 27 kamarahangversenyből és 47 zenekari fellépésből tevődik össze (utóbbiakon Dohnányi szólistaként, dirigensként, olykor pedig zongoristakarmesterként szerepelt), további néhány alkalommal pedig vegyes apparátusú műsorban játszott. A koncertek nagyjából arányosan oszlanak el az évek alatt, a legkiemelkedőbb két esztendő 1951 és 1953 volt (17-17 hangversennyel), viszont 1958-ban mindössze 5 alkalommal lépett pódiumra. A 119 fellépés harmada (39) Tallahassee-ben zajlott le, ahol azon túl, hogy olykor szólóestet adott, az egyetemmel kötött szerződése értelmében részt vett a zenei fakultás tanárai által adott kamarahangversenyeken, valamint az iskolai és a helyi zenekarral lépett fel. Koncertjeinek másik kétharmadára (80 hangversenyre) viszont Tallahassee-n kívül került sor. Dohnányi számára az anyagi természetű okokon túl más szempontból is alapvetően fontos volt az ország több pontján való koncertezés: a nem hivatalos politikai vádakkal[17] való harc legfőbb eszköze ugyanis csak az aktív hangversenyezés révén újra megszerzett elismertség lehetett, tekintettel arra, hogy Dohnányit nehezen lehetett arra rábírni, hogy más úton (például nyilatkozatokkal) tiltakozzék. Az ügy jogi útra tereléséről anyagi helyzetük miatt sem lehetett szó. S bár a koncertezés többé-kevésbé jövedelmező volt, és biztosítani tudta a család megélhetését, az erősen megkérdőjelezhető, hogy a koncertek sikere mennyire tudta fölülírni a politikai előítéleteket. Mindenekelőtt egy nagy feltűnést keltő New York-i szereplés bírt volna szimbolikus jelentőséggel. A metropoliszban adott egyetlen nyilvános hangversenye, melyre 1953. november 9-én került sor, azonban nem hozta meg a várt áttörést, így mindvégig elsősorban a kisebb, vidéki városok közönsége maradt

14 Dohnányi koncertjeinek rekonstruálására a következő források álltak rendelkezésemre: az FSU Dohnányi-gyűjteményének és Kilényi–Dohnányi-gyűjteményének összegyűjtött koncertprogramjai és újságkivágatai; Dohnányi zsebnaptárai (jelenleg az MTA Zenetudományi Intézete Dohnányi Archívumában); valamint a tallahassee-i fellépésekről: Marion Ursula Rueth: *The Tallahassee Years of Ernst von Dohnányi*. (M.A. thesis), Florida State University, 1962.

15 Az amerikai hangversenyek egy nagy részéről hangfelvétel készült. A gyűjtemény az FSU Dohnányi-gyűjteményében található, de másolatokban az MTA Zenetudományi Intézete Dohnányi Archívumában is hozzáférhető. Itt kell megjegyeznünk, hogy Dohnányi több lemezt is fölvett ebben a periódusban, többek között Suite en Valse-át (op. 39a) Kilényi Edwarddal (Columbia), Brahms hegedűzongoraszonátáit Albert Spaldinggal (Remington), Beethoven zongoraszonátáit (Everest) és saját szólózongora-műveit (EMI His Master's Voice, Everest). Erről bővebben lásd: Kiszely-Papp Deborah: „Dohnányi Ernő művei és előadóművészi munkássága hangfelvételeken." In: *Dohnányi Évkönyv 2002*. Szerk.: Sz. Farkas Márta. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2002, 161–190.

16 Dohnányi előadóművészi működésével részletesen, az egész életpálya távlatában Kovács Ilona foglalkozik (lásd: „Dohnányi Ernő zongoraművészi pályája. I. rész: 1897–1921." In: *Dohnányi Évkönyv 2005*. Szerk.: Sz. Farkas Márta–Gombos László. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2006, 63–150), az 1949–1960-as periódus elemzésére előre láthatólag a 2008–2009-es *Dohnányi Évkönyv*ben megjelenő publikációjában kerül majd sor.

17 A politikai vádakról részletesen lásd Vázsonyi, i. m. 280–293, valamint Belle Schulhof, i. m.

Dohnányi koncertjeinek és sikereinek tanúja. Az amerikai koncertek sajtórecepciójának anyagát (legalábbis annak nagy részét) Dohnányi felesége gondosan összegyűjtötte, s ez hozzáférhető az FSU Warren D. Allen zenei könyvtárának Dohnányi-gyűjteményében. A kritikák részletes feldolgozására ez idáig mégsem került sor, jelen tanulmány ezt a hiányt kívánja pótolni.[18]

Ahogy Tallahassee is tisztelettel és csodálattal adózott Dohnányi idős korát meghazudtoló tetterejének, úgy az őt vendégül látó városokban is tagadhatatlanul a művész hajlott kora, azaz a kora és fellépésének dinamizmusa közti megdöbbentő kontraszt keltette a legnagyobb visszhangot. A kritikusok szinte versengtek egymással a bámulatos jelenség megelevenítésében. Szerintük Dohnányi úgy mozog, mint egy fiatal veréb, és úgy zongorázik, mint aki most kezdi a karrierjét;[19] energiáját sok fiatal[20] vagy fele-,[21] sőt negyedannyi[22] idős is megirigyelhetné; s évekkel fiatalabban fejezi be a darabot, mint elkezdte.[23] Paul Fontaine, Dohnányi legodaadóbb híve és kritikusa az ohiói Athensből, így foglalja össze a Dohnányi-jelenség ezen oldalát:

> Dr. Dohnányi második látogatását úgy nevezhetjük: „egy öreg barát visszatérése". Hiszen visszatért hozzánk, és természetesen a barátunk. Ugyanakkor felvetődhet a kérdés, hogy vajon kétségkívül „öreg" volna-e. Igaz, hogy a haja fehér, és aztán ott van a statisztika is, amelyet ő nem is tagad, azaz hogy július 27-én született, 1877-ben. De semmi öreges nincs abban, ahogy a színpadra megy, ahogy melegen és lendületesen üdvözli kö-

18 James A. Grymes a scrapbookok anyagából adattárat készített rövid absztraktokkal *(Ernst von Dohnányi. A Bio-Bibliography.* Westport, London: Greenwood Press, 2001.). Az életmű korábbi fejezetei sajtórecepciójának értékelésével és a kritikák, recenziók publikációjával Gombos László foglalkozik. Az eddig közzétett anyagok: Gombos László–Horváth György–Fejérvári Boldizsár–Mészáros Erzsébet: „Dohnányi Ernő művészi tevékenységének sajtórecepciója. I. rész. A pályakezdő évek (1887. január–1898. április)," In: *Dohnányi Évkönyv 2003.* Szerk.: Sz. Farkas Márta–Kiszely-Papp Deborah. Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 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 Intézete, 2005, 99–346; Gombos László: „Dohnányi Ernő művészi tevékenységének sajtórecepciója. III. rész. A bécsi évek (1901–1905)." In: *Dohnányi Évkönyv 2005.* Szerk.: Gombos László–Sz. Farkas Márta. Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 2006, 151–337.

19 „It is indeed remarkable that this 77-year-old veteran should be able not only to move about the stage with the fluttering vivacity of a young sparrow, but play with all the vigor and spirit of a keyboard artist beginning a career, rather than with the lagging torpidity of one about to end it." Felix Borowski: „Dohnanyi Plays With Brilliance." *Chicago Sun-Times* 1954. november 10.

20 „Dohnanyi admits to being 80 but his playing belies the years, for he has a nimbleness and clarity of intent that many a younger artist would welcome." Norman Houk: „Dohnanyi's Playing Belies His 80 Years." *Minneapolis Morning Tribune* 1957. november 16.

21 „At 79, Ernst von Dohnanyi – a tall, spare figure of a musician – plays the piano with an ease and sureness and force many artists half of his age must covet." Miriam Alburn: „Beethoven Concert: Hungarian Pianist Shows Ease, Sureness at Keys." *The Minneapolis Star* 1957. március 13.

22 „Dohnanyi met all demands with confidence and composure, with a technical equipment practically equal to a 20-year-old's [...]." Doris Reno: „Sevitzky, Dohnanyi Cheered: Concert Brings Ovation at Beach." *The Miami Herald* 1959. február 9.

23 „Ernst von Dohnanyi turned a trick that few composers can do – sit down to a piece of music as an old man and finish years younger." Seymour Raven: „Reiner Baton Masterful in Brahms 3rd Symphony." *Chicago Daily Tribune* 1954. november 6.

zönségét, és mindenekelőtt abban, ahogy zongorázik. Az igazság az, hogy Dr. Dohnányinak nem volt ideje megöregedni.[24]

Némely frappáns kijelentésével Dohnányi még fokozni is tudja az életkora keltette hatást: „Egy évvel idősebb vagyok, mint tavaly ilyenkor – mondja szintén egy athensi látogatás kapcsán, 77 esztendősen –. Miért ne lennék annyival jobb?"[25] Máskor humorosan így védekezik: „Igen, ismertem Brahms-ot – de ettől még nem vagyok *egészen* matuzsálem."[26]

Brahms neve nem váratlanul merül fel, hiszen Dohnányi identifikációjában – leginkább az op.1-es kvintett közismert anekdotája miatt – a német zeneszerző alapvető szerepet játszik. Legkevésbé sem meglepő tehát, hogy a beszámolók tekintélyes része nem mulasztja el említeni a már-már közhelyszerű adomát. A Brahmsszal való személyes kapcsolat gyakori hangsúlyozása jól tükrözi a kisvárosi közönség hozzáállását is. Dohnányi életkora és származása, hiszen nemcsak időbeli, hanem földrajzi szempontból is messziről, egy gyökeresen különböző zenei környezetből érkezett, életének korai fejezeteit csaknem felfoghatatlanná tette. Az 1950-es évek vidéki Amerikájából, két világháború és egy óceán messzeségéből valószínűtlenül távolinak látszott a századforduló környéki európai kulturális miliő, s így nem csoda, hogy Dohnányi személye és múltja szinte mitizálódik. „Ötéves volt, mikor Wagner meghalt[27] – indítja cikkét egy kritikus kissé teátrálisan –, akkor tanulta a zenét, amikor legtöbbünk még meg sem született,"[28] „alkotóművészetének gyökerei messze visszanyúlnak a romantikába"[29] – érzékeltetik a távolságot mások. Többen úgy látják, hogy Dohnányi egy „élő láncszem,"[30] akinek közvetlen kapcsolata

24 „Doctor Dohnanyi's second visit to our community might be referred to as »the return of an old friend«. He has returned and he certainly is a friend. However, there might be some question about whether or not he is »old«. It is true that his hair is white, and there is the statistic, which he doesn't deny, that he was born on July 27, 1877. But there is nothing old in his manner of walking on the stage, his warm and animated greeting to his audience, and above all, in the way he plays the piano. The fact is that Doctor Dohnanyi has not had time to grow old." Paul Fontaine: „Dohnanyi Makes His Second Visit." *The Athens Messenger* 1950. március 20.

25 „I am a year elder than I was a year ago. Why shouldn't I be that much better?" Paul Fontaine: „Dr. Dohnanyi's Recital One of Most Successful Ever Heard in Athens." *The Athens Messenger* 1954. március 1.

26 „Yes, I knew Brahms – but that doesn't make me QUITE a Methuselah!" Doris Reno: „Pianist Dohnanyi: A Serene Artist" [forrás ismeretlen].

27 „Ernest von Dohnanyi was five years old when Wagner died." Chapell White: „Triple-Threat Musician: Dohnanyi Draws Praise At Symphonic Debut Here." *The Atlanta Journal* 1959. október 23.

28 „A quiet man, who learned the dynamics of his art when most of us were unborn." Guy Thackeray: „Dohnányi's Playing At UA Brings Salute, »Great Artist«." *Tucson Daily Citizen* 1956. január 11.

29 „Thus his roots as a creator are sunk deep in the late Romantic era [...]" Evans Clinchy: „Music at Home Season Opens With Ernst Dohnanyi." *The Hartford Times* (1953. november 11.

30 „... his playing seems to supply a living link with that grand period of music." Mrs. Paul Stewart: „A Living Link. Symphony Lovers Hear Piano Soloist Dohnanyi." *The Pensacola Journal* 1956. október 12.; „Dohnanyi brings to his performing art not only the insight of a great composer and the accumulated experience of decades on the concert stage, but a link with the musical past already fading into the translucent mists of history." C. M. Carroll: „Dohnanyi Concert Applauded." *Tallahassee Democrat* 1952. március 23.

van a zenei múlttal,[31] s ez lehetővé teszi és megalapozza azt a magától értődő biztonságot, mellyel a 19. századi repertoárhoz nyúl. Csodálatot kelt a hallgatóság soraiban továbbá, hogy a művész produkciója és kisugárzása a közönség számára is lehetővé teszi, hogy megtapasztalja a régi idők atmoszféráját: a recenzensek sokszor megjegyzik, hogy Dohnányit hallani olyan, mintha a múltba tekintenénk,[32] és képes magával ragadni közönségét is egy nosztalgikus időutazásra egy rég letűnt korba.[33]

Ez a 19. századi kötelék a legfontosabb tényező Dohnányi meghatározásában. A recenziók elején gyakran szó szerint ismétlődő definíciók szerint ő a romantikus zene legkiválóbb élő képviselője a világon,[34] az utolsó romantikus szerzők egyike,[35] illetve a modern kor igazi romantikusa.[36] Ismertségét, elismertségét tényként kezelik – némely kritikus szinte megdorgálja a tudatlan olvasót, egyikük például kijelenti: Dohnányi neve majdnem olyan ismert, mint Beethovené mindazok számára, akik 2 kreditnél több zenei kurzust hallgattak.[37] Ennek dacára előszeretettel hasonlítják más művészegyéniségekhez, hogy elhelyezését megkönnyítsék – leggyakrabban Rahmaninov, Toscanini, Rubinstein, Monteux, Sibelius és Paderewski neve merül fel. Fontos eleme a legendának a művész sokoldalúsága is, mely részben összefügg a 19. századi zeneszerző-előadó jelenséggel. Dohnányi zongoraművészként, kamarazenészként, karmesterként, előadóként, tanárként és természetesen különböző apparátusú és műfajú darabok zeneszerzőjeként is bemutatkozott, s ez gyakran meglepetést szerzett, és újabb elismerést szült (az általános tájékozatlanságot és bizonytalanságot jól jelzi, hogy bizonyos kritikusok szerint mint komponista kevésbé ismert, mások viszont azt magyarázzák olvasóiknak, hogy nem köztudott, a zeneszerző egyben

31 „Born in 1877 in Hungary, his life span has made it possible for him to have known Brahms, Liszt, Tschaikowski, Grieg and many, many others of that glorious era of high performance and composition." Mrs. Paul Stewart: „A Living Link. Symphony Lovers Hear Piano Soloist Dohnanyi" (lásd 30. lj.).

32 „Egy letűnt, boldogabb világ emlékei szálldostak dallamok alakjában a teremben. [...] Egy letűnt, boldogabb világ emlékei egy régi Európáról, a régi Magyarországgal." Erényi Géza, *Amerikai Magyar Hang* (1953. november 16.). „[...] to hear him play is to receive an impression of a style in the tradition of the great masters of the past." Milton Steinhardt: „Dohnanyi Recital." *Lawrence Daily Journal* 1953. március 20.

33 „There was something almost nostalgic about it, as if they and their audience had moved back into a musical era of uncommon graciousness and flourish." N. n.: „A Century of Music-Making Behind Spalding, Dohnanyi." *The Columbus Citizen* 1953. április 29.

34 Lásd például: „[Dohnányi] is frequently referred to as »the world's foremost living representative of romantic music«...". Micheline Keating: „Renowned Musician Adds Luster To Musical Season." *Tucson Daily Citizen* 1955. december 13.

35 „Last of Old World's romantic composers [...]". Betty Parker Anderson: „A Fountain for Youth" [forrás ismeretlen].

36 „In the music world he has been described as a »true romanticist of the modern era«." N. n.: „Family Will Join Him: Dohnanyi To Celebrate 80th Birthday Next Saturday" (lásd 2. lj.).

37 „Ernst Von Dohnanyi is a pianist and composer whose name is almost as familiar as Beethoven's to anyone who has pursued music beyond the two-credit music appreciation course." Eleanor Bell: „Mr. Dohnanyi And Beethoven." *The Cincinatti Post* 1957. november 2.

zongoraművész is).[38] Ahogy Paul Fontaine összegezte: „olyan jól ismerjük őt, hogy már nem lepődünk meg azon, ha új oldaláról mutatkozik be".[39]

Dohnányi 42 szólóestjének repertoárja összesen 74 tételt ölel fel. (Lásd a 3. függeléket.) Saját művei közül gyakran játszotta az *Hat zongoradarab*ot (op. 41) és annak részeit, az op. 44-es *Három zongoradarab* első két számát, a *Pastoralét* és a *Ruralia hungaricá*ból az *Adagiót* (op. 32/6). Más szerzők művei közül Bach *Kromatikus fantázia és fúgáját*, Beethoven *Patetikus-* és *Waldstein-szonátáit* (opp. 13 és 53) és 32 *variációját* (c-moll), valamint Haydn *f-moll variációit* játszotta kiemelkedően gyakran. A kisebb darabok közül Brahms *Esz-dúr rapszódiája* (op. 119/4), Chopin *Asz-dúr* (op. 29) és *Fisz-dúr* (op. 36) *impromptu*je, Liszt *Valse impromptu*je és *13. rapszódiája* szerepelt legtöbbször a programban. Nyitószámnak előszeretettel választott egy nagyszabású darabot – de csak kivételes esetben szonátát –, leginkább a *Kromatikus fantáziát* vagy Haydn *f-moll variációit*, ritkábban Beethoven *C-dúr polonézét* (op. 89) vagy *c-moll variációit*. Ezután elmaradhatatlanul egy Beethoven-szonáta következett (11-et játszott ebben a periódusban), majd rendszerint egy Brahms-, Chopin- és Liszt-, ritkábban Schubert-darabok alkotta blokk. A koncertek második felét többnyire a szerző saját darabjai dominálták, s a műsort keringőátirataival, vagy Liszt *13. rapszódiájával* kerekítette le.

A műsortól függetlenül azonban az amerikai közönség egyöntetű elragadtatással fogadta a zongorista Dohnányit. Játéka a legszebb jelzők özönét váltotta ki. Csodálatosan virtuóz, briliáns, méltóságteljes, férfias, higgadt, érett, értő, letisztult, kontrollált, velős, megindító, mesterkéletlen, végtelenül színgazdag, nemes; mestere a hangszínnek és árnyalásnak, veleszületett idő- és dallamérzéke van, technikai nehézségek nem léteznek számára[40] – mindez csupán töredéke a szokásos

38 Lásd például: „Dohnanyi is known to almost every music-lover as a composer, to comparatively few as a pianist." (Guy Thackeray: „Dohnányi's Playing At UA Brings Salute, »Great Artist«." lásd 28. lj.); ugyanakkor: „Those who only hear Dr. Dohnanyi play the piano in public can have put a very incomplete conception of what he actually accomplishes in his all too brief days with us. [...] those who are privileged to be more intimately associated with him, his role as a pianist is incidental." (Paul Fontaine: „Celebrated Musician a Master in Field of Chamber Music." *Athens Messenger,* 1957. március 28.).

39 „[...] we know him so well that we are not surprised when he reveals to us something new about himself." Paul Fontaine: „Famous Artists Give Piano-Violin Recital." *The Athens Messenger* 1952. március 13.

40 Lásd például: „His technical facilities are prodigious, and there is a wonderfully serene maturity about his playing – not that it lacks dynamic brilliance where needed – but there is whole-some satisfaction in his interpretive style. The coloring of the piano seems limitless under his facile fingers." Hugh Aldermann: „Crowd Lauds Dr. Dohnanyi Recital Here." *The Florida Times-Union* 1953. március 4.; „Technical passages do not seem to trouble him, to the contrary, he plunges into them with zest and with amazing facility. But it is in the more contemplative passages that his performance, marked by perfect phrasing and shaded by delicate nuances, is most moving." Milton Steinhardt: „Dohnanyi Recital" (lásd 32. lj.). „This reviewer retains clear memories of the recital and of the controlled, concise and brilliant playing [...]" Alan Branigan: „Noted Composer: Symphony to Star Dohnanyi, Famous for Half Century." *Newark Sunday News* 1956. november 11.; „Virility, a mastery of the instrument especially where tone and shading are concerned, an inborn sense of timing and melodic line [...] are some of the artist's timeless equipment." Mrs. Paul Stewart: „A Living Link. Symphony Lovers Hear Piano Soloist Dohnanyi" (lásd 30. lj.). „Mr. Dohnanyi [...] put

(folytatás a következő oldalon)

dicsérő frázisoknak. Zongorajátékának poézise a kritikusokat gyakran költői képekre ihlette, így születtek olyan fennkölt sorok, mint hogy Dohnányi „egyetlen hangot képes drágakővé varázsolni,"[41] vagy hogy „vannak zongoristák, akik ellenségként támadnak hangszerükre; mások cirógatják; Dohnányi parancsolt, s a hangszer engedelmeskedett".[42] Meglehetősen nagy tetszést aratott a művész visszafogott fellépése is, üdítő jelenségnek találták a kor szeszélyeskedő sztárelőadói[43] és majomkodó karmesterei közt.[44] Programjában szinte nem akadt olyan szerző, akinek darabjait legalább egy kritika ne emelte volna ki, s ne nevezte volna a legjobbnak. A legtöbb kommentárt Beethoven-játéka kapta, melyet autentikusnak,[45] koncepciózusnak,[46] intellektuálisnak[47] véltek, s különösen sok alkalommal megcsodálták a *Holdfény szonáta* kísérőszólamának és a *Patetikus szonáta*nak artisztikus rubatóit.[48] Volt, aki úgy találta, hogy ő a legnagyobb Brahms-interpretátor, mert megragadja Brahms tiszta dallamvonalának lényegét,[49] volt aki tradícióktól szabad Liszt-játékát értékelte legnagyobbra,[50] továbbá olyanok is, akik Chopin-interpretációit értékelték a legtöbbre – annak ellenére, hogy meglátásuk szerint a Beethoven-játékosoknak általában nincs érzékük Chopinhez[51] –, s kifejezésre juttatták, hogy szeretnének több Chopint hallani tőle, mert olyan szokatlanul játssza.[52] Haydn *f-moll variáció*nak kapcsán veti föl egy recenzens, hogy egyesek talán úgy vélhetik, túl sok volt benne Dohnányi, neki azonban meggyőződése, a darab ettől élőbb volt, mint általában, s hogy az interpretáció tisztaságát ez nem befolyásolta.[53] Nem ez volt azonban az egyetlen eset, hogy a romantikus megközelítést nem konzervatívnak és idejétmúltnak bélyegezték, hanem éppen hogy szokatlannak, merésznek és egyedinek ítélték. Egy Albert Spaldinggal közösen adott szonátaest Beethoven- és Brahms-interpretációi kapcsán jegyzi meg a kritikus, hogy sok fiatal művésszel szemben ők nem „archaizálóan", hanem igazi romantikus stílusban: meleg, hajlékony és emocionális hangon játszottak.[54] Többek szerint Dohnányi nyilatkozataiban is hangoztatott álláspontja, azaz hogy majdnem minden zene romantikus, tökéletesen igazolást nyer páratlan előadásai révén.[55]

Nemcsak a szűk szakmai közönség hódol azonban Dohnányi előtt – a recenziók nem győzik hangsúlyozni, milyen nagy érdeklődés övezte a fellépéseket. A legtöbb helyszínen zsúfolásig telt koncerttermek várták a művészt, több esetben távolabbi városokból is elzarándokoltak, hogy hallhassák őt. A közönség várakozásait messze felülmúlták a hangversenyek, melyeket általában látványos tetszésnyilvánítás kísért. Ahogy több kritikus megállapította: „Dohnányi megbűvölte közönségét."[56] S valóban: nem volt ritka, hogy 1500-2500 főnyi hallgatóság ünnepelte állva Dohnányit,[57] hogy a kritikus az általában passzív hallgatóság döbbenetes átválto-

into his playing sweetness, youth, beauty and charm so appropriate for a college recital. But despite his light touch, the artist's music became tempestuous and commanding when the interpretation demanded it." Hilda K. Sagris: „Distinguished Pianist Opens Symphony Season." *The Charleston Evening Post* 1950. december 2.; „Variety of piano tone was always at his command. When the music suggested it the performance was ariel, delicate, volatile and tender in the play of charming ideas. One was always aware of the graceful aristocracy of the pianist." WRC.: „Symphony Ends Current Season With Concert" (lásd 9. lj.).

41 „He was capable of making a single note into a jewel, as in the »Legende« by Liszt." N. n.: „Dohnanyi Charms His Audience in Recital On Marycrest Stage." *The Daily Times* 1949. január 21..

42 „Some pianists tackle an instrument, like an enemy; others caress it. Dohnanyi commanded it; and it obeyed." William McMahon: „Enthusiastic Crowd Hails Unit's Debut." *Atlantic City Press* 1953. április 10.; Fordítás: Vázsonyi, i. m., 295.

43 „[...] his wonderfully serene personality is a refreshing tonic in his day of prima donnas and temperamental »stars« [...]" Paul H. Little: „Off the Record." *The Hammond Times* 1954. november 21.

44 „He wielded his baton without any of the terpsichorean monkeyshines of the prima donna conductor [...]" Criss Simpson: „K. U. Orchestra." *Lawrence Daily Journal-World* 1953. március.

45 „To know Dohnanyi at all is to know that he has been a life-long student of Beethoven. He is justly regarded as an authority on the works of the great German master." Paul Fontaine: „Dr. Dohnanyi's Recital One of Most Successful Ever Heard in Athens" (lásd 25. lj.).

46 „Dohnanyi's conception of this monumental work [Beethoven op. 110] was perfection. One might mention in particular the masterly execution of the fugal section in clarifying the inversions and augmentations of the subject of the fugue." WRC.: „Dohnanyi Gives Piano Recital" (lásd 7. lj.).

47 „There was strength and intellectual clarity in his interpretation. It was a straightforward and commandingly comprehensive revelation giving every structural and emotional dimension of the sonata." N. n.: „Capacity Crowd Hears Piano Recital By The Master, Dr. Ernst Von Dohnanyi." *Lancaster Eagle Gazette* 1950. március 22.

48 Lásd például: „the first movement of which [Beethoven op. 27. no. 1] was a dream of exquisite pianissimo melody, with such an artistic use of rubato in an accompaniment which can become completely uninteresting, as to leave his audience captivated by its sheer beauty." Hugh Alderman: „Crowd Lauds Dr. Dohnanyi Recital Here." *The Florida Times-Union* 1953. március 4.

49 „The 76-year-old composer-musician, who was in Columbus during the past year, has been widely acclaimed for his exceptional ability in getting at the heart of the pure melodic line of Brahms." N. n.: „The New »American Rhapsody«." *Columbus Sunday Dispatch* 1953. december 20.

50 „The most enjoyable part of the recital was undoubtedly to be found in the last seven numbers – pieces by Liszt and the performer. Freed from the calendar and tradition, associated with the classics and the Chopin literature, with which he does not seem to agree wholeheartedly, Dohnanyi was at his best." Sydney Dalton: „Dohnanyi Recital Here Has Sparkle." [forrás ismeretlen] 1952. június 18.

51 „By temperament he is quite at home with Chopin, which cannot be said of every devotee of Beethoven." Paul Fontaine: „Dr. Dohnanyi's Recital One of Most Successful Ever Heard in Athens" (lásd 25. lj.).

52 „[...] many expressed a wish that he had played more Chopin, so unusually understanding was his interpretation of this music [...]" Hugh Alderman: „Crowd Lauds Dr. Dohnanyi Recital Here" (lásd 48. lj.).

53 „A pursuit might well claim that there was too much Dohnanyi in the Haydn Variations in F minor and the Beethoven Sonata in C Minor, Op. 13. Others in last night's audience could claim with equal validity that these works were more alive than usual and that they enjoyed the crystal clear delineation of the Haydn theme and the rubato phrasing of the Adagio Cantabile movement of the Beethoven." C. B. Hunt Jr.: „Hungarian Pianist Charms Peabody." [forrás ismeretlen] 1952. július 18.

54 „As a result, they played this music, which falls in or around the romantic era in composition, as it should be played. They did not treat it as an archaic style as is the case with many of our younger concert artists." N. n.: „A Century of Music-Making Behind Spalding, Dohnanyi" (lásd 33. lj.).

55 „Dohnanyi believes that »nearly all music is romantic«, and »Bach was one of the most romantic composers that ever lived.« This unorthodox viewpoint, and the musical approach that results from it, provide some unusual performances, as, for example, in his free, expressive treatment of the Haydn F minor Variations. His interpretation, however is the best possible argument in support of his own contention, and it is only on that platform that the matter can satisfactorily be debated, after all." Jack Loughner: „Dohnanyi Plays Again." *The San Francisco News* 1951. július 23.

56 Lásd például az alábbi írások címét: C. B. Hunt Jr.: „Hungarian Pianist Charms Peabody" (lásd 53. lj.); N. n.: „Great Artist, Ernst von Dohnanyi Charms Audience By His Masterly Musicianship And Creative Works." [forrás és dátum ismeretlen] (Lancaster).

57 Lásd például John Maul: „Dohnanyi Plays Famed Concerto. Enthusiastic Audience of 2500 Gives Composer Standing Ovation At Concert." *The Arizona Daily Star* 1956. január 11.; „Before he left he had received a standing ovation from 1500 students, faculty and townspeople in Westcott Auditorium." N. n.: „At Symphony: Dohnanyi Given Ovation." *The Florida Flambeau* 1956. március 2.

zásáról, lelkesedéséről számolt be,[58] s hogy a közönség nehezen engedte el a ráadásszámok után.[59] Ami ez utóbbit illeti, egy Kansas állambeli kisváros kritikusa azt véli a siker legdöntőbb bizonyítékának és legbeszédesebb jelének, hogy a közönség végighallgatta a koncertet és mind a négy ráadást, jóllehet a hangversennyel csaknem egybeesett egy fontos kosárlabda-mérkőzés közvetítése.[60] A helyi kosárlabdameccs és Dohnányi rivalizálásának esete nemcsak szórakoztató azonban, hanem jól szemlélteti, hogy a nagy sikert hozó koncertek helyszínéül szolgáló városkákat sok esetben mennyire szerény kulturális viszonyok jellemezték. Nem egy kritikus például a Dohnányi-koncert keretében hall először hasonló formátumú zeneszerzőt, aki saját művét adja elő vagy vezényli.[61] Ilyen körülmények közt Dohnányi viszonylag könnyűszerrel kivívta, hogy koncertjét nemritkán a város valaha volt legsikeresebb koncertjének,[62] őt magát pedig a koncertévad hősének[63] nevezzék. Kétségtelen azonban, hogy a szóban forgó városok hálásan, s olykor szinte alázattal fogadták a művészt – mintegy maguk sem értve szerencséjüket, hogy Dohnányi kevésbé szerencsés sorsa hozzájuk sodorta őt. Számtalanszor hangsúlyozzák a recenziókban, hogy Dohnányi megjelenése ritka megtiszteltetés,[64] egészen kivételes esemény az országnak azon a tájékán.[65] Az *Arizona Daily Star* írja:

58 „At the conclusion he was accorded a standing ovation which lasted for several minutes — a rare demonstration of approval from a Sunday night symphony audience." Edward Ireland: „Dohnanyi Stirring In Concert." *The Miami News* 1959. február 9.; „The listeners didn't simply sit there and imply: „Now show me". They gave to the performers as well as received from them [...]. It was an evening of marvels, not the least of which was the active interplay of reactions between orchestra and audience — something that up to now has been rare in Miami." Doris Reno: „Sevitzky, Dohnanyi Cheered: Concert Brings Ovation at Beach" (lásd 22. lj.).

59 „Mr Dohnanyi returned for several encore numbers, and his vitality indicated that he could have played as well for many more hours — which the audience would have liked." Hilda K. Sagris: „Distinguished Pianist Opens Symphony Season" (lásd 40. lj.).

60 „An enthusiastic audience, despite the imminence of a fateful basketball tournament broadcast, stayed to call forth several encores." Milton Steinhardt: „Dohnanyi Recital" (lásd 32. lj.).

61 „Paderewski and Dohnanyi are the only two master pianists whom this writer ever has heard play their own composition." N. n.: „Great Artist, Ernst von Dohnanyi Charms Audience By His Masterly Musicianship And Creative Works" (lásd 56. lj.). „It was perhaps the first time a conductor of such stature has led the local orchestra in his own composition." G. W. H.: „Composer Directs Symphony." *Grand Forks Herald* 1955. április 18.

62 „Many of the audience felt that the event was the greatest musical performance ever heard in Lancaster." N. n.: „Capacity Crowd Hears Piano Recital By The Master, Dr. Ernst Von Dohnanyi" (lásd 47. lj.).

63 „Our own beloved Dr. Dohnanyi was the hero of the first season here, by the Seattle Symphony Orchestra under Milton Katims conductor." Warren D. Allen: „Comments On Music." *Tallahassee Democrat* 1955. november 13.

64 „It is a rare privilege and a great pleasure to sit at the feet of such a master as Ernst von Dohnanyi, pianist, who appeared in recital at the Friday Musicale last evening." Hugh Alderman: „Crowd Lauds Dr. Dohnanyi Recital Here" (lásd 48. lj.).

65 „When two artists of the commanding stature of Spalding and Dohnanyi join forces for an evening of music-making results are certain to be of immensely stimulating kind and opportunity to be an audience to such meeting and mating of talents isn't easy to come by in our part of the country." Samuel T. Wilson: „Spalding-Dohnanyi Sonata Recital A Major Artistic Event of Season." *Columbus Dispatch* 1953. április 29.

> Ha valaki, mondjuk 10 évvel ezelőtt, vagy akár tavaly leül, hogy egy listát készítsen azokról a dolgokról, amelyek nem nagyon valószínű, hogy valaha megtörténnek Tucsonban, alighanem a lista egyik legelső helyén szerepelt volna, hogy a zenei világ egy olyan kivételes személyisége tart mesterkurzust haladó zongoristáknak, mint Dohnányi Ernő.[66]

Jellemző továbbá mind a művész felé forduló mohó kíváncsiságra, mind pedig az adott városok érdeklődési preferenciáira, hogy – amint azt Tallahassee esetében is láthattuk – jelentős figyelmet fordítottak a Dohnányi-hangversenyek hátterére is. Így kerülhet sor arra, hogy Dohnányiék házasságát és magánéletét bulvárszerű írások részletezzék, hogy egyes recenziókban külön bekezdések tárgyalják Dohnányiné toalettjét, vagy hogy hosszú írás tudósít például az eseményről: a komponista egy alkalommal Arizonában összetalálkozott egy régi, budapesti ismerősével, aki a húszas években Thomán István inasa volt.[67] A *Gyermekdal-variációk* egy alabamai előadásának előkészületei kapcsán pedig a helyi lap külön cikket szentel annak ismertetésére, hogy váratlan nehézségek elé állította a szervezőket a zongoraverseny partitúrája, miután a város zenekarának nincs kontrafagottja, így maga Dohnányi kért kölcsön egy hangszert saját egyetemétől. Az írás szerzője azonban nem elégszik meg e nagy horderejű hír közlésével, hanem megragadja az alkalmat, hogy zenei ismeretterjesztővé előlépve bemutassa a hangszert az alabamai Birmingham közönségének, s teszi ezt a következő, professzionalitást igazán kevéssé tükröző szavakkal:

> [A kontrafagott] a fagottcsalád nagybőgője, mely egy éktelen nagy, csőszerű szerkezet, leginkább egy törött hátú aligátorra emlékeztet. Mély, tülkölésszerű hangot ad, amely valószínűleg hasznos lenne egy vadász számára, ha magához akar csábítani egy jávorszarvast.[68]

Mint említettük, Dohnányi ebben a periódusban csupán egyszer lépett fel New Yorkban.[69] Azután, hogy a város politikai okok miatt korábban sorozatosan elutasította őt, 1953. november 9-i koncertje kapcsán óriási, mérföldkövet jelentő sikerről számolnak be a biográfusok.[70] Való igaz, hogy a vidéki kisvárosokhoz hasonlóan a jelentős kulturális élettel rendelkező metropoliszok (Chicago, San Francisco) hangverseny-látogatói is lelkes fogadtatásban részesítették a művészt. Van azonban egy döntő különbség: gyakran érzékelhető, hogy a kritikus maga nem azo-

66 „If one had sat down, say a decade or so ago or even last year to make up a list of things not very likely to happen in Tucson, high on that list would probably be master classes for advanced students of the piano given by so distinguished a personality in the musical world as Ernst von Dohnanyi." John Maul: „Dohnanyi To Instruct Piano Here." *The Arizona Daily Star* 1956. január 1.

67 Bernie Roth: „Dohnanyi Meets Old-Time Friend." *The Arizona Star* 1956. január 7.

68 „[the contrabassoon] which is the double bass of the bassoon family, a monstrous, tubelike contraption something like a broken back alligator. It makes a horn-like sound which probably would be useful to a moose hunter if he wanted to take one along." Andrew Glaze Jr.: „Variations On Nursery Rhyme: Big Boy Blue, Come Blow Your Bassoon." *Birmingham Post-Herald* 1956. január 18.

69 New York állambeli fellépései még: 102. és 110. koncert.

70 Vázsonyi, i. m., 295–296.; valamint Ilona von Dohnányi: *Ernst von Dohnányi. A Song of Life.* Ed. James A. Grymes. Bloomington: Indiana University Press, 2002, 199–200.

nosul maradéktalanul a közönséggel. Általában ez csak burkoltan jelenik meg: a közönség lelkesedésének megjelenítése távolságtartóbb, a dicsérő jelzők visszafogottabbak, a zeneszerző Dohnányi helyett pedig a virtuóz zongorista méltatása kerül előtérbe. Ugyanakkor tény, hogy nem érezték szükségét elmagyarázni olvasóiknak, hogy kicsoda Dohnányi Ernő. Meghatározása és elhelyezése ily módon kevésbé patetikus és elrugaszkodott – ezzel együtt azonban mégis értőbb és valószerűbb. Mintha Dohnányi a kisvárosok provinciális viszonyainak légüres teréből egy reális, az európai zeneélethez szervesen kapcsolódó közegbe került volna. Ezekben az írásokban személyét nem övezik legendák, s még ha éveinek számára rá is csodálkoznak a recenzensek, életének előző fejezetei nem vesznek meseszerű homályba – jellemző, hogy New York, Chicago és San Francisco is számon tartja, hány esztendeje járt náluk utoljára (holott ez például Chicago esetében 55 év!).

Ahogy fentebb utaltunk rá, a zongoraművész Dohnányi ragyogó kritikákat kapott a legrangosabb lapoktól is. Itt kell megjegyeznünk, hogy egészen kivételesnek számít az olyan kritika az amerikai évtizedből, mely pontatlan játékot vagy memóriazavart kifogásol, holott ismeretes, hogy már pályájának korábbi szakaszaiban sem volt ez ritka koncertjein, s visszaemlékezések szerint az utolsó években is akadt példa ilyesmire: Vázsonyi például egyenesen úgy ítéli, „zongoraművészete ez idő tájt válságba kerül [...], egy hangverseny után, amelyen Beethoven op. 111-es szonátáját szinte a felismerhetetlenségig torzítva játszotta el, már-már arra gondol, hogy nem lép fel többé."[71] Ha a kisebb városok kritikusaival meg is eshetett netán, hogy nem vették észre a tévedéseket, avagy – ahogy az néhány budapesti anekdotából is ismeretes[72] – inkább bíztak Dohnányiban, mint hittek saját fülüknek, azt kizárhatjuk, hogy a New York-i recenzensek ne figyeltek volna föl ilyesmire, még kevésbé, hogy nagylelkűen elhallgatták volna. Azt kell tehát feltételeznünk, hogy a rá nehezedő morális-egzisztenciális fenyegetettség hatására Dohnányi valószínűleg igen nagy koncentrációval játszott a jelentősebb hangversenyeken, mindenekelőtt az 1953. november 9-i fellépése alkalmával, így bízvást nyújthatott valóban egészen kivételes zenei élményt közönségének.

Dohnányi mint komponista azonban jelentősen rosszabb színben tűnik fel a nagyvárosi kritikákban. Ennek ellenére jellemző, hogy sokkal több figyelmet és gondot szentelnek zeneszerzői munkásságának megítélésére és elhelyezésére (igaz, a nagyvárosokban adott koncerteken arányaiban többször játszotta saját műveit). Habár a vidéki városokban is saját darabjai osztották meg leginkább a kritikusokat, ott sokkal jellemzőbb volt egyfajta védelmező attitűd stílusának jellemzésekor. Ennek következtében Dohnányi amerikai kompozícióinak ősbemutatói, illetve jelentős előadásai tekintetében elsősorban a bemutató helye határozta meg a siker nagyságát. Az *Amerikai rapszódia* esete mind közül a legegyszerűbb: bemutatója (1954. február 21., Athens) és későbbi előadásai során az ohiói közönség gyakorlatilag nem tudott felocsúdni a megtiszteltetéstől, hogy Dohnányi zenekari

71 Vázsonyi, i. m. 299. (Feltehetőleg az 1952. március 21-i, Tallahassee-i koncertről van szó.)
72 Vázsonyi, i. m. 87.

művet írt egyetemük számára; így a kritikákban gyakorlatilag nincs érdemi minősítés, értékelő elemzés helyett a mű leírásakor többnyire a feldolgozott dallamok listázására szorítkoznak, illetve olykor – vitatható hozzáértéssel – a mű amerikanizmusáról értekeznek[73] (a nehezen szavakba öntött elismerésnél többet mond a gesztus, hogy nem sokkal később az intézmény díszdoktorává avatja a komponistát). Hasonlóan elbűvöli texasi közönségét a *Stabat Mater* bemutatója (1956. január 16., Wichita Falls), a művet alapvetőnek,[74] Dohnányi legnagyszerűbb megnyilvánulásának[75] látják, s olyan drámai és érzelmi erőt tulajdonítanak zenéjének, hogy egy kritikus szerint szavak nélkül is ugyanazt a hatást tudná elérni.[76] A 2. szimfónia átdolgozott verzióját Minneapolis azért dicsérte, mert nagyszabású, mégsem monumentális, komoly, mégis optimista.[77] Különösen nagy tetszést aratott a scherzo tétel, melyben Dohnányi modernizmusának bizonyítékát látták, továbbá a finálé, melynek fogadtatására és a Dohnányi által megírt koncertismertető keltette érdeklődésre jellemző, hogy egy kritikus megjegyzi: minden tétel nagyon tetszett neki, de a legjobb minden bizonnyal a finálé volt – habár ezen ő már nem tudott ott maradni.[78] A 2. hegedűverseny megítélése már problematikusabb: míg a San Antonio-i bemutató (1952. január 26.) és a Tallahassee-i előadás osztatlan sikert aratott, addig a New York-i kritikusok csupán olyan mérsékelt jelzőkkel illették a művet, mint „kellemes", „csinos" vagy „vonzó".[79] Emellett nem voltak jó vé-

73 Lásd például: Gwen Roach: „Composer Conducts Premiere Of »The American Rhapsody« Played by Symphony Orchestra." *The Athens Messenger* 1954. február 22.; Robert Schesventer: „Two OU Musical Landmarks Witnessed at Concert Sunday." *Ohio University Post* 1954. február.

74 „[Dohnányi] took the moving poetic portrayal of Jesus' Mother at the Cross and mounted it in a score which was, for the entire audience this night, a profound religious experience." W. L. Underwood: „2500 Turn Out to Witness Third Concert of Season." *Wichita Falls Record News* 1956. január 17.

75 „One cannot but be amazed and inspired by this man, now an octogenarian, who moves through his life with undaunted spirit and fertile mind and never ceases to give his devotion to his art such tangible and moving expression as we heard in this Stabat Mater, composed just five years ago." Paul Fontaine: „Students Join Professionals in Dohnanyi Concert: OU Festival »Most Successful«." *Athens Messenger* 1958. április 28.

76 „If, as one musician observed, the 60 voices merely had vocalized this six-part score, with no words at all, it would have had quite as great impact as a religious expression." W. L. Underwood: „2500 Turn Out to Witness Third Concert of Season." (lásd 74. lj.).

77 Lásd például: „Despite its bigness, both in design and its style, the symphony has none of the rather lugubrious monumentality often associated with works of this character. [...] It is a deeply serious work a contemplation of the implications of life and death, but lightened with a humorous fanciful third movement [...]" John H. Harvey: „Concert Reviewed." *St. Paul Dispatch and Pioneer Press* 1957. március 16.

78 „I was unable to stay for the end of the fourth movement, variations and fugue on the chorale »Komm, suesser Tod«, but from its opening pages it promised to be the most impressive of all." John H. Harvey: „Concert Reviewed" (lásd 77. lj.).

79 „Not only was the concerto turn out to be one of the most attractive new orchestral works to reach here this year, but it was performed with the vigor, the tonal wealth and the technical mastery of a man half his age." Paul Affelder: „Dohnanyi Proves Revelation As Soloist in Original Work." *Brooklyn Eagle* 1953. november 10.; „But it was melodious and agreeable, with the slow movement being especially songful and tender, with many pretty effects being achieved in the contrasting timbres of piano and strings." R. P.: „Dohnanyi Returns for Concerto Bow." *The New York Times* 1953. november 10.

leménnyel a mű legfőbb különlegességéről, tudniillik hogy a szólóhangszer jobb kiemelkedése érdekében Dohnányi elhagyta a zenekarból a hegedűket.[80] Szerintük ennek ellenére a hangszerelés túl nehéz, s a hegedűk hiánya hangzási egyenetlenséghez vezet,[81] akadt pedig, aki csupán a kiváló előadásnak tudta be a mű sikerét, hiszen szinte tudomást sem véve arról, hogy ősbemutató zajlott le, kritikájának mind címében, mind terjedelmesebbik első felében a szólista Frances Magnes képességeit méltatja a legnagyobb szavakkal, a kompozícióról pedig végül tömören megállapította: kellemes műnek tűnt, bár nem tudni, hol végződött a zeneszerző, és hol kezdődött a hegedűs.[82] A 2. zongoraverseny nevezetes New York-i előadása kapcsán megfogalmazott kettős, részben elégedett, részben fenntartásokkal küzdő álláspontot jól összefoglalják a *New York Herald Tribune* kritikusának sorai:

> Bár sokszor 19. századi stílusú, véget nem érő improvizációba bonyolódik, olyan bájosan és ékesszólóan teszi ezt, hogy megidéz valamiféle békebeli hangulatot, amely jócskán kárpótol. Amikor pedig a concerto belevész saját ábrándjaiba, ahogy az egyébként gyakran megesik, legalább ott a jóleső felismerés, hogy egy sor határozott körvonalú dallammal fogunk barangolni most egy ideig.[83]

Nem érdektelen megjegyezni, hogy a 2. zongoraversenyt többször párhuzamba állították az 1914-es keltezésű *Gyermekdal-variációk*kal, s az összehasonlításból többnyire ez utóbbi kerül ki győztesen, melyet nemcsak humorosabbnak, ennélfogva élvezhetőbbnek, hanem zenei anyagában is sokkal izgalmasabbnak, harmóniáiban pedig – paradox módon – korszerűbbnek találtak.[84]

Kimondva vagy kimondatlanul, a zeneszerző Dohnányi megítélésének egyik legfontosabb szempontja és a publicistákat egyik leginkább foglalkoztató kérdés,

80 „It is an interesting novelty, Mr. Dohnanyi is, of course, not the first composer to do away with violins. Brahms in his A Major Serenade, and various others have tried it. But I cannot think of any composer who, having written a piece for orchestra without violins, has ever repeated the experiment." John Briggs: „Dohnanyi's Violin Concerto." *New York Post* 1952. február 15.

81 „But unfortunately the scoring is so heavy that the violin has to be played with special pressure of the bow for its tone to ride over the instrumentation set against it. No doubt a dramatic effect is wanted from the orchestra as well as the solo player. But it sounds as if there were miscalculated balances." Olin Downes: „Work by Dohnanyi introduced here." *The New York Times* 1952. február 15.

82 „It is a friendly and attractive work and if it is anything like what it sounded in Miss Magnes' reading, a powerful one, too. In fact, it sounded so good last night I began to wonder where the composer ended and the violinist began." Louis Biancolli: „Young Lady Violinist Rises to Top." *New York World Telegram* 1952. február 15.

83 „Even its habit of improvising endlessly in the nineteenth century manner, take on, through the grace and eloquence with which it is done, a quality of old-world charm that is richly rewarding. And when, as often happens, the concerto gets lost in its own musings, there is the happy realization that we will wander for a while with a host of clean-cut tunes." Jay S. Harrison: „Concert and Recital: National Orchestra." *New York Herald Tribune* 1953. november 10.

84 „Unlike the second piano concerto, introduced locally by him last Thursday, this 38-year old set of variations (on Mozart's »Ah, vous dirai-je, maman«) has a sense of humor which time's passing cannot spoil." Roger Dettmer: „Passing in Review: Roussel »Bacchus." Dohnanyi »Variations« by Symphony." *Chicago American* 1954. november 10. „[...] strangely enough, although the work was conceived in 1913, its harmonization is much more up-to-date than that of the new piano concerto heard last week." Felix Borowski: „Dohnanyi Plays With Brilliance" (lásd 19. lj.).

hogy zenéje mennyiben egyeztethető össze a kortárs zenei irányzatokkal, azaz hogy mennyire – illetve leginkább hogy mennyire nem – „modern". A vidék álláspontja félreérthetetlen: hogy az ölükbe hullott zeneszerző nem olyan megközelíthetetlen, mint számos kortársa, azt leginkább szerencsés körülménynek tekintik – ahogy Paul Fontaine megjegyzi: megkíméli a közönségét attól, hogy mindenáron valami újat és furcsát tűzzön műsorára.[85] Éppen ezért stílusának leírásakor szinte védelmükbe veszik a komponistát, s vele együtt saját és közönségük ízlését is, a wisconsini Dohnányi-fesztivál kritikusa például így:

> [...] itt van valaki, aki több mint előadó, aki kompozíciói révén a nagy brahmsi romantikus tradícióhoz tartozik. De ez nem azt jelenti, hogy másolna bárkit is. Szilárdan halad saját zsenialitásának útján. Olyan zenét ír, amely élni fog, olyan zenét, ami zene. Ő modern, de nem modernista. Szereti a dallamot, és le is írja. Nem adja át magát a kakofóniának és a zajnak, melyet, úgy tűnik, kortársai szükségletnek tekintenek, és nem osztja a dúrakkordtól való félelmüket sem. Tudja, mi a különbség érzelmes és érzelgős közt.[86]

New York és Chicago korántsem tűnik ilyen megértőnek a Dohnányi-stílus korszerűtlenségét illetően. A kritikusok – habár ismerve Dohnányit nem lepődnek meg azon, amit hallanak – kissé lekezelik a szerzőt. Mintha kóros tévelygőről értekeznének, amikor mérlegre teszik például a Zongoraversenyt, s megállapítják róla: kicsit talán modernebb, mint más művei, de még mindig nem kielégítően.[87]

Bartók vagy Kodály neve ritkán merül fel. Bartókot például leggyakrabban akkor említik, amikor Dohnányi maga hivatkozik rá az interjúkban mint kedvenc 20. századi zeneszerzőjére (általában Stravinsky mellett)[88] vagy személyes barátjára,[89]

---

85 „He deliberately chose for this occasion a program that spared his audience the necessity of trying to encompass anything that was new or strange." Paul Fontaine: „Ernst von Dohanayi [sic!] Noted Pianist Presents 7th Recital." *Athens Messenger* 1956. április 16.

86 „But here is a man who is more than an interpreter, whose compositions place him in the great Romantic tradition of Brahms. This is not to say that he is copycatting anybody. He stands solidly on his own genius. He writes music that will live and music that is music. He is modern but not modernistic. He loves melody and writes it. He does not indulge in the cacophony and noise which seem to be necessities to his contemporary composers and he does not share their fear of a major chord! He knows the difference between sentimental and sentimentality." Alexius Baas: „Soloist With U. Orchestra: Dohnanyi Thrills Concert-Goers Here." *The Capital Times* 1955. november 21.

87 „It is, perhaps, a trifle more acidly modern in treatment than his earlier works, but there are numerous passages that remind one strongly of his popular variations on a nursery tune." Paul Affelder: „Dohnanyi Proves Revelation As Soloist in Original Work" (lásd 79. lj.).

88 Lásd például: „»Everything that is grand and great I admire« he declared. »But the best of the moderns, I think, are Bartok and Stravinsky«." Betty Patterson: „Master Musician Joins FSU Faculty" (lásd 6. lj.). „Dr. Dohnanyi said his favorite composer is Bach and his favorite moderns, Bela Bartok, Stravinsky and Prokofieff." Carlo M. Sardella: „Noted Music To Be Guest Artist Tonight." *Evening Union* 1953. április 9.

89 „Dohnanyi recalled in the interview that Bela Bartok, a compatriot increasingly recognized the world over as a composer, was once a pupil of his. Both were very young at that time, Bartok some four years Dohnanyi's junior." Richard S. Davis: „Pianist Dohnanyi Recalls Greats of Musical World." *The Milwaukee Journal* 1954. október 31.

sőt egyszer arra utal, hogy ő javasolta Bartóknak a zeneszerzői pályát.[90] A vidéki kritikusok védelmező alapállásának megfelelően, ha összehasonlításra kerül is a Dohnányi-zene Bartókéval, leggyakrabban azzal a kommentárral, hogy különbözőségükből nem következik, hogy Dohnányi rossz zeneszerző volna. Ebből a szempontból a legkritikusabb az a recenzens, aki a 2. zongoraverseny kapcsán megjegyzi: a Dohnányi-zene sokkal kevésbé „izmos", mint Bartóké vagy Kodályé.[91] Jóval általánosabb azonban az alábbihoz hasonló vélekedés:

> Röviden: ő nem Bartók. De habár kicsit olyan ezekben a fülsiketítő időkben, mintha a múltból ragadt volna itt, a zenéje az a fajta zene, mely megmelengeti a líraiság szerelmeseinek szívét [...].[92]

Van, aki másképp közelíti meg, s közvetve utal csak Bartókékra amikor azt állítja: Dohnányi ugyan a legkevésbé sem nemzeti stílusú, de attól még nem értéktelen.[93] Zenéjének éppen az úgymond kozmopolita jellege miatt viszonylag kevés szó esik a szerző magyarságáról. Ugyanakkor az előadásra kerülő magyaros művei kapcsán (mint például a *Ruralia Hungarica* zenekari és zongoraváltozata és a zongorára írott *Népdalvariációk,* op. 29) megkerülhetetlenné válik a nemzeti jelleg témája, és meglepően sok tévedést eredményez – talán éppen azért, mert Dohnányi értékeléséhez nem elengedhetetlenül fontos ebben járatosnak lenni, vagy talán mert ő maga sem szolgált elegendő információval. Így olvashatunk olyan zavaros elképzelésekről, mint hogy a *Ruralia Hungarica* a keleti (oriental) és az amerikai zenei nyelv szintézise,[94] hogy az *Amerikai rapszódia* Brahms *Akadémiai ünnepi nyitány*ához hasonló magyar stílusban íródott,[95] hogy úgy alkalmaz benne népdalokat, mint Liszt a magyar rapszódiáiban,[96] vagy hogy hasonlóan a legtöbb magyar műhöz: rövid.[97]

Anélkül, hogy túlságosan leegyszerűsítenénk a képet, óhatatlanul kirajzolódik tehát a három irányvonal Dohnányi amerikai sajtórecepciójában. Egyfelől lenyűgöz a vidéki hangversenyek kritikai visszhangjának bősége és fenntartások nélküli rajongása, melynek érvényét jócskán megkérdőjelezi a minduntalan tapasztalható tájékozatlanság és hozzá nem értés. Másfelől adott a kulturális metropolis, New York álláspontja is, ahol a kritikusok nem voltak ugyan ellenségesek, de zeneszerzői teljesítményét középszerűnek értékelték. Politikai okoktól utóbb már független tartózkodásukat jól jelzi, hogy az 1953-as szereplést követően nem is hívták többé koncertezni. Végül pedig ott a bázis, a Tallahassee-i közösség, amely mindazzal, amit nyújtani tudott, ugyan nem enyhíthette maradéktalanul művészi és anyagi nehézségeit, de kétségkívül büszkén magáénak tekintette Dohnányit, és viszonylag jó körülményeket biztosított az alkotó munkához. S bár az amerikai kisvárosi koncertezés valószínűleg távol áll attól, amit a zeneszerző a harmincas évek végén jósolhatott magának idős korára (az idő tájt ugyanis szándékában állt visszavonulni, s teljes egészében a komponálásnak szentelni magát), a közvetlenül megelőző, 1944–49 közti időszakhoz képest az amerikai periódus mindenképpen nyugalmat hozott, még akkor is, ha Dohnányinak politikai támadások kereszttüzében, egy alapvetően más zenei környezetben kellett új egzisztenciát teremtenie és érvényesülnie, ott, ahol – egy recenzens meglehetős önirónájával szólva – „a legédesebb zene a tőzsdei árfolyamjelző ketyegése".[98]

90 „[...] he was the man who told his compatriot Bartok that he ought to be a composer instead of a pianist." Evans Clinchy: „Music at Home Season Opens With Ernst Dohnanyi" (lásd 29. lj.).

91 „The music itself is not as muscular as that of Dohnanyi's former classmates in Budapest, Bela Bartok and Zoltan Kodaly." Irving Sablosky: „Illustrious Guest: Dohnanyi Plays Concerto Here." *Chicago Daily News* 1954. november 5.

92 „He is, in short, no Bartok. But even though he stands as something of an anachronism in these strident days, his music is the kind that warms the heart of a lover of lyricism, that devotee of Tschaikowsky and the lusher Romantics." Evans Clinchy: „Music at Home Season Opens With Ernst Dohnanyi" (lásd 29. lj.).

93 „[...] his Six Pieces, Opus 41, and his Sonata For Violin and Piano, Opus 21, well indicated that of all the Hungarian composers, Dr. Dohnanyi is the least nationalist, the most cosmopolitan. One respects any composer's love of country, but his music is apt to be more appreciated for its universality." T. H. P.: „Dr. Dohnanyi Is Heard In Recital Here. Celebrated Hungarian Pianist and Composer In »At-Home« Series." *The Hartford Courant* 1953. november 11.

94 „Ruralia Hungarica, op. 32b revealed a thematic transition from oriental to American." Oscar Rosen: „Dohnanyi Chamber, Symphonic Music Acclaimed at Festival." *The Daily Cardinal* 1955. november 22.

95 „Composer Dohnanyi's approach in the »American Rhapsody« could be thought of as being essentially the same as that of Brahms in his »Academic Festival Overture», which was written in the same Hungarian tradition." Robert Schesventer: „Two OU Musical Landmarks Witnessed at Concert Sunday" (lásd 73. lj.).

96 „In the work, Dr. Dohnanyi has used folk tunes very much as Liszt did in his Hungarian Rhapsodies." Gwen Roach: „Composer Conducts Premiere Of 'The American Rhapsody' Played by Symphony Orchestra" (lásd 73. lj.).

97 „Like many other Hungarian compositions, Dohnanyi's work was of comparative short length... about 12 minutes." Myron Henry: „Would Join OU Faculty: Interview With Composer von Dohnanyi Furnishes Interpretation of »Rhapsody«" (lásd 11. lj.).

98 „Among modern Americans, to whom the sweetest music is more often the staccato beat of the stock market ticker, it would be difficult to clarify the rare position Dohnanyi holds in the hearts of musical Europeans." Micheline Keating: „Renowned Musician Adds Luster To Musical Season" (lásd 34. lj.).

1. függelék. Dohnányi amerikai kompozíciói[1]

A mű címe	A komponálás adatai	A bemutató dátuma és helye	A bemutató közreműködői
2. hegedűverseny, c-moll op. 43	1949–1950, bef. 1950. január 7.	1951. április 26.,[2] Tallahassee	Frances Magnes (hegedű); Florida State University Symphony (vez. Dohnányi Ernő)
3 zongoradarab op. 44	1951	1952. február 28. (no.1) és március 21. (no.2),[3] Tallahassee	Dohnányi Ernő
Concertino hárfára és kamarazenekarra op. 45	1952, bef. 1952. augusztus 17.	1963. január 16., Athens	Lucile Jennings (hárfa); Ohio University Symphony Orchestra (Karl Ahrdent)
Stabat Mater op. 46	1952–1953, bef. 1953. február 5.	1956. január 16., Wichita Falls	Leonard Gillet, Lynn Jacobs, Jimmy Carter (szóló); Denton Civic Boy's Choir, Texas State College for Women Modern Choir; Wichita Falls Symphony Orchestra (vez. Dániel Ernő)
Amerikai rapszódia op. 47	1953, bef. 1953. október 9.	1954. február 21., Athens	Ohio University Symphony Orchestra (vez. Dohnányi Ernő)
Ária fuvolára és zongorára op. 48/1	1958	1962, Tallahassee	Robert Waln (fuv.); Kilényi Edward (zong.)
Passacaglia szólófuvolára op. 48/2	1959, bef. 1959. június 13.	1973, New York	Eleanor Lawrence (született Baker)
2. szimfónia, E-dúr op. 40 (2 átdolgozás)	1953–1956 (1. átd.), 1957 (2. átd.)	1957. március 15. (1. átd.) és november 15. (2. átd.), Minneapolis	Minneapolis Symphony Orchestra (vez. Doráti Antal)

1 Forrás: James Grymes: *Ernst von Dohnányi. A Bio-Bibliography.* Westport, London: Greenwood Press, 2001 és Kiszely-Papp Deborah: *Dohnányi Ernő.* Budapest: Mágus, 2002, in: Berlász Melinda (szerk.), *Magyar zeneszerzők 17.*, valamint az 1. és 14. lábjegyzetben leírt források.

2 Grymes-nál és Kiszely-Pappnál a bemutató dátuma tévesen 1951. január 26., San Antonio. A San Antonioi előadásra valóban sor került, s igaz, hogy az volt a mű első nyilvános bemutatása (1951 áprilisában egy szűk körű, privát előadás zajlott le), de egy évvel később, 1952-ben. (Az adat már Podhradszky Imre katalógusában rosszul szerepel, ld. „The Works of Ernő Dohnányi", *Studia musicologica* 6 (1964), 357–373.)

3 Grymes-nál és Kiszely-Pappnál 1952. március 21. szerepel a teljes sorozat bemutatójaként. Forrásaink szerint azonban március 21-e előtt Dohnányi már két alkalommal eljátszotta a Burlettát (op. 44/1), s bár nehezen hihető, a rendelkezésünkre álló anyag tanúsága szerint a *Perpetuum mobilét*, a sorozat harmadik darabját egyáltalán nem játszotta hivatalosan meghirdetett műsora szerint nyilvános hangversenyein. Könnyen eképzelhető ugyan, hogy ráadásként eljátszotta valamikor, de ennek nincs nyoma a kritikákban.

2. függelék. Dohnányi koncertjei az Egyesült Államokban (1949. november–1960)

	Dátum	Helyszín		Műsor
1	1949. XI. 7.	Tallahassee, Florida	SZ	61, 3, 14, 49, 36, 59
2	1950. III. 4.	Tallahassee, Florida	Z	130 (vezényel és zongorázik)
3	1950. III. 19.	Athens, Ohio	SZ	12, 10, 23, 19, 65, 42, 43, 34, 46
4	1950. III. 21.	Lancester, Ohio	SZ	16, 5, 25, 27, 64, 63, 49, 58
5	1950. III. 24.	Athens, Ohio	SZ	73, 31, 27, 57, 58
6	1950. III. 30.	Columbus, Ohio	SZ	1, 13, 73, 48, 57, 36, 37
7	1950. IV. 7.	Tallahassee, Florida	SZ	12, 13, 73, 48, 43, 58
8	1950. V. 1.	Tallahassee, Florida	K	95, 98
9	1950. XI. 20.	Tallahassee, Florida	SZ	1, 4, 44, 34, 45, 28, 65, 63
10	1950. XII. 1.	Charleston, S. Carolina	Z	130 (vezényel és zongorázik)
11	1951. I. 22.	Tallahassee, Florida	Z	135 (zongorázik)
12	1951. II. 13.	Lawrence, Kansas [?]	SZ	49, 57, 58
13	1951. II. 15.	Lawrence, Kansas	SZ	16, 14, 49, 48, 45
14	1951. II. 18.	Lawrence, Kansas	Z	141 (vezényel)
15	1951. II. 21.	Lawrence, Kansas	SZ	1, 9, 21, 18, 24, 28, 29, 44, 48, 45
16	1951. III. 1.	Athens, Ohio	SZ	1, 9, 21, 18, 24, 28, 29, 44, 48, 45
17	1951. III. 3.	Athens, Ohio	SZ	16, 5, 38, 54, 60
18	1951. III. 29.	Tallahassee, Florida	K	93, 98
19	1951. IV. 11.	Oklahoma City	SZ	1, 9, 28, 65, 63, 49, 48, 45
20	1951. IV. 13.	Rome, Georgia	SZ	1, 9, 73, 49, 48, 45
21	1951. IV. 26.	Tallahassee, Florida	Z	136
22	1951. VII. 21.	San Francisco	SZ	61, 9, 23, 18, 21, 24, 49, 59
23–25	1951. VII. 23–25.	Sacramento, California	Z/SZ	57, 50, 37, 116 (zongorázik)
26	1951. VIII. 4.	San Francisco	SZ	1, 13, 68, 69, 65, 62, 63, 34, 57, 36, 37
27	1951. X. 5.	Jacksonville, Florida	SZ	61, 3, 57, 50, 48, 59
28	1952. I. 11.	Tallahassee, Florida	K	103, 96, 78
29	1952. II. 16.	Tallahassee, Florida	Z	125, 142 (vezényel)
30	1952. II. 19.	Miami, Florida	SZ	61, 9, 31, 27, 63, 49, 59
31	1952. II. 25.	Tallahassee, Florida	Z	148, 131 (vezényel)
32	1952. II. 28.	Lancaster, Ohio	SZ	1, 3, 68, 69, 28, 65, 34, 54, 48, 59
33	1952. III. 3.	Athens, Ohio	SZ	16, 5, 38, 54 , 60
34	1952. III. 4.	New Concord, Ohio	SZ	61, 9, 31, 27, 63, 49, 59
35	1952. III. 9.	Athens, Ohio	Z	127, 130, 146, 131 (vezényel és zongorázik)
36	1952. III. 12.	Athens, Ohio	K	87, 106, 78
37	1952. III. 21.	Tallahassee, Florida	SZ	17, 15, 19, 20, 24, 54, 55, 60
38	1952. VII. 17.	Nashville, Tennessee	SZ	61, 3, 25, 27, 63, 48, 50, 51, 54, 55, 59
39	1953. I. 16.	Tallahassee, Florida	K	75, 79, 87
40	1953. I. 19.	Tallahassee, Florida [?]	Z	128, 122 (vezényel)
41	1953. I. 30.	Tallahassee, Florida	Z	122 (vezényel)
42	1953. II. 9.	Tallahassee, Florida	Z	120, 117 (vezényel)
43	1953. II. 14.	Tallahassee, Florida	Z	126 (vezényel)
44	1953. III. 3.	Jacksonville, Florida	SZ	1, 5, 68, 69, 31 , 27, 24, 34 , 51, 52, 55 , 58
45	1953. III. 18.	Lawrence, Kansas	SZ	12, 13, 19, 74, 27, 31, 65, 34, 54, 55, 59
46	1953. III. 19.	Lawrence, Kansas [?]	SZ	61, 3, 38, 39, 43
47	1953. III. 23.	Lawrence, Kansas	Z	115 (vezényel)
48	1953. IV. 9.	Atlantic City	Z	135 (zongorázik), 132
49	1953. IV. 28. de.	Athens, Ohio	K	86, 90, 17, 107
50	1953. IV. 28. du.	Columbus, Ohio	K	79, 96, 87
51	1953. IV. 30.	Athens, Ohio	K	101, 96, 100
52	1953. V. 3.	Athens, Ohio	Z	119, 118 (vezényel)
53	1953. XI. 2.	Tallahassee, Florida	Z	130 (zongorázik)
54	1953. XI. 9	New York	Z	135 (zongorázik)
55	1953. XI. 10.	Hartford, Connecticut	SZ/K	49, 96
56	1954. I. 8.	Tallahassee, Florida	K	102, 111, 91 (2., 7., 17.), 99
57	1954. I. 25.	Palm Beach, Florida	SZ	16, 9, 68, 69, 65, 62, 64, 47, 54, 55, 60
58	1954. II. 21.	Athens, Ohio	Z	138 (vezényel)

59	1954. II. 28.	Athens, Ohio	SZ	67, 8, 72, 71, 26, 41, 54, 55, 56, 35
60	1954. IV. 19.	Tallahassee, Florida	SZ	3, 48, 59
61	1954. VI. 7.	Tallahassee, Florida	K	108, 105, 91 (1., 11., 4., 3., 6.), 99 (3., 4.)
62	1954. VI. 12.	Athens, Ohio	SZ	12, 7, 57, 51, 53, 74, 27, 63
63	1954. X. 27.	Toledo, Ohio	Z	130 (zongorázik)
64	1954. XI. 4.	Chicago	Z	135 (zongorázik)
65	1954. XI. 5. de.	Chicago	Z	135 (zongorázik)
66	1954. XI. 9. du.	Chicago	Z	130 (zongorázik)
67	1954. XII. 10.	Tallahassee, Florida [?]	K	109, 91 (17., 7., 6.)
68	1954. XII. 20.	Milwaukee	Z	130 (zongorázik)
69	1955. I. 10.	Tallahassee, Florida	K	112, 105, 92, 104, 99
70	1955. II. 15.	St Louis [?]	K	105, 91 (3 db), 99
71	1955. IV. 16.	Grand Forks, North Dakota	Z	138 (vezényel)
72	1955. IV. 19.	Grand Forks, North Dakota	SZ	61, 3, 31, 27, 62, 57, 52 , 53, 48, 59
73	1955. V. 1.	Athens, Ohio	SZ	2, 14, 28, 30, 22, 18, 24 , 36 57, 48, 59
74	1955. V. 7.	Athens, Ohio	Z	139 (vezényel)
75	1955. V. 10.	Athens, Ohio	K	83, 80, 94
76	1955. VIII. 7.	Brevard, North Carolina	Z	135 (zongorázik)
77	1955. XI. 08.	Rome, Georgia	SZ	67, 14 , 31, 27, 23, 24, 54, 55, 43, 57, 59
78	1955. XI. 18.	Madison, Wisconsin	K	97, 96
79	1955. XI. 20.	Madison, Wisconsin	Z	135 (zongorázik)
80	1955. XI. 21.	Madison, Wisconsin	K	102, 108, 105, 99
81	1956. I. 10.	Tucson, Arizona	Z/SZ	49, 116 (zongorázik)
82	1956. I. 16.	Wichita Falls, Texas	Z	137 (vezényel)
83	1956. I. 18.	Birmigham, Alabama	Z	130, 132 (vezényel és zongorázik)
84–85	1956. III. 9–10.	Tallahassee, Florida	K	82, 85, 84
86	1956. IV. 15.	Athens, Ohio	SZ	16, 66, 49, 32, 63
87	1956. IV. 22.	Athens, Ohio	Z	143, 145 (zongorázik)
88	1956. V. 16.	Grand Forks, N. Dakota	SZ	67, 16, 54, 55, 36 28, 63
89	1956. IV. 27.	Tallahassee, Florida	Z	145 (zongorázik)
90	1956. VII. 3.	Tallahassee, Florida	K	88, 89, 77
91	1956. VII. 27.	Tallahassee, Florida	K	93
92	1956. X. 11.	Pensacola, Florida	Z	113 (zongorázik)
93	1956. XI. 12.	Orange, New Jersey	Z	113, 130 (zongorázik),
94	1956. XI. 13.	Upper Montclair, New Jersey	Z	113, 130 (zongorázik)
95	1957. I. 15.	Tallahassee, Florida	SZ/K	Dohnányi: *Ruralia Hungarica* op. 32a (Kilényi), 62 (Dohnányi), 63 (Dohnányi), 91, 76 (Dohnányi vezényel)
96	1957. I. 21.	Tallahassee, Florida	Z	147 (vezényel)
97	1957. II. 17.	Tallahassee, Florida	K	76 (vezényel)
98	1957. III. 12.	Minneapolis	SZ	12, 8, 15, 9
99	1957. III. 26.	Athens, Ohio	SZ	8, 47, 28, 24
100	1957. III. 31.	Athens, Ohio	K	94, 96, 93
101	1957. VI. 11.	Tallahassee, Florida	K	76 (vezényel)
102	1957. X. 23.	Buffalo, New York	Z	129 (1., 4.), 130, 140, 131, 121 (vezényel)
103–104	1957. XI. 1–2.	Cincinatti	Z	114 (zongorázik)
105	1957. XI. 15.	Minneapolis	Z	145 (zongorázik)
106	1958. I. 13.	Tallahassee, Florida	Z	144 (cadenza), 130 (vezényel)
107	1958. II. 20.	Tallahassee, Florida	K	81, 98
108	1958. III. 17.	Tallahassee, Florida	Z	122 (vezényel)
109	1958. IV. 27.	Athens, Ohio	Z	137, 123, 124
110	1958. X. 24.	Buffalo, New York		
111	1959. II. 8.	Miami, Florida	Z	135
112	1959. II. 9.	Miami, Florida	Z	135
113	1959. III. 24.	Tallahassee, Florida	SZ	6, 11, 70, 59
114	1959. V. 25.	Tallahassee, Florida	K	102, 110, 99
115	1959. VIII. 3.	Tallahassee, Florida	K	102, 105, 99
116	1959. X. 22.	Atlanta, Georgia	Z	130 (zongorázik), 129 (vezényel)
117	1959. X. 30.	Tallahassee, Florida	Z	122 (vezényel)
118	1959. XI. 9.	Tallahassee, Florida	K	96
119	1960. I. 18.	Tallahassee, Florida	Z	116 (vezényel)

3. függelék. Dohnányi repertoárja (1949. november–1960)

Mű címe	Kódja	Hányszor	Mely koncerten játszotta
Bach: *Kromatikus fantázia és fuga*	1	9	6, 9, 15, 16, 19, 20, 26, 32, 44
Bach: *Olasz koncert*	2	1	73
Beethoven: c-moll szonáta op. 13	3	7	1, 27, 32, 38, 46
Beethoven: Asz-dúr szonáta op. 26	4	1	9
Beethoven: cisz-moll szonáta op. 27/2	5	4	4, 17, 33, 44
Beethoven: G-dúr szonáta op. 31/1	6	1	113
Beethoven: d-moll szonáta op. 31/2	7	1	62
Beethoven: Esz-dúr szonáta op. 31/3	8	3	59, 98, 99
Beethoven: C-dúr szonáta op. 53	9	9	15, 16, 19, 20, 22, 30, 34, 57, 98
Beethoven: f-moll szonáta op. 57	10	1	3
Beethoven: 6 variáció op. 76	11	1	113
Beethoven: C-dúr polonéz op. 89	12	5	3, 7, 45, 62, 98,
Beethoven: E-dúr szonáta op. 109	13	4	6, 7, 26, 45
Beethoven: Asz-dúr szonáta op. 110	14	4	1, 13, 73, 77
Beethoven: c-moll szonáta op. 111	15	2	37, 98
Beethoven: 32 variáció, c-moll	16	7	4, 13, 17, 33, 57, 86, 88
Beethoven: *Andante favori*	17	2	37, 49
Brahms: h-moll capriccio op. 76/2	18	4	15, 16, 22, 73
Brahms: h-moll rapszódia op. 79/1	19	3	3, 37, 45
Brahms: g-moll rapszódia op. 79/2	20	1	37
Brahms: E-dúr intermezzo op. 116/4	21	3	15, 16, 22
Brahms: Esz-dúr intermezzo op. 117/1	22	1	73
Brahms: esz-moll intermezzo op. 118/6	23	3	3, 22, 77
Brahms: Esz-dúr rapszódia op. 119/4	24	8	15, 16, 22, 37, 44, 73, 77, 99
Chopin: Fisz-dúr noktürn op. 15/2	25	2	4, 38
Chopin: g-moll ballada op. 23	26	1	59
Chopin: Asz-dúr impromptu op. 29	27	10	4, 5, 30, 34, 38, 44, 45, 62, 72, 77
Chopin: Fisz-dúr impromptu op. 36	28	8	9, 15, 16, 19, 32, 73, 88, 99
Chopin: Asz-dúr keringő op. 42	29	2	15, 16
Chopin: C-dúr mazurka op. 56/2	30	1	73
Chopin: H-dúr noktürn op. 62/1	31	7	5, 30, 34, 44, 45, 72, 77
Chopin: E-dúr noktürn op. 62/2	32	1	86
Chopin: cisz-moll keringő op. 64/2	33	B	1
Dohnányi: f-moll intermezzo op. 2/3	34	6	3, 9, 26, 32, 44, 45
Dohnányi: h-moll capriccio op. 2/4	35	1	59
Dohnányi: fisz-moll rapszódia op. 11/2	36	5	1, 6, 26, 73, 88,
Dohnányi: C-dúr rapszódia op. 11/3	37	5	6, 23, 24, 25, 26,
Dohnányi: *Szférák zenéje* op. 13/5	38	3	17, 33, 46
Dohnányi: *Valse aimable* op. 13/6	39	1	46
Dohnányi: Marsch op. 17/1	40	(?)	(ráadásként rendszeresen játszotta)
Dohnányi: Pavane op. 17/3	41	1	59
Dohnányi: Ária op. 23/1	42	1	3
Dohnányi: Capriccio op. 23/3	43	4	3, 7, 46, 77
Dohnányi: *Szvit régi stílusban* op. 24	44	3	9, 15, 16
Dohnányi: E-dúr koncertetűd op. 28/5	45	6	9, 13, 15, 16, 19, 20,
Dohnányi: f-moll koncertetűd op. 28/6	46	1	3
Dohnányi: Változatok egy magyar népdalra op. 29	47	2	57, 99
Dohnányi: *Ruralia hungarica* – Adagio op.32/6	48	13	6, 7, 13, 15, 16, 19, 20, 27, 32, 38, 60, 72, 73
Dohnányi: Hat zongoradarab op. 41	49	12	1, 4, 12, 13, 81, 86, 19, 20, 22, 30, 34, 55
Dohnányi: Scherzino op. 41/2	50	5	23, 24, 25, 27, 38
Dohnányi: *Cascades* op. 41/4	51	3	38, 44, 62
Dohnányi: Ländler op. 41/5	52	2	44, 72
Dohnányi: *Cloches* op. 41/6	53	2	62, 72
Dohnányi: Burletta op. 44/1	54	10	17, 32, 33, 37, 38, 45, 57, 59, 77, 88
Dohnányi: Noktürn, *Cats on the roof* op. 44/2	55	8	37, 38, 44, 45, 88, 57, 59, 77
Dohnányi: Gavotte és Musette	56	1	59
Dohnányi: Pastorale	57	12	5, 6, 12, 23, 24, 25, 26, 27, 62, 72, 73, 77
Dohnányi–Delibes: *Coppelia*–keringő	58	5	4, 5, 7, 12, 44,

Dohnányi–Schubert: *Valses nobles*	59	13	1, 22, 27, 30, 32, 34, 38, 45, 60, 72, 73, 77, 113
Dohnányi–Strauss: *Schatzwaltzer*	60	4	17, 33, 37, 57,
Haydn: f-moll variációk	61	8	1, 22, 27, 30, 34, 38, 46, 72
Liszt: Desz-dúr *Consolation* LWA 111b	62	4	26, 57, 72, 95
Liszt: 13. magyar rapszódia LWA 132	63	11	4, 9, 19, 26, 30, 34, 38, 62, 86, 88, 95
Liszt: E-dúr legenda LWA 219/2	64	2	4, 57
Liszt: *Valse-impromptu* LWA 84c	65	7	3, 9, 19, 26, 32, 45, 57
Mozart: A-dúr szonáta K. 300i	66	1	86
Mozart: c-moll fantázia K. 475	67	3	59, 77, 88
Schubert: *Moment musical*, Asz-dúr D 780	68	4	26, 32, 44, 57,
Schubert: *Moment musical*, f-moll D 780	69	3	26, 32, 44, 57
Schubert: g-moll szonáta D 894	70	1	113
Schubert: Gesz-dúr impromptu D 899	71	1	59
Schubert: f-moll impromptu D 935	72	1	59
Schumann: *Szimfonikus etűdök* op. 13	73	4	5, 6, 7, 20
Schumann: Fisz-dúr románc op. 28/2	74	2	45, 62
Bach: E-dúr hegedű–zongora szonáta BWV 1016	75	1	39
Bartók: Szonáta 2 zongorára és ütőhangszerekre	76	3	95, 97, 101
Beethoven: B-dúr trió op. 11	77	1	90
Beethoven: A-dúr hegedű–zongoraszonáta op. 47	78	2	28, 36
Beethoven: G-dúr hegedű–zongoraszonáta op. 96	79	2	39, 50
Beethoven: D-dúr gordonka–zongoraszonáta op. 102/1	80	1	75
Brahms: f-moll zongoraötös op. 34	81	1	107
Brahms: f-moll kétzongorás szonáta op. 34bis	82	2	84, 85
Brahms: e-moll gordonka–zongora szonáta op. 38	83	1	75
Brahms: *Liebeslieder* op. 52a	84	2	84, 85
Brahms: Haydn–variációk op. 56b	85	2	84, 85
Brahms: A-dúr hegedű–zongoraszonáta op. 100	86	1	49
Brahms: d-moll hegedű–zongoraszonáta op. 108	87	3	36, 39, 50
Brahms: a-moll trió op. 114	88	1	90
Brahms: f-moll klarinét–zongoraszonáta op. 120/1	89	1	90
Brahms: *Prelude et Gavotte en forme de Rondeau*	90	1	49
Brahms: Magyar táncok (1–4, 6, 7, 11, 17)	91	5	56, 61, 67, 70, 95
Debussy–Ravel: *Fêtes*	92	1	69
Dohnányi: c-moll zongoraötös op. 1	93	3	18, 91, 100
Dohnányi: Gordonka–zongoraszonáta op. 8	94	2	75, 100
Dohnányi: Szerenád op.10	95	1	8
Dohnányi: Hegedű–zongoraszonáta op. 21	96	7	28, 50, 51, 55, 78, 100, 118
Dohnányi: esz-moll zongoraötös op. 26	97	1	78
Dohnányi: Szextett op.37	98	3	8, 18, 107
Dohnányi: *Suite en valse* op. 39a	99	7	56, 69, 70, 80, 99, 114, 115
Franck: A-dúr hegedű–zongoraszonáta	100	1	51
Mozart: B-dúr hegedű–zongoraszonáta K. 317d	101	1	51
Mozart: D-dúr kétzongorás szonáta K. 375a	102	4	56, 80, 114, 115
Mozart: B-dúr hegedű–zongoraszonáta K. 454	103	1	28
Rachmaninov: Románc	104	1	69
Saint-Saëns: Beethoven-variációk op. 35	105	6	61, 69, 70, 80, 115
Schubert: a-moll hegedű–zongoraszonáta D 385	106	1	36
Schubert: h-moll rondó D 895	107	1	49
Schubert: f-moll fantázia D 940	108	2	61, 80
Schubert: *Grande Marche*	109	1	67
Schumann: Andante és variációk op. 46	110	1	114
Schumann: Andante és variációk woo 10	111	1	56
Bach: C-dúr zongoraverseny	112	1	69
Beethoven: C-dúr zongoraverseny op. 15	113	3	92, 93, 94
Beethoven: c-moll zongoraverseny op. 37	114	2	103, 104
Beethoven: 3. szimfónia op. 55	115	1	47
Beethoven: G-dúr zongoraverseny op. 58	116	5	23, 24, 25, 81, 119
Beethoven: Hegedűverseny op. 61	117	1	42
Beethoven: *Karfantázia* op. 80	118	1	52
Beethoven: C-dúr mise op. 86	119	1	52

Beethoven: 3. *Leonóra*–nyitány	120	1	42
Berlioz: *Rákóczi–induló*	121	1	102
Brahms: B-dúr zongoraverseny op. 83	122	4	40, 41, 108, 117
Brahms: Rapszódia	123	1	109
Bruckner: Te Deum	124	1	109
Corelli–Glass: Sonata de Chiesa op.1/2	125	1	29
Corelli: Concerto Grosso op. 6/8	126	1	43
Couperin–Milhaud: *La sultane* (Overture és Allegro)	127	1	35
Csajkovszkij: 5. szimfónia	128	1	40
Dohnányi: fisz-moll szvit op. 19	129	2	102, 116
Dohnányi: *Gyermekdal–variációk* op. 25	130	13	2, 10, 35, 53, 63, 66, 68, 83, 93, 94, 102, 106, 116
Dohnányi: *Ruralia hungarica* op. 32b	131	3	31, 35, 102
Dohnányi: *Szimfonikus percek* op. 36	132	2	48, 83
Dohnányi: 2. zongoravereny op. 42	135	9	11, 48, 54, 64, 65, 76, 79, 111, 112
Dohnányi: 2. hegedűverseny op. 43	136	1	21
Dohnányi: *Stabat Mater* op. 46	137	2	82, 109
Dohnányi: *Amerikai rapszódia* op. 47	138	2	58, 71
Haydn: Teremtés	139	1	74
Liszt: *Les Préludes*	140	1	102
Mendelssohn: Olasz szimfónia	141	1	14
Mozart: D-dúr hegedűverseny K. 218	142	1	29
Mozart: Esz-dúr zongoraverseny K. 271	143	1	87
Mozart: c-moll zongoraverseny K. 491	144	1	106
Mozart: C-dúr zongoraverseny K. 503	145	3	87, 89, 105
Mozart: *Kis éji zene*	146	1	35
Schumann: a-moll zongoraverseny op. 54	147	1	96
Zachara: E-dúr zongoraverseny op. 30	148	1	31

ABSTRACT

VERONIKA KUSZ

DOHNÁNYI'S RECEPTION IN THE UNITED STATES

Press Revies, 1949–1960

At the age of 72, Ernő Dohnányi arrived to Tallahassee, Florida to take up his position offered by the Florida State University Music School. Because of his financial difficulties, the last decade of the old composer proved to be very active in many aspects. In the course of his frequent concert tours as a pianist, chamber musician and director, he appeared on the concert podium of big cities and small towns, as well. However, the enthusiastic reports of the provinical towns, the rather reserved expression of New York and the intimate informations of the Tallahassee press draw a many-sided and sometimes contradictory picture. This paper attempts to investigate Dohnányi's American reception on the basis of the scrapbooks and other documents of the Dohnányi Collection of FSU Warren D. Allen Music Library.

Veronika Kusz (1980) studied musicology at the Liszt Academy of Music, Budapest (1998–2003), and is at present PhD student at the Doctoral School of the same institute. She is writing her dissertation on Ernő Dohnányi's American years. In the academic year of 2005-2006, she was a Fulbright grantee and was doing researches in the Dohnányi Collections of the FSU Warren D. Allen Music Library and Dr. Seàn Ernst McGlynn. She has published articles in *Studia Musicologica* and *Dohnányi Évkönyvek [Dohnányi Yearbooks*], and a monograph on Pál Járdányi.

Hovánszki Mária

MAGYAR NYELVŰ ÉNEKELT (DAL-)KÖLTÉSZET A 18. SZÁZADI MAGYARORSZÁGON*

1. Gáláns, rokokó énekköltészet

A magyar nyelvű énekköltészet megújhodása és elszakadása a korábbi formáktól a század elején-közepén Európában általánosan jelentkező új zenéhez, a gáláns-érzékeny stílushoz, illetve az iskoladrámákon keresztül annak operairodalmához köthető. Bár a gáláns és érzékeny stílus a zenében nem/sem választható el élesen – hiszen az *Empfindsamkeit* részben a rokokóból, részben vele párhuzamosan fejlődött, míg 1750 táján a két irányzat tulajdonképpen összeolvadt –, a könnyebb áttekinthetőség kedvért a magyar irodalomban a 18. század közepétől az ezek hatása alatt fejlődő dalköltészetet *rokokó* és *érzékeny* fejezetre osztottam. A tagolást a zenében kézenfekvő stílusfolytonosság mellett az alábbi irodalmi nézőpontok indokolják:

a formák változása;
az elméleti tudatosság megléte vagy hiánya;
az alkotásmód különbözősége és
az olasz, illetve német dallamminták eltérő verstani inspirációja.

Az 1740–60-as évek lírája, az úgynevezett rokokó dalköltészet a korabeli gáláns stílust,[1] mindenekelőtt a 18. század második harmadában megújuló olasz irodalmi és zenei nyelvezetet követve formálódott. Főnemeseink művelődésére az 1730-as–50-es években az Árkádia,[2] illetve az ezzel párhuzamos (és ezzel összefüggő operareform zenéje volt döntő hatással. Mivel a rokokó zene nálunk alapvetően az irodalmi formák megújításában játszott szerepet, röviden az énekvers korabeli helyzetére is ki kell térnünk.

Az irodalomtörténet-írásnak azt az álláspontját, mely szerint a szövegvers előretörése és önállósodása hazánkban a 17. században (és) elsősorban az epikus

* A tanulmány az MTA TKI támogatásával készült.

1 Bár a *rokokó* és *gáláns* fogalmakat elterjedésüknek megfelelően szinonimaként használom, a két szó ugyanazon jelenség más-más aspektusát emeli ki. Míg a *rokokó* a formaművészetet hangsúlyozza, addig a *gáláns* inkább az ennek hátterében meghúzódó társadalmi hatásokra vonatkozik.

2 Az árkádikus költészetről bővebben Lásd Sárközy Péter: „A XVIII. századi olasz költészet alakulása az Árkádiától a preromantikáig." *Filológiai Közlöny* 1977, 65–75.; Uő: „Et in Arcadia ego: Magyarok és a XVIII. századi Itália." *ItK* 1983, 238–251.

énekek terén következett be, árnyalnunk szükséges. Nyilvánvaló, hogy az ének- és a szövegvers, főként az olvasni tudók magas kultúrközegében mindenkor párhuzamosan létezett egymás mellett,[3] ám épp a 17. század végén, a 18. század elején a *vers* megkülönböztetést egyértelműen csak az egy-két strófás, rövid, emblematikus szövegekre használták,[4] amelyeket általában a kor legnépszerűbb versformáiban, Gyöngyösi- vagy Balassi-strófában írtak.[5] A nemesi verselők kéziratban maradt hosszabb, akár több száz strófás négyesrímű, felező 12-esekben írt epikus énekeinél nagyobbrészt még nótajelzést találunk, sőt egy debreceni kézirat bejegyzéséből tudjuk, hogy történeti-epikus éneket még a 19. század elején is írtak dallamra.[6] Arany János emlékezete szerint a 19. század közepén a populáris regiszterben[7] még Gyöngyösi szövegversei is dallammal együtt terjedtek.[8] Természetesen

3 A szövegverseket illetően elég a humanista verselési gyakorlatokra gondolnunk.

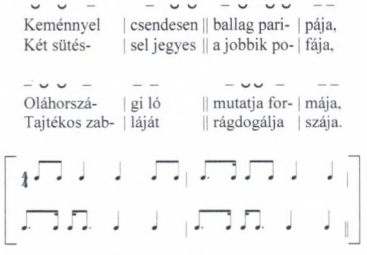
4 Lásd például Petrőczy Kata Szidónia (1662–1708) költészetét. *Régi Magyar Költők Tára.* XVII. század 16. kötet, s. a. r. Komlovszki Tibor–S. Sárdi Margit. Budapest: Balassi Kiadó, 2000, 377–435.

5 Gyöngyösi-strófa: 12 / aaaa (6+6-os metszettel); Balassi-strófa: hármas osztású, 19 szótagú sorok, belső rímekkel, melyet ekkor már gyakran tördeltek (a 7-eseket leválasztva) 6 sorra: 667667667 /aabccbddb.

6 A Debreceni Református Kollégium Nagykönyvtárában az R 801 jelzetű kéziratkötetben található *A Debreczeni roppant nagy tűznek emlékezetire való Ének (1802).* Nótajelzése az *Oh Seregeknek Istene...* kezdetű zsoltár dallama, strófaszerkezete is ezt követi (88988988 / aabccbdd). Az ének szerzője valószínűleg Zámbori Ferenc.

7 A populáris regiszter a közköltészet egész jelenségére vonatkozik, annak megjelenési helyével és módjával együtt. „A közköltészet a magas irodalomtól jól elkülöníthető, de azért a parasztság zártabb népköltészetébe szintén besorolhatatlan népszerű irodalmat, »félig irodalmat« jelent, azaz [...] a közköltészet általánosan ismert, tömeges terjesztésű verses művek variánsokban létező halmaza, melyet egy adott közösség használ, függetlenül attól, hogy e műveknek van-e ismert szerzője vagy nincs. [...] A közköltészet önálló irodalmi létmód is, a kommunikáció egy sajátos formája. [...] Jellemzője a névtelenség és nyitottság, az egyes alkotások és műfajok alkalomhoz és/vagy funkcióhoz kötöttsége, a heterogenitás, és nem utolsó sorban a burleszk jelleg, illetve a szórakoztató szándék.„ *(Közköltészet 1. Mulattatók.* Régi Magyar Költők Tára XVIII. század IV. kötet. S. a. r. Küllős Imola–Csörsz Rumen István. Budapest: Balassi Kiadó, 2000, 18., 20., 27–29.)

8 „Gyakran gondolkoztam, minő mértéket adhattak vissza azon dallamok, a melyek szerint régi hegedőseink az *epicai* költeményt énekelték. Egy része azoknak, kétségkívűl, megegyezett a mostan is divatos lyrai formákkal, mert ez utóbbiakat elég sűrűn felleljük a régi elbeszélő darabokban: de hogy énekelték, például, az *alexandrin sort?* Erre nézve egy régi dallam jut eszembe, mely Gyöngyösi szövegére alkalmazva, hihetőleg ama korból ered, midőn még nálunk az epicai költeményt énekelték, mire kevéssé változatos, inkább recitativ jellemmel biró, melodiája is mutatni látszik. E dallam a következő mértékét adja a sándorversnek [alexandrinnak]:"



Arany János: „A magyar nemzeti vers-idomról." In: Arany János: *Tanulmányok és kritikák.* Válogatta, szerkesztette, az utószót írta S. Varga Pál. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 1998, 337.

Arany megállapítása egyértelműen a közköltészet tipikus létmódjára vonatkozik, vagyis arra, hogy mivel ennek az alapvetően oktató és szórakoztató funkciójú, névtelen, közösségi költészetnek a terjedését és memorizálását elsődlegesen a dallam biztosította, a popularitásban a szövegek többsége (legyen az bármilyen műfajú) gyakorlatilag korszaktól függetlenül dallammal együtt élt.[9] Mivel a vizsgálat középpontjában most a barokk utáni műköltészet megújuló formavilága áll, az énekköltészetnek a popularitással való kapcsolatára majd csak az érintett helyen és röviden térek ki.

Bár a műköltészet a korábbi hagyományokat folytatva szövegeit többségében még mindig éneklésre szánta, művelői a 18. század első felében a költészetet úri kedvtelésnek tartották, és költeményeiket csak időtöltésből, maguk és egymás szórakoztatására írták; ezért is adták olyan ritkán nyomdába ezeket az írásaikat. A „hivatalos" irodalmat a vallásos, kegyességi tematika uralta, és bár az elit nyilvánvalóan művelte a szerelmi lírát,[10] egyrészt nem vállalta azt, másrészt, ha mégis írt ilyesfajta énekeket, akkor azt Balassi- és Gyöngyösi-strófában, többségében még valószínűleg régi dallammintákat követve tette.[11]

A 18. század elején ugyanis a vers éneklését még elsősorban a művelődési réteg szerinti megoszlás szabályozta. Az elit műköltészet a nyilvános, mások előtti éneklést csak iskolai oktatásra és lelki buzdításra tartotta illendőnek.[12] Bár az antik-metrikus éneklés hazánkban Honterus *Odae cum harmoniis* című kötete nyomán a 16. században élte virágkorát, gyakorlata (nyilván pedagógiai célzattal), né-

9 A „nemzeti nyelvű közköltészet (mint a széles tömegeket szolgáló populáris- vagy közkultúra lényeges alkotórésze) a társadalmi elit által létrehozott hivatásos, (sokáig nem is anyanyelvű) írásban rögzített műköltészet és az úgynevezett alávetett rétegek saját alkotásának tartott szóbeli, anyanyelvű népköltészet között helyezkedik el, mindkettővel szoros kapcsolatban áll." (*Közköltészet 1. Mulattatók*... i. m. 24.)

10 Lásd Esterházy Pál (1635–1713) Énekeskönyvének szerelmi- és táncdalokat tartalmazó második részét. In: *Régi Magyar Költők Tára XVII. század 12. kötet*. S. a. r. Varga Imre–Cs. Havas Ágnes–Stoll Béla. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1987, 547–622.

11 Nézetem szerint a hangsúlyos verselésű, négyesrímű, felező 12-esekre jellemző „régi magyar" (rubato) dallamok nyugat-európaira cserélésével az elit a 18. század elején a bevett, azaz Gyöngyösi-formában is próbálkozott. Ezt igazolják egyrészt a főurak Gyöngyösi-formában írt énekeiben (lásd Esterházy Pált) egyre gyakrabban felbukkanó jambikus és trocheusi lábak, másrészt ritka „verstani" elszólásaik is. Radvánszky János például *Éltessen az Isten jó egészségben*... kezdetű éneke elé a következő megjegyzést írta (1694): „Ez nem versszerzőnek találmánya, hanem Cupido nyughatatlanságában fetrengő egy árva személy levelinek más nyelvből ez versekben való hozatása; kikben nem hogy hízelkedett volna magának, de sok affectusok kin hagyásával temperálta, az mint lehetett őket, notáját egy franczia énekhez szabván." *Radvánszky János versei*. Bevezetéssel ellátta és kiadja B. Radvánszky Béla. Budapest: 1905, 33. A Teleki Miklós által Radvánszky Jánosnak 1730-ban Mantovából ajándékba küldött *Menyekzői Játék* is egy egészen új énekformát (a vőlegény szólama: 88443/aabbx) váltakoztat hagyományos négyesrímű 12-es sorokból álló strófákkal (a menyasszony szólama). (Radvánszky: i. m. 78–82.)

12 A 17. század végének és a 18. század elejének (Rimay János, Miskolci Csulyak István, Petrőczy Kata Szidónia, Eszterházy Pál) énekelt költészetére vonatkozóan lásd Papp Géza: *A XVII. század énekelt dallamai*. Régi Magyar Dallamok Tára II. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1970, 150–154. (A továbbiakban: Papp 1970.)

hány korabeli elszólás szerint még a 18. század végén is élt,[13] istenes énekek írása pedig, melyek nótája „fölötte nagy buzgóságra, és aitatosságra indittya az embert",[14] szinte társadalmi elvárás volt. A vallásos énekek hegemóniája még a század közepén is tartott. Báró Amade László például, hiába volt világi lírája is rendkívül népszerű, csak istenes énekeit vállalta a nyilvánosság előtt. A Bécsben megjelent *Buzgó szivnek énekes fohászkodási* (1755) című kótás könyvecske előszavában „a' ki énekel Kétszer imádkozik" evidencia mellett azt is fontosnak tartja elmondani, hogy:

> Notája úgyan ezeknek, nem olly Füll tsiklándoztató, és torok csattogtató mesterséges Világi Éneklésekre vannak alkalmaztatva: hanem: csak a' Lelki edgygyügyü Szelid Szivnek igaz belső affectussinak zengö Magyarázására.

Természetesen a szüntelenül különféle eredetű és ritmusú dallamokkal együtt alakuló egyházi énekek formája – ha nótájok nem is volt olyan fülcsiklándoztató, mint a világi énekeké – sokkal gazdagabb és változatosabb volt, mint az elit világi líra Balassi és Gyöngyösi követésére szűkült hagyománya.

A világi líra formaújulásához az 1740–50-es években különböző, ám egymással összefonódó hatások vezettek. Egyrészt a gáláns-érzékeny operaáriák és dalok mintájára elterjedtek a kis formatagokból, apró szimmetrikus képletekből és motívumismétlésekből álló strófaszerkezetek, másrészt az újabb táncdallamok követése is gyakran adott trocheikus-jambikus lüktetést a szövegeknek, harmadrészt azok az egyházi dallamokhoz kötődő strófák is mindinkább elvilágiasodtak, melyek struktúrája már a 17. században rendkívül változatos volt,[15] végül pedig a külföldi metrikus énekek dallam- és ritmusvilága is tovább hatott.[16] Az apró ívekből, szekvenciákból, variációkból épülő rokokó dallamok a magyar költészetben addig

13 Horváth Ádám tanúsága szerint akár még a disztichonokat is énekelték. 1787-ben ezt írta a Magyar Músában: „A *Distikonok* pedig mivel nálunk ritkán énekeltetnek, s már *Orátzió* formává váltak [...]" In: *Magyar verstani szöveggyűjtemény I., Hagyományőrzés és hagyományteremtés a versújítás korában (1760–1840)*. Szerkesztette Kecskés András–Vilcsek Béla. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1999, 198. – A továbbiakban: MVSZ I. 1999. – Ha Horváth Ádám szavahihetősége az éneklés terén erősen megkérdőjelezhető is, Kazinczyé, aki semmikép nem volt elfogult ez ügyben, annál kevésbé. Márpedig a *Fogságom naplója* szerint, hogy az őrnek ne tűnjék fel (hiszen, hogy Horatiust énekelni szokás, azt még egy börtönőr is tudja) Kazinczy Horatius énekelgetésével „vigasztalta" Verseghyt. Így ír a történtekről: „Ez a rossz ember [ti. Verseghy] szörnyű alacsonyságokkal vitte szerencsétlen esetét; sírt, nyivákolt, szent énekcséket énekelgete. Éjjel az ajtó zárához tartám számat, s ezt sugám neki bátorítására: *Plejusque leto flagitium timet*, s ezt hangosan énekelve, hogy ha megszólítanak is, azt hazudhassam, hogy én Horácból énekelgeték, s csak unalmam elverésére." Kazinczy Ferenc: *Fogságom naplója*. S. a. r. Szilágyi Márton. Budapest: Osiris Kiadó, 2000, 22.

14 Az 1651-es *Cantus Catholici* előszavából.

15 Lásd Papp 1970.

16 Természetesen a korabeli egyházi énekek is ugyanezeknek a hatásoknak voltak kitéve. Mert bár Amade fentebb idézett bevezetője szerint *(Buzgó szivnek énekes fohászkodási)* ezek nótája nem oly fülcsiklándoztató, mint a világi énekeké, „a német és olasz dalirodalom hatására a régi egyházi énekek nemesveretű melódiái is átalakultak". Lásd Papp Géza: „Nem Füll tsiklándoztató..." című közleményében az *Imádlak óh Szent Ostya...* kezdetű *(Az Oltári Szentségrül)* Amade-ének modern átiratát. *Magyar Kórus* 1947. október (69.) XVII. évf. 3. füzet, 1304.

ismeretlen, rövid sorokból álló, heterometrikus, belső rímekkel játékosan töredezett strófaszerkezeteket eredményeztek. A korabeli külföldi műzene a magyar nyelvű lírát nemcsak metrikus szempontból befolyásolta, de a mindent átszövő (pásztor-)idill tematikával a szerelmi költészet kanonizálását is elősegítette.

Mivel a műzene használata erősen társadalmi helyzet, illetve felekezetfüggő volt, az újítás elsősorban a magas zenei képzésben részesülő katolikus szerzetesi és (fő)nemesi réteg érdeme. Azt már Horváth János megállapította, hogy a magyar dalköltészet megújulásában nem a német, hanem a magyarossá váló francia és olasz minta volt a meghatározó,[17] s a magyar főúri udvarok, könyvtárak és kastélyszínházak olaszos ízlését is sokan feltárták napjainkig. Kiderült, hogy Rómában járt literátoraink többsége, köztük Faludi Ferenc is, az Árkádia pásztorköltői akadémia tagja lett. Az Árkádia legfőbb törekvése a természetes, egyszerű és muzikális költői nyelv megteremtése volt, és a késő barokk költészettel szemben a költői jó ízlés alapjának ismét az antik klasszikusok, Petrarca és a cinquecento műveit tartották. Ez a muzikalitásra törekvő nyelv tökéletesen megfelelt az egyszerűbb dallamosságra és kecses melodikára hajló, szintén éppen megújuló gáláns operastílusnak.[18] A zeneszerzők előszeretettel használták fel Pietro Metastasio szövegeinek canzonettáit és ariettáit. A bécsi „poeta cesareo" olyan népszerű volt, hogy librettói még a század végén is mintául szolgáltak a költőknek (például Kazinczynak, Csokonainak, Verseghynek stb.) és a szövegkönyvíróknak egyaránt.

Bár az árkádikus költészet alkotásainak többsége szövegversként született, ezeknek egy részét megzenésítették, más részüket eleve librettónak írták, főnemeseink pedig ezeket az új rím- és ritmusmegoldásokat alkalmazó, heterometriára törekedő verseket már szinte kivétel nélkül megzenésítve, dallammal együtt ismerték meg.[19] A 18. század közepén az új esztétikai követelmények világosságot, bájt és tetszetősséget írtak elő, s a daljátékok és operák fokozatosan egyszerűsödő áriáinak népszerűsége minden mást felülmúlt. Kastélyszínházainkban a század végéig több mint félszáz olasz nyelvű opera került színre,[20] s az iskolai színjátékok-

17 Horváth János: *A magyar irodalmi népiesség Faluditól Petőfiig*. Budapest: 1978, 89–90.

18 Itt elsősorban A. Scarlattira, Pergolesire, Porporára, Hasséra, Vincire, Caldarára és a vígopera olyan mestereire, mint Galuppi és Piccini gondolok. Az említett komponistáknak az énekhangra írt világi dallamai merőben különböznek a hangszeres zenében alkalmazott stílusuktól. Operáikban (főleg az opera buffákban) a nápolyi iskola hatására a komplikáltabb áriaforma helyett gyakran alkalmaztak dalszerű és népi jellegű ariettát, amivel tulajdonképpen már Gluck operareformját és az érzékeny stílus dalirodalmának nyelvezetét készítették elő. A nápolyi iskola továbbfejlődéséről lásd még Szabolcsi Bence–Tóth Aladár: *Zenei lexikon II*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1965, 693.

19 Ráday Gedeon még 1789-ben is azért fordította kétféleképpen a Kazinczy által már lefordított és az Orpheusban közölt Metastasio-dalt (16. kantáta, *Placido zefiretto...*), hogy „azt az olasz szerint is lehessen énekelni". Ráadásul „Metastasio syllabáihoz szorosan szabva, folytatás nélkül" úgy magyarította a szöveget, hogy „Metastasio akkor kezénél nem volt." *Kazinczy Ferenc levelezése*. Közzétette Váczy János. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1890–1960. I–XXIII. kötet. (A továbbiakban: Kaz. Lev.) II. 59–61.

20 Lásd Staud Géza: *Magyar kastélyszínházak I–III*. Színháztörténeti könyvtár 11. Budapest: 1963–64, 14–15.

ban is az operák hatására kezdték sűrűn alkalmazni a hangszeres és énekbetéteket. Az operák és pásztorjátékok áriái jól illeszkedtek az oktatási céllal készült, de mindinkább elvilágiasodó iskoladrámák menetébe. A leegyszerűsödött dallamvilág immár lehetővé tette,[21] hogy a divatos külföldi műdalokat és áriákat a műkedvelő (egyébként zeneileg elég magasan képzett) diákság is énekelje. A katolikus iskolai színjátszás szoros kapcsolatban lévén a főúri családokkal, első kézből kaphatta a legdivatosabb zenéket.[22] Természetesen a népi misztériumjátékok nyomán az iskoladrámákban a zene addig is jelen volt,[23] de egyrészt Faludi Ferenc fellépéséig, azaz az 1740–50-es évekig a zenei betétekben inkább a populáris magyar dallamvilágot használták,[24] másrészt a tempó- és hangfajjelzések, illetve az áriákra való utalások egyértelműen a divatos „dramma per musica", az áriákkal (betétdalokkal) színezett színjátékok és az operák hatására honosodtak meg.[25]

A főúri körökben szokásos collegium musicumokban[26] immár nemcsak instrumentális darabokat játszottak.[27] Az operák (és Metastasio) népszerűsége[28] már

21 Természetesen az egyszerű, dalszerű melodikára való törekvés a korabeli operairodalomnak csak egyik irányzata volt (főleg a nápolyi iskola komponistái törekedtek erre, ők is elsősorban az opera buffában). Ezzel párhuzamosan, az opera seriák többségében a bravúráriák is tovább virágoztak.

22 Például a soproni jezsuitáknak az Eszterházy-család gyakran kölcsönadta egy-egy előadáshoz a zenekarát. A legfrissebb operalibrettók is kéznél voltak, hiszen az operarajongó Eszterházy hercegek rendszeresen hazaküldték az olasz és francia szövegkönyveket. Az Eszterházyak színházi életéről bővebben lásd Horányi Mátyás: *Eszterházi vigasságok*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1959.

23 A zene szerepéről az iskoladrámákban lásd Gupcsó Ágnes: „Zene és színház –egyházi és világi elemek együttélése." In: *A magyar színjáték honi és európai gyökerei*. Szerk.: Demeter Júlia. Miskolci Egyetemi Kiadó, 2003, 204–211.

24 Lásd Murányi Róbert Árpád: „Két XVIII. századi iskoladráma dallamai." In: *Zenetudományi Tanulmányok II*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1954, 501–507.

25 Faludinak a *Caesar Aegyptus földén Alexandriában* (1749) című iskoladrámájának három áriájához, illetve duettjéhez az alábbiak vannak írva: „Arietta prima. Páros Ének. Discanto Alto *(Nehéz jó Barátot / Szives igaz Társot / Találni…)*; Arietta secunda. Páros Ének, Alto, Concer Alto *(Nem szeretem, nem gyűlölöm / Nem keresem, nem kerűlöm…)*; Arietta tertia. Magános ének. Discanto Solo *(Igy jár, aki fuvalkodik…)*."

26 „Itt az Társaságok csak úgy vadnak mint az kétt feyű sasok: Némelly helyekben Académiát, Lármázó Musicára édeséttennek, némellyeket: mint sípra a' Madarakat." Amade László levele, 1759. jún. 3. MTAKK M. Irod. Lev. 4r. 187/3, 432. Az MTAK Kézirattárában Amade László leveleinek csak az eredetikről készült kéziratos másolata található. A lábjegyzetekben a levelezéskötetek száma mellett később erre már külön nem utalok.

27 Ezt Orczy Lőrinc így szemlélteti az *Egy ifjúhozz, ki a' városi lakást falusinál inkább szereti* című versében. „Bé jő a' szó 's megyen jeles Auctorokra, / Onnan Bál házakra, és Comédiákra, / Végre Operára osztán Muzsikára / Terül kis tsátsogás Virtuosusokra. // Fészkelődnek immár, meg unták az ülést, / Mulatságnál inkább óhajtják a' fekvést, / De ím' *Chloris* tsak most kezdé az éneklést, / Ha dítsérik, el nem hagyja a' fetsegést. // *Thyrsis* feljebb annál szavát fel emeli, / Bús szeretőjének verseit énekli, / Szemét most az égre, most földre le veti, / Sohajt, fohászkodik, magát úgy tetszeti. // Egy bolond fel kiált, meg ditséri szavát / Esküszik, hogy szépen ejtette *trilláját*, / *Thyrsis* meg nem szünne dúdolni nótáját, / Éjfélig, de Gazda szedeti tábláját." *Költeményes Holmi egy Nagyságos elmétől*. Közreadta Révai Miklós. Pozsony: 1787, 130–104.

28 Metastasio magyarországi vonatkozásaival kapcsolatban lásd Sárközy Péter: „Metastasio a 18. századi magyar iskolai színpadokon." In: Szerk.: Demeter: *A magyar színjáték…* 304–313. – Metastasio hazai befogadástörténetéhez hozzátartozik, hogy mivel szövegei később, főleg a protestánsok körében zene nélkül, önállóan is terjedtek, az érzékeny beszédmód egyik legfőbb formálójává is váltak.

az 1740–50-es években olasz áriák fordításra ösztönözte literátorainkat. 1752-ben Szilágyi Sámuel Erdélyből (Medgyes) írta Ráday Gedeonnak:

> Itt én Collegium Musicumot állítottam fel, minden héten kétszer Concertet tartatok. [...] Vadnak Operai textusink melyeket olaszul énekeltetek, némelyeket magam Magyarul írtam, az Olasz textushoz accomodalván, mellyekben az énekesünk vagy maga componál notákat, vagy én accomodálom az olasz operai áriáknak notájokhoz a verseket.[29]

Ebben a levélben Szilágyi három Metastasióból fordított áriáját is elküldi barátjának, hogy az „a Versekről is tehessen ítéletet."[30]

A gáláns, rokokó formaújítás elsősorban tehát a korabeli ária- és dalirodalomnak köszönhető, de fontos hangsúlyozni, hogy ezek a fordítások alkotásmódjukban még a régi énekhagyományhoz kapcsolódtak. Az előző századok technikája szerint vagy az eredeti szöveget teljesen figyelmen kívül hagyva, csak a dallam metrikai sajátosságait tekintetbe véve írták verseiket, vagy ha a témát imitációként megtartották, akkor egyrészt nem törekedtek pontos fordításra, másrészt az eredeti nyelv törvényszerűségeit sem vették figyelembe.[31] Ha a magyar nyelv prozódiája úgy kívánta, akkor az adott dallamokat szükség szerint kontaminálták, variálták, díszítették vagy egyszerűsítették, sőt gyakran át is ütemezték. Faludi Ferencnek és Amade Lászlónak a költészethez, illetve saját énekeikhez való viszonya egyértelműen mutatja, hogy a magyar verselés „megújítói" még a korábbi századok szokása szerint a lírában szöveg és dallam együttélését evidenciának tartó hagyományos énekköltészetet művelték. Énekeit sem Amade, sem Faludi nem vállalta a nagyobb nyilvánosság előtt,[32] sőt Amade a versírást unaloműzésnek, szórakozásnak tartó nemesi verselés hagyománya után „csekély énekeit"[33] csak „szapora gondolatoknak" nevezte.[34] Az operák nyomán alkalmazott ária[35]

29 Gálos Rezső: „Erdélyi hangversenyek a XVIII. században." In: *Zenetudományi Tanulmányok II.*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1954, 490.

30 A három gagliarda ritmusú áriát lásd uott 490–491.

31 Ráday Gedeon majd épp azzal újítja meg a magyar verselési rendszert, hogy igen jártas lévén a korabeli német, olasz és francia irodalomban, fordításaiban a dallam prozódiája mellett az eredeti nyelv törvényszerűségeit is figyelembe veszi. A későbbiekben a Ráday nevéhez kötődő és az érzékenységre jellemző nyugat-európai verselés meghonosítása tehát, bár még dallamokat követve, de már nyelvi alapokon történt.

32 A nagyobb nyilvánosság jelen esetben a nyomtatást jelenti, hiszen kéziratban mind Amade, mind Faludi énekei rendkívül gyorsan terjedtek.

33 A nemesi verselők többek között ezért nem nyomtatták ki műveiket, illetve jelezték, hogy „munkámmal mulattam időmet", „azzal távoztattam gondolkodásimat'", „ilyen fáradtsággal akkor mulatoztam" stb. Idézi Tarnai Andor: „Nemesi költészet." In: *A magyar irodalom története 2.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 1964, 438.

34 Zichy Borbálának írta: „Ha Mélthóságos Hugom Asszonynak minapi csekély Énekek teczczettek? vigasztalásomnak tartom, noha ezek csak szapora gondolatok voltak, és nem csinyalmánok [csinálmányok]." MTAKK M. Irod. Lev. 4r. 187/3, 530., idézi Gálos Rezső: *Báró Amade László.* Pécs: 1937, 133. (A továbbiakban: Gálos 1937.)

35 A 18. század közepétől az *ária, arietta* (az operák énekbetétjei mellett) a régi magyar nótahagyománytól jól megkülönböztethető nyugati eredetű, illetve jellegű, általában hangszerkíséretes műzenei dalokat jelentette. Így használta Faludi, Amade, Horváth Ádám, Csokonai, Verseghy, Kazinczy stb. Az ária és nóta különbségéről lásd még Tari Lujza: *Különbféle magyar nóták a 19. század elejéről.* Budapest: Balassi Kiadó, 1998, 15.

és „duetto"[36] elnevezés is még a hagyományos ének kategóriájába tartozó divatos műfajt jelölt – az érzékenységre majd olyannyira jellemző *dal*-fogalmat még nem használták. A magyar irodalomban Faludi Ferencnél és Amade Lászlónál elsőként megjelenő rokokó formákat alább műfaji-stiláris szempontok szerint a korabeli opera-, dalirodalomhoz és táncdallamokhoz kapcsolódóan ismertettem.

Noha a versírás mintáiul szolgáló *operák* és *zenés színpadi játékok* dallamait mind meghatározni, mind felkutatni igen nehéz, hatásuk kézzelfogható az áriák és duettók divatjában. A Grácban közvetlenül a német gáláns költészet befolyása alatt álló Amade László a tanulóévei során megismert olasz dallamokért éppúgy lelkesedett, mint az 1741–1745 között Rómában tartózkodó jezsuita Faludi Ferenc.[37] Amade László nem véletlenül használta a Faludi által kedvelt formákat,[38] hiszen a német gáláns költészet is az olasz opera hatása alatt állt. A német költészetre ugyanis ekkor, miként azt Kastner Jenő megfogalmazta, a pásztor- és zenedráma recitatívóinak hatására meghonosodott szabadversnek, a „verso scioltó"-nak és a divatos olasz „dramma per musica" áriájának alkalmazása és továbbképzése volt a jellemző.[39] Amade többször említi, hogy „comoedián" volt.[40] A zenés színházért annyira lelkesedett, hogy még 1764-ben is szövegkönyveket kért egyik Bécsben tartózkodó barátjától: „Kérem! hogy minémő hiressebb és nevezetessebb lettek ezen Hólnapokban: Operák vagy Comoediák! olaszull vagy németüll: azon könyvetskékbüll is külgyön".[41]

Az opera és a zenés pásztorjátékok nyomán születtek tehát áriáik, duettóik, sőt Amade még egy kardalt is fordított: a *Neptunus népe…* kezdetű Nimfák éneke[42] (101.)[43] műfaji tekintetben egészen egyedülálló. Mivel a párbeszédes formát nagyon kedvelték, a szövegeket szinte minden lehetséges alkalommal dramatizálták. Amade például így írta a *Fiéno és Dóris versengésit (Tovább nem tűrhetem…*, 159.), a

36 A duett náluk természetesen nem kétszólamú énekes darabot jelölt, hanem párbeszédes, egymásnak felelgető dalt.

37 A Faludi költészetére tett olasz hatásról bővebben lásd Koltay-Kastner Jenő: „Faludi Ferenc olasz versformái." *ItK* 1924, 19–27.

38 Erre lehet példa Faludi *Fortuna szekerén okosan ülj…* (Forgandó szerencse) és Amade *Szerelem, gyötrelem hol együtt jár…* kezdetű ABA szerkezetű éneke, melyek formája és verselése megegyezik.

39 Kastner Jenő: „Amade gáláns versei." *Egyetemes Philológiai Közlöny* 1922, 55–58.

40 1725. febr. 10-én Grácból, a farsangi bál részletes ismertetése után írta anyjának: „Tegnap ugy mint szombathon, az Országh maga Házánál Comoediát tartott a' hol csak mink Gavallérok és az Dámák vóltunk, tartott ötöd fél óráigh […]" MTAKK M. Irod. Lev. 4r. 187/1, 32. – 1747. július 22-i levelében például a váci püspök Collégium Musicumáról ír: „Der Bischoff von Vátzen, der hatt musique academie gehalten; und auch darzu Inwitieret worden; aber! mein passion wahr es nicht." MTAKK M. Irod. Lev. 4r. 187/2, 232. – Egy 1754 júniusában kelt levelében az alábbi érdekes kifejezéssel emlékezett meg egy Comediáról: „A Lator Dámák is, erőssen készűlnek a' nyőstén Comediához, tudom is, hogy: Eő Fölséghének legh alkalmatlanabb lészen a' nagy hévségh [ti. jövedelmi problémák, azaz pénzhiány miatt]." MTAKK M. Irod. Lev. 4r. 187/3, 375.

41 MTAKK M. Irod. Lev. 4r. 187/3, 488.

42 Strófaszerkezete: 557557555577 / aabccbddeeff.

43 Az énekek sorszámai az *Amade László versei*. RMKT XVIII. század VII. kötet. S. a. r. Schiller Erzsébet–Ajkay Alinka. Budapest: Balassi Kiadó, 2004 kötet sorszámaira vonatkoznak.

87. *Szivem, hivem / Légy édes reményem...* kezdetűt,[44] illetve több egymást követő énekében felelget egymásnak a Leány és a Legény. (Lásd még a 150–151.[45] vagy a 102–103.[46] sorszámút.) Faludi Ferenc sem csak iskoladrámáiban használta a páros énekformát. A világi énekeit megnyitó *Kisztő Ének* után (Oda provocans)[47] *Felelő Ének* (Oda respondens)[48] következik, a *Cupido* című̈ben pedig a Rusticus és a Poéta beszélget a „lator szárnyas fickóról".[49]

A *német barokk-gáláns dalirodalom* érzékenységet megelőlegező nyelvezete is a leegyszerűsödött olasz (víg)operák mintája nyomán formálódott. A jezsuitáknál Nagyszombatban majd Grácban tanuló Amade ezeket ismerte meg közvetlenül, illetve először az olasz dallamokkal is ezeken keresztül találkozott.[50] Anyjának írt első levelei egyikében azzal dicsekedett, hogy hegedűjén már 24 nótát játszik hangjegyekből.[51] Gálos Rezső a német és osztrák területen (így Grácban is) ekkor igen népszerű J. Kremberg és Ph. H. Erlebach dalfüzeteit, kottakiadványait említi, melyek hatására a régi Gyöngyösi-formát elhagyva Amade költészete új irányokat vett. A versek előtt álló rímes mottó szokását valóban akár tőlük is tanulhatta,[52]

---

44 Íme az ének első strófája annak érzékeltetésére, hogy a miniatűr motívumokból, szekvenciákból, ismétlésekből álló rokokó dallam a versépítkezésben milyen belső rímeket és apró sorokat eredményezett.

Szívem, hívem,
Légy édes reményem!
Szeress, nevess,
Édes napfényem!
Bár mások szerettek,
És előbb kedveltek,
Még is,
Ég is
Érted szerelmem!

45 150. *Azt hallottam, szerelmesem, / Hogy el akarsz hagyni...* 151. *Megh változott immár, szivem / Minapi mondásom...* Strófaszerkezetük valószínűleg egy dallamsor variációja miatt rendkívül bonyolult: a 8-as és 6-os sorok visszatérő váltakozását a legkülönbözőbb szótagszámú (3, 5, 6, 7, 8) sorok kombinálják.

46 102. *Tiéd vagyok, / mert már nagyok / Szerelmidnek gyötrelmi...* 103. *Nincs mód benne, / Másé lenne / Edgy szivem, csak edgyhez hív...* Strófaszerkezetük nyilván az azonos dallamminta miatt ugyanaz: 447447447447 / aabccbddeffe.

47 *Uri nemzet eredete, / Deli, jeles, ép termete...* Strófaszerkezete: 88887 /aabbc (c=refr.)

48 *Hires főrend nemzetében / Nincsen hiba termetében...* Strófaszerkezete ugyanaz, mint a Kisztő Éneké.

49 Fontos megjegyezni, hogy ez a *Ki légyen Cupido, eddig nem tudhattam...* kezdetű ének magyar alexandrinban (páros rímű felező 12-esben) íródott. Faludi nemcsak az elsők között használta ezt a formát (megelőzvén a testőrírókat, akik aztán az 1770–80-as évektől széles körben terjesztették), de bizonyos, hogy a Gyöngyösi-strófát felváltó, ezért később többnyire leírásra használt versformát ő még dallamra írta.

50 Később, itáliai katonáskodása alatt nyilván primer forrásokból is bővültek ismeretei.

51 1721. január 3-án írja Nagyszombatból: „[...] mivel Isten segétséghébűl s Nagyságod gratiájábul 24 id. e. huszon négy nótát tanultam kótábul, ennyhany húrotskát az hegedűmre adny méltóztassék, mivel csak annyi sincs, az mellyel máj napon magamot exerceálhatnám." MTAKK M. Irod. Lev. 4r. 187/1, 1. Hivatkozik rá Gálos 1937, 128. – Hegedűhúrokat máskor is kért anyjától, miként azt például az 1723. ápr. 10-i levelében tette. „[...] méltóztassék énnékem egyetlen egy érdemetlen magzattyának, köteles, hív, igaz, alázatos Fiának egy pár koncz papirosra, és ennyhány pár hegedő hurokra adny kegyes Privilégiumot és szabadságot egy ritka [...] fősűvel egyetemben, mivel éppen most nagy szükségem vagyon reája." MTAKK M. Irod. Lev. 4r. 187/1, 10.

52 Ez a 17. század végén egyébként általános költői gyakorlat volt.

hiszen ezzel a 17. század végén mind Erlebach, mind a Kriegerek (Adam, Johann és Johann Philipp) kottáiban találkozunk.[53] Gálos Rezsőnek bizonyára igaza van, hiszen Amade strófái gyakran megfeleltethetők ezeknek a dalformáknak (illetve származtathatók belőlük),[54] de sajnos a mintaadó dallam felkutatása, hacsak a melodiáriumok meg nem őrizték őket, szinte lehetetlen.

Az énekek újabb verselése, azaz a hagyományos rímes-ütemhagsúlyos ritmika antik-klasszikus, illetve nyugat-európai mértékkel való keverése a néhány fennmaradt kotta alapján az operaáriákat és dalokat is formáló népszerű táncritmusokkal, azaz leginkább a *korabeli táncdallamokkal* magyarázható. Faludi és Amade verselésének mibenléte és értelmezése a versújítási vita révén már a 18. század második felében központi kérdéssé vált. Abban mindenki egyetértett, hogy ezek ugyan még nem szoros metrum szerinti versek, „bár Nádasdiról szerzett IV-dik Énekében mind a harmincöt sort jámbussal végzi [...] felette nagy és igen különös rendbéli csalatkozás mindazonáltal mégis azt vélni, s állítani, hogy Faludinak [...] szoros metrumra nem vett versei minden mérték nélkül írott versek."[55] A vitát az 1790-es években a költemények mértékes vagy nem mértékes voltáról az okozta, hogy a költők-írók újabb nemzedéke érezte ugyan Faludi és Amade énekeiben a „mértékes" verslábakat, de azok nem feleltek meg az antik időmértékes prozódia szabályainak, mivel Faludi és Amade a ritmikus rokokó dallamok követése révén ösztönösen a nyugat-európai hangsúlyváltó verselési rendszert alkalmazta.[56] Ezek a költemények tehát már nem tartoztak a hagyományos kádenciás versek közé, de mivel a tudatos versújítás előttről származtak, literátoraink közül azok, akik a kétszeres verselés mibenlétét[57] már nem a dallamkövetés gyakorlatából kiindulva határozta meg (pl. Batsányi), a „németes mértékű", „félmetrumos" versek közé sem sorolhatta őket. A literátorok másik része viszont, így például Révai Miklós és Pálóczi Horváth Ádám pragmatikus módon, keletkezésük terében vizsgálta Faludi és Amade énekelt költeményeit, ezért ők egyértelműen kétszeres versnek tartották az énekeket. Mivel a nyugat-európai hangsúlyváltó verselésben a zenei súlyok egyrészt kiemelik, másrészt meghatározzák a szöveg accentusait és ezzel összefüg-

53 Lásd Gálos 1937, 127–129.

54 A német gáláns dalra, mint Faludi és Amade forrásaira természetesen Szabolcsi Bence is hivatkozik. Lásd Szabolcsi: *A 18. század magyar kollégiumi zenéje*. Magyar zenei dolgozatok 8. Budapest: 1930, 77–83.

55 „Batsányi János kísérő tanulmánya Faludi Ferenc verseihez."(1823) In: MVSZ I. 1999, 433–434.

56 A nyugat-európai verselési rendszer lényege, hogy annak ellenére, hogy benne eredendően valamennyi szótag teljesen azonos időértékűnek számít, a hangsúlyos és hangsúlytalan szótagok szabályozott váltakoztatásával olyasféle képleteket mintáz, mint az időmértékes vers a maga hosszú és rövid szótagjaival. Ez a verselési forma egész Európában a metrikus zene hatására alakult ki: a nyugati nyelvek (olasz, francia, német) prozódiai újítása a 16–17. században Itáliából kiinduló monódiának, illetve a beszédet előtérbe helyező énekes stílusnak köszönhető. A németeknél elsőként M. Opitz (1597–1639), a franciáknál Ph. Quineault (1635–1688) tette a zene segítségével hajlékonnyá a költői nyelvet, adott metrikus lejtést a szövegeknek.

57 A *kétszeres vers* fogalmát Földi és Csokonai a (németes módon írt) rímes-időmértékes vers jelentésben használta. Meghatározását lásd. „Földi János kéziratos könyve a versírásról." (1790), In: MVSZ I. 1999, 269.

gésben a hangok hosszúságának érzetét, mind Révai, mind Horváth Ádám valódi létezőként kezelte a szövegek antik időmérték szerint nem mindenütt makulátlan verslábait. Ezért volt a korban olyan fontos, ezért segítette a nyugat-európai versrendszer meghonosodását az éneklés.[58] Bár Faludi és Amade verselése a következő nemzedék (Ráday, Kazinczy, Csokonai) törekvéseihez képest nem nevezhető tudatos gyakorlatnak, nagyban elősegítette a jambusok meghonosítását a magyar költészetben.[59] Révai Miklós Faludi *Rettentő Marsnak Fajzati…* kezdetű énekén mutatta be a Lantos Költemények jambusos típusát, „noha maga az ének ritkán jambus, az is történetből esett". Versszerzésről írott tanulmányához a jambusok bizonyítására és példa gyanánt befejezésül mind az ének nótáját, mind a verskötet mértékét közölte,[60] Horváth Ádám pedig a régi magyar énekköltészetből kiindulva, illetve ahhoz viszonyítva Amade egyik énekét (nem tudva róla, hogy az Amade László szerzeménye) sorolta egyértelműen a kétszeres, rímes-időmértékes versek közé, mivel ez

> az olyan új és szabadon változtatható formájú Magyar versekre [jellemző], melyekben az ének-hangok lassú vagy szapora volta szerént változtattanak a hangütések mértékei és egyszersmind az egyenlő végezet is megvagyon […] annyival szebb pedig az ilyen vers, mennél rövidebb sorok vagynak benne és mennél kevesebb szilabájú sorokban vagyon a Kádencia: de annál nehezebb is; ilyen szép már az a régi Mars-nóta, akárki írta: *Árván sírván szívemet kedvemet vesztem epesztem vígságimat. Senki sincs ki hellyettem mellettem szánná vagy bánná aggságimat* sat.[61]

Az AABc úgynevezett sapphicus dallamformát követve a szöveg apróbb sorai is a dallam variációit és szekvenciáit tükrözik. Az ének kisebb eltéréseket mutató

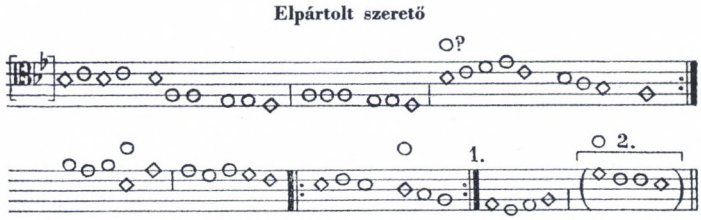
58 Ezt Pálóczi Horváth Ádám később, felismerve a zenei súly szerepét, így fogalmazta meg: „[…] mert próbálja valaki, fogja tapasztalni, hogy a dolognak, melyet előadok, erejét, az azon hangmértékekre *tactus* szerént írt énekim, érzékenyül kinyomják; oly érzékenyül, amint más nyelvben talán nem is lehet. […] és más némelyeknek kifogását ellenben nem tartom elégségesnek; hogy tudniilik, azok a más szájából nem hangzanának úgy, mint az enyimbül: mert tapasztalásbul tudom, hogy másokébul is, akik vagy született, vagy gyakorlott énekesek, szinte úgy jól hangzik. […] Hogy *nem minden más* tudja kinyomni a dolog erejét az énekléssel; az való: az énekesrül is igaz, amit az Oratorrul mond *Crassus Ciceronál* […]." „Horváth Ádám: Magyar Arion." (1814) In: MVSZ I. 1999, 402.

59 Bár Szabolcsi Bence: „A habanéra: Jegyzetek egy táncritmus elterjedéséről és magyar kapcsolatairól; adalék a magyar jambus történetéhez." (In: uő: *Vers és dallam. Tizenöt tanulmány a magyar irodalom köréből*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1959, 155–170.) című tanulmányában történeti fejlődés szerint háromféle magyar jambusverset különböztet meg, ezek körét célszerű Faludi és Amade jambusos énekeivel kibővíteni. Eszerint az első, ösztönös magyar jambusokat főleg a török közvetítéssel hozzánk került hazadzs-habanéra ritmusú dallamok bátorították, majd az 1500-as évek táján a közép-latin formák utánzása nyomán készült himnuszfordítások próbálták felkelteni a jambusi lejtés illúzióját, történeti fejlődésben ezután következne/következhet a rokokó dallamokat és ritmusokat felhasználó Faludi Ferenc és Amade László költészete, végül a 18. század végén a versújítás keretén belül a jambusvers tudatos meghonosítása (Ráday, Kazinczy, Csokonai).

60 „Révai Miklós kéziratban maradt tanulmánya a versszerzés két különböző módjáról." (1781) In: MVSZ I. 121–122.

61 Horváth Ádám levele Földi Jánoshoz a Magyar Músában (1787). In: MVSZ I. 1999, 193–194. Amade *Árván sírván szívemet…* kezdetű énekének dallamát lásd Pálóczi Horváth Ádám: *Ötödfélszáz Énekek*. Kritikai kiadás, jegyzetekkel, s. a. r. Bartha Dénes–Kiss József. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1953, 116. sz. (A továbbiakban: ÖÉ.)

variánsokban maradt fenn. Az elemzett dallamminta miatt most nem az RMKT (XVIII. század VII. kötet. *Amade László versei*) által választott főszöveget, hanem az ÖÉ-belit közöljük *(1. kotta)*.



1. kotta. Pálóczi Horváth Ádám: Ötödfélszáz énekek, *116. szám. Amade László verse korabeli dallamra.*

	szöveg	dallam	
Árván sírván szivemet, kedvemet,	4+6a	a+b	
Szivemet, kedvemet	6a	b	**A**
Vesztem, epesztem vígságimat;	9b	c	
Nincs ki senki helettem, mellettem,	4+6c	a+b	
Helettem, mellettem	6c	b	**A**
Szánná vagy bánná aggságimat.	9b	c	
Ki hiv társom vólt,	5d	d	
Az-is el pártolt.	5d	d	**B**
Álnokság, csalárdság, / Álnokság, csalárdság	‖:6e:‖	e	
Vólt, amit szólt, / Vólt, amit szólt.	‖:4d:‖	f	**C**

Hogy Amadénál és Faludinál ezek a forma- és metrumújítások még mennyire nem a magyar líra tudatos megújításának szándékával történtek, azt olasz és francia nyelvű „énekgyakorlataik" is mutatják.[62] Az újabb ritmusokkal ugyanis „stílusgyakorlatként" mindketten a dallamokhoz tartozó eredeti nyelven is próbálkoztak.[63] Amadénak például fennmaradt egy Metastasiót imitáló dala,[64] Faludinak pedig olasz énekei mellett négy olyan francia nyelvű éneke, melyeket a Faludi-kiadások később rendre elhagytak,[65] mivel Batsányi szerint „azok, valóságos frantzia eredetűek lévén, Párizsban is elég ismeretesek, a' mint ezt a kiadó saját tapasztalásából tudgya, 's tellyes bátorsággal állíthattya".[66] Amade és Faludi számára

62 Az elit kulturális hatásokat vizsgálva most az idegen nyelvűek közül kizárom Amade Lászlónak azt a szlovák, illetve „keverék" nyelven írt énekét, mely öregkorában (falusi környezetben) a popularitással való kapcsolatból született.

63 Faludi idegen nyelvű verseiről lásd Koltay-Kastner Jenő: „Faludi Ferenc idegen nyelvű versei és jegyzetei." *Filológiai Közlöny* 1959, 129–142.

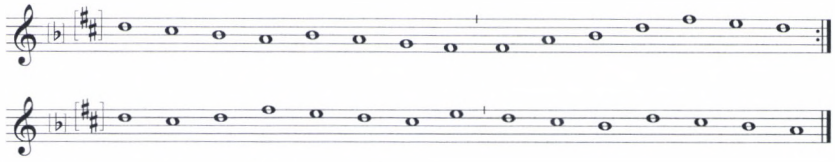
64 MTAKK Ms 5077/16. In: MTAKK Ms 5077/12-21. Amade László irataiból. Részleteit – első két strófáját – közölte Gálos: *Erdélyi...* 497.

65 Az első, Révai Miklós által kiadott Faludi-kötet (1786, Győr) még tartalmazta őket.

66 Batsányi János: *Faludi Ferentz versei*. Pest, 1824, 157.

még nem a magyar nyelven való verselés volt az elsődleges, hanem az új formák kipróbálása, a velük való játék és aztán ezek megvalósítása (akár) magyarul (is).

Fontos kiemelni, hogy bár a rokokó dallamok egészen meglepő formájú és metrikájú versszerkezeteket eredményeztek, leggyakrabban az egyházi énekekből jól ismert 8-asokat 7-esekkel kombináló strófákat használták.[67] A 8/7-esek váltakozásából álló 15-ös sorokat nemcsak az új, népszerű melódiák miatt volt egyszerű írni, de a régi egyházi dallamok elvilágiasodása is szabaddá tette az utat az énekköltők számára. A Veress Márton-énekeskönyv[68] például ezt a „15 szótagos sorokra" való (valószínűleg frígben vagy mixolídben olvasandó) dallamot őrizte meg (*2. kotta*):



2. kotta. Veress Márton énekeskönyv, 51. oldal.

A 8-as sorok 6-ossal, illetve 7-essel való kombinálása a páratlan lüktetésű táncok divatjának köszönhetően az egyházi énekekben már a 17. században igen elterjedt.[69] Költőknek és befogadóknak különféle, szabadon cserélgethető dallamminták álltak rendelkezésére. Horváth Ádám írta, hogy „ezen formájú verseknek sokféle ariaji vagynak, én magam tudok hetet és mind a hét örömest megkívánná, hogy az első 8 syllabából álló tag is kétfelé szakasztasson".[70] Verseghy Ferenc a *Parnasszus Hegyén zengedező Magyar Músának szózati*ban négy különböző dallamot kínál a 8/7-es sorokból álló Faludi-énekekhez: ebből három *ionicus a minore* verslábnak megfeleltethető *mazurka*ritmusú, a negyedik pedig az egyik dallam 2/4-es variánsa. Természetes tehát, hogy például a *Fillis nyugszik mély álomban...* népszerű Faludi-éneket is szinte minden melodiárium más-más dallammal jegyezte le (már amelyik egyáltalán rögzítette azt, hiszen leggyakrabban csak a sorkezdetével találkozunk, nótautalásként).[71] Alább (*3. kotta, 302. oldal*) a Verseghy *Parnasszus*ában (lásd 114. lábjegyzet) található dallamot közöljük.

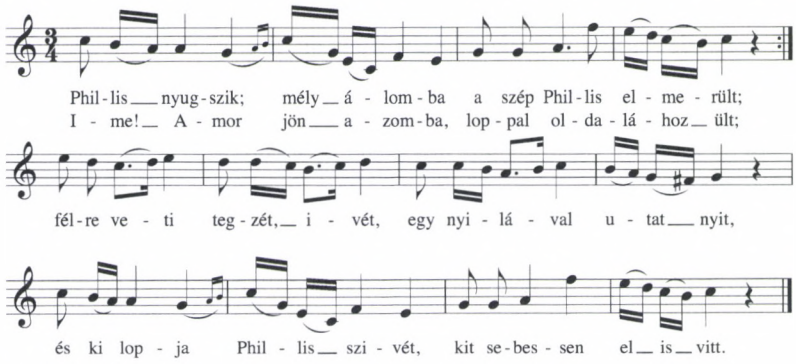
67 Ezzel kapcsolatban írta Pálóczi Horvát Ádám: „Az a 15 syllabájú vers pedig, noha szokatlan még nálunk, de szintúgy szabados a Trochaeicus vers formájára, mint a szokott 12 Syllabájú az Asclepiadeuséra. Mindegyikben elhagyjuk a Quantitást és ahelyett cadentiát veszünk fel, s megtartjuk a caesúrát; ilyen mértékre írattak sok régi Templombeli énekek Deákul, de cifrábban, úgy hogy a Caesúrában középen is cadentiát csináltak, ilyenek Faludinak is némely versei, mint a *Fillis* és a *Szakács*." Horváth Ádám Batsányi Jánosnak írt levele 1789-ből." In: MVSZ I. 1999, 225.

68 1793. OSZK Oct. Hung. 496. 51. A kézirat leírását lásd *A magyar kéziratos énekeskönyvek és versgyűjtemények bibliográfiája (1542–1840)*. Összeállította Stoll Béla. Budapest: Balassi Kiadó, 2002, 419. (A továbbiakban: Stoll.)

69 A mazurkaritmus jelenlétét a 17. századi énekekben, illetve a ritmus értelmezésének problémáit lásd Papp 1970, 89–94.

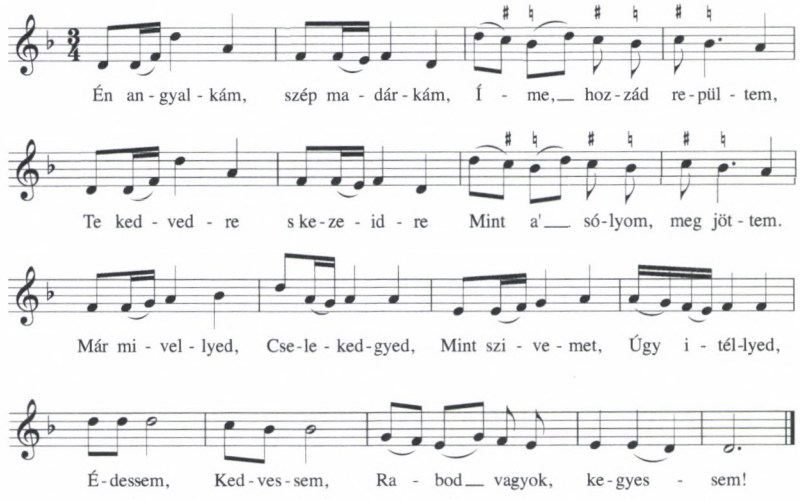
70 „Horváth Ádám verstani tárgyú levele Csokonainak (1794)." In: MVSZ I. 1999, 331.

71 A dallamok forrásait lásd Pálóczi Horváth Ádám, ÖÉ 117. sz. 566. o.



3. kotta. Verseghy: Parnasszus... *A dallam az 5., szövege a 12. oldalon.*

A szintén mazurkaritmusú dallamra született *Én angyalkám szép madárkám...* kezdetű Amade-ének is tulajdonképpen 8-asok 7-esekkel való kombinálása (amelyek közé még egy 6-ost is beiktatott), csak miként azt Horváth Ádám a fentebbi idézetben a 15-ös sorokkal kapcsolatban megjegyezte, „az első 8 syllabából álló tag kétfelé szakasztatott".[72]



4. kotta. Amade László a 72. lábjegyzetben leírt kéziratlapjáról.

Ez a sorkombináció, azaz a 8/7-es különféle váltakozása később, egyrészt Faludi és Amade líráját követve, másrészt az 1760/70-es évektől a német érzékeny

72 A dallam a szöveggel együtt Amade kézírása, amelyet Gálos Rezső talált meg a bősi kastély kézirattárában. Újabb átiratban közölte Szabolcsi Bence. Ma az MTAKK-ban Ms 4866/154. jelzet alatt található. Lásd Gálos Rezső: „Amade László kiadatlan versei." *ItK* 1936, 76. és Szabolcsi Bence: „A kuruc világ dalairól." *Énekszó* 1937. márc. 5. IV. évf. 5. szám. 423. Itt ismételten közöljük, mert Szabolcsi egyrészt itt-ott elcsúszott az eredeti magasságtól, másrészt dúrban értelmezte a zárlat előtti ♭-k jelzése szerint moll dalamot.

dalköltészet (Musenalmanachok) mintái nyomán a világi líra egyik legkedveltebb (legsablonosabb, ezért a legkönnyebben használható) formája lett.[73]

A mazurkaritmust a *ionicus a minore* verslábnak való megfeleltethetősége miatt emeltem ki, de mivel a korszak legnépszerűbb hármas lüktetésű táncává a *menüett* vált,[74] leginkább ezek a dallamok formálták a szövegek ritmusát.[75]

A másik népszerű tánc, mely szintén már a 17. században időmértékes lüktetést adott az egyházi énekeknek, a *gagliarda* volt.[76] A 18. században ennek alapritmusa gyakran keveredett a daktilusi lüktetést sugalló *sicilianó*val, és miként az olasz szerzők, úgy valószínűleg Faludi és Amade is ennek hatására kezdte daktilussal keverni a trocheus lábakat. Faludi *Clorindájának (Gyenge Clorinda / Hűs kikeletben...)* egy 18. századvégi énekeskönyvünkben ritmizálatlanul fennmaradt dallama is[77] a szöveg daktilusai és trocheusai alapján egyértelműen „siciliano-féle" átiratot kíván. Hogy a 18. században nemcsak a dallam, de a hozzá tartozó ritmus is milyen variábilis volt, és hogy ennek értelmezése mennyire a befogadói közösség hagyományától függött, azt nagyszerűen mutatja a kézirat lejegyzése. Bár a szöveg metrikája *siciliano* fogantatásra utal, a kottában lévő minimális ritmusértelmezés szerint (a rövidebb, súlyos hangok meg vannak különböztetve) a lejegyző a szöveget ütemhangsúlyos rendszerben értelmezve, már 2/4-re vagy 4/4-re átjátszott dallammal ismerte. Most előbb az időmértékes metrika sugallta 6/8-os siciliano-féle ritmizálásban *(5a kotta a 304. oldalon)*, majd a *Világi énekek* című kézirat alapján *(5b kotta a 304. oldalon)* az inkább ütemhangsúlyos verselést erősítő 2/4-ben értelmezve közlöm a dallamot.

Bár a rokokó énekköltészetet forrásai, illetve követendő mintái miatt eddig az elit kultúrközeg felől vizsgáltam, befejezésül szükséges röviden kitérnem Faludi és Amade kapcsolatára a populáris szférával. A rokokó formaváltozások, nem utolsósorban Faludi és Amade népszerűsége révén a 18. század közepétől a popularitás

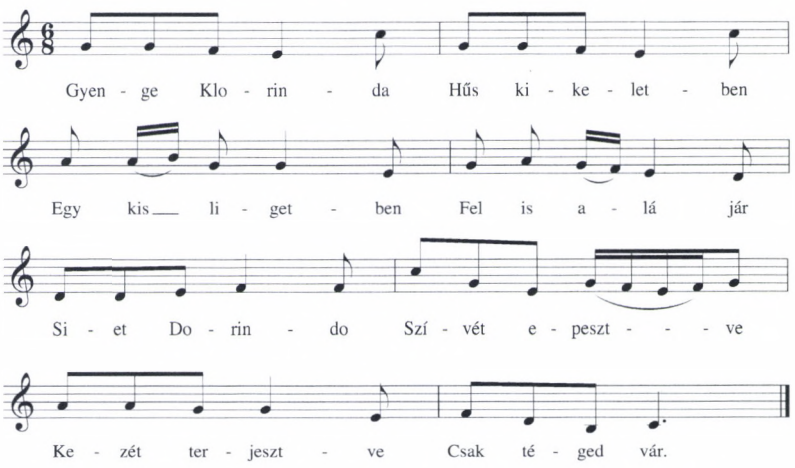
73 Földi János írja *A versírásról* című könyvében (1790): „A hét, és jelesben, a nyolc szótagos Versek, amelyek az apróbb Énekekben és Dalokban leginkább előfordulnak, és mind önnön magokban, kivált a nyolc szótagos; mind a Németek példáik szerént, kiknél ezen két különböző Rendeknek igen sokféle elrakásaik vagynak; a két Rendeknek egymás között való különb különb féle váltogatásaikkal, a legszebb Dalokat 's Énekeket formálják (kivált a Szökő és Perge versekben)." Majd a Faluditól hozott példák, és a 8 / 7-esek különböző kombinációinak táblázata után így folytatja: „Így a több változtatások is mindezen felvett Rendeknek, mind a többeknek. E' szerént származnak sok ezer 's meg ezer különbségeik a Végezetes Verseknek, melyeket mind felhordani lehetetlen, mivelhogy annyi sort és anynyi szótagot vehet fel egy Versre az Író, amennyi tetszik, vagy valamely megkedvelt Musikabeli Darab kíván." In: MVSZ I. 1999, 301., 303.

74 A páratlan lüktetésű táncok nagyobb keletjéről egy 1754-ben írt levelében maga Amade is megemlékezett. „Zsidó Consiliarius Úr a' minap nálom ebédnél, dicsekedett Exclád Kegyelmességének sokadalmival. Sött hogy a' Paloták zöngöttek, és porzottak is a' muzsikától, és tánczosoktúl, vigan beszéllette. *De talán a' Napnyugotti három fertályos Tactusnak nagyobb kelete volt, mint sem a' napkeletinek* [kiemelés tőlem – H. M.] és talán többet vigadtak azok a' kik az fegyvert mint sem az kik ez calamust forgattyák." MTAKK M. Irod. Lev. 4r. 187/3, 376.

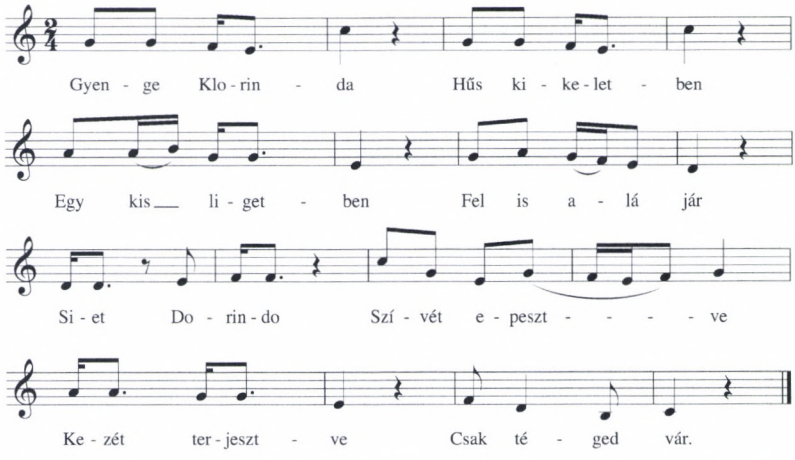
75 Amade *Elmehetsz már / Nem kellesz már...* kezdetű énekét dallammal együtt lásd Szabolcsi: *A kuruc világ...* 423. és Bartha Dénes: *A XVIII. század magyar dallamai*. Budapest: 1935, 68. szám.

76 A gagliarda hatását 17. századi énekeinkre lásd Papp 1970, 95–100.

77 *Világi énekek* (18. sz. vége). OSZK Analekta 10.357, 7a (Stoll 1149). A kézirat a dallammal együtt a Faludi-ének összes strófáját tartalmazza. A dallam fölött az alábbi szöveg olvasható: „Egy Pásztori Ének: de igen Szép. Ezen Nótára."



5a kotta. Faludi Ferenc Gyenge Klorinda *kezdetű énekének dallama, a daktilusokat és trocheusokat hangsúlyozó sicilinano-féle ritmizálással.*



5b kotta. Faludi Gyenge Klorindájának *dallama, az ütemhangsúlyos verselést kiemelő 4/4-es ritmizálásban.*

szintjét is érintették, ahol régi és új együttélése rendkívüli dallam- és stíluskeveredéshez vezetett. Mivel a közköltészeti anyag a régi magyar dalhagyomány mellett a divatot követve fokozatosan a külföldi gáláns-érzékeny dallamok szerkezetét (majd a verbunkosét) is beépítette formarendszerébe, a 18. század végére a populáris énekköltészet rendkívül bonyolult, heterometrikus képleteket (is) használt. Természetesen a rokokó és érzékeny dalok a közköltészetben a befogadhatóság érdekében különböző módon folklorizálódtak. A szövegek vagy eredeti dallamuktól megszabadulva valamilyen közismert, népszerű melódiával terjedtek, vagy a bonyolultabb dallamok szinte a dallamvázra egyszerűsödtek a használat során. A különböző stílusszintek egymásra való hatása természetesen már Faludiék idejében kölcsönös volt, de Faludi és Amade líráján keresztül mégis elsősorban az elit mű-

zene alakította át annyira a közköltészet formáit, hogy a század végén már az elit is „zavartalanul" meríthetett a populáris regiszter formavilágából. Mivel még sem Faludi, sem Amade nem állt olyan közvetlen kapcsolatban a közköltészettel, mint az később például Pálóczi Horvát Ádámra olyannyira jellemzővé vált, egyiküktől sem maradtak fenn a populáris költészetre jellemző obszcén és halandzsa szövegű énekek. Nemcsak a jezsuita Faludi nem írt ilyeneket,[78] de – legalábbis fogantatásukban – tulajdonképpen Amade énekköltészetének azon darabjait sem sorolhatjuk ide, amelyek később a közköltészetre oly jellemző töltelék- és énekszókat használták. Ennek a (felekezetiségből is származó) műveltségi tényezők mellett a nemesi, főúri kultúra barokkos hagyományai is ellentmondottak. Amade László „asztali nótáinak" jelentős része ugyan a főúri mulatságokon a szórakoztatást szolgálta, és a báró az énekek írásával a társasági élet igényét elégítette ki, de miként azt Gálos Rezső kimutatta, „Fallala"-nótáit is[79] olyan olasz táncdallamok szövegei után írta, mint amilyen például a balletto volt.[80] Ezek a nóták tehát, bár abban az értelemben a popularitáshoz tartoztak, hogy szórakoztató funkciót töltöttek be, de sem a dallam, sem a szövegmintáikat nem a korabeli magyar közköltészetből vették, hanem a főúri társasági elvárásnak megfelelő újabb, divatos, idegen (olasz, német, francia) énekeket követtek. Nehezen feltételezhető, hogy annak a muzsikakedvelő báró Amade Lászlónak, aki levelezésében csak főúri mulatságokról és barátokról írt,[81] és a zenét elsősorban magamaga szórakoztatására és (természetesen) udvarláshoz használta,[82] az alsóbb társadalmi rétegekre jellemző populáris kultúrával mélyebb kapcsolata lett volna.

A Faludi Ferenc és Amade László által megújított magyar nyelvű líra formakészlete tökéletesen megfelelt a századvég új gondolkodásmódjának, az érzékenységnek a befogadására. Az éneklés kultúrája az 1760–70-es évekre erősen megváltozott. A korábbi társasági mulatozás helyett a klavírjátékkal kísért szólóének illett a művelt, kifinomult emberhez. A változásnak elsőként Amade László barátja és első sajtó alá rendezője, Mészáros Ignác próbált eleget tenni. 1765-ben kottával együtt nyomtatásra előkészítette Amade László énekeit, de a *Tallala fallala…*, *Lála*

78 Bár a későbbiekben a klérushoz tartozás nem jelentett kizáró okot. Lásd Révai Miklósnak *A' nyelveskedő asszonyok ellen* című asszonycsúfolóját. OSZK Oct. HUng. 432/2, 19b.

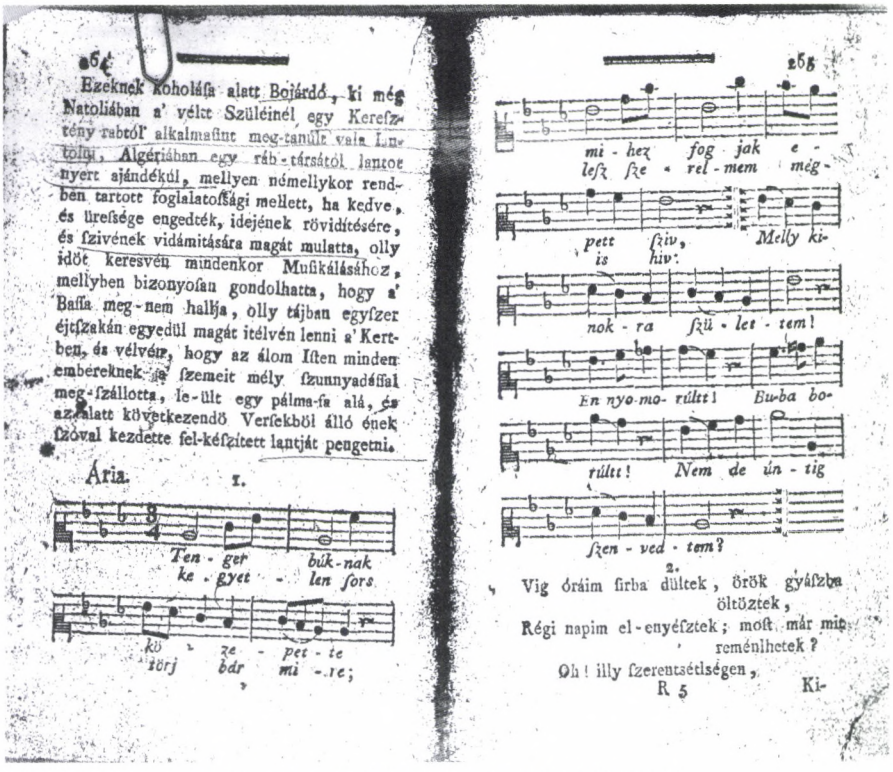
79 Ilyen például a *Tallalla, fallalla, jó kedvem vagyon…* (109.), *Dira, dura, la la la…* (118.), vagy a *Kuku kuku kukucskám…* (68.) kezdetű ének. Ez utóbbi nótajelzése például Aria di Vera Amazia.

80 Lásd Gálos 1937, 129–130.

81 „Most ismét gondoltuk Gr. Eszterházy Ferencz, Gr. Révay Péter, Gr. Eszterházy János a Herceg eöcse, B. Révay Albert, talán Gr. Eszterházy György is, hogy Beczkóban az Ünnepekre le rándulunk s a praeliminaris Ceremoniákott meghtegyük." 1727. márc. 16. Atyjának írt leveléből. MTAKK M. Irod. Lev. 4r. 187/1, 64. – „Méltóságos Zágrábi Püspöknek consecratiója lévén s ugy ebédgye kegyelmes Principalisomnal, egész nap és éjjel occupatusok voltunk, ugy annyira, hogy magam magyar hegedülésemre Méltóságos Herczegem, ugy Bán Urunk is ugyan ropogott, ketten ugy tánczoltak […]". 1728. márc. 11. Baár, Atyjának írt leveléből. MTAKK M. Irod. Lev. 4r. 187/1, 56.

82 „A Musikás Instrumentumimnak mid el küldenny méltóztassék Nagyságod, mert elégh üdőm lészen reája; ugy a' könyvejmet is […]". 1727. máj. 29. Amade László levele Atyjának. MTAKK M. Irod. Lev. 4r. 187/1, 39. – „[…] ebédre hítt egyik nap P-a kissaszony igen emlegetvén a SzGyörgyi vigasságot, estve szép Musicát csináltattam és más nap egész estvélig mind tánczoltunk […]". 1727. szept. 19. Atyjának írt levele. MTAKK M. Irod. Lev. 4r. 187/1, 45.

lala Dalila... stb. jellegű, túl sok zenei töltelékszót tartalmazó Amade-énekeket kihagyta, és csak az új kívánalmaknak eleget tevő „érzékeny" dalokat rendezte kötetbe.[83] Mészáros Ignác Amade énekeinek szándékozott közreadásával, és saját regényeinek betétdalaival már a nyugat-európai kultúra hatására kialakuló érzékeny gondolkodásnak és életérzésnek akart megfelelni. A *Kártigám*[84] és a *Három Napkeleti Történetek*[85] dalbetéteivel – melyekben az Amade-formákat új tartalommal és érzésmóddal töltötte meg – a gáláns és érzékeny stílus közötti átmenetet képviselte. A *Kártigám* fordításakor például a németben eredetileg jambikus és trocheikus lüktetésű dalszövegeket a közreadott (választott) dallamokhoz alkalmazva Amade hatását tükröző, játékos ritmusú és szerkezetű, váltakozó szótagszámú strófákra cserélte, a *Három Napkeleti Történetek*hez pedig utólag alkalmazta Szerelemhegyi András *Nemzeti Melódiái*t.[86] De Mészáros Ignác regényeinek dalbetétei már új korszakba, mégpedig a magyar érzékeny dalköltészetbe vezetnek át *(6. és 7. kotta)*.



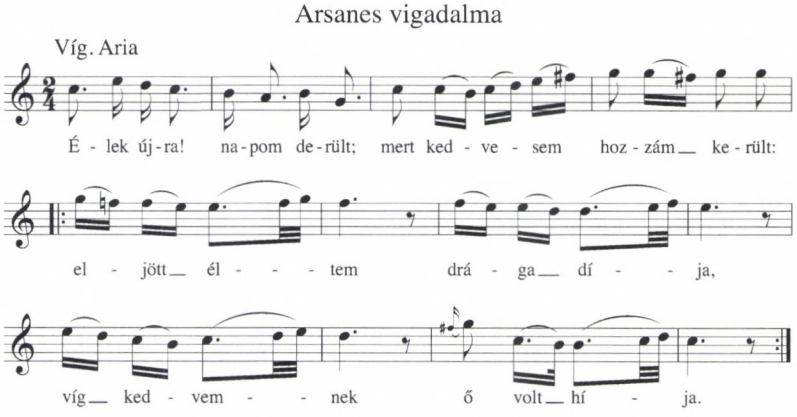
6. kotta. A Kártigám *egyik legnépszerűbb dalbetéte, a regény 1795-ös kiadásából.*

83 A kiadás végül elmaradt, mert a cenzor nem engedélyezte.

84 Első kiadása 1772-ben még dalbetétek nélkül jelent meg. Kottákat az 1795-ös (Pozsony) második kiadástól tartalmaz a regény.

85 A három érzékeny történet *(A meg-bosszúllott Osiris, A Szeretetnek Temploma, A Szeretetnek Győzedelme)* máig kéziratban maradt (1795). OSZK Fol. Hung. 158.

86 A dalokat közreadta Isoz Kálmán: „Szerelemhegyi András nemzeti melódiái." *Muzsika* 1929/3, 20–24.



7. kotta. A Három napkeleti történet *harmadik történetének* (A Szeretenek Győzedelme, avagy Arsanes és Sófia) *áriája.*

2. Érzékeny dalköltészet

Az érzékenység mint társadalom-, eszme- és stílustörténeti jelenség az értelmiség összefogásával Nyugat-Európában a 18. század közepén bontakozott ki,[87] amikor is írók, zeneszerzők, tudósok közösen keresték a „felvilágosult", „érzékeny" embernek megfelelő művészi kifejezésmódot.[88]

Az esztétika tudományának születésekor[89] a korabeli zenei elméleteket éppúgy átjárták az általános esztétikai fogalmak (nemes egyszerűség, természetesség, igazság), mint az irodalmi gondolkodásmódot. Az énekszerűségre törekedő zenei *Empfindsamkeit* programírásai Németországban fogantak, ahol az 1750-es évek elején C. Ph. E. Bach, J. J. Quantz és a Graun fivérek íróbarátaik társaságában (Lessing, Klopstock, M. Claudius, J. H. Voss) vitatták meg az „új stílus" mibenlétét, kiemelten foglalkozva az énekelt költészet, illetve a zenében érvényesülő beszédszerűség problémáival. Az új stílus a barokk pátosszal és affektustannal szemben a személyes érzelmek közvetlen kimondását hangsúlyozta, és a zene legfőbb célját abban határozta meg, hogy az *megérintse a szívet, és mozgásba hozza az indulatokat,* amihez természetesen elengedhetetlen, hogy az előadó *lélekből játsszék*. A természetességet kereső zenei törekvések adekvát társadalmi formája a bensőséges, polgári, műkedvelő házimuzsikálás lett.[90] A 18. század második felétől rengeteg, az

87 Lásd Debreczeni Attila: „»Érzékenység« és »érzékeny« irodalom." *It* 1999/1, 12–29. A témáról bővebben lásd a szerzőnek az *Irodalmi megújulás az érzékenység jegyében a XVIII. század végének magyar irodalmában* című doktori disszertációját. MTAKK 2002, kézirat,

88 Az *érzékenység (sensibility, sensibilité, Empfindsamkeit)* fogalom egyre általánosabban használatos a tudománytörténet során beszűkült és fokozatosan pejoratív értelmet nyert szentimentalizmus helyett. A szótörténet változásához lásd Debreczeni: *„Érzékenység"*... 12–16.

89 Az első hivatalos esztétika A. G. Baumgarten nevéhez kötődik, aki 1750-ben, majd 1758-ban, két kötetben adta ki *Aestheticá*ját.

90 A korabeli házimuzsikával kapcsolatban lásd Komlós Katalin: *Fortepianók és zenéjük (Németország, Ausztria és Anglia, 1760–1800)* című könyvéből a „Kenner und Liebhaber" fejezetet. Budapest: Gondolat Kiadó, 2005, 117–129.

*amatőr*ök igényeit kielégítő billentyűs kísérettel ellátott, egyszerű dalokat tartalmazó zenealbum jelent meg.[91] Bár a külföldi énekelt dalirodalom[92] itthon is korán (az 1750–60-as évektől) népszerűvé vált,[93] a század végén a popularitástól elkülönülésre törekedő elit szépirodalom híveinek nem kis problémát okozott a dalok fordítása, illetve kanonizálása.

Mivel az érzékenység nem egynemű fogalom, a szubjektivitás korabeli variációit, az érzelmi-lelki kifinomultságot kifejező stílust „diskurzusok" keverékeként is meg lehet határozni.[94] A fogalom ilyentén összetettségét használom ki megragadni a 18. század végi magyarországi dalköltészetet, amelyet – nem lévén magyar nemzetiségű zeneszerzőink – literátoraink próbáltak megteremteni. Bár az írók és a költők gyakran elmélkedtek a szépmesterségek közé tartozó muzsikáról, irodalmi fogalmaikkal sohasem léptek át az általános esztétikai gondolkodáson. Mivel elsősorban a korabeli szépség- és művészetelméletek kategóriáiból indultak ki, a természetességre törekedő dallamokat kedvelték (ezek karaktere egybeesett az *empfindsamer Stil* jellemzőivel), és a hasznosságot hangsúlyozva elismerték ugyan a muzsika hathatósságát a „szív elérzékenyítésében", de a hazai zenekultúra elmaradottsága és a populáris énekhagyomány igencsak megnehezítette az éneklés kanonizálódását az elit kultúrközegben. A popularitásban mindenütt jelen levő, addig alapvetően szórakoztató és mulattató funkcióban ismert és használt „danolást" kellett a társadalmi-művelődési elitnek az erkölcsi kiválósága és lelki kifinomultsága révén erős kiválasztottságtudattal rendelkező „érzékeny emberrel" összeegyeztetnie.

---

91 Chr. G. Krause 2 kötetet adott közre *Oden mit Melodien* címen (1753/55), amelyekben a dallamok zeneszerzője C. Ph. E. Bach, Quantz és a Graun fivérek voltak. Ezt 1767/68-ban 4 újabb kötet követte *(Lieder der Deutschen mit Melodien)* szintén Krause szerkesztésében, majd a század végéig egymást követték az ilyen albumok. Például C. Ph. E. Bach: *Geistliche Lieder und Oden* (1758); Neefe: *Klopstocks Oden* (1776), *Serenaden beim Klavier zu singen* (1777); J. A. Hiller: *Lieder der Freundschaft und Liebe* (1774); A. P. Schulz: *Lieder im Volkston* (3 kötet, 1782–90) stb.

92 A hazánkban megjelenő nyugatias műdallamokról korábban Molnár Antal írt átfogó jellemzést „Nyugatias magyar dallamok a XVIII. század végén és a XIX. század első felében" címmel. In: *Zenetudományi tanulmányok IV.* Szerkesztette Szabolcsi Bence és Bartha Dénes. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1955, 103–162.

93 A pálos Kreskay Imre – miután a hajdani idők Kellemetes Énekeinek „rendes hangzását" alaposan megdicsérte – 1788-ban azt írta, hogy „de íme mely hamar jutottunk arra, hogy ha Nemzetünknek szebb, s gyengébb német énekelgetni halljuk is csak a dallnak puszta hangja csiklandoztatja füleinket, nem értjük idegen verseit. Szégyenlenek tudniillik már haza nyelven énekelni, mert az idegen Szeretők azt nem értik." Majd így folytatta A *Magyar Ódák avagy Énekek* Kedves Olvasónak szóló bevezetését: „holott tegye fel bár fejét amaz [az idegen dall], de ugyan sem Gyöngyösy, sem Amade, sem Faludy, sem más számtalanok énekes verseinek s a régi magyar dalloknak elmésségét fel nem múlja." 1788, autográf. OSZK Quart. Hung. 2197, 82a–83b.

94 „Markman Ellis például hét »diskurzust« sorol fel, amelynek részeként tekinthető az érzékenység (eszme-, esztétika-, vallás-, gazdaság-, tudománytörténet, valamint a női szerep és a populáris kultúra változásainak története), de – azon túl, hogy ezek önmagukban is továbbiakat foglalnak magukban – újabbak is felsorakoztathatók melléjük." Debreczeni Attila: „»Érzékenység« és »érzékeny« irodalom." *It* 1999, 16. A hivatkozott hely: M. Ellis: *The Politics of Sensibility.* Cambridge: Cambridge University Press, 1996, 7–8.

Mivel Nyugat-Európában a fejlett zenekultúra miatt ez a probléma nem létezett, az egyszerűségre törekedő érzékeny stílus dallamideálja általánosan hódított. Franciaországban például J.-J. Rousseau hirdette harciasan a hangszeres zene és a barokk polifónia ellenében az egyszólamú, rendkívül egyszerű, népies dallamok elsőbbségét.[95] A század közepére az enciklopédistáknak köszönhetően a természetességre törekedő érzékeny zene (elmélete) olyan népszerű lett, hogy a Rameau-Rousseau vitából is a filozófus-esztéta-zeneszerző került ki győztesen, sőt Diderot az Enciklopédia zenei szócikkeinek megírásával is Rousseau-t bízta meg.

A klavírjáték divatja és az idegen énekek gyors terjedése furcsa helyzetbe hozta literátorainkat. A társasági, szórakoztató érzékeny dalok népszerűsége „rákényszerítette" őket ilyenek fordítására, illetve magyar nyelvűek írására, ami nagyban hozzájárult a szerelmi líra kanonizálásához. A 18. század végén keletkezett magyar énekelt dalirodalom tehát nem a zenei *empfindsamer Stil,* hanem az érzékenység, mint a társas élethez tartozó viselkedési minta és modor felől ragadható meg leginkább.

Bár az igény hazánkban is óriási volt rá, az első „daloskönyv" még sokáig váratott magára. Hiába akarta ugyanis a külföldi divatot követve Mészáros Ignác már 1765-ben dallammal közreadni Amade László műveit, ha ezt a cenzúra nem engedélyezte. Az egyházi vezetés alatt álló cenzúra „természetes" szigorúsága mellett az is az énekek kiadása ellen szólt, hogy az érzékeny dalokat ekkor még a magyarság ideológiájától mentesen, csupán a külföldi műdalirodalom nyomán keletkezett üres hely betöltésére, a társasági élet szórakoztatására akarták publikálni.

Változás az énekek ügyében csak az 1780–90-es években történt, amikor a cenzúra enyhülése mellett[96] a literátorok egyrészt a német populár-filozófusok[97] esztétikája nyomán az önmagukban is gyönyörködtető művészetek végcélját a horatiusi „utile dulci" hagyományához kapcsolódva az erkölcs- és szívnemesítésben kanonizálták,[98] másrészt az 1780-as évektől már a tudós hazafiság beszédmódja is lehetővé tette, hogy íróink az énekelt dal „kicsinálását" a magyar nyelv ügyére hivatkozva legitimálják. Az érzékeny dalköltészet kanonizálá-

95 Dalgyűjteményének címe is igen beszédes: *Les consolations des misères de ma vie, ou Recueil d' airs romances et dous par J.-J. Rousseau* (Paris, 1781). Az egyszerű dallamokra Petrarca, Baïf, Shakespeare (Desdemona éneke), Rolli, Metastasio stb. szövegeit dolgozta fel.

96 Mivel II. József a cenzúrát is Bécsben központosította, 1782-től megszüntette a jezsuiták vezetése alatt álló pozsonyi cenzúrát. Az egyházi befolyás gyengülésével ezután a világi (dalos-) könyvek jóval könnyebben láttak napvilágot.

97 A populár-filozófia a 18. század közepén Németországban és Svájcban kibontakozó elméleti irányzat volt, amely az érzelmek szerepét hangsúlyozva foglalta össze és népszerűsítette a korábbi rendszereket (utile et dulce [használva gyönyörködtetni], szenzualizmus, tudományos-racionalizmus, klasszicizmus). Nevesebb elméleti írói közé tartozik A. G. Baumgarten, J. G. Sulzer, J. J. Eschenburg és M. Mendelssohn.

98 A románirodalmat ezzel párhuzamosan szintén az erkölcsnemesítésre hivatkozva sikerült elfogadtatni. Lásd Debreczeni Attila: „Az irodalom mint életminta a 18. század végének magyar irodalmában." In: *Könyv és könyvtár* XXV/2003, 249–265.

sának két útja természetesen szorosan összefonódott, hiszen az énekek írásával a tudós hazafiak a magyar nyelv ügyének szolgálata mellett a lélek gyönyörködtetésével az esztétikák által megkövetelt erkölcs- és szívnemesítésnek is eleget tettek.[99]

A magyar nyelvű „szerelmi nyájaskodások" elfogadásához, illetve elfogadtatásához tehát nagyban hozzájárult a korabeli német esztétika népszerűsége.[100] Baumgarten, Eschenburg és Sulzer ugyanis elismerte, sőt hangsúlyozta az érzelmek szerepét, de a művészetet továbbra is a polgári nevelés azon formájának tartotta, amely a jó és igaz elfogadására neveli az erkölcsöket.[101] Sulzer *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* című lexikonának Künste és Musik címszava[102] 1790–92-ben jelent meg a *Magyar Museum*ban.[103] A Verseghy Ferenc által fordított szócikkekben szó van a Muzsika és a Szépmesterségek eredetéről, mibenlétéről, céljáról, különféle módjairól és „az emberi szívre hathatós erejéről".

> A' szép Mesterségeknek leg-közelebb-való tzéllyok tehát *a' szívnek hathatós illetéséből;* távólabb-való tzéllyok abból, hogy *ezen illetések által bennünket a' jónak szeretetére gerjesszenek;* a' leg-főbb haszon pedig, melly belőllök származik, *a' léleknek pallérozásából, és a' szívnek nemesíttéséből áll.*[104]

A Muzsika

> leg-főbb tzéllja, az indúlatoknak fel-gerjesztéséből és táplálásából [...] áll; hasznos alkalmaztatása pedig akkor intéztetik-el leg-helyesebben, ha mű-darabjai a' nagy Természetnek az indúlatok iránt-való nemes szándékait elő-mozdíttyák. [...] a' Muzsika a' hathatósságra nézve a' többi Mesterségeket mind fellyül-haladgya; mivel egytől sem tapasztallyuk, hogy a' szívet olly sebessen és olly ellent-állhatatlanúl meg-ragadná.[105]

99 „Ez a Tudomány t. i. Az Esztétika, még valamely munkás Hazafinak szorgalmatosságát és anyanyelvéhez 's Nemzetéhez mutatandó szeretetét óhajtja." – „Földi János: A versírásról." (1790) In: MVSZ I. 1999, 269.

100 Kazinczy és Csokonai következő levélváltása is népszerűségükre utal. Kazinczy Csokonainak: „Sulzernek Lexikonát ajándékba küldöm az Úrnak. Rá nagy szükségét gyanítom. Kedves könyve volt Verseginek; és méltán." Csokonai a következőképpen válaszolt: „A' Sulzer kedvesebb ajándék nálam mindennél, a' mit csak adni szoktak az emberek." Kaz. Lev. III. 32. és 43.

101 A 18. század irodalomszemléletéről és esztétikájáról bővebben lásd Mezei Márta: *Felvilágosodás kori líránk Csokonai előtt.* (Budapest: 1974.) és Szajbély Mihály: *„Idzadnak a' magyar tollak."* (Budapest: 2001.) című könyvét.

102 1771–1774. Zenei szócikkeit J. P. Kirnberger és J. A. P. Schultz írta.

103 *Magyar Museum I–II.* (Első folyóirataink) S. a. r. Debreczeni Attila. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 2004, 339–348.: A' szép mesterségekről. 353–359.: A' muzsikáról. 405–407.: A' muzsikáról. 442–447.: A' szép mesterségeknek rövid történetei.

104 Uott 344.

105 Uott 357. és 406.

Bár a zene hatalma, mint az érzékeny szív megindítója és legfőbb kifejezője a század végére evidenciává vált,[106] az erkölcsnemesítésre való hivatkozás, illetve a szerelmi téma miatt a szerzők maga-mentegetőzése még sokáig kísértett.[107] Gáti István még 1802-ben, az első magyar zongoraiskola elöljáró beszédében is fontosnak tartotta a muzsika védelmezését.[108] Az „utile", illetve a tárgytól való távolság hangsúlyozása főleg a (ex-) szerzeteseket jellemezte,[109] akik a „szerelmi nyájaskodások" társadalmi hasznosságát kénytelenek voltak a gyönyörködtetés önelvűségének haszonelvűségbe való átfordításával bizonyítani. Verseghy például az erkölcsi igazságot vagy tanulságot közvetlenül nem tartalmazó esztétikabeli műdarabocskákat azzal védelmezte, hogy igaz ugyan, hogy a Poézis végső célja, mint a többi szépmesterségeké az, hogy

> az észt érzékeny módokkal megvilágosíttsa, a' szívet pedig megnemesítse. [...] E' fölséges Tzél nélkül, valamint a' többi szép Mesterségek, úgy a' Költés is veszedelmes Tündér, és tsábító Szirénis volna. Ebből mindazonáltal nem köll azt következtetni: hogy a' szép Mesterségeknek ollyas Műdarabjait, és következésképpen az afféle Költeményt is, melly sem valamelly igazságot vagy erköltsi tökélletességet köllemetessé, sem pedig ellenben valamelly tévelygést vagy tökélletlenséget gyűlölségessé nem tösz, hanem tsak egyedül az *érzékeny szépnek* előadásában foglalatoskodik, az aestheticabéli Műdaraboknak és kőlteményes Munkáknak számából ki köllene rekeszteni. Mert tudgyuk azt, hogy az efféle indúlatoskodó vagy enyelgő vagy a' tsupa érzékeny szépségnek előadásában akármiképpen foglalatoskodó Műdarabotskák vagy az elmét élesítik, vagy a' szívet érzékenyítik, vagy a' jó és helyes ízlést gyarapíttyák.[110]

A lantos dalok írásakor az általános erkölcsnevelés mellett az 1780-as évektől költőink a tudós hazafi[111] beszédpozíciójából a magyar nyelv szolgálatára is hivatkoztak. A nemzeti öntudatra ébredés idején, amikor a magyar nyelv ügye közpon-

106 Kazinczy *Bácsmegyeynek összveszedett levelei* címen kiadott német regényfordításában írja: „Víg könny cseppent gyakran az előttem kinyílt nótára, mikor szerencsés expressióm egy lassú édes könnyet facsart ki elasticus érzéséből [ti. Manciból, amikor együtt muzsikáltak]." Kazinczy Ferenc: *Bácsmegyeynek összveszedett levelei*. Kassa, 1789. – Az idézett levél: Bácsmegyey Marosyhoz, Buda, Júliusnak 24dikén.

107 Révai Miklós kéziratban maradt *Szerelem Nyájaskosdási* (1792) című verseskötetének előljáró beszédében kénytelen elhatárolni magát a tárgytól az „alacsony lelkek" miatt, akik az ilyen nyájaskodásokat „a társaságnak mulatságára készült kellemetes apróságoknak tekintik, savanyú ábrázatot vonyítanak, s néhány énekből az embernek minden gondolkodása és egész élete módjáról hirtelenkedve bal ítéletet tésznek, s annál fogva a szegény jámbort szemtelenül mocskolják." Pedig „akik ezekre a kellemetes apróságokra józanul éreznek, vagyon azokban érzés nagyságosabb és szentebb dolgokra is." In: MVSZ I. 1999, 316.

108 „[...] a' Musikának olly nagy ereje vagyon, hogy a' vad és pallérozatlan erkölcsöket szelidíti, és pallérozza, a' durva Embereket nyájasakká és baráttságosakká tészi [...] A' mi haszna van a' Poésisnek az erkölcsök pallérozására, a' gusztusnak ki-tsinosítására szelidítésére, szint az haszna van a' Musikának is." Gáti István: *A' kótából való klavirozás mestersége*. Buda, 1802. Reprint Sebestyén Lajos szöveggondozásában. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1987, 3.

109 A jezsuitákat 1773-ban, a pálosokat 1786-ban oszlatta fel egy császári rendelet.

110 Verseghy Ferenc: „Mi a' Poézis? és ki az igaz Poéta?" (Buda, 1793, 13.) In: *Versegi Ferenc válogatott művei*. Szerkesztette és a jegyzeteket írta Vargha Balázs. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 240–241.

111 „A tudós hazafiság beszédmódjához politikai-ideológiai kontextusban egy értelmezői közösség (a »tudós Hazafiak« közössége) rendelhető, irodalmi összefüggésekben azonban nyilvánvaló az eltérő

(folytatás a következő oldalon)

ti kérdéssé vált, literátorainknak nemcsak az volt fontos, hogy fiataljaink nemzeti nyelvünkön olvassanak, hanem az is, hogy dámáink magyarul énekeljenek.[112] Zabolai Kiss Sámuel írta Kazinczynak: „Úgy gondolom, hogy égy oly jó Poéta, ki Muzsikus is – és a' Poezisban közelittene Csokonaihoz, valamely szép Musikai darabok által hasznos szolgálatot tehetne, a' Magyar nyelvnek jobban való meg kedveltetésére. Magyar Dámáink közt vagynak még G. Teleki Józsefnék, kik a' Magyar Dallokat a' Nyelvhez való szeretetért, az Olasz, 's más idegen textusú énekeknek elejekbe tennék."[113] Verseghy Ferenc daloskönyve előszavában a „már egisz világ elött meg-avúlt Éneketskékért" azzal kért bocsánatot a kegyes olvasótól, hogy „némellyeket vagy a magyar nyelvnek gyakorlásáért, vagy a régi vers-szerzőknél találkozó kűlőmbféle indulatoknak magyarázásáért magam szerezettem [...] sokat egy két szebb versért, vagy ékes, és a vers-szerzőknél szokott szóllásért tsonkíttás nélkűl könyvembe helyheztettem."[114] Természetesen a magyar nyelv ügyét az énekköltészeten belül is sokféleképpen lehetett képviselni. Horváth Ádám például az énekvers írást (a kifejezések megújításának keresése nélkül) „egyszerűen" a nyugati nyelvekkel való versengés terepének tekintette.[115]

értelmezői közösségek jelenléte. A »tudós Hazafiak« számára a nyugati nemzetek példája az irányadó, s ebből következően támogatandók a fordítások, amelyek a mintakövetés kézenfekvő eszközeinek látszanak. Amikor azonban arra kerül a sor, szorosabb irodalmi problémaként, hogy mit és hogyan kell fordítani, már megoszlanak a vélemények. Ugyanígy egyetértés van abban, hogy az irodalom, a poézis – az »utile dulci« horatiusi elve értelmében – a komolyabb tudományok felé vezető lépcsőfok, eszköz, mely a gyönyörködtetéssel megédesíti a nehéz ismeretszerzést, viszont a gyönyörködtetés jellege, tartalma és jelentősége már különbözőképpen tűnik fel az egyes használói közösségek előtt. Megegyeznek abban, hogy a magyar nyelvű művek írása a nemzet felemelését szolgálja, de vannak, akik kétségbe vonják minden mű ebből fakadó feltétlen értékét." Debreczeni Attila: „Az irodalomfogalom változásai az 1780-as, 1790-es évek magyar irodalmában." *It* 2000/3, 391. – „A magyar nyelv felemelését fontosnak érző bármely rendű és rangú személy a korban a »tudós hazafiak« virtuális közösségébe tartozott, amely egyfajta »res publica litterariát« testesített meg. E közösség tagjai egy nyelvet beszéltek (még ha nem is mindig magyarul), konvencionális témákat és érvelési módokat használva. A kor sajtójában, alkalmi költészetében viszontláthatjuk a kard és penna kettőségére épülő *érvelést* és az igazi nemesség toposzában rejlő *értékállítást*; a kultúra elhagyatottságát panaszló helyzetértékelést és ebből fakadóan a nemzethalál lehetőségében megtestesülő *fenyegetettség-élményt*; a boldogabb nyugati nemzetek fejlődésében elénk vetülő *mintát* és *kihívást*; szorosan az irodalomra, tudományokra vonatkoztatva pedig a *fokozatosság* és a *hasznosság* követelményének hangoztatását." Debreczeni Attila: „Kazinczy Ferenc Orpheusa: program és szerep." In: *Orpheus.* (Első folyóirataink) S. a. r. Debreczeni Attila. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 2001, 365.

112 Míg Kreskay kisasszonyaink idegen nyelvű éneklése miatt panaszkodott, Kazinczy Kisnek 1801-ben az olvasásról írta „[...] finnyás Urfiacskáink s Asszonykáink szégyenlenek magyar könyvet olvasni. Nekik Schikaneder és Kotzebüe a bájolók." 1801. nov. 21. Kaz. Lev. II. 445.

113 Kaz. Lev. VI. 528. 1809. szept. 18.

114 Verseghy Ferenc: *A Parnasszus Hegyén zengedező Magyar Músának szózati* (mellyeket egybe szedte egy Hazafi tulajdon múlatságára 1781 Esztendőben). Autográf kézirat, OSZK Ms. Mus. 1824. 2a. (3. o.) (A továbbiakban: Verseghy: *Parnasszus* 1781.)

115 „[...] az a tárgya az én Énekeimnek, hogy a Magyar nyelvnek minden más nyelvek felett alkalmatos voltát a Lantos verselésre, megmutassák [...] Hogy idegen táncnótákra is írtam; azért tettem, hogy Magyar nyelvemnek, azokra is, mások felett alkalmatos voltát megmutassam; de nem, hogy azokat a Magyar erkölcshöz illendőbbeknek, s azért se, hogy szebbeknek tartanám." Horváth Ádám: *Magyar Arion* (1814), in: MVSZ I. 1999, 398. 401.

Bár az érzékeny műdalirodalom meghonosítása tulajdonképpen a művelt nemesi/polgári kisasszonyok társasági divatjának volt köszönhető, mint láttuk, a dalok fordítása, illetve magyar nyelvűek írása már az értelmiség nemzeti felbuzdulásának érdeme volt. Íróink a magyar nyelv felemeléséért, a korabeli olvasóközönség megnyeréséért és természetesen a nyugati nemzetek példájára terjesztették dallammal verseiket. A költészet zenéből való eredeztetése, az antik kultúrára,[116] illetve vers és ének ősi egységére való hivatkozás általános volt a korban (Batteux, Rousseau). Az érzékenység nevében ki-ki a saját ízlésének megfelelő költészeti hagyomány, illetve az ahhoz tartozó ritmusrendszer éneklését akarta szentesíteni. Míg Kreskay Imre és Szentjóbi Szabó László az egyházi énekek magyaros formáit énekelte meg, addig az időmértékes verselés kedvelői (Révai Miklós, Virág Benedek) Anakreon, Horatius, Pindarosz fordításaihoz kerestek komponistát.

Fontos kiemelni, hogy bár hazánkban a magyar nemzetiségű zeneszerzők hiánya miatt az írók szükség szerint akár dallamot is szereztek verseikhez,[117] a cél a külföldi műdalirodalom hatása által létrejött üres hely betöltése, a magyar műdal megalkotása volt. Ám mivel a literátorok nem zeneszerzők voltak – akkor sem, ha közülük egyesek kitűnő zenei képzettséggel rendelkeztek –, elsősorban a rendelkezésükre álló, irodalmi hagyományban gyökerező eszközökkel oldották meg a feladatot, azaz főleg a magyar énekköltészet korábbi technikáit alkalmazták. Tudniillik vagy lefordították, és ritmusában a zenéhez igazították az idegen dalok szövegeit, vagy a régi énekvers szokása szerint az eredeti szövegeket teljesen figyelmen kívül hagyva egyenesen dallamra írták verseiket, amelyekhez írásban (is) rögzített és csak szóban terjedő melódiákat egyaránt felhasználtak. Mivel ebben az esetben a szerzői intenciót (és a végeredményt) tekintve nincs jelentősége szöveg vagy dallam elsődlegességének, a korban dallamkövetőnek nevezhetünk minden szerzői szándék szerint dallammal közreadott szöveget; akár eleve meglévő zenedarabra írta, akár utólag igazított valamilyen (általában jól ismert) dallamot már meglévő szöveghez a költő. A dallamkövető vers terminus technikus a 18. század végéről csak azokat az utólagos megzenésítéseket zárja ki,[118] amelyek nem esnek egybe a szövegíró szándékával (kvázi a költő nem hagyta jóvá őket). Ez a zene és irodalom egységében fogant dalköltészet az éppen autonómiájáért harcoló szépirodalomban természetesen számos verstani és műfajpoétikai problémát vetett fel.

Az adott kulturális hagyományrendszer, illetve az ehhez kötődő irodalomfelfogás mellett a különböző felekezetű gyülekezetekhez tartozó társadalmi rétegek el-

116 „A' Görögöknél minden ifjú verte a' lantot, még pedig úgy hogy versezett is mellette. Miért nem lehetne az nálunk is? Én ha újra születnék, 's valamelly Tündér választásomra hagyná, hogy mellyiket akarom, a' Muzsikát e vagy a Versezést? – együtt kapnék mind a' kettő után 's mellé még a Festést venném." Kaz. Lev. XXII. 284. 1811. jún. 19.

117 Bár ezt Pálóczi Horváth Ádám, nem lévén tisztában hozzáértése hiányával, kifejezetten élvezte, a többség inkább hivatásos zeneszerzőt keresett verseihez (például Mészáros Ignác, Verseghy, Csokonai). A témához kapcsolódóan lásd Farkas Zoltán: „Zeneszerzők bevándorlása a 18–19. századi Magyarországra." *Muzsika* 1991/január, 3.

118 Amilyenek például Spech János, Fusz János vagy gr. Sztáray Mihály Csokonai-megzenésítései.

térő zeneoktatása is erősen meghatározta íróinknak az énekköltészethez való viszonyát. Mivel a katolikusok életét áthatotta a zene jelenléte (liturgikus események, iskoladrámák, vallási vagy iskolai ünnepségek stb.), iskoláik mindig is nagy hangsúlyt fektettek a korszerű vokális és instrumentális zenei képzésre. Tehették, hiszen a szerzetesrendeknek egyrészt tágas lehetőségeket kínált az a sokirányú kulturális viszonyrendszer amelyben éltek, másrészt a katolikus főnemességgel való kapcsolatuk is állandóan gazdagította és napra késszé tette zenei műveltségüket.[119] Magas fokú képzettségükre utal a rengeteg idegen nyelvű librettófordítás mellett az is,[120] hogy tökéletesen tisztában voltak a különböző nemzeti zenék és nyelvek természetével. Révai Miklós például igen megbotránkozott, amikor egy olasz zeneszerző úgy írt zenét francia nyelvre, hogy annak törvényszerűségeit nem ismerte.[121] Mivel az oktatás mindennapi zenekultúrája, illetve a diákság által használt dallamvilág nem a populáris szinthez kapcsolódott,[122] a korábbi énekhagyomány megtartása mellett próbálták megvalósítani a modern európai törekvéseket. Az énekelt költészet számukra nem elavult, megtagadandó rendszert jelentett, hanem olyat, amelyikbe vállaltan integrálhatták a korszerű ízléstörekvéseket.[123] Ezért

119 Hogy mennyire napra készek voltak ilyen téren, arra jó példa Verseghy *Parnasszus hegyi Magyar Músája*. Az 1781-es évszámú kötet nyolc Steffan-dalt tartalmaz, melyek mind *a Sammlung deutscher Lieder* 1778–80 között megjelent első három kötetéből valók. (Steffan 1782-ben megjelent negyedik kötetének dalaiból egyet sem használt fel Verseghy.) Az énekek címét lásd Szauder József: „Verseghy pályakezdése." In: Uő: *A romantika útján – tanulmányok*. Budapest: Szépirodalmi könyvkiadó, 1961, 74.

120 Ezeket vagy eredeti zenéjükre, vagy valamilyen népszerű, illetve éppen kéznél lévő dallamra írták. Ilyen például a számtalan Metastasio-fordítástól eltekintve Kreskay *Békesség* című fordítása, amely „Olasz Drámmák' rámáján készült Esthajnali *Énekes Inneplés* Musikabeli zengedezésekre, és Játékszinre alkalmaztatva." Pápa, 1806, autográf. OSZK Quart. Hung. 202, 29a. – Szintén Kreskaytól maradt fenn a *„Karolina Királyi Fő-Hertzeg Kisasszonykának születését örvendeztető Énekes Inneplés,* tartatott Egy különös Tudós-Társaságban [...] Bétsben 1795, dec. 13. estvéjén." (OSZK Quart. Hung. 201, 57a.

121 Egy autográf Révai-töredéken (OSZK Oct. Hung. 432/2, 29a) a *Kelj fel, Uram! kérlek...* kezdetű librettó-részlet után a következő szöveg olvasható. „Ez egy Muzika Egyezés vólt, *Concert,* melylyet egy Prokátor vezetett, musikába bele bolondúlt egy ember volt, melylyet soha se tanúlt, főképpen pedig az Olasz Musikába, a' melylyet tsak néhány, Rómába, és Frantzia Országban meg vesztegetett fatytyú *Operákból* esmért. Itt tehát bele kezdének egy hoszszú Frantzia Elmondásba (Recitatíf), a' melylyet musikába vett egy Olasz Ember, a' ki a Frantzia nyelvet nem tudta. Hasztalan mondogatták néki, hogy a' Musikának ezen neme, melly nem egyéb, hanem morára vett órálat [azaz az időmérték elvei szerint készült beszéd – H. M.], szükségképen követi a' nyelvnek természetét, és hogy semmi se lehet nevetségesebb a' Frantzia Játéknál, ha Olasz módra énekeltetik, és viszont az Olasznál, ha Frantzia ízlésbenn énekeltetik."

122 A közköltészeti alantas témákról és a hozzájuk kapcsolódó zenéről Verseghy igen megvetően nyilatkozott. „Nem Poéta elvégre, a' ki a' Poézist tsupán tsak hiú vagy éppen rendetlen gyönyörködtetésre való Mesterségnek ítélvén, az elmeélesítő, szívérzékenyítő és ízlésjobbító tárgyak helyett, alávaló gondolatoknak, köz néptől költsönzött sajtalanságoknak, motskos eseteknek, és büdös tréfáknak, péll. oká. a' tzigány *mexgának,* és ehhez hasonló illetlenségeknek éneklésére botsátkozik." Verseghy Ferenc: *Mi a' Poézis? és ki az igaz Poéta?* Buda: 1793, 44–45. – „Az ollyan musikabéli darabot, melly taktus nélkül szűkölködik, a' minők a' mi falusi népünknek az ő akár egyházi, akár világi dúdolásai, és azok a szinfóniák, vagy inkább diszfóniák, mellyeket a' mi Tzigánnyaink olly nyomorúlttúl lemajmozni szoktak; úgy szinte [...] a' minők a' tántzra való tzigány nóták, és a' közönségesebb magyar énekek" igen leszólja. Verseghy Ferenc: *Rövid értekezések a Muzsikáról VI. énekkel.* Béts: 1791, X–XI.

123 Lásd Debreczeni Attila: „Hagyományszemlélet és felekezetiség az 1780-as, 1790-es évek magyar irodalmában." *Protestáns Szemle*™ 000, 152–165.

hivatkozhatott Révai Miklós még Anakreon fordításainál is a magyar nóta szokására, és ezért keresett komponistát Virág Benedeknek antik mértékű ódáihoz.[124] A szövegek éneklése vagy nem éneklése a katolikusoknál nem minőségi különbséget jelentett – egyszerűen csak egy lehetőséget, illetve olyan másságot, amellyel érdemes volt élni.

A református kollégiumok zenei műveltsége messze elmaradt a katolikusokétól. Bár a többszólamú éneklést a század közepén Maróthi Györgynek (nem kis harc után) sikerült meghonosítania, a hangszeres zenét a puritán kálvinizmus még a 18. században is üldözte. Így történhetett, hogy míg a kortárs műzene a református deákséghoz nehezen jutott el, a melodiáriumok tanúsága szerint körükben tovább virágzott a régi magyar dalhagyomány mulató, szórakoztató, alkalmi funkcióban. A falusi, mezővárosi közegben szocializálódott Horváth Ádám joggal értetlenkedett Verseghynek a régi magyar, parlando dallamokra vonatkozó kifogásain, hiszen ő a nyugati műdalirodalom mintájára terjesztette dallamokkal érzékeny énekeit, sőt a klavírjáték divatjának eleget téve verte hangszerét, „de tsak fél kézzel", naponta „mintegy fél óráig".[125] Ezért Kazinczy felsőbbrendű kacagása Horváth Ádámon, aki „Mozartnak" képzelvén magát[126] mindenhez – még Kazinczy verséhez is – rögtön nótát csinált.[127] Mivel a kálvinistáknál a világi témájú énekelt vers elsősorban a populáris létmódhoz kötődött, az újítás akkor is megkövetelte a korábbi hagyományokkal való szakítást, ha az bizonyos területeken, például a verstanban, csak látszatszakítást jelentett.[128] A Kazinczy által Ráday-nemnek nevezett nyugat-európai verselés megteremtése ugyanis, mint már említettük, a korabeli német, francia, olasz (énekelt) dalok fordításához köthető.

124 Virág Benedek: *Ódák Horátz mértékeinn.* Kassa: 1807 – előbeszéd.

125 Kaz. Lev. XIV. 16. Pálóczi Horváth Ádám Kazinczynak, 1816. március 5.

126 Íme *Az avatlan* című epigramma (Tövisek és Virágok 13.): „Ámbár lelkemet Ísisz és Osírisz / Elysjumba kapá, nem állhatnám meg, Hogy nagyot ne kaczagjak, a midőn egy / Füstös Amphionunk, kit édes hangjaid / Tornáczodba vonának, ezt kiáltá: / S jaj, mint bíg az imillyen! Andri, hallod / Mint meg bíg? Uczu, kezdd el: Hol lakik Kend...!" – Az epigramma Kazinczy jegyzete szerint „Czélzás Mozartnak Bájsípjára, 's egy végre, végre, harmincz év után! avúlni kezdő Hegyaljai Gassenhauerre [...] – Nem rosszabb Duetto, mint soka azoknak, mellyeket Fortepiánóink mellett 's az Operákban hallunk." *Kazinczy Ferenc összes költeményei.* RMKT XVIII. század II., S. a. r. Gergye László. Budapest: Balassi Kiadó, 112., 329. – Kazinczy tehát tisztában volt a Varázsfuvola és a Gassenhauer különbségével, aminek okán füstös Amphionunkat is kigúnyolta, de a *Hol lakik kend Húgomasszony...* neki is tetszett. Kezdősorát abban az édesanyjának írt levélben is feljegyezte, amely kedvenc énekeinek jegyzékét tartalmazza. Lásd: Váczy József: „Kazinczy ismeretlen iratai." *Itk* 1932, 87–88.

127 Horváth Ádám írta Kazinczynak (1789): „[...] énekelgetvén Esthajnali énekedet (mert én már Ariát is csináltam neki), mikor éppen ott dúdolám *Lelkem az Akházc* stb." In: MVSZ I. 1999, 220.

128 „A protestáns felekezetek, elsősorban a református kollégiumok oktatási gyakorlata [...] merev és zárt volt. Végső soron ebből a helyzetből érthetjük meg azt az első pillantásra paradoxnak tűnő jelenséget, hogy a radikálisabban újító törekvéseket főleg református oldalon képviselték és fogalmazták meg. [...] Egy merev és zárt hagyomány hevesebb ellenkezést vált ki, az újító szándékot egészen új utak keresésére kényszeríti, mint a nyitott és alakulóban lévő, amelyben nem látszik annak feltétlen szüksége, hogy az egészszel szembeforduljon a modernizáló törekvés." Debreczeni: *Hagyományszemlélet...* 160.

Az énekek melletti vagy elleni állásfoglalás természetesen sokkal bonyolultabb annál, mintsem hogy katolikus és református hagyományra szűkíthetnénk, de a zenéhez való alapvető hozzáállást némiképp megmagyarázza a felekezetenként eltérő keretű és tartalmú zeneoktatás különbsége. Ehhez járult még az egyéni muzikalitás megléte vagy meg nem léte, az elit és a populáris kultúra dichotómiája, illetve irodalom és zene eltérő szintjeinek keverése. Tovább bonyolítja a helyzetet, hogy a német esztétikáknak, amelyek a szépmesterségeket világosan elkülönítették egymástól, némiképp ellentmondott a franciák zeneorientáltsága, illetve összművészetre való törekvése.[129] Bár a francia műveltség a bécsi udvarral való kapcsolat miatt mindenképpen magasabb rendűnek számított, Kazinczy (és Batsányi) ebben az esetben szívesen eltekintett a francia elméletektől. A rendkívül muzikális Csokonai viszont nem véletlenül hivatkozott J.-J. Rousseau-ra, aki a nyelvet a zenéből eredeztette, és a dalok mellett opera, balett, illetve zenés pásztorjáték írásával is kísérletezett.[130]

Miközben a daléneklés mint a kulturális élet szimbóluma, illetve mint az érzékenységhez tartozó viselkedési minta és modor az új gondolkodásmód kanonizálásával teljes jogot nyert,[131] az énekelt dal írása a populáris szférától elkülönülésre törekedő elit szépirodalom híveiben (főleg Kazinczyban) heves ellenérzést váltott ki. Valószínűleg azért, mert a század végén a literátusság helyét betöltő elit irodalom a közösségi, szórakoztató jellegű, és így a popularitással folytonosságot mutató irodalomtól akkor is elhatárolta magát, ha azok műveltségterjesztő, erkölcsnevelő szándékukat hangsúlyozták.[132] Márpedig az ének és a klavírjáték divatja tagadhatatlanul társasági jelenség volt.

129 Néhány évvel később Berzsenyi Dániel így „tisztázta" a helyzetet *A versformákról* (1826) írott tanulmányában. „[...] a poéta nem muzsikus. [...] A muzsika része ugyan a poézisnak, de azt a lelki muzsikának alája kell rendelni, mert a muzsikát is egyedül a lélek teheti széppé; annyival inkább pedig a poézisban nem a hang muzsikája, hanem egyedül e lélek e legfőbb cél, a léleknek legfőbb célja pedig a szabadság [...] Dicséretet érdemelnek a franciák, mind azért, hogy általlátták azt, hogy nincs metrumjok, mind azért, hogy általlátták, hogy metrum nélkül is eleget énekelhetnek; s általlátták, hogy metrumot, ahol nincs, a németek szerint nem lehet s nem szükség fabrikálni. Róma már mesterkélt, mink pedig még csak a gót íztelenség csecsebábjaival vívunk; s innét van, hogy a poéta muzsikussá akar lenni, s nem tudja, hogy a muzsikában a legegyügyűbb furuglya felmúlja Pindaroszt, a muzsikus pedig csak úgy közelít a poétához, mint Marsyas Apollóhoz." In: MVSZ I. 1999, 445.

130 Rousseau utóéletéhez hozzátartozik, hogy *Le devin du village* című daljátékából (1752) a Madame Favart által készített paródiát *(Bastien et Bastienne)* W. A. Mozart is megzenésítette (1768, K. 50.)

131 Mivel a század végére az érzékeny ének és zongorajáték a műveltség kritériumává vált, a kisasszonyoknak szinte kötelező volt a szívgyönyörködtető dallás. „Nintsen-is semmi, a' mi kedvesebbekké tehetné őket [ti. a kisasszonyokat], mint a' Musikának tudása. Kivált ha ezt az ő kedves Sireni szavokkal meg-ékesíttik. Tsak az ő nyájasságok, és szeretetre mélto vóltok a' szivet meg-olvasztja; mellyet ha még ezen szép tulajdonságokkal-is nevelnek, ki vólna, a' kit meg ne bájolnának." Gáti: *A' kótából való klavirozás...* 12.

132 Hász-Fehér Katalin ezt strukturált és integrált irodalomként határozza meg. Míg az elit jellegű strukturált irodalom a popularitástól teljesen elhatárolódik, addig az integrált irodalom közösségi, szórakoztató jellegű, de nem azonos a popularitással, hiszen „csak" műveltségterjesztő szándékkal vállalja az „alacsonyabb" műfajok, műformák használatát. Lásd Hász-Fehér Katalin: *Elkülönülő és közösségi irodalmi programok a 19. század első felében.* Debrecen: 2000.

Az elérzékenyítésben a muzsika elsőbbségét és „mindenek felett hathatós voltát" azonban Kazinczy is elismerte.[133] Ám míg Verseghy szívet vigasztaló énekléséről meghatódottan írt,[134] az (ex)paulinus literátor költői, grammatikai és esztétikai tevékenységét minden lehetséges alkalommal gúnyolta.[135] Az éppen autonómiájáért harcoló szépirodalom vezére nem az elit (külföldi) zenét és dalköltészetet nehezményezte,[136] hanem a művészeti ágak keverését,[137] illetve a (reformátusok) számára a közköltészetet idéző alkotásmódot, és az ezzel együtt járó népszerűséget.[138] A dallamra való versírás ellen kikelt, de a nyugat-európai minta nyomán a szöveg utólagos megzenésítésével komponált „valódi" műdalt (a divat kényszerében) a *Bácsmegyei* vagy akár Döbrentei Gábor egyik levele szerint maga is preferálta.[139]

133 A *Pályám emlékezetében* ezt írta: „Storazzi, a szép énekesné szememet, fülemet, lelkemet elbájolta. – Mozart az orchestert igazgatá, fortepianoját vervén. *De az oly annyira nem testi örömök felöl, melyet a muzsika ád, nem szabad szólani.* [kiemelés tőlem – H. M.] Hol az a szó, mely azt fesse?" *Kazinczy Ferenc művei I.* Válogatta és a jegyzeteket írta Szauder Mária. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 284.

134 Anyjának írta 1795. június 5-én. „[....] 's olly szerencsés vóltam, hogy a' szomszéd Cellába, mellynek ajtaja az enyémhez csak három lépés, Páter Versegi van fogva, 's ő a' muzsikális éneklés által, (mellynek zengése hozzám elhat, ha a' szókat, a' mellyeket énekel, nem értem is) gyakorta, midőn a' kesergés elborított, hirtelen felderít." Kaz. Lev. II. 406.

135 „Verseghy kellem nélkül szűkölködő, rögös beszédű író, tökéletesen megromlott fejű grammaticus." Kaz. Lev. IV. 252.

136 Hagyatékában két autográf kotta található (MTAKK K 638/II, 133ab. K633/V, 198a–200a). A *Nel cor più non mi sento...* kezdetű ária, amey Paisiello *La molinara* (1790 Wien) című vígoperájából való (Beethoven 1795-ben erre írta a WoO 70. G-dúr zongoravariációt), és Kleist *Amynt*ja Steffan megzenésítésében, amit aztán *Chloe* címmel fordított le. Ugyanitt található még a *Hadi és más nevezetes történetek* 1791-es évfolyamában megjelent két Magyar Tánc. Az egyiket (a-mollt) Szabolcsi–Bónis közreadta a *Magyar táncok Haydn korából zongorára* című gyűjteményben. Budapest: Zeneműkiadó, 1959, 5. o. 8. sz. A kottákra Orbán László hívta fel a figyelmemet, amit ezúton is köszönök.

137 Batsányi, bár katolikus volt, a szépművészetekről hasonlóképpen nyilatkozott. „Bármely szoros atyafiságban légyenek is a szép mesterségek egymással, igaz mindazonáltal és bizonyos az, hogy mindeniknek különös határjai, saját törvényei s tulajdonságai vagynak. Dryden, Pope, Voltaire, s több más igen kényes hallású jeles Poéták, nem ismerték a tulajdonképpen úgy nevezett muzsikának principiumait; valamint viszontag a híresebb Muzsikusok közül is elég sokan voltak, kik a poétai harmóniát, és különösképpen a versbéli igaz cadentziát soha nem érezhették. [...] A vers, a metrum, a jól elrendelt, bölcsen öszveszerkesztett strófa, s egyáltallyában az egész versszerzés – már magában és természete szerént muzsika; a szónak szélesebb értelmében." „Batsányi János előszava kiadásra szánt verseihez." (1808) In: MVSZ I., 1999, 376–377.

138 Csokonairól például így emlékezett. „És osztán a jó Csokonai, aki oly igen örült azon, hogy őtet a sokaság szereti, hogy ez örömében felejté, hogy a kevesek őtet nem mindég szerethetik!" „Kazinczy Ferenc tanulmánya a szonettről." (1817) In: MVSZ I. 1999, 410.

139 Németből fordított levélregényében a komponista által utólag megzenésített ária tökéletesen kifejezi az éneklő érzelmeit, és megindítja a közönséget. „Ez a Z... compositiója vólt. Marie Clavigo után kesereg benne [...] Ő ezt nékem componálta, s ugyan azért az accompagnementot hozzám alkalmaztatta, s engemet benne olyan szerencsésen copírozott, hogy úgy tetszik magamnak is, mintha a kesergő hang akkor szivárogna fel kesergő szívemből. Ő tudja, hogy én a Flautravert csak szerelemre s szerelmes panaszokra tartom; s egész erejét kiöntötte benne. [...] Amint a darabot elvégeztük [...] úgy olvasta a textust [Manci], melyet egy keservesen töltött estvén magam componáltam, és amely egészen szívemből folyt." (Lásd a 106. lábjegyzetet.) – Döbrentei Gábor 1810. február 8-án írta Kazinczynak: „Ha az Erdő Ének formában volna [előzőleg az említett ének „gyönyörű festéseit" taglalta], ügyes (Er. geschickt) klaviermesterünkkel mindjárt componáltattam volna, 's megleptem volna vele a' Széphalmi Grófnét." Kaz. Lev. VII. 267.

A vitát tehát az énekelt dalirodalom ügyében a literátorok között az énekek írásmódja (a hagyományos énekköltészetben gyökerező dallamokra való versírás létjogának megkérdőjelezése) és ezzel összefüggésben a szövegversért vívott harc gerjesztette. Mert bár Révai Miklós, Virág Benedek vagy akár Csokonai is a Kazinczy által elismert, utólag megzenésített műdal írására törekedett, a szerzetesek egyrészt nem érzékelték olyan élesen a kettő közötti különbséget, másrészt nekik az „utile" elsődlegessége miatt ez nem jelentett valódi problémát. Csokonainak pedig, bármennyire is törekedett felvenni a kapcsolatot Lavottával, Kossovitscsal vagy Szerelemhegyi Andrással, társadalmi helyzete miatt erre nehezen és csak ritkán adódott lehetősége. Tegyük hozzá, a református Csokonai épp a populáris létmódtól való távolságtartás miatt a dallamok használatát tekintve közelebb állt a „valódi" műdal írásához, mint a katolikusok, akik számára a nótautalás hagyománya, vagyis különböző szövegeknek ugyanarra a dallamra való énekeltetése nem jelentett problémát. Ők az adott formakészleten belül továbbra is szabadon cserélgették a dallamokat, hiszen náluk ugyanazt a verset a magas kultúrszinten maradva énekelhette és terjeszthette ki-ki a saját ízlésének megfelelő melódiával.[140] Egyrészt a korábbi hagyományokból adódóan, másrészt mivel az „utile" nevében céljuk mindenekelőtt a szív- és erkölcsnemesítés volt – s ezt „legkönnyebben a muzsika mindenek felett hathatós erejével", a szövegek szívet megindító éneklésével lehet elérni.[141] Míg tehát Csokonai szinte minden dalát más-más dallamra írta (kivételt csak az alkalmi költemények képeznek), sőt ugyanazt a szöveget egy újabb melódiára akár többször is átdolgota, Verseghy bátran énekeltette azonos dallamra a különböző verseket.[142]

Az 1790-es évektől, amikor a magyar nyelvű kultúra megteremtése után már a hazai műveltség Nyugat-Európához való felzárkóztatása volt a cél, és így rendkívül fontos volt, hogy minden területen bebizonyítsuk a magyar nemzet[143] és a magyar nyelv kiválóságát,[144] értelmiségünk azt a magyar zenét is megtalálta, mely-

140 Például Faludi Ferenc népszerű *Fillis nyugszik mély álomban... (Phyllis)* kezdetű verse is igen sokféle dallammal terjedt. A dallamváltozatok felsorolását lásd ÖÉ 566. – Verseghy pedig ezt írta *Parnasszusa* 17. oldalán (9a): „Ezen Hetedik és Nyoltzadik Ének egyforma lábu versekböl áll az Ötödik, Harmadik, Második, és Elsö Énekekkel, azért ezen 6. eneket lehet akármelly notára azok közül, mellyek alájok vannak irva, sött a következendö Ariakra is énekelni."

141 Verseghy ezért ad kottát mindenhez, és énekelteti még a „12 labu, és négy sorú verseket is [Gyöngyösi-strófa], mellyek a magyarba éppen közönségessek". Verseghy: *Parnasszus* 10a, 19.

142 Verseghy esztétikájáról és „verstanáról" lásd Margócsy István: „Verseghy Ferenc esztétikája." *ItK* 1981, 545–560.; Orosz László: *A magyar verstani eszmélkedés kezdetei.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 1980, 72–78.

143 A *Bécsi Magyar Merkurius* 1794. nov. 7-i száma (1366. oldal) például arról tudósít, hogy „Bétsben ujj Énekes vig Játékot mutattak be (Il Matrimonio Improviso), amiben az *Olosz* éneklő személyek közt kitűnt *Marescachi,* aki *Erdélyi Szebeni* születésű lány volt. Válnak az Erdélyi Asszonyokból is híres Operisták". Majd arról ír, hogy ugyanakkor Angulus lovas táncbemutató is volt, amelyen szintén kitűnt egy erdélyi születésű férfi.

144 „[...] prozódiabéli nagy tökéletességre nézve, mondhatjuk főképpen és legméltábban hazai nyelvünkről, hogy az európai más nyelvekhez képest, hasonlíthatatlan szépségű tulajdonságokkal bír, s hogy valóban első valamennyi között." „Batsányi János előszava kiadásra szánt verseihez." (1808) In: MVSZ I. 1999, 372.

nek „ősisége" – nézetük szerint – a régi görögökével, „érzékenysége" pedig a kortárs nyugati nemzetekével vetekedett. Bár „a verbunkos eredetileg katonai toborzótánc volt, ama szóló férfitánc utóda, mely már a 16. század óta hagyományosan a nemes magyar nemzet hősiességét, vitézségét jelenítette meg",[145] a század végén az érzékeny életérzéssel és modorral társulva az osztrák-német zene helyére lépett, és elárasztotta a kor magyar dalirodalmát. A verbunkos dalirodalom mint hangszeres zenére alkalmazott éneklés nem volt idegen a kortól, hiszen tökéletesen illeszkedett az énekelt stilizált táncok világába (menüett, polonaise stb). Igaz, bőségesen kolorált volta okoz némi meglepetést, de korabeli íróink ritmus- és formaérzékének ez nem jelentett problémát. Ha lecsupaszítjuk a dallamokat, és a súlyviszonyokat nézzük, akkor láthatóvá válik, hogy költőink (Verseghy, Csokonai, Horváth Ádám) ezekben a dalokban is megvalósították a tökéletes prozódiát. A verbunkos finoman árnyalt kifejezésmódja (díszítése) nagyszerűen kifejezte az érzékeny életérzést, magyarsága pedig nemzetünk ősi méltóságát jelenítette meg. Ezért találta fel benne Csokonai a „méltóságos szépséget", és Berzsenyi az „ideális karaktert".[146] Az érzékeny ember ragaszkodása az eszményekhez a verbunkos lassú-friss vitájában vált kézzelfoghatóvá. A tánczenéhez tartozó Frisset ugyanis, mint a magyar karakterhez nem illőt eszmei alapon elutasították. „A melly dalban vagy kesergés vagy méltóság nincs, az nem magyar [...] úgy látszik, hogy a mái úgy nevezett magyar muzsikából csak a vág öszve a magyar valódi géniusszal, melly az úgy nevezett Lassúé; a Frisses pedig, mellynek nemcsak hangjai, de gyűlölt neve is ellenkezik a Lassú méltóságával, nem egyéb mint korcsosítás."[147]

A verbunkos zene „ősisége", valódi gyökere eszmetörténeti szempontból lényegtelen. A kortársak a legnemesebb és a legigazabb magyar zenének tartották, olyan zenének, amelynek tökéletessége a kortárs nyugati nemzetekével vetekszik. Hazánkban tehát az érzékenység a 18. század végének hazafiasságával keveredve tulajdonképpen a verbunkosban találta meg adekvát kifejezési formáját, amit az-

145 Domokos Mária: *Lavotta János*. Magyar zeneszerzők 6., Budapest: Mágus Kiadó, 1999, 19–20.

146 A *Poétai harmonistikában* így ír: „[...] igen érezhető az érzelmei vegyület még a magyar táncmuzsikában is. A mi komoly toborzónk nem csupa szomor, annyival inkább nem siralom, hanem a legszebb hős érzelmek pompás vegyülete; valamint a mi víg táncdalunk is nem csupa víg, hanem a szerelem vegyes érzelmeinek mosolygó ölelkezete. Ott Hector búcsúzik Andromachétól; itt a harcból visszatérő ölelkezik. És a magyar muzsikának ezen igen ideális karakteréből jött az, hogy Biharinak még halotti nótájából is kimosolyog a táncütés." In: *Berzsenyi Dániel művei*. Az utószót és a jegyzeteket írta Orosz László. Budapest: Osiris Kiadó, 1999, 340. – Gróf Széchenyi Istvánnak és Báró Wesselényi Miklósnak írt levelében (Nikla, 1830. február 25.): „Én a magyar muzsikában és táncban ideált látok, s azt hiszem innét, hogy nemzetünknek valaha aesthetiás kultúrájának kellett lenni [...]. Ez a tánc oly gazdag különféleséggel bír, hogy az valamint minden kigondolható szép mozdulatokat és erőfejleteket, úgy minden szép érzelmeket egyaránt magába foglal." Uott 511.

147 Balla Károly: „A magyar nemzeti táncról." *Tudományos Gyűjtemény*, 1823. 07., VII. kötet 85. In: Sárosi Bálint: *A cigányzenekar múltja 1776–1903 (Az egykorú sajtó tükrében)*. Budapest: Nap Kiadó, 2004, 39–40. (A továbbiakban: Sárosi, 2004.) – A szerző egyébként arra a vádra, hogy „hát a magyar csak kesergésre született, s a vígságban részt sem vehet?" azzal válaszol, hogy a „vígság lehet pajkosság s kitörő maga el felejtés nélkül. [...] Lehet a kesergésben is édesség." Uott 39.

tán az értelmiség (írók, zeneszerzők) egymással összefogva próbált minden divatos műfajban érvényre juttatni.[148] Verbunkos szólt a dalokban, kantátákban, alkalmi költeményekben, bukolikus iskoladrámákban, énekes pásztorjátékokban, színpadi kísérőzeneként, és a szerelmi idillek állandó kísérője is a verbunkos lett.[149]

Bár az igaz magyar zenét a cigány előadók miatt kezdetben Verseghy és Kazinczy nem szívelte, „apoteózisa" után ők is elfogadták az új nemzeti stílust.[150] Annál is inkább, mivel az 1800-as évek elejére a muzsika már nemcsak a nevelésnek vált elengedhetetlen részévé,[151] de a verbunkos kifejezetten a magyar művelt-érzékeny ember ismérve lett; olyannyira, hogy meglett férfiak kezdtek sorra zenét tanulni.[152]

Természetesen a magyar (nyelvű) zene iránti buzgalom egyik nem titkolt oka/célja íróink részéről a formálódó olvasóközönség meghódítása volt. Az olvasók kegyeit akarták megnyerni azzal, hogy a legdivatosabb komponisták zenéjével klavírra alkalmaztatva tették közzé dalaikat (Lavotta, Kossovits, Haydn, Steffan). A klavír (és a fuvola) a század végére az érzékenység szimbóluma lett. Jellemző, hogy míg a

148 Jellemző például a magyar zene „elérzékenyítő" hatásáról való tudósítás a *Bétsi Magyar Merkurius* 1794. márc. 29-i számában: „A Pesti nemzeti Játszó társaság tegnap a *Papagáj* (Kotzebue magyarítása) nevű érzékeny játékot játszotta. ...A' feles számmal öszve sereglett minden rendű Közönséget, mind a' jó ízlés, mind az egészséges Magyarság, mind pedig az egészsz történetnek meg-magyarosítása *a' szív fatsarodásig érzékenyitette*. [kiemelés tőlem – H. M.] [...] Ékesitették ezenn fellyül a' Játékot két Magyar Áriák, mellyeket egészsz hozzájok alkalmaztatott muzsikával együtt szerzett *Szerelemhegyi* András Úr." Az áriákat az előadók „a' jádszó szint reszkettető tapsolások közt, a' N. *Publicum* kivánságára kéttszer elö-kezdve éneklették".

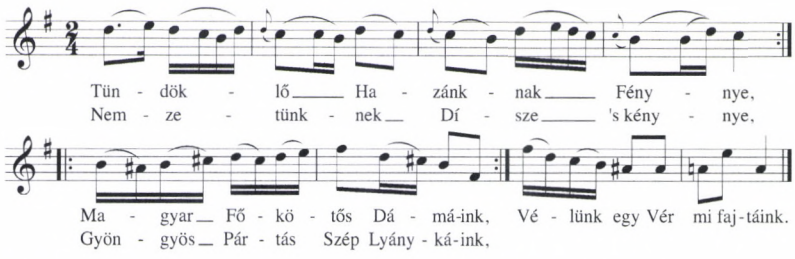
149 A verbunkos zene egyébként virágkorában, amikor nemzeti romantikánk képviselőjévé vált, hivatalosan is felvette az idilli, lírai és hősi megjelenítés összetett kifejezésmódját. Első, zenéjükkel együtt fennmaradt daljátékainkban, majd Erkel nagyoperáiban is, bár a nagyobb lélegzetű, drámai jelenetek az olaszos és bécsi operazenét (Rossini, Bellini, Mozart) követik, az idilli, lírai és hősi jelenetek kísérője mindannyiszor a verbunkos zene lett – ám mindez akkor már a romantika irányultsága alapján. (A verbunkos szerepéről első daljátékainkban és operáinkban lásd még Szabolcsi Bence: *A magyar zenetörténet kézikönyvének* "A verbunkos" című fejezetét. Budapest: 1979, 55–68.

150 Verseghy például verbunkos dallamra írta a *Bacchus' dicséretét (Borozó Ének)*. (Magyar Hárfás, 1807, I. 10–11.) és *Az elhagyott Leányt* (Magyar Hárfás, 1807, II. 4–7.), Kazinczy hagyatékában pedig, mint már említettük, két Magyar Tánc is található. (Lásd az 136. lábjegyzetet.) – Csokonai *Cultúrája* szerint kezdetben nemcsak az előadók, de az előadásmód miatt is védelemre szorult az igaz magyar zene. Tisztes a 2. felvonásban ezt mondja Petronellának: „Probály édes Leányom magyar notát is ütni; mert az mellyek Lavota Urtól kerültek, azok nem éppen dinum dánumok, tsak te édes Leányom Tártippossan ne verd [...]." Csokonai Vitéz Mihály: *Színművek* 2. (1795–1799). S. a. r. és a jegyzeteket írta Pukánszkyné Kádár Jolán. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1978, 158.

151 „Gouvernante lesz májusban, de a muzsikus elakaszt. Minthogy én azt hiszem, hogy muzsika nélkül nagy hijja van a nevelésnek, (így a Görögöknél,) muzsikus bizonyosan lesz, s minél hamarabb lehet lesz." Kazinczy Terhes Sámuelnek, 1816. ápr. 15. Kaz. Lev. XIV. 138.

152 Néhány kedves idézet ennek érzékeltetésére. Ragályi Tamás írta Kazinczynak: „A mu'sika leg elsõ passióvá változott bennem 's a' theoriáját is el kezdém tanúlni." 1806. május 26. Kaz. Lev. IV. 158. – Édes Gergely Kazinczynak: „Én most kezdek hegedűlni-is 56-dik esztendőmbenn, hogy minekutánna nem írhatok, danoljak, vagy mivel az-is néha nehezenn esik, hegedűvel mulassam magamat 's távoztassam únalmimat." 1819. aug. 23. Kaz. Lev. XVI. 493. – Döbrentei Gábor Kazinczynak: „[...] én magam-is Violint kezdék tanúlni, hogy ő vele [ti. a Grófnéval] játszhassam." 1810. febr. 7. Kaz. Lev. VII. 266. – Zabolai Kiss Sámuel Kazinczynak: „Itt létemtől fogva, jó alkalmatosságom lévén, Muzsikát is tanulok a' Klaviron, nem lesz ugyan már jó Musicus belőllem 's nem is törekedem arra, anynyira mind azon által mentem már, hogy magamat és barátimat gyönyörködtetem." 1809. szept. 18. Kaz. Lev. VI. 568.

pápai kollégium mint „minden okos Tzél nélkül való Musikát" és az erkölcs megrontóját még 1803-ban is tiltotta a hegedülést, addig a Clavicordumot jó szívvel engedélyezte, hiszen ez „ha drágátska is [...], betses s tisztességes volta mindenkor kipótolja sokszorosan a Hegedü oltsóságát s hasznavehetetlenségét."[153] Zongorakíséretes énekeket adtak közre folyóiratokban, külön gyűjteményekben és irodalmi művek részeként. Gvadányi József a *Nemes Magyar Dámákhoz, és Kis Aszszonyokhoz szólló Verseket* látta el az alábbi Verbunkos Nótára alkalmazott melléklettel *(8. kotta)*.[154]



8. kotta. Gvadányi József: Nemes Magyar Dámákhoz, és Kis Asszonyokhoz.

Verseghy 1791-ben *Rövid értekezések a' musikáról*[155] című munkájához mellékelte hat dal kottáját (Steffan, Haydn és Raffael dallamaira írta verseit), 1804-ben a *Rikóti Mátyás* függelékében Mozart *Varázsfuvolájának* négy magyarra fordított áriáját és Árgirus nótáját közölte, majd a *Magyar Aglájában* (1806) nyomtatott ki újabb húsz dallamot. Mészáros Ignác regényének, a *Kártigámnak* a betétdalai olyan népszerűek voltak, hogy „nem volt magyar leány, mely ne szégyenlette volna *Kártigámot* nem ismerni, s mely annak szomorú énekeit ne dalolta volna."[156] Csokonai már 1794-ben muzsikai kótákkal ellátott „sok Áriát, Menuettót, Stajer, Lengyel, Magyar, Török sat. Nótákat" ígért előfizetőinek,[157] a *Dorottya* megrendelőinek pedig Clavirra és Énekre alkalmaztatott „rézre metszett nótáit"[158] szándékozta ajándékba adni. Az 1803-ban kiadott *Muzsikális Gyűjteményét*[159] is folytatni akarta – természetesen klavírra átdolgozva az eredetileg hegedűre készült darabo-

153 Szabolcsi Bence: *A 18. század magyar kollégiumi zenéje.* Magyar zenei dolgozatok 8. Szerkesztette Kodály Zoltán. Budapest: 1930, 51.

154 Pozsony és Komárom: 1790

155 Bécs: 1791.

156 Toldy Ferenc: *A magyar költészet története.* Pest: 1867, 446. Érdekes, hogy ebben az esetben már Toldy is hangsúlyozza az irodalom és az élet közötti kapcsolatot, hiszen, mint írja: „Ez az erkölcsi irány, a nálunk is új hang, mely a műben [Kártigámban] uralkodott s a költészetet az élethez kötötte, nemcsak a családokba szolgált útlevelül a könyvnek, hanem a fiatalság szívéig is [...] Így Kártigám négy kiadásban egy embernyomon keresztül a legkedvesebb olvasmány volt."

157 „Elegyes Munkák dokumentuma." (1794. október 21.) In: *Csokonai Vitéz Mihály: Feljegyzések.* S. a. r. és a jegyzeteket írta Borbély Szilárd–Debreczeni Attila–Orosz Beáta–Szép Beáta. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2002, 237. (A továbbiakban: Csokonai: *Feljegyzések* 2002.)

158 Lásd *A Lilla és a Dorottya dokumentumait.* In: Csokonai: *Feljegyzések* 2002, 256.

159 Ebben Haydn, Stípa és Kossovits zenéjére alkalmazva adta ki *A Pillangóhoz, Szemrehányás és A Reményhez* című verseit. (Bécs: 1803.)

kat. 1804 februárjában írta Nagy Gábornak. „Én, míg tavaszra kelve a' Muzsikus Deákok Rectoriára kiszélllednének, akarnám tőlök a' Lavota' és mások' musicalis Compisitióikat, a' nálok – és egyedűl tsak nálok található Originálokból lekótázni, Clavirhoz alkalmaztatni a' hegedűről és a' hozzájok 's reájok tsináltt Verseimmel a' Bétsben elkezdett Muzsikai Gyűjteményimnek több Heftjeiben kiadni."[160] A divat „kényszerében" a század végére íróink már nemcsak dalokat írtak és fordítottak, hanem akár egész kantátákat és énekes játékokat is.

A hazai műdalirodalom megteremtésének fő mintái a német-osztrák dalalbumok melódiái mellett a stilizált táncdallamok voltak, hiszen ezek éneklése (újabb, divatos táncokkal) továbbra is divatban maradt.

Mivel a szimultaneitást, mint az énekvers alapvető sajátosságát, azaz egy költeményen belül a hangsúlyos és időmértékes formák egymásba játszását, egyidejűségét a táncdallamokhoz kapcsolódó proportio használata világítja meg legjobban, erre a dallamkövető írásmódból adódó verstani problémára itt tértem ki.

Az énekversekben a hangsúlyos és időmértékes formák természetes módon kapcsolódnak össze, lépnek játékba egymással. Akár az időmértékes, akár a hangsúlyos forma a kiindulópont, a zene súlyai az eredendő lüktetést átértelmezve általában szimultán jellegűvé teszik a szöveget – ezt azonban sokszor csak az énekes előadás juttatja érvényre.[161] A popularitásban orálisan terjedő, ezért rendkívül variábilis dallamhagyomány mellett a korabeli író/éneklő/hallgató számára a táncdarabokhoz kapcsolódó proportio is tovább gazdagította a metrikai lehetőségeket. A proportio használata a korabeli gyakorlatból kiindulva újabb kulcsot adhat a szimultán verselés megértéséhez. Hogy a páros alaptánc páratlan lüktetésű változata, illetve ugyanannak a dallamnak eltérő ütemezése még a 18. század végén is élt a gyakorlatban, arra Verseghy *Parnasszus Hegyén zengedező Magyar Músá*ja a bizonyíték. A kézirat 9b (18.) oldalán ugyanis egyazon táncdallamnak a 3/4-es és 2/4-es változata szerepel rögtön egymás után az alábbi megjegyzéssel: „Áriák, melylyekre az Elsö, Második, Harmadik, Ötödik, Hetedik, és Nyoltzadik Énekeket tulajdon notájokon kivül lehet énekelni."[162] *(9a–b kotta a szemközti oldalon.)*

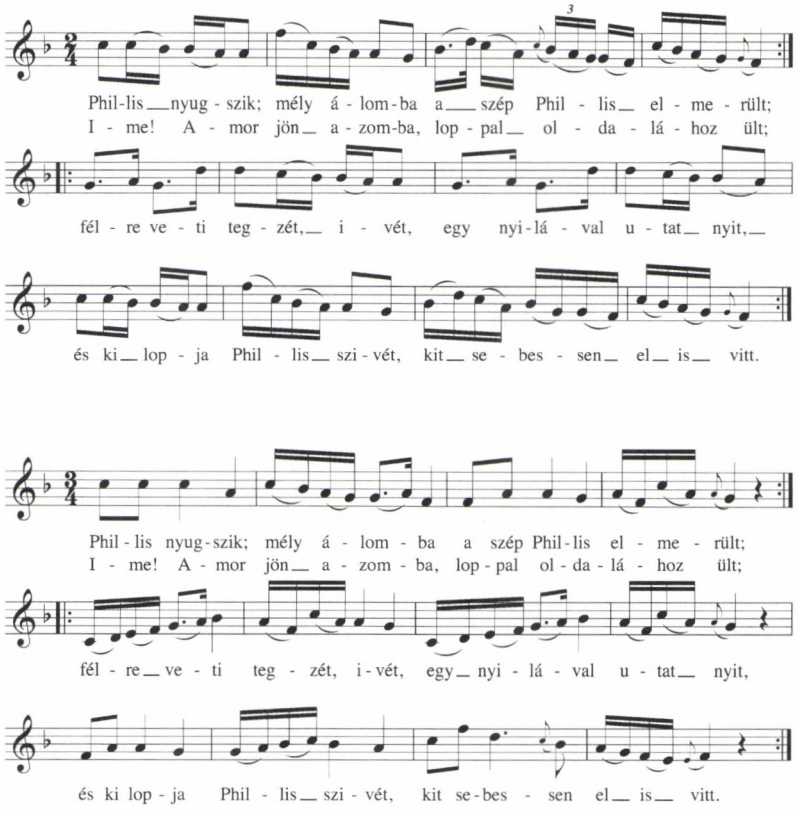
Ez az adat több szempontból is érdekes. Egyrészt eddigi ismereteink szerint az 1730-as Zayugróci (Apponyi) kézirat[163] az utolsó, amelyik a magyar táncokat (Sal-

160 Csokonai Nagy Gábornak. Debrecen, 1804. febr. 14. In: Csokonai Vitéz Mihály: *Levelezés*. S. a. r. és a jegyzeteket írta Debreczeni Attila. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1999, 290.

161 Horváth Ádám ezért (is) tartotta olyan fontosnak az énekes előadást. „[...] mert próbálja valaki, – fogja tapasztalni, hogy a dolognak, melyet előadok, erejét, az azon hangmértékekre *tactus* szerént írt énekim, érzékenyül kinyomják; oly érzékenyül, amint más nyelvben talán nem is lehet. [...] és más némelyeknek kifogását ellenben nem tartom elégségesnek; hogy tudniilik, azok a más szájából nem hangzanának úgy, mint az enyimbül: mert tapasztalásbul tudom, hogy másokébul is, akik vagy született, vagy gyakorlott énekesek, szinte úgy jól hangzik. [...] Hogy *nem minden más* tudja kinyomni a dolog erejét az énekléssel; az való: az énekesrül is igaz, amit az Oratorrul mond *Crassus Ciceronál* [...]." – Horváth Ádám: „Magyar Arion." (1814) In: MVSZ I. 1999, 402.

162 Verseghy: *Parnasszus...* 9b (18.)

163 Hasonmás kiadása: *Uhrovská zbierka piesní a tancov z roku 1730*. Monumenta musica slovaca, facsimile 1. Ed. Emanuel Muntág. Martin: Matica slovenská, 1974.



9a-b kotta. A két eltérő ritmikájú dallam Verseghy Parnasszusából, *ezúttal Faludi versével.*

tus Hungaricus) következetesen páros-páratlan ütemű variánspárokban jegyezte le, másrészt bizonyíték arra, hogy az énekelt táncdallamok irodalma (a populáris regiszter mellett) a 18. század végén még a magasabb kultúrkörökben is szokásban volt. Verseghy egyébként a *Rövid értekezések a Musikáról* című tanulmányában is táncra való melódián mutatja be a szövegritmus zenére való alkalmaztatását. Bár egyazon dallam és a hozzá kapcsolt szövegek páros és páratlan lüktetésű használata a táncdallamok játékából eredeztethető, az énekek később elszakadtak a táncok használatától, és csak a dallamok variabilitásának emlékét őrizték meg.[164] Természetesen az ének önállósodásáig a kétféle gyakorlat még sokáig élt egymás mellett. A Vietoris tabulaturás könyv (1675–1679) a nem táncdallamokat, hanem világi

164 Tulajdonképpen még Arany János is erre a hagyományra épít, amikor „többet tart a verssorok csak imént tárgyalt [szabadabb – H. M.] ütemezésére, mint arra, hogy minden ütem szigorú, határozott, merev mértékkel bírjon." Arra a „pindari szabadságra" hivatkozik itt Arany, mellyel a „barna zenész", a régi magyar énekelt vers zenei hagyományait őrző cigány muzsikus kezeli »nyirettyűjét«, egyazon ütem időfelosztását is alkalmanként változtatva." Kecskés András: *A magyar verselméleti gondolkodás története (A kezdetektől 1898-ig)*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1991, 223. (A továbbiakban: Kecskés 1991.)

énekeket tartalmazó Notae Hungariae Variae részben a *Hová készülsz szivem tülem* (Nr. 12.) énekhez is proportiót kapcsol, és kizárólag itt, a szövegekre való utalásokat tartalmazó részben fordulnak elő szabálytalanul váltakozó metrumú énekek.[165] Verseghy viszont, mint láttuk, még több mint száz év múlva is táncdallamokon mutatta be a prozódia helyes használatát, Csokonai dalai közül néhányat pedig még az 1870-es években is különböző ütemmutatóval jegyeztek le – egyik általában az időmértékes, másik az ütemhangsúlyos verselést domborítja ki[166] –, pedig a tánc- és énekdallamok használata (a népzenétől eltekintve) akkor már régen különvált.

Az új stílusú, ritmusában kötött dallamokhoz való alkalmazkodás a 18. század közepétől a szemünk előtt alakítja át a verselési rendszert. Korábban ugyanis a régi dallamok parlando, rubato jellegéből adódóan[167] az énekelt verseknél csak a „kadenciára" (rímre) vigyáztak.[168] A prozódia másodlagos volt, illetve ki-ki saját ízlésének megfelelően a szöveggel együtt variálta a dallamot.[169] A század közepétől azonban a divatos érzékeny-klasszikus dallamok átvéve a régi dalhagyomány helyét olyannyira elárasztották hazánkat, hogy nemcsak kisasszonyaink voltak kénytelenek idegen nyelven énekelni, de katonáink is idegen marsokkal buzdították magukat.[170] Ezek a szoros ritmusú, új dallamok már minden énekben megkövetelték az időmérték elvének alkalmazását.[171] Nyilvánvaló, hogy a korábbi szokás is élt még egy darabig – ezért írtak lépten-nyomon a helytelen énekszerzés (rímes-hangsúlyos szöveg új stílusú, szoros ritmikájú dallammal) borzalmas fülsértéséről,[172] ezért kérték íróink a párosvéghangzást (rímes verseket) kedvelő énekszerzőket is a dallam mértékének követésére.[173] A kétszeres (rímes-időmértékes) verselés kialakulásával kapcsolatban íme Révai Miklós vallomása.

> Már ami a Versmérséklést illeti, régtől barátja vagyok én a hosszú és rövid hangzásra ugró versnek, nem is ok nélkül, kivált az Énekekben. Érzi azt a kényesebb fül, mikor valami nótára énekeltetnek a páros sarkú Versek, melyekben a hosszú és rövid hangzásra épen semmi vigyázat sincs, akármint essenek is: mi éktelenül húzódnak bennek a rövid szóízek, *syllaba,* ahol a nota tulajdonsága vagy törvénye hosszas ejtést kíván; és viszont mi dísztelenül szorulnak a hosszú ízek, ahol a nótának sebesen kell leereszkedni vagy emelkedni. Csak ennek eltávoztatásáért is jobb a hangmérséklés, és épen az Énekekben. [Következik a helyes hangmérséklés kifejtése, majd így folytatja:] Igaz, ezt a csinosb rendet azelőtt én sem tartottam meg oly igen az én énekelhető páros sarkú Verseimben [...] de most már meggyőződvén iránta, hogy mi jobb s mi szebb mégis, előbbi rendetlenségemet az ilyenféle Énekeimből is, amennyire lehetett, elég gondosan kiirtogattam.[174]

165 Az énekekről bővebben lásd *Tabulatura Vietoris saeculi XVII.* Musicalia Danubiana 5. Közreadják: Ilona Ferenczi–Marta Hulková. Bratislava: Opus, 1986, 30–31.

166 Ilyen például *A fekete pecsét, Az utolsó szerencsétlenség* vagy a *Búcsúvétel.* A *Búcsúvétel* részletes elemzését és kottáit lásd Hovánszki Mária: „Csokonai dallamkövető versei." *ItK* 2004/4, 466–482., főleg a 473–475.

167 „Oly elmés verseknek énekelgetésével zengedeztek nyelvei érdemes emlékezetű nagy eleinknek, még mikor a Tanais partyáról e boldog földre költözködtek [...] De szinte mind szomorúak valának őseink nótáji. Nem csuda: üldöztettek szüntelen, és őldőztek. Egy véres csatából meg sem pihenvén, más ellenségnek voltak meggyőzői. A Diadalomi verseket éneklésekben is illetődve emlegették Bajnoki Pajtásoknak eseteket." Kreskay Imre: *Magyar Ódák avagy Énekek.* OSZK Quart. Hung. 2197, 2a.

168 Miként ezt, ti. hogy a mi régi magyar énekeink miért kadenciásak (rímesek), Horváth Ádám a *Magyar Arion előbeszédé*ben megfogalmazza. „És hogy Apáink később vették észre a magyar nyelvnek a tulajdonképpen való *metrum*ra, hangmértékre is igen alkalmatos voltát, az lehet az oka: mert mind muzsikájok, mind verseiknek belső érdeme többnyire szomorú volt, és így maga a *Muzsika* hang, *Rhytmus* nélkül is megszenvedte a változó törvényt, s olyan tactust ejtettek, amilyen volt a szó." In: MVSZ I. 1999, 403.

169 „A hajdani Magyaroknak siralmas énekeik, sőt még a táncnótáik is megengedik a nagyon szabad kötésű verseket, csak hogy azokban kivált a sorok végin előforduló hangcsavarításokra s keserves formabillentésekre legyen vigyázat. Ilyet írtam ezelőtt négy esztendővel a Rákóczi nótájára. [...] A más némely idegen nemű énekeknek, melyek a régiektől maradtak reánk, mivel sokszor szabad akarat szerént csinálunk taktust, ott a hangmértékeket is szabadabban változtatjuk." – „Horváth Ádám írása a Magyar Músában." (1787) In: MVSZ I. 1999, 197–198.

170 „Más nemzetek [...] újjabb újjabb hadi Nótákat adnak Vitézeiknek Szájokba, és minden módon igyekeznek tábori jeles dalljaik által hadi Seregeikbe tüzet 's Lelket ébreszteni. Tsak a' Magyar Hadi Sereg az, a' mellynek mostanában nintsenek Bárdusai. Kevés, igen kevés hadi dalljaink vagynak, mellyekre Katonáinkat taníthatnók, úgy hogy tsudálkozva kellett a' mostani elmúlt Táborozásban tapasztalnom, hogy Katonáink kéntelenek vóltak idegen nemzetnek német vagy Franczia dalljaikat meg tanulni és danolni, mellyekkel magokat víg kedvekben vagy mars közben múlathassák. Tudom, hogy sokkal nagyobb szeretettel viseltetnek hazánk' jeles Poëtái a' Császári 's Királyi Magyar hadi Sereg és azoknak Vitézzei eránt, mint sem azt meg engedhetnék, hogy Magyar Huszárjaink németűl, vagy francziául dúdoljanak..." Szalárdi Jakkó László Főhadnagy Kazinczynak, 1812. jún. 16. Kaz. Lev. IX. 503.

171 Horváth Ádám írta: „[...] az énekes verseknek természetek, hogy a hangmérték, a taktus bennek meglegyen. [...] csak egynehány példákat hozok az olyan új és szabadon változtatható formájú Magyar versekre, melyekben az ének-hangok lassú vagy szapora volta szerént változtattatnak a hangütések mértékei és egyszersmind az egyenlő végezet is megvagyon [...] mert az ilyen versek éneknótára lévén alkalmaztatva. [...] Annyival szebb pedig az ilyen ének vers, mennél rövidebb sorok vagynak benne és mennél kevesebb szilabájú sorokban vagyon a Kádencia: de annál nehezebb is [...] Annyiféle továbbá az ilyen énekes vers, valamennyi féle az ének: van lassú, van ugrós, van *Német, Olasz, Anglus, Magyar,* van *Verbunkos* is. [...] de a német énekeknek különb-különb nemeire is szépen írattathatnak a Magyar versek, bizonyos megkülönböztetéssel. – „Horváth Ádám írása a Magyar Músában." (1787) In: MVSZ I. 1999, 189. 193–194.

172 Batsányi írja *Faludi Ferenc verseinek kiadása* előtt (1823). „Tudnivaló [...] hogy az olyantén szabad versek, amelyek valamely bizonyos időmértékhez alkalmaztatva, vagy a prozodiának ismeretes törvényei szerént *szoros metrumra* vétetve nincsenek, nem énekelhetők. El nem énekeltethetnek t. i. anélkül, hogy az Éneklő majd minden második vagy harmadik szóban, a szillabák hangjainak különböző mennyisége miatt, valamely akadékot ne találna, és vagy az éneklés mesterségének meghatározott reguláit, vagy pedig ezektől el nem távoztatván, a nemzeti nyelven erőszakot tenni, s ezáltal a Hallgatónak füleit szüntelenül sérteni, gyötörni, ne kénteleníttetnék." In: MVSZ I. 1999, 430.

173 Révai Miklós írta *A versszerzés két különböző módjáról* (1781) című tanulmányában: „[...] az *éneklés* is sokat könnyebbít rajtok [a párosvéghangzáson, ti. rímen], hahol vagy lankadtabb, vagy rosszabb a kiejtés, hogy azt nem annyira vesszük észre. [...] Hanem én [...] kérném az Énekszerzőket, ha már a párosvéghangzásba oly igen beleszerettek. Megvizsgálván elébb a nótának, amint már meg szoktuk nevezni, az ő tulajdonságát, s főképpen arra ügyelvén, hogy hol húzódik inkább és hol ejtődik sebesebben; vajha legalább arra volna gondjok a párosvéghangzáson kívül, hogy, amennyire lehet, csak oda ne vessenek rövid tátatot [szótagot], ahova a nóta húzósat kíván. Mert ez igen rútul esik. [...] Igen így határozta el a Német is a hangmérséklést, s nem éppen a Görög és Deák törvény szerint." (In: MVSZ I. 1999, 120.) – Batsányi a kiadásra szánt verseinek előszavában (1808): „Ha tehát ezen felekezetbéli [a rímet kedvelő] Versszerzőjink azt akarják, hogy legalább azon költeményeik, amelyeket éneklésre, muzsikára készíttenek, ne csak olvashatók, hanem valósággal énekelhetők, muzsikára valók, s mindenképpen szépek, jók és tökéletesek légyenek: csakugyan szükséges, hogy a szótagok hangjára ők is vigyázzanak; hogy ilyféle verseiket ne csak számra, hanem egyszersmind valamely hangzatbéli mértékre is vegyék." In: MVSZ I. 1999, 372.

174 „Révai Miklós: Szerelem Nyájaskodási." (1792) In: MVSZ I. 1999, 317.

A Musenalmanachokból fordított német (francia, olasz) dalok szembesítették költőinket a magyar nyelv hosszúság- és súlyviszonyainak különbségeivel, ez alapján mondták ki (bár általában az antik-humanista hagyományra hivatkozva) az énekekben az időmérték elvének szükségességét,[175] és határolták el magukat a régi nótáktól. A képzett, kitűnően hárfázó, nyugati műzenén nevelkedett Verseghy Ferenc a ritmustalanság szeretetéből egyenesen erkölcsi következtetéseket vont le.[176] Mivel számára a ritmus pontos, lejegyzett, kötött időértéket jelentett, megvetette a magyar táncot és muzsikát, hiszen bennük „a' tactus ízeire nézve semmi rend, avagy rythmus nem találtatik".[177] A kadenciás (rímes) verseket is azért ellenezte, mert mint mondotta, „semmihez jobban nem hasonlíthatom, mint egy ollyan Kótyogósnak a' járásához, a' ki minden rend és mérték nélkül, már kisebb, már nagyobb lépéssel, idestova tántorog; ki vévén, hogy minden második vagy harmadik lépés után caesura helyett meg botlik, 's meg áll; azután pedig minden negyedik vagy hatodik lépés után, a' falhoz ütvén magát, kadentziát tsinál."[178] *Rikóti Mátyás*ában (1804) kíméletlenül kikarikírozta azt a „taktus nélkül szűkölködő" magyar ének és verselési hagyományt, amelyet Horváth Ádám ugyanezen okokból védelmezett (ti. a rendkívül variábilis dallamokra megfelelő átalakítással bármilyen szöveget el lehetett énekelni). A magyar dalköltészetre Verseghy is a német-angol „félmetrumos" verselést tartotta a legalkalmasabbnak; mivel az ilyen versek prozódiája nem elég szilárd, nagyobb teret enged a dallamra való írásnak, illetve a szöveg- és dallamritmus játékából származó szimultaneitásnak.

Mivel a zene és irodalom egységében fogant dalköltészet rendkívül variábilis metrum-készlettel kísérletezhetett, igen bonyolult ritmusképletek és unikum strófaszerkezetek születtek.[179] A külföldi dallamminták folyamatosan gazdagítot-

175 Általában vers és dallam eredendő egységére, illetve az antik görögökre hivatkozva (akik a „magok verseiket Muzsika mellett énekelték") az időmérték elsőbbségét vallották, és a zene alapvető követelményének tettek eleget, amikor a hangmérséklés szükségességét hirdették az énekelt rímes versekben is.

176 „A' musikában, a' tántzban, és a' verselésben való ízlés leg hamarabb el-árúllya a' belső charactert, avagy szív-béllyeget az emberben. Mennél kevesebb rendet és mértéket érez valaki, 's mennél több darabosságot és zavarodást el-szenved e' három mesterségben annál kevesebbet lehet annak lelki tehetségeiről reményleni." Verseghy: *Rövid értekezések a' Musikáról*. Béts: 1791, X.

177 Uott XI.

178 Uott XI. – Kodály ezt a részt az *Árgirus nótája* című tanulmányában, mint a tempo rubatóról való legkorábbi leírást idézi. Kodály Zoltán: *Visszatekintés II.* S. a. r. Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1964, 83.

179 Földi János Gellertnek *Lutzinda* című énekes játékáról írja, melyet nyelvünkön ő is éppen olyan szabad versekben próbált, mint az eredeti, hogy „ebből foly osztán annyi sok ezer s meg ezer változata a Versnek, mely szerént annyi sort és annyi hangzatot vehet fel egy-egy Versre az Író, amennyi tetszik, vagy valamely megtetszett Músika nótája kíván." „Földi János tanulmánya a Magyar Músában." (1787). In: MVSZ I. 1999, 182. – Révai Miklós: *A versszerzés két különböző módjáról* (1781): „Ha ki pedig a mérséklést venné egyedül ilyen vizsgálóra, hogy a különbféle nóták után a versezésnek különböző több módjait is szerezhesse, hogysem amennyit vagy a Görögöknél, vagy a Römaiaknál találhatott: kiki máris eléggé látja, hogy mennyire mehetne. Amint darabokra feloszthatók a vers nótái, melyek szerint le akarná verseit kötni, ugyan aként hol több, hol kevesebb tátatokból és különbféle versegyelitésből egybeszerkesztetett igen sok nemű verskötetjei lehetnének a Lantos Költeménynek. Hanem amint én tapasztaltam, többire jambus vagy trokéus versekből állanának." In: MVSZ I. 1999, 121.

ták líránk formakészletét, és dalköltőink a prozódia ürügyén a legkülönbözőbb heterometrikus képletekkel lepték meg a közönséget. Mert bár minden énekszerzőt az időmérték elve vezetett,[180] a gyakorlatban szöveg és dallam játékát kihasználva a tökéletes prozódiát illetően rögtön engedményeket tettek maguknak.[181] Protestánsoknál és katolikusoknál a korabeli nyugati dallamok hatására egyaránt különböző újítási irányok figyelhetők meg. Egyrészt tipikus a hagyományos egyházi formáknak a modern nyugati mértékkel való ötvözése (Ráday Gedeon, Földi János, Szentjóbi Szabó László; Révai Miklós, Kreskay Imre), másrészt jellemző a hagyományőrzés nevében a régi világi formák megújítása (Horváth Ádám; Kreskay Imre), és végül a korábbi hagyományoktól leginkább eltávolodva a valóban modern, érzékeny dalformák meghonosítása (Csokonai; Verseghy Ferenc). A különböző formák prozódiai szabadossága azonban néhány év múlva Berzsenyi tanúsága szerint épp oda vezetett (ti. „ritmustalanságához"), aminek ellenében létrejött a versújítás.[182] Mivel az 1800-as évek elejére az énekvers „verstana" fokozatosan egybemosódott a dilettantizmussal, a szövegvers győzelmét nemcsak a Kazinczy által meghatározott kánon biztosította (ami például Verseghyt radikálisan kizárta a poéták köréből), de az elit végérvényes elhatárolódása is minden középszerű jelenségtől.

Amikor a verstani vita hevében mindenki ének és szöveg összeegyeztetésének módjairól írt, Kazinczy hallgatása arról, hogy Ráday tanácsára ő is „a göttingiek dalainak átdolgozásával",[183] vagyis a *Musenalmanach*ok fordításával gyakorolta magát a dalköltésben, igen beszédes. Egy-két elszólásától eltekintve Kazinczy mindvégig úgy nyilatkozott a nyugat-európai verselésről, mintha a probléma csupán a szövegekből adódnék, és semmi köze sem lenne a zenéhez. Pedig a Ráday-nemnek is nevezett kétszeres (rímes-időmértékes) verselés kialakulása egyértelműen a külföldi érzékeny-klasszikus dallamok elterjedésének volt köszönhető, még akkor is, ha a későbbiekben ez a verselési rendszer az autonóm szépirodalom-fogalom kialakulása miatt (ami függetlenítette magát a zenétől) a szövegvers megújulása-

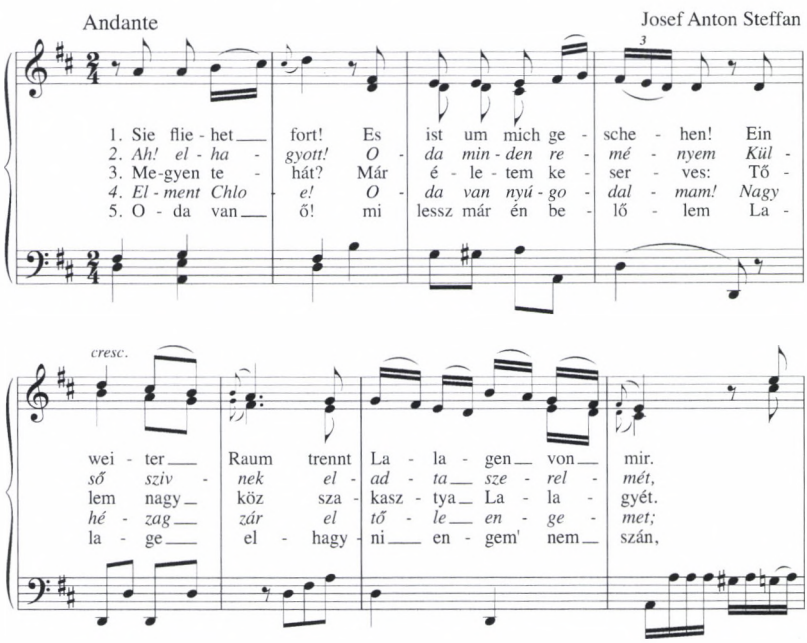
180 „A muzsikai taktusnak tulajdonképpen csak a versbéli *metrum* felelvén s felelhetvén meg, szükségképpen megkívántatik, hogy a muzsikára s éneklésre szánt költeménynek sorai bizonyos lábmértékre vétetvén légyenek, s hogy e szerént a poétai *rhytmus* a muzsikabélivel illendőképpen megegyezzen." „Batsányi János: Faludi Ferenc verseihez." (1823). In: MVSZ I., 1999, 430.

181 Verseghy a *Thirzis és Kloé*ra mondja (Steffan) „E' regula ellen hibáztam én is [ti. szöveg és dallam ritmusának tökéletes egyeztetése ellen] amaz énekemben: *Thirzis és Kloé*, mellynek csupa trocheusokból kellene állani." Verseghy Ferenc: *Rövid értekezések a' Musikáról VI. Énekkel*. Bécs: 1791, XV.

182 A *Kritikai levelek*ben (1829) írja a Ráday-nemről: „[...] ez a metrum egyfelől oly igen muzsikás akar lenni, hogy a poézis és a muzsika technikáit egészen összezavarja, úgyhogy még *dúr, moll*, s ki tudja, mi hangokat is tapogat; másfelől pedig éppen úgy gondolkodik, mint az egyszeri muzsikus: *Ha akarom vemhes, ha akarom, nem vemhes!* Azaz tehát annak egész törvénye csak ez: Hogy jobban láttassál muzsikálni és előmenni, mint a Zrínyi-verselők, pengesd a szokott metrumot, ahol könnyen megy, ahol pedig nem akar menni, ott mondd, hogy a muzsikai metrumban a rövid hosszú is lehet, valamint a hosszú rövid is, ha a hely úgy kívánja; mert természet szerint az ének mind a hosszút megrövidítheti, mind a rövidet meghosszíthatja, p.o. szee-relem, vee-szedelmes s t." In: Berzsenyi 1999. i. m. 258.

183 Négyesy László: *Kazinczy pályája*. Budapest: 1931, 47.

ként kanonizálódott.[184] Természetesen miután a kétszeres versek prozódiája kellően megszilárdult, ezeket is elkezdték dallam támogatása nélkül írni, de fontos hangsúlyozni, hogy ennek ellenére így is többnyire éneklésre szánták őket.[185] Érdekes összevetni például Steffan–Kleist Amyntjának fordítását, amelyet a korban (szinte egymással párhuzamosan) négyen is elkészítettek.[186] Kazinczy *Chloe*, Verseghy *Panasz*, Révai pedig *Amynt pásztornak kesergése* címen magyarította A. Steffan dallamára a szöveget. A negyedik valószínűleg Kármán Imre fordítása, amely az Urániában jelent meg I...i monogrammal *(10. kotta)*.[187]

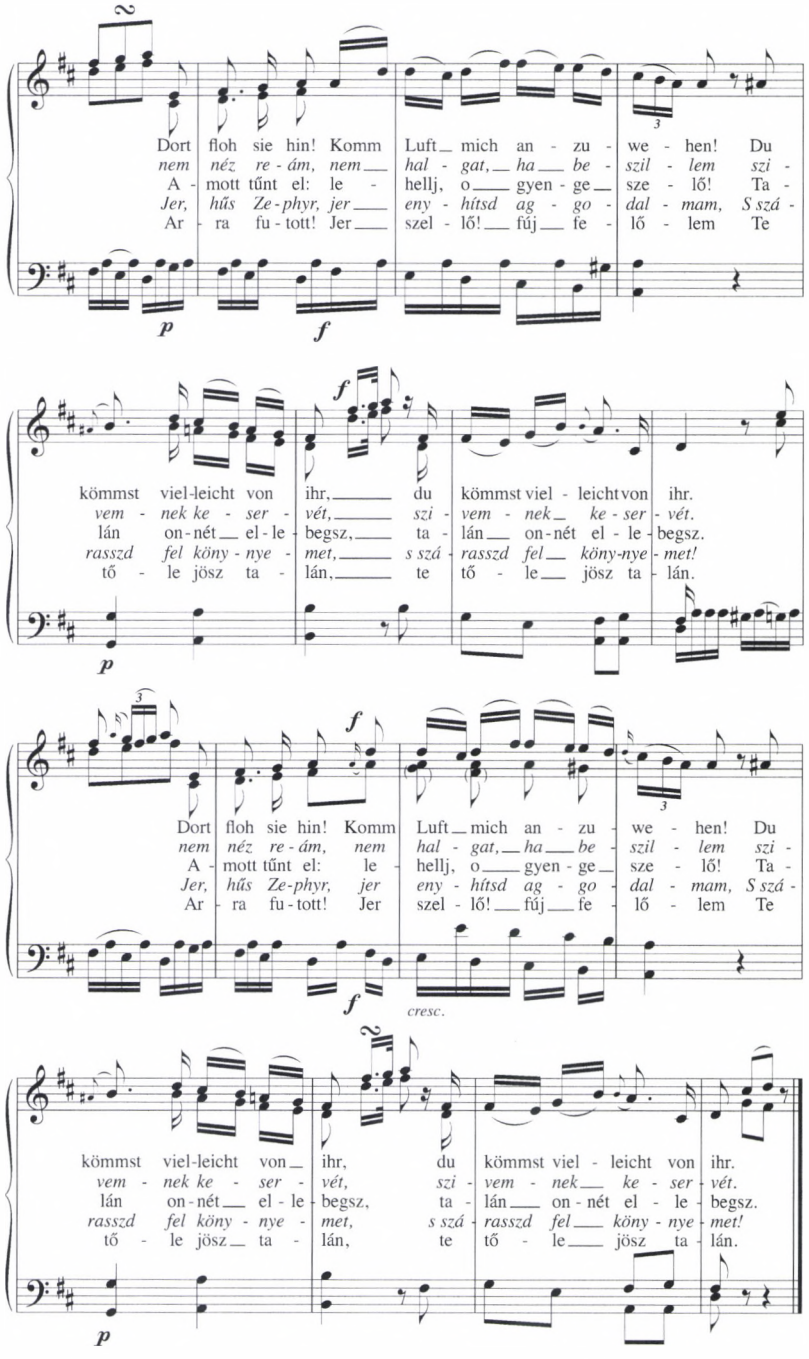


184 Az esztétikai és verstani problémák ebben az esetben igen ellentmondásosan függnek össze egymással. Hiszen míg a nyugat-európai verselés kialakulása a korabeli dalirodalom fordításához köthető, az éppen autonómiájáért harcoló szépirodalom természetesen a zenétől is függetleníteni akarta magát. Így állt elő az a furcsa helyzet, hogy bár a versújítás legmodernebb eredménye, a Ráday-nem a zenéből eredeztethető, Kazinczy, aki a nyugat-európai verselés élharcosa volt, csak elvétve elmélkedett szöveg és dallam kapcsolatáról.

185 „[...] élhetünk az apróbb Dalokban és Énekekben Kétszeres Versekkel is. Annyival is inkább pedig, mert az eféle Dalok és Énekek többnyire valamely musika nótához valók." „Földi János kéziratos könyve a versírásról." (1790) In: MVSZ I. 1999, 307. – Batsányi írja a kétszeres versekről, miután az accentusra való vigyázás szükségességét kifejtette, hogy „kivévén itt is azt a különös és igen ritka esetet, amelyben poétai szabadsággal élünk, s a kipótlást a *Compositor*nak és az Éneklőnek okosságára kell hagynunk. Ily szabadsággal éltem én is egyszer vagy kétszer énekeimben; nem akarván a jobb és odaillőbb gondolatot a mérték kedvéért feláldozni." „Batsányi János előszava kiadásra szánt verseihez." (1808) In: MVSZ I. 1999, 378.

186 Steffan–Kleist dalát lásd: *Das Wiener Lied von 1778 bis Mozarts Tod*. Hrg.: Margarete Ansion–Irene Schlaffenberg. Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Jg. XXVII,2 Band 54. Wien: Universal Edition, 1920, 4. sz. 4. o.

187 Lásd Szilágyi Márton: *Kármán József és Pajor Gáspár Urániája*. Debrecen: 1998, 275–276.



10. kotta. J. A. Steffan H. von Kleist versére (1.) írott dala Verseghy Fernc (2.), Révai Miklós (3.), Kazinczy Ferenc (4.) és Kármán Imre (5.) fordításában.

Bár a nyugat-európai verselést maga Kazinczy is dallamok segítségével sajátította el, ha a külföldi minta nyomán fordított énekek kottával együtt jelentek meg, akkor az adott műveket már nem szépirodalomnak, hanem zene és dallam egységében fogant szövegeknek tekintette, melyek a művészeti ágak keverése miatt nem tartozhattak az elit irodalomhoz. Folyóiratában, az *Orpheus*ban (1790) a Musenalmanachokból fordított darabokat mind dallam nélkül közölte, és a verbunkos miatt Csokonai *Reményé*ről is változóan nyilatkozott mindaddig,[188] amíg az igazi slágerré nem vált.[189] A művészeti ágak rigorózus szétválasztása, illetve hallgatása az énekversről természetesen Kazinczynál sem tudható be egyszerűen az unmuzikalitásnak – ez szorosan összefügg a református felekezet zenéhez való viszonyával és kulturális kapcsolataival.

A reformátusoknál ugyanis a versújítás bár dallamok segítségével, de elsősorban mégis nyelvi alapokon történt. Ennek hátterében nemcsak a puritanizmus,[190] és az az esztétikai szemlélet állt, amely a szerelmi líra éneklését a populáris regiszterhez kötötte, de mivel a Göttingával való kapcsolat miatt a *protestáns* felekezetek főleg a *berlini daliskola* Musenalmanachjait használták (Voss, Schulz, Zelter), a dallamok közléséhez valószínűleg a szerzők sem ragaszkodtak feltétlenül, hiszen az ezekben található, már Herder népdalfogalmának hatása alatt formálódott, díszítés nélküli, egyszerű, népies melódiák közel álltak a református zsoltár- és népénekekhez. Bár az ismerős dallam- és metrumkészlet a világi szövegek fordításában megkönnyítette a prozódia használatát, az egyházi énekekre (is) emlékeztető dallamokat a szerzők sem vállalhatták szívesen. Nem véletlen tehát, hogy a göttingai Musenalmanachokból fordított világi dalokat következetesen dallam nélkül közölték – akkor is, ha a melodiáriumok tanúsága szerint például Szentjóbi Szabó László dalait[191] *(Piros rózsa boltozatok..., Fakadj piros rózsa...)* széltében-hosszában énekelték.[192] Jellemző például, hogy a Magyar Museum szerkesztői Ráday Gedeon

188 „Ez énekben mentségére lehet a szegény Csokonainak, hogy ő ezt a szörnyű hosszúságú schémát a Kosovich közönségesen kedvellést nyert muzsikai compositiója miatt választotta, s meglehet, hogy parancsolatja volt, hogy erre írjon. Az ének valóban bájoló, s tanulatlan olvasónak sokkal kedvesebb lesz mint a Dayka két dalai, mert – Non quisquis videt immodulata poemata judex!" Kazinczy Ferenc *Tübingiai pályaműve a magyar nyelvről.* (1808.) Régi Magyar Könyvtár 37. sz. Budapest, 1916, 166.

189 Toldy Ferenc például a 13 éves Eszterházy Miklóstól Londonban hallotta a dalt. „Mikor azt kérdeztem tőle, mikor volt utólszor M.országban, ezt felelte: »Még én nem voltam M.országban, Ratisbonnban születtem, 's most mindég itt vagyunk. De azért magyar vagyok, mert uramatyám is az; és ugyan szeretem a' magyarokat.« Mikor elment azt mondta: »Ugyan látogasson meg édes S[chedel]. Úr! Tiz órakor van a' legjobb idő; azután fogok valamit fordítani is magyarra.« Ő énekli a' Földiekkel játszót is, és megigérte, hogy ha eljövök, klavír mellett fogja producálni." Toldy Ferenc Kazinczynak, London, 1830. márc. 15. Kaz. Lev. XXI. 250.

190 Ennek tudható be az is, hogy Anakreon fordításait gróf Ráday Gedeon még A. J. álnéven jelentette meg a *Magyar Museum*ban.

191 Szentjóbi Szabó László Musenalmanach-költészetét lásd Gálos Rezső: *Szentjóbi Szabó László.* Budapest: 1955, 49–54.

192 *A' sír-halom* című, *Piros rózsa boltozatok...* kezdetű dalának előfordulási helyeit lásd *A magyar kéziratos énekeskönyvek és versgyűjtemények bibliográfiája (1542–1840).* Összeállította Stoll Béla. Budapest: Balassi Kiadó, 2002, 662., 1116., 1172., 1274., 1277., 1291., 1379. (a továbbiakban: Stoll) és *Arany János népdalgyűjtemény*ében, közéteszi Kodály Zoltán–Gyulai Ágost. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1952, II/21.

németből fordított istenes énekeihez lábjegyzetben még odaírták a mintaadó korál-, és zsoltár nótáját,[193] de világi énekeit szövegversként adták ki. A nyugat-európai verselésnek a hagyományos egyházi formákkal való kapcsolata jól látható a korai dalfordítások alapján. Ráday például *Hol vagynak a violák...* kezdettel, Szentjóbi Szabó László pedig *A Poéta* címmel fordította le ugyanazt a Jakobi-dalt Schulz *Musenalmanach*jából; a református egyházi formakincset felhasználva (676777 / ababcc) mindkettőjük prozódiája híven követi a zene súlyviszonyait. Ráday *Tavaszi estve* című költeménye pedig, melyet az első nyugat-európai formában készült versként tart számon a hagyomány, 8/7-es, illetve 7/8-as 15-ös rímes trocheusi sorok váltakozásából áll. A költő a 8-asok 7-essel való kombinálását, amely már a 17. században is igen kedvelt egyházi formának számított, eltérő verslábakkal és sormetszettel tette változatossá. Hogy a *Tavaszi estvé*t milyen dallammintára fordította, sajnos nem tudjuk, de a későbbiekben bizonyíthatóan a *Musenalmanach*ok alapján dolgozott. Gróf Ráday Gedeon azt, hogy a nyugat-európai formák mintaadója lett elsősorban a német, francia és olasz irodalomban való jártasságának köszönhette.[194] Újítása abban állt, hogy a magyar énekhagyományból kiindulva úgy írta először egyházi, majd azokhoz közel álló világi dallamokra verseit, illetve úgy igazította a dallam súlyviszonyaihoz a fordításokat, hogy közben az eredeti versnemet is próbálta megtartani. Hangsúlyozni kell azonban, hogy Ráday „nem új versnemet kívánt bevezetni, hanem a régi magyar verselésben kereste a nyugati mintájú korszerűsítés lehetőségét."[195]

Bár a *katolikusok* is gyakran szövegversként közölték az idegenből fordított énekeket, mivel náluk a zenéhez való viszony (teológiai okokból is) alapvetően pozitív volt, ezek dallammal való vagy éppen dallam nélküli közlése nem okozott problémát. Emellett a császári udvarhoz kötődve ők főleg a *bécsi dalirodalmat* fordították (Steffan,[196] Raffael, Haydn),[197] amely a göttingai *Musenalmanach*oknál hazánkban mindenképp „elitebbnek" számított, hiszen ezen dalok melódiavilágát a népies elemek mellett továbbra is erősen meghatározta az olasz és francia operaáriák nyelvezete. Bár a líra éneklése katolikus körben mindig természe-

193 Például a Gellertből *Jó voltod Isten...* Kezdetű éneket a *Sey Lob und Ehr dem höchsten Gut...* korál nótájára „ugyan azon vers nemével" fordította. In: *Magyar Museum I–II.* Első folyóirataink. S. a. r. Debreczeni Attila. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 2004, 68.

194 „Ráday [...] érezvén, hogy a nem skandált ének örök ellenkezésben van a muzikai kompoziciókkal, s szertelen olvasása szerént járatos lévén a németek, franciák és olaszok literaturájokban, kik verseiket skandálatlanul soha nem írták, ezeknek példája szerént kezdette mérni dalainak lábait. Ő tanította ezt a különbséget érezni Verseghyt, Földit s engemet." „Kazinczy Ferenc: A magyar verselésnek négy nemeiről." (1815) In: MVSZ I. 1999, 408.

195 Kecskés 1991, 172.

196 J. A. Steffan bécsi udvari muzsikus Maria Antoinette zongoratanára volt. Négy kötetes dalgyűjteménye 1778 és 1782 között jelent meg *Sammlung Deutscher Lieder für das Klavier* címen.

197 Révai Miklós és Verseghy Ferenc dalai forrásainak feltárását főleg Gálos Rezső kutatásainak köszönhetjük. Lásd erre vonatkozó tanulmányait „Adatok a magyar műdal kialakulásához és forrásaihoz." *ItK* 1933, 93–109.; „A német érzelmes dalköltészet magyar emlékei." *ItK* 1940, 31–49.; „A magyar műdal kezdete a XVIII. században." *ItK* 1932, 354–375.

tes volt,[198] az érzékeny stílus, illetve ennek eszmeisége nemcsak a klerikusok „szerelmi nyájaskodásait" legitimálta, de az egyházi-világi zene egymáshoz való viszonyát is megváltoztatta. Annak ugyanis, hogy a szerzetesek gond nélkül írtak világi dallamokra vallásos szövegeket (és fordítva), nem feltétlenül a rendek elvilágiasodása az oka – sokkal inkább az érzékenységnek a strófikus dalok „egyetlen" dallamában keresett egységeszménye. Ez az elvárás a korabeli műfajelméletekben is kézzelfogható, amelyek például a daltól, az ódával szemben, megkívánták az érzés egyneműségét.[199] „Bármely dal első szakasza az összes többi mintája kell legyen, az ódában pedig ez csak a versmérték tekintetében lesz minta [...]."[200] Ezért, bár a lírai műveknek „szerves tartozéka az ének",[201] „a dal mindig éneklésre van szánva [...] az ódát pedig vagy csupán olvasásra szánják, vagy ha dalolandó, akkor mindegyik strófának külön dallam biztosítandó".[202] A zenészként is elismert Verseghy[203] tehát – természetesen a korábbi hagyományok szerves beépítésével továbbra is nótautalással – az érzékeny (zene-) esztétikát követve írta ugyanarra a strófikus dallamra énekeit, illetve készített számtalan egyházi szöveget világi dallamra,[204] és a modern esztétika nevében gúnyolta ki *Rikóti Mátyás*ában a barokk affektustant.[205]

Bár bevett szokás szerint és a szükségnek eleget téve a szerzetesköltők mind megpróbálkoztak az énekversírással,[206] maguk között avatott zeneszerzőnek Verse-

198 „Ami az »Ének« nevezetet illeti [...] a szónak mesterségbeli tulajdon értelmében, az ugyan Faludinak sem az I-ső és IV-dik Könyvben található Énekeire, sem egyéb verseire nem illenék; ámbár ezen jeles Poétának most említett Énekei többnyire valósággal énekeltetni szoktak." „Batsányi János: Faludi Ferenc verseihez." (1823) In: MVSZ I. 1999, 430.

199 „Bármely érzésnek ugyanazt a tónusát kell megtartani az elejétől a végéig [...] a dal ugyanazon érzés különböző fokozatait sem tűri, természete tehát megkívánja, hogy egyetlen tárgya legyen." Verseghy Ferenc: *Analiticae Institutionum Linguae Hungaricae. Pars III. Usus Aestheticus Linduae Hungaricae.* Buda: 1817. Magyar nyelvű kiadása: *A magyar nyelv törvényeinek elemzése.* III. rész. Szerk. Szurmay Ernő. Szolnok: 1980, 770.

200 Uott 770. (Analitica)

201 Uott 749. (Analitica)

202 Uott 768. (Analitica)

203 „Versegi Ferencz expaulinus. Budán privatizál. Nagy tudományú, nyílt elméjű, igaz lelkű derék férfiú. A hárfát úgy veri s e mellett oly szépen énekel, hogy hozzá fogható alig van a hazában erre nézve." Batsányi János Aranka Györgynek, Kassa, 1791. aug. 8. In: *Batsányi János költeményei, válogatott prózai írásaival egyetemben.* S. a. r. Toldy Ferenc. Pest: 1865, Levelek, 245.

204 *A Parnasszus hegyén zengedező Magyar Músa* tele van ilyen keresztutalásokkal. (OSZK Ms. Mus. 1824.) A *Priamus és Thisbe*-költemények dallamára énekelteti például *A világtól el-váló Léleknek tusakodásai*t és a *Lélek kegyelmet óhajt* című éneket.

205 „Jól tud azonkívűl a szent énekekhez, / s hogy behathassanak a bűnös lelkekhez, / olly nótákot alkot a verseletekhez, / mellyek külfestést is adnak értelmekhez. / Ha verse a bűnöst pokollal ijeszti, / a szelídebb sípot rendre megrekeszti, / s újjait a fejér hangokra mereszti, / vagy a kellemetlen quintákra függeszti. / Így már a léleknek festi jajgatásit, / ki az örök tűznek érzi hasításit, / már az ördögöknek képzi cívódásit, / kik szemére hányják gonosz vágyódásit." *Verseghy Ferenc, Földi János, Fazekas Mihály válogatott művei.* Válogatta és a jegyzeteket írta Vargha Balázs–V. Gimes Ágnes–Julow Viktor. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1989, 114. (A továbbiakban: *Verseghy* 1989.)

206 Még az egyébként csak antik időmértékes verselést preferáló Virág Benedek is próbálkozott hagyományos egyházi énekek írásával. Lásd OSZK Oct. Hung. 165/1, 57b, 71a–72b.

ghyt tekintették.[207] Ebből adódik, hogy míg Révai[208] és Kreskay az érzékeny-klasszikus dallamok hatására elsősorban a jól ismert egyházi formákat újította meg, addig Verseghy valóban modern „áriákat" írt. Igaz, maga ritkán szerzett dallamot, de vallotta, hogy „sokkal tanátsossabb verseket Áriára, mint Áriát versekre szerezni".[209] Magas színvonalú elméleti képzettségének köszönhetően világosan kifejtette vers- és zene kapcsolatát.[210] Mivel szükséges, hogy az énekben „a versekben lévő rythmusok [...] a muzsikában lévő rythmusoknak valamennyi nemeivel tökéletesen megegyezzenek",[211] ugyanakkor a magyar nyelv súlyviszonyaira és szépségére is vigyázott, a jambusokat (és minden emelkedő verslábat) zenei felütéssel trochaizált át. Talán *A Parnasszus hegyén zengedező Magyar Músá*ban található korabeli áriákra emlékeztető Ovidius „fordításai" az érzékenység leglátványosabb megnyilvánulásai. A Metamorphosisból vett történeteket ugyanis próza és dal vegyítésével adaptálta – a valódi cselekmény elbeszélését (kvázi recitativo) mindig áriában követi a főszereplő érzelmi kitörése. Így énekli el szenvedését Orhpeus, Priamus és Thizbe, Atalanta, Ariadne, Oenone, Penelope stb.[212] *(11. kotta a 335. oldalon.)*

Verseghy tehát a művelt, érzékeny zene magaslatáról utasított el minden parlagit és divatjamúltat.[213] Bár elitizmusa sokban rokonította Kazinczyval (közös korai verbunkosellenességük a cigány előadók miatt és fellépésük az alkalmi költészet, illetve a fűzfapoéták és mesterkedők ellen), a széphalmi vezér az expaulinus zeneközpontúságát (és tehetségét) nem tudta megbocsátani.

A szintén a dallam elsőbbségét valló Horváth Ádám zeneorientáltsága[214] viszont mintha nem zavarta volna Kazinczyt.[215] Bár Verseghy mellett ő írt a legtöbbet

207 Kreskay Imre 1780 nyarán például megzenésítés végett küldte el neki Ányos Pál egyik költeményét *(Az ifjúságról)*.

208 Igen jellemző, hogy Faludit követve még Horatius III. 9. ódáját is (Altercatio cum Lydia) *Szeretővel való meg békéllés* címen valódi énekformában fordította. *(„Míg tsak engem' kedvellettél: / 'S ölelgetésedre, / Míg más kedvest nem engedtél / Tsókod örömére: / Boldogúltam, / Nagyobb voltam / Perzsák! Királyoknál.")*

209 Verseghy levele Kreskay Imrének, 1780. júl. 7. Közreadta: Gorzó Gellért: „Adalékok Verseghy Ferencz életéhez és költészetéhez." *ItK* 1914, 470.

210 Legrészletesebben a *Magyar Aglájá*hoz írott bevezető tanulmányában tette ezt (1806). Lásd MVSZ I. 1999, 362–369.

211 Verseghy Ferenc: *Rövid értekezések a Musikáról.* Bécs: 1791, XI. XIV.

212 A kézirat második része, amelybe „A régi versszerzöktül fel jedzett némelly történetek foglaltatnak", a Poeták Historiáiból címet viseli. Verseghy: *Parnasszus* 19a–26b, 37–52.

213 Igaz, hogy „a régi egyházi és imádságos magyar kézírásokat és könyveket" tisztelte, de a kultúrák fejlődésébe vetett hite miatt nem tartotta őket „a tiszta és csinos magyarság mustráinak". Verseghy Ferenc: *A tiszta magyarság.* 1805. In: Verseghy 1989, 327–341., 336.

214 Horváth Ádám levele Csokonainak (1794. augusztus 13.): „[...] szájtátás [szótagszám] szerént ne írjon hát a Poéta soha éneket, ez vagy amaz régibb írott ének soraihoz alkalmaztatva, hanem *elébb tanulja meg az áriát*, s abból látni fogja, hol micsodás Quantitások kellének. [...] A caesurát is a lekótázott ária jóformán megmutatja, hol illik s hol elmúlhatatlanul szükséges [...] Én tehát ha Poétát tanítanék, sohasem hagynám másként verset írni, hanem elébb mindennemű versnek egy valamely nótáját megtanítanám, úgy adnék neki dolgot, mintha éneket írna, és ő két-három próba után észrevehetetlenül rászokna a Quantitásra vigyázni [...] és még mielőtt tudná mi a hexameter, már hexametert csinálna." In: MVSZ I. 1999, 328. 329.

215 Úgy tűnik, hogy Kazinczyt csak az énekköltészetet rendkívül magas szinten művelő, tökéletes prozódiával fordító Verseghy és Csokonai munkássága dühítette. Horváth Ádám „populáris" énekelge-

(folytatás a következő oldalon)

az énekelt költészet mibenlétéről, költői és esztétikai munkásságát az irodalmi elit nem vette túl komolyan.[216] Csokonaira tett hatása ilyen értelemben kivétel, aki a muzikális Horváth Ádámban végre követendő és elismert példára talált az énekelt dalokat illetően. Horváth vezette be Csokonait a Lantos Költemények írásába: beszélt neki a muzsika hasznosságáról, fejtegette szöveg és dallam egységében a prozódia törvényeit, és valószínűleg Csokonai verbunkosszeretete is szorosan összefügg Horváth Ádám magyar nóták iránti rajongásával.[217] Csokonai azonban hamar túlszárnyalta mesterét, és korszerű európai műveltségével (a zenében is érzékelve populáris és elit különbségét) „valódi" érzékeny magyar műdalok írására törekedett.

Horváth Ádám is vallotta a muzsika szívgyönyörködtető voltát, de mindenekelőtt tudós hazafi volt, aki egész énekköltészetét annak szolgálatába állította, hogy megmutassa a magyar nyelv mindenre alkalmatos voltát. Ezért írt szinte minden általa ismert dallamra, még különféle táncnótákra is szöveget.[218] Gyakran hangoztatta, hogy mivel az ő énekei „muzsikával öszvehangzó énekek", aki a nótát „nem tudja, a taktust sem becsülheti" bennük.[219] Mivel számára az ének legfőbb tulajdonsága a prozódia volt, még a *Csipkebokor, kormos agyag...* kezdetű halandzsanótáját is (ÖÉ 240. sz.) azzal ajánlgatta Kazinczynak, hogy „a' ki a' Strassburger notát jól énekli, 's az én csipke bokromat könyv nélkül tudja, lehetetlen is annak nem tettzeni; mert az érthetetlenség mellett a' tactus a' quantitással nagyon egyez".[220] Prozódiai okokból javítgatta Kazinczy *Est-hajnal*át is, bár megengedte, hogy barátja „a szépség miatt egy kis hibát ejts[en] a versben".[221] Érthető

tésén kedélyesen elszórakozott, ám barátját egy pillanatig sem korholta emiatt. Horváth Ádám így annak tudtával küldözgette Kazinczynak legújabb énekeit, hogy az igen szívesen veszi azokat. 1790. január 29-i levelében írta: „Én neked mostanában két nevezetes levelet küldöttem – vetted e már? egyikben Orfeussal beszélget Arion [Kazinczy és Horváth Ádám szabadkőműves neve – H. M.]; és énekel ad formam Dábár: *Kortsmárosné Kápolnája a' Pincze* [...] Te, tudom, az illyeneket vidám szemmel olvasod; de mit mondana Batsányi ha levelemet látná." Kaz. Lev. II. 20.

216 Olyannyira, hogy Radnai Rezső az első magyar esztétikatörténetben meg sem említette a nevét. Radnai Rezső: *Aestheticai törekvések Magyarországon 1772–1817*. Budapest: Franklin-társulat, 1889.

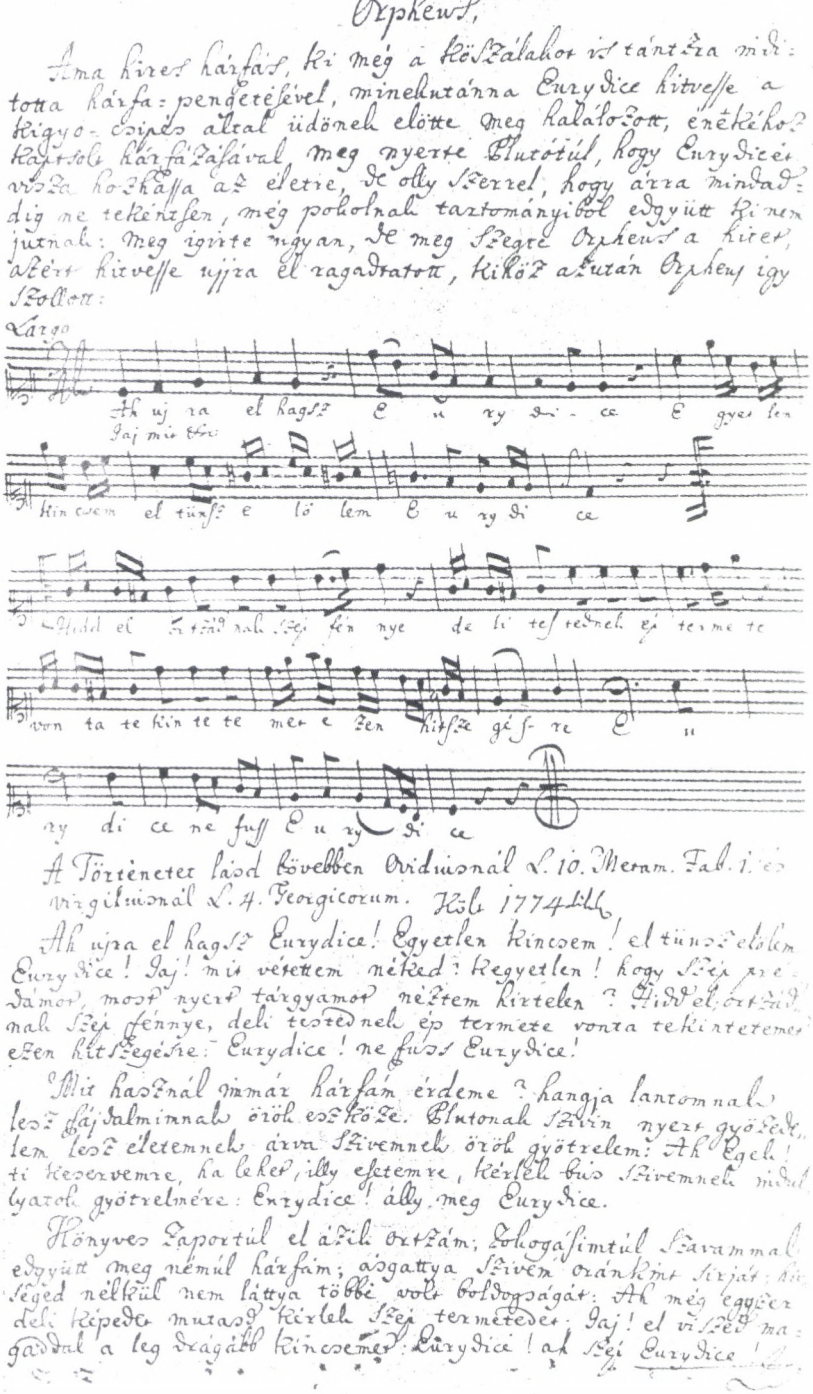
217 Vö. Csokonainak a *Jegyzések és értekezések az Anákreoni Dalokra* című tanulmányában, illetve a *Lillához írt előbeszéd*ében. In: Csokonai Vitéz Mihály: *Tanulmányok*. S. a. r. és a jegyzeteket írta Borbély Szilárd–Debreczeni Attila–Orosz Beáta. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2002. 85., 91–92. – (A továbbiakban: Csokonai: *Tanulmányok* 2002.) – A magyar muzsikára vonatkozó részt Horváth Ádámnak *Magyar Arion*beli előbeszédével. (In: MVSZ I. 1999, 401.)

218 „[...] miért élek hát én is régiekkel? írok *Trochaicus, Anapesticus, Jambicus* versekben Éneket? Sőt miért idegen *Ariák*ra? miért Stajer, Ekuzé, Kororára, Karamajka táncnótákra? [...] majmolom az *Angulus Kontratantzot, Jerusalemi Zsidó Mars*ot, *Requiem*et, *Varga dal*t sat. Csinálok magam fejetül új nótákat, melyek nem nemzetiek? [...] hogy a régiekkel élni nem tilalmas dolog, azt már mondottam (írok én *Hexameter*eket is, *Distichonok*at is, és szorosabb törvénnyel, mint némelyek) és ha azon hangsorok illenek a dolog érdeméhez, nyertes vagyok: – Hogy idegen táncnótákra írtam; azért tettem, hogy Magyar nyelvemnek, azokra is, mások felett alkalmatos voltát megmutassam; de nem, hogy azokat a magyar erkölcshöz illendőbbeknek, s azért se, hogy szebbeknek tartanám [...]" „Horváth Ádám: Magyar Arion előbeszéde." (1814) In: MVSZ I. 1999, 401.

219 „Azért láttzanak nekem minden énekeim szegényebb compositionak, mint a' szabad versem, hogy a' Tactus miatt a' Quantitásra is nagyon kell vigyáznom." (Horváth Ádám Kazinczynak, 1789. május 13. Kaz. Lev. I. 355.)

220 Uott I. 355.

221 Horváth Ádám Kazinczynak, 1789. január 16. In: MVSZ I. 1999, 221.


Orpheus,

Ama híres hárfás, ki még a köszálakot is tántzra indi-
totta hárfa-pengetésével, minekutánna Eurydice hitvesse a
kigyó-csipés által üdönek elötte meg halálozott, énékéhez
kaptsolt hárfázásával, meg nyerte Plutótúl, hogy Eurydicét
visza hozhassa az életre, de olly szerrel, hogy árra mindad-
dig ne tekéntsen, még pokolnak tartományiból edgyütt ki nem
jutnak: meg igirte ugyan, de meg szegte Orpheus a hitet,
azért hitvesse ujjra el ragadtatott, kihöz azután Orpheus igy
szollott:

Largo

Ah uj ra el hagsz E u ry di - ce E gyet len
Jaj mit &c.
kincsem el tünsz e lö lem E u ry di ce
Hidd el ortzád nak szép fén nye de li tes tednek ép terme te
von ta te kin te te met e zen hitsze gés re E u
ry di ce ne fuss E u ry di ce

A Történetet lásd bővebben Ovidiusnál L. 10. Metam. Fab. 1. és
Virgiliusnál L. 4. Georgicorum. Költ 1774 kik

Ah ujra el hagsz Eurydice! Egyetlen kincsem! el tünsz elölem
Eurydice! Jaj! mit vétettem néked? Kegyetlen! hogy szép pré-
dámot, most nyert tárgyamot néztem kirtelen? Hidd el, ortzád-
nak szép fénnye, deli testednek ép termete vonta tekintetemet
ezen hitszegésre: Eurydice! ne fuss Eurydice!

Mit használ immár hárfám érdeme? hangja lantomnak
lesz fájdalminnak örök eszköze. Plutonak szivin nyert győzede-
lem lesz életemnek árva szivemnek örök gyötrelem: Ah Egek!
ti keservemre, ha lehet, illy esetemre, kérlek bús szivemnek indul-
lyatok gyötrelmére: Eurydice! ály meg Eurydice.

Könyves Zaportúl el ázik ortzám; Zokogásimtúl szavammal
edgyütt meg némúl hárfám; ásgattya szivem oránkint sirját; hi-
séged nélkül nem láttya többé volt boldogságát: Ah még egyszer
deli képedet mutasd kérlek szép termetedet. Jaj! el viszed ma-
gaddal a leg drágább kincsemet: Eurydice! ah szép Eurydice!

11. kotta. Orpheus éneke Verseghy Parnasszusából.

tehát, hogy Kazinczyt nem zavarta Horváth Ádám munkássága, hiszen a „muzsikai leckéket sohase hallgatott", kottázni is csak „oskolai módon" tudó poéta írásmódja[222] igen távol állt a „Gráciák honától". Horváth Ádám hazafisága miatt (is) maradt alapvetően érzéketlen a kulturális regiszterek közötti különbségre. A populáris és az elit kultúrközeg eltérő stílusszintjeit magától értetődően keverte össze a különböző dallamok és szövegek párosításával – ráadásul akár érzékeny éneket írt, akár mulatónótát, a szöveget mindig alárendelte a dallam megkívánta metrikának. Hangsúlyozni kell, hogy bár a megmentés szándékával gyűjtötte a régi énekeket, számára a magyar elsődlegesen nem a népit jelentette (ezt ekkor még parasztdalnak nevezték), hanem egyrészt minden magyar nyelvű éneket, másrészt „újabb-ízlésű" áriáinkat, vagyis a verbunkost és a popularizálódott érzékenyklasszikus dallamokat.[223] Ezért mutatnak a komplikált, heterometrikus sorokból álló, saját maga szerzett, igen nagy ambitusú dallamok is a korabeli műzene irányába (magyaros marsnóták, verbunkos, menüett).[224]

Bár Csokonai is a debreceni kollégium diák, illetve populáris zenekultúráján nevelkedett, és Horváth Ádám „tanítványa" volt, ő a zene különböző stílusszintjeit mindig a saját helyének megfelelően használta. Így a populáris, népi dallamokra írt énekeit az előzetes szövegtudatra építve[225] kizárólag az ezeket ismerő és elértő diáktársak mulattatására szánta.[226] Az iróniára és szórakoztatásra használt dallamokat, akár iskoladrámában *(Karnyóné, Cultura)*,[227] akár önálló dalban alkalmazta, sohasem vitte a művelt dámák elé.[228] A muzsikára vonatkozó hivatalos megnyilatkozásaiban semmi nyoma annak a pajzán Csokonainak, aki a Karnyónéban minden lehetséges módot felhasznált (így a különböző funkciókat hordozó közismert dallamokat is) közönségének megnevettetésére. Az érdemes publikum előtt mindig a legkomolyabb szándékkal (erkölcsnemesítés, az időmértékes verselés megkedveltetése) emlegette a (magyar) Muzsikát. Persze komikumra való hajlama következtében ellenállhatalanul felhasználta a kínálkozó alkalmakat. A *Panaszaimat*

222 Csokonainak írta (1794): „Énekem nótáit kívánod tőlem: De barátom! Sajnálva kell megvallanom [...] semmi musikát az Oralison kívül nem tudok, hanem a Clavicordumot egy kézzel imígy-amúgy veregetni." In: MVSZ I. 1999, 331.

223 1814. június 13-án írta Kazinczynak: „[...] mi kényszerít benneteket ama régi anakreoni, horátzi s más kiavult mértékekre? Hiszen vannak nekünk mind újabb ízlésű, mind még a közép-időbeli nemzeti áriáink, mellyeknek muzsikai taktussokra igen alkalmatosan esnek az ódák. Az én újabb énekeim többnyire illyenek, ollyanforma poétai szabadság mellett, amillyent tartottak a régibbek a jambusokban." Kaz. Lev. XI. 422.

224 Erről bővebben lásd ÖÉ 1953, 81–83.

225 Előzetes szövegtudaton a korabeli befogadónak egy-egy dallamhoz kötődő szövegemlékezetét értem. Ez gyakran képezte a paródia és a humor alapját, hiszen a szerző egy adott szöveghez kötődő, meghatározott funkciót hordozó dallamra könnyen írhatott az eredetivel ellentétes tartalmakat hordozó szöveget.

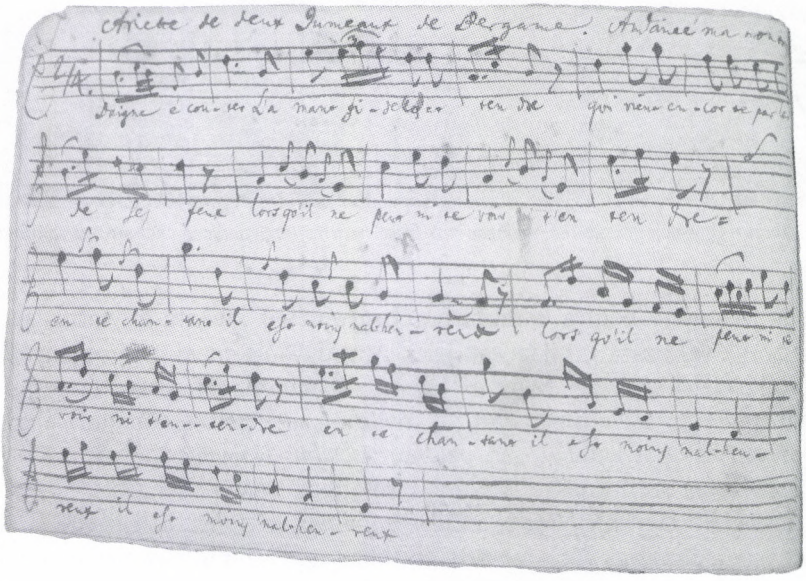
226 Illetve ritkán még népies „helyzetdalként", amint azt a *Szegény Zsuzsi a táborozáskor* vagy a *Szerelemdal a csikóbőrös kulacshoz* esetében tette.

227 A Karnyónéban használt dallamok „humoráról" lásd Hovánszki Mária: „A Karnyóné (vén)asszonycsúfolói az énekköltészeti hagyomány felől." *Debreceni Szemle*, 2005/1, 97–105.

228 Ezeket olyannyira nem tartotta publikusnak, hogy többnyire fel sem vette őket művei lajstromára (sem az iskoladrámáit, sem az alább említett éneket).

elegyes sóhajtással... nemes verbunkjára például azonmód *Falataimat elegyes borhajtással...* szövegváltozatot készített.[229] Ám ez csak a kollégiumi diáksággnak szólt, akik még a „karneváliétben"[230] is otthonosak lévén, felhőtlenül szórakozhattak az ilyen tréfákon. A nagyközönségnek, a nyilvánosságnak csak a külföldi (stájer, lengyel, török stb.) divatos táncdallamokat és a legmodernebb zeneszerzők (Haydn, Pleyel, Lavotta, Kossovits) érzékeny darabjait szánta. Az Első Katalógus (1795)[231] bejegyzése szerint – nyilván a későbbi felhasználás szándékával – már pályája elején gyűjtötte Pleyel, Scheidler, Kellner és Bengráf műveit.

Csokonai tehát a műdalok írásakor a legmagasabb kultúrát követte. „Zeneelméleti" elszólásaiban Rousseau-ra hivatkozott, francia chansonokat másolt ki magának eddig ismeretlen forrásokból *(12. kotta)*,[232] és a legjobb hazai zeneszerzőkkel próbált együtt dolgozni.



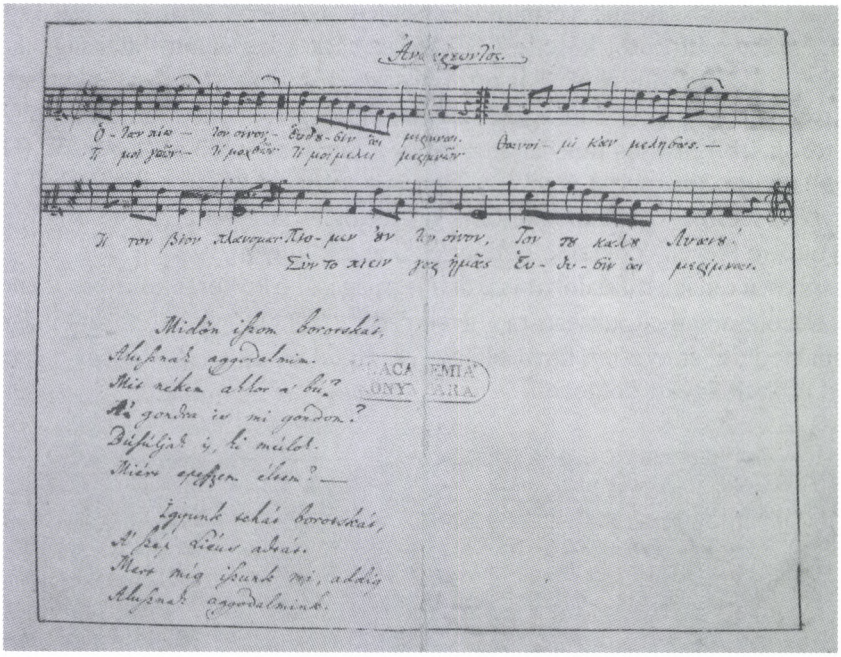
12. kotta. Francia chanson Csokonai kézírásában.

229 A dallamot lásd „Csokonai dallamok és forrásaik." című tanulmányomban. *Magyar Zene* 2006/4. 450.

230 A „nevetéskultúráról" és „karneváliétről" lásd Mihail Bahtyin: *Francois Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. Ford. Könczöl Csaba. Budapest: Osiris, 2002.

231 Az autográf kézirat 30b ívén (MTAKK 679/II) a következő olvasható: „Az elsőtől [ti. darabtól] fogva a' 24dikig van a' Pleyel Melódiái között. A' 24 fogva a' 31dikig a' Scheidleréji között. A' 32–42-ig van a' Kellneréji között. A' 43–54-ig pedig a' Bengráfei között." A jegyzéket lásd Csokonai Vitéz Mihály: *Költemények 1.* (1785–1790). S. a. r., a jegyzeteket és a bevezető tanulmányokat írta Szilágyi Ferenc. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1975, 210. (A továbbiakban: Csokonai: *Költemények 1.)* Sajnos a hozzáférhető dallamok és a szövegek összevetése alapján (Pleyel, Bengráf) helyesbítenünk kell Szilágyi megállapítását, melyszerint a jegyzékben felsorolt darabok mind „musikai kóták"-ra készültek volna. Inkább arról lehet szó, hogy a költő (akár muzsikára való átdolgozásra, akár rendezés miatt) ezeket a szövegeket a kották között tartotta. Vö. „Még 4 Praenumeránsnak a' Dorottyához nem adódott ki a' Kóta." Csokonai: *Feljegyzések* 2002, 263.

232 MTAKK K 755, 14a–17a (autográf): öt francia dal modern lejegyzésben.



13. kotta. Csokonai-párosította Anakreon-vers és ismeretlen eredetű dallam, a költő Anakreon-fordításával.

Hogy mennyire nem a korábbi nótahagyományt kívánta folytatni, azt nála a műfajjelzések változása is világosan jelzi. Ami ugyanis zenei gyűjteményeinkben a 19. század elejétől az *ária*[233] és a *dal*[234] finom megkülönböztetését jelentette, az Csokonainál a *dal/óda* műfaj-meghatározás melletti *„nota"* jelzés elmaradásában mutatkozik meg. Autográf katalógusán például a *Dafnis Hajnalkor,* amelyet Gáti István mint „esméretes szép Énekre 's Nótára készített" verset méltatott,[235] „csak" *Dal*ként szerepel.[236] Ugyanígy járt el a *Chloé Dafnishoz,* a *Melitesz Rozáliához,* a *Szerelmes Fogadás* vagy a *Szerelmes Panaszok* stb. esetében is. Gyakran egy-egy versen belül is megfigyelhető a váltás. *A' Feredés* „Dal. *Nota."* meghatározása (Első katalógus, 1795) 1802-re (Új Katalógus) „Originalis *Odára*" illetve „Originalis *Cantátára"* módosult.

Csokonai valóban modern, szinte a romantikába hajló „(mű-)dalokat" írt. Nemcsak a nótajelzés hiányzik érzékeny énekeinél, de a strofikusságtól elszakadva gyakran készítette végigkomponált dallamokra a szövegeit, amelyek rendkívül bonyolult heterometrikus, unikum szerkezeteket eredményeztek. Ráadásul az is gyakran megesett, hogy egy újabb (kedvesebb) dallamra egy korábban már meglé-

233 Általában nyugati mintájú, műzenei eredetű, szólóénekre írt hangszerkíséretes darab. Alapvetően nagy ambitusúak, és a 3/8-os, 6/8-os vagy 3/4-es lüktetés jellemzi őket. Később Udvardy János és Színi Károly (1865) ezeket nevezte „nemesi népdaloknak".

234 A korábbi „nota", vagyis magyar dalhagyomány. Általában kis ambitusú, páros lüktetésű darabok.

235 Gáti 1802, 14.

236 In: *Első katalógus* (1795) – Csokonai autográf címjegyzéke: MTAKK K 679/II, 27a–30b. Részletes ismertetését lásd Csokonai: *Költemények 1.* 208–214.

vő, szintén dallamkövető szöveget dolgozott át – mint tette például *A' Feredés*, vagy *A' feléledt pásztor* esetében.[237] Sajnos mivel a nyomtatványok hiánya miatt a *Muzsikális Gyűjtemény* (1803)[238] három darabját kivéve az énekek csak orálisan vagy kéziratban terjedtek, a dallamok legnagyobb része elveszett. Ám a Csokonai-dalok hatástörténete így is messzire nyúlik – még az 1800-as évek közepén is vezették a népszerűségi listát, a szépséget és magyar karaktert egyesítő[239] *A' Reményhez* pedig az érzékeny életérzés szimbóluma lett.[240]

Zabolai Kiss Sámuel a *Földiekkel játszó...* miatt kezdett muzsikát tanulni,[241] Toldy Ferenc az ifjú Esterházy gróftól Londonban hallotta az éneket,[242] és Dessewffy József azt is felhozta érvként Csokonai *Reménye* mellett (Szemere Pál *Reménye* ellenében), hogy a „fül is majd mindég kielégíttetik a' bájos éneklőtől".[243] A Kossovits József *XII Magyar Táncának* egyikére készült dal kétségtelenül a nemzeti karaktert megtestesítő verbunkos stílusa miatt vált ilyen népszerűvé, és terjedt minden kulturális szinten. Míg a művelt elit többnyire klavír mellett énekelte, a református diákság (természetesen folklorizálódott formában) kórusműként zengte, dallamát pedig a szokásos módon (általában halotti énekekhez) nótautalásként használta.

A 18. század végén már „verbunkos lázban" égett az ország – Csokonai is minden tekintetben a magyar zene híve volt. Olyannyira, hogy a *Lilla* Előbeszédében már az antik-időmértékes verselésre vonatkozóan is azt írta, hogy „a metristákra nézve, talán annyiba jó, hogy a' régi görög és Római kóták elvesztek, mivel a' Muzsikát is görög verbunkra és Római mínétre vévén, most már barbarusoknak kiáltanának bennünket, ha Lavota Úrnak Magyarjait kedvellenők."[244]

Végezetül az érzékenység egyik jellemző megnyilvánulásaként szükséges még kiemelni az *anakreontika*, illetve az időmértékes versek megzenésítésének problé-

237 Végezetül Kecskés Andrással megállapíthatjuk, hogy „az újmértékes magyar dalvers nem jellemezhető maradéktalanul egyetlen más vershagyomány ismérveivel sem. A németeknél klasszikusabb, a klasszikusnál magyarabb, a régi magyarnál idegenebb és modernebb. Az újmértékes formák átvétele klasszicista jelleggel indult, adott versmértékek tudatos és igényes megvalósításaként [mindenekelőtt a dallam és a szövegprozódia egyeztetése miatt]. E folyamatba azonban egyre több romantikus mozzanat vegyült: ismert elemek szokatlan társítása [amit szintén a dallamokra való szövegírás tett lehetővé, amint azt Horváth, Földi vagy akár Berzsenyi kifejtette], a költői szándékhoz igazodó egyéni felhasználása, új típusú, egyéni változatok kialakítása [gondoljunk csak Csokonai esetében *A' Feredés* két változatára, ahol az eltérő ritmusrendszereket a kétféle dallamminta indokolta]. A hagyományteremtő szándék az idegen minták utánzásából kiindulva formateremtő, romantikus típusú verskezelésbe csapott át." Kecskés 1991, 173.

238 *A' Pillangóhoz* (J. Haydn), *Szemrehányás* (Stípa Úr), *A' Reményhez* (Kossovits József).

239 „[...] hallottam Pesten egy Angyalka leánytól Csokonaynak *Földiekkel játszó...* énekét. Tsak érezni szeretem én ennek szépségeit, mint sem szárazon írogatni a' benn fellelendő Magyar Karaktert. Bár többen is támadnának, kik Nemzeti Muzsikánkat tisztogatnák." Döbrentei Gábor Kazinczynak, 1807. szept. 19. Kaz. Lev. V. 158.

240 Közreadva ld. Hovánszki Mária: „Csokonai-dallamok és forrásaik." *Magyar Zene* 2006/4, 22.

241 Kaz. Lev. VI. 568. Zabolai Kiss Sámuel Kazinczynak, 1809. szept. 18.

242 Kaz. Lev. XXI. 250. (1830. márc. 15.)

243 Kaz. Lev. XV. 441.

244 *Előbeszéd a Lillához* (1803). In: Csokonai: *Tanulmányok* 2002, 85.

máját. Mint említettük a lírát eredendően „dallásra alkalmatosnak" tartották,[245] és az antik időmértékes verselést mint legősibbet a zene ritmusából vezették le; a zene tehát igen alkalmas a „Görög szabású Rhytmusoknak Mennyei hármóniájának" megkedveltetésére. Csokonai az *Anákreoni Dalok* Jegyzetében a követendő példák említése után (Rousseau Pindarosi Ódája, Seyfried muzsikai szerzeménye Virág Benedek jámbusos énekére)[246] lelkesen mondja, hogy „így lehetne a' Görög mértékű Verseknek, a' nép előtt betset és kedvességet szerezni!".[247]

Bár Anakreon szelíd örömöket (barátság, bor, szerelem) megéneklő költészete mint az érzékeny életérzés kifejezője valóban nagyon kedvelt volt a 18. század végén, íróink verstani értelemben túlnőttek a nyugati példákon. A korabeli dalalbumok ugyanis hiába voltak tele Anakreon-megzenésítésekkel (Uz, Götz, Gleim, Hagedorn), a nyelvek természetéből adódóan ez a nyugati irodalomban nem függött össze szorosan az időmérték problémájával. Nálunk azonban az új ízlés népszerűsítése mellett a versújítás miatt Anakreonnál is erős hangsúlyt kapott az antik formák meghonosítása.[248] Bár költőink Anakreont valóban szövegversként fordították, de „mivel az ő Dalai úgy készültek, és arra valók voltak, hogy vígan lakozó vendégségekbenn, vagy más vidám társaságokbann, muzsika szerek mellett el énekeltethessenek",[249] dallamokat vagy zeneszerzőt kerestek fordításaikhoz. Természetesen az ókori görög szokáshoz visszatérve, a korabeli nyugati divatot követve és a katolikusoknál a korábbi magyar énekhagyományt folytatva. Révai Miklós számára például magától értetődő volt, hogy azért nem követi „híven Anákreonnak oly röviden ejtődő módját", mert akkor nem lenne „oly kedves Éneke a Magyaroknál", akik „inkább Verskötetekre szeretik az Énekeket felosztani, hogy így, mintegy fejenként, valami bizonyos nótára egymás után el is énekelhessék".[250] Mivel Csokonai nem hivatkozhatott az énekköltészet hagyományára, ebben az esetben is a modern nyugati példákat követte, és „Anakreon Párisi pompás kiadása szerént" akarta „Nótákra szabott Dalokkal",[251] azaz kottákkal közreadni fordításait. Ennek egy elkészült mintapéldánya, a *Midőn iszom borotskát...* (a későbbi *Búkergető* alapja) autográf tisztázatban is fennmaradt.[252] *(13. kotta a 338. oldalon.)*

Az antik-időmértékes versek tehát akkor is szövegversként fogantak, ha a korabeli szerzők egy része dallammal szerette volna terjeszteni őket. Ráadásul egykét kivételtől eltekintve[253] ez az érzékenység által is preferált Anakreon-fordításokat jelentette. Hogy az énekelt dalirodalommal az érzékenység divatja mellett az értelmiség mennyire a magyar nyelvet, illetve a hazát akarta szolgálni, azt jól mutatja Schreier János ajánlása, aki Rajnis József *Búcsúvételéhez* Anakreóni Rendi Szerént szerzett dallamot. „Ezen Magyar Áriát, munkámnak ebben a' Nemben első zsengéjét, bátorkodom kegyelmességednek alázatos mély Tisztelettel bé mutatni; lész ez, vélekedésem szerént leg alább, maga nemében első, noha kis Áriákat ugyan tsak magam még ennek előtte hat Esztendővel tsináltam légyen is, mindazonáltal egyről sem emlékezem, melly ez üdönkig Magyar Nyelvben több Musika szereknek egybe segétésekre ki-dolgozott, meg jelent volna [ti. tenorra, 2 hegedűre, 2 brácsára, 2 fuvolára, 2 kürtre és egy nagybőgőre írta], bár ezen, a' leg nemesebb Nyelvnek méltán egyike, más leg miveltebb Európai-Nyelvek Társai kö-

zül a' Musikabéli hajolhatóságára nézve sokakat meg előzzen is." A verseket pedig azért vette Rajnis munkáiból, mert „hogy nálánál más magát kellemetesebben nem tetzetteti, mind pedig mivel abban a' nyájas Gyangédedést [sic!] Theátromi érzékenyítéssel együtt fel találni gondoltam."[254]

Bár a 19. század elején még néhány évtizedig az érzékeny modor és a magyar nyelv szolgálata mintegy megkövetelte íróinktól, hogy tollukat kantáták és énekes játékok írásával is[255] a közösség, illetve a magyar játékszín szolgálatába állítsák,[256] az érzékeny dalok kora lassan mégis véget ért, és az 1830–40-es évektől a népnemzeti irodalom új esztétikai ideálja[257] már a „népdalokat" emelte ezek helyére.[258]

245 „A Poézisnak minden nemei közzűl legrégibb és legközönségesebb az énekelhető vagy dallásra alkalmatos verselés. [...] Minden dal főképpen éneklésre és muzsika mellé szokott készítődni." In: Csokonai: *Tanulmányok* 2002, 86.

246 A dalt lásd Tóth István, *Áriák és Dallok*, I/141. sz. (MTAKK RUI 8r. 63.) Közölte Molnár Antal: „Nyugatias magyar dallamok a XVIII. század végén és a XIX. század első felében." In: *Zenetudományi Tanulmányok IV.* Szerk.: Szabolcsi Bence és Bartha Dénes. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1955. 142–143. 33. szám

247 Csokonai: *Tanulmányok* 2002, 92.

248 A 18. századi magyar anakreontikáról, illetve a versforma szabad vagy szoros fordításáról való vitát lásd Orosz Beáta: „Csokonai Vitéz Mihály Anakreoni Dalok című kötete mint a XVIII. századi Anakreón-recepció összegzése." *It* 2003/1, 55–81.)

249 Révai Miklós: *Szerelem Nyájaskodási* előszava. OSZK Oct. Hung. 431. 35a

250 Majd így folytatja: „Mi Magyarok ezt az Anákreon féle Verset [ami 7 szótagú sorokból áll] oly szépen elegyíthetjük, hol három, hol négy egész növő ujjas versekkel [6 vagy 8 szótagú sorokkal], hogy külömb külömb Verskötetek származhatnak belőle, amelyeket Népünk énekszóval is könnyen és szépen elmondhat." Révai Miklós: *Szerelem Nyájaskodási előszava* (1791), in: MVSZ I. 1999, 317– 318.

251 Csokonai Vitéz Mihály: *Anakreoni Dalok* előbeszéde. Bécs: 1803, megjelent 1806, III–IV.

252 MTAKK K 668, 23b-24a. Hogy mennyire a párizsi kiadást akarta követni, azt jól mutatja, hogy a kotta alá (elsőként/egyedüliként) a görög szöveget írta be, a magyar fordítás csak ezután következik. A párizsi kiadás (1799) ugyanis a négy kottamelléklet alatt (Gosséc, Mehul, Le Sueur, Cherubini zenéjével) előbb a görög, majd a latin, végül a francia szöveget közli.

253 Révai Miklós az elégiákat, Virág Benedek pedig Horatius ódáit is énekelni szerette volna.254 A korabeli nyomtatvány az OSZK-ban található az *Elegyes magyar kóták*ba kötve (OSzK Mus. pr. 6696. 3. darab). Rajnis József anakreontikája 1781-ben *A' Magyar Helikonra vezérlő Kalaúz*ban (Pozsony) jelent meg, Schreier végigkomponált dala pedig 1791-ben Kolozsvárott.

255 Csokonai már 1794-ben hírt adott arról, hogy a „következendő tavasszal sajtó alá" ment munkái között lesznek „Víg, Szomorú, Érzékeny, Nemzeti, és Énekes Játékok". Metastasio *(Az elhagyott Didó, Orlando és Galatea)* és Schikaneder–Mozart *(A' Boszorkánysíp)* fordítások mellett természetesen „Egy eredeti Énekes Pásztori Játékra" is gondolt. (In: Csokonai: *Feljegyzések* 2002, 236.) Döbrentei Gábor 1810-ben írta Kazinczynak, hogy szeretne egy eredeti Operát írni, melyet aztán házi klavírmesterével tetetne muzsikára. 1810. febr. 7. Kaz. Lev. VII. 267.

256 Természetesen ezt már nem az autonóm irodalom keretein belül, hanem hivatásos zeneszerzőkkel együttműködve, nemes magyar muzsikával képzelték el. Igaz, a valóság (cigány előadók) okozott némi problémát. Csehy József Brünnből írta Kazinczynak, hogy „az itt való theatrumon múlt ízzel *Les deux journées, Tage der Gefahr* Operát adták. A muzsika Cherubinitől. Nékem, ki először hallám Cherubini' muzsikáját, felette nagy gyönyörűséget szerzett." Majd így sóhajt fel. „Valljon a mi magyar Színjátszóink mernek e énekes játékokat adni? Országunkban a muzsika sok ideig elhagyattatásban volt 's majd nem egészen Czigányok kezére bízva." 1807. okt. 9. Kaz. Lev. V. 187. – A *Magyar Kurír* egyik hírlapírója, pedig az 1822. dec. 10-i számban fejtegette, hogy „[...] ha már valahára a' játékszíni mesterségben haladni akarunk, oda magyar Muzsikusok kellenek 's olly magyar compositiók is, mellyek a' nemzeti érzés tulajdonságát lelkesen megillethetik. [...] a Magyarnak mostani

(folytatás a következő oldalon)

első muzsikusa mint hegedűs, sőt nemzeti táncz nótáinkra nézve Compositora is, a leglármázóbb czimbalmosig, Czigány." In: Sárosi 2004, 36.

257 Ezzel kapcsolatban lásd Korompay H. János: *A „jellemzetes" irodalom jegyében (Az 1840-es évek irodalomkritikai gondolkodása)*. Budapest: Akadémiai Kiadó, Universitas Kiadó, 1998.

258 Természetesen, amint azt Erdélyi János a *Népköltészetről* írott tanulmányában (1842) kifejtette, a népiesség is megköveteli az éneklést, hiszen a népköltészet egyik legjellemzőbb vonása az, hogy „az éneket vele kell gondolni." In: Kisfaludy-Társaság Évlapjai, 1842–43, 157–173. – Hogy a dallam még Arany János költészetében is milyen fontos szerepet játszott, arról maga a költő számol be „lírai darabjainak" fogantatása kapcsán, amikor ezt írja: „Kevés számu lyrai darabjaim közűl most is azokat tartom sikerűltebbeknek, a melyek dallamát hordtam már, mielőtt kifejlett eszme lett volna – úgyhogy a dallamból fejlődött mintegy a gondolat. Sőt balladáim foganzásakor is, az első, még homályos eszme felködlésénél már ott volt a rytmus, a dallam, rendszerint nem eredeti, hanem valamely régi népdalhang." Arany János Szemere Pálnak, 1860. ápr. 14. In: *Arany János levelezése (1857–1861)*. Arany János összes művei. XVII. kötet, levelezés 3. Szerk.: Korompay H. János. Budapest: Universitas Kiadó, 2004.

ABSTRACT

MÁRIA HOVÁNSZKI

HUNGARIAN LYRIC POETRY IN THE 18TH CENTURY IN HUNGARY

This essay consisiting two chapters namely the gallant lyric poetry and the rococo song poetry examines the reformation of traditional Hungarian lyric generally written in accentual-syllabic scansion, i.e. its separation from the earlier forms, pioneered by the gallant-rococo poetry of Ferenc Faludi and László Amade. The modernization of Hungarian lyrics means not only the the renewal of the forms but of the expressions as well, initialized by the new music of the 18th century Europe called gallant-*Empfindsamer* songs *(Lieder)* and by the opera and lyrics literature of school dramas. Therefore this treatise is based upon the research of those lyric texts which melodies have been remained as well.

Since in fact no Hungarian composing existed till the end of the 18th century not only the genre of „art song" (*Lied*) but the cult of singing had to be created and popularized by poets e. g. Miklós Révai, Ádám Horváth, Ferenc Verseghy and Mihály Csokonai. Through their oeuvre this essay discovers on the one part the connection of the foreign tunes and the „innovation of the metre", and on the other hand the Hungarian *Empfindsamer* songs which became fashionable after the Hungarian translation of the German Musenalmanachs (1780–90) and culminated in the verbunkoche lyrics at the end of the 18th century.

Mária Hovánszki (1978) after studying Hungarian at Debrecen University, she was enrolled in the Doctoral Program in Hungarian Literature of the same institution from 2003 to 2006. At present she is employed at the Classical Hungarian Literary Textologie Research Group of MTA. Her research topic is the 18th century verses modelled by pre-existing tunes.

RECENZIÓ

Lampert Vera

AFRIKA VONZÁSÁBAN: BARTÓK BÉLA BISKRAI GYŰJTŐÚTJA

Bartók és az arab népzene
Budapest: Hungarian National Commission for Unesco, 2006, PC CD-ROM.

Több ezer dallamot számláló magyar, szlovák és román gyűjtéséhez képest Bartók arab népdalgyűjteménye eltörpül a maga mintegy kétszáz dallamával. Jelentősége azonban jóval felülmúlja méretét, lévén az első olyan arab népi dallamanyag, amelyet tapasztalt kutató falusi környezetben fonográffal gyűjtött.

Talán meglepő, hogy Bartók, a kelet-európai népzene szakértője az arab zene iránt is érdeklődést mutatott. Ha azonban követjük népzenekutatói munkásságának fejlődését, mégsem egészen váratlan, hogy Bartók Európán túli népek zenéjére is kiterjesztette figyelmét. 1905-ben kezdte kutatni az akkori Magyarország népeinek zenéjét, de egyszersmind a külföldi szakemberek munkájáról is tájékozódott. Így szerzett tudomást a Berlini Fonogram Archívumban folyó munkáról és az intézet munkatársainak, főképpen pedig igazgatójának, Erich von Hornbostelnek írásairól. Hornbostel a modern népzenetudomány egyik megalapítója és népszerűsítője. Összehasonlító zenetudománynak (vergleichende Musikwissenschaft) nevezte az új tudományágat, és hangsúlyozta a fonográf ebben betöltött, nélkülözhetetlen szerepét. Számos, a huszadik század első évtizedében megjelent írásában foglalkozott Európán kívüli népek, többek között a japánok, hinduk, amerikai indiánok, Indonézia lakóinak és a tuniszi araboknak a népzenéjével. Bartók elégtétellel ismerhette fel a rokonságot ezekben az írásokban a maga törekvéseivel. 1912 januárjában ő is cikket írt „Az összehasonlító zenefolklór"-ról és ez idő tájt említette először azt a tervét, hogy kutatásait Magyarország határain túli népek zenéjére is kiterjeszti. 1911-ben megjelent önéletrajzában írta: „Azt hiszem, nem fogok csak Magyarországra szorítkozni; talán megadatik nekem, hogy messzebbre, vadabb, egészen járatlan utakra elkerüljek." Ugyanez év nyarán, párizsi tartózkodása idején Bartók megkezdte afrikai gyűjtőútjának előkészületeit: meglévő arab népzenei kiadványok után kutatott, vásárolt egy arab–francia szótárt, egy arab társalgási könyvet, és valószínűleg a gyűjtés lehetséges pontosabb célpontjait is mérlegelte.

Egyelőre nem bizonyítható, hogy Bartók már 1911-ben hozzájutott Hornbostel fent említett írásaihoz. Csak annyit tudunk, hogy 1912. május 22-án bemutatkozó levelet írt Hornbostelnek, amelyben megemlítette, hogy olvasta a német ku-

tató cikkeit. Mégis csábító az a gondolat, hogy Hornbostel példája inspirálta Bartók afrikai gyűjtőútját, annál is inkább, mert Hornbostel tuniszi népdalokról írt munkájának egyik zenei illusztrációja emlékeztet Bartók közismert zongoradarabjának, az 1911-ben keletkezett *Allegro barbaró*nak kezdő motívumára. Bartók azonban másképp magyarázta észak-afrikai gyűjtőútjának indítékát, amikor Balázs Béla megkérdezte, miért tanul arabul: egy régi zenei élmény késztette további kutatásra. Hozzátehetjük, hogy e kíváncsiságát felkeltő arab zenei emlék mellett valószínűleg Bartók vállalkozó kedve, újdonságot kereső természete is hozzájárulhatott elhatározásához, hogy Afrikába megy népdalt gyűjteni.

Bartók szenvedélyes utazó volt. Bár a légi forgalom abban az időben még gyermekkorát élte, s ezért az utazás sokkal körülményesebb és időigényesebb volt, mint napjainkban, Bartók nemcsak Európa-szerte utazott gyakran, de távoli vidékekre is: kétszer járt Amerikában, mielőtt letelepedett az Egyesült Államokban, gyűjtött Anatóliában, és három utazást tett az afrikai kontinensre. Nyaranta, amikor zeneakadémiai elfoglaltsága engedte, szívesen töltötte a szünidő egy részét valamely nyugat-európai országban, Ausztriában, Franciaországban, Olaszországban, Svájcban, egyszer még Norvégiában is. Utazásainak legtöbbje azonban munkájával: népdalgyűjtéssel vagy koncertezéssel volt kapcsolatos.

Így jutott el először, huszonöt éves korában, Afrikába is. 1906 tavaszán Vecsey Ferenc hegedűművész zongorakísérőjeként három hetet töltött az ibériai félszigeten, majd a turné végeztével kétezer kilométernyi útra jogosító vonatjegyet vásárolt, amellyel bejárta Portugáliát, Spanyolországot és Itáliát. Közben Észak-Afrikába is áthajózott, és három napot Tangier-ban töltött. E rövid vizit során hallott egy kávéházban arab zeneszót, amelyet annyira érdekesnek talált, hogy elhatározta, behatóbban is tanulmányozni fogja.

De miért választotta éppen Biskrát kutatása színhelyéül? Ha Bartók egyáltalán fontolgatta egy ismételt marokkói látogatás tervét, hamarosan fel kellett hagynia vele. 1911. július 1-én, néhány nappal azelőtt, hogy afrikai útjának előkészítésére Párizsba érkezett, a németek hadihajót küldtek Agadir kikötőjébe. Ez a provokáció nemzetközi feszültséget okozott (Agadir krízis, vagy második marokkói krízis), előre vetítetve az első világháború árnyékát. Algéria tehát biztonságosabb célpontnak ígérkezett a népdalkutatáshoz, amellett, mint Kárpáti János figyelmeztetett rá Bartók afrikai népdalgyűjtéséről írt tanulmányában, Algéria azért is vonzónak tűnhetett Bartók számára, mert etnikailag rokonságban áll Tunéziával, amelynek dallamait Hornbostel tanulmányából már ismerhette.

Bartók első felesége, Ziegler Márta, aki elkísérte férjét algériai útjára, úgy emlékezett, hogy Bartók választása egy 1909-es kiadású bedekker alapján esett a viszonylag kellemes klímájú Biskrára. Ez a temérdek pálmafával és bőséges vízellátással rendelkező, vagy öt kilométer hosszúságú és egy kilométer szélességű oázis a Szahara északi határán fekszik, és abban az időben az észak–déli vasútvonal végállomása volt. Bartók azt remélhette, hogy ott és a környező kisebb oázisokban a városi arab zenétől különböző népi anyagot talál. Biskra tehát viszonylag könnyen megközelíthetőnek ígérkezett, ugyanakkor alkalmat adhatott járatlanabb utak felfedezésére is.

Biskra a huszadik század első évtizedében divatos téli üdülőhely volt. Egy 1903-ban kiadott német útikönyv szerint *(Nach der Oase Tugurt in der Wuste Sahara)* a vidéket évről évre több turista kereste fel. Egy szintén 1903-ból való brit kiadvány ezzel a hívogató címmel jelent meg: *Beautiful Biskra, „The Queen of the Desert"* (Szépséges Biskra: „a sivatag királynője"). Egy másik, csak egyszerűen *Biskra* címmel 1906-ban megjelent német útikalauzt úgy hirdettek, mint amelyben színes leírás található „a híres oázisról, gyógyüdülőről, datolyapálmák központjáról, ahonnan a turista a Szaharát is megpillanthatja..." A *Biskra, Sid-Okba and the Desert* című, 1910-ben kiadott könyvről írt ismertetés biztosította a látogatót, hogy „amerre a vasútvonalat már kiépítették, az utazás figyelemre méltóan könnyű és gyors Algériában". Bartók kétségkívül kézbevette ezeknek vagy hasonló útikönyveknek némelyikét, mert csalódottan jegyezte meg feleségének Párizsból írt levelében: „...sajnos tul sok utazó keresi fel már Északafrikát. Persze, azért készülhetnek Guide-ek."

Észak-Afrika a tizenkilencedik században az egzotikumot kereső írók, festők és zenészek kedvelt úti célja volt. Ma több száz festőművészt tartunk számon, közöttük Tornai Gyulát is, mint az „orientalisták" névvel jelölt irányzat képviselőjét. Realisztikus, színpompás képeik hosszú ideig népszerűek voltak, de a század végére kimentek divatból, s csak az elmúlt másfél évtizedben kezd az érdeklődés ismét rájuk irányulni. Az észak-afrikai táj és atmoszféra a huszadik század első évtizedeiben lett ismét jelentős inspiráció forrása a képzőművészetben, és meghatározó szerepet játszott az absztrakt festészet kialakulásában. Kandinsky 1904–1905 téli hónapjait töltötte Tunéziában, Klee és Macke 1914 tavaszán látogatott oda. Matisse 1906-ban tett algériai körutazása során Biskrában is járt, amelyre úgy emlékezett vissza, mint „pompás oázisra, vonzó, üde színfoltra a sivatag közepén, ahol bőséges víz csörgedez a kertekben és a pálmafák között, s amelyeknek élénk zöld lombozata meglepetésként éri a sivatagból érkező utazót". Matisse egyik jelentős művének, az új, plasztikus stílusát beharangozó *Kék akt*nak alcíme: *Biskrai emlék*.

Akármilyen cél vezette is a látogatót, emlékezetes zenei élményekkel távozott. Klee le is kottázta naplójába egy vak zenész énekét egy kisfiú dobkíséretével, amelynek ritmusa életre szóló benyomást tett a művészre. A következő részlet André Gide naplófeljegyzéséből való, amelyet 1896-ban vetett papírra Biskrában, ahová több éven át vissza-visszatért:

> ...[Ezek a zenészek] valóságos ritmuskompozíciókat alkotnak: ritmusuk egyenetlen, idegenszerű, őrjítő, staccato szinkópákkal tűzdelt, amelyek megremegtetik az ember testét. Ők azok, akik temetéseken, ünnepeken és vallásos szertartásokon szolgáltatják a zenét; már láttam őket temetőkben, ahol a fizetett siratók delíriumát tartották ébren; Kairouan-ban, egy mecsetben, amint az Aïssaouasok misztikus őrületét szították; láttam őket Sidi-Maleck kis mecsetjében, amint a botos tánchoz és szakrális táncokhoz verték a ritmust...

Muzsikusok is megfordultak Biskrában, ha nem is hasonló céllal, mint Bartók. Gustav Holst 1908-ban krónikus betegségére keresett enyhülést Algériában, ahonnan mély zenei benyomásokkal tért haza. Fel is dolgozott néhányat az ott feljegy-

zett dallamokból *Beni Mora* (másképpen *Oriental Suite*) című szimfonikus művében. Ezek egyike egy rövid motívum, amelyet egy biskrai zenész több órán át ismételgetett egyfolytában: Holst a mű fináléjában használta fel, ahol 163-szor hangzik el. A tétel címe: *In the Street of the Ouled-Nails*, természetesen azokra a kurtizánokra utal, akiknek engedélyre volt szükségük, hogy elhagyhassák szálláshelyüket, és Bartók szállodájában énekelhessenek a fonográfba. Szymanowski 1914-ben járt Biskrában, földközi-tengeri körutazása során és az ő kompozícióin is nyomot hagytak afrikai élményei. Holst honfitársa, Philip Haseltine lelkesen írt a táj szín- és fényhatásairól, de az Ouled-Naïls táncát a különféle dobokkal kísért pléh-oboa rettenetes, fülsiketítő lármájára visszataszítónak találta.

Bartók természetesen nem üdülni ment Biskrába. Fonográf készülékkel, viaszhengerekkel és kis kottásfüzettel felszerelve érkezett, hogy a vidék énekeseinek, hangszerjátékosainak dallamait összegyűjtse. Érkezésének időpontja (1913. június 10-e körül) sem egyezett az északi tél elől menekülők *(hiverneurs)* szezonjával, mivel ott a kellemes időjárás május végéit tart. Talán el akarta kerülni a turisták hadát, vagy hosszabb utazásra zeneakadémiai elfoglaltsága miatt amúgy is csak nyáron jutott ideje. Bartók mindenesetre a nyári hónapokra időzítette látogatását. Zágon Géza Vilmos, aki segédkezett útjának előkészítésében, figyelmeztette a vidék szélsőséges nyári klímájára, de Bartók kedvelte a meleg időjárást, és bízott benne, hogy a hőség nem fogja akadályozni munkájában. Legnagyobb sajnálatára tévedett. A több hónapra tervezett útból (vonatjegye június 5-től szeptember 3-ig volt érvényes) csak két hétre futotta erejéből. Belázasodott, s emiatt hirtelen véget kellett vetnie a gyűjtőmunkának, és Algier-ba sietni, orvost keresni. Mégis sikerült a Biskrában és a környező három oázisban töltött két hét alatt 118 hengernyi anyagot összegyűjtenie. Akkor még azt remélte, egy év múlva folytatni fogja a félbemaradt munkát, majd 1915-ben szándékozott visszatérni Észak-Afrikába, de tervei nem váltak valóra.

1914-ben Bartók megpróbálta párizsi intézményekben elhelyezni arab gyűjteményét, és francia fórumok után is érdeklődött, ahol az anyagot bemutató tanulmányát publikálhatná. A háború kitörése azonban ezeknek az előkészületeknek is véget vetett, és Bartók egy időre félretette az arab gyűjteményt. Három év múlva, 1917-ben vette újra elő: *A biskra-vidéki arabok népzenéje* című tanulmányának első része ekkor jelent meg a *Szimfónia* folyóiratban, amely azonban megszűnt, mielőtt a cikk második részének publikálására sor került volna. A teljes tanulmány német változatát a *Zeitschrift für Musikwissenschaft* című berlini folyóirat adta ki 1920-ban.

A tanulmány előkészítése során Bartók a hengerek nagy részét lejegyezte, de csak ötvenhét dallamot használt fel belőlük illusztrációként. Ez volt, amit a közelmúltig az érdeklődő a gyűjteményből ismerhetett. Denijs Dille 1965-ben a hangzó anyagból közzétett öt dallamot a *Documenta Bartókiana* második füzetében, egy 18 cm-es, 45 fordulatszámú hanglemezen, Ziegler Márta visszaemlékezésének mellékleteként. Somfai László, a budapesti Bartók Archívum akkori vezetője az 1970-es években tervbe vette a gyűjtemény fennmaradt dokumentumainak közzétételét. Az előkészületek során a hengerek mintegy felét hangszalagra játszották át, és Somfai felkérte Mehenna Mahfoufi algériai zenekutatót a felvételek kiértékelésé-

re. Ez a munka vetette meg a jelenlegi CD-ROM-kiadvány alapját, amely a következő intézmények támogatásával készült: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, Európai Folklór Intézet, Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézet, Magyar Kulturális Örökség Minisztériuma, Bartók Jubileum 2006 és a Magyar Köztársaság Külügyminisztériuma.

Kihasználva a digitális technika nyújtotta lehetőségeket a CD-ROM szerkesztője, Kárpáti János, társszerkesztője, Vikárius László és a technikai szerkesztő, Pávai István jóval nagyobb formátumú terméket tudott létrehozni annál, mint amit a könyvforma és hanglemez hagyományos eszközei megengedtek volna: a jelen kiadvány a Biskra-gyűjtemény teljes fennmaradt hangzó és kéziratos anyagát tartalmazza, egyben bőséges válogatást ad a kapcsolódó nyomtatott és képi anyagból. Megtalálható itt Bartók tanulmánya, *A Biskra vidéki arabok népzenéje,* két másik írásával együtt, amelyet az 1932-ben megrendezett kairói arab zenei kongresszusra, illetve arról készített, valamint válogatás Bartók afrikai utazásaival kapcsolatos levelezéséből. Helyet kaptak a CD-ROM-on a Bartók arab gyűjtésével foglalkozó tanulmányok, és szemelvények azokból a Bartók-kompozíciókból, amelyekben kimutatható az arab zene hatása. Végül változatos képanyag illusztrálja Bartók afrikai utazásait és gyűjtőmunkáját.

Bár néhány kivételtől eltekintve a dokumentumok csak eredeti nyelvükön olvashatók, a termék használójának a címoldal két verziót kínál, angolt és magyart. Az első lapon, ahonnan a kiadvány imént felsorolt témakörei megközelíthetők a szerkesztő *Előszava* köszönti az olvasót (mindkét nyelven) Bartók afrikai útjainak, az arab zene kutatásában elért eredményeinek és a CD tartalmának rövid ismertetésével.

Az első témakör címe: *Bartók tanulmányai.* Ennek központjában természetesen *A Biskra vidéki arabok népzenéje* áll: eredeti magyar nyelvű változata mellett, amely a néhány évvel ezelőtt megjelent, a kéziratból kiegészített teljes változat szövegét reprodukálja, a német verzió két formában is olvasható, a CD-ROM számára készített gépiratban és az 1920-as kiadás hasonmásában. Megtalálható továbbá ennek a magyartól némileg eltérő német változatnak magyar, francia és angol fordítása is.

A német változat hasonmását kivéve valamennyi tanulmány átszerkesztett formában jelenik meg: például a digitális technika alkalmazásának köszönhetően a szövegekben szereplő jegyzetek rákattintással előhívhatók. Minden jegyzetet gondos szerkesztői kommentár vezet be, pontosítva, hogy Bartóktól vagy a közreadótól származik-e. Egy másik előnye az átszerkesztésnek, hogy a kottapéldákhoz tartozó jegyzetek itt maguknál a kottapéldáknál jelennek meg, nagyban megkönnyítve a szövegek olvasását. De a legörvendetesebb nyereség a kottapéldákat a hangzó anyaggal összekapcsoló hiperlink minden olyan esetben, ahol a hangzó anyag fennmaradt. Mindez lényegesen megkönnyíti és élvezetesebbé teszi a tanulmány olvasását.

Bartóknak két másik írása foglalkozik az arab zenével; mindkettő az 1932-es kairói arab zenei kongresszussal kapcsolatos. Bartók meghívását a kongresszusra

valószínűleg Robert Lachmann javasolta. Lachmann a *Gesellschaft zur Erforschung der Musik des Orients* (1930) megalapításának kezdeményezője és a társaság folyóiratának, a *Zeitschrift für vergleichende Musikwissenschaft*nak szerkesztője volt. Ő vezette a kairói kongresszuson azt a bizottságot, amely a meghívott zenészek előadásairól készítendő felvételeket kiválogatta. Ennek a bizottságnak a munkájában vett részt Bartók is. A két Bartók-írás egyike egy sor javaslatot tartalmaz az arab népzene konzerválására és terjesztésére. Ezt Bartók vagy a kongresszus idején, vagy talán azt megelőzően, francia nyelven vetette papírra, és először Denijs Dille publikálta a *Documenta Bartókiana* negyedik kötetében, német fordításával együtt. A CD-ROM az eredeti francia változatot tartalmazza, Dille német nyelvű jegyzeteivel. A másik írást Bartók németül fogalmazta, és úgy is jelent meg, mások riportjaival együtt *Zum Kongress für Arabische Musik – Kairo, 1932* címmel. Ebben az írásában említette először Bartók azt a hasonlóságot, amelyet a Kairóban hallott iraki muzsikusok előadása, a biskrai gyűjtőúton feljegyzett némely arab dallam, az ukránok *dumy* dallama és a román *hora lunga* között felfedezett. (Egy másolási hiba folytán sajnos épp ez a kritikus mondat hiányos a CD-ROM-on). E tanulmánynak a lemezen eredeti német nyelvű változata olvasható; máshol angol és magyar változata is megjelent.

A lemez második fejezete, a *Bartók fonográffelvételei és kéziratos lejegyzései*, a kiadvány legfontosabb része: valamennyi fennmaradt henger hangzó anyaga hallható itt, a hozzájuk csatlakozó, a gyűjtéskor használt kisalakú kottásfüzetben található feljegyzésekkel, a hengerekről utólag készített első lejegyzésekkel és az ezekről az anyag elemzéséhez, rendezéséhez készített tisztázatokkal, az úgynevezett támlapokkal. E sokféle forrásból összeilleszteni az együvé tartozó dokumentumokat időigényes és hozzáértést igénylő feladat. Vikárius, a budapesti Bartók Archívum vezetője a forrásokhoz írott tanulmányában (amelyre alább még visszatérünk) így írt a munka nehézségeiről:

> Az elsődleges források közlésénél semmi másra nem törekedtünk, minthogy összerendezzük a források valóságos mozaikját. Habár nagy mennyiségű dokumentum maradt fönn Bartók arab gyűjtéséből, ezek sajnálatosan távolról sem teljesek, s igen gyakori, hogy vagy a hangfelvétel, vagy a lejegyzés, de nem a kettő együtt maradt fönn. Ez kétségtelenül megnehezíti a felvételek azonosítását különösen akkor, ha esetleg egy henger a nem hozzá tartozó dobozban maradt fenn.

Impozáns táblázat összegezi a rekonstrukció eredményét: az első oszlopban az eredeti 118 henger számai sorakoznak, külön sort hagyva az olykor ugyanarra a hengerre felvett dallamok mindegyikének. A következő oszlopban szerepelnek a fennmaradt hengerek számai, majd időrendben a többi írásos forrás (helyszíni gyűjtőfüzet, első lejegyzés, a támlap első példánya és indigós másolata, végül Bartók magyar és német nyelvű cikkeinek különbözőképpen számozott kottapéldái). Ha némely felvételnél további magyarázatra volt szükség, ez az utolsó oszlopban kapott helyet. Egy ötletes színkombináció első látásra megmutatja, mely hengerek maradtak fenn lejegyzéssel vagy lejegyzés nélkül, mely elveszett hengerekről készített Bartók lejegyzéseket, és melyek azok a hengerek, amelyek elkallódtak, és le-

jegyzés sem készült róluk. Összesen 96 henger hangzó anyaga maradt fenn, de szerencsére Bartók majdnem minden elveszett henger anyagáról készített lejegyzést. Így tehát ha nem is teljességében, olykor csak hangzó anyagként vagy csupán lejegyzésként, de csaknem az egész anyag tanulmányozható. Ezzel az összes forrást bemutató kiadvánnyal most kerül a nyilvánosság elé első ízben Bartók teljes arab gyűjtése, így igazi jelentőségét is csak ezután tudja majd a kutatás feltárni. Válasz kereshető olyan kérdésekre is, hogy mely kritériumok alapján döntött Bartók bizonyos dallamok lejegyzése mellett, vagy miért mellőzött másokat tanulmánya közlésekor. Végül a CD-ROM páratlan alkalmat nyújt Bartók munkamódszerének minden részletre kiterjedő, teljes folyamatában való tanulmányozására is.

Hiperlink kapcsolódik a táblázat minden adatához: egy kattintás a meglévő hengerek számának valamelyikén, és felhangzik a zene; rákattintva a helyszíni lejegyzőfüzet vagy első lejegyzés oldalszámára vagy a beszámozott támlapok egyikére, és megjelenik a lap hasonmása. Az egyes felvételekhez tartozó dokumentumokat ugyanaz a lap tartalmazza. Így egyszerre tanulmányozhatók, anélkül hogy az egyes dokumentumokért vissza kellene térni a táblázathoz. Ennek egyetlen hátránya, hogy a teljes lap nem fér el a képernyőn, emiatt csak néhány másodpercnyi késéssel lehet kinyitni a másodjára választott dokumentumot, s ez megnehezíti a hangzó és írott anyag kezdetének összehasonlítását. A lap tetején a felvételre vonatkozó összes lényeges információ megtalálható: a felvétel színhelye, a dallam műfaja, az előadók neve stb. Két kisebb hiányosságot vettem észre a táblázatban: az egyik a 83a hengerre vonatkozik, ahol nincs hivatkozás megfelelő támlapra. Valóban nincsen külön támlapja ennek a dallamnak, de Bartók lejegyzése megtalálható a 10b számú henger eredeti támlapján (a másolatról hiányzik). Ugyancsak kimaradt a skálákat tartalmazó hengerek közül a 64b számú hengernél az erre utaló megjegyzés.

A CD-ROM követező dokumentumcsoportjának címe: *Bartók levelezéséből*. Tizenhat levél teljes szövege olvasható itt, valamint részletek további hat, az arab gyűjtéssel, illetve a kairói kongresszussal kapcsolatos Bartók-levelezésből. Ezek szintén jó áttekintést nyújtó táblázatba foglalva jelennek meg, feltüntetve a levél íróját, dátumát, címzettjét, és nyelvét. A kiválasztott leveleket kis borítékikonra kattintva lehet kinyitni. Követhetők belőlük a biskrai utazás előkészületei, olvashatók Bartók néhány ismerősének képeslapokon küldött üdvözlő sorai, a gyűjtemény elhelyezését, feldolgozását tárgyaló levelezés, végül Bartók színes beszámolói, amelyeket a kairói kongresszusról küldött feleségének. Két további levélrészlet illene az eddigiek sorába. Egyik sem érint zenei kérdéseket, de Bartók személyes tapasztalatainak elbeszélésével emberközelbe hozza két afrikai utazását. Az egyik részlet egy 1918. július 12-én kelt, Ion Buşiţiának írt levélből való, amelyben Bartók felidézi a Biskra környéki, őszvérháton megtett emlékezetes utazásokat. A másik levelet 1932. május 8-án írta Takács Jenőnek, felelevenítve Egyiptomba érkezésének néhány kalandos epizódját.

A leveleket szintén eredeti nyelvükön közli a kiadvány: nagy részük magyarul, néhány németül és franciául íródott. (Kivétel a Ion Bianunak 1913. május 13-án kelt levél, amelyet Bartók németül írt, itt azonban az 1976-ban megjelent magyar

nyelvű levelezéskötet alapján magyarul jelenik meg, a német eredetire utaló megjegyzéssel együtt.) Mivel ebből a fejezetből nem készült külön angol nyelvű és magyar változat, a levelekhez tartozó szerkesztői megjegyzések nyelve ugyanaz, mint a levelek eredeti nyelve. Ennek ellenére némi törekvés mutatkozik bizonyos adatok közös nevezőre hozására, így például a bibliográfiai adatokban a sorszám és lapszám megadásánál az angol rövidítés használatos (no. x, és x. p.– bár ez utóbbiban ugyancsak a számot kellene második helyre tenni). Következetlen viszont, hogy a kiegészített dátumok mindig magyarul jelennek meg. Érthető, hogy a kiadvány nem tekintette feladatának fordításokkal ellátni a leveleket, de talán egyszerűbb lett volna, ha legalább a jegyzetelés, adatok kiegészítése külön-külön, angolul és magyarul történik. Ez a megoldás azt is lehetővé tette volna, hogy néhány levél hozzáférhető angol, illetve magyar fordítására felhívja az olvasó figyelmét. Jelenleg csupán Bartók egyik francia nyelvű, Calvocoressinek címzett levele végén történik (zárójelben) utalás a levél magyar fordítására. Ez hasznos információ a magyar olvasó számára, de az angol olvasónak fölösleges. Vannak viszont magyar nyelvű levelek, amelyeknek létezik angol fordítása, így a Zágon Géza Vilmosnak címzett három levél (1913. április, május 3. és június 19., valamint a d'Isoz Kálmánnak 1913. június 19-én küldött képeslap szövege és az 1913 októberi keltezésű, Ion Bîrleának küldött levél (lásd *Béla Bartók Letters*. Szerk. Demény János. New York: St. Martin Press, 1971), erre viszont nincsen utalás a lemezen. Természetesen valamennyi, a *Documenta Bartókiana* alapján közölt levélnek van német fordítása is.

A *Kapcsolódó tanulmányok* részben hét dolgozat olvasható Bartók és az arab zene kapcsolatáról. Első közöttük Ziegler Márta visszaemlékezése. Denijs Dillének, a budapesti Bartók Archívum alapítójának köszönhető, hogy Ziegler Márta mintegy ötven év távlatából, egy családjának küldött levél alapján rekonstruálta Bartók algériai útjának számos fontos és mulatságos részletét. Léo-Louis Barbès, aki Bartók *A Biskra vidéki arabok népzenéje* tanulmányát lefordította francia nyelvre, itt közölt tanulmányában elsőként méltatta és elemezte Bartók gyűjteményét. Kárpáti János, aki maga is járt gyűjtőúton Észak-Afrikában, több alkalommal foglalkozott Bartók és az arab zene kapcsolatával. A lemezen francia és angol nyelvű tanulmányai olvashatók, amelyekben részletesen dokumentált leírást ad Bartók algériai útjának előkészületeiről, a gyűjtés jelentőségéről, és Bartók több kompozíciójában is kimutatja az arab zene hatását. Hiperlink segítségével mindkét tanulmányának Bartók arab gyűjtéséből és kompozícióiból vett kottapéldái megszólaltathatók. Tibor Kneif tanulmánya egészíti ki a korábban már megjelent írások sorát.

Két további tanulmány itt jelenik meg első ízben. Az egyik *Les recherches de Béla Bartók en Algérie* címmel Mehenna Mahfoufi egy 1994-ben rendezett konferencián tartott előadásának átdolgozott, kibővített formája. Mahfoufi, aki e kiadvány szaktanácsadója is, e terjedelmes és alapos munkában először is képet ad az arab zene tanulmányozásának Bartók gyűjtését megelőző eredményeiről, majd sokrétű elemzésnek veti alá a biskrai gyűjtést, Bartók munkamódszerét, számos újabb adattal és megfigyeléssel egészítve ki Bartók megállapításait. Két táblázat kapcsolódik a tanulmányhoz: az elsőben jegyzetek találhatók a korábban szalagra játszott

felvételek előadói apparátusáról, időtartamáról, technikai színvonaláról, az előadás zenei színvonaláról, némely dallam mai elterjedtségéről, a dallamok műfajáról, hangszerekről és a vokális dallamok szövegéről. Minthogy a hangszalagokon más a dallamok számozása, mint a hengereké, Vikárius László utalókkal látta el a listát, s így a dallamok könnyen azonosíthatók a közölt dokumentumok táblázatában. A teljes gyűjteményre vonatkozó második táblázat megadja az előadók nevét, a megszólaltatott hangszereket és az énekelt dallamok szövegének első sorát.

Vikárius László írása, a *Bartók algériai népzenei gyűjtésének primer zenei dokumentumai*, ehhez a CD-ROM-hoz készült, s mivel fontos felvilágosításokat tartalmaz a CD használatához, angolul és magyarul is olvasható. Vikárius Bartók népzenekutatói módszerének áttekintésével ismerteti a gyűjtés egyes stádiumaiban keletkezett dokumentumtípusokat, hiperlink kapcsolattal egy-egy példát mutatva a helyszíni gyűjtőfüzetekből, a felvételekről Bartók otthonában készült, nagyalakú kottapapírra írt első lejegyzésekből és az ezekről Bartók, illetve felesége kézírásával készült másolatok első és másodpéldányairól. Mint Vikárius figyelmeztet rá, Bartók arab gyűjteménye kivételes helyet foglal el többi gyűjteménye között. Például ez az első gyűjtése, amelyben minden dallamról felvételt készített, nyilván azért, mert járatlan volt az arab nyelvben. Ez az oka annak, hogy az arab gyűjtését tartalmazó füzetben a többihez képest viszonylag kevesebb a dallamlejegyzés, inkább a hangsorok, hangszerek, egyéb adatok leírása található. A gyűjtemény annyiban is egyedülálló, hogy Bartók később sem készített lejegyzést valamennyi felvételről. Vikárius tanulmánya az anyag sorsáról, szétszakítottságáról, publikálásának történetéről is beszámol, végül útmutatást ad a táblázat kezeléséhez, ahonnan a gyűjtemény egyes dokumentumai elérhetők.

A Bartók arab gyűjtésével foglalkozó első könyv méretű tanulmányra csak címével utal a CD-ROM, mivel Mehdi Trabelsi disszertációjáról (*La musique populaire arabe dans l'oeuvre de Béla Bartók*. Lille: 2002) a kiadói munka késői stádiumában szereztek tudomást a lemez szerkesztői. Terjedelme miatt különben is csak részleteket lehetett volna közölni ebből a munkából. Néhány jelentős hozzájárulását a Bartók-kutatáshoz azonban helyénvaló megemlíteni itt; nevezetesen azokat a lejegyzéseket, amelyeket a szerző a rendelkezésére bocsátott hangszalagra vett felvételekről készített. Hetvenöt dallamról van szó, vagyis minden olyan dallamról, amely nem szerepel Bartóknak a gyűjteményről szóló cikkében. Trabelsinek nyilván nem volt tudomása arról, hogy ezekből huszonötöt Bartók maga is lejegyzett, és lejegyzéseinek támlapjai fennmaradtak. Ez a huszonöt dallam most érdekes összesonlítást kínálva két lejegyzésben is tanulmányozható. A munka másik nagy nyeresége a Bartók-kutatás számára, hogy a szerző a szalagon található valamennyi vokális dallam szövegét is átírta, és francia fordítással látta el.

A CD-ROM következő része, *Arab hatás Bartók-művekben* címmel, új dimenziót nyit a CD-ROM használója számára: a zeneszerző Bartók világát. Mintegy félórányi válogatás hallható itt Bartók kompozícióiból. Mint a lemezen is olvasható tanulmányok kimutatják, a szokatlan ritmuskombinációk, kromatikus hangsorok, kis ambitusú dallamfordulatok és a különös hangszínhatások Algériában szerzett élménye több Bartók-műben kimutatható. Bartók maga hívta fel a figyelmet né-

melyikre, de stíluskritikai alapon az általa megnevezett művek sora tovább bővíthető. Kilenc kompozícióból hallhatók egyes tételek vagy hosszabb-rövidebb részletek, kezdve a *44 duó* „Arab dal" című tételével, az egyetlen Bartók darabbal, amely a Biskra-gyűjtemény egyik dallamát dolgozza fel. A válogatás többi része két vonósnégyesből, két zongoraversenyből, két szóló zongoradarabból, egy zenekari mű és *A csodálatos mandarin* egy-egy részletéből áll. Ezek időrendben sorakoznak az 1916 és 1939 közötti évekből. Legtöbbjük Kárpáti fent említett tanulmányaiból is elérhető. Az előadók a Chicago Symphony kivételével neves magyar művészek és együttesek: Solti György, Kocsis Zoltán, a Takács Vonósnégyes és a Budapesti Fesztivál Zenekar, Fischer Iván vezényletével.

A dokumentumok utolsó csoportja egy *Képgaléria:* két 1912-ben készült fénykép nyitja a sort Bartókról és feleségéről, Ziegler Mártáról. Ezt követi ifj. Bartók Béla Ziegler Márta írásához készített vázlatos térképe az algériai gyűjtőút során bejárt területekről, majd azoknak a dokumentumoknak hasonmása látható, amelyeket Bartók a hatóságoktól a gyűjtés támogatásához szerzett, mint például az algériai kormányzó levele és a biskrai körzet kapitányának engedélye női énekesek kihozatalához a számukra kijelölt negyedből. Néhány kiváló minőségű fénykép is helyet kapott itt a budapesti Néprajzi Múzeum tulajdonából azokról a hangszerekről, amelyek Bartók felvételein hallhatók: három fúvóshangszerről *(zăŭáq, gâşba,* és *ɣeita),* egy húros hangszerről *(gombri)* és két dobról *(darbuka* és *băndir).* Közülük csak egy, a *gâşba* származik Bartók gyűjteményéből; nem lett volna érdektelen a többi hangszer származási helyét is közölni. Végül két, az 1932-es kairói arab zenei kongresszus résztvevőinek a piramisokhoz és a sivatagba tett kirándulását megörökítő fénykép egészíti ki Bartóknak az arab zenével kapcsolatos képi dokumentációját.

Az elmúlt évtizedben jelentős eredmények születtek a Bartók-népdalgyűjtemények primer forrásainak kiadása terén: 1996-ban, hatvan évvel Bartók anatóliai gyűjtőútja után két audiolemezen megjelent az ott fonográf hengerekre vett teljes hangzó anyag. Újabban az interneten hozzáférhető a Bartók-rend kéziratos támlapanyaga is, amely nemcsak Bartók gyűjtését, hanem az 1939-ig összegyűjtött, a Bartók által publikálásra előkészített teljes magyar népdalanyagot tartalmazza. A primer források teljessége tekintetében azonban ennek a CD-ROM-nak egyelőre nincsen párja. Éppen ezért mintául szolgálhat a többi Bartók-gyűjtemény forrásainak hasonlóan teljes publikálásához. Bartók gyűjtőfüzeteinek digitalizálása folyamatban van, és remélhető, hogy hamarosan a fennmaradt hanganyag is hozzáférhető lesz a kéziratos forrásokkal hiperlinkkel összekapcsolt formában.

Ami a CD-ROM hangzó anyagát illeti, jelentőségét nem lehet eléggé hangsúlyozni. Közel négyórányi felvétel tanulmányozható itt, s bár tudjuk, hogy ezt maga Bartók is egy átfogóbbra tervezett, de sajnálatos módon idő előtt abbamaradt gyűjtés töredékének tekintette, mégis számottevő mennyiségű anyag ahhoz, hogy felidézze a vidék csaknem száz évvel ezelőtti, azóta is keveset tanulmányozott zenei életét. Vajon tudják-e még ezeket a dallamokat? S ha igen, milyen változások érték azóta, hogy Bartók megörökítette őket? Ez a CD-ROM talán ismét ráirányítja a fi-

gyelmet Biskra zenéjére, és újabb kutatásra serkenti a kutatókat. Úgy tűnik, egyelőre kevés az ott gyűjtött anyag. Némi keresgéléssel egyetlen kiadványt találtam: egy 1996-ban Franciaországban megjelent CD-t, *Algeria: The Diwan of Biskra* címmel, a város fekete lakosságának egy szertartásán felvett, hetvenpercnyi zenei anyaggal.

A CD-ROM előszava némileg szabadkozva figyelmeztet arra, hogy ezek a felvételek a hangrögzítés kezdeti korszakában készültek, és olykor tökéletlennek tűnhetnek a mai kiváló hangminőséghez szokott fülünknek. Ennek ellenére a felvételek némelyike olyan frissen és élénken szól, mintha csak a minap készült volna, és nemcsak a szakértők, de laikusok is bizonyára élvezni fogják. A hangrestaurálás Németh István munkáját dicséri.

Ekkora mennyiségű és ilyen sokrétű anyag esetében megbocsáthatók a szövegekben maradt betűhibák. Ezeket egy további korrektúra kigyomlálta volna. Az angol fordítás néhány kivételtől eltekintve színvonalas. Az előszóban például a *Zum Kongress für arabischer Musik* fordítása helyesen *At the Congress...* lenne *(To the Congress...* helyett). Ugyanitt ennek a tanulmánynak az említése többször is azt sugallja, mintha a kongresszuson hangzott volna el, vagy ottani felolvasásra lett volna szánva. Valójában a kongresszus után készült, az ott szerzett benyomásokról. Megmosolyogtató félrefordítás az egyik fakszimile felirata, mely szerint Bartók arra kapott engedélyt, hogy lányokat *szabadítson ki* (rescue) a számukra kijelölt szállásukról. Ezek a tévedések azonban eltörpülnek a CD nyújtotta információ gazdagsága mellett. A kiállítás is tetszetős, és kellemes meglepetés, hogy a tartalom sokfélesége ellenére milyen egyszerű a CD kezelése. Világos az elrendezés, könnyű benne tájékozódni, a célpontok gyorsan elérhetők. Név- és tárgykereső doboz is a használó rendelkezésére áll.

2000 decemberében az American Folklife Center szimpóziumot rendezett *Folk heritage Collections in Crisis* (Néprajzi gyűjtemények válságban) címmel. A meghívott szakértők egyetértettek abban, hogy a néprajzi gyűjtemények kurátorainak ma legfontosabb feladata a rájuk bízott anyag mielőbbi digitalizálása. Kiemelkedően sürgető a közel százéves, önpusztító anyagból készült fonográfhengerek megmentése. A szimpózium egyik résztvevője szerint a prezerválás másik kritikus eleme az anyag közrebocsátása és széles körű terjesztése. Bartók maga is szívén viselte a gyűjtemények konzerválásának és publikálásának ügyét. Amikor kapcsolatba lépett a Berlini Fonogram Archívum vezetőjével, egyik célja az volt, hogy a használatnak ellenállóbb másolatok készítésére ott bevezetett gyakorlatról érdeklődjék. Figyelemmel kísérte a hangrögzítés technológia fejlődését is, és szorgalmazta az újabb, tartósabb felvételek készítésére alkalmas eszközök használatát. Számos könyve, tanulmánya bizonyítja, mily fáradhatatlanul dolgozott gyűjteményeinek nyilvánosságra bocsátása érdekében. Az itt bemutatott CD-ROM szerkesztői tehát Bartók elképzeléseinek szellemében jártak el, amikor a hangzó és kéziratos dokumentumok archiválása mai követelményeinek eleget téve digitális formában közrebocsátották Bartók arab gyűjtésének forrásait.

Ára: 500 Ft

Magyar zene

4·2007

Magyar zene

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XLV. évfolyam, 4. szám *2007. november*

Tartalom

TANULMÁNY

357 TARI LUJZA
Kodály Zoltán, az egykori Mohi és a régi magyar műdalok

373 FARKAS ZOLTÁN
„Jungfrau, Mutter, Königin…"
A Nő Mozart egyházi zenéjében

381 MIKUSI BALÁZS
„Charakteristische Musik unterscheidet sich von der malerischen..."
Avagy volt-e Schumann-nak „dán stílusa"?

397 RICHTER PÁL
Vallomások életutak metszéspontjában
Az imádott nőalak Schumann és Brahms művészetében

411 JAKAB HEDVIG
Ujjrend, artikuláció, díszítés:
három alappillér Sweelinck műveinek előadási gyakorlatában

429 GOMBOS LÁSZLÓ
„Klaviervirtuose aus Wien"
Dohnányi Ernő fogadtatása a bécsi években

439 KIRÁLY PÉTER
Paul Charl Durant
Egy valószínűleg Pozsonyból származó németországi lantos és családja

RECENZIÓ

449 SOMFAI LÁSZLÓ
A Bartók-emlékév fakszimile kiadása
Bartók Béla: A kékszakállú herceg vára, *opus 11, 1911*
Autográf fogalmazvány. Közreadja Vikárius László

BESZÁMOLÓ

457 KORODY P. ISTVÁN
Liszt Ferenc ismeretlen dala

462 A Magyar Zene 2007. évi, a XLV. évfolyam tartalomjegyzéke

nka
Nemzeti Kulturális Alap

NEMZETI KULTURÁLIS ÖRÖKSÉG MINISZTÉRIUMA

MEGJELENIK AZ OKTATÁSI ÉS KULTURÁLIS MINISZTÉRIUM
ÉS A NEMZETI KULTURÁLIS ALAP TÁMOGATÁSÁVAL

Magyar zene ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT – 2007/4

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság lapja • Szerkeszti: Székely András (szekelyandras@t-online.hu) • Kiadja a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság • Felelős kiadó: a Társaság elnöke • Levelezési cím: Magyar Zene, Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság, 1064 Budapest, Vörösmarty utca 35. (magyarzene@t-online.hu) • A folyóirat tartalomjegyzékét lásd: www.magyarzene.extra.hu • Kéziratot nem őrzünk meg, és csak felbélyegzett válaszborítékkal küldünk vissza • 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 2000 forint. Egyes szám ára 500 forint • Megjelenik évente négyszer • Szedés: graphoman • Nyomtatta az Argumentum Könyv- és Folyóiratkiadó kft. Budapesten • ISSN 0025-0384

TANULMÁNY

Tari Lujza

KODÁLY ZOLTÁN, AZ EGYKORI MOHI ÉS A RÉGI MAGYAR MŰDALOK

Nem az a fontos, hogy gramofonlemezre felvéve, múzeumok polcain porladjanak a dalok. Hanem, hogy minél több magyar a helyszínen, élőszóval hallja, csak így kaphat maradandó benyomást. Nem az a fontos, hogy kiváló földrajzi műveink legyenek, nem elég, hanem élő földrajz legyen minden művelt magyar. Történelmi könyvek tartalma átélt élet legyen.[1]
Kodály Zoltán

Amikor számba vesszük Kodálynak a népzenetudomány területén elvégzett munkáit, nem lehet nem a legnagyobb tisztelet hangján szólnunk arról, hogy népzenetudományi munkásságán belül pusztán népzenegyűjtései is milyen sokrétűek és összességében mennyire jelentősek. Földrajzilag és tematikailag széles területet ölelnek fel, a mintaszerűen lejegyzett és gondos mérlegeléssel rendszerezett dallamok pedig sokszor több évszázados, sőt évezredes mélységről tanúskodnak, miközben egy-egy népdal, hangszeres dallam a gyűjtés korának is hű tükörképét adja.

A népzene tudatos gyűjtésének megkezdése után – több mint száz évvel ezelőtt – Kodály Zoltán és Bartók Béla előtt hamar világossá vált a tudományos cél: összeszedni mindazt, amit a magyarság emlékezete a régmúltból a szóbeli hagyományban megőrzött, majd a megfelelő zenei osztályozás alapján rendszerezett dallamokat egy nagy egyetemes gyűjteményben kiadni és lehetőleg minél több érdeklődő számára hozzáférhetővé tenni.[2] Bartók és Kodály újszerű rendszerezése nyomán nemzetközi összehasonlításban is egyedülálló komplexitásban valósult meg a magyar népzene osztályozása, és indult meg a rendszerezett dallamok kiadása (az utóbbi már Bartók halála után, 1951-től *A Magyar Népzene Tára* című sorozatban). A teljes magyar dalkincset átfogó *Népzenei Típusrend*ből az egyes gyűjtések mint önálló egységek utólag azonban nem ismerhetők meg, hiszen annak célja éppen a szoros és távoli dallamösszefüggések bemutatása, valamint a nép- és műzenei-, vokális és hangszeres zenei kapcsolatok felderítése, továbbá a rokon és szom-

1 1939–40 táján írt fogalmazvány: lásd Kodály Zoltán: „Közélet, vallomások, zeneélet." In: *Kodály Zoltán hátrahagyott írásai. I.* Vál., szerk. és s. a. r. Vargyas Lajos. Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1989, 32.

2 A magyar népzenéről példatára dallamaival bőségesen alátámasztott, első részletező áttekintést Bartók adta *A magyar népdal* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1924.) kötetében.

szédnépek dallamvilágával fennálló kölcsönhatások megvilágítása. Pedig az egyes falvak zeneismeretét felmutató anyagközlés Kodálytól a legkevésbé sem volt idegen. Ő indítványozta elsőként népzenei monográfiák készítését, amikor *A magyar népzene*[3] című tanulmányában a sokszor idézett mondatot leírta: „a legtanulságosabb volna egy-egy község teljes dallamtérképét, zenei életének minden részletre kiterjedő leírását, más szóval zenei monográfiáját elkészíteni." Korábbi feljegyzések is tanúskodnak arról, mennyire fontosnak tartotta annak kinyomozását, milyenek „egy falu dalai rétegek szerint". Ezeket a rétegeket egy tömör jegyzetében a következőképp jellemezte: „1. ős, helyi, 2. bevándorolt régi, 3. átvett újabb dalok gyökereik elágazása még látható egy-egy szobalány-viselt hozta."[4]

Kodály születésének 125. évfordulójára – kényszerűen lemondva az utólagos helyszíni ellenőrzésnek még a lehetőségéről is – a mai Szlovákiában, az egykori Bars megye keleti szélén fekvő Mohi faluban végzett népzenegyűjtését emeltem ki. Bars megye, azon belül Lédec község nagy szerepet játszott Kodály Zoltán gyűjtéseiben. Mohi (és a többi falu) ismertségét tekintve azonban elhomályosul, sőt mondhatni ismeretlen Lédechez, illetve a Mohitól nem messze fekvő Zoborvidékhez képest. Pedig Mohi sokat jelentett a népzenetudósnak és a zeneszerzőnek egyaránt. A Kodály által Mohiban összegyűjtött népzenei anyag csíráiban azt reprezentálja, hogy a falu dalkincsének feltérképezésekor Kodály elképzelésében egy népzenei monográfia elkészítése szerepelhetett. A komponista Kodályt a falu dalai nyolc dallam zeneszerzői megfogalmazására is inspirálták. Nyolc dallam egyetlen faluból nem csekélység a zeneszerzői életmű egészében sem. A Mohiból való feldolgozott népdalok közül legismertebb a *Hej, a mohi hegy borának,* melyet a közeli falvakban több változatban is feljegyzett, illetve fonográfra vett.

A Mohi gyűjtésből származó népdalokat felhasználó művek:

1. *Hej, a mohi hëgy borának:* (KF 126 a)[5] Előadó: Bokros András 50 éves, gyűjtés 1912. KR 3420); feldolgozása: Magyar Népzene IX. 48.;

2. *Vasárnap bort iszom:* (KF 136 a) Előadó: Bokros Erzsébet 60 éves, gyűjtés 1912. KR 12. 560, ld. KNF 270.);[6] feldolgozása: Magyar Népzene IX. 50.;

---

3 Kodály Zoltán: *A magyar népzene.* A példatárat szerkesztette Vargyas Lajos. Budapest: Zeneműkiadó, 1961. (A tanulmány első kiadása: 1937.).

4 Kodály Archívum és Kutatóhely (KA), népzenei gyűjtőfüzetek: KA NGy-9. 2. A füzetekbe betekintésért és a kéziratok közlésének engedélyezéséért ezúton is köszönetemet fejezem ki Kodály Zoltánné Péczely Saroltának.

5 KF = Kodály Fonográf – a Kodály által gyűjtött, saját tulajdonát képező fonográfhengerek jelzete. KR = Kodály Rend – a Kodály által kialakított népzenei típusgyűjtemény jelzete az MTA Zenetudományi Intézete Népzenei Osztályán. – Lásd Bereczky János–Domokos Mária–Olsvai Imre–Paksa Katalin–Szalay Olga: *Kodály népdalfeldolgozásainak dallam- és szövegforrásai* (a továbbiakban: KNF). Budapest: 1984, 267. A hangfelvétel közölve: *Magyar Népzene Kodály Zoltán fonográffelvételeiből* Szerk. Tari Lujza, Hungaroton, 1983, LPX 18075–76. 2. 5b; bővített CD-kiadása: *Magyar Népzene Kodály Zoltán fonográffelvételeiből.* Szerk. Tari Lujza, Hungaroton Classic, 2002, HCD 18 254–55., I. 33. (a továbbiakban: Tari 2002.) Ugyanez a Capriccio forrása, lásd KNF 267. – Az Alsószecsén és Garamszentgyörgyön gyűjtött változatok: KF 123 a) KA N-2.125–126., KF 126 a) KA N-2.146–147.

6 Egy alsóbalogi változat: Vasárnap bort inni. = KNF 271.

3. *Minapában az uccában / Végig sétáltam:* (KF 139 b) Előadó: Bokros Erzsébet 60 éves, Hajpál Jónás 63 éves, gyűjtés 1912. KR 20. 635, ld. KNF 236.); feldolgozása: Magyar Népzene IV. 22.;

4. *Piros alma ne gurój:* (KF 127 b) Előadó: Bokros András 50 éves, gyűjtés: 1912. Helyi változat: Bokros Erzsébet 1914-ben: KR 5075, ld. KNF 60.); feldolgozása: *Háry János* daljáték: 6a Dal;

5. *Gyujtottam gyërtyát:* (KF 130 c) Előadó: Bokros Erzsébet 60 éves, gyűjtés: 1912. KR 22. 477, ld. KNF 86.); feldolgozása: *Háry János* daljáték: Duett női karral;

6. *Tehénhívogató:* (KF 215) katonai fisz-trombita; Előadó: ... Balázs 14 éves tehénpásztor, gyűjtés: 1914. V. 24. KA N–35.-1, ld. KNF 68.); feldolgozása: *Háry János* daljáték: Bécsi harangjáték;

7. *Ha te elmégy engem itt hagysz:* (KF 210 a) Előadó: Bokros Erzsébet 62 éves, gyűjtés: 1914. V. 24. 2 szöveg, KR 12. 472, ld. KNF 167.); feldolgozása: *Székely fonó* 1.;

8. *Árva vagyok, árva / Az Isten is látja:* (Előadó: több idősebb asszony, gyűjtés: 1914. V. 25. KR 10. 181, ld. KNF 432.); feldolgozása: *Bicinia Hungarica* II. 94.

Mohi dallamai a tudományos kiadványok közt már a Kodály életében megjelent összkiadásokban is tekintélyes helyet foglaltak el: tizennégy darabbal szerepel például az MNT I., Gyermekjátékok kötetében[7] és öt dallammal az MNT III/A, Lakodalom kötetében.[8] (A további köteteket tételesen nem említjük.)

Mohi első okleveles említése viszonylag kései, csak a 13. századból való. A verebélyi járásban fekvő magyar kisközség lakói református vallásúak voltak. A falu népét a *Pesti Divatlap* 1846-ban így jellemezte: „Mohi (Bars m.) Kálvinista magyar nép, melly nem tudja, mi fán terem a tömlöcz, mint hogy emberemlékezet óta egy se volt közűle megyei tömlöczben."

Kodály már a gyűjtés előttről ismerhette Mohit. Hallhatott róla a közeli Galántán, lehetett onnan való iskolatársa Nagyszombatban, vagy láthatott onnan származó emlékeket az 1896-os milleniumi kiállításon, melyen Mohi falu kiemelt látnivalókkal szerepelt: nemesi címerleveleit, legrégibb közgyűlési jegyzőkönyveit és bandériális zászlóit a kiállítás főcsoportjában mutatták be, geológiai térképét pedig a közgazdasági kiállításban.[9] Az ifjú Kodály feltehetően nemcsak a Fehér

7 A Magyar Népzene Tára (a továbbiakban: MNT) I. Szerk. Kerényi György. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1951. Cem-cem gyűrű 428. sz., Hej lapula, lapula 461., Ángyomasszony kiskerti 633., Zíborba, záborba 634., Ulicska, ulicska 659., 660., 661., János úr rendel, lovai vannak 669., Fürdik a kácsa fekete tóba 670., Mëgtermëtt a mëggy 671., Új vár, fényës vár 833., Tele kertëm zsályával 869., Az asztalnál reggeliztem 898., Királyi postás vagyok én 1094.

8 MNT III/A: Lakodalom. Szerk. Kiss Lajos. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1955. Isten hozott rózsám, Menyasszonykísérés 378., Egyszer két leány – Menyasszonytánc 648., Elvesztette lány az ő lányságát 655., Árgyilus 787. stb.

9 *Magyarország vármegyéi és városai.* Szerk. Dr. Sziklay János és Dr. Borovszky Samu. Budapest: Apolló Irodalmi és Nyomdai Részvény-Társaság, 1906. Lásd Borovszky–Arcanum CD-ROM Budapest: 2002.

László-balladára reagált érzékenyen; valószínűleg alaposan végigjárta az országos kiállítás minden részletét.

Kodály két alkalommal járt gyűjteni Mohiban: 1912-ben és 1914. május 24–25-én. Mohiban még további gyűjtési tervei is voltak, amiről többek között egy „Mohi-Hont-Ipolyság"-i gyűjtéstervezet tanúskodik.[10] A második gyűjtésre 1914. áprilisi bukovinai gyűjtőútja után került sor. Akkori gyűjtőfüzete megőrzött baktérekre, siratásra, cigánybandára vonatkozó adatokat, egy magyar prímás nevét, menetrendet és további gyűjtéstervezetet. Második Mohi gyűjtésével 1914 májusában kényszerűen lezárult hangszeres gyűjtőmunkájának legjelentősebb, 1906–1914-ig tartó szakasza, mert Trianon után ide sem tudott többé visszatérni. A magyarságot sokkolóan ért trianoni döntés következményével kapcsolatos *Hátrahagyott írásai*nak egyike, melyben ezt olvashatjuk: „Kinek... mindegy, hogy a barsi Mohi, a magyarság északi határfaluja, gyümölcsös, paradicsomi völgyével, derűs, barátságos lakóival hozzánk tartozik-e vagy sem?"[11] (A falu lakossága „1963-ban már csak 664, 1976-ban pedig 464" fő volt.[12] Ezt abból a felmérésből tudjuk, amelyet szlovákiai magyar néprajzkutatók a Lévai Múzeum által irányított néprajzi kutatás során végeztek el, amikor kitudódott, hogy a falu helyére atomerőművet építenek. A múzeumi munkacsoport zenei munkatársaként Ág Tibor 1968-ban gyűjtött a faluban.[13])

Kodály Mohiban összesen 151 vokális népdalt[14] és 8 hangszeres dallamot (2 trombita, 4 kanásztülök, 2 fütyült dallam) gyűjtött.[15] Énekesei közül Bokros Erzsébet 60 év körüli volt, Nagy Zsófi 70, Hajpál Jónás 65, Hajpál Eszter 16 éves és Bokros András 50 éves. Kodály másokat is hallott énekelni, mert a támlapokra több helyen ráírta, hogy az „idősebbek" vagy az „öregek" mind ismerik az adott népdalt. Az előadókat bizonyára együtt is megénekeltette, bizonysága ennek a tempó egyéni és közösségi előadásban tapasztalható különbségével kapcsolatban gyűjtőfüzetére az „1914 tavaszán máj. 24/25" dátum fölé írt megjegyzése: „Nb. karban minden lassabb".[16]

A hazai zenetörténet- és népzenekutatásban Kodály volt a megalapozója annak a szemléletnek, hogy zenei múltunk feltárása csak a népzene-műzene össze-

10 KA NGy-19. 2. 42r.

11 Kodály Zoltán: *Visszatekintés*. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok III. S. a. r. és bibliográfiai jegyzetekkel ellátta Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1989, 27.

12 Danter Izabella: „Az emberi élet fordulóihoz fűződő szokások és hiedelmek Mohiban. Egy eltűnt falu emlékére." *Néprajzi Látóhatár* IV. évf. (1995), 1–2. sz. 122–127.

13 Ebből a gyűjtésből adta közre Rajeczky a *Ha meghalok a borospincébe temessenek* gregorián paródiát: Rajeczky Benjamin: „Choral in Volksmunde." In: *Musikalische Volkskunde – Aktuell*. Festschrift für Ernst Klusen zum 75. Geburtstag. Hrg. von Günther Nol–Marianne Bröcker. Bonn am Rhein: Verlag Peter Wegener, 1985, 375–390., az idézett tónus: 382. – A 20. század második felében a hazai kutatók közül egyedül Manga János néprajzkutató gyűjtött Mohiban 1972-ben, aki számos régi szokást örökített meg. Lásd MTA ZTI Népzenei Archívum Mg./jk. 4378.

14 Szalay Olga: „Kodály a népdalgyűjtő." Ethnographia XCIV. (1983), 4. 548–554. Az idézett adat: 23.

15 Mohiról lásd Tari Lujza: *Kodály Zoltán, a hangszeres népzenekutató*. Budapest: Balassa Kiadó, 2001, 178–185.

16 KA NGy-10. 1r.

függése nyomozásával lehetséges. Kodálynak nyilván nem volt külön célja műdalok gyűjtése Mohiban, csak a falu zenei hagyományainak minél sokoldalúbb összegyűjtése. Abban jól megfért egymás mellett a halottsirató, a volta-ritmusú dallam, a dúdolt hangszeres táncdallam, a kanászok szignálja, a 16–18. század zenei öröksége, de beilleszkedett közéjük egy-egy 19. századi népies műdal és új stílusú népdal is. Mégis összességében a Mohi gyűjtés anyaga más falvakéhoz képest több régies műdalt, illetve műdal eredetű darabot tartalmaz. Alig fordul elő új stílusú, illetve abba az irányba mutató népdal. A régi stílusú népdalok közt alig van pentaton hangsorú. A népdalok viszonylag kevéssé díszítettek. Kodály *Hátrahagyott jegyzetei*ben tett is erre egy megjegyzést: „Mohi[:] egy 40 éves asszony már elítéli a »csavargatást«, amit az öregek véghezvisznek. Mohiban a 65 éves Bokros Erzsin, [sic – helyesen 60 éves] testvérén[17] és még a náluk öregebbeken kívül már mindenki cifrázat nélkül énekel."[18] Egyéb régies vonások mindamellett megfigyelhetők a *Hej, a mohi hegy borának* előadásából megszokott parlando, poco rubato előadásba ágyazva is. A szintén Kodálytól származó megjegyzés – „Mohi: semmi változás" – valószínűleg 1914-ből való; a két évvel korábbi állapotokhoz képest jegyezhette föl ezt a megfigyelését.[19] Az öregek hagyománytisztelők voltak, s Hajpál Jónás szintén nem hallgatta el Kodály előtt az újabb énekstílus iránti ellenérzéseit. Mint mondta, a (mostani nóta) „durva hangokon megy mint mikor a macskák nyavukónak".[20]

A népzenegyűjtő tudja, hogy gyűjtés közben bármennyire igyekszik a felszínre hozni rég elfeledettnek vélt, a hagyományban már nem élő dallamokat, csakis olyasmit tud kicsalni az emlékezetből, ami egykor közös volt. A műzenei eredetű darabok viszonylag nagy száma szintén a korábbi közös használatra enged következtetni, annak ellenére, hogy egy-egy dallamot csak egy-egy előadótól és nem több énekestől (más-más változatban) gyűjtött.

A műzenei-műköltészeti eredetet, illetve hatást a népdalokban vagy csak a szöveg, vagy csak a dallam jelzi, esetleg mindkettő. Az alábbiakban néhány példa illusztrálja az egykori Mohi régebbi műdalkincsét.

1. A régi műköltészet szerelmi szövegeit reprezentálja a

Tele kertem zsályával
Szép a legény párjával
Gyënge violám
Szép aranyalmám.[21]

17 Csak a már említett, 50 éves Bokros András jöhet szóba, mert a 40 éves Bokros János kanász nem énekelt, csak kanásztülkön játszott. Az általa játszott két dallam lejegyzését lásd Tari Lujza: *Kodály Zoltán, a hangszeres népzenekutató*, 162–163. kotta. Az egyik fonográffelvételt lásd Tari 2002 CD I. 49.

18 Kodály Zoltán: „Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers." In: *Kodály Zoltán hátrahagyott írásai. II.* Válogatta, s. a. r. Vargyas Lajos. Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1993, 203. – Az életkor téves, valószínűleg emlékezetből írta föl az 1912-es gyűjtés támlapjain 60 évesnek jelzett Bokros Erzsébet évszámát.

19 Uott 185.

20 KA NGy-10. 1. 2v.

21 KF 138 b) N-2. 203.

1912-ben „én.[ekelte] Bokros Erzs.[ébet] 60 é. de a fiatalok is tudják" – írta Kodály a támlapra. A szöveg folytatása egyértelműen párosító. A szintén párosító funkcióban fennmaradt *Héj, mé nics fű a mezőn?*[22] 3. versszaka a 16–17. század költői nyelvezetét idézi: *A(h), mint illik melléje / Mint kegyesnek ő fejébe.* Dallamformálása közös a hasonló moldvai párosítókkal, ami mindkettő múltjának mélységére utal.[23] Bokros Erzsébet az *Ej, haj, gyöngyvirág* kezdetű virágének egy változatát *Hej, huj, lipic Pál* szöveggel énekelte. Följegyezte ezt a virágéneket már Pálóczi Horváth Ádám, s „legalább százesztendősnek tartotta".[24] A mohi változat szövege a 16–17. századi szerelmi költészet emlékeit őrzi, dallamsorainak hosszabb-rövidebb apró szakaszokból való építkezése pedig a 18. századi diákmelodiáriumok dallamosságát idézi.[25] Egy Bartók által 1910-ben gyűjtött csallóközi változat a Bars megyével szomszédos Komárom megyéből a szélesebb területi elterjedtségre utal.[26]

2. A 16. századi hajdútáncok régi műköltészeti szövegkészletének egyike a *Nem köll nékem papiros...* klasszikusan szép kanásztáncdallamával, melyet Kodály két változatban gyűjtött. Az 1851-ben született Bokros András előadása az 1912-es gyűjtésből származó fonográffelvételen ma is erőt sugároz.[27] *(1. kotta – a kottákat lásd a tanulmány végén.)*[28]

3. A *Vígan élem világom* vokális formában is forgott verbunkos dallamának egy népi változatát Kodály Hajpál Jónástól vette fonográfra *Ez az élet ugysëm sok* szöveggel.[29] A kottára Kodály följegyezte: „Helybeli vált.[ozat], de Papkeszi-ről (Veszprém)" is van variáció. Alsószecsén Kemény Lajos (50 é.) szintén *Ez az élet úgy sëm sok* szöveggel énekelte a népdalt, amelynek támlapjára a gyűjtő ráírta, hogy „egész vidéken ismert".[30]

A dallam írott forrásokból és a szájhagyományból származó adatait első ízben Kodály foglalta össze Arany János kottás feljegyzése kapcsán.[31] Az első népi adatok éppen Kodály 1912-es gyűjtéseiből valók, Bars és a vele szomszédos illetve hozzá közeli Hont és Gömör megyéből. Bars megyében Kodály a garamszentgyörgyi öregek megjegyzését is rögzítette: *„Régi, 30-40 éve divatját multa".*[32] A 18. és ko-

22 KF 138 a) N-2. 202.

23 A dallam közölve: Dobszay László: *A magyar dal könyve.* Budapest: Zeneműkiadó, 1984, 117., 128. kotta.

24 Lásd *Énekes Poézis. Válogatás Pálóczi Horváth Ádám 1813. évi kéziratos dalgyűjteményéből.* Válogatta Katona Tamás, szakmailag ellenőrizte, az utószót és a szövegre vonatkozó jegyzeteket írta Küllős Imola, a zenei részt gondozta és a dallamokra vonatkozó jegyzeteket írta Domokos Mária. (a továbbiakban: Katona–Küllős–Domokos) Budapest: Magyar Helikon, 1979, 440.

25 Lásd Tari 2002, CD II. 50.

26 Közölve Katona–Küllős–Domokos 441.

27 KF 126 c). Tari 2002. CD II. 58. – BR 03434 (=Bartók Rend), a népdalok Bartók által létrehozott zenei rendje (MTA Zenetudományi Intézet).

28 A régi típusú támlapoknak ott csak a dallamjegyzés részét közöljük, a folytatást a szöveges részekkel elhagyjuk.

29 KF 133 e) KA N-2. 187.

30 KF 123 b), BR 10. 432.

31 *Arany János népdalgyűjteménye.* Közzéteszi Kodály Zoltán és Gyulai Ágost. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1952, 79–80. – Pálóczi Horvát Á. *Víg dombi tus* feljegyzése kapcsán lásd Katona–Küllős–Domokos 164. sz. 433.

32 MTA ZTI Népzenei Osztály Népzenei Típusrend 13.097.1/0-es támlap.

rai 19. századi nyomtatott és kéziratos kottás dokumentumok szerint e dallam a korai verbunkos egyik jellemző darabja, mellyel a verbunkoskutatás több ízben foglalkozott.[33] A Hajpál által énekelt *Ha megcsal is egy vagy kettő csalárdsággal* kezdetű szöveg 3–4. sorához Kodály az alábbi jegyzetet fűzte: „Káldy Fáy Cinka-nóta".

Hajpál a 3. versszakot így énekelte: *Bakhus jó izű teje legédesebb csömöge / Ki ez korával mértékletesen élhet / Víg napokat boldog órákat szemlélhet.*

Egy további típusváltozat az *Ez a világ ugysem sok* különböző sorelemeiből önállósodott. *A gazdasszony káposztát főz* kezdetű népdal funkciója szerint lakodalmas.[34] 1912-ben Hajpál Jónás is énekelt egy részben más dallamtípusba tartozó további változatot *(Kocsmárosné jöjjön ki),*[35] melyet Kodály 1914-ben újból hallott tőle. Ekkor a támlapra azt vezette rá, hogy „(Szöveg vált.[ozat] Pádár és Perjése Gömör.)", valamint: „1914-ben pontosan ugyanaz a tempó".[36]

4. A 16. század európai táncdivatjának emlékét őrzi a 3-as lüktetésű (3/8) *Ábécédé* kezdetű ének, melyet Bokros Erzsébet énekelt.[37] Ez nem a Kodály feldolgozása nyomán ismertté vált dúr pentachord dallam – annak népi alakját Nagyszalontán gyűjtötte[38] –, de úgy tűnik ez az általánosabb. Kodály Mohin kívül Garamszentgyörgyön, Bartók pedig Felsőiregen gyűjtötte egy-egy változatát *(lásd a 2–4. kottát).*

5. Tisztán 3/4-es formájában jellegzetesen műzenei az *Egyszer két leány,*[39] illetve *Gyújtottam gyertyát*[40] szövegű lakodalmas táncdallam. Kodály a területen jellemző, részletesen azonban csak később feltárt gyertyás tánc módját is igyekezett jelezni: „Menyass[zony] tánc Menyasszony. vőf.[ély] 2 nyosz[olyólány] gyertyákkal a kezükben 3szor körbe lépkedve, utána huzott lábbal [mennek]" – írta gyűjtőfüzetébe[41] *(lásd az 5–6. kottát).*

6. Az *Ó të kicsiny kis madár*t, illetve *Az Árgyilus kis madár*t Kodály 1912-ben mindkét szöveggel fonográfra vette. A támlap szerint az *Ó të kicsiny kis madár* funkciója:

33 Kodályt követően Franz Schubert gitár-kvartettjének magyar dallamforrása apropóján Domokos Mária foglalta össze az adatokat (Domokos Mária: „Verbunkos dallam Schubert gitár-quartettjében." In: Zenetudományi Dolgozatok, 1978. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1978, 57–70.; német nyelvű változata: „Ungarische Verbunkos-Melodie im Gitarrenquartett von Schubert-Matiegka." *Studia Musicologica* 24. (1982), 99–112.), majd a hangszeres változatotokat Papp Géza közölte részletesen (Papp Géza: „Hungarian Dances 1784–1810." In: Musicalia Danubiana 7. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1986, 337.). Lissznyay Julianna gyűjteményére, valamint a „Különb-különb féle magyar noták..." gyűjteményre és más forrásokra támaszkodva további vokális és hangszeres, nép-és műzenei adatokat közölt: Tari Lujza: „Lissznyay Julianna hangszeres gyűjteménye." In: *Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez.* 12. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet,1990, 2., 15.; Tari Lujza (sajtó alá rend.): *Különbféle magyar nóták a 19. század elejéről.* Budapest: Balassi Kiadó, 1998, 22–23.

34 KF 144 b) KA N-2. 220.

35 KF 134 b) KA N-2. 189.

36 KA NGy-10. 1.

37 KF 128 c) KA N-2 164.

38 Közölve: Szalay Olga–Rudasné Bajcsay Márta (s. a. r. és szerk.): „Kodály Zoltán nagyszalontai gyűjtése." In: *Magyar Népköltési Gyűjtemény XV.* Sorozatszerk. Voigt Vilmos. Budapest: Balassi Kiadó–Magyar Néprajzi Társaság, é. n. [2001], 270. kotta.

39 KF 130 c) KA N-2. 175., BR 03056.

40 BR 03058.

41 KA NGy-10. 2. 8r.

„(Gazdasszonyok nótája, mikor őket táncoltatják a lakziban)"[42] *(lásd a 7. kottát)*. Az előadó, Bokros Erzsébet neve mellett ez áll: „idős assz.[ony] mind tudja". E támlapon még egy megjegyzés olvasható: „henger hol?" [van?] A 70 éves Nagy Zsófi által énekelt *Az Árgyilus kis madár* támlapjára szintén ráírta: „Sok asszony tudja".[43]

A népdal dallammal lejegyzett legrégibb alakját, e „Régi, műdal eredetű táncdallam..."-ot Kodály találta meg évtizedekkel később az 1729-es Lányi Zsuzsanna Eleonóra-kéziratban.[44] (További 18. századi változatok a Zay-ugróci,[45] a Szirmainé Keczer Anna kéziratban,[46] illetve sárospataki melodiáriumban[47] találhatók. J. Kresának a Szirmai-gyűjteményről megállapította, hogy az az 1730-as évekből származik, területileg pedig Liptó és Szepes megye népzenei stílusát tükrözi.[48]) A dallam, illetve az egész dallamtípus a népzene és műzene között áll, ritmikailag a kanásztáncritmus uralja.[49] A népdalt, illetve a *Lakodalmi gyertyástánc* funkcióban alkalmazott hangszeres táncdallamot[50] a nyelvterületen a legutóbbi időkig a Duna csallóközi részeitől Hont megyén át a Borsod, Zemplén megyéig húzódó északi sávból ismerjük. Nyitra és Szabolcs megyében Rajeczky közlése szerint „A 18. századi táncdallam a 19. században »Kossuth verbunkja« néven (volt) ismert".[51]

További műdalok Kodály mohi gyűjtésében:

Hova tegyem a kalapom,
Írígylik a bajuszomat,[52]
Szép állat a liba,[53]
Régi idők, elmúlt napok,[54]

---

42 KF 137a) KA N-2. 198., N-43.17., közölve: MNT III/A 786. sz.

43 KF 137 b) KA N-2. 200.

44 Kodály Zoltán: „Magyar táncok 1729-ből." *A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei*, II. 1–4. (1952), 17–22., 7. dallam. – A szóban forgó terület e lakodalmas dallamának a tágabb palóc terület egyik lakodalmasával, továbbá a bukovinai menyasszony-kikérő dallammal való rokonságáról lásd Tari Lujza: „Palóc menyasszonykísérő – bukovinai menyasszony-kikérő." *Magyar Zene*. XXVIII. (1987) 1. 6–33.; ide: 28–29. A szöveggel kapcsolatban Dobszay emlékeztet az irodalmi érdeklődésű diákok, iskolázott kisnemesek által a 17. században összemásolt daloskönyvek hasonló szövegelőzményeire. Dobszay i. m. 282. A népzenei típust lásd Dobszay László–Szendrei Janka: *A magyar népdaltípusok katalógusa*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1988, 790.

45 Szabolcsi Bence: „Die Handschrift von Appony (Oponica)." *Studia Musicologica* VI. 1–2. 3–7.V. tábla., Domokos Pál Péter: *Hangszeres magyar tánczene a XVIII. Században*, Budapest: 1978. Függelék 195. sz.

46 Lásd Szabolcsi Bence: A XVII. század magyar világi dallamai. In: *A magyar zene évszázadai. Tanulmányok a középkortól a XVII. századig*. S. a. r. Bónis Ferenc. Budapest: 1959, 281–372., 316. jegyz. és uott 333.

47 Bartha Dénes: *A XVIII. század magyar dallamai. Énekelt versek a magyar kollégiumok diák-melodiáriumaiból (1770-1800)*. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1935, 31.

48 Idézi Alexander MóÏi: *Slovensko-Maìarské Hudobné VzÈahy*. (Szlovák-magyar zenei kapcsolatok.) Bratislava: Slovenské Pedagogické NakladateÕstvo, 1977, 81.

49 Dobszay–Szendrei: i. m. 790. A dallamtípust lásd uott IV E/324 13.096.0/0 típus.

50 A típust lásd MNT III/A 779–792.

51 Rajeczky Benjamin (szerk.): *Magyar Népzene* II. Hungaroton 1972. LPX 18 001–004. Kísérőfüzet 36. A dallam a lemezen: III/B/6a Lassú és Friss csárdás.

52 KF 136 b) KA N-2. 196.

53 KF 143 d) KA N-2. 217.

54 KA NGy-5. 1. 49v, KF 1326 b). A fonográffelvételt lásd Tari 2002 II. CD, 57.

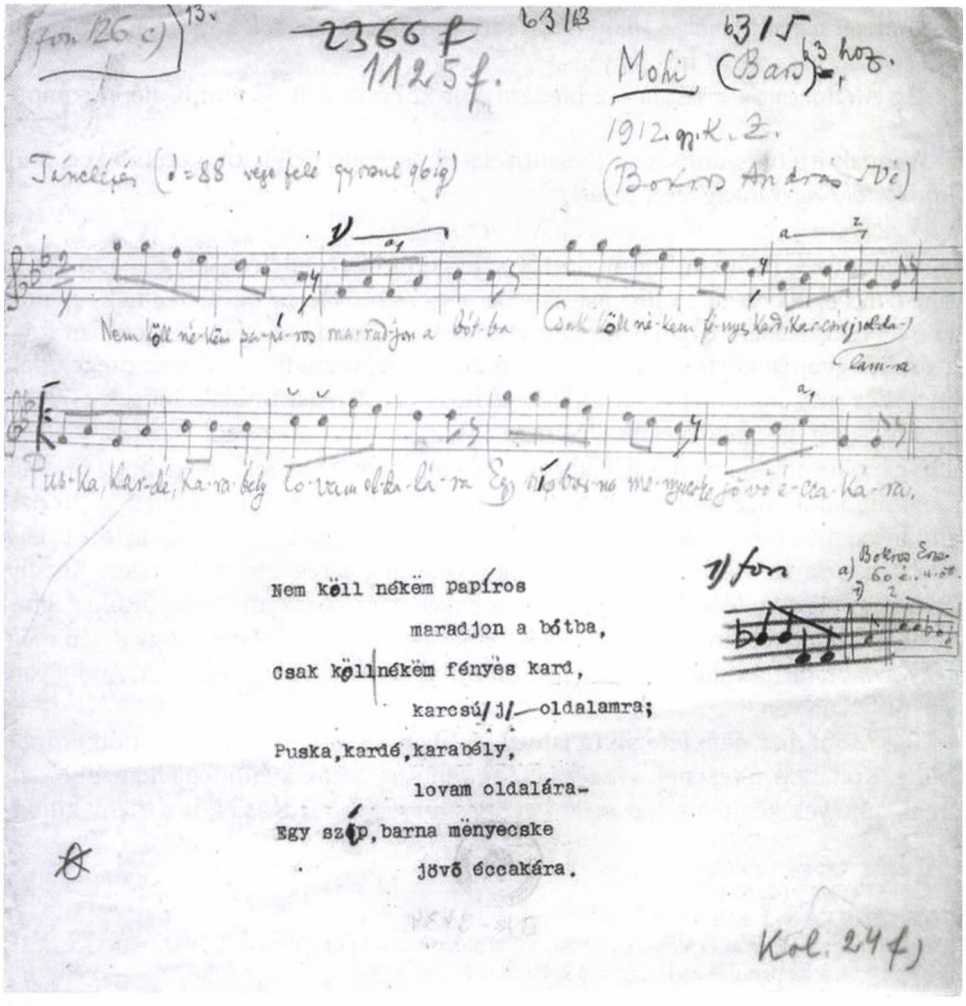
Túl az erdőn lakik rózsám,
Minapában rózsát ültettem,
Ne szomorkodj, légy víg,[55]
Ez az utca végig sáros – támlapjára kék indigóval ráírta: „diridongó".[56]
Zöld erdőbe sík mezőbe – a támlapon utalás „Erdélyi II." kötetére.[57]
Csárdás kis kalapot veszek,[58]
Beléje, beléje[59] – a támlapon: „mű", illetve külön még: „műdal" *(lásd a 8. kottát).*
Egyszer voltam a csapszékbe[60] – a támlapon Füredi gyűjteményére utalt a *„Haragszik a rózsám anyja"* szövegkezdettel, valamint jelezte, hogy „idősebb asszonyok" tudták.
Írígyeim sokan vannak – (ismertebb szövege *Káka tövén költ a ruca).* E támlapon is „Több öregasszony" megjegyzés.[61]
Az *Által mennék a Tiszán* – a biedermeier korszak 6/8-os ütemű népi lecsapódása.[62]
Vannak itteni gyűjtésében Kossuth-dalok a népies műdalok köréből (például *Debrecentől Nagyváradig mëgy az út).*

Ilyen gyűjtések nyomán finomodott Kodály kutatói szemlélete, megtapasztalva a stílusban bekövetkezett változást, látva a nép- és műköltészet, illetve nép- és műzene találkozásának, egymás mellett élésének megannyi oldalát. A Mohiban folytatott két gyűjtés közti évben, 1913-ban Zsérén jegyezte föl: „Ahol az öregek dalkincséhez még hozzá lehet férni: kiderül hogy egész mást tudnak. Idősek és fiatalok közös rétege igen csekély. De nem 2 hanem sok réteg van!"[63] Kodály 1918 után nem követhette nyomon a falu zenei életét, nem figyelhette meg, hogy például a régi műdalok meddig maradtak meg a fiatalok ajkán. Gyűjtése idején Mohi dallamkincse még felmutatott bizonyos régies elemeket, de bizonyos, hogy ott is legfeljebb csak a II. világháborúig maradt volna meg a régebbi zenei ízlés. Kodály 1942-ből való gondolata is részben erre enged következtetni: A „gyűjtőút legnagyobb eredménye, kincse nem a dalok, hanem az a meggyőződés, hogy a nép még él, és tovább tartja vállán az országot. Addig van ország, amíg népe van. Addig van nép, míg dala van."

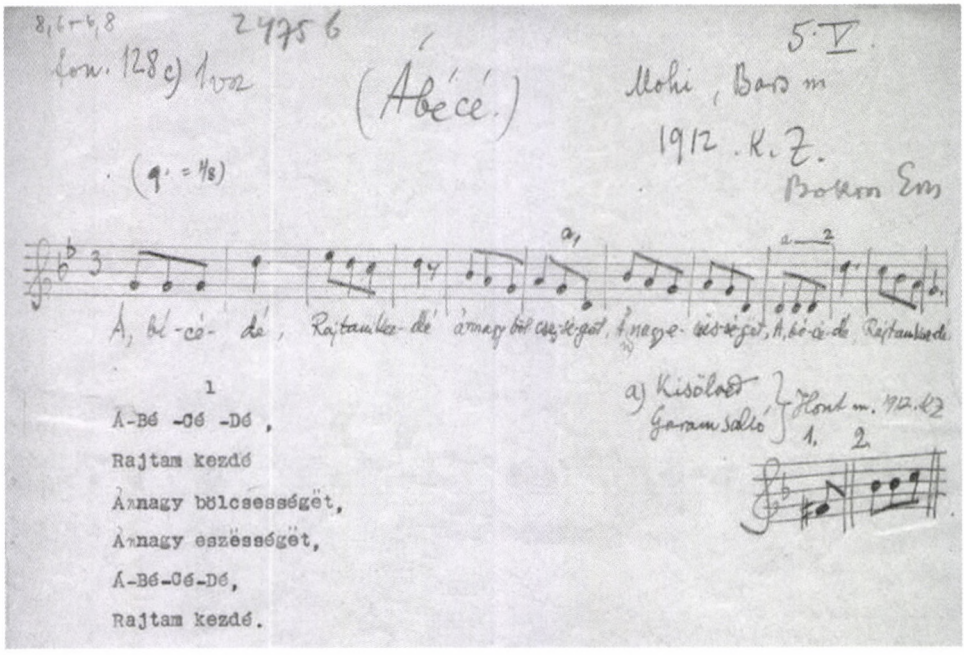
Bár Mohi már nem létezik (a falut 1982-ben lerombolták, helyén atomerőmű épült), Kodály gyűjtésének köszönhetően fennmaradtak a falu legjellemzőbb dallamai, amelyek közül a teljes ottani gyűjtés tervezett kiadása előtt néhány külön-

55 KF 133 a) KA N-2. 184.
56 KF 129 d) KA N-2. 171.
57 Erdélyi János: *Népdalok és Mondák.* II. Pest: A Kisfaludy-társaság megbízásából, 1847.
58 KF 210 b), a fonográffelvételt lásd Tari 2002. II. CD, 48.
59 „A nyáron, a nyáron." In: *100 magyar népdal.* Gyüjtötte ... s a Nemzeti Színház Kartanítója Bognár Ignác zongorakiséretében kiadja: Füredi Mihály a magyar nemzeti Színház dalszinészet tagja. Pest: 1851, 2. szám.
60 KF 138 c) KA N-2. 204.
61 KF 140 c) KA N-2. 210., a népies műdalt lásd Kerényi György: *Népies dalok.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 1961, 43.
62 KF 135 d), Kr. 10.689., KA N-2. 194.
63 KA Ngy-9. 2. 102r.0

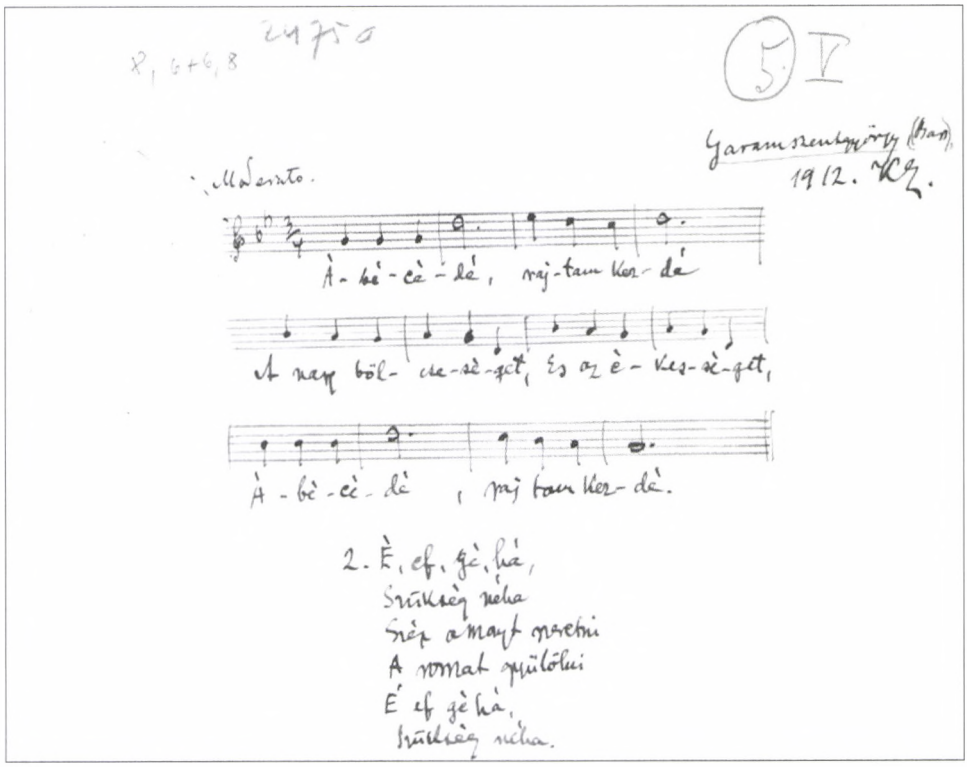
böző korú, folklorizálódott, régi műdalt mutathattunk be. Mohi dalkészlete a teljes magyar népzenei kincsen belül jellemzően egyéni. A fennmaradt műdalok azonban egyben a tágabb Bars-Hont-Komárom megyei terület felé mutatnak. Kodály gyűjtéséből a közeli Alsószecse és néhány Garam-menti település, Bartók gyűjtéséből Nagymegyer dalanyaga arra enged következtetni, hogy a Mohiban megőrzött műdalok közkedveltsége kistérségi vonás volt, mely valószínűleg Pozsony és Nagyszombat kisugárzásáról is tanúskodik.



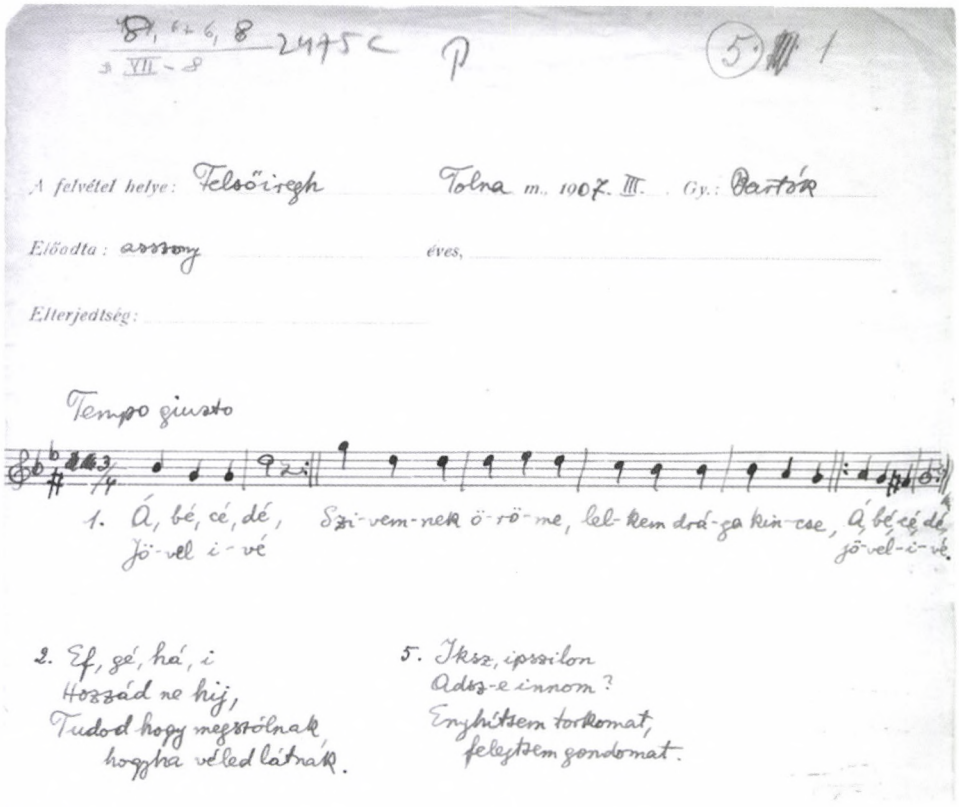
1. kotta



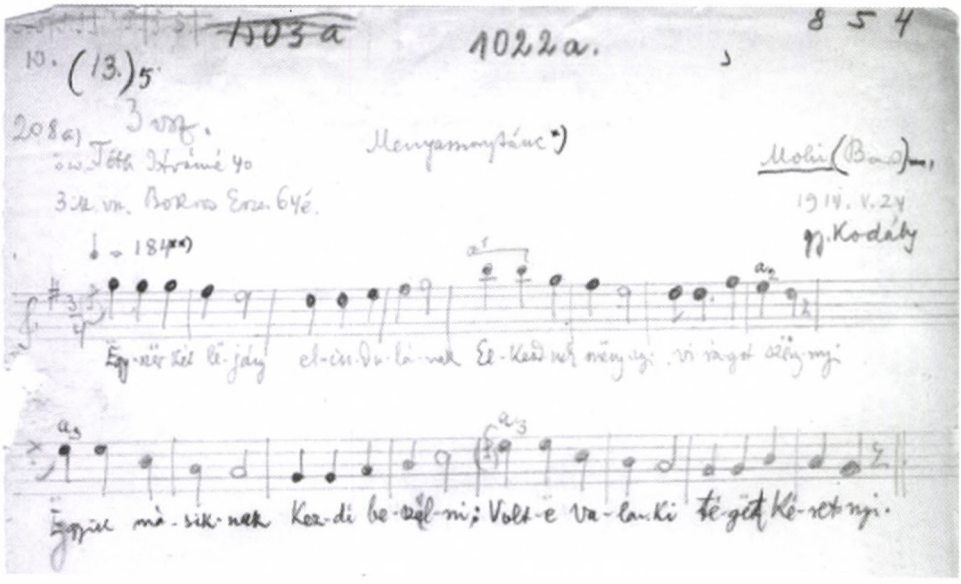
2. kotta



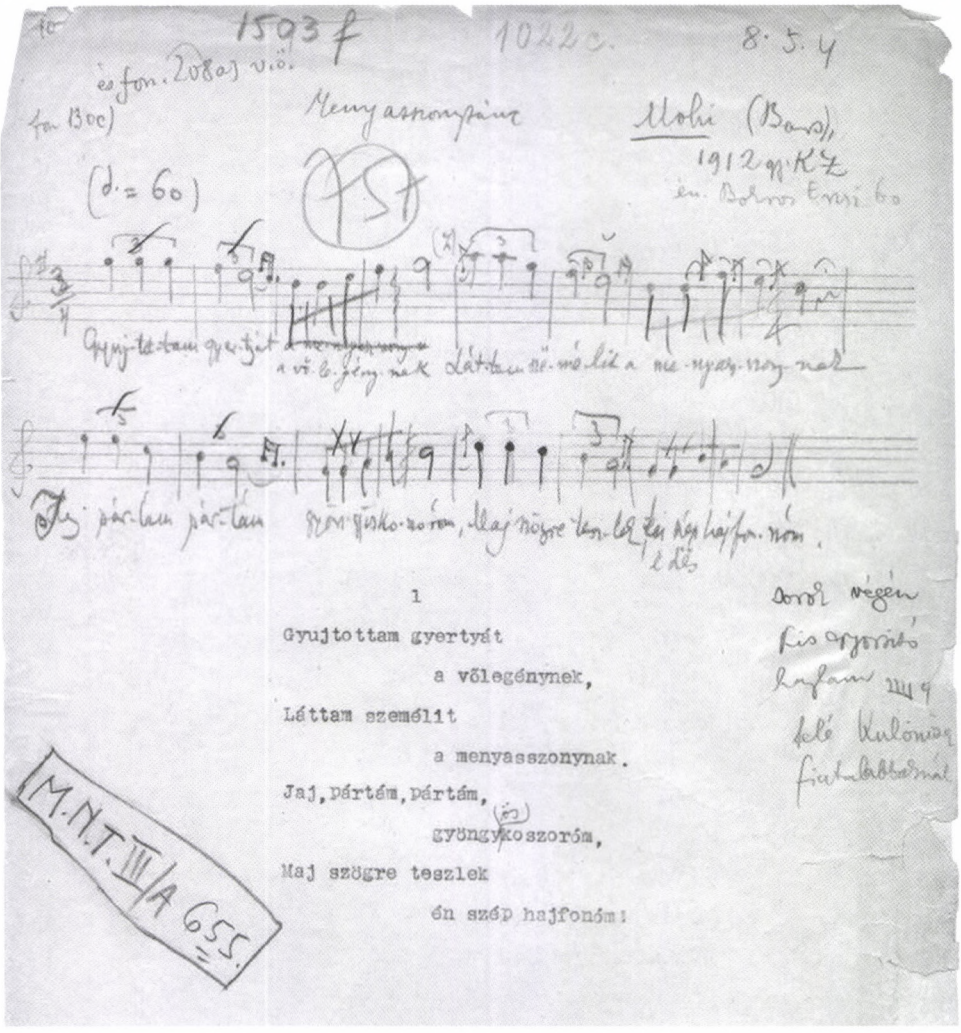
3. kotta



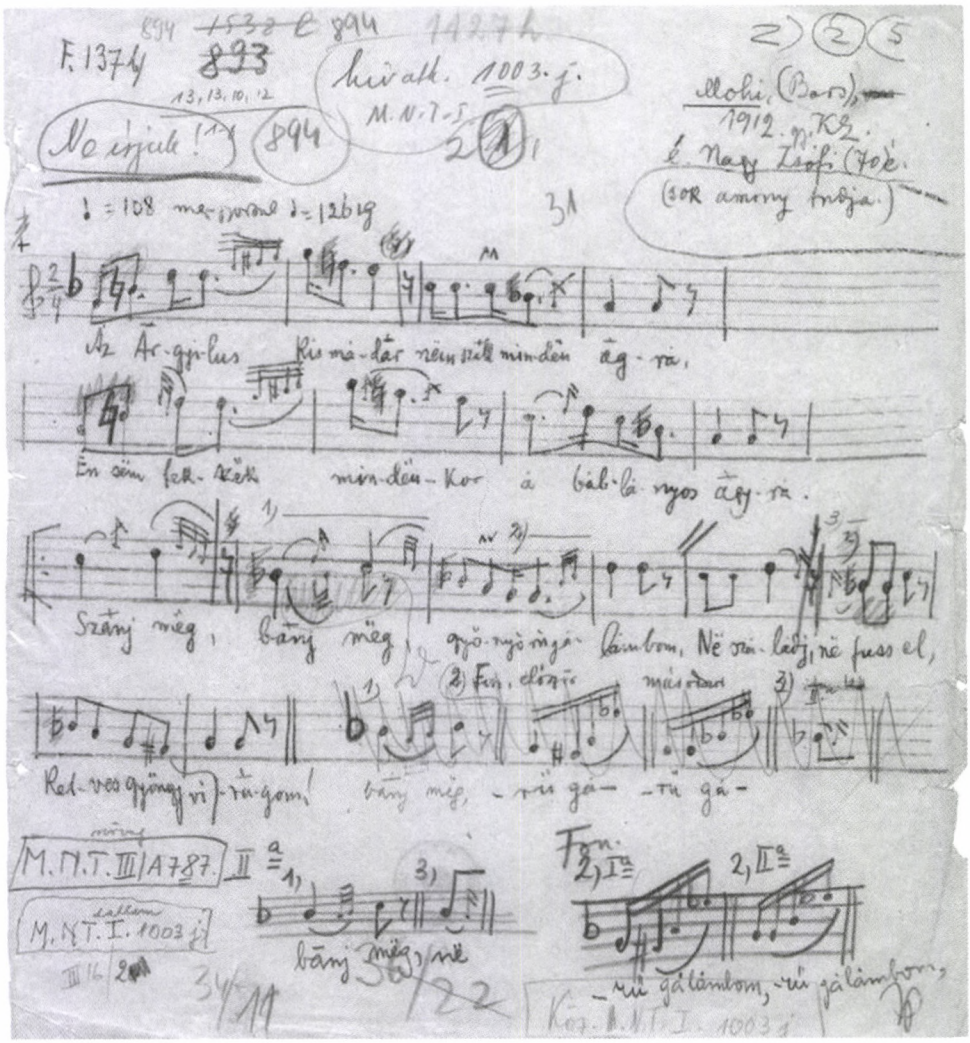
4. kotta



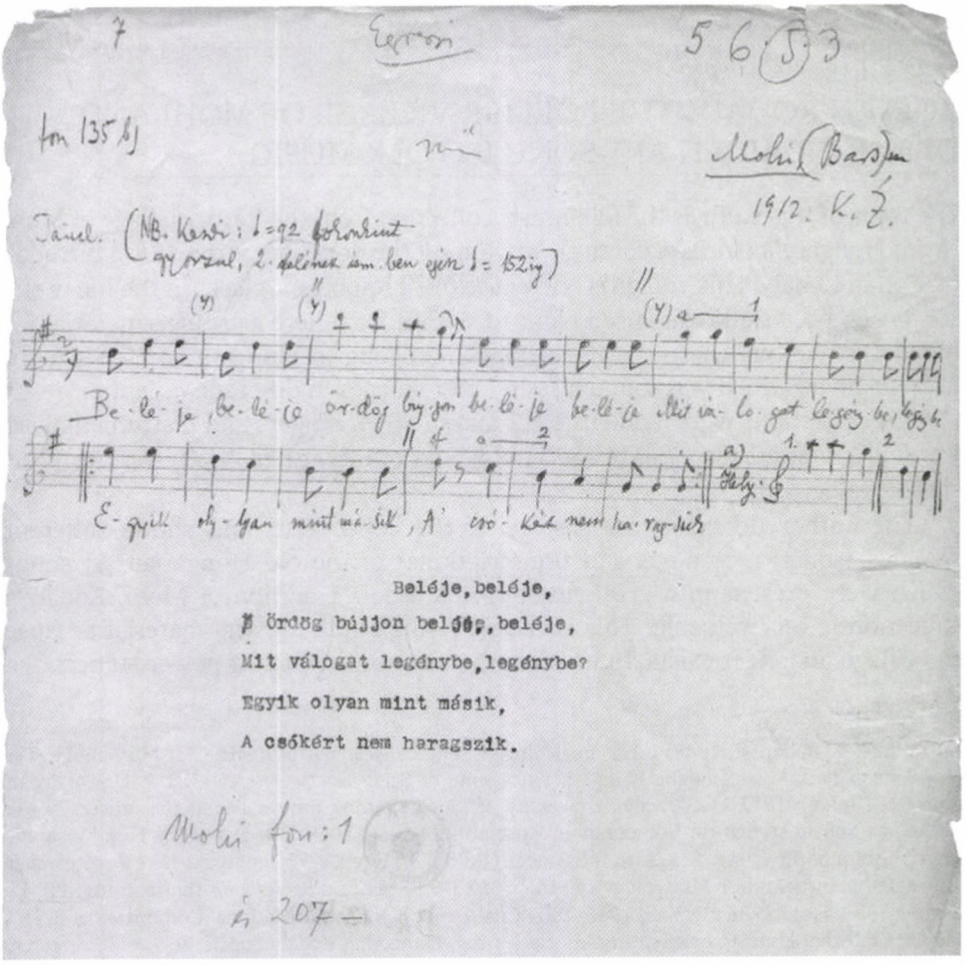
5. kotta


1503 f
1022 c.
8. 5. 4
Mohi (Bars),
1912 gy. KZ
(♩. = 60)
1
Gyujtottam gyertyát
a vőlegénynek,
Láttam személit
a menyasszonynak.
Jaj, pártám, pártám,
gyöngyös koszorúm,
Maj szögre teszlek
én szép hajfonóm!
M.N.T. III/A 655.

6. kotta


Ne írjuk!
Az Ar-gji-lus
Szánj még, bánj még,
Ret-ves gyöngy vi-rá-gom!
bánj még, ne
-rü gálambom, -rü gálambom,

7. kotta


Beléje, beléje,
Ördög bújjon beléje, beléje,
Mit válogat legénybe, legénybe?
Egyik olyan mint másik,
A csókért nem haragszik.

8. kotta

ABSTRACT

Lujza Tari

ZOLTÁN KODÁLY, THE FORMER VILLAGE OF MOHI AND OLD HUNGARIAN ART-SONG IN FOLK MUSIC

The topic of this study is the folk music collection from the former village of Mohi (from Hungary's old Bars county), written on the occasion of the 125th birthday of Zoltán Kodály. This village is one of the most important places in the life of the composer, because Kodály used eight folksongs from here as source-material for his works. Among these the most popular folkong in Hungary is: Hej, a mohi hegy borának, which was found also in other villages in different variants.

His collections were made in 1912 and in 1914. Singers and instrumentalists were interwiewed. The village (and the whole county) after WWI. went to (Czecho)Slovakia.

The author describes the history of the collections, and shows different samples (sound recordings and transcriptions) of the old Hungarian art songs which were present in a great number in the folk tradition of Mohi. Kodály's collection is very valuable. This is the only single folk musical material because the village no longer exists. In its place there is now a nuclear power-station.

Lujza Tari (b. Budapest, 1948) ethnomusicologist, senior researcher of Institut for Musicology (Department of Folk Music) of the Hungarian Academy of Sciences. Dozent of Liszt F. University of Music. – Diplom: 1972 Liszt Ferenc University of Music. During the studies at the university she worked as unpaid student in Ethnographic Museum Budapest (1969–70), and at the Folk Music Research Group of the Hung. Academy of Sciences (1970–72). From 1972 she works here as researcher (since 1974: Institute for Musicology of HAS). 1985–90 Scientific Secretar of the institute. Ph. D. degree: 1993. From 1988 member, 1996–2007 Chairman of Hungarian National Committee of ICTM. Member of other Hungarian scientifical Societies (i.g. Hungarian Kodály Sopciety). – Main research-field: folk musical instruments, instrumental folk- and traditional music, 19 century (whithin the verbunkos, tarogato and Gypsy musicians), research history, connections between art- and folk music, literature and music (i.g. 19th century, Kodály, Weiner, Bartók, Jenő Takács). – Field works: nearly every part of the Hungarian language territory (Hungarian minorities in Ausztria, Slovakia and Romania within). Besides Hungarians she has collected among Germans, Roumains and in Armenia. – As professor of music she teaches general history of ethnomusicology, European and Hungarian Folk Music, makes special courses and she is also a writer of folk-music training programs. She published books, edited written source materials (notes), recorded authentic folk music and studies in Hungarian and foreign language.

Farkas Zoltán

»JUNGFRAU, MUTTER, KÖNIGIN...«

A Nő Mozart egyházi zenéjében[*]

Tallián Tibor 60. születésnapjára

A világirodalom legnagyobb drámájának végén, a *Chorus mysticus* felhangzása előtt Goethe utolsóként Doctor Marianusnak adja meg a szót. A dicsőséges Anyához, Mater Gloriosához címezi fohászát. Mária titulusainak elősorolását – *„Jungfrau, Mutter, Königin"* – tőle kölcsönöztük.[1] Ismeretes, hogy a *Faust* II. részét Goethe is megzenésítésre szánta. A hű famulus, Eckermann feljegyzései szerint a költő kétszer is Meyerbeert említette a Faust lehetséges komponistájaként. A második beszélgetés alkalmával, 1829. február 12-én azonban nagyobb szerzőtársat nevezett meg: „A zenének jellegében olyannak kell lennie, mint a *Don Juan*. Mozartnak kellett volna megkomponálnia a *Faust*ot."[2]

Goethét láthatólag nem zavarta, hogy a vertikális folyamat a *Don Giovanni* és a *Faust* végén ellentétes irányú. Míg az opera finálé a zenetörténet egyik legdrámaibb összecsapásában egyensúlyoz a pokol szakadéka fölött, hogy a bűnöst végül a mélység nyelje el, Faust lelkének halhatatlan része zavartalan utazás keretében szárnyal *fölfelé*, töretlenül, együttérző szentek és lelkek helyeslő kórusától övezve.

A költőfejedelem immár mindörökre beteljesületlenül maradó óhaja juttatta eszünkbe a kérdést, vajon hogyan ábrázolja Mozart egyházi zenéje Máriát. Megkülönbözteti-e eszközeit a Szent Szűz, a Szűzanya és a Mennynek Királynéja, azaz *Himmelskönigin*, sőt, Goethe szavaival élve, a *Höchste Herrscherin der Welt* zenei port-

---

* A Tallián Tibor 60. születésnapja alkalmából a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság által 2006. október 14–15-én a Régi Zeneakadémia Kamaratermében rendezett zenetudományi konferencián elhangzott előadás.

1 „Doktor Marianus *(auf dem Angesicht anbetend)*: Blicket auf zum Rettenblick, / Alle reuig Zarten, / Euch zu seligem Geschick / Dankend umzuarten. / Werde jeder beßre Sinn / Dir zum Dienst erbötig; / *Jungfrau, Mutter, Königin,* / Göttin, bleibe gnädig." In: Johann Wolfgang Goethe: *Faust*. Zweiter Teil. Goethes Werke in zwölf Bänden, Band 4 (Eingeleitet von Walter Dietze, kommentiert von Jochen Golz), 4., neubearbeitete Auflage Berlin–Weimar: Aufbau-Verlag, 1981, 580. [„Doctor Marianus (arcra borulva, imádattal): Nézzetek a kegyelem / nyájas sugarára, / üdvre méltóvá tegyen, / bűnbánók, a hála. / Légyen lelkek legjava / néked engedelmes; / légy, Királynő, Szűz, Anya, / Istennő, kegyelmes!" Kálnoki László fordítása. Budapest: Európa, 1974, 420.] Megjegyzendő, hogy Doctor Marianus alakját a Tragédia számos kommentátora Faust alakjával azonosította. V. ö. Wilhelm Emrich: *Die Symbolik von Faust II – Sinn und Vorformen*. Berlin: 1943–1949, 489.

2 Johann Peter Eckermann: *Beszélgetések Goethével*. Fordította: Győrffy Miklós. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1989, 430.

réjának megalkotásakor. És egyáltalán – kihallható-e valami Mozart egyházi zenéjéből, ami az *ewig weibliché*-ről, az Örök Nőiről beszél.

Szokásunkhoz híven tekintsük át először kérdésfelvetésünk buktatóit! Mindenekelőtt kérdéses, hogy ha Goethe a *Don Giovanni*t említette a *Faust*-megzenésítés követendő modelljeként, miért az egyházi zenét szemlézzük, s miért nem a Da Ponte-opera vagy általában a Mozart-operák nőábrázolását vizsgáljuk. A válasz egyszerű: ezt számtalanszor megtették már a zenei hermeneutika nálunk avatottabb szakértői, köztük az Ünnepelt is, például „Forma-modell és személyiségstruktúra Mozart áriáiban" című korai tanulmányában.[3] A *Faust* II. részének zárójelenete egyébiránt éppannyira magában rejti az oratorikus megzenésítés lehetőségét, mint az operáét.

Még veszedelmesebb csapdaként leselkedik ránk, hogy a zene verbális értelmezése során ingoványos területre érkezünk. Szabad-e manapság zenei alakzatok objektív analízise helyett a Mozart-zene „értelmét" keresni? A Mozart-kutatásban, a '70-es évek elején Wolfgang Plath alapozta meg a „Típus és modell"-jellegű hermeneutikai elemzést,[4] melynek mai perspektíváit és határait Joachim Brügge alig fél évtizede bizonyos szkepszissel vázolta fel.[5] A csábítás azonban erősebb az óvatosságnál. Sőt a szégyenérzetnél is: rátérünk erre az ösvényre, s még az sem riaszt el, hogy az Ünnepelt összehasonlíthatatlanul magasabb színvonalon végezte hasonló vizsgálódásait, legyen szó akár Schubert *Esz-dúr miséjéről*, a *Cantana profana* és a Máté-evangélium kapcsolatáról, vagy Bach *Máté-passiójának* asszonyairól.[6]

Kifejezetten Máriához címzett kompozíciók már Mozart fiatalkori, kisebb egyházi művei között is felbukkannak. Az 1771-es C-dúr és az egy évvel későbbi B-dúr *Regina caeli* – KV 108 (74d); KV 127 – a saroktételekben barokkosan zsúfolt zenekari pompába öltöztetett kórustuttikban ünnepli a Mennynek Királynőjét. A belső tételek *(Quia quem meruisti* és *Ora pro nobis)* szopránszólói a nápolyi stílus remekei, s különösen a korábbi műben kerülnek szinte karnyújtásnyi közelségbe Pergolesi modorához. A harmadik, immár 1779-es *Regina caeli* nagy trouvaille-jal egyetlen lendületes tétellé fogja össze a korábban öt vagy négy részre tagolódó formát. Ugyanakkor egyénített Mária-portrét tulajdonképp egyik mű sem ad, mint ahogyan az 1771-es és 1774-es évből származó két loretói litánia megzenésítése sem. Érettebb, ugyanakkor a salzburgi liturgiai követelmények miatt kisebb igényű az *Alma Dei creatoris*

3 Tallián Tibor: „Forma-modell és személyiségstruktúra Mozart áriáiban." *Magyar Zene* XV, (1974), 2 51–58. valamint uő: „Gestaltung der Dominantregion in Mozarts Arien." In: *Mozart Jahrbuch* 1973/74. Kassel, etc.: Bärenreiter, 1974, 67–71.

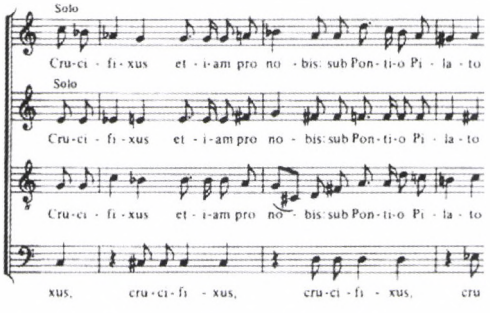
4 Wolfgang Plath: „Typus und Modell." In: *Mozart Jahrbuch* 1973/74. 145–158.

5 Joachim Brügge: „Perspektiven und Grenzen von »Typus und Modell« für die Mozart-Forschung." In: *Mozart Jahrbuch* 2001, [Bericht über das Mozart-Symposion zum Gedenken an Wolfgang Plath (1930–1995). Augsburg, 13. bis 16. Juni 2000.], Kassel, etc.: Bärenreiter, 2003, 19–32.

6 Tallián Tibor hivatkozott írásai: „Változatok a megtestesülésre. Schubert Esz-dúr mise." *Pannonhalmi Szemle*, I. évf. (1993), 4. sz. 73–83.; „Asszonyok, emberek és az embernek fia. Johann Sebastian Bach Máté Passió." *Pannonhalmi Szemle*, III. évf. (1995), 1. sz.; „»...múljék el e pohár éntőlem...« Cantata profana és Máté evangélium." *Magyar Zene*, XXXVII, (1999), 2 153–159.

offertórium és a *Sancta Maria, mater Dei* graduále; mindkettő 1777-ben készült. Előbbi szóló-tutti váltakozásra épülő, homofon szerkesztésű tétel, tagadhatatlanul *weiblich*, simogatóan dalszerű melodikájával, utóbbi a híres *Ave verum corpus*t előlegzi meg; egyszerű letétjével és érzékeny harmonizálásával hívja fel magára a figyelmet.

Mozart Mária-képe után nyomozva evidensen a misék Credójának Et incarnatus szakaszait kell górcső alá vennünk. A misemegzenésítés hagyományosan két lehetőséget kínál: egyikük a kereszthalál, másikuk a jászolbölcső perspektívájából szemléli Krisztus földi pályáját.[7] Előbbihez gyakran társul egy konkrét, nagy érzelmi fedezetű, patetikus moll dallamtípus,[8] utóbbinak a népies hangvétel és hangszerelés, naivan csillogó orgonaszólók vagy kürtök és – az egyházi zenében egyébként ritkaságszámba menő – obligát fuvolák használata alkotja a kelléktárát. Ha a salzburgi misék Et incarnatusainak áttekintésekor arra figyelünk, hogy a megtestesülés milyen zenei változatait hívja életre Mozart, az első benyomás szinte a csalódottságé. A kortárs kismesterek e helyütt rendszerint terjedelmes, igényes szóló- vagy ensemble-tételt komponálnak, obligát hangszerekkel. Mozart nemcsak a brevisekben, de általában még az ünnepélyesebb miséiben sem enged teret a részletező ábrázolásnak. A későbbi misékben a szimfonikus stílus formai fegyelme sem kedvez a hosszas kifejtésnek. A megtestesülést – leggyakrabban a patetikus moll toposzban – a szólókvartett jelenti be, általában egyetlen rövid, deklamatorikus periódus erejéig, s a pillanat szinte csak megelőlegzése a rákövetkező Crucifixus-tutti drámai fellépésének. Szereposztás tekintetében a 258-as Köchel-jegyzékszámú „Spaur-Messe" a legérdekesebb: a moll dallamtípust megszólaltató tenorszóló után a Crucifixust kromatikusan felfelé törő, fenyegető kórusbasszus énekli, míg a szoprán, alt és a tenor szóló kommentálja az eseményeket: mintha csak a megfeszítést követelő tömeg hátteréből a kereszt tövében álló asszonyokra és a legkedvesebb tanítványra vetülne fény egy pillanatra *(lásd az 1. kottát)*.



1. kotta. Missa brevis in C *K 258 – Crucifixus*

A korai *Waisenhausmesse* és a nagyobbik *Credo-mise* Et incarnatusa a ringató siciliano-ritmusra hoz példát. Az 1780-as keltezésű, 337-es jegyzékszámú *C-dúr missa*

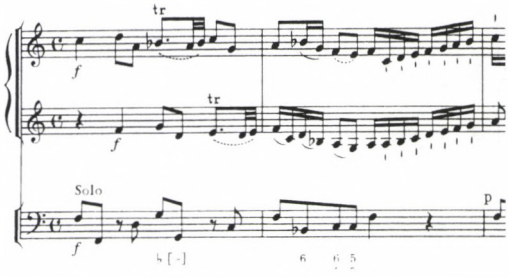
7 Farkas Zoltán: „Istvánffy Benedek: Missa *Sanctificabis Annum Quinquagesimum, vel Sanctae Dorotheae* – [bevezető tanulmány]. In: *Musicalia Danubiana 13*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1995, 22., illetve uő: „Die Missa solemnis im Schaffen dreier Komponisten-Generationen in Ungarn (Istvánffy – Druschetzky – Lickl)." In: *Anton Bruckner, Tradition und Fortschritt in der Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts*. Hrsg. von Friedrich Wilhelm Riedel. (= Kirchenmusikalische Studien, Band 7.) Sinzig: Studio, Verlag Schewe 2001, 170–171.

8 E dallamtípusról részletesebben lásd Bruce C. MacIntyre: „Viennese Common Practice in the Early Masses of Joseph Haydn." In: *Haydn Kongress Wien 1982*. Bericht über den Internationalen Joseph Haydn Kongress. München: G. Henle Verlag, 1986, 482–496.

solemnis, mely az utolsó a teljes, befejezett ordinárium-megzenésítések sorában, az oboa és a fagott obligát kezelésével előlegezi meg a mozarti Et incarnatus-tételek utolsó, legtökéletesebb darabját. Mert hát mielőtt lelepleződnénk, valljuk be mi magunk, hogy mindez a seregszemle bevezetés, ürügy csupán, hogy végre a befejezetlen c-moll mise Et incarnatusáról is szólhassunk. Az Ünnepelt így írt erről a tételről:

> A pastoral, hat vagy tizenkétnyolcad ütemű, ringó karakterű, andante vagy larghetto-tempójú, tehát közepesen lassú zene évszázadokon át ad hangot a természetnek, a romlatlan földnek. [...] Eredetileg azonban a pastoral-zene a karácsonyhoz kapcsolódik: itáliai pásztormuzsikusok karácsonyi síp és dudajátékának utánzásaként került a műzenébe. Karácsonyi eredete és földi–természeti jel-értéke alapján alkalmazzák sokszor az Incarnatus-szöveghez. A legszebben Mozart a c-moll misében; pasztorális, hatnyolcados ütemű, elragadtatott szoprán koncertária mondja el a megtestesülés mítoszát (Mozart „gyönyörök kertje"-típusa.)[9]

Manfred Hermann Schmidt a Kyrie-tételek Christe szakasza kapcsán értekezik Mozart egyházi zenéjének jelenetszerűségéről.[10] Aligha kétséges, hogy a *c-moll mise* Et incarnatusa is jelenet: sőt nemcsak színpadi értelemben vett *scena*, hanem ikonográfiai részletességgel feltáruló festmény, mely mintha csak a zeneszerzőt Raffaellóhoz hasonlító 19. századi Mozart-recepciót akarná igazolni. A fentebb említett kétféle Et incarnatus-felfogás közül nyilvánvalóan nem a passió-, hanem a pasztoráltípusba tartozik. A mozarti festmény középpontjában azonban – az életműben először és utoljára – nem a jászolbölcső áll: valljuk meg, a jelenet egyetlen és kizárólagos – látható – szereplője Mária. Nem karácsonyi pillanatfelvétel tárul fel előttünk, hanem az *Annuntiatióé*, az angyali üdvözleté. A vonóskar bevezetője a legtömörebb és legtökéletesebb Mária-kép, amelyet valaha zenébe öntöttek. Halvány előzménye már a K 262 számú salzburgi misében is megfogalmazódik, de a kettőt egymás mellett hallgatva nyilvánvaló az az óriási fejlődés, amely Mozart stílusában mindössze nyolc év alatt, 1775 és 1783 között végbement *(lásd a 2–3. kottát)*.



2. kotta. Missa longa in C *KV 262 (246a) – Et incarnatus est*

A témák hasonlósága, sőt azonossága félreismehetetlen: éppúgy, mint a bennük rejlő közös emberi, szcenikai mozdulat, színpadi gesztus: az Úrnak alázatos szolgálóleánya *letérdel* az angyali hírt hallván. Csakhogy 1783-ban Mozart zenei nyelve már a legapróbb lelki rezdülésekkel sem marad adós: a 6/8-os metrumban finoman lefelé ringó dallamhoz társuló komplementer kíséret mollos elsötétülé-

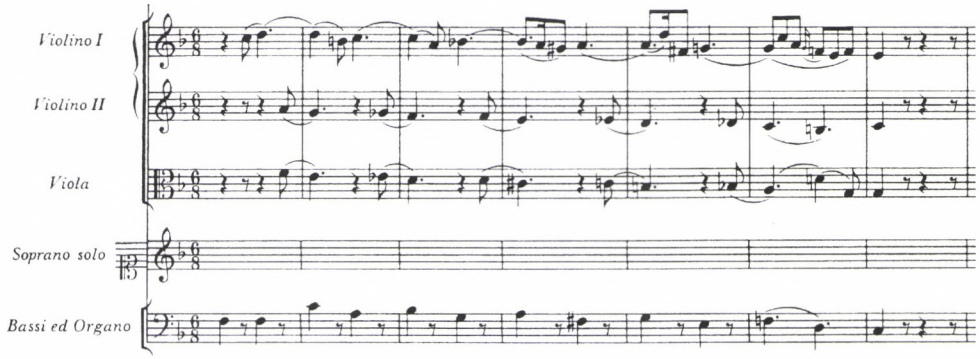
9 Tallián: *Változatok*... 77–78.

10 Manfred Hermann Schmidt: „Das Kyrie der c-moll-Messe KV 427. Textdarstellung und Form in Mozarts Vertonungen des ersten Messensatzes." In: *Mozart-Studien* 2 (1993). Tutzing: Schneider, 1993, 214–215., valamint 224.

sei, kromatikus gravitálása az agg Simeon Máriához címzett profetikus szavait is felidézik: „a te lelkedet is általhatja az éles tőr", s ekképp már az angyali üdvözlet jelenetére is rávetül a *Pietà*, a fájdalmas Anya árnya.

Ez a hétütemes bevezetés egy csapásra beavat a műben eleddig ismeretlen női szférába. Annál erőteljesebb hatású ez a nőábrázolás, mivel komor fenségű férfitételek veszik körül. Az annunciációs jeleneten kívül a *c-moll mise* túlnyomó része az Apák birodalma, nemcsak az Atyaistené, a *Domine Deus, omnipotens Pater* teológiai értelmében, hanem Mozart szellemi atyáié, Baché és Händelé, akiknek jelenlétét mindenekelőtt a kétkórusos tételek teszik egyértelművé. Az atyai kontextusból egyetlenként előragyogó női tétel értelmezését persze annak fényében kell kritikus óvatossággal kezelnünk, hogy Mozart életében egyáltalán nem hangzottak el együtt az atyai és a szűzi dominium zenéi. Hiszen az 1783. október 26-i salzburgi szertartáson a bencések Szent Péter templomában a befejezetlen Credót minden bizonnyal valamely más miséből vett hitvallás vagy gregorián tétel pótolta.

Már az imént említett bevezetésnek is hihetetlen atmoszférateremtő ereje van. Nem véletlen, hogy a színpad szakértője, a gyakorló dramaturg Ivan Nagel ír a legérzékletesebben Mozart atmoszféráiról: „Debussyig senki sem tudta úgy megkomponálni a levegőt, mint Mozart – a lágy szellőtől a tomboló viharig."[11] A *c-moll mise* annunciációs jelenetében Mária ruháját az *Idomeneó*ból ismert *soave vento* és *Zefiretto* fodrozza: a megmentő, békesség- és üdvösséghozó szellő. A szél fizikai ér-

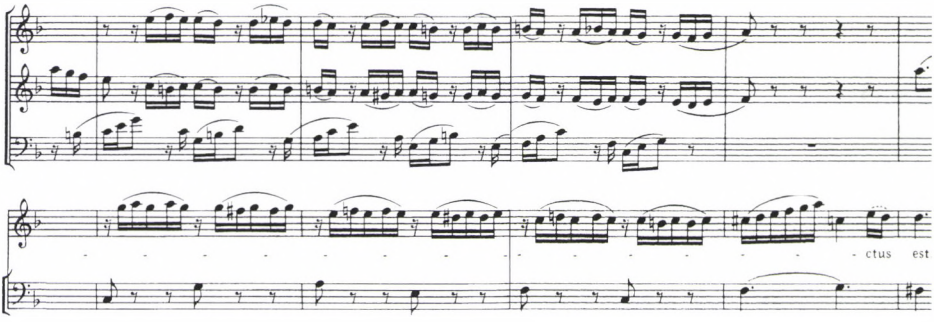


3. kotta. Missa in c *KV 427 (417a) – Et incarnatus est*

telemben is megjelenik a három fúvóshangszer, az emberi lélegzettel táplált obligát fuvola, oboa és fagott szólójának fellépésekor. Nagel érvelése szerint Természet *és* Ember szubjektivizálását, a világ kétszeres átlelkesítését szolgálta az a mód, ahogyan Mozart felfedezi és kezeli a fafúvósokat, egyszerre a természet és az emberi érzések interpretátoraiként, s ettől kezdve a zenekar immár nem csupán a színpadi antagonisták affektusait erősíti, fokozza, hanem a közös levegőt, atmoszférát idézi elő, amely őket körülveszi.[12] A fafúvóstrió e Mozart-tételben csak igen

11 Ivan Nagel: *Autonomie und Gnade. Über Mozarts Opern.* Kassel etc.: Bärenreiter, 1991, 67.
12 Uott 68.

távoli rokona az egyházi zene stilizált pásztori muzsikájának. Ha beillesztjük az angyali üdvözletként való értelmezésbe, vajon nem egyenesen a jelenet másik, láthatatlan szereplőjével kell-e azonosítanunk: a Szentlélekkel, melynek legáltalánosabb szimbóluma a szeleknek fúvása? Ha elfogadjuk e feltevést, a puritán egyházi zeneszemlélet zord ítéletétől is megmentjük a tételt. A szopránszóló ugyanis, amely fellépése után hamarosan „bűnösen", szinte elviselhetetlenül érzéki párbeszédet kezd a fúvósokkal, ennek fényében nem frivol évődés immár, hanem mély teológiai értelmet nyer: Mária és a Szentlélek misztikus egyesülése, a szeplőtelen fogantatás boldogságos pillanata.

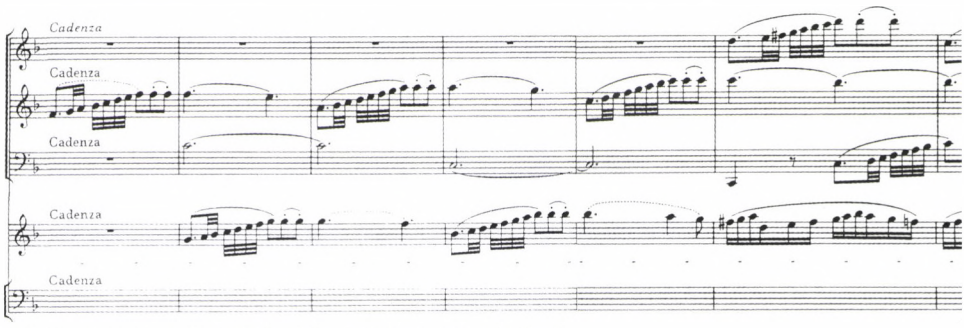


4. kotta. Missa in c *KV 427 (417a) – Et incarnatus est.*
A szopránszóló és az obligát fúvóshangszerek „misztikus egyesülése"

Robert Münster hívja fel rá a figyelmet, hogy Mozart párizsi tartózkodása alatt, 1777–78 között átdolgozta Ignaz Holzbauer *Misereréjét*, a mű néhány szakaszát saját zenéjével cserélve föl.[13] Megtartotta viszont Holzbauer eredetijét a „Sacrificium Deo spiritus" szövegű tenoráriában, amelynek kadenciája a tenorszólóhoz az obligát oboa és fagott szólamát társítja. Münster utal rá, hogy ez az előkép ösztönözte Mozartot saját kadenciájának megírására. A mindeddig kiadatlan Holzbauer-mű, melynek mozarti átdolgozása várhatóan 2007-ben jelenik meg a Mozart-összkiadás transzkripciókat tartalmazó kötetében, ez idáig hozzáférhetlen maradt számomra, így csak találgathatom azt a – vélhetően nem csekély – távolságot, amennyire messze esett az alma a fájától. Mindenesetre az Et incarnatus túlburjánzó koncertálásában – amelyben az énekhang egyenrangú „hangszeres szólamként" vesz rész – Mozart ugyanolyan törvénytelen műfaji határátlépést követ el, ugyanúgy nincs tekintettel a funkció megkövetelte arányokra, mint a Szöktetés híres, négy obligát hangszer által kísért Konstanze-áriájában *(lásd az 5. kottát)*.

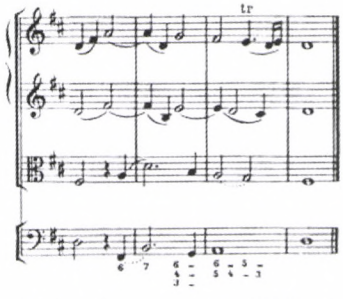
Kinek a kedvéért lép át minden határt és rúg föl műfaji korlátokat? Mozart életrajzának felületes ismerői is jól tudják a választ. 1782. augusztus 17-én kelt le-

13 Robert Münster: „Ein Mannheimer Vorbild für die Solokadenz im Et incarnatus der c-moll-Messe?" In: Ludwig Finscher–Bärbel Pleker–Jochen Reutter (Hrgs.): *Mozart und Mannheim.* Berlin: Lang, 1994, 213–220.



5. kotta. Missa in c *KV 427 (417a) – Et incarnatus est, kadencia*

velében a zeneszerző arról számol be apjának, hogy házasságkötése óta mindig hitvesével együtt vesznek részt a misén, és együtt áldoznak. „Sohasem imádkoztam oly buzgósággal, és sohasem részesültem az eucharisztiában oly áhítattal, mint az Ő oldalán" – írja a szerelmes férfi. Mozart más kijelentései is egyértelművé teszik a c-moll mise votív, azaz fogadalmi jellegét. A misét felesége szerencsés szüléséért ajánlotta fel, s a szopránszólókat az ő hangjára fogalmazta, s nem utolsósorban a házasságot ellenző atyja megenyhülését remélte a mű salzburgi előadásától. Ha másért nem, ezért a tételért az utókor nem lehet eléggé hálás Konstanzénak.



6. kotta. Ave verum corpus KV 618 – hangszeres utójáték

Eddigi – meglehet, „légből kapott" – megfigyeléseinkhez még egy függelék csatlakozik. A *c-moll mise* Et incarnatusának utolérhetetlen légkörű Mária-portréja az életmű végén még egyszer felsejlik, az *Ave verum corpus* hangszeres utójátékában. A konkrétan megragadható zenei kapcsolat nem több, mint a fődallam fölfelé majd aláhajló vonala, és a kíséret komplementer volta *(lásd a 6. kottát)*. A párhuzam talán nem mindenki számára meggyőző, hiszen, amint az Ünnepelt írja – „művek összehangzása az emlékezetben maga is concerto – mítosz".[14] Mindenesetre immár zabolátlan szimbólumkereső gondolkodásunkba tökéletesen beleillik, hogy az eucharisztiát, a valóságos testet elfogódottan ünneplő tétel végén egy pillanatra e test földi forrásának, édesanyjának képe is megjelenik.

Mozart *c-moll miséjének* Et incarnatusa az *örök Női* utolérhetetlen zenei megfogalmazása. S talán tévedünk-e, ha épp az angyali üdvözlet eme jelenetét tartjuk a mű legmélyebben vallásos részének, amely a teremtett szépség által dicsőíti a Teremtőt. Hiszen – az Ünnepelt szavaival élve – „a szépség imádandó".[15]

14 Tallián: *Változatok…* 77.
15 Uott 81.

ABSTRACT

ZOLTÁN FARKAS

"JUNGFRAU, MUTTER, KÖNIGIN..."

The Depiction of Woman in the Ecclesiastical Music of Mozart

It is known that Goethe himself meant the 2nd part of *Faust* to be set to music. According to Eckermann, on 12th February 1829 Goethe declared: "The nature of the music shall be similar to that of *Don Juan*. *Faust* should have been composed by Mozart." It was this unfulfilled wish of the poet sovereign of Weimar that raised the question how Mozart's ecclesiastical music depicts Mary. The minor works of the young Mozart dedicated specifically to Mary provide no distinct portrait of her. The *Et incarnatus* passages of his masses are almost disappointing in this respect. Lesser contemporary composers usually come forward with a lengthy, sophisticated solo or ensemble movement here using obbligato instruments. Mozart, on the other hand, fails to employ exhaustive depictions not only in his brevises but also in the majority of his more ceremonial masses. The formal discipline of the symphonic style of his later masses does not favour lengthy expositions either. The obbligato use of the oboe and of the bassoon in Missa solemnis in C major (K337) from 1780 and the themes of the Et incarnatus movement of his Mass (K262) herald the last and most accomplished of all the Et incarnatus movements, that of Mass in C minor (K427). The paper interprets this movement as the scene of the Immaculate Conception, the Announcement of the Incarnation (Annuntiatio). The figure of the kneeling Mary and the of the Holy Ghost, symbolised by the three obbligato wind instruments, can be identified by almost iconographical precision. The portrayal of Mary in the Et incarnatus of the Mass in C minor has an unparalleled atmosphere and reappears at the end of Mozart's life-work, in the instrumental postlude of *Aver verum corpus*. In the author's view the image of the worldly source of this body, Mozart's mother also appears at the end of this movement emotionally celebrating the Lord's Body, the Eucharist.

Zoltán Farkas (*1964) studied musicology at the Ferenc Liszt Academy of Music, Budapest, and graduated in 1987. Between 1987 and 2006 he worked at the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences. His scholarly interests are focused on 18th century church music and on Hungarian contemporary music. From 2006 he is the station director of MR3–Radio Bartók, the classical music channel of the Hungarian Radio.

Mikusi Balázs

»CHARAKTERISTISCHE MUSIK UNTERSCHEIDET SICH VON DER MALERISCHEN...«

*Avagy volt-e Schumann-nak „dán stílusa"?**

Schumann távoli tájakat megidéző műveit sok kritika érte az irodalomban: éppen a legnagyobb szabású egzotikus kompozíciók – a négy kézre írott *Bilder aus Osten* (op. 66) és a két „spanyol" *Liederspiel* (op. 74, illetve 138) – „helyi színezetét" szinte egyhangúlag ítélik túlzottan fakónak az elemzők. Hogy csupán néhány jellemző példát idézzünk, Paula és Walter Rehberg szerint a *Bilder aus Osten* hat tétele közül „csupán az első darab mutat némi török koloritot", míg a többiben

> semmi programatikus, sőt semmi kimondottan folklorisztikus sincs; apró nemzeti vonások azonban tényleg felfedezhetőek, már ha az ember „Keleten" a Pleißétől a Boszporuszig terjedő területet érti.[1]

A *Schumann: A Symposium* tanulmánykötet zongoraműveknek szentelt fejezetében Kathleen Dale még kevesebb egzotikus jegyet vél felfedezni e műben:

> Az op. 66 zenei lényegét tekintve semmivel sem kevésbé nyugati, mint Schumann más kompozíciói, s még ha a játékos tudatában van is a zeneszerző szándékának, behatóan kell kutakodnia bármiféle specifikusan keleti vonás után – talán a repetitív figuráció bőségétől és a lélegzetvételek ritkaságától eltekintve, amelyeket az egzotikus zene jellemzőinek szokás tekinteni, de amelyek ekkor már feltűnő vonásai Schumann stílusának [általában is].[2]

---

* E tanulmány eredeti, angol nyelvű változata a Cornell Egyetemen vendégtanító Ulrich Leisinger *Lied*-szemináriumára készült 2004 őszén. Rövidített formában 2006. július 7-én hangzott el Manchesterben a *14th Biennial International Conference on Nineteenth-Century Music* keretében, majd 2006. október 14-én (immár magyarul) a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság Tallián Tibor 60. születésnapja alkalmából rendezett konferenciáján.

1 „Die Stücke tragen denn auch nichts Programmatisches an sich, aber auch nichts ausgesprochen Folkloristisches; wohl aber lassen sich kleine nationale Züge aufspüren, wobei man aber unter »Osten« das Gebiet von der Pleiße bis zum Bosporus verstehen muß. Einzig das erste Stück zeigt ein wenig türkisches Kolorit". Paula és Walter Rehberg: *Robert Schumann: Sein Leben und sein Werk*. Zürich–Stuttgart: Artemis Verlag, 1954, 500. Rehbergék állításait csaknem szó szerint erősíti meg Fritz Hug: *Robert Schumann: Ein Leben für die Musik*. Zürich: Büchergilde Gutenberg, 1965, 175.

2 „The musical substance of Op. 66 is [...] no less occidental than that of Schumann's other compositions, and even if the player is aware of the composer's intentions, he must search deeply for any specifically oriental attributes – except perhaps for the profusion of repetitive figuration and the

(folytatása a 382. oldalon)

Hasonló elégedetlenségének ad hangot ugyanezen kötet a dalokról szóló tanulmányában Martin Cooper is, aki szerint a *Spanische Liebeslieder* ciklusban (op. 138) szereplő „szólók egyike sem hasonlít a legcsekélyebb mértékben sem bármi hitelesen spanyolhoz".[3] E kritika persze éppígy áll a *Spanisches Liederspiel* (op. 74) darabjaira is, amelyekben a spanyol idióma utánzására tett kísérlet „csupán helyenkénti és felszínes" stílusrokonságot eredményez. Az itt-ott mégiscsak felbukkanó spanyol intonáció azonban mintha csak még sötétebb árnyékot vetne a ciklus többi részére: Cooper szerint az „Intermezzo" valójában egy „nagyon német szerenád", az azt követő „In der Nacht" pedig egyenesen „a bachos kromatika és az édes, meleg, német érzelmesség a legmesszebb menőkig »spanyoltalan« kombinációja".[4] Günther Spies ugyancsak megerősíti, hogy e műből „a spanyol elemek teljességgel hiányoznak,"[5] de még James Parakilas tapintatosabb megfogalmazásában is „az uralkodó zenei szín a népi stílus – a német népi stílus –, melyet csupán alkalmanként tör meg egy-egy bolero-ritmusban írott szám, hogy emlékeztessen a jelenlévő allegóriára".[6]

Azzal persze hiába áltatnánk magunkat, hogy akár a legvájtfülűbb mai zenetörténész is olyan érzékenységgel ítélhetné meg, mi számíthatott e művekben „egzotikusnak", mint Schumann muzsikus-kortársai. Az idézett vélemények feltűnő összhangja mégsem lehet puszta véletlen: e kompozíciók stílusa kétségtelenül hagyományosabb (s ekként „németebb"), mint azt a programatikus címek sugallhatnák. Az e felismeréssel gyakorta együtt járó esztétikai értékítélet azonban, melyszerint e művek – éppen viszonylag halovány „helyi színezetük" folytán – művészi kudarcot jelentenének, túlságosan leegyszerűsítettnek tűnik. Vegyünk hát szemügyre elsőként egyetlen konkrét példát, Schumann op. 40-es *Fünf Lieder* sorozatát, s tegyük fel a provokatívan egyszerű kérdést: vajon a zeneszerző „dán stílusára" ismerhetünk a ciklusba felvett négy Andersen-megzenésítésben?

Tény, hogy e dalok zenei nyelvét maga a zeneszerző is különlegesnek, a maga megszokott stílusától valamelyest elütőnek érezte. Olyannyira, hogy az Andersennek küldött tiszteletpéldányhoz mellékelt, 1842. október elsejei levelében szinte mentegetőzve kezdte fejtegetni:

---

rarity of breathing-spaces which are commonly considered to be characteristics of exotic music, but which are already prominent features of Schumann's style." Kathleen Dale: „The Piano Music." In: Gerald Abraham (szerk.): *Schumann: A Symposium*. London–New York–Toronto: Oxford University Press, 1952, 12–97.; 88.

3 „[N]one of these solos or duets bears the remotest resemblance to anything genuinely Spanish." Martin Cooper: „The Songs." In: *Schumann: A Symposium*, 98–137.; 117.

4 „[O]nly occasional and superficial"; „a very German serenade"; „its most un-Spanish combination of Bach-like chromaticism and sweet, warm German sentiment". Mindhárom idézet forrása Cooper: „The Songs," 115.

5 „Spanische Elemente fehlen weitgehend." Günther Spies: *Reclams Musikführer: Robert Schumann*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1997, 172.

6 „[T]he predominant musical color is of folk style – German folk style – with just an occasional number in bolero rhythm as a needed reminder of the allegory at work." James Parakilas: „How Spain Got a Soul." In: Jonathan Bellman (szerk.): *The Exotic in Western Music*. Boston: Northeastern University Press, 1998, 137–193.; 160.

[a zeném] első látásra talán furcsának kell, hogy tűnjék Önnek. De hát először ez történt velem is az Ön verseivel [találkozva]! Amint azonban jobban „beléjük éltem" magam, az én zeném is egyre idegenebb karaktert öltött. A felelősség tehát egyedül az Öné. Andersen-verseket másképp kell megkomponálni, mint egy „Blühe liebes Veilchen"-t.[7]

A dalok *fremdartig* karaktere láthatólag Andersen figyelmét sem kerülte el, hiszen – miután a teljes ciklust mind Johan Peter Emilius Hartmann, mind Niels Gade előadásában meghallgatta – köszönőlevelében „érdekesnek és karakterisztikusnak" nevezte Schumann kompozícióit.[8]

Ezt a sajátos karaktert vizsgálva Jon Finson egy gondolatgazdag esszében írta le az egyes dalok legfeltűnőbb jellemzőit, kiemelve a „Märzveilchen" metrikusan elcsúsztatott kíséretét, a „Muttertraum" kísérteties „stile antico" zongoraszólamát (amely az ismertebb Eichendorff-*Liederkreis* „Zwielicht"-jét idézheti emlékezetünkbe), a „Der Soldat" félelmetes gyászinduló-karakterét és a „Der Spielmann" szédítő táncát (amely pedig a *Dichterliebe* „Das ist ein Flöten und Geigen"-jére emlékeztet). A fenti, egyfelől hagyományos zenei intonációkkal, másfelől Schumann egyéb dalaival vont párhuzamok igen fontosak, hiszen Finson (mint már írásának címe – „Between *Lied* and *Ballade*" – is elárulja) az Andersen-dalokat kifejezetten a német irodalmi és zenei hagyomány összefüggésében elemzi, stílusukat a *Moritát* vagy *Bänkelgesang* műfajához kapcsolva.[9] Tanulmánya végén azonban Finson váratlanul felvet egy másik értelmezési lehetőséget is, megemlítvén, hogy „a »karakterisztikus« a 19. század zenéjében többnyire a »helyi színezetet« jelzi emblematikusan – a »népiest«, amely vénáját Schumann csak takarékosan aknázta ki dalaiban, noha tökéletesen tudott vele bánni, amikor rászánta magát".[10]

De valóban egy „dán stílus" példái volnának ezek a dalok? Finson Carl Dahlhaus interpretációját idézi, amely szerint a *Charakteristische* „inkább idioszinkratikus, semmint általános vagy tipikus; inkább a kivétel, semmint a szabály; inkább »érdekes« és »meghökkentő«, semmint »nemesen egyszerű«".[11] Csakhogy míg ezek

7 „Sie [meine Musik] muß Ihnen vielleicht im ersten Augenblick sonderbar vorkommen. Ging' es mir doch selbst erst mit Ihren Gedichten so! Wie ich mich aber mehr hineinlebte, nahm auch meine Musik einen immer fremdartigeren Character an. Also, an Ihnen liegt die Schuld allein. Andersen'sche Gedichte muß man anders componieren, als »Blühe liebes Veilchen«." Kazuko Ozawa: *Quellenstudien zu Robert Schumanns Liedern nach Adelbert Chamisso*. Frankfurt am Main–Bern–New York: Peter Lang, 1989, 63. – Christian Adolph Overbeck „Blühe liebes Veilchen" kezdetű verse évtizedeken át rendkívüli népszerűségnek örvendett, miután „Der Knabe an ein Veilchen" címmel megjelent Johann Abraham Peter Schulz *Lieder im Volkston*-gyűjteményében.

8 „Ihre interessanten und charakteristischen Compositionen". Idézi Ozawa, *Quellenstudien*, 64. Robert és Clara Schumann Andersennel való kapcsolatának részleteiről lásd Anna Harwell Celenza: *Hans Christian Andersen and Music: The Nightingale Revealed*. Aldershot: Ashgate, 2005, 101–106.

9 Jon William Finson: „Between *Lied* and *Ballade* – Schumann's Op. 40 and the Tradition of Genre." In: Bernhard. R. Appel–Ute Bär–Matthias Wendt (szerk.): *Schumanniana Nova: Festschrift Gerd Nauhaus zum 60. Geburtstag*. Sinzig: Studio Verlag, 2002, 250–265.; 257.

10 „[T]he »characteristic« serves mainly as a emblem of »local color« in nineteenth-century music, of the folkish, a vein Schumann mined sparingly in his Lieder, though he was entirely capable when he put his mind to it." Finson, „Between *Lied* and *Ballade*," 265.

11 „[I]diosyncratic rather than general or typical, the exception rather than the rule, »interesting« and »striking« rather than »nobly simple«." Finson (uott, 265) ugyan nem csatol lábjegyzetet, de az idézet

(folytatása a 384. oldalon)

a vonások bőségesen körülírják magát a *couleur*t, ezen túl vajmi keveset mondanak annak „lokális" voltáról.[12] Ráadásul a földrajzi helyre tett bármiféle pontosabb utalás elkerülhetetlenül egy-egy konkrét helyszínhez kötné a zenét (amint az, paradigmatikusan, az operaszínpadon történik), maga Schumann azonban úgy tartotta, „a karakterisztikus zene [abban] különbözik a festőitől (piktoreszktől), hogy a lélekállapotokat, míg a másik az életállapotokat mutatja be".[13] S ha a zeneszerző szükségét érezte is rögtön hozzátenni, hogy „a kettő többnyire keverten fordul elő", kétségtelen, hogy számára a „karakter" nem annyira az egzotikus, mint inkább az expresszív zene jellemzője volt.

Magát a *charakteristisch* szót persze nem Schumann, hanem Andersen használta az op. 40-es dalokkal kapcsolatban, de a fenti idézet fényében természetesen a zeneszerző saját szavait is hasonló szellemben kell értelmeznünk. Ha a dalokat magukat *fremdartig*ként jellemzi is, Schumann levelének egésze egyértelműen azt sugallja, ezt az „idegenszerűséget" Andersen költészete s nem a születési helye inspirálta. Azt persze semmiféle objektív elemzés sem bizonyíthatja, hogy e dalokban egyáltalában semmi „dán" nincs, de – amint Finson gondos zenei analízise tanúsítja – stílusukban aligha akad olyan vonás, amely szükségessé tenné egy távoli ország „segédhipotézisként" való megidézését. A „dánság" *par excellence* esszenciájának ábrázolása helyett (bármit jelenthetne is ez) e dalok elsősorban négy furcsa költemény hangulatát próbálják megragadni, amelyek szerzője történetesen dán volt.

E fontos különbségtétel után ideje visszatérnünk Schumann egyéb egzotikus műveihez. Mikor az imént amellett érveltem, hogy az op. 40-es ciklus stílusának értelmezéséhez nem Andersen dán útlevele ad számunkra kulcsot, persze korántsem kívántam általában tagadni, hogy Schumann egyik vagy másik kompozíciójában az egzotikum ennél közvetlenebb megragadására is kísérletet tehetett. Éppen az Andersen-dalok megírásának évében (1840) olyan művek is kikerültek a tolla alól, mint a „Zigeunerleben" (op. 29 no. 3) vagy a „Der Hidalgo" (op. 30 no. 3), melyek egy pávát megszégyenítő exhibicionizmussal tárják elénk „helyi színeiket". Csakhogy ezek az esetek nagyban különböznek az Andersen-megzenésítésektől, hiszen bennük maga a szöveg nyíltan utal az egzotikus helyszínre, lévén előbbi a cigányok életéről szóló (úti)beszámoló, utóbbi pedig egy valódi „szerepdal", mely mandolint idéző kísérete révén egyértelműen színpad után kiált. S bár az egzoti-

nyilvánvaló forrása Carl Dahlhaus: *Nineteenth-Century Music*. Ford. J. Bradford Robinson. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1989, 69–70.

12 Dahlhaus e jellemzését ugyan egy a kora 19. század nemzeti, illetve egzotikus zenéjének szentelt bekezdés előzi meg, a *Charakteristische* azonban számára egyértelműen általánosabb esztétikai kategória, amelynek az egzotikus csupán egyik speciális esete.

13 „Charakteristische Musik unterscheidet sich von der malerischen (pittoresken), daß sie die Seelenzustände, während die andere Lebenszustände darstellt; meistens findet sich beides vermischt". Robert Schumann: „Charakter, musikalischer." In: K. B. S. Herloßsohn (szerk.): *Damen-Conversationslexikon*. 2. kötet. Leipzig, 1834, 330. Idézi Bernhard R. Appel: „Charakterstück." In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil: 2. kötet. Kassel–Basel–London: Bärenreiter, 1995, 636–642.; 638.

kus stílus megidézése ritkán olyan egyértelmű, mint éppen e két dalban, a *Myrthen* ciklus (ugyancsak 1840-ből) számos darabjában kétségtelenül fontos szerepet játszik a lokálkolorit: legkézenfekvőbb példaként a Burns-megzenésítések némelyikét (mint a „Die Hochländer-Witwe", a „Hochländers Abschied" vagy a „Hauptmanns Weib")[14] és a „Zwei Venezianische Lieder"-t idézhetjük – csupa olyan példát tehát, melyek szövege ismét csak sokkal közvetlenebbül utal a „cselekvény" helyszínére, mint azt az Andersen-daloknál tapasztalhatjuk. A valódi kérdés így valószínűleg nem az, hogy Schumann miért „vallott kudarcot" az egzotikum megidézése terén egyik vagy másik dalában, hanem inkább az, miért tartózkodott ezekben tudatosan a *couleur locale* látványos alkalmazásától, „noha tökéletesen tudott vele bánni, amikor rászánta magát".

Míg „a dalok éve" termésében, mint láttuk, számos félreérthetetlenül egzotikus kompozíció akad, Schumann későbbi, „helyi színezettel" is bíró műveit néhány jól elkülöníthető csoportba sorolhatjuk. Ezek legnyilvánvalóbbika a nemzeti táncoké, melybe a polonaise-ek, écossaise-ek, française-ek tartoznak.[15] E darabok egzotikuma persze voltaképp csupán közvetett, hiszen hallgatójuk számára nem a franciás címben megidézett távoli táj, hanem sokkal inkább a közeli bálterem hangulatát próbálják megidézni. Ez a „közvetett egzotikum" azonban igen könnyen keveredhet a „valódival" – például egy-egy barbárabb hangulatú „Ungarisch"-ban vagy „Kroatenmarsch"-ban, amelyek mintha már-már áttörnék a bálterem ajtaját, hogy magukkal sodorjanak a piactér medvetáncot bámuló tömegébe.[16]

A „Bärentanz" éppenséggel nem csupán a piactérig sodor bennünket, de egyenesen az egzotikus kompozíciók második csoportjáig, amelyet Schumann maga a *Guckkastenbilder für Kinder* kifejezéssel írt körül.[17] Mint azt az *Album für die Jugend* (op. 68) csaknem valamennyi darabja tanúsítja, ezek a pillanatképek a gyermek életének legemlékezetesebb eseményeit örökítik meg művészi formában, ekként próbálva egyszersmind helyes életszemléletre is nevelni a zongorával ismerkedő növendéket. A távoli, ismeretlen tájak bemutatása – talán éppen a gyermeknek az ismeretlentől való félelmét leküzdendő – természetesen fontos szerephez jut a

14 E három dalban – a második pentatonos hangzású középrészétől eltekintve – inkább a hősi, „ossziáni" Skócia a helyszín, semmint a Felföld *völkisch* ideálképe. Erről részletesebben lásd John Daverio: „Schumann's Ossianic Manner." *19th-Century Music* 21 (1998), 247–273. Schumann „provanszál" toposza ugyancsak inkább történelmi, mint földrajzi asszociációkra épít, lásd Bernhard R. Appel: „Robert Schumann und der *provençalische Ton*." In: Akio Mayeda–Klaus Wolfgang Niemöller (szerk.): *Schumann's Werke – Text und Interpretation: 16 Studien*. Mainz: Schott, 1987, 165–178.

15 Lásd főként az *8 Polonaises* („Op. III"), a *Ballscenen* (op. 109) és a *Kinderball* (op. 130) négykezes sorozatokat.

16 Az „Ungarisch" a *Ballscenen* ciklusban, a „Kroatenmarsch" pedig a *12 vierhändige Clavierstücke für kleine und grosse Kinder* (op. 85) sorozatban szerepel. Utóbbi egy „Bärentanz"-ot is tartalmaz, egy további medvetánc (amely az *Album für die Jugend* számára íródott, de abból végül kimaradt) pedig kéziratban maradt fenn.

17 A kifejezés Schumann egy 1836-os recenziójában bukkan fel Wilhelm Taubert *Miniatures pour le Pianoforte* (op. 23) sorozatának jellemzésére. A terminus Schumann saját műveire való alkalmazását Bernhard R. Appel javasolta: *Robert Schumanns „Album für die Jugend": Einführung und Kommentar*. Zürich–Mainz: Atlantis Musikbuch-Verlag, 1998, 75.

képzeletbeli tanmenetben, mint azt már csupán az idevágó példák – „Sizilianisch," „Fremder Mann," „Sheherazade," „Lied italienischer Marinari," „Matrosenlied," „Nordisches Lied" – nagy száma is tanúsítja.[18] A cigány kolorit aligha véletlenül hiányzik a listáról (hiszen – a gyermek zavartalan okulása érdekében – a „másság"-nak feltétlenül biztos távolban kell maradnia), de a zeneszerző hamarosan pótolta e hiányt a *Lieder-Album für die Jugend* (op. 79) „Zigeunerliedchen"-évél és a *Drei Clavier-Sonaten für die Jugend* (op. 118) utolsójának „Zigeunertanz" finálé jával.[19]

A pedagógiai szándék mintha ugyancsak jelen volna Schumann egzotikus kompozícióinak harmadik fontos csoportjában, melybe a vegyeskarra írott kórusművek közül tartozik néhány: ezek kétségkívül éppoly hatékonyan szolgálták a polgári (ön)nevelés céljait, mint a kifejezetten gyermekeknek szánt gyűjtemények.[20] Ennek fényében pedig immár érdemesnek tűnhet általános tézisünket visszatekintve kiterjeszteni az egzotikumok első csoportjára is: lévén csaknem valamennyi fentebb említett tánc a *Ballscenen* (op. 109), illetve a *Kinderball* (op. 130) sorozatokban jelent meg, melyek nyilvánvalóan fiatal közönség számára íródtak, a pedagógiai ambíció e darabokban is könnyen kitapintható.[21] Így tehát – noha természetesen nem hihetjük, hogy Schumann életműve tökéletesen körülírható volna a fenti, kissé szögletes kategórákkal – egészében úgy tűnik, az eddig vizsgált esetek legtöbbjében a zeneszerző feladata meglehetősen egyszerű lehetett: nevezetesen, hogy az egzotikust mondhatni „önmagáért" mutassa be, s ily módon *Guckkastenbild*ekkel lássa el – akár gyermekekből, akár felnőttekből álló – közönségét. Néhány esetben azonban Schumann túllépett ezen a didaktikus megközelítésen, s éppen ezek a kompozíciók bizonyultak a leginkább problematikusnak a későbbi elemzők számára.

Ha figyelmünket elsőként a „túlságosan német" *Spanisches Liederspiel*re fordítjuk, a döntő különbség rögvest szemünkbe ötlik: egyetlen pillanatkép helyett a zeneszerző ezúttal kilenc tételből álló sorozatot komponál, melynek darabjai többékevésbé koherens cselekvénnyé állnak össze. Mindez persze éppenséggel kilenc egzotikus *Guckkastenbild* egymás mellé helyezésével is megoldható lett volna, ám

18 Schumann vázlatainak tanúsága szerint a fentieken kívül két velencei témájú karakterdarab („Auf der Gondel" és „Lagune in Venedig") is az *Album für die Jugend* részeként született, ezek azonban – az imént említett „Bärentanz"-hoz hasonlóan – végül is kimaradtak a publikált változatból.

19 E finálé ürügyén érdemes megemlíteni, hogy Schumann zenéjében a cigányos intonáció elsősorban Spanyol-, s nem Magyarországhoz kapcsolódik. A *style hongrois* elhanyagolható szerepet játszik az életműben: a *Fünf Stücke im Volkston* (op. 102) idesorolható első darabja a „Vanitatum vanitas" címet viseli (talán egy diáknótát idézve?), a kései huszárdalokat (*Vier Hussarenlieder*, op. 117; *Hussarenabzug*, op. 125 no. 2) pedig egyértelműen trombita-, s nem hegedűszó inspirálta.

20 A számos Burns-megzenésítés közül a „Das Hochlandmädchen," a „Hochlandbursch" (op. 55 no. 1 és 5), illetve a „John Anderson" két változata (op. 67 no. 5 és op. 145 no. 4) bír feltűnő egzotikus jegyekkel. A nőikarra szánt kórusdalok köréből nyilvánvaló spanyol-cigány példa a „Tamburschlägerin" (op. 69 no. 1).

21 Ami a darabok „célcsoportját" illeti, az op. 85-ös és 130-as sorozat már címében is utal a gyermekekre, ráadásul úgy tudjuk, a *Kinderball* címet a zeneszerző voltaképp már az op. 109 publikálásakor is fontolóra vette. Emellett figyelemre méltó, hogy – a másik három ciklushoz hasonlóan – az „Op. III" polonézsorozat is négy kézre (ha nem is kezdők számára) íródott.

fennállt a veszély, hogy a stílusukban meglehetősen hasonló számok sora egyszerűen unalomba fullad.[22] Márpedig Schumann – mint azt éppen a dán Niels Gadéról írott, 1844-es keltezésű tanulmányából tudhatjuk – különösen érzékeny volt a *couleur locale* túlzott használatára. Noha fiatalabb kollégája műveit nagyra becsülte, írása végén egy jó szándékú figyelmeztetést is megfogalmazott:

> Csupán egyetlen kívánnivalónk van: hogy a művész ne vesszen mintegy bele a nacionalizmusába, hogy „északi fénnyel terhes" képzelőereje […] gazdagnak és sokoldalúnak bizonyuljon, hogy a természet és az élet más szféráira is rávesse tekintetét.[23]

John Daverio alighanem joggal véli, hogy Schumann itt valójában udvarias körülírását adja annak a lesújtó kritikának, amelyet felesége egy 1843 márciusi feljegyzése nyíltabban is megfogalmaz:

> Azt hiszem, Gade nemsokára elkészül az erejével; a tehetsége mintha csupán egy bizonyos zsánerre terjedne ki, amelyben azonban rövidesen ki kell merülnie, hiszen az északi nemzeti karakter – a zsáner, amelyre gondolok – hamar monotonná válik, mint minden nemzeti zene általában is.[24]

E két idézet azt sugallja, hogy a *couleur locale* – legalábbis a két Schumann ízlése szerint – csak úgy fejtheti ki esztétikai hatását, ha két értelemben is „lokálissá" válik: egyfelől sikerrel idézi fel az *egzotikus hely*et, másfelől azonban ezt nem egyfolytában, töretlen intenzitással, hanem csupán a mű *néhány hely*én teszi.

Mindennek fényében talán joggal feltételezhetjük, hogy egy-egy „spanyol" dalciklus komponálásakor maga Schumann is mindent elkövetett, hogy elkerülje a Gade szemére hányt monotóniát, s kilenc „délszaki fénnyel terhes" szám komponálása helyett inkább „gazdag és sokoldalú" művet hozzon létre. E törekvés eredményeképp a két spanyol ciklus éppenséggel mintha a valódi színpadi művek jól bevált stratégiáját másolná: néhány „jelenet" egyértelműen azonosítja a történések helyszínét, a dalok java részében azonban inkább a cselekvény részleteire irányul a figyelmünk. A bolero-ritmus felbukkanása a *Spanisches Liederspiel* ötödik és nyolcadik számában bőségesen elegendő a hallgató alapvető földrajzi tájékozódásához, a *Spanische Liebeslieder* pedig immár a végletekig célratörő stratégiát követ: a mű két „felvonását" egy-egy félreérthetetlenül egzotikus hangszeres darab – egy *Vorspiel: Im Bolerostempo,* illetve egy *Intermezzo: Nationaltanz* – előzi meg. Minthogy

22 Talán nem véletlen, hogy a központi történethez nem kapcsolódó, amolyan függelékként csatolt tizedik dal, a „Der Kontrabandiste" egyértelműen a legegzotikusabb – s egyszersmind alighanem a legnépszerűbb – a *Liederspiel* számai közül.

23 „Dabei ist nur eines zu wünschen: dass der Künstler in seinem Nationalismus nicht etwa untergehe, dass seine »nordscheingebärende« Phantasie […] sich reich und vielgestaltig zeige, dass er auch in andere Sphären der Natur und des Lebens seinen Blick werfen möge." Robert Schumann: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Szerk. Martin Kreisig. 5. kiadás. 2. kötet. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1914, 159.

24 „Ich glaube Gade ist bald fertig, sein Talent scheint sich nur bis auf einen gewissen Genre zu erstrecken, wo er sich aber bald erschöpfen muss, denn der nordische Nationalcharacter (der Genre den ich meine) wird bald monoton, wie wohl überhaupt alle Nationalmusik." Robert Schumann: *Tagebücher*. 2. kötet. Szerk. Gerd Nauhaus. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik VEB, 259.

a két rész helyszíne felől e bevezetők után cseppnyi kétségünk sem marad, a zeneszerző ezt követően magára a szerelmi szálra koncentrálhat, immáron lényegesen kevesebb figyelmet szentelve annak a kérdésnek, hogy a történet hősei vajon spanyolok vagy németek-e. Valóban, mint Parakilas utalt rá, e dalciklusok legtermékenyebben mint allegóriák értelmezhetőek: ahelyett, hogy a cselekvény egzotikumát, távoliságát hangsúlyozná, Schumann éppenhogy az alapvető emberi hasonlóságokra irányítja figyelmünket – mintha azt próbálná sugallni, „ez bármelyikünkkel megeshetett volna". A zenei egzotikum, melyet a történet távolisága inspirál, elkerülhetetlenül távolságot teremt a mű és a közönség között is, s alighanem éppen az azonosulás lehetőségének efféle korlátozása lehetett az, amit a zeneszerző mindenáron el akart kerülni.

Schumann „keleti tárgyú" műveit vizsgálva a különféle megközelítéseknek ugyanazzal a gazdagságával találkozhatunk, mint az eddig vizsgált kompozíciókban. A néhány „héber" dal (s különösen az op. 95-ös *Drei Gesänge)* arpeggióktól hemzsegő zongoraszólama egyértelműen hárfahangzást imitál, bár Schumann ezzel talán csak a „régi idők krónikása" toposzt, s nem kifejezetten a távoli tájat kívánta megidézni. A *Myrthen* ciklus „egzotikus" Goethe-verseinek megzenésítésében nem lelünk feltűnő *couleur locale*-elemeket, teljes összhangban azzal, hogy a szövegek maguk sem hivatkoznak konkrét helyszínre vagy szereplőkre. A *Das Paradies und die Peri* oratórium a színpadi művek stratégiáját követi: az új helyszínek mindegyikét egy-egy nyilvánvalóan egzotikus tabló vezeti be, de a Peri személyes története sokkalta „hagyományosabb" zene kíséretével bontakozik ki.[25] Az e műben felbukkanó számos egyértelműen egzotikus pillanat fényében mégis szinte érthetetlennek tűnik, miképp vallhatott a zeneszerző a *Bilder aus Osten*nel oly kínos kudarcot, mint azt a bevezetőmben idézett megjegyzések sugallnák. E „kudarc" magyarázata azonban valójában ott rejlik a kottában – ha nem is épp a hangjegyek között, hanem Schumann-nak az első kiadás elé szánt bevezetőjében:

> Az itt következő darabok szerzője úgy véli, azok jobb megértése érdekében nem hallgathatja el, hogy keletkezésüket egy különös inspirációnak köszönhetik. A darabok ugyanis Rückert (Haríri arab nyelvű elbeszélései nyomán született) makámáinak olvasása közben íródtak; a könyv csodálatos hősét, Abu Szaidot – akit a mi német Eulenspiegelünkhöz hasonlíthatnánk, csakhogy ő sokkalta költőibb és nemesebb – s éppígy az ő derék barátját, Háretet a zeneszerző nem tudta kiverni a fejéből komponálás közben, ami magyarázatul szolgálhat a zenedarabok némelyikének idegenszerű karakterére. Konkrét szituációk egyébként az első öt darab esetében nem lebegtek a komponista szeme előtt, és csupán az utolsó tekinthető talán az utolsó makáma visszhangjának, amelyben azt látjuk, mint végzi be a hős vidám életét megbánás és bűntudat közepette. Remélem, hogy a keleti költészetnek és gondolkodásmódnak a mi művészetünkben való körülbelüli megszó-

25 A félreértéseket elkerülendő Schumann valamennyi egzotikus tablóban „törökös" hangszereket és az „őslakosokat" (az indiaiakat, a Nílus szellemeit, illetve a hurikat) megszemélyesítő kórust használ. Ennek analógiájára az „együttesek" helyszínazonosító funkciója a két spanyol ciklusban is könnyen felismerhető: a *Liederspiel* két bolerója egy kvartett, illetve egy duett, a *Liebeslieder* hangszeres számai pedig – tánckarakterük folytán – ugyancsak kollektív cselekvést idéznek a hallgató elé.

laltatására tett kísérlet – amint az a német költészetben már megtörtént – az érdeklődők körében kedvező fogadtatásra fog találhatni.[26]

Ez a bevezető sok tekintetben óvatosságra kell intse a *Bilder aus Osten* egzotikus vonásait kutató zenetörténészt. Míg a zenei pillanatképek legtöbbje esetében a zeneszerző célja éppen az egzotikus *par excellence* bemutatása lehetett (ami elkerülhetetlenül az azonnal felismerhető, „instant" zenei stílusjegyek alkalmazására inspirál), Schumann ezúttal egy sokkalta finomabb stílusárnyalatot próbált „kikeverni", hogy a keleti költészet és gondolkodásmód sajátságait érzékeltethesse. Ebben az összefüggésben vizsgálva pedig már az sem tűnik puszta véletlennek, hogy a fenti apológia csupán a zenedarabok „némelyikének" idegenszerűségére utal, s hogy Schumann barátját, Franz Brendelt a neki küldött tiszteletpéldányhoz mellékelt levelében kifejezetten arra kérte, ne ítéljen a műről egyszeri hallás után.[27] A zeneszerző láthatólag nagyon is tudatában volt annak, hogy korántsem mindegyik darab tűnik majd *fremdartig*nak a nagyközönség számára, s hogy talán még a vájtfülű beavatottak is csak alaposabb tanulmányozás után ismerhetik fel a komponista valódi szándékát.

A fenti bevezető legérdekesebb vonása azonban mégis az, hogy Schumann egyáltalán megírta. Ez a döntése pedig alighanem szorosan összefügghetett azzal, hogy a ciklushoz illő címen is hosszasan rágódott: kezdetben a közvetlenebbül zenei *Östliche Klänge* vagy *Östliche Harmonien* változatokat fontolgatta, de a költőibb *Makamen*, illetve *Abu Seidiana* lehetőségek is felvetődtek benne.[28] A végleges forma – *Bilder aus Osten* – mintha a fenti lehetőségek közötti kompromisszum volna: elég egyértelműen egzotikus ahhoz, hogy felkelthesse a kottavásárló nagyközönség érdeklődését, de egyúttal elkerüli a zeneileg talán túlságosan konkrét „hang(zás)ok" és „harmóniák" kifejezéseket. Mindennek fényében valószínűnek tűnik, hogy maga a bevezető elsősorban a címben bizonyos fokig „beígért" felszínes zenei egzotikum hiányát volt hivatva megmagyarázni: a mű stílusa önmagában (legalábbis a dolgozatom elején idézett modern elemzők füle szerint) aligha tette vol-

26 „Der Componist der nachfolgenden Stücke glaubt zu ihrem besseren Verständnis nicht verschweigen zu dürfen, dass sie einer besonderen Anregung ihre Entstehung verdanken. Die Stücke sind nämlich während des Lesens der Rückert'schen Makamen (Erzählungen nach dem Arabischen des Hariri) geschrieben; des Buches wunderlicher Held, Abu Seid, – den man unserem deutschen Eulenspiegel vergleichen könnte, nur dass jener bei weitem poetischer, edler gehalten ist, – wie auch die Figur seines ehrenwerthen Freundes Hareth wollten dem Tonsetzer während des Componierens nicht aus dem Sinne kommen, was denn den fremdartigen Charakter einzelner der Musikstücke erklären mag. Bestimmte Situationen haben übrigens dem Componisten bei den fünf ersten Stücken nicht vorgeschwebt und nur das letzte könnte vielleicht als ein Wiederhall der letzten Makame gelten, in dem wir den Helden in Reue und Busse sein lustiges Leben beschliessen sehen. Möchte denn dieser Versuch, orientalische Dicht- und Denkweise, wie es in der deutschen Poesie schon geschehen, annähernd auch in unserer Kunst zur Aussprache zu bringen, von Theilnehmenden nicht ungünstig aufgenommen werden."

27 „Die Orientalia folgen hier; man muß, glaube ich, sich erst hineinschmecken. Urtheilen Sie, wenn ich bitten darf, nicht auf einmal Hören!" F. Gustav Jansen: *Robert Schumanns Briefe. Neue Folge*. 2. átdolg. és bőv. kiadás. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1904, 306.

28 Lásd Schumann 1849. március 27-én Bartholf Wilhelm Senffhez írott levelét. Idézi Wolfgang Boetticher: *Robert Schumann in seinen Schriften und Briefen*. Berlin: Bernhard Hahnefeld Verlag, 1942, 447.

na szükségessé egy a zene „idegenszerűsége" miatti apológia megfogalmazását.[29]

Hiba lenne ugyanakkor valamiféle mítoszt kreálnunk a számtalan keleti vonásról, amelyeket Schumann programszerűen rejtett volna a *Bilder aus Osten* zenéjébe, s amelyeket csupán az eltelt bő másfél évszázad tett volna hozzáférhetetlenné mai, eltompult hallásunk számára. A „repetitív figuráció bősége és a lélegzetvételek ritkasága", melyeket Kathleen Dale is említ (noha végül is az érett Schumann, s nem „a Kelet" zenéjének jellemzőiként azonosítja azokat), alighanem alapvető jelentőségű lehetett a zeneszerző saját percepciója számára: a kotta már idézett előszavához készített vázlatai közt feljegyezte, hogy „a művészien összefonódott nyelvi kifejezés is hathatott a zenére".[30] E tekintetben az *Album für die Jugend* „Sheherazade" tétele fontos párhuzamot kínál a maga egyértelműbben programatikus címével. Mint Bernhard Appel egy példásan gondos elemzésében megfogalmazta, ebben a darabban a „hogyan" s nem a „mit" köti le a figyelmünket: azt sosem tudjuk meg, miről is szól Seherezádé meséje, de a nyolcadhangok folyamatos áramlása és – lenyűgöző programszerűséggel – az első két ütem visszatérése az utolsó két ütemben nem hagy kétséget afelől, hogy a történet végtelen.[31] Ha eredendően talán pillanatkép is, a „Sheherazadé"-t újra meg újra szemügyre kell vennünk, soha véget nem érő körforgásban.

De ideje visszatérnünk eredeti kérdésünkhöz, nevezetesen hogy volt-e Schumannnak „dán" stílusa. E tanulmány kezdetén amellett érveltem, hogy az op. 40-es ciklus dalai nem annyira egy „dán", mint inkább egy „anderseni" stílus példáinak tekinthetőek. Hátravan azonban még annak vizsgálata, hogy az *Album für die Jugend* „északi" zenéje miként árnyalhatja ezt a képet.

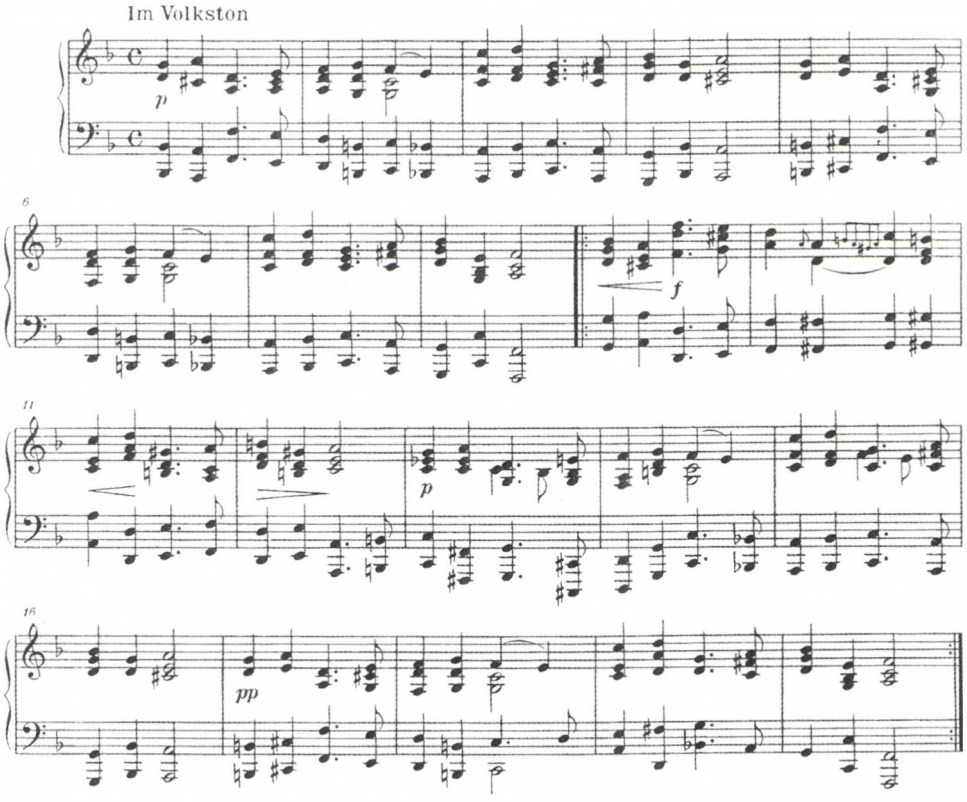
A közismert „Nordisches Lied"-ről, mely a gyűjtemény első kiadásában „Gruss an G." alcímmel jelent meg, régóta tudjuk, hogy valójában *„Hommage à* Gade" *(az 1. kottát lásd a szemközti oldalon)*. A dallam kezdete a G–A–D–E hangokra épül, s ez a négyhangú motívum (különféle transzpozícióival együtt) a darab folyamán többször visszatér.[32] A dán zeneszerzőre tett utalás és a frázisok kétségkívül dalszerű tagolása ellenére azonban a „Nordisches Lied" voltaképp gyanúsan emlékeztet egy „echte" német korálharmonizálásra a maga homoritmikus, akkordikus stílusá-

29 Schumann egyébként is inkább a javasolt cím második felére – „6 Impromptus zu vier Händen" – kívánta irányítani a közönség figyelmét: az imént idézett levélben arra kéri Senffet, a címlapon ne szerepeljen túl feltűnően a „Bilder aus Osten" felirat.

30 „[A]uch der kunstvoll verschlungene Sprachausdruck auf die Musik Einfluss gehabt haben mag." Idézi Christa Jost: „Gereimte Prosa – musikalische Poesie: Al-Hariris Makamen aus dem Arabischen von Friedrich Rückert und die Entstehung der *Bilder aus Osten* op. 66." In: Matthias Wendt (szerk.): *Schumann und seine Dichter: Bericht über das 4. Internationale Schumannn-Symposion am 13. und 14. Juni 1991 im Rahmen des 4. Schumann-Festes, Düsseldorf* (=*Schumann Forschungen*, 4. kötet). Mainz: Schott, 1993, 132–147.; 137.

31 Lásd Appel: *Robert Schumanns „Album für die Jugend"*, 140–143.

32 A „Nordisches Lied" motivikáját részletesen elemzi Elmar Seidel: „Die Methode prägt das Ergebnis – Erwägungen zu Methoden musikalischer Analyse, angestellt an einem kleinen Stück von Robert Schumann." In: A. Beer–K. Pfarr–W. Ruf (szerk.): *Festschrift Christoph-Hellmut Mahling zum 65. Geburtstag*. Tutzing: Schneider, 1997, 1285–1301.

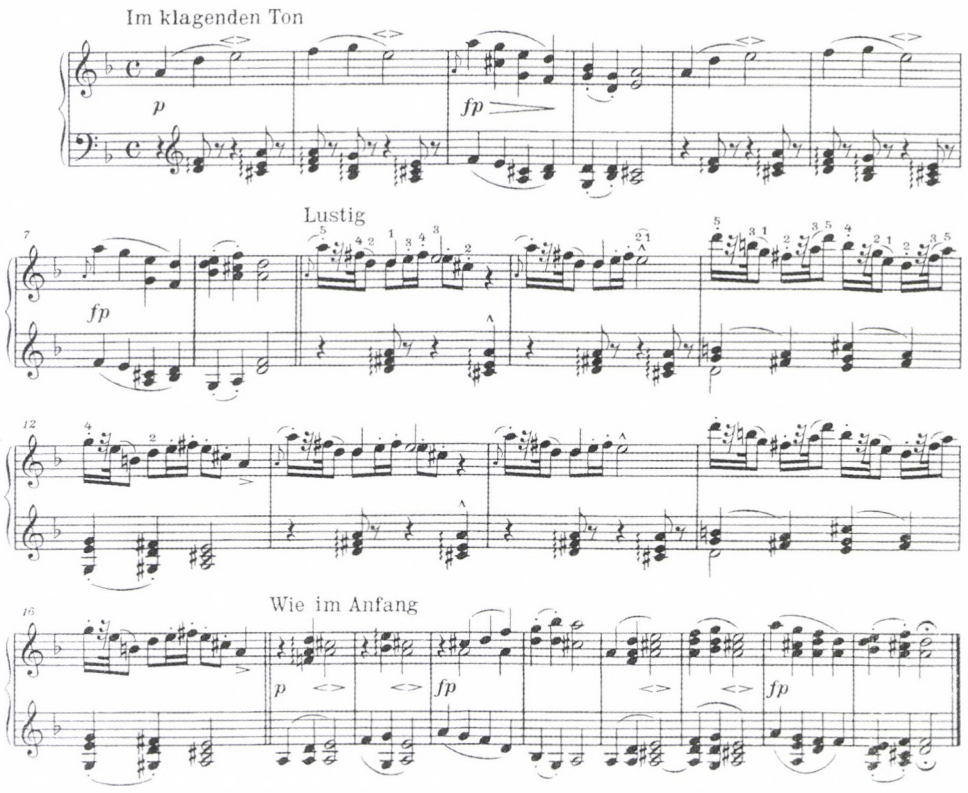


1. kotta. Schumann: „Nordisches Lied" az Album für die Jugend *sorozatból (op. 68)*

val (amely hasonlóságot még jobban kiemeli, hogy a darabot a sorozatban egy „Figurierter Choral" követi). E rokonság fényében pedig Heinrich Schwab analízise sem tűnik túlságosan meggyőzőnek: szerinte a darab kimondottan „északi" karakterét a gyakori és „előkészítetlen" dúr–párhuzamos moll váltások adják, csakhogy az efféle modális ízű harmóniamenetek a legkevésbé sem mondanak ellent a korálharmonizálás-karakternek.[33]

E közismert példán kívül azonban akad még egy „északi" tétel az *Album für die Jugend* sorozatban, melynek Gadéval való lehetséges kapcsolata eddig elkerülte a kutatók figyelmét: a „Volksliedchen" *(2. kotta, a következő oldalon)*. Bár az első kiadás ezúttal nem utal a dallam (képzeletbeli) származási helyére, a Breitkopf & Härtel kottaszövegének újabb közreadásai – a tanítványok közvetítette hagyo-

33 Heinrich W. Schwab: „Das Lyrische Klavierstück und der nordische Ton." In: Friedhelm Krummacher és Heinrich W. Schwab (szerk.): *Gattung und Werk in der Musikgeschichte Norddeutschlands und Skandinaviens: Referate der Kieler Tagung*. Kassel–Basel–London: Bärenreiter, 1982, 136–153.; 152. A levonható tanulság persze nem az, hogy az említett akkordváltások ne volnának „egzotikusak", hanem hogy az ilyenfajta „idegenség" bizonyos értelemben a koráloknak is jellemzője: a modális jellegű fordulatok „primitív" hangzása éppúgy előhívhatja a térben távoli egzotikus vidék, mint az időben távoli történelmi múlt asszociációit.



2. kotta. Schumann: „Volksliedchen" az Album für die Jugend *sorozatból (op. 68)*

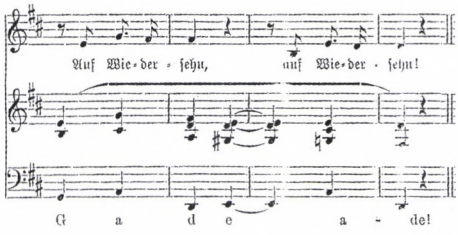
mányra hivatkozva – lábjegyzetet fűznek e darabhoz, mely szerint „ez a megragadó kis dallam nyilvánvalóan norvég karakterrel bír".[34] Ha „dán" helyett tán „norvég" is, a „Volksliedchen" több rokon vonást mutat a „Nordisches Lied"-del: a hangnem d-moll (míg az ugyancsak egy ♭ előjegyzésű „Nordisches Lied" d-moll és F-dúr között ingadozik); a 4. ütem félzárlata csaknem azonos a két darabban; ráadásul – mint az eredeti vázlatokból kiviláglik – a „Volksliedchen"-hez szerzője eredetileg éppen olyan akkordikus (s a végső változatból ismerős arpeggiókat mellőző) kíséretet szánt, mint amilyennel a „Nordisches Lied"-ben találkozunk.

A két darab között azonban egy sokkal meghökkentőbb hasonlóság is akad: a kezdőmotívumoké. A „Nordisches Lied"-ben a kiindulópont a négyhangos GADE „névjegy", a „Volksliedchen"-ben pedig az első három hang jut meghatározó szerephez: nem csupán a nyitóperiódus elő- és utótagja indul *A–D–E*-vel (lásd 1. és

34 „Diese kleine ergreifende Melodie trägt offenbar norwegischen Charakter." Robert Schumann: *Sämtliche Klavierwerke in sieben Bänden*. Szerk. Clara Schumann. Átdolg. Wilhelm Kempff. 5. kötet. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag, 1979, 41. (A jegyzet nyilvánvalóan nem Kempfftől ered; hogy pontosan mikor illesztették be a Clara Schumann közreadta eredeti kottaszövegbe, a források elérhetetlensége folytán sajnos nem tisztázhatom.)

5. ütem), de ugyanez a motívum tér vissza a középrész kezdetén is (9. ütem). Sőt, míg a „Nordisches Lied" ismétlőjel utáni szakasza erőteljesen variálja a GADE-motívumot (a dallamkontúr megfordításával, illetve a hangközök torzításával), a „Volksliedchen"-ben Schumann mind dallami, mind metrikai szempontból hűen idézi fel az eredeti formát: az *a*, *d* és *e* hangok rendre megjelennek a 9. ütem első, második és harmadik negyedén, majd (ismétlésként) a 10. ütemben is. (Jóllehet a sűrű figuráció valamelyest elleplezni látszik e három főhangot, az oktávtöréses díszítés egyértelműen kiemeli az *a*-t; a *d* és az *e* pedig feltűnő – negyed-, illetve félhangnyi – hosszúsága folytán kap különleges súlyt.) A két darab közötti egyéb hasonlóságokat is figyelembe véve: elképzelhető, hogy a „Nordisches Lied" GADE alapgondolata s e „norvég" karakterű „Volksliedchen" A–D–E motívuma közötti hasonlóság puszta véletlen volna?

Azt persze nem tagadhatjuk, hogy éppen a kezdőhang, a *g* elhagyása folytán a két motívum rokonsága nehezen hallható – a két darab közötti esetleges kapcsolat alighanem éppen emiatt kerülhette el mindeddig a Schumann-kutatók figyelmét. Csakhogy az ADE motívum nem egyszerűen a GADE „lefejezett" változata, hanem a német nyelvben maga is értelmes szó: jelentése – az olasz „addio", vagy a francia „adieu" formákhoz hasonlóan – „Isten veled!"[35] Mi több, véletlenül arról is tudunk, hogy a GADE–ADE „rímet" (azaz inkább szójátékot) maga Schumann is jól ismerte – barátjához, Johann Verhulsthoz írott 1844. január 5-i levelét ugyanis a következő szavakkal zárta:

> Bárcsak ismernéd Gadét; remek fickó és muzsikus; hamarosan elutazik.
> Ma ezt írtam az emlékkönyvébe:
>
> 
>
>
> A viszontlátásra neked is, kedves Verhulstom!
>
> A Te
> R. Schumannod[36]

35 John Daverio a *Crossing Paths: Schubert, Schumann and Brahms* (Oxford: Oxford University Press, 2002) egyik fejezetében („Schumann: Cryptographer or Pictographer?", 65–102.) részletesen tárgyalta a Schumann műveiben előforduló, zenén kívüli értelemmel bíró rejtjeleket, s pontos szabályokat állított fel azok használatáról. A „Volksliedchen" ADE-főmotívumának általam javasolt interpretációja valamennyi kritériumnak megfelel.

36 „Ich wünschte, Du känntest Gade; das ist ein prächtiger Kerl und Musiker; er geht bald fort. Heute schrieb ich ihm ins Stammbuch: […] Auf Wiedersehen auch, mein lieber Verhulst! Dein R. Schumann". Jansen: *Robert Schumanns Briefe*, 234. Mint Ulrich Leisinger felhívta rá a figyelmemet, a zárlat ilyen „szótagoló" értelmezése (A–De) a „Volksliedchen" záró ütemét is új megvilágításba helyezi: jóllehet a *g–a–d* basszusmenet gyakorlatilag kikerülhetetlen egy d-moll kompozíció zárlatában, e konkrét esetben mégis tekinthetjük a Gade név G–A–De kódolásának is. A Gadéval való kapcsolat emellett

(folytatása a 394. oldalon)

A harmóniai basszus „rejtett", illetve az énekszólam „kódolatlan" szövege közti kapcsolat aligha kíván hosszas elemzést: Schumann kifejezi a jóbarát távozta felett érzett szomorúságát („Gade, Isten veled!"), s egyúttal a szó legszorosabb értelmében „hangot ad" a reménynek, hogy mielőbb újra találkozhatnak („Viszontlátásra!"). E különös búcsúdal ismeretében pedig már csupán két apró életrajzi tényt kell felelevenítenünk, hogy teljessé váljék a kép. Schumann 1848 augusztusának végén fogott hozzá az *Album für die Jugend* komponálásához; Gade pedig – noha alig néhány hónappal korábban vállalta el (a váratlanul elhunyt Mendelssohn utódaként) a lipcsei Gewandhaus koncertjeinek vezetését – az 1847/48-as szezon végén a Koppenhágába való visszatérés mellett döntött. E két esemény időbeli közelsége önmagában ugyan aligha volna bizonyító erejű, korábbi zenei elemzésünk eredményeivel összekapcsolva azonban megerősíteni látszik, hogy Schumann egy (az előadói utasítás szerint) „panaszos hangon (im klagenden Ton) játszandó, „északi" karakterű népdal-imitációval mondhatott búcsút a Lipcsét immár örökre elhagyó Gadénak. S ha a „Volksliedchen" titkos üzenete – a „Nordisches Lied" viszonylag könnyen felismerhető GADE-utalásával szemben – a kottavásárló nagyközönség előtt rejtve maradhatott is, nem kétséges, hogy a valódi „címzett", aki zeneszerzőként maga is szívesen játszott neve „muzikális" betűivel, azonnal megérthette.[37]

Volt tehát Schumann-nak kifejezetten „dán" stílusa? Valószínűleg nem, még ha személyes *hommage*-ként egyszer-egyszer szívesen utánozta is Gade „északi fénnyel terhes" stílusát, és konzseniális érzékenységű zenével válaszolt Andersen költői világának sajátos atmoszférájára. S jóllehet a zeneszerzőnek kétségkívül volt egy – elsősorban a bolero ritmusára épülő – „spanyol" stílusa, abban nyilvánvalóan nem hitt, hogy egy spanyol témájú ciklus legfőbb célkitűzése ennek a stílusnak az unalomig való ismételgetése lehetne. Abu Szaid ruházata – a puszta felszín – helyett mindig is hőseinek gondolat- és érzelemvilága – a valódi emberi tartalom – jelentette számára a legfőbb inspirációt.

---

további rejtjelek felfedezésére is inspirálhat: a 3. ütem ereszkedő *a–g–e–d* dallamvonala például (mint Halász Péter felvetette) ugyancsak a *g–a–d–e* egy variációjának tekinthető. Hogy a hangok sorrendjének efféle felcserélése tudatos célzás lehet-e, persze nyitott kérdés; Heinrich Schwab mindenesetre úgy véli, Schumann *g-moll zongoratrió*jának (op. 110) harmadik tételében az *e–a–d–g* hangok sora a dallamban Gadéra utalhat, akinek a kompozíció ajánlása is szól. Lásd Heinrich W. Schwab: „Clara und Robert Schumann und der Däne Niels W. Gade: Dokumente ihrer künstlerischen Begegnung." In: Matthias Wendt (szerk.): *Robert und Clara Schumann und die nationalen Musikkulturen des 19. Jahrhunderts: Bericht über das 7. Internationale Schumann-Symposion am 20. und 21. Juni 2000 im Rahmen des 7. Schumann-Festes, Düsseldorf* (=*Schumann Forschungen*, 9. kötet). Mainz: Schott, 2005, 217–233.; 231.

37 Nyitott kérdés viszont, hogy a kódolt üzenet mennyire lehetett érthető a kevésbé beavatott zeneszerző-kollégák számára – az mindenesetre figyelemre méltó, hogy (amint arra Komlós Katalin és Shay Loya is felhívta a figyelmemet) Grieg a *Peer Gynt*ben, s mindenekelőtt az „Aase halála" tételben, az „Ade!" asszociációhoz nagyon is illő környezetben használja a motívumot (még ha ez puszta véletlen is lehet, különösképp, mivel a motívum más hangnemben jelenik meg).

ABSTRACT

BALÁZS MIKUSI

»CHARACTERISTIC MUSIC DIFFERS FROM THE PICTURESQUE«

Or Did Schumann have a „Danish" manner?

Schumann's larger-scale exotic works have often been criticized for their but faint *couleur locale*. In this paper I seek to reconsider this problem by using the composer's four Andersen settings (in the song cycle op. 40) as starting point. I argue that these exemplify an „Andersenian," rather than a „Danish," manner: the inspiration was primarily literary, not geographical, in nature. Expanding on this, I propose that musicologists' quest for conspicuously exotic features may have been based on a misunderstanding: if the larger-scale, cyclic works seem to be lacking in the „surface exoticism" that smaller-scale compositions amply exhibit, they should probably be understood as aiming at something else. The different function of these works apparently confirms such a distinction: the small-scale group typically includes „snapshots" with a distinct pedagogical hint (cf. Schumann's own term: *Guckkastenbilder für Kinder)*, while in the larger-scale compositions the exotic associations are used in an allegorical sense (the two Spanish song cycles move the plot itself to the level allegory, and the musical style of the *Bilder aus Osten* seeks to recapture the oriental way of thought).

In conclusion, I return to the „Danish" works, and point out a yet unrecognized secret program in the „Volksliedchen" of the *Album für die Jugend*. Similarly to the „Nordisches Lied" (which uses the motive GADE), this piece is arguably also an homage to Niels Gade: the main motive, ADE, both refers to his name, and says farewell *(Ade!)* to him, after he returned to Copenhagen for good in 1848.

Balázs Mikusi studied musicology at the Liszt Academy of Music in Budapest, and is at present a Ph.D. candidate at Cornell University (Ithaca, NY). His dissertation in progress investigates the history of the part-song in Germany *c*1780–1820. More broadly, he is interested in the (primarily vocal) music of the 1750 to 1850 period, and has published journal articles about Mendelssohn *(19th-Century Music)*, Haydn *(Eighteenth Century Music, Studia Musicologica)*, and Mozart *(The Musical Times, Newsletter of the Mozart Society of America)*.

Felhívás konferencia-részvételre

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság
2008. október 3-án és 4-én
a Régi Zeneakadémia Liszt Ferenc kamaratermében
(1064 Budapest VI., Vörösmarty u. 35.)
rendezi meg

VI. tudományos konferenciáját Bartha Dénes születésének 100. évfordulója alkalmából

A jelentkezőktől Bartha Dénes kutatásaihoz kapcsolódó témajavaslatokat várunk. A konferencia a Társaság eddigi gyakorlatához képest új elemeket is tartalmazni kíván, mindenekelőtt egy kerekasztal-beszélgetést, valamint bemutatkozási lehetőséget szeretne nyújtani néhány fiatal kutató számára. Kérjük a **jelentkezéseket, előadáscímet és 1200 karakter terjedelmű előzetes tartalmi összefoglalót 2008. április 30-ig** a szervezőknek (Dalos Anna, dalos@zti.hu és Vikárius László, vikarius@zti.hu) eljuttatni.

A konferencia javasolt témái:

Bach, Haydn, Mozart, Beethoven
A 15–16. századi zenetörténet kérdései
Régi magyar zenetörténet
18. századi magyar zenetörténet
Bartha Dénes tudományos és zenekritikai munkássága
A zenei formatan és analízis kérdései

A benyújtott előadás-javaslatok válogatását
fölkért szerkesztőbizottság végzi, melynek tagjai:
Halász Péter, Kárpáti János, Komlós Katalin, Papp Márta,
Somfai László, valamint a konferencia szervezői,
Dalos Anna és Vikárius László.

Richter Pál

VALLOMÁSOK ÉLETUTAK METSZÉSPONTJÁBAN

Az imádott nőalak Schumann és Brahms művészetében

1838. február 6-án kelt levelében Schumann így vallott Clarának:[1]

> Néha úgy érzem, mintha nagyon sok út futna rendezetlenül össze-vissza a szívemben, melyeken a gondolataim és érzelmeim, mint emberek nyüzsögnének, és kérdezgetnék egymástól: hová vezet ez az út? – Klárához – és ez? – Klárához – mindegyik Hozzád vezet.[2]

Csaknem 20 évvel később, 1856. május 31-én, Schumann halála előtt két hónappal kelt Brahms levele szintén Clarának, amelyben a következőket olvassuk:

> Szeretett Clarám, szeretnék, bár csak tudnék Neked olyan gyengéden írni, amennyire szeretlek, és oly sok szeretetet és jót adni, ahogy azt Neked kívánom. Oly végtelenül szeretlek, hogy azt el sem tudom mondani. Egyfolytában szeretnélek Kedvesemnek és minden lehetséges hasonlónak nevezni anélkül, hogy valaha is sokallnám, és hízelegnék Neked. Ha ez így megy tovább, akkor kénytelen leszek később Téged üveg alatt tartani, vagy takarékoskodni és aranyba foglalni.[3]

Kétségtelen, hogy Schumann és Brahms életének meghatározó közös pontja Clara, az imádott nőalak, még akkor is, ha a hozzá fűződő viszonyuk merőben eltérő volt. Schumann-nak a fiatal és tehetséges leány egy közös élet megteremtésének lehetőségét, majd beteljesülését jelentette, mind hagyományos családi, mind művész értelemben. Amikor az első csókot váltották 1835 novemberében, Clara

1 A magyar fordítású részekben a Clara és Klára név-alak is előfordul, annak megfelelően, hogy az eredeti német szövegben hogyan használják: *Clara* vagy *Klara*.

2 „Mir ist's manchmal, als liefen in meinem Herzen eine Menge Gaßen durcheinander und als trieben sich die Gedanken und Empfindungen drinnen wie Menschen durcheinander und rennen auf und nieder, und fragen sich, »wo geht es hier hin« – zu Klara – »wo hier?« – zu Klara – alles zu Dir!" (Robert Schumann: *Schlage nur eine Weltsaite an. Briefe 1828–1855.* Ausgewählt von Karin Sousa. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 2006, 174.)

3 „Meine geliebte Clara, ich möchte, ich könnte Dir so zärtlich schreiben, wie ich Dich liebe, und so viel Liebes und Gutes tun, wie ich Dir's wünsche. Du bist mir so unendlich lieb, daß ich es gar nicht sagen kann. In einemfort möchte ich Dich Liebling und alles mögliche nennen, ohne satt zu werden, Dir zu schmeicheln. Wenn das so fort geht, muß ich Dich später unter Glas setzen oder sparen und in Gold fassen lassen." (Clara Schumann–Johannes Brahms: *Briefe aus den Jahren 1853–1896.* Hrsg: Berthold Litzmann, Bd. I. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1927, Bd. I. 118.)

még csak 16 éves volt, ugyanakkor jellemző, hogy Schumann legutolsó fennmaradt zongoraművét is, amelyet 1854 februárjában, közvetlenül öngyilkossági kísérlete előtt komponált, feleségének ajánlotta.[4]

Brahms esetében Clara inkább a vágyott emberi és művészi tökéletességet testesítette meg, ráadásul mindezt a Robert Schumannal alkotott egység képviselőjeként. 1854. augusztus 21-én Brahms maga írt erről egy levélben:

> Az orvos urak nem ismerik mindkettőjüket, és még magam is úgy gondoltam, mielőtt Önöket megismertem, hogy ilyen emberek és ilyen házaspár csak legszebb képzeletünkben léteznek.[5]

Megnyilatkozásai alapján Clara érzelmei is különböztek a két férfi irányában. Számára Schumann a férjet, az idősebb, tapasztaltabb művészt jelentette, a fiatal Brahmsban sokkal inkább a támogatandó, kiemelkedő tehetséget látta, aki fia vagy fiatalabb testvére lehetett volna. 1854 novemberében Clara és Brahms a Grädener házaspárral együtt voltak Hannoverben, ahol Joachim volt az udvari zenekar vezetője. A búcsúzáskor Clara vigasztalásként megígérte Brahmsnak, hogy a leveleiben ettől fogva tegezni fogja őt. Naplójában erre az eseményre így emlékezett:

> Még Hamburgban kérte ezt tőlem, és én nem tudtam elutasítani, olyan bensőségesen szeretem, mintha a fiam lenne...[6]

Clarának szóló írásban (levélben, naplóban) és szóban tett vallomások sokaságát idézhetnénk Schumanntól és Brahmstól, de vajon hogyan vallottak érzelmükről zenéjükben? Mindkettőjüknek szándékában állt Clara zenei portréját megkomponálni. Schumann 1837-ben „nagy betűkkel és akkordokkal" jelenítette volna meg nevét,[7] Brahms 1856 decemberében, a *d-moll zongoraverseny* Adagiójának komponálása közben tudósította Clarát, hogy „finom portrét" fest róla.[8]

A szakirodalomban több évtizede általánossá vált vélemény, hogy hasonlóan Schumann más hangokban rejtjelezett névmegfeleltetéseihez (például Asch, Abegg) Clara nevét is leképezi egy motívum, a régi *soggetto cavato* technikának megfelelően. Egy 1965-ös cikkében Eric Sams pusztán feltételezések alapján egé-

4 Esz-dúr variációk egy saját témára (Geistervariationen). A mű autográfján a cím: *Thema / mit Variationen / für das Pianoforte / Clara / gewidmet.* Margit L. McCorkle: *Robert Schumann. Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis.* München: G. Henle Verlag, 2003, 691–693. (Anhang F 39).

5 „Die Herren Ärzte kennen Sie beide nicht; glaubte ich doch auch, ehe ich Sie kannte, solche Menschen und solche Ehe könne nur in der Phantasie der schönsten Männer existieren.". (Clara Schumann–Brahms: Bd. I. 13.)

6 „Er hatte mich darum in Hamburg gebeten, und ich konnte es nicht abschlagen, liebe ich ihn doch wie einen Sohn so innig." (Uott Bd. I. 34. 1. lábjegyzet.)

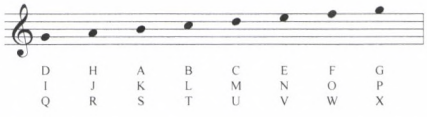
7 „Phantasiere ich am Clavier, so werden's Choräle, schreib ich, so geschiehtRs ohne Gedanken – nur einen möchte ich überall mit großen Buchstaben und Accorden hinmahlen: CLARA." (Schumann: *Schlage nur...* 148.

8 „auch male ich an einem sanften Porträt von dir" (Clara Schumann–Brahms: *Briefe,* i. m. 198.) A mű keletkezéstörténetéről részletesen: Christopher Reynolds: „A Choral Symphony by Brahms?" *19th-Century Music* IX/1, 1985, 3–25.



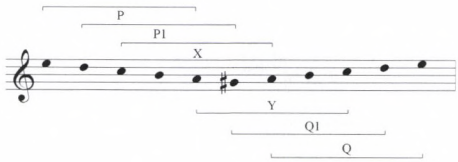
Clara Wieck (Andreas Staub litográfiája 1838-ból)

szen sajátságos rejtjelkulcsot vázolt fel Schumann vélelmezett zenei „titkosírásának" megfejtésére[9] *(1. kotta):*



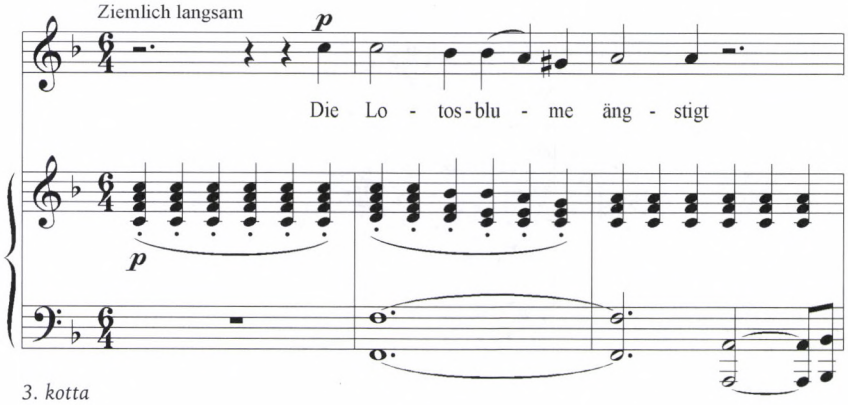
1. kotta. Schumann „zenei titkosírása" (E. Sams szerint)

9 E. Sams: „Did Schumann Use Ciphers?" *Musical Times* 106 (1965), 586.

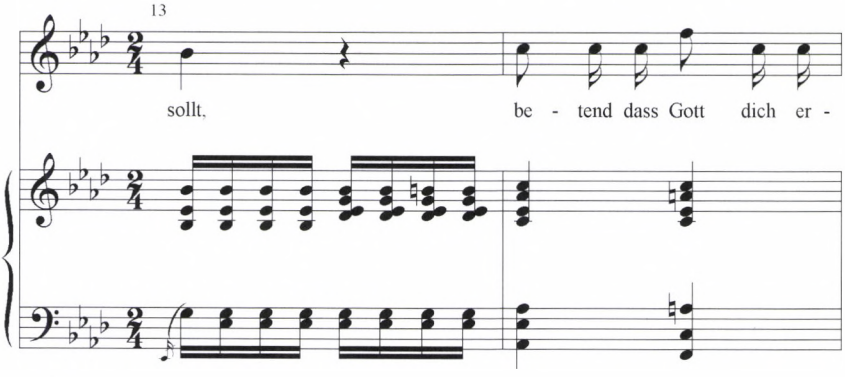


2. kotta: A Clara-motívum Sams-féle rendszere

Elmélete szerint Clara nevét a *d–c(♯)–h–a(♯)–h* dallamalak, illetve annak transzformált és transzponált változatai, tulajdonképpen egy szimmetrikus rendszer különböző kivágatai jelenítik meg. Többek között a *c–h(♭)–a–g♯–a* motívum *(2. kotta)*, amely a *Myrthen* ciklus hetedik dalának („Die Lotosblume") elején rögtön elhangzik az énekszólamban *(3. kotta)*.



3. kotta



4. kotta

Sams a későbbiekben számos dalban és hangszeres műben kimutatta a motívum jelenlétét. Sőt, rendszerének használatával számos „rejtett" üzenetet is megfejtett Schumann zenéjében (például Paganini nevét a *Carnaval* 17. számában, vagy a *Nachstücke* op. 23 első darabjában Schumann bátyjának, Eduardnak nevét,



Clara Schumann (Eduard Bendemann rajza 1859-ből)

akinek halálát összefüggésbe szokták hozni a négy darabból álló ciklus keletkezésével).[10] Sams egyébként Schumann dalait tárgyaló nagy hatású monográfiájának első fejezetében számkódokkal látja el az életműben vissza-visszatérő motívumok sorát.[11] Elemzésében túlzott mértékben tulajdonít egyedi, schumanni jelentéseket egyes motívumoknak, amelyek sokkal inkább a tonális zene rendszeréből adódnak, és teljes mértékben általános érvényűek. A „vágyakozás, sóvárgás" motívumára[12] például a *Myrthen* dalciklus (op. 25) „Du bist wie eine Blume" dalában egy valójában D–T lépésnél hivatkozik *(lásd a 4. kottában a 13. ütemet a szemközti oldalon)*, ahol az V^7 kvintjének felemelésével, kettős vezetőhangos alterált akkordot kapunk, mely még jobban felerősíti bennünk a tonikára való lépés iránti vágyat.

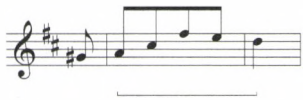
Az sem különleges, csak Schumannra jellemző zeneszerzői lelemény, hogy az alterált hang az akkord legfelső szólamába kerül, a kromatikus dallammenet kiemelése végett. A klasszikus-romantikus stílusban az alterációk mind-mind egy követ-

10 Sams: *Did Schumann...* 589.

11 Eric Sams: *The Songs of Robert Schumann*. London: Faber, 2/1993 (első kiadás: 1969).

12 „Motifs for longing or yearning (M 16) are deeply serious [...] They rely on wide intervals rising to a stressed note. From the words associated with this music we can infer a mimetic image of arms outstretched..." Sams: *The Songs...* 14.

kező harmónia felé nyitnak, erőteljes várakozást, ha tetszik vágyakozást keltve megelőlegezett felhangzásuk iránt. Ezen az alapon minden zeneszerzőnél regisztrálhatnánk Sams schumanni vágyakozás-motívumát. Az M1 jelű „innocent contentment" (ártatlan elégedettség-) érzetet ábrázoló motívum *(5. kotta, fent)* sem más mint széles körben elterjedt késleltetéses zárlati formula. Sams módszerével kapcsolatban érdemes még Tallián Tibornak a *Frauenliebe und -lebe*n tárgyaló tanulmányából idézni:



5. kotta: Sams M1 jelű motívuma

> Sams könyve első fejezetében felsorolja és számkódokkal látja el az életmű vezérmotívumait; az egyes dalok elemzésekor néha megelégszik a kódok felsorolásával. Schumann saját, egyéni motivikus világrendje az ő szemében lényegibb módon határozza meg az egyes dalok közlésrendjét, mint akár a külső kapcsolatok, akár a belső motivikus rokonságok, a tárgyalt ciklusról [*Frauenliebe und -leben*] szólva is csak az életművön végigvonuló motívumok itteni megjelenését emeli ki, és nem észlel semmiféle különleges, csak erre a ciklusra jellemző belső motivikus kohéziót. Mások viszont hangsúlyozzák a belső motivikus összefüggéseket.[13]

A Sams által rögzített Clara-motívum létezését és használatát a Brahms irodalom jobbára már kész tényként vette át, igaz, nem a Sams által eredetinek tartott *d–c(♯)–h–a(♯)–h,* hanem a *c–h(♭)–a–g♯–a* alakot.[14] Napvilágot látott az a kissé megmosolyogtató feltételezés is, hogy Brahms véletlenül talált rá Clara zenei rejtjelére, és sietősen lemásolta, amikor Schumann nem volt a szobájában.[15] Brahmsnál egyébként legtöbbször két példát említenek, az op. 8. *H-dúr zongorás trió* Scherzóját és az op. 60 *c-moll zongoranégyes* I. tételének kezdetét[16] *(6–7. kotta a szemközti oldalon).* Mindkét műnek létezik egy korai és későbbi változata, és mindkét mű első verziója erőteljesen kapcsolódik Clarához. A trió ajánlása Clarának szól (az op. 9-es variációkkal együtt), a c-moll kvartett első cisz moll változata pedig 1855–56-ban készült, amikor Brahms Clara iránti szerelmével küszködött. Később, 1868-ban a műben testet öltött szenvedélyeket Goethe Wertherjének érzéseihez hasonlította, ahogy a főhőst egy idősebb hölgy iránti beteljesületlen szerelme öngyilkosságba sodorja.[17]

---

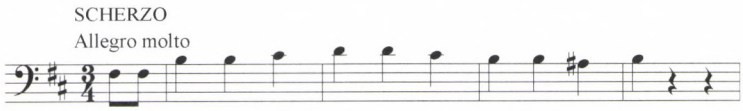
13 Tallián Tibor: „Chamisso, Schumann és a hatalmas harmadik." In: *Látókörök metszése* (Írások Szegedy-Maszák Mihály születésnapjára), Budapest: 2003, 470.

14 Többek között: Dillon Parmer: „Brahms, Song Quotation, and Secret Programs." *19th-Century Music* XIX/2, 1995, 161–190.; Reynolds: *A Choral Symphony...* 3–25; Elaine R. Sisman: „Brahms and the Variation Canon." *19th-Century Music* XIV/2, 1990.

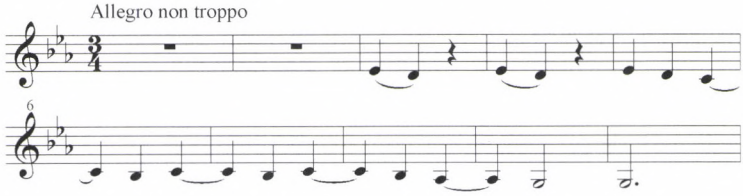
15 Malcolm Boyd feltételezése, idézi: John Daverio: *Crossing Paths. Schubert, Schumann, and Brahms.* New York: Oxford University Press, 2002, 72.

16 További példák: *Variációk egy Schumann-témára* (op. 9), *d-moll zongoraverseny* finaléja, második *Szerenád* (op. 16) harmadik tétele, *g-moll zongoranégyes* (op. 25) *Intermezzo*ja, *I. szimfónia* első tétele, *a-moll prelúdium és fúga* orgonára (Claranak dedikálta), *korál előjáték és fúga* (O Traurigkeit, o Herzeleid) (WoO 7) orgonára.

17 Theodor Billrothnak és kiadójának Fritz Simrocknak tett megjegyzés. (Max Kalbeck: *Johannes Brahms* III. Bd., Berlin 1912, 10–13.) – Brahms a zongoranégyest 1869-ben vette újból elő, és csak 1874 elején fejezte be. Margit L. McCorkle: *Johannes Brahms. Theamatisch–Bibliographisches Werkverzeichnis.* München: G. Henle Verlag, 1984, 255–258); *Billroth und Brahms im Briefwechsel.* Hrsg.: Otto Gottlieb–Billroth. Berlin und Wien: Urban & Schwarzenberg, 1935, 211.

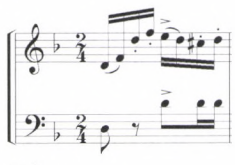


6. kotta: Brahms: op. 8. H-dúr zongorás trió *Scherzo tételének kezdete*



7. kotta: Brahms: op. 60 c-moll zongoranégyes *I. tételének kezdete (hegedűszólam)*

Sams hipotézisének kezdettől fogva voltak ellenzői, de a feltételezett titkos jelrendszer minden részletének aprólékos, tételes feltárását, és a schumanni kompozíciókban, illetve a komponálás folyamatában tudatosan jelenlévő tényezőnek a cáfolatát, azaz Sams elméletének tarthatatlanságát John Daverio adta meg 2002-ben megjelent monográfiájában.[18] Daverio cáfolata természetesen nem azt jelenti, hogy Schumann művészetére ne lenne jellemző a visszatérő dallami, ritmikai, metrikai és harmóniai fordulatok használata. Csak nem biztos, hogy célszerű a Sams által számkódokkal ellátott schumanni motívumgyűjteményt a vélelmezett titkosírás rejtjelkódjával együtt mint praktikus, a zenét a szavak nyelvére fordító szótárt fenntartás nélkül használni. Sams érvelésének megalapozatlanságát Daverio több szempontból is pontról pontra, lépésről lépésre feltárta. Például Sams vetette fel a *IV. szimfónia* I. tételének témáiban meglévő „Clara"-motívumokra hivatkozva *(8. kotta)*, hogy a d-moll mű tulajdonképpen egy „Clara szimfónia" lenne. Mindezt egy naplóbejegyzésre vezette vissza. Nem sokkal azután, hogy Schumann az *I. szimfóniát* felvázolta, 1841. márciusában azt írta naplójába, hogy a következő szimfóniáját „Klará"-nak fogja hívni, és fuvolákkal, oboákkal és hárfákkal ábrázolja benne kedvesét.[19]



8. kotta

Daverio azonban rámutatott, hogy a későbbi *IV. szimfónia* vázlatai csak két hónappal később, május vége felé keletkeztek. A köztes időben viszont, április 12. és május 8. között Schumann egy másik zenekari művel készült el, az 1846-ban op. 52 szám alatt megjelent E-dúr *Nyitány, Scherzo és Finálé*val, amelynek névadása sokáig kérdéses volt (szvit, szimfónia, szimfonett).[20] Egy április közepi naplóbejegyzés, amikor Schumann intenzíven dolgozott új zenekari művén, szintén Claráról szól: „Klara szíve tiszta, fé-

18 Daverio: *Crossing Paths.* i. m.

19 Robert Schumann: *Tagebücher, vol. 2: 1836–1854.* Ed. Gerd Nauhaus. Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1987, 154.

20 McCorkle: *Robert Schumann...* 230–231.

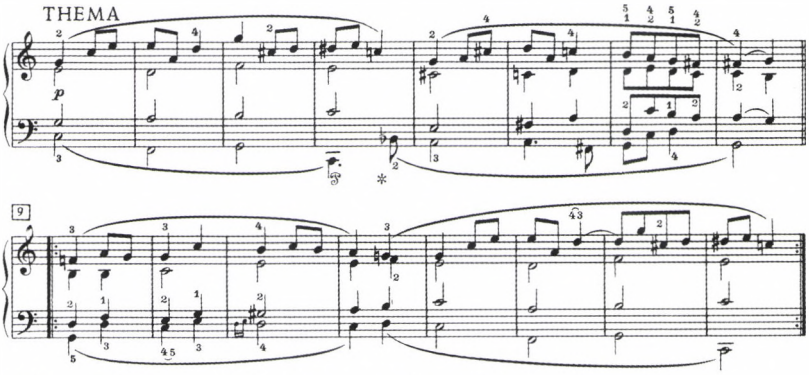
nyes és szeretni való ... mindez benne van zenémben." Ennek alapján meg azt feltételezhetnénk, hogy az op. 52 készült Clara szimfónia gyanánt.[21] De mit kezdjünk a márciusi bejegyzésben szereplő hárfákkal? Sem a *IV. szimfóniában*, sem a *Nyitány, Scherzo és Finalé*ban nincsen, sőt Schumann egyetlen tisztán zenekari művében sem használta a hangszert – zárul Daverio érvelése.[22]

Megjegyezhetjük továbbá, hogy az úgynevezett Clara-dallam alapformája sokkal inkább a tonális zenei nagykorszak egyik sokat használt hangközt kitöltő figurációja, másképpen fogalmazva „nyelvi fordulata". Ezt igazolja többek között az op. 24 *Heine-Liederkreis* és Schubert Heine-dalainak motivikus összefüggése, amelyre ugyan Sams is utal, de pusztán a motívum felbukkanásának gyakoriságát vizsgálva, megfeledkezve a motívum jelenlétéből adódó következményekről.[23] Schubert hat Heine-megzenésítése közül a Clara-téma alapváltozata ötben *(Der Atlas, Ihr Bild, Die Stadt, Am Meer, Der Doppelgänger)*, variánsa pedig a hatodikban *(Das Fischermädchen)* található meg. Schubert azért mégse rejtjelezhette Clara nevét, hacsak Schumann nem alkalmazta a Schuberttől vett motívumot Clarára. Akkor viszont Sams magyarázata a schumanni zenei titkosírásról, annak eredetéről, amelyből korábban levezette a Clara-témát, nem állja meg a helyét.

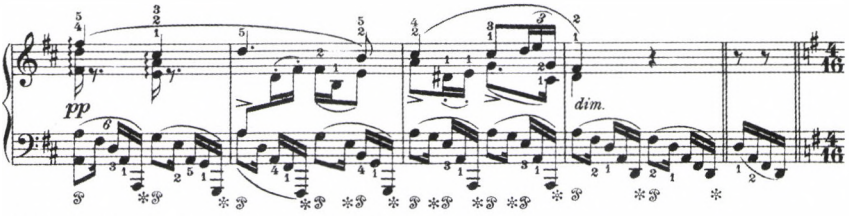
Igaz, mindkét szerző, Schumann és Brahms is élt a lehetőséggel, hogy olyan szavakból, amelyek zenei hangoknak megfeleltethető betűkből állnak, témát, motívumot alkossanak, és azt kompozíciós eszközként használják. Gondoljunk csak közös művükre, az 1853-ban Joachimnak ajánlott hegedű-zongoraszonátára, amelynek fő motívuma Joachim személyes mottójának, a „frei aber einsam" kezdőbetűinek *f-a-e* zenei hangokkal való megjelenítése. De természetesen említhetnénk még további műveket is.[24] Függetlenül attól, hogyan vélekedünk a Sams által feltételezett Clara-motívum(ok)ról, joggal teszik fel a kérdést a motívum létezésében kételkedők: vajon önmagában elegendő lett volna-e Schumann és Brahms számára, hogy pusztán egy nevet jelentő motívum(ok) felvillantásával, a betűk zenei hangokká való egyszerű transzformálásával valljanak életüket meghatározó szerelemről, életük teljességét átszövő kapcsolatról? Az ilyen típusú transzformációkat és általában a zenei rejtvényeket a kor és maga Schumann is inkább játéknak tekintette, semmint komoly és mély művészetnek.[25] Az imádott Clara, a hozzá fűződő bensőséges kapcsolat megjelenítéséhez a zenei emlékezés, képek, utalások és idézetek rendszerének egész hálóját kellett kifeszíteni. E hálók feltérképezéséhez elsődleges támpontot a levelekben felbukkanó, művekre vonatkozó utalások adnak. Clarát mindketten kiváló muzsikusnak tartották, ezért gyakran műveiből vett idézetekre vagy gesztusokra, esetleg közös zenei élmény felidézésére bukkanunk a neki ajánlott, vagy vele összefüggésben említett kompozíciókban. Az összefüggések, kapcsolatok rendszerének összetettségére, az „utalások hálójának" sűrű és bonyolult szövésére az irodalom számos példát ismer.

Brahms op. 9-es, Schumann-nak ajánlott variációsorozata egyaránt tisztelgés a házaspár mindkét tagja előtt, mind szellemi, mind érzelmi tekintetben. Az 1854. június 15-i dátummal ellátott tisztázaton, amelyet Brahms szinte azonnal el is elküldött Clarának, az eredeti cím már jelzi a kettősséget: *Kleine Variationen über ein Thema von Ihm. Ihr zugeeignet*. A variációk alapjául szolgáló téma Schumann op. 99-

es *Bunte Blätter* összeállításból való *Fünf Albumblätter* része első darabjának témája fisz-mollban, mely témára korábban maga Clara is írt egy variációsorozatot (op. 20). Még ugyanazon a nyáron, Clara névnapjára, augusztus 12-ére Brahms további két variációt (no. 10, 11) komponált a sorozathoz, melyről az év szeptember 12-én Joachimnak azt írta, hogy az egyik újonnan hozzáadott variációban Clara beszél.[26] Valóban, a 10. variáció utolsó négy ütemében a belső szólamban Clara *Romance variée*-jának dallama csendül fel *(9–10. kotta)*. E fiatalkori románc szolgált alapul 20 évvel korábban Schumann op. 5 *Impromtus*-jéhez.



9. kotta: Schumann op. 5 über ein Thema von Clara Wieck



10. kotta: Brahms op. 9 (10. variáció vége)

21 Schumann: *Tagebücher, vol. 2.* 160.

22 Daverio: *Crossing Paths*... 86–87.

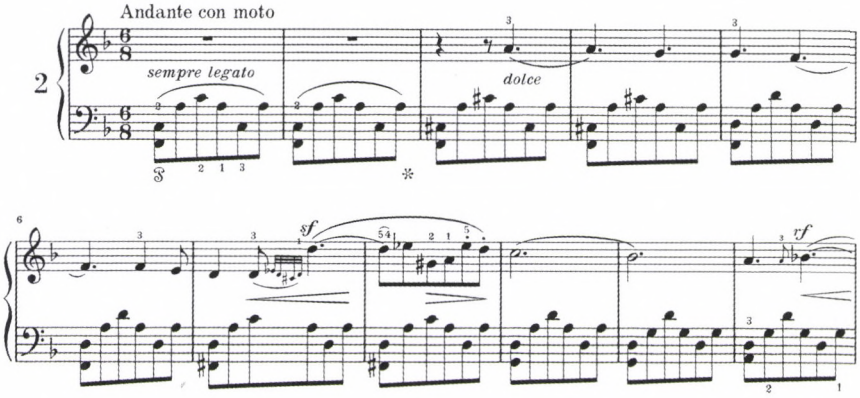
23 Eric Sams: *The Songs*... 36–48.

24 Schumann: op. 1 Abegg variációk, Carnaval op. 9 (Asch), Nordisches Lied (Gade) Album für die Jugend op. 68, Rebus (eredetileg az Album für die Jugendbe) Lass das Fade, fass das Ächte (1848-ból), FAE szonáta 2. és 4. tétele. – Brahms: *fae:* Des jungen Kreislers Schatzkästlein (no. 225, 226, 228, 320), FAE szonáta (scherzo tétel), f-moll zongoraszonáta finale tétele, *Agathe:* Zwölf Lieder und Romanzen Frauenchor a capella no. 10 (Und gehst du über den Kirchhof), vonós szextett G-dúr op. 36 (I. tétel második témacsoport és záró téma).

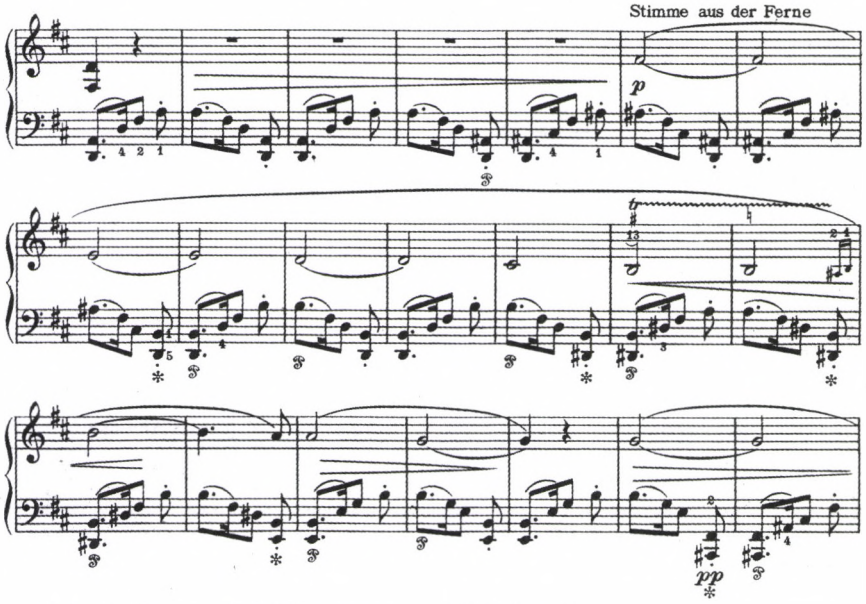
25 1837. szeptember 22-én Ignaz Moschelesnek írt levél: „Der Carnaval ist auf Gelegenheit entstanden meistentheils und bis auf 3 oder 4 Sätze immer über die Noten A S C H gebaut, die der Name eines Böhmischen Städtchens, wo ich eine musikalische Freundin hatte, sonderbarweise aber auch die einzigen musikalischen Buchstaben aus meinem Namen sind. [...] Ist denn die Musik nicht immer an sich genug sprechend? [...] Das Ganze hat durchaus keinen Kunstwerth; einzig scheinen mir die vielfachen verschiedenen Seelenzustände von Interesse..." *(Robert Schumann „Schlage nur eine Weltsaite an"...* 56.). A zenei betűtémákról és a biedermeiernek a betű- és képrejtvényekhez való viszonyáról részletesen lásd: Daverio: *Crossing Paths*... 75–77., 90–102.

26 L. McCorkle: *Johannes Brahms*... 27–29.

Schumann főként az 1830-as években keletkezett zongoradarabjaiban vett át motívumokat Clarától. Az op. 21 *Noveletten* 8. darabjában (szintén fisz-moll) a 198/199. ütemek fölé az első kiadásban be volt írva: *Stimme aus der Ferne*. Az ezt követően megszólaló dallamot Schumann Clara op. 6 *Soirées musicales* sorozatának 2., *Notturno* című darabjából vette *(11–12. kotta)*.



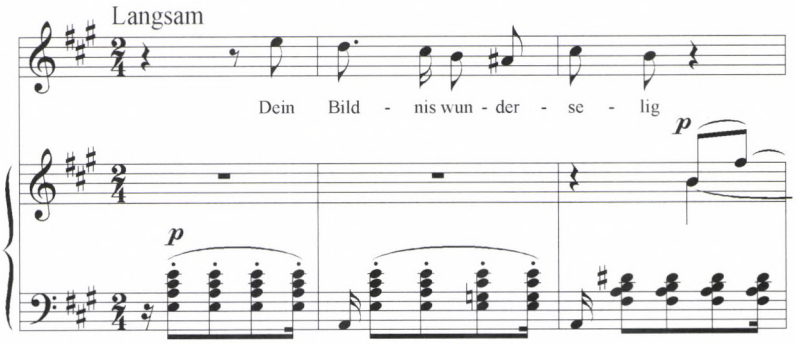
11. kotta: Clara Wieck: Notturno



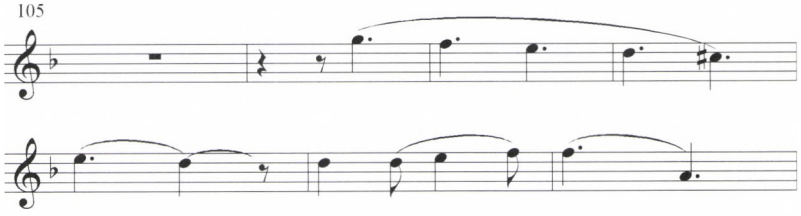
12. kotta: Schumann op. 21 (Noveletten) *no. 8 (198. ütemtől)*

A Clarához komponált fisz-moll művek közül említhetnénk még Schumann op. 11 szonátáját.[27] Az I. tétel gyors részének kezdetével Clara op. 5-ös sorozata *(Scene fantastique)* 4. darabjának indítását szokták párhuzamba állítani.[28] Sokkal izgalmasabb azonban az op. 39-es Eichendorff *Liederkreis* második dalában a *Dein*

Bildniss wunderselig szöveghez tartozó motívum további sorsa. Az Eichendorff-dalokat 1840 májusában jegyezte le vázlatosan először Schumann. Szeptemberben megtartott esküvőjüket követően Clara karácsonyi ajándékként többek között Heine *Ihr Bildnis* című versét zenésítette meg, amely nemcsak szövegében, hanem a jellemző dallami fordulat visszaidézésével is egyfajta válasz, viszonzás volt Schumann dalára. Schumann 7 évvel később, az op. 80-as *F-dúr zongorás trió* nyitótételében, a kidolgozási részben emlékezett vissza erre a dallamra *(13–14. kotta)*.



13. kotta: Schumann op. 39 (Intermezzo)



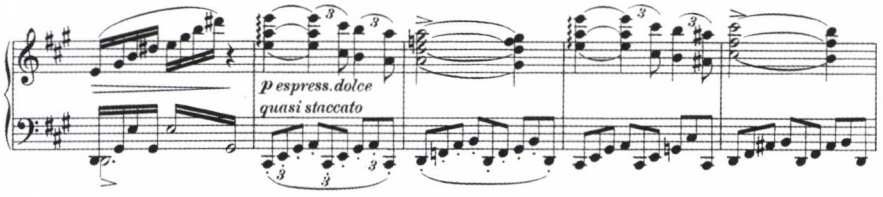
14. kotta: Schumann op. 80 zongorás trió *(I. tétel 105. ütemtől, hegedűszólam)*

Egészen különleges Brahms op. 2-es *fisz-moll szonátájának* esete. A mű keletkezésének és kiadásának körülményeiről az alábbiak tudhatók. Brahms a Schumann házaspárnál tett 1853 szeptemberi látogatását követően Schumann buzdításának és ajánlásának köszönhetően gondolt csak arra, hogy első próbálkozásait *(C-dúr szonáta, fisz-moll szonáta,* dalok, *esz-moll scherzo)* kiadja Lipcsében, a Breitkopf és Härtelnél. A *fisz-moll szonátát* 1852-ben komponálta, és a Schumann-nak írt, november 16-án kelt levelében csak az *f-moll szonáta* finálejáról és a hegedűszonáta átdolgozásáról tesz említést.[29] Vajon a későbbi bensőséges kapcsolat transzcendentális megelőlegezésének tekintsük, hogy a *fisz-moll szonáta* I. tételében a *Dein*

27 A hangnem kérdése meghatározó volt Schumann számára. Erről részletesen lásd: *Robert Schumann Interpretationen seiner Werke,* hrsg. Helmut Loos 1-2, Bd. 1., 58–59.

28 L. McCorkle: *Robert Schumann…* 43.

29 Clara Schumann–Brahms: *Briefe,* Bd. I., 2.



15. kotta: Brahms op. 2 fisz-moll szonáta *(I. tétel)*

Bildniss wunderselig schumanni dallama *(lásd 13. kotta)* rejtőzik, ráadásul szintén a kidolgozási részben, mint Schumann triójában, az Eichendorff-dallal azonos hangnemben, hangmagasságban és dinamikai, valamint hangulatváltással (piano, espressivo dolce) kiemelve a zene folyamatából? *(15. kotta)* Brahms ne tudta volna, hogy a szonáta már hangnemválasztása miatt is (fisz-moll!) Clara világához köthető, és hogy Schumann az op. 11-es *fisz-moll szonátáját* mintegy 20 évvel korábban szintén Clarának ajánlotta? Sokkal valószínűbb, hogy fiatal hősünk, aki egyre inkább a Schumannok hálójába gabalyodott, talán még maga előtt is, de Schumann előtt nyilvánvalóan leplezni szándékozta fellángoló érzelmét, és csak zenéjében, titokban mert hangot adni neki, alig bátorkodva, mint ahogy 1853. november 29-én kelt, Schumann-nak írott levelében fogalmazott: „Szabadna második opuszom elején az Ön feleségének nevét szerepeltetnem? Alig bátorkodom, de mégis nagyon szeretném, ha tiszteletem és köszönetem e csekély jelét átnyújthatnám Önnek."[30]

30 „Dürfte ich meinem zweiten Werke den Namen Ihrer Frau Gemahlin voransetzen? Ich wage es kaum, und möchte Ihnen doch so gerne ein kleines zeichen meiner Verehrung und Dankbarkeit übergeben." (Clara Schumann–Brahms: *Briefe*, Bd. I., 3.)

ABSTRACT

PÁL RICHTER

DECLARATIONS IN THE INTERSECTION OF PATHS

The Adored Female Figure in the Music of Schumann and Brahms

Was Clara described by tones in the music of Schumann and Brahms? Did the composers declare their love in music? Was it enough for them to cipher Clara's name in motifs, or did they use a more complex way to express their emotions? Looking for the answers different theories confront each other (eg. the results of the studies of Eric Sams and John Daverio) and biographical data and information from correspondence are considered, completed by several analyses of works.

Pál Richter was born in Budapest (1963)and graduated from the Franz Liszt University of Music as a musicologist in 1995. Between 1995 and 1998 he was doctoral candidate in musicology in the same institution, and obtained a Ph. D. degree in 2004. His special field of research is 17th century music in Hungary, especially among the Franciscans. He conducted his Ph. D. research in this 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 delivers papers at conferences abroad, publishes articles and studies and teaches music theory and the study of musical forms at the Liszt Ferenc University of Music in Budapest.

A *Magyar zene* a világhálón

Havasi Tamás szegedi kollégánk (dr.gugo@freemail.hu) áldozatos és fáradhatatlan munkájának köszönhetően a Magyar Zene 1960 óta megjelent összes korábbi évfolyamainak tartalomjegyzéke és a 2000 óta megjelenő, a cikkek tartalmát idegen nyelven összefoglaló Abstractok teljes szövege néhány hónapja megtalálható az interneten, a

www.magyarzene.extra.hu

címen.

A honlap „szerzője" által írt bevezetőt tájékoztatás céljából közöljük:

„Üdvözöljük a Magyar Zene című zenetudományi folyóirat elektronikus adatbázisában. Az oldal a folyóiratban eddig megjelent cikkek címeit és szerzőit tartalmazza, valamint a 2000 óta megjelent számokban található rövid angol, ill. német nyelvű annotációkat [abstractokat]. Elsődleges célja a gyors tájékozódás, amely megkönnyíti egy adott szerzővel vagy kulcsszóval kapcsolatos információk megtalálását és feldolgozását. Az oldal a tanulmányok tartalmi feltárására nem vállalkozik, tárgyszavakat nem használ.

A címek leírásánál sok esetben átvettük az 1996-os nyomtatott repertórium kiegészítéseit. Az idegen nyelvből fordított és a szignóval ellátott tanulmányok esetében nem mindenhol derül ki a fordító/szerző személye, azonban igyekeztünk itt is a repertóriumhoz igazodni.

Az oldal lehetőséget kínál az egyes számok tartalomjegyzékében való böngészésre, valamint a konkrét keresésre is. Az előbbiben a rovatmegjelöléseket az eredeti számok tartalomjegyzékéhez hasonlóan feltüntettük, míg az utóbbiban ezek nem különülnek el. Két rovatot azonban itt is kiemeltünk, a recenziókat Rec., *a koncertbemutatókat pedig* Bem. *megjelöléssel. A hanglemezek és a szemlézett folyóiratok tartalmi feltárása egyelőre nem készült el.*

A keresés során kapott találatokat a program automatikusan rendezi, erről bővebben a Keresés menüpontban olvashat. A kiválasztott rekordok külön oldalra rendezhetők, majd kinyomtathatók.

A tanulmányok tartalmi összefoglalásának megtekintésére csak a 2000 után megjelent számok esetében van lehetőség, a folyóiratban megjelent nyelven. Ezt minden esetben az Abstract link jelzi. Ez a funkció néhány korábbi cikknél is elérhető, ilyenkor a cikkhez kapcsolódó tartalmi kiegészítést jelöl."

Szerkesztőségünk szándéka szerint az elmúlt évfolyamok, elsősorban az 1998 óta megjelenő „új folyam" teljes tartalmát is szeretné elhelyezni az Interneten – amint erre lehetőség, elsősorban anyagi lehetőség adódik. Ameddig ez a célunk nem tud megvalósulni, addig is szeretettel ajánljuk T. Olvasóink figyelmébe Havasi Tamás igen jól használható keresőjét.

Kérjük, hogy az ezzel kapcsolatos megjegyzéseikkel akár a szerzőt magát, akár a szerkesztőséget szíveskedjenek megkeresni.

A szerkesztő

Jakab Hedvig

UJJREND, ARTIKULÁCIÓ, DÍSZÍTÉS

*Három alappillér Sweelinck műveinek előadási gyakorlatában**

Észak-Európában Sweelinck volt korának legbefolyásosabb tanáregyénisége, főleg a Hanza-városok főtemplomaiban és a német, dán, illetve svéd udvarokban működő tehetséges, virtuóz előadó- és komponistageneráció számára. Kiemelkedő centrumnak számított többek között Hamburg, Gdansk, Halle, Altenburg, Berlin, Stockholm és Koppenhága. A sokszínű dinasztiális és kereskedelmi kölcsönhatás olyan hálózatot eredményezett, amely kedvezett a Sweelinck-stílus elterjedésének. Egészen a 18. századig a Sweelinck-iskola töretlen tradícióval élt tovább Hamburgban. Johann Mattheson 1740-ben megjelent, zeneszerzők életrajzát feltérképező kötetébe[1] még belefoglalta Sweelinck pedagógiai és művészi hatásait. Figyelemre méltó az álláspontja, melyszerint Sweelinck „már zsenge fiatalkorától ünnepelt volt az orgonán használt tiszta ujjtechnikája, valamint elegáns előadói stílusa miatt is".[2]

Mivel a *Lübbenaui orgonatabulatúra* (továbbiakban: *LyA1)*[3] ujjrendjei Sweelinck tanítására vezethetők vissza, azok pedagógiailag hitelesnek minősíthetők. Habár nem annyira szisztematikusan felépített, mint például Hans Buchner[4], Tomás de Santa Maria[5] vagy Girolamo Diruta[6] munkái, de olyan professzionális és gyakorla-

* A tanulmány Jakab Hedvig: *Egyházi és világi stílus Jan Pieterszoon Sweelinck billentyűs variációiban* című doktori értekezésének 8. fejezete. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Doktoriskolája, Budapest, 2006. Témavezető: Dr. Karasszon Dezső.

1 Johann Mattheson: *Grundlage einer Ehren-Pforte.* Hamburg: 1740, új kiadás: szerk. Max Schneider, Berlin: 1910, 331–333.

2 „[Sweelinck] schon in der Jugend, wegen seiner netten Fingerführung auf der Orgel, und überaus artigen Manier zu spielen, sonderlich berühmt" war. Mattheson, i. m. 331.

3 Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Lübbenauer Orgeltabulaturen, MS. Lynar A 1. Nevét a 19. századi tulajdonosáról, a németországi Lübbenau grófjáról, Lynar grófról kapta. Ez a terjedelmes kézirat (331 fólió) 80 billentyűs művet tartalmaz kétszer hatsoros vonalrendszerű angol-holland notációban lejegyezve.

4 Hans Buchner: „Fundamentum." (kézirat, Konstanz c. 1515.) In: *Das Erbe Deutscher Musik* 54, szerk. Jost Harro Schmidt. Frankfurt a. M.: Henry Litoff's Verlag, 1974.

5 Tomás de Santa Maria: *Libro llamado Arte de taner Fantasia.* Valladolid: 1565. A XIII–XX. fejezetek német ford. Eta Harich-Schneider és Ricard Boadella, in: Fray Tomás de Santa Maria: *Anmut und Kunst beim Clavichordspiel.* 2. kiadás 1962, és in: Warren Earle Hultberg: *Sancta Maria's Libro llamado..., A critical evaluation.* 2 kötet, Diss. University of Southern California, 1964; fakszimile: Genf: Minkoff, 1973.

6 Girolamo Diruta: *Il Transilvano.* Velence: 1593 és 1609 (második rész), in: Karl Krebs: „Girolamo Diruta's Transsilvano." *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft* VIII. (1892) 307–388., és in: Edward John Soehnlein: *Diruta on the Art of Keyboard Playing: An Annotated Translation and Transcription of Il Transilvano, Parts I (1593) and II (1609).* Diss. University of Michigan, 1975; fakszimile Bologna: Forni, 1969.

ti megközelítést mutat, amely az angol virginalisták kéziratainban fellelhető instrukciókkal teszi összevethetővé.[7]

A *LyA1*-ben nemcsak az ujjrendezés, hanem a két kéz elosztására vonatkozó utalások is valószínűleg Sweelinckre nyúlnak vissza. Ez az „előadási notáció" (jobbkézre vonatkozó hangok a felső vonalrendszerben, a balkézé az alsóban) a szólamvezetés logikája helyett egy gyakorlati elvet képvisel, nevezetesen: melyik kéz mit tud eljátszani?

Ujjrend[8]

Elöljáróban meg kell jegyezni, hogy bár egyes korabeli forrásokban más-más ujjszámozással találkozunk, például

Erbach, *Ricercar*jában:[9]
bal 1 2 3 4 5 és jobb 6 7 8 9 10,

vagy az angol virginalisták kéziratainban:
bal 1 2 3 4 5 és jobb 1 2 3 4 5,

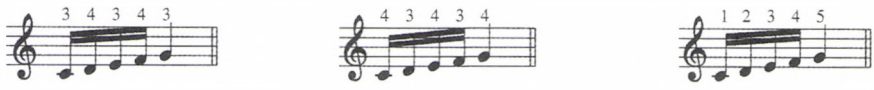
ebben a tanulmányban a Sweelinck-iskola forrásaiban is fellelhető modern ujjrendet használjuk:
bal 5 4 3 2 1 és jobb 1 2 3 4 5.

A figurációjátékban három ujjrendtípus létezik:

1. a *páros ujjrend,* azaz a szomszédos ujjak alkotnak párt; főleg skálákban, illetve skála-részletekben használjuk;

2. az *átlépő ujjrend,* melyben a hangsúlyos hangot játsszuk a rövidebb 2. és 4. ujjal, a hosszabb középső ujj pedig átlép fölötte;

3. a *pozíció ujjrend,* amelyben az ujjak a billentyűzetre helyezett természetes pozíciójuk szerint követik egymást *(1. kotta):*



1. kotta. Páros, átlépő és pozíció ujjrend

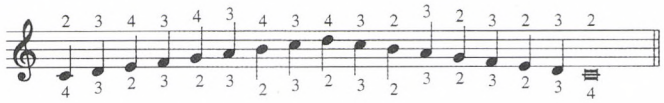
A késő 16. században igen figyelemre méltó a velencei előadói stílus fejlődése, amelynek módszertani utasításait Girolamo Diruta *Il Transilvanó*jának első részében

7 *The Fingering of Virginal Music, transcribed and edited by Peter Le Huray.* London: 1981, illetve uő.: „English Keyboard Fingering in the 16th and early 17th Centuries." In: *Source materials and Interpretation of Music: A memorial Volume for Thurston Dart.* London: 1981.

8 Az ujjrendekről szóló összeállítás alapjául Harald Vogel játéktechnikával foglalkozó részletes tanulmányai szolgálnak, melyeket a következő kottákban publikált: Samuel Scheidt: *Tabulatura Nova II.* szerk. Harald Vogel. Wiesbaden: Edition Breitkopf 8566, 1998, illetve J. P. Sweelinck: *Complete Keyboard Works I.* szerk. Pieter Dirksen és Harald Vogel. Lipcse: Breitkopf Urtext, 2005.

9 München, Bayerische Staatsbibliothek *Mus. ms. 1581,* c. 1620, (modern ujjszámozással publikálva: *Early Keyboard Fingerings.* Compiled and edited by Mark Lindley and Maria Boxall. London: 1992.)

dokumentálta (1593). Ebben, a velencei iskolában oly fontos skálamenetek kivitelezése kizárólag átlépő ujjrenddel történik. Kivétel a balkéz ereszkedő skálája, amelyet a 2–3–2–3... páros ujjrenddel játszottak (épp úgy, mint Sweelinck), *lásd 2. kotta:*

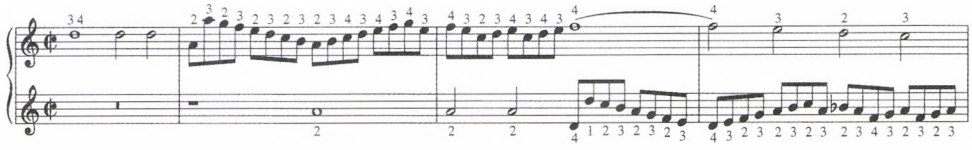


2. kotta. Diruta: Il Transilvano, *I. rész, fol. 6*[r]

Diruta kifejlesztette a „»jó« ujjat a »jó« hangra" koncepciót. A harmadik (középső) ujj itt minden esetben „rossz" ujj volt. Ez az, ami alapvetően megkülönbözteti ezt a szisztémát a többitől. Az artikuláció sosem vezetett valamiféle elcsúsztatott kettős csoporthoz (ami „a kedve ellenére való"), hanem a gyors, skálázó passzázsok elegáns és briliáns hangzásához, ami a páros és a pozíció ujjrenddel elérhetetlen lett volna. Ezzel az ujjrenddel egy finoman strukturált artikuláció érhető el, amely a non-legato határán áll. Akkor tudjuk igazán értékelni ezeket az artikulációs lehetőségeket, amikor egy érzékeny mechanikájú és alacsony kiváltási ponttal megépített olasz hangszerhez ülünk le. Sőt a kézfej skálairányba fordítása (felfelé és lefelé) szintén jelentős mértékben hozzájárul az artikuláció egyenletességéhez.

Az átlépő ujjrend technikája széles körben elterjedt Dél-Németországban is. Egy nagyformátumú augsburgi tanáregyéniség népszerűsítette leginkább, nevezetesen Christian Erbach. Mivel Sweelinck és Erbach művei sok kéziratban egymás mellett szerepelnek, úgy tűnik, a két ember valamiféle kapcsolatban állt egymással, még ha közöttük közvetlen kontaktust mind a mai napig nem sikerült kideríteni. Az átlépő ujjrendnél mindig a 2. és a 4. ujjat használták „jó" ujjként, mindkét kézben. Tipikus példa erre Christian Erbach *Ricercar*ja, amelyben bőségesen található ilyen típusú ujjrend *(3. kotta)*:[10]

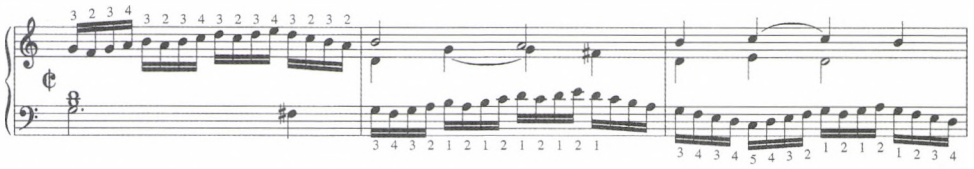
Egészen más ujjrendi koncepció fejlődött ki az angol virginalistáknál, akik nem



3. kotta. Christian Erbach: Ricercar

hagyták magukat befolyásolni a kontinens Buchner *Fundamentum*ában *(lásd 4. lábjegyzet)* leírt és a 2. ujjat főujjként használó praxisától, és létrehozták a 3. ujj főujjként való használatát. Így lehetőség nyílt arra, hogy a folyamatos figurációk hangsúlyos hangjaira annyi díszítést játszanak a 3. ujjal, amennyi csak odakívánkozott. Balkézben a hüvelykujj kapott fontos szerepet a skálákban *(4. kotta a következő oldalon)*:

10 Lindley-Boxall: *Early Keyboard Fingerings...*

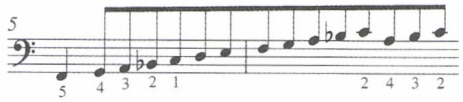


4. kotta. Orlando Gibbons: Preludium[11]

Ez a példa az angol virginalistaművészet kései korszakából való. A korábbi, nem annyira szisztematikusan felépített figurációs ujjrendek a minden ujjat felsorakoztató pozíció ujjrend használatát is mutatták, például William Byrd *My Lady Nevells Booke* kötete (1591). Az öt ujj használata a virtuóz játékstílus alapja lett, és ez az ujjrend hozzájárult a gyors hangértékek előadhatóságához minden fekvésben, az egyszólamú és a polifonikus írásmódban egyaránt.

A leggazdagabb és legmegbízhatóbb Sweelinck-forrás, a *LyA1* ujjrendjei csaknem kizárólag figurációs ujjrendek, csak kis számban fordul elő benne egykezes, többszólamú ujjrend. Sweelinck idejében a két legelterjedtebb ujjrend a páros és az átlépő volt. A mester „világos ujjtechnikája" aszimmetrikus a jobb- és a balkezet illetően (jobbkézben a 3., balban a 2. a „jó" ujj). Ez a sajátság megjelenik Sweelinck – valószínűleg saját öccse által festett, a szemközti oldalon látható – portréján is, ahol a balkéz második ujja (a harmadikkal együtt) mintegy kinyúlik a kép keretéből, ezáltal is jelezve kiemelkedően fontos pozícióját.

A *LyA1* első Sweelinck-darabjának *(Toccata C1)*[12] skálafutama egy váltakozó ujjrendfigura után pozíció ujjrenddel zárul. A futam kezdete és vége is használ pozíció ujjrendet *(5. kotta)*:

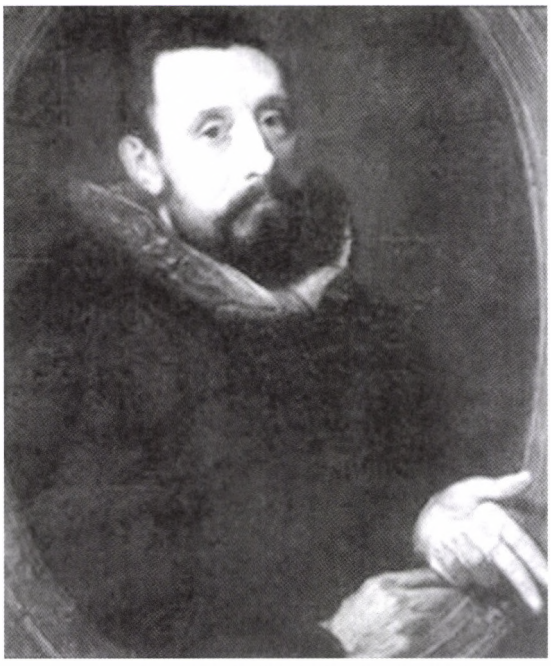


5. kotta. Sweelinck: Toccata C1

A forrás első ujjrendpéldája Sweelinck „ujjtechnikájának" két alkotóelemére utal: a balkézben a 2. ujj főujjként való használatára, illetve a figurációjátékban a minden ujjat használó pozíció ujjrend beléptetésére. A balkéz emelkedő skálájá-

11 Orlando Gibbons *Preludium*a több mint tíz kéziratban szerepel, így megtalálható többek között a *Parthenia* 1612/13-as nyomtatott kiadásában is. Az itt felvázolt ujjrend a Párizsi Kéziratból származik *(F-Pc Rés 1186 bis I)*; lásd Le Huray: *The Fingering*... No 5, Note 4, és Lindley-Boxall: *Early Keyboard Fingerings*... No 4, Note 10.

12 Dirksen tonalitás szerinti számozása; lásd: Pieter Dirksen: *The Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck – Its Style, Significance and Influence*. Utrecht: 1997, 641–643.; a Max Seiffert által szerkesztett: J. P. Sweelinck: *Werken voor orgel en clavecimbel* (Amszterdam: 1943; a továbbiakban: S) kötetében a 30. sorszámú darab, a Gustav Leonhardt által összeállított: J. P. Sweelinck: *Keyboard Works I. Fantasias and Toccatas* (Opera Omnia. Amszterdam: Editio Altera I., 1974; a továbbiakban: L) kötetben pedig a 19. sorszámú darab, a Pieter Dirksen által összeállított Sweelinck-műkatalógus szerint SwWV 282: *Sweelinck-Compendium: Catalogue of Works, Documents, Bibliography*. Előkészítés alatt. Amszterdam: Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis (= *Opera omnia* Vol. 9).

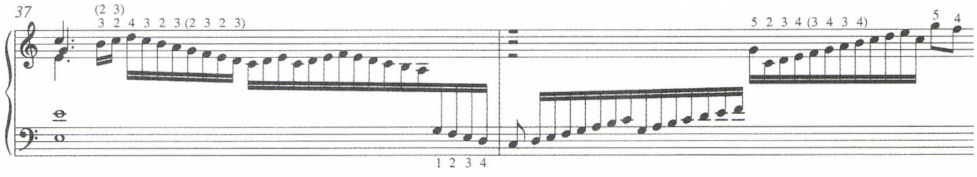


Jan Pieterszoon Sweelinck (1606, 44 éves korában). Anonim festmény, talán testvérének, Gerrit Sweelincknek a műve. Hága, Gemeentemuseum

ban a 2–1–2–1… ujjpár használatára sem a 16. századi forrásokban, sem az angol virginalisták ujjrendjei között nem találunk példát.[13]

A darab 37. ütemétől tizenhatodmozgás kezdődik, amelyben változatos ujjrendet, közte átlépő ujjrendet is találunk *(6. kotta, lent)*.

E hely értelmezésének nehézsége abból adódik, hogy az első két szám (3–2) nyilvánvalóan fel lett cserélve. (A javítást zárójelben tüntettük fel.) Az első skálaszakaszt átlépő ujjrenddel jelöli, amelyet egy pozíció-, majd egy páros ujjrend követ, tehát egyazon futamban jelenik meg mindhárom ujjrendforma. Ez fontos jellemzője Sweelinck előadói technikájának.

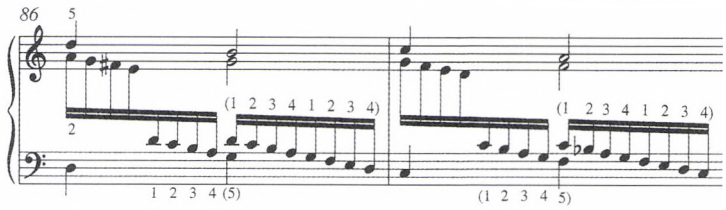


6. kotta. Sweelinck: Toccata C1

A 86. ütemben pozíció ujjrendet ír elő a balkéz skáláihoz, beleértve a hüvelykujj és a kisujj használatát is. A rákövetkező összes hasonló helyre az 1–2–3–4 1–2–3–4… pozíció ujjrend a legvalószínűbb megoldás. Az ilyen skálaszekvenciák pozíció ujjrenddel való megszólaltatása már Santa Maria ujjrendjeiben is fellelhető, és Sweelinck és növendékei életművében spanyol hatásnak tekinthető *(lásd a 7. kottát a következő oldalon)*:[14]

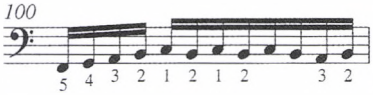
13 Az angol virginalisták az emelkedő skálánál 1–2–1–2… átlépő ujjrendet használtak a bal kézben; ez először Santa Mariánál figyelhető meg: *Libro llamado…*

14 Lásd Samuel Scheidt: *Tabulatura Nova II.* Ed. Harald Vogel. Wiesbaden: Edition Breitkopf 8566, 1998, 147.



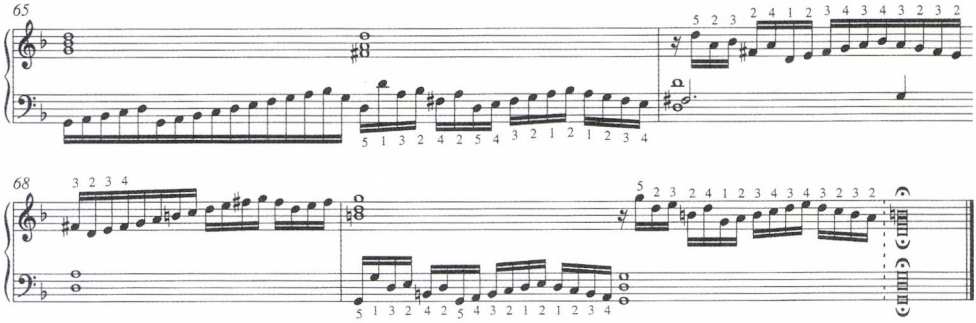
7. kotta. Sweelinck: Toccata C1

Végül a 100. ütemben egy kadenciánál ír elő pozíció ujjrendet mindkét kézben *(8. kotta):*



8. kotta: Sweelinck: Toccata C1

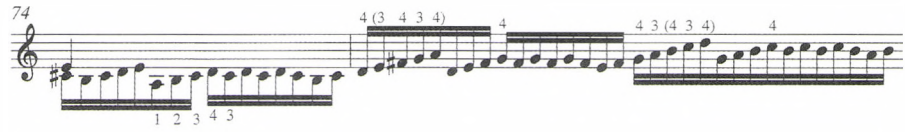
Egy másik tokkáta *(Toccata g1)*[15] végén található ujjrendben lépcsőzetes figura *(lásd a balkezet 9. kotta 65. ütem második felében)* kapcsolódik össze skálával. A jobbkézskálát a szokásos páros ujjrenddel jelöli, melyben a 3. a fő ujj. Ugyanakkor a balkézben pozíció ujjrenddel találkozunk, mind az öt ujj felhasználásával. Érdemes megfigyelni a balkézben a hüvelykujj fölé lépő második ujjat; ilyennel az angol virginalistáknál találkozunk *(9. kotta):*



9. kotta: Sweelinck: Toccata g1

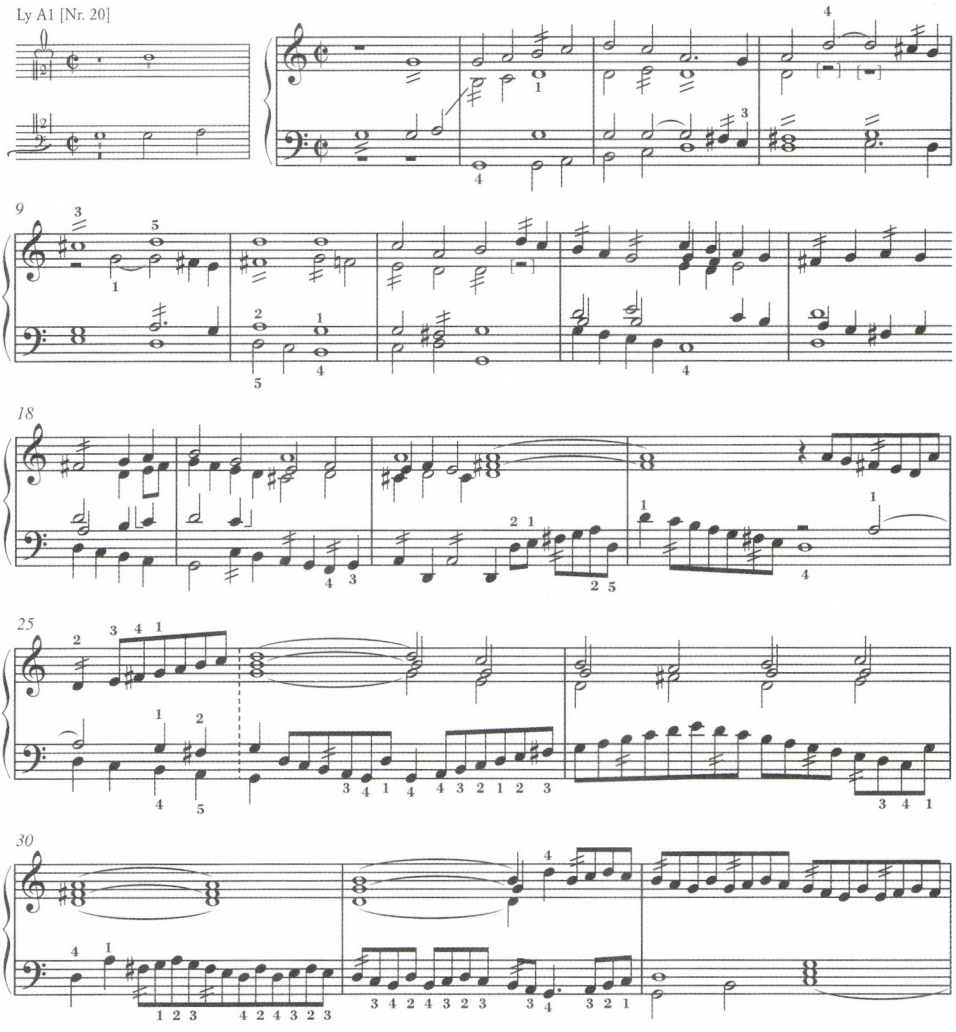
A *Toccata d2*[16] harmadik része a velencei iskola ujjrendezési stílusát tükrözi. Az emelkedő skálák átlépő ujjrendjét például Diruta írta le. Sweelinck tokkátái között ennek a finálé ja hasonlít leginkább a velencei figurációs stílushoz *(a 10. kottát lásd a szemközti oldalon):*

15 S 24, L 21, SwWV 292.
16 S 20, L 15, SwWV 286.



10. kotta. Sweelinck: Toccata d2

A *Toccata G1*[17] első részében sok ujjrenddel ellátott díszített hang található. Következetesen a „jó" ujjakat használja a díszítésekre (bal: 2, jobb: 3), *11. kotta:*[18]

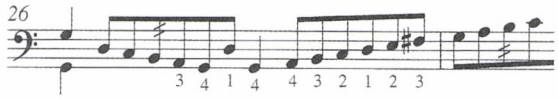


11. kotta: Sweelinck: Toccata G1

17 S 28, L 18, SwWV 288.

18 Kivétel a 20. ütemben az utolsó előtti basszushang díszítése, és a jobb 2. ujj a 25. ütemben.

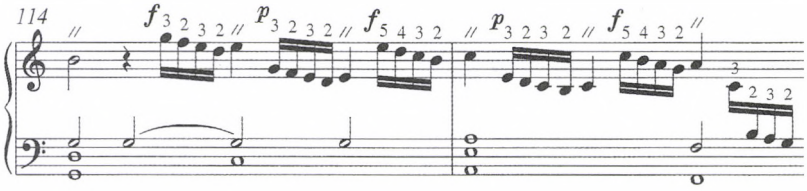
A tokkátákban kétségtelenül a díszítések pedagógiai célú felvonultatásáról van szó, ilyen tömeges előfordulásukkal sehol másutt nem találkozunk. Érdemes megfigyelni, hogy mennyire kerüli az első ujj használatát a fekete billentyűkön a 2–1–2–1... páros ujjrendben *(12. kotta):*



12. kotta. Sweelinck: Toccata G1

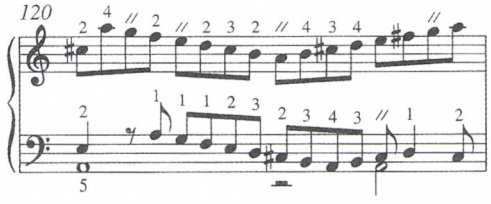
Nem meglepő, hogy a *LyA1*-ben található ujjrendek csaknem kizárólag a tokkátákban fordulnak elő, amelyek Sweelinck életművének leghatározottabban pedagógiai céllal írott billentyűs darabjai.

Az egyetlen más formájú darab, amelyben nagy tömegben találkozunk ujjrendekkel: a *Fantasia C2*.[19] A Sweelinck stílusára gyakran jellemző repetíciós szerkezetű műben (echo-fantázia) érdekes az oktávban ismételt motívumok változó ujjrendje *(13. kotta):*



13. kotta. Sweelinck: Fantasia C2

A *Fantasia C2* záró részében a balkéz középszólamának beujjrendezésére látunk példát. Mivel az első hangokat nem lehet második ujjal elérni, ezért folyamatos hüvelykáttevést használ *(14. kotta):*



14. kotta. Sweelinck: Fantasia C2

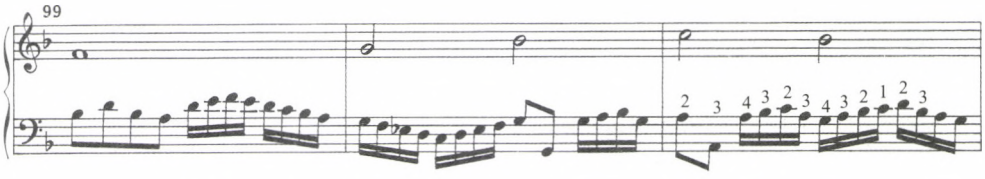
Ilyen típusú ujjrenddel gyakran találkozunk a 17. századi forrásokban. Még Bach előadói technikája is – amelyben a néma ujjcsere ismeretlen volt – a többszólamú játék középszólamaiban a hüvelykujj áttevésére épített. Tanulságos példa

19 S 18, L 14, SwWV 254.

Bach életművében a *C-dúr Prelúdium és fúga* (WK II. BWV 870a) korai verziójának gazdag ujjrendje.[20]

A *LyA1*-ben található ujjrendek a korai 17. századi források között a legértékesebbek, ezek Sweelinck játékmódját a maga teljes komplexitásában mutatják. A *LyA1* átfogó képet nyújt Sweelinck ujjrendstílusáról, amely ötvözi a különböző angol, német, spanyol és olasz elemeket. Ahogy Sweelinck az európai billentyűs stílusok változatos elemeit beépítette saját ötleteibe (mindenekelőtt a figurációk „repetitio"-struktúrájába), ugyanúgy a fellelhető ujjrendtradíciókból merítve egy önálló ujjrendszintézist is létrehozott.

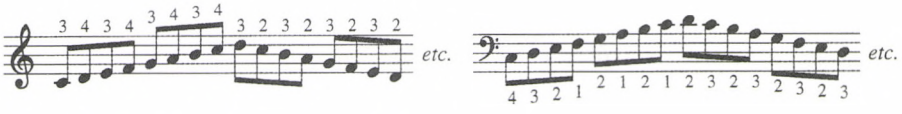
Sweelinck variációs ciklusaiban csak egyetlen helyen találunk valamely forrásból származó ujjrendet, nevezetesen a *LyB2*-ben[21] ránk maradt *23. zsoltárban.*[22] A 101. ütem balkéz ujjrendje megerősíti az eddig tapasztaltakat: a 2. (illetve esetleg a 4.) a „jó" ujj, és a figurációban fellépő terclépések terpesztő ujjrendje is e séma elérésének célját szolgálja *(15. kotta):*



15. kotta. Sweelinck: 23. zsoltár

Sweelinck ujjtechnikájának az 1640-es évekből dokumentált további forrásai a következők: *Helmstedter Tabulatur*[23] (1641), Gorczyn tabulatúra[24] (1647) és a brüsszeli kézirat *(B-Bc 26.374/ii).*[25]

Az utóbbiban található a jobb- és balkezes skála-, illetve tercujjrendre utaló példa *(16. kotta):*



16. kotta. Skálaujjrend

20 Le Huray: *English Keyboard Fingering*... Note 10.

21 Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Lübbenauer Orgeltabulaturen, MS. Lynar B 2. A 17 kompozícióból álló gyűjteményt német notációban jegyezték le 1635 előtt.

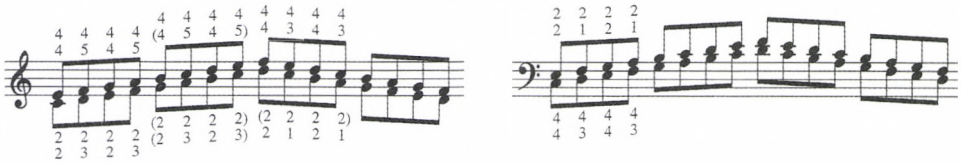
22 Sweelinck: *Psalm 23 Mein Hüter und mein Hirt,* SwWV 310.

23 Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek.

24 Jan Alexander Gorczyn: *Tabulatura muzyki abo zaprawa muzykalna,* 1647. Ez az első Lengyelországban megjelent nyomtatott zenei módszertan.

25 Thomas Synofzik: „Eine unbeachtete Quelle zur Claviermusik des 17. Jahrhunderts aus der Sammlung Wagener." *Revue Belge de Musicologie,* Vol. 53 (1999), 53–112.

A tercujjrendnél a következetes 4–2 továbblépő ujjrend mellett már megjelenik a 2–4 után 3–5 (jobb), illetve a 4–2 után 3–1 (bal) páros ujjrend is *(17. kotta):*



17. kotta. Tercujjrend

Az ujjrendszisztéma komplexitása, mint a vizsgált *LyA1* kéziratban láttuk, az észak-európai orgonajáték fejlődésének alapjául szolgált a 17. században. Nagyon sokatmondó ebben a tekintetben Johann Mattheson Jacob Praetorius hamburgi mesterre vonatkozó megjegyzése:

> Amint értesült róla, hogy egy kitűnő orgonista működik Amszterdamban, nagy vágyakozás töltötte el, hogy odautazzék, és leckéket vegyen tőle. A Jacobi Kirche elöljárói szintén buzdították erre, és megígérték, hogy költségeinek a felét megtérítik. Így hát elment az ünnepelt Joh. Pet. Swelinkhez vagy Schwelinghez tanulni, akitől többek között egy teljesen eredeti ujjrendtechnikát kapott, amely különben egészen szokatlan, ugyanakkor nagyon jó volt. [26]

Artikuláció

Az artikuláció különbözőképpen alakul a páros és az átlépő ujjrendnél. Gyors hangértékek esetén lehetetlen ugyanazt az artikulációt elérni ezzel a két ujjrendfajtával. A páros ujjrendnél a szomszédos ujjak alkotnak csoportot, amely egy alapvetően kötött artikulációnál egészen nyilvánvaló lehet, míg egy kevésbé kötöttnél egységesebb hatású. Az átlépő ujjrend nem idéz elő amolyan eltolt páros ujjrendhatást, hanem egy meglehetősen egyenletes, sima artikulációt, amely normál kézpozíciónál világosabb, skálameneteknél viszont, amikor a kézfej a skála irányába fordul, sokkal kötöttebb hatású.

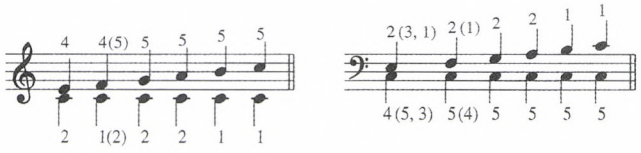
Egyetlen kivétele van a különbözően szerkesztett artikulációnak, mégpedig az egymást követő hangismétlések. Ebben a tekintetben nagy jelentősége van Samuel Scheidt applikációjának,[27] amely orgonatremolót imitálva páros ujjrenddel jelöli a repetált nyolcadokat, és ezzel szabályos artikulációra törekszik. Az ide

26 „Da er nun vernahm, daß in Amsterdam ein vortrefflicher Organist anzutreffen, trug er eine grosse Begierde, dahin zu reisen, und sich seines Unterrichts zu bedienen. Die Vorsteher der Kirche S. Jacob reitzeten ihn auch dazu an, und versprachen, die Helffte der Unkosten zu tragen. Es war der berühmte Joh. Pet. Swelink oder Schweling, zu dem er sich in der Lehre begab, und von ihm, unter andern, eine gantz eigene Fingerführung faßte, die sonst ungewöhnlich, aber sehr gut war." Mattheson: i. m. 328.

27 Lásd: *X. Niederlandisch Liedgen. Cantio Belgica / Ach du feiner Reuter,* 5. variációja in: Samuel Scheidt: *Tabulatura Nova I.* Ed. by Harald Vogel. Wiesbaden: Edition Breitkopf 8565, 1998, 118.

szánt alapartikuláció nem kategorizálható a modern értelemben vett non-legatóként, mivel nem törekszik semmilyen hangzásmegszakításra. Az orgonatremoló effektusa inkább hasonlítható a legato artikulációhoz. Ezt az artikulációt ismételt hangok legatójaként[28] lehet definiálni. Technikai szempontból: a játszott hang szelepének (hallható hangzástörés nélkül) be kell csukódnia a következő hang leütése előtt. Egy olyan legatoformáról van szó, amelyet Scheidt precízen definiált, de nem írható le a modern legato/non-legato fogalompárral.

A hangköz- és akkordujjrendek esetén ugyanazok az ujjak ismétlődnek, ujjcsere nélkül, ezt a technikát a figurációs ujjrendekben sohasem használják *(18. kotta):*



18. kotta. Strukturált legatoujjrend

A strukturált legatónál az azonos hang repetálásánál megismert artikuláció szükséges, csak itt másik billentyűre lépünk tovább azonos ujjal.[29] Harald Vogel szerint ez a polifonikus billentyűs zene alapartikulációja, amely kitölti az űrt a modern, egymással ellentétes legato és non-legato artikuláció között. Egyben segít elkerülni azt a félreértést is, hogy a korai játéktechnika alapja a non-legato artikuláció.

A strukturált legato egy fontos különbségtételt tesz lehetővé, amely a vokális artikulációhoz köthető: a szótagvégző impulzus árnyalása (erősebb impulzussal a hangsúlyos hang előtt).[30] Ez az árnyalás a billentyű elhagyásának sebességével érhető el: hangsúlyos hang előtt gyorsabb, hangsúlytalan előtt lassabb mozgással engedjük el a hangot. A modern legatojátékban a következetesen kötött artikuláció elfedi az ilyen „billentyűelhagyás" hatásának lehetőségeit, ugyanakkor a modern non-legato játékban viszont minden hang túl erős impulzust kap a hangvégződésnél.

Lassú hangértékeknél a strukturált legato a billentyűk elhagyásának kontrollált gyorsaságával egyfajta „jó" (súlyos) és „rossz" (súlytalan) hangok közötti hangsúlyviszonyt hozhat létre. A nyolcad, illetve tizenhatod hangoknál ezt a fajta artikulációs különbségtételt az egyes hangokra lebontva – mindenekelőtt a skálák-

28 A lényege, hogy úgy akar azonos magasságú hangokat egymás után nagyon közel, szinte legatóként – ha ez egyáltalán lehetséges azonos billentyűk esetén – váltott ujjrenddel repetálni, hogy valójában ne egymás után újra megütött hangokként, hanem valamiféle lüktetésként, hullámzásként hangozzanak.

29 Harald Vogel: „Zur Interpretation des barocken Orgelrepertoires." *Der Kirchenmusiker* 33 (1982) 4–11.

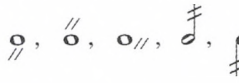
30 Egy a zenei kontextusban meghangsúlyozandó hangot az orgonán vagy agogikával (tempóvisszatartás), vagy az azt megelőző hang rövidebb (talán staccatószerűnek mondható) megszólaltatásával tudjuk megvalósítani. Az impulzus itt nem a hangra irányuló „cselekvésre", hanem az azt megelőző súlytalan hang elhagyásának módjára, sőt: sebességére értendő, ami által a keletkezett csend (hangzásszünet) segít a hangsúly megvalósításában.

nál – már nem lehet kivitelezni. Ekkor lép be helyette a páros ujjrend. A billentyű elhagyásának különböző gyorsasága úgyszólván előre be van programozva a páros ujjrendbe: az egymás melletti ujjak (a lassabb eleresztés által) kisebb impulzust kapnak, míg a nem egymás mellettiek (a gyorsabb billentyűelhagyással) nagyobbat. Az orgonán a „jó" és a „rossz" hangok „jó" és „rossz" voltának felismerhetősége nemcsak a leütés (hangindítás) dinamikájának árnyalásával, hanem a billentyű elhagyásának kontrolljával is lehetséges. Gyors hangértékeknél ez a kontroll sokkal hatásosabban érhető el a régi ujjrenddel.

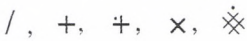
Az ujjmechanizmus, a billentyűmozgás és a hallható hangzásimpulzus közötti meggyőző kapcsolata miatt a páros ujjrend a Sweelinck-források között, főleg a skálajátékra vonatkozóan, a legelterjedtebb. A korábban említett páros ujjrend (párosan) *kötött* előadásmódja nagyon feltűnő és nyers hatást kelthet. Világos és érthető alapartikulációként használva viszont nagyon elegáns és finom hatású lehet. Az átlépő ujjrend Sweelinck játéktechnikájában csak kis szerepet játszik.

A díszítések kivitelezése

Sweelinck környezetében a díszítésre leggyakrabban használt jelzés a kettős vonal. Ez megjelenhet az egész hang felett, alatt vagy mellett, illetve más ritmusértékek szárán átlósan is.[31]



Előfordulnak még más grafikus formák is:[32]



A díszítések kivitelezését a teoretikus és a gyakorlati forrásokban megtalálható magyarázatokból vezethetjük le. A 17. századi nyomtatott forrásokban található hivatkozásokról nyújt átfogó áttekintést Frederick Neumann a barokk díszítésről írt publikációjában.[33] Emellett fontos tájékoztatással szolgálnak a díszített hangokra írott ujjrendek, amelyeknek korábban kevés figyelmet szenteltek.

Az 1600 körüli időszak legfontosabb díszítéseinek leírását két munka tartalmazza: Elias Nicolaus Ammerbach *Orgel oder Instrument Tabulaturbuch*ja (1583)[34] és Michael Praetorius *Syntagma Musicum* III. kötete (1619).[35]

31 A kettős vonás az angol virginalisták forrásaiban jelenik meg. A *LyA1*-ben ez az egyetlen ékesítés szimbólum, amely Sweelinck műveiben előfordul.

32 Lehetetlen összekapcsolni a különböző díszítési formákat a változatos megjelenésű szimbólumokkal. Feltételezhető, hogy minden szimbólum a kettősvonalhoz hasonló jelentéssel bírt.

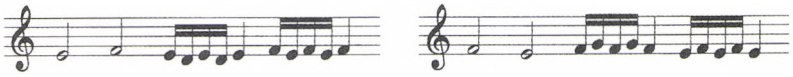
33 Frederick Neumann: *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*. Princeton: Princeton University Press, 1983.

34 Elias Nicolaus Ammerbach: *Orgel oder Instrument Tabulaturbuch*. Lipcse: 1571/ Nürnberg: 1583; új fakszimile kiadás, szerk. Charles Jacob Oxford: 1984, LXIII–LXXXIX.

35 Michael Praetorius: *Syntagma musicum, tonus tertius: De Organographia*. Wolfenbüttel: 1619. Reprint: Kassel: 1958.

A mordentről („Mordanten") Ammerbach ezt írja:

A mordentekről. Akkor beszélünk mordentről, ha egy billentyűt a szomszédossal együtt érintünk (játszunk). Ha megfelelően alkalmazzuk, a dallam díszítésére szolgál és édesebbé teszi azt. Az emelkedő hangoknál, mint pl. az e–f, az e d-vel, az f pedig e-vel duplázódik. Az ereszkedőnél pedig, mint pl. az f–e, fordítva: az f g-vel, az e f-fel játszatik[36] *(19. kotta):*



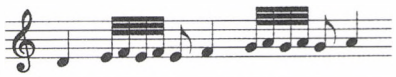
19. kotta. Ammerbach 1571/83

Ez a díszítési forma, amely a főhangon kezdődik, és mind az alsó, mind a felső váltóhanggal játszható, a 17. századi német forrásokban is megismétlődik. A legfontosabb és leggyakrabban idézett forrásban Michael Praetorius a „tremulus ascendens" és „tremulus descendens" formáiról ír *(20. kotta)*:[37]



20. kotta. Praetorius: Syntagma Musicum III.

A díszítés ebben a formában és ezzel az elnevezéssel szintén megtalálható Herbst (1642/1658), Crüger (1654/1660), Printz (1677/1696), Falck (1688) és mások munkáiban.[38]



21. kotta. Praetorius: Syntagma Musicum III.

Rövidebb főhangos díszítések (felső váltóhanggal) Praetoriusnál „tremoletti" néven szerepelnek *(21. kotta):*

Az ilyen díszítésfajtát jelölő terminus a 17. században is folyamatosan jelen van.[39]

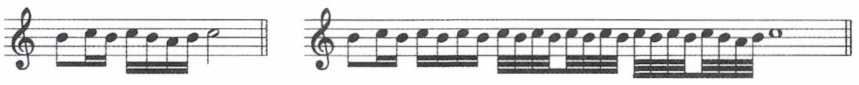
36 „Von den Mordanten. Mordanten sind | wenn ein Clavis mit dem Nechsten neben ihm gerürt wird | dienen viel zur zierd und liebligkeit des Gesanges | wenn sie recht gebraucht werden. | Und sind zweyerley art | als im auff und absteigen. Erstlich im auffsteigen | als e f wird das e mit dem d dupliret | und f mit dem e. Im absteigen aber | als f e | wird f mit g und e mit f dupliret oder doppel geschlagen." Ammerbach: i. m. XLVII.

37 Praetorius: i. m. 235–237.

38 Johann Andreas Herbst: *Musica practica...* Nürnberg: 1642 és *Musica practica moderna...* Frankfurt: 1658.; Johann Crüger: *Synopsis musica...* Berlin: 1654 és *Musicae practicae praecepta brevia...* Berlin: 1660.; Wolfgang Caspar Printz: *Phrynis Mytilanaeus oder satyrischer Componist...* II. rész. Quedlinburg: 1677.; második kiadás Drezda–Lipcse: 1696, Georg Falck: *Idea boni cantoris...* Nürnberg: 1688.

39 Lásd Herbst: i. m., Crüger: i. m.

Egy másik díszítési kategóriát Praetorius „gruppo" vagy „groppi" néven jelöl: „A gruppo: vagy groppi a Cadentiis és Clausulis formalibusban fordul elő, és a tremolinál élesebben játszandó."[40] *(22. kotta):*



22. kotta. Praetorius: Syntagma Musicum III.

A groppi olyan figuratív kadenciális forma, amely ellentétben a trillával (tremulussal), sokkal gyorsabban játszandó. Printznél is groppóként szerepel ez az ornamens.

A Sweelinck és tanítványai idejére vonatkozó díszítések legfontosabb kivonatát Michael Praetoriusnál találjuk meg. Ezek a legváltozatosabb hosszúságú ornamensek, amelyek a főhangon kezdődnek, és a felső vagy alsó váltóhangot tartalmazzák. A kadenciális díszítést gyakran gyors ritmusértékekkel ki is írták.

Egyetlen díszítésformához sem tartozott speciális szimbólum. Itt a források díszítésre vonatkozó utalásaiban űr tátong. A díszítésre utaló ujjrendek viszont kitölthetik ezt az űrt. Erre lehet példa Erbach *Ricercar*ja *(3. kotta)*. Ez nyilvánvalóan egy főhangról induló díszítés, amely felső váltóhangos előadást igényel. Ugyanakkor nincs pontos jelölés arra, milyen hosszú is legyen ez a díszítés valójában.

A Sweelinck-művek hagyományában nagy a jelentősége annak a kéziratnak, amely a díszítéseket ujjrendekkel együtt tartalmazza: ez a Szentpétervárott őrzött *Tabulatur Büchlein.*[41] E kézirat táncok, zsoltárletétek és intavolációk mellett német, francia és angol szövegű szólóhangra és basso continuóra írt egyházi és világi kompozíciókat tartalmaz .

Louise Charlotte – a Hollandiában nevelkedett Frigyes Vilmos brandenburgi választófejedelem testvére – 1645-ben férjhez ment a kurlandi herceghez. A herceg udvara Mitauban volt (ma a lettországi Jeglava, Rigától délnyugatra). A *Tabulatur Büchlein* azon kéziratok csoportjába tartozik, amelyek Walter Rowe angol zenészhez kapcsolódnak, aki 1614-ben lett a brandenburgi udvar kapellmeistere.[42] A brandenburgi udvarba a sokrétű európai hatás többek között az angol zenészek által érkezett, akiket Rowe szerződtetett Königsbergbe és Berlinbe. A zenei kézirat, amelyet brandenburgi Louise Charlotte hozott magával Mitauba, valószínűleg a 18. század elején találta meg a Szentpétervárra vezető utat.

Három darab a *Tabulatur Büchlein*ből példaként szolgál az ujjrenddel ellátott díszítésekre. Ezek: a 134. zsoltár egy egyszerű letéte (No. 4.),[43] a „Was soll mir dan

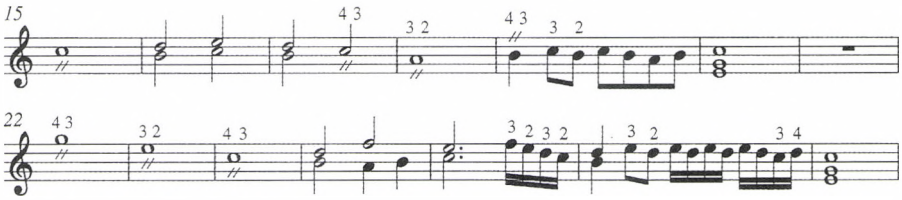
40 „Gruppo: vel Groppi werden in den Cadentiis und Clausulis formalibus gebraucht | und müssen scherffer als die Tremoli angeschlagen werden." Praetorius: i. m. 239.

41 *Tabulatur Büchlein. Der Durchlauchtigsten Hochgebornen Fürstin...Frewlein Loysae Charlotten, Marggrävin und Churfl. Frewlein zu Brandenburg... Im Jahr 1632.* St. Petersburg: Biblioteka Akademii Nauk, *Ms. XX.L.5*

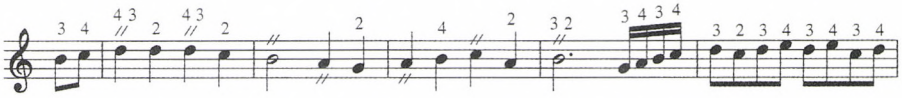
42 Tim Crawford: *Walter Rowe and the Earliest Baryton Music* (előkészületben).

43 A tartalom kálvinista környezetre utal: ilyen volt a brandenburgi választófejedelem udvara is.

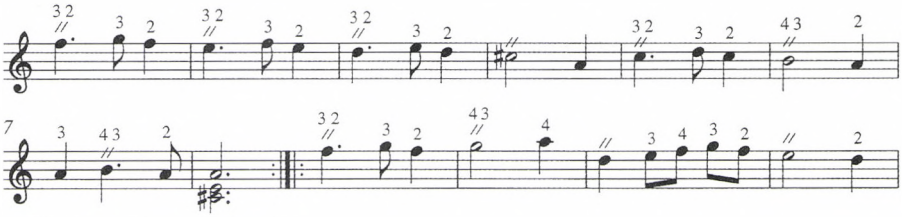
geschehen" népszerű dal (No. 5.), és egy Sarabande (No. 6.). Ujjrendek és díszítések kizárólag a jobbkézre vannak megadva *(23–25. kotta)*:



23. kotta. Anonimus: 134. zsoltár



24. kotta. Anonimus: Was soll mir dan geschehen



25. kotta. Anonimus: Sarabande

Ezekben az ujjrendekben következetesen a 3. ujjat használják fő ujjnak. E tényekre alapozva a zsoltár 18. és 23. ütemében, a „Was soll mir dan geschehen" 4. ütemében és a Sarabande 1, 2, 3, 5 és 9. ütemében a rövid hangértékeken mordentként, a hosszúakon pedig tremulus descendensként adhatjuk elő a díszítést. Azok az ornamensek, amelyek 4–3 ujjrenddel vannak jelölve, a felső váltóhangon indulnak. Ezek hosszú és rövid hangértékeken is megjelennek.

A 3–4 ujjrend – amely a tremulus ascendenst jelöli, és felső váltóhanggal kell előadni – hiányzik. Praetorius és mások ezt a díszítési módot rövidebben tremolettinek nevezték.

Összefoglalásképpen: a 16. század végétől a 17. század közepéig terjedő időszak forrásaiban, így Sweelinck és közvetlen utódai korszakából négy díszítési kategória lelhető fel:

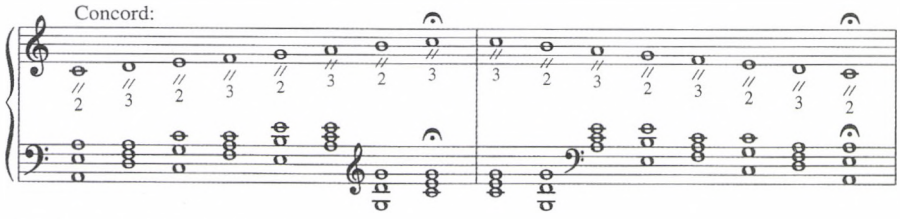
1. rövid és hosszú ornamensek főhangról indulva, alsó váltóhanggal – mordent (rövid) és tremulus descendens (hosszú);

2. rövid és hosszú ornamensek főhangról indulva, felső váltóhanggal – tremoletti (rövid) és tremulus ascendens (hosszú);

3. rövid és hosszú ornamensek felső váltóhangról indulva;

4. hosszú ornamensek felső váltóhanggal, zárlatokban és kadenciákban – Groppi (hosszú).

A *Tabulatur Büchlein* ujjrendjei közül az 1. és 3. típus hozható összefüggésbe a kettősvonal-szimbólummal. Egyedül a groppi az a kiírt díszítés, amely nem kötődik semmilyen díszítési szimbólumhoz. A tremulus ascendens (felső váltóhangos) szintén köthető a kettősvonal jelzéshez. A *Helmstedter Tabulatur* elejének ujjrendjeiben ez a díszítés bukkan fel. A skála (Concordanten) harmonizálása úgy van megformálva, hogy a felső szólam minden hangján ujjrenddel és kettősvonallal jelzett díszítés van. Mivel egyetlen forrás sem nyújt semmilyen bizonyítékot a jobbkéz hüvelykujjának díszítésben való használatára, ezért nyilvánvalóan a felső váltóhangos tremulus alkalmazandó a 2. ujjal jelölt hangokra, illetve az alsó váltóhangos tremulus a 3. ujjal jelöltekre *(26. kotta):*



26. kotta. Helmstedter Tabulatur

Ennél a példánál hosszú hangra írt díszítésekről van szó. Hasonló a szituáció a rövid hangra írt díszítésnél: ha a díszítés nem a „jó" ujjal van jelölve, akkor felső váltóhangos ornamens a valószínű.

A balkézre vonatkozó díszítések ujjrendjének teljes hiánya miatt ezekre a technikákra csak a jobbkéz adott ujjrendjeinek mintája alapján vonható le következtetés. Valószínűsíthető, hogy a balkézben az ornamensekben is használták az első ujjat, mivel a hüvelykujj az emelkedő páros ujjrendben is jelen van.

Ez a magyarázat képet adhat a Sweelinck-iskola forrásaiban fellelhető ékesítések előadásának módjáról. A díszítések változatos formáinak különböző alkalmazásainál megfigyelhető a főhangról induló ornamensek túlsúlya. Ugyanakkor minden olyan kísérlet, amely a díszítések előadása és szimbólumai között valamiféle precíz kapcsolat jelenlétét próbálja megragadni, eleve kudarcra van ítélve. Pontos ornamensjeleket csak a 16–17. század fordulójából való spanyol források tartalmaznak, de azokat (főleg) a franciák fejlesztették tovább a 17. század folyamán.[44]

Mivel Sweelinck korában a díszítés mind felső, mind alsó váltóhanggal is előadható volt, a „jó" ujjal (bal 2, jobb 3) való jelölésük logikus. Sweelinck játékstílusában lehetséges volt ugyanazzal a főujjal hosszú hangon, illetve a figurációkban gyors hangértéken is díszíteni. Ezáltal egységes díszítés alkalmazható mindkét kéz figurációs játékában. Az ornamentáció területén a virtuóz billentyűjáték olyan

44 Neumann: i. m. 35.

színvonalát érték el, amely az észak-európai billentyűs stílus továbbfejlődésének szolgált alapjául a 17. században.

Befejezésül álljon itt néhány további magyarázat az ujjrend és az ornamensjelek közötti kapcsolatról. A *LyA1* első darabjában *(Toccata C1)* megtalálható a díszítések ujjrendszisztémájának demonstrációja. Ez következetesen a főujjat használja. Hasonló helyeken a díszítési szimbólumokkal ellátott hangokon az ujjrendjelzések konzekvensen hiányoznak (például *Toccata G1*, 29–33. ütem; *lásd 11. kotta)*. Az ujjrendek elhagyása az ornamensszimbólumokról általánosan jellemző Sweelinck és iskolájának kéziratairа. Tehát a kettősvonal szimbólum a főujj jelzésére is szolgál. Ahol mégis előfordulnak díszített hangra írt ujjrendek, azok a helyek általában kivételek ez alól a szabály alól. Így például a *Toccata G1* 25. ütemében a jobbkéz második ujja kerül egy hangsúlyos helyen álló díszített hangra. A *Helmstedter Tabulatur* Concordanten-ujjrendjeiben a kettősvonaljelzés megmutatta, hogy a jobb mutatóujjal játszandó ornamens felső váltóhangos előadást igényel *(lásd 26. kotta)*.

A *Tabulatur Büchlein* és a *Helmstedter Tabulatur* ujjrendjei is azt mutatják, hogy az egymást követő hosszú hangértékek ornamensei a variációelv szerint állandóan változó díszítésfajtákkal játszandók. Ugyanannak a díszítésnek az ismétlése (a „repetitió"-elv szerint) csak az egyforma ritmusfiguráknál jelenik meg (mint a Sarabande zenei példában) *(lásd 25. kotta)*. A kettősvonal szimbólummal jelzett, de ujjrenddel el nem látott hangok esetén a legvalószínűbb ereszkedő dallamvonal esetén a tremulus ascendens (felső váltóhanggal), emelkedő dallamvonal esetén pedig a tremulus descendens (alsó váltóhanggal való) előadása.[45]

Mivel Sweelinck idejében nagy mennyiségben alkalmaztak díszítést, kimondhatjuk, hogy az első hangot sosem játszották díszítetlen hosszú hangként. Ezeknek a díszítéseknek itt még nem volt expresszív melodikus funkciójuk, inkább egy differenciált hangsúlyozást szolgáltak. Sweelinck és tanítványainak játéktechnikájában a díszítés és az ujjrend olyan elemek, amelyek szoros kapcsolatot hoznak létre a billentyűs játék fizikai megtapasztalása és a zenei szövegösszefüggések között.

45 Ammerbach: i. m. LXVII.

ABSTRACT

HEDVIG JAKAB

FINGERING, ARTICULATION, ORNAMENTATION

The three Keywords in the Performance Practice of Sweelinck's Works

This study makes a compilation of types of fingerings used in the 16th and 17th centuries in Europe, based on the fingerings of Sweelinck's *Toccatas* found in the *Lübbenauer Orgeltabulatur (LyA1)*. The article throws new light upon the several keyboard articulations of this time, namely the interpretation of repeated notes, intervals and chords, the structured legato, etc. The third problem that concerns practising musicians is the execution of ornaments. The most important publications on this topic from the decades around 1600 are compared, and four categories of ornaments that can be ascertained from these sources are summarized in this study. This compilation makes reference to the detailed presentation of the keyboard playing techniques contained in Volume II of the edition of Samuel Scheidt's *Tabulatura Nova* written by Harald Vogel.

Hedvig Jakab graduated from the Debrecen Section of the Music Teacher Training Institute of the Liszt Ferenc Music Academy first as a piano teacher in 1989, then as a concert organist in 1993. She „inherited" her interest in early music from her teacher Dezső Karasszon. Since 2000 she has been working as an assistant lecturer at the Music Faculty of Debrecen University. In 2006 she defended her doctoral thesis on 'Sacred and secular style in the keyboard variations of Jan Pieterszoon Sweelinck' „summa cum laude" and was awarded the degree of Doctor of Liberarium Artium (DLA) at the Doctoral School of Liszt Ferenc Academy of Music.

Gombos László

»KLAVIERVIRTUOSE AUS WIEN«

Dohnányi Ernő fogadtatása a bécsi években[1]

Dohnányi Ernő pályája a Zeneakadémia elvégzése után meredeken ívelt felfelé: 1901 tavaszára a művész egy európai, három angliai és két amerikai turnéjának köszönhetően a zenei világ élvonalába került, majd a következő fordulat 1905 végén érkezett el a számára, amikor elfogadta a berlini főiskola tanári meghívását, és a német fővárosba költözött. E két időpont között többnyire Bécs volt az állandó tartózkodási helye, így az 1901 őszét követő négy hangversenyévadot némi leegyszerűsítéssel Dohnányi „bécsi éveinek" nevezhetjük. A sajtóhíradásokból jól követhető, hogy miként fogadták az osztrák fővárosban a magyar Dohnányit, valamint Európa-szerte a Bécsből érkezett művészt (a német nyelvű plakátok gyakran hirdették „Klaviervirtuose aus Wien" megnevezéssel). Sikere hátterében, azaz a művészi teljesítmény eleve szubjektív megítélése mögött számos tényező állt, többek között a fellépések helyi és időbeli megoszlása, a koncertrepertoár összetétele, Dohnányi személyes tulajdonságai, egyes személyek támogatása, valamint az impresszáriók és kottakiadók tevékenysége. Ugyanakkor Magyarországon mindezt jelentősen befolyásolta a nemzeti identitás problematikája. A 19. század végén a pozsonyi Katolikus Főgimnáziumban három olyan ifjú is tanult, akiből később kiemelkedő zenész vált, de a nemzeti identitás szempontjából eleve különböző szituációba kerültek pályájuk eltérő időrendi összefüggései által.[2] A legidősebb, Schmidt Ferenc (Franz Schmidt) részben német ajkú volt, és már 14 évesen Bécsben folytatta tanulmányait, így a magyar közvélemény nemigen tarthatta számon. Ezzel szemben a legfiatalabb, Bartók Béla éppen a függetlenségi mozgalom csúcspontja idején tanult a magyar fővárosban, és minden tekintetben magyarnak számított. A középsőre, az ugyancsak Budapesten végzett Dohnányira szintén igényt tartottak hazájában, és elvárták tőle, hogy magyarságát minden lehető módon de-

1 A Tallián Tibor 60. születésnapja alkalmából a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság által 2006. október 14–15-én a Régi Zeneakadémia Kamaratermében rendezett zenetudományi konferencián elhangzott előadás bővített, szerkesztett változata. Tematikájában a szerzőnek a *Magyar Zené*ben korábban megjelent írásához kapcsolódik: *Az ifjú Dohnányi recepciója. A zeneszerző és az előadóművész sikere az első hangversenykörutak idején.* XLIII (2005), 3. 313–330.

2 A témáról bővebben lásd: Laki Péter: „Schmidt Ferenc, Ernst von Dohnányi és a budapest-bécsi úteláágazás." *Magyar Zene* 42/2 XLII (2004), 2. 149–164., valamint James A. Grymes: "Bartók's Pozsony: An Examination of Neglected Primary Sources." *Studia Musicologica* 47/3-4. (2006), 371–382.

monstrálja is. Ő azonban ennek hangsúlyozását sem szóbeli nyilatkozataiban, sem zenéjében nem tartotta fontosnak, és amikor praktikus okokból a szülővárosától alig 65 kilométerre fekvő Bécsbe költözött, azonnal a hazai támadások kereszttüzébe került.

Az osztrák fővárosban ugyanakkor természetesnek vették a jelenlétét, mint azét a számos muzsikusét, akik a soknemzetiségű ország különböző pontjairól érkeztek Bécsbe. Ha úgy érezte volna, hogy döntését példaképek felmutatásával kell igazolnia, bátran hivatkozhatott volna Lisztre vagy Joachimra, akiknek Bécsen át vezetett az útja nyugat felé, és még inkább a győri születésű Richter Jánosra, akinek néhány évvel korábban angliai debütálását köszönhette.

Bécsben Dohnányit azonnal a legnagyobb művészek közé sorolták, és játékát többnyire felsőfokú jelzőkkel illették. A leggyakoribb, állandóan visszatérő megállapításokat szinte pontról pontra foglalta össze a *Neue Musikalische Presse* recenzense 1902-ben:

> Minden hang zene lett, élt és világított. Ideális tökéletességgel hangzottak el a zenei gondolatok, úgy, ahogy az alkotó fantáziája előtt lebeghettek; semmi sem volt kiagyalt, mintha minden közvetlenül a szívből áradna. Dohnányi akár Brahmsot, akár Beethovent vagy Lisztet játszik, minden esetben az a leírhatatlan mennyei érzésünk van, hogy az alkotó és tolmácsolója között tökéletes az egyetértés. Dohnányi játéka a legmagasabb fokon személyes, és mégis szinte megfeledkezünk róla a zene mellett, mert tökéletesen feloldódik a zenében, és visszavonul a komponista mögé. Ezért mellékesnek látszik, majdnem értelmetlennek, hogy billentésről, ritmusról vagy hasonlókról szót ejtsünk. Talán vannak zongoristák, akik technikailag felülmúlják Dohnányit, de biztosan kevesen vannak, akiknek játéka olyan ellenállhatatlanul hódító, olyan mélyen és tartósan ható, olyan soha-nem-volt, hasonlíthatatlan és egyedülálló lenne. Az osztályozás mindig igazságtalanul sorol rubrikákba, ezért nem tartjuk az elsőként számon tartott pianisták leértékelésének, ha Dohnányit az elsők között az egyetlennek neveztük.[3]

Dohnányit a kritikusok nem csak Bécsben, hanem Európa szerte a „klasszikus" előadók közé sorolták, kiemelték a művészi értékek melletti elkötelezettsé-

3 „Wie da jeder Ton Musik wurde, lebte und leuchtete! In idealer Vollendung erklangen die Tongedanken, wie sie der Phantasie der Schöpfer vorgeschwebt sein mochten; nichts war ergrübelt, alles wie unmittelbar aus den Herzen strömend. Ob Dohnányi Brahms, Beethoven oder Liszt spielt, man hat in jedem Falle das unbeschreibliche, himmlische Gefühl, vor der Offenbarung eines völligen Einverständnisses zwischen dem Schöpfer und seinem Verkünder zu stehen. Dohnányi's Spiel ist im höchsten Grade persönlich und doch vergisst man ihn fast über der Musik, weil er in dem Werke vollständig aufgeht und hinter dem Componisten zurücktritt. Es erscheint darum nebensächlich, beinahe sinnlos, über diesen Anschlag, Rhythmus oder dergleichen Worte zu machen. Vielleicht gibt es Pianisten, die Dohnányi an Technik übertreffen, sicher aber gibt es wenige, deren Spiel so unwiderstehlich unterwirft, so tief und dauernd nachwirkt, als Niedagewesenes, Unvergleichbares, Einziges. Classificiren heisst zwar die Ungerechtigkeit in Rubriken unterbringen, darum braucht man die bekannten ersten Pianisten nicht abzusetzen, wenn man Dohnányi den Einzigen unter den Ersten nannte." *Neue Musikalische Presse* 1902. február 16. – A tárgyalt időszakra vonatkozó sajtóanyagból bővebb válogatás jelent meg: Gombos László: „Dohnányi Ernő művészi tevékenységének sajtórecepciója. III. rész: A bécsi évek, 1901–1905." In: *Dohnányi Évkönyv 2005*. Szerk. Sz. Farkas Márta és Gombos László. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 151–338.

gét, és gyakran hangsúlyozták játékának szuggesztivitását, költőiségét és sokszínűen árnyalt billentését. A legnagyobb elismerést mindenütt Beethoven-interpretációival szerezte. A londoni *Times* írta 1902-ben:

> Mióta Eugen d'Albert mint korának *par excellence* Beethoven-játékosa emelkedett ki kortársai közül, nem hallottunk itt ilyen hiteles Beethoven-játékot, és senki sem érte el a fiatal magyar pianista magas szintjét. Mióta utoljára nálunk járt, érettebbé vált mind gondolkodásában, mind módszerében, így már vitathatatlanul övé az egyik első hely a kortársai között. A hang ilyen szépsége és egyenletessége, a technika ilyen könnyedsége, kecsessége és kidolgozottsága, ilyen tökéletes billentés és magasrendű intelligencia együtt ritkán lelhető fel egyetlen játékosban.[4]

A kritikák további szignifikáns eleme, hogy Dohnányit elhatárolták a virtuózoktól, de nem technikai hiányosságok, hanem mindig a többletként jelentkező muzikalitás miatt. A *Zenevilág* így jellemezte 1904-ben:

> Teljesen önálló, befejezett, nagystílű művészcharakter. Technikája bármely világhírű virtuózéval kiállja a versenyt és abszolúte nem ismer nehézséget. Csakhogy Dohnányi ezt a technikát egy pillanatig sem tolja előtérbe. Az ő káprázatos dologbeli készsége és elragadó billentése sohasem czél, csupán eszköz egy művészi egész megalkotására. Az ő játékában mindig a szerző és a mű áll legelől, azután jön maga az interpretátor és csak legutoljára a virtuozitás csillogása.[5]

Az is több alkalommal előfordult, hogy amikor a kritikus Dohnányit más művésszel hasonlította össze, az illető technikai tudásával szemben Dohnányi muzikalitását hangsúlyozta. Így például amíg a *Frankfurter Zeitung* Ferruccio Busonit „nagyobb technikusnak", addig Dohnányit „jobb muzsikusnak" nevezte;[6] egy más alkalommal Dohnányit úgy állították szembe Kreislerrel, mint művészt a virtuózzal, és az ellentétpárt a tipográfia eszközével is kiemelték: „Az est szólistái közül a zongora-művész Dohnányi Ernő Brahms második koncertjének pompás interpretálásával messze maga mögé utasította a hegedű-virtuóz Fritz Kreislert, aki Tartini Ördögtrilla-szonátáját nem minden mesterkéltség nélkül adta elő."[7]

---

4 „Since the day when Eugen D'Albert stood out from his contemporaries as the Beethoven player *par excellence* of his time no more genuine Beethoven playing has been heard here, and never has the young Hungarian pianist touched so high a mark. Since he was last among us he has ripened in thought and method, so that now he cannot but be allotted one of the highest places among his contemporaries. Such beauty and equality of tone, such ease, grace, and finish of technique, and such an exquisite touch in conjunction with a fine intelligence are rarely found in one player." *The Times* 1902. január 13.

5 *Zenevilág* 1904. március 22. A szignálatlan cikket feltehetően Kacsóh Pongrác írta.

6 „Herr v. Dohnányi erwies sich als der bessere Musiker, Herr Busoni als der größere Techniker." (Dohnányi úr mutatkozott a jobb muzsikusnak, Busoni úr a nagyobb technikusnak.) *Frankfurter Zeitung* 1905. június 3.

7 „Von den Solisten des Abends stellte der Klavier-Künstler Ernst von Dohnányi mit seiner prachtvollen Interpretation des zweiten Brahms-Konzertes den Violin-Virtuosen Fritz Kreisler, der Tartinis Teufels-Triller-Sonate nicht ohne Affektation zum besten gab, weit in den Schatten." *Leipziger Tagblatt* 1905. június 13. Az idézett megállapítást aznap a *Rheinisch-Westfälische Zeitung*, két nappal később a *Münchener neueste Nachrichten*, 16-án pedig a bécsi *Die Zeit* is átvette saját beszámolójába, valamennyi lap a nevek és a jelzők azonos tipográfiai kiemelésével.

Dohnányi művészetének fent említett jellemzőit további több száz kritika megállapításaival egészíthetjük ki, és ezek összességéből – a műfaj közismert esetlegességei ellenére is – világosan a nagy művészegyéniség portréja rajzolódik ki. A hiteles kép kialakításához azonban nem elegendő a különféle ítéletek lajstromozása és elemzése, hanem további szempontokat is figyelembe kell vennünk az értékelésben. A recepció szempontjából ugyanolyan fontos bizonyos információk hiánya, mint mások megléte. Dohnányi fogadtatásának például fő jellemzői közé tartozik, hogy a korabeli sajtóban lényegesen kevesebbet írtak róla, mint hasonló kaliberű kortársairól. Koncertjeit csak elvétve harangozták be előzetes írásokkal és interjúkkal, és műsorát is viszonylag ritkán közölték a koncerthirdetések között. Dohnányi azonban a minimális reklám ellenére is többnyire telt ház előtt játszott, gyakran tomboló lelkesedést váltott ki a közönségből és feltétlen elismerést a kritikusoktól.

Majd neve egyetlen csapásra eltűnt a sajtóból, nemcsak Londonban és Bécsben, hanem hazája fővárosában is. Egészen különös, hogy amíg a magyar zenei szaklapok tudósításai a legkülönfélébb nemzetközi események százairól számoltak be, Dohnányi turnéiról többnyire említést sem tettek. Úgy látszik ezek nem jelentettek „hírt" a sajtó számára. Mindez a Dohnányi-recepció fő jellegzetességeihez tartozik, és azzal hozható kapcsolatba, hogy a művész pályája más úton haladt tovább, mint ahogyan 1898-as angliai debütálása nyomán várható lett volna. Számos olyan virtuóz futott be fényes karriert a századfordulón, akiknek tevékenységét sokkal inkább jellemezte a koncertek nagy száma, a kivételes anyagi elismerés és az állandó jelenlét a sajtóban. Már az első angliai és amerikai turnék idején nyilvánvalóvá vált, hogy Dohnányi páratlan pianisztikus és zenei képességei ellenére nem került be a világjáró „sztárok" közé, mivel művészetét igazán csak egy viszonylag szűk, zeneileg művelt publikum értékelte. Egyéniségétől távol állt, hogy a modern világ olyan alapfogalmait, mint a tömegtermelés és a sorozatgyártás, össze tudja egyeztetni művészi célkitűzéseivel.

A nagysikerű indulást követően Dohnányi számára nem érkezett el az az életrajzi időszak, amelyet „virtuóz évek"-nek nevezhetnénk. Úgy tűnik, mintha ő átlépte volna a korabeli művészi karrier e jellegzetes szakaszát. A kiforratlan ifjúból hirtelen megállapodott mester lett, aki már nem részese a napi divatáramlatoknak, tevékenységének célja csupán a „jelenlét" fenntartása, nem pedig az előre jutás és a sikerszerzés. Mindez különösnek tűnik, de a vizsgált időszak jellegzetességei ezt támasztják alá. Dohnányi koncertező életmódja 1901-től a világjáró ifjú virtuózé helyett inkább a zongorajáték olyan „klasszikusához" állt közelebb, aki még viszonylag rendszeresen szerepel, de aki már nagyszabású műveket komponál, és azokat maga dirigálja. Így tett korábban Liszt Ferenc a weimari években, majd a századforduló elsőszámú zongoristája, Eugen d'Albert is, akinél Dohnányi a Zeneakadémia befejezése után tovább mélyítette tudását.

Dohnányi előadóművészi karrierjének alakulásáról egyértelműen tájékoztatnak a hangversenyek számarányai. A váratlan megtorpanás éppen a bécsi letelepedéssel egy időben, 1901 őszén következett be. Korábban Dohnányi két és fél év alatt 131 hangversenyt adott Angliában és Amerikában, majd egy különösen hosszú,

kilenc hónapnyi koncertszünet után az 1901/1902-es szezonban mindössze 14 alkalommal szerepelt.[8] A négy bécsi évből összesen 109 fellépésről van tudomásunk, ami feltétlenül jelentős teljesítmény volt, a művészpálya szempontjából azonban legfeljebb a hírnév fenntartásához lehetett elegendő. (Szembetűnő a különbség a következő, berlini időszakhoz képest is, amikor 1905-től kezdődően Dohnányi ugyanennyi idő alatt 238 hangversenyt adott.) Az öt-tíz koncertből álló turnék nem vethetők össze azokkal az olykor félszáznál is több hangversenyből álló sorozatokkal, amelyeket más művészek játszottak a századfordulón. Előfordult, hogy például a hegedűművész Jan Kubelík vagy Vecsey Ferenc egyetlen évben több hangversenyt adott, mint Dohnányi a teljes bécsi időszakban együttvéve.

A pusztán mennyiségi tényező mellett a koncertek időbeli és térbeli megoszlása sem kedvezett Dohnányi karrierjének. Egy-egy helyszínre gyakran csak hosszú szünet után tért vissza, így az új fellépés ismét bemutatkozásként hatott. Ezáltal nem érvényesülhettek sem a reklámba fektetett összegek, sem a művészi teljesítmény „kamatai". Mivel Dohnányi az 1900/1901-es évadban kizárólag az Egyesült Államokban szerepelt, majd hosszú szünetet tartott, korábbi sikereinek emléke megfakult az európai közönség emlékezetében. Londonban és Bécsben például csak két, Berlinben pedig négy év után hallhatták ismét,[9] a magyar fővárosban pedig 1898. januári hangversenyét követően – néhány közreműködés és két 1903-as versenyműfellépés után – legközelebb 1905. március 3-án adott szólóestet. Neve így nem volt állandóan jelen sem az utcai plakátokon, sem a sajtóban, és mindez visszahatott a következő felkérésekre is. Az sem elhanyagolható szempont, hogy a bécsi években a 109 fellépés majdnem negyedénél Dohnányi nem tartozott az esemény főszereplői közé, ezért kevésbé kerülhetett a figyelem középpontjába. Tucatnyi esetben például mindössze egyetlen művet játszott valamely sokszereplős rendezvényen, illetve egy kamaraszámban működött közre.

A recepció szempontjából további lényeges tényező a művész személyisége. Dohnányi nemcsak a levélírást tartotta tehernek egész életében, hanem interjút sem adott szívesen. A bécsi évekből jelenleg mindössze két sajtónyilatkozatát ismerjük. 1905-ben Koppenhágában ki is jelentette: „Különleges tulajdonságom, hogy szinte sosem hagyom magam meginterjúvolni."[10] További ironikus válaszai egyértelműen utalnak arra az ellenszenvre, amelyet az interjú keltette szituáció iránt érezhetett. Amint a zongorajátékban kerülte a túlzott érzelmességet és a magamutogatást, minden olyan verbális megnyilatkozástól is tartózkodott, amely legben-

8 Az időszak Dohnányi-hangversenyeinek listáját és a művészi karrier részben eltérő értékelését lásd Kovács Ilona: „Dohnányi Ernő zongoraművészi pályája. I. rész: 1897–1921." In: *Dohnányi Évkönyv 2005*, 63–150.

9 Londonban 1900 májusát követően legközelebb 1902 januárjában, Bécsben 1900 februári szólóestje után – egy 1901. december végi közreműködést leszámítva – napra pontosan két évvel később, 1902. február 3-án lépett fel. Berlinben pedig szinte ismeretlennek számított 1904. december 13-i estje alkalmával, mivel 1897-es bemutatkozása után mindössze egyetlen alkalommal, 1900 februárjában járt a német fővárosban, amikor saját zongoraversenyét (e-moll, op. 5) játszotta.

10 „En Særegenhed hos mig er, at jeg aldrig lader mig interviewe." *Ekstrabladet* 1905. március 30., Koppenhága.

sőbb énjére vethetett volna fényt. A közvetlen és barátságos fiatalember, akinek jó érzéke volt a humor iránt is, bizonyos területeken a hallgatás falával vette magát körül. Máskor viszont – amint azt Bartók Béla korabeli levelei is megerősítik – túlságosan is bátran bírálta pályatársait, ami akaratlanul is ellenségeket szerzett neki. Nem tudjuk, hogy zárkózottsága művészi vagy magánéleti válság, netán identitásválság leplezésére szolgált-e ugyanúgy, mint könnyed és felületességet sugalló viselkedése. Édesapjának 1903-as levele elhúzódó problémát sejtet a háttérben:

> Te neked nem szabad oly könnyelműen elbánni az idővel, mint más embernek. [...] kimondhatatlan nagy bűnt követ el az, aki a természet által nagy dolgok kivitelére teremtve van, ha – a helyett hogy halhatatlan műveket producálna – cimboráival, kik tőle oly messze állnak, hogy nem érdemesek még árnyékában sem járni, drága idejét elfecsérli, eltrécseli, amellett egészségét rontja és annak a veszélynek kiteszi magát, hogy végre elundorodik a munkától és utóljára munkaképtelenné válik.[11]

Minden bizonnyal Dohnányi személyes alkata is hozzájárult a koncertek számának 1901-es visszaeséséhez, mivel távolról sem tett meg mindent kapcsolatainak ápolásáért és a lehetőségek kiaknázásáért. Édesapjának már idézett levele erről is tájékoztat:

> ...nagyobb energiával kell kormányoznod sorsodat, erélyesebb marokkal belé fogódznod, nem szabad, hogy hagyjad magad a sors hullámai által úsztatni, ami ugyan kényelmes, de nem méltó férfihoz, kivált nagy dolgokra predestinált egyéniséghez. Avval a passiv resistentiával – csak várni, míg a sült galambok hozzád repüljenek – messzire nem juthatsz! Magadnak kell mozognod és pedig erősen, hogy a saisonokban legyen kellő jövedelmed...

Dohnányitól azonban semmi sem állt távolabb, mint hogy még többet „mozogjon", azaz hogy leveleivel koncertügynökségeket ostromoljon, utazásokat szervezzen és pártfogókat kutasson fel. Sem a pályakezdés idején, sem a bécsi években nem volt állandó ügynöke, aki koordinálta és megszervezte volna az utazásokat, tárgyalt volna az érdekében. Az egyes irodákhoz fűződő kapcsolatai szűk határok között érvényesültek, az együttműködések általában egyetlen országra vagy városra, sőt gyakran egyetlen eseményre szóltak. Angliában Nathaniel Vert, majd 1902-től a Broadwood cég szervezte Dohnányi koncertjeit, bécsi képviseletét 1903-ban Albert Gutmann vette át. A fellépések jelentős része azonban személyes művészi kapcsolatoknak volt köszönhető, itt említhetjük meg Dohnányinak a bécsi Fitzner Kvartett tagjaihoz, valamint a frankfurti csellistához, Hugo Beckerhez fűződő barátságát. Az impresszáriók tevékenységétől ugyancsak független fellépési alkalmat jelentettek Dohnányi számára a zenei egyesületek (például a bécsi Concert-Verein, a Tonkünstler-Verein és a Männergesang-Verein) hangversenyei.

Dohnányi sikerében és nemzetközi megítélésében jelentős szerepet játszott műsorválasztása is, amelynek révén nyíltan elhatárolódott a virtuózoktól. Ragasz-

11 Dohnányi Frigyes levele Dohnányi Ernőnek, 1903. július 20. (fotómásolat Vázsonyi Bálint hagyatékában, MTA Zenetudományi Intézet Dohnányi Archívum).

kodott ahhoz, hogy repertoárjának gerincét Beethoven, Brahms, Schubert és Schumann művei alkossák. Műsorán a virtuozitást elsősorban Liszt, a költőiséget pedig Chopin művei képviselték, de ezek arányát messze nem emelte olyan szintre, mint amennyire azt a közönség elvárta tőle. A Brahms-kompozíciók rendszeres előadását szinte misszióként értékelhetjük, különösen Magyarországon, ahol sokan éppen a Brahms-hatás érvényesülésében látták a magyar nemzeti zene fejlődésének egyik akadályát. A *Budapesti Hírlap* írta 1903. december 3-án:

> Dohnányi Ernő, a hangverseny vendége, Brahms második zongoraversenyét játszotta s ezzel a darabbal egy nagy diadaltól fosztotta meg magát. Közönségünk csodálja Dohnányit és rajong a művészetéért. Ma is oly szívesen ünnepelte volna. De Brahms szürke, ólomsúlyú zenéje ránehezedik az emberekre és valósággal elnyomja a lelkesedést. Még az utolsó tétel derűsebb levegője vitt egy kis mozgalmat a publikumba, de a többinek az unalmával még a Dohnányi hatalmas művészete is hiába küzdött. Ha Dohnányi népszerű művet játszik Brahms helyett, a taps fölverte volna a termet.

Az ifjú Dohnányi szólózongora-repertoárját vizsgálva nem teljesen azzal találkozunk, amit a legendákban hagyományozott, főként időskori kép nyomán várhatnánk. Bár páratlan memóriája volt, könnyen tanult, és kiválóan olvasott lapról, kivételes képességeihez mérten Dohnányi egyszerre viszonylag szűk repertoárt tartott a kezében, és azt évente csak néhány darabbal bővítette. Kevésbé meglepő ez az első turnék esetében, de a művész gyakorlata nem változott a bécsi években sem. A pályája első évtizedében játszott darabok listája önmagában impozáns képet mutat, de a puszta felsorolás félrevezető lehet, ha nem vesszük figyelembe a műsorok időbeli és mennyiségi struktúráját. Egy-egy szezonban ugyanis a műsorszámok több mint kétharmadát ugyanaz a két tucatnyi kompozíció foglalta el, amíg számos darab csupán néhány vagy éppen egyetlen alkalommal hangzott el. Dohnányi olykor évek elteltével, máskor néhány előadás után cserélt le egy-egy művet, és azt jellemzően egy hasonló darabbal pótolta. Mintha utazótáskája egyes rekeszeiben meghatározott számú kottának lett volna hely, és ha bizonyos időközönként változtatott is az összetevőkön, az egész struktúrája lényegében állandó maradt. Mindezt szemléletesen mutatja Chopin noktürnjeinek példája: a Fisz-dúrral kezdte 1898-ban, majd azt 1901-ben a H-dúrra, 1904-ben az E-dúrra cserélte. A három művet 16, 18, illetve 8 alkalommal játszotta a berlini évek előtt, egymástól élesen elkülönülő időszakokban és egyetlen átfedés nélkül.

A bécsi évekre Dohnányi azt a gyakorlatot alakította ki, hogy a hosszú nyári koncertszünetekben hat vagy hét új művet tanult, és ezeket mindig a következő szezon első szólóhangversenyein, Bécsben játszotta el, mindig legalább két részletben, régi repertoárdarabjai között elosztva. Az új kompozíciók egy része kiszorította a korábbi műveket, másik részük néhány (olykor egy) előadás után lekerült a műsorról. A szezon többi hangversenyén, valamennyi külföldi turnét beleértve, a vizsgált időszakban egyetlen egy új művet sem tűzött műsorra. Korábban ugyanígy tett két nagy amerikai körútja alkalmával, amikor az 54 koncerten csupán egyetlen olyan mű szerepelt, amelyet ne játszott volna korábban nyilvánosan. A műsorok analízise nyomán egyértelmű, hogy Dohnányi tudatosan és felelősségtelje-

sen gazdálkodott energiájával, és nem vállalt felelőtlenül kockázatot túl sok kompozíció egyidejű műsoron tartásával. Jellemző, hogy ráadásszámait is mindig az éppen aktuális repertoárból választotta: a több ezernyi kritikában nyomát sem leljük a helyszínen tanult meglepetésszámoknak vagy a pillanat hevében játszott improvizációknak. Az évadok gondos tervezése jelentősen hozzájárult a művész sikeréhez, és egyúttal mentesítette őt az egész éves, rendszeres gyakorlás kötelezettsége alól, illetve kompenzálta is annak hiányát a megterhelő utazások idején.

A bécsi években Dohnányi a gyakori angliai fellépésekkel megerősítette pozícióit a szigetországban, és 1904 végétől sikeres koncertekkel készítette elő berlini letelepedését. Viszont különös, hogy útvonalából kimaradtak az európai zenei élet olyan meghatározó helyszínei, mint Franciaország, Itália és Oroszország. Korábbi terveivel ellentétben nem tért vissza Amerikába, és egyik égtáj irányában sem tágította utazásai körét. Bécsben, ahol otthon érezte magát, a közönség kedvencei között tartották számon. Nem csupán magától értődőnek vették a jelenlétét, hanem egyre inkább magukénak vallották, különösen amikor már csak sajnálkozhattak berlini távozása miatt. Magyarországon ellentmondásosabban alakult Dohnányi helyzete. 1903 elején *d-moll szimfóniájának* (op. 9) köszönhetően az új magyar zene megteremtőjeként ünnepelték (a kritikák dicséretei kísérteties hasonlósággal előlegezték azokat a ma már közismert megállapításokat, amelyek Bartók *Kossuth-szimfóniájáról* a következő évben jelentek meg), néhány hónappal később azonban kicsinyes támadásokkal elriasztották Dohnányit attól, hogy huzamosabb ideig maradjon a magyar fővárosban. Minden bizonnyal csak a jéghegy csúcsa volt az a sajtópolémia, amelyet áprilisban a *Budapesti Hírlap* indított el. Egyik olvasójuk ugyanis azt panaszolta fölháborodva, hogy Dohnányi brünni koncertjének plakátján a művész neve mellett a „Klaviervirtuose aus Wien" felirat állt:

> Ha ez igaz, amiben nincs okunk kételkedni, akkor bizony elég szomorú dolog. [...] Dohnányi állandóan Bécsben lakik, s így könnyen tarthatják őt bécsi művésznek. Hisz az angol lapok is németül így írják a nevét: Herr von Dohnányi from Vienna. [...] Mint igazi nagy művésznek, ide kellene jönnie, itt kellene művészeti centrumot, iskolát teremtenie, a zenei kérdésekben átvennie a vezető szerepet.[12]

A *Zenevilág* cikkírója április 7-én viszont egyértelműen támadó hangot ütött meg:

> Külföldön mint bécsi művész szerepelteti magát és Bécsben telepedett le. Ehhez nem szólunk hozzá, mert úgy véljük, nem hivatásunk valakinek a privát gusztusát felülbírálni. Ha Dohnányi magát Bécsben érzi otthon, ám tegye; sajnálhatjuk ugyan, de nincs jogunk rekriminálni, annál kevésbé, mert Dohnányi eddigi művészi szereplése egyetlen egy hanggal sem árult el magyar nemzeti érzést. A múltkor előadott d-moll szimfónia andantéja is, amelyről azt állították, hogy magyaros, minden, csak nem magyar; a konczepczió német (Brahms-iskola), tartalma pedig (3/4-es ritmusával egyetemben), szláv! [...] Amíg nekünk van egy olyan műintézetünk, mint az akadémia [...], addig – tessék egészen nyugodtnak lenni – nem kell Bécsbe szaladgálni centrumért és vezetőférfiúért!

12 *Budapesti Hírlap* 1903. április 1.

A *Zenelap* május 15-én már a sajtópolémia eredményéről tudósított:

> az elriasztó, sőt magyarságát tagadó (!) kifakadás Dohnányi művészlelkét annyira elkedvetlenítette, hogy epéskedő honfitársai köréből [mi]előbb menekülni akart – s most állandó lakását Bécsbe tette át.

A hazai sajtóban két évvel később, 1905 tavaszán jelentős fordulat következett be Dohnányi megítélésében. A márciusi hangversenyéről szóló kritikák egységesen az egekig magasztalták, a *Zenevilág* pedig olyan elismerésről tudósított, amelynél nagyobb aligha érhette az említett „epéskedő honfitársak" részéről:

> Dohnányi Ernő fiatalon ott tart, hová egyáltalában kevesen jutnak el: próféta a saját hazájában. A pénteken megtartott hangversenyére egybegyűlt nagy és díszes közönség oly őszinte lelkesedéssel ünnepelte, mint ahogy a külföld zeneprófétái közül is csak a nagyobbakat szokta. S nem ok nélkül.[13]

Ugyanakkor napirendre került a közvélemény azon óhaja is, hogy Dohnányi Budapesten telepedjék le. Felmerül azonban a gyanúnk, hogy a lelkes budapesti ünneplés és hazahívásának szorgalmazása mögött az áll, hogy kitudódott a hír: a művész hamarosan Berlinbe költözik. Amikor Dohnányi fél évvel később – ekkor már Berlinből – ismét hazájába látogatott, a fogadtatását jellemző helyzetet legtömörebben a *Neues Pester Journal* cikkének első mondata foglalta össze: „Mióta Dohnányi Ernőt végleg elvesztettük, rideg közönségünket tökéletesen meghódította."[14]

13 *Zenevilág* 1905. március 11.

14 „Seitdem wir Ernst Dohnányi endgiltig verloren haben, hat er unser sprödes Publikum vollständig erobert." *Neues Pester Journal* 1905. december 13.

ABSTRACT

László Gombos

„KLAVIERVIRTUOSE AUS WIEN" – ERNST VON DOHNÁNYI'S RECEPTION IN HIS VIENNESE YEARS

As a consequence of his first successful tours in England and the United States, Dohnányi became a world-renowned and acclaimed performer. In autumn 1901 he settled in Vienna, and for four years he and his family mainly resided here. With some generalization, therefore, we may dub the period between 1901 and 1905 as Dohnányi's "Viennese years," after which he moved to Berlin. This study analyses Dohnányi's career as a pianist, his reception and repertory. Dohnányi had won almost universal recognition with critics and musicians alike, but his art was truly appreciated not so much by the sensationalist public as by a significantly narrower circle of musically literate listeners. He did not enter any such biographical stage which we could term his "virtuoso years," but his concert life resembled that of a "classic" performer, who still gave recitals fairly regularly, while also composing symphonic pieces and conducting them himself. He retained his artistic and personal freedom through resisting the travelling virtuoso lifestyle offered by impresarios. His reception in Hungary was highly contradictory: in 1903, at the time of the Budapest performance of his Symphony in d-minor, he was celebrated as the creator of Hungarian symphonic music, but he was often attacked here, because he did not show much evidence of his national feelings in his compositions and actions.

László Gombos born 1967 in Szombathely. Studies: piano, organ and music theory at the Secondary Music School in Szombathely, from 1985 at the 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 through the operatic transcriptions). 1995-98: Musicological PhD Program of the University of Music (Jenő Hubay, the violin virtuoso and chamber musician). Music history teaching since 1990, 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.

Király Péter

PAUL CHARL DURANT

*Egy valószínűleg Pozsonyból származó németországi lantos és családja**

Már régebben felmerült, hogy a 18. század közepén délnémet területen aktív Paul Charl Durant lantos valamiféle rokoni kapcsolatban állhatott az Esterházyak Anton Aloys Durant nevű muzsikusával. A 18. század első negyedében dokumentált magyarországi lantos és tenorista személyében leginkább a német zenész apját gyaníthattuk.[1] A feltevést újabban sikerült Bárdos Kornél és munkatársainak pozsonyi adatgyűjtése révén ha nem is teljes mértékben igazolni, de legalábbis valószínűsíteni.[2] A pozsonyi Szt. Márton dóm anyakönyvének tanúsága szerint ugyanis 1712. június 28-án Paul Karl névre megkeresztelték Turand zenész és felesége, Maria Elisabetha Langier újszülött gyermekét.[3] Ez a Paul Karl Turand/Durant – akit később tizenévesként a pozsonyi káptalan egy ideig altistaként foglalkoztatott a dómban – lehetett a németeknél nyomon követhető Paul Charl Durant lantos,[4] akinek 1739 előtti életútjáról és származásáról ez idáig hiányoztak az ismeretek.[5]

* Köszönöm a Zenetudományi Intézet munkatársainak, Sas Ágnesnek, Rennerné Várhidi Klárának és Farkas Zoltánnak, hogy a Durant-családra vonatkozó, egykor Bárdos Kornél vezetésével összegyűjtött pozsonyi forrásanyagot rendelkezésemre bocsátották. E helyen szeretném Frederik Federmayernek (Bratislava), Irene Hegennek (Bayreuth), Marta Hulkovának, Ladislav Kačicnak és Lengyel Tündének (mindhárman Bratislava), továbbá Szabó András Péternek (Budapest) és Felix Toblernek (Eisenstadt) megköszönni egyes adatok tisztázásához nyújtott szíves segítségét.

1 Király Péter: *A lantjáték Magyarországon a XV. századtól a XVII. század közepéig*. Budapest: Balassa Kiadó, 1995, 144.; Uő: „Ein Falckenhagen Concerto sowie andere Denkmäler der Lauten- und Mandoramusik des 18. Jahrhunderts in Ungarn." In: *Die Laute (Jahrbuch der Deutschen Lautengesellschaft)* II. sz., Frankfurt a. M.: 1999, 80.; – A németországi Durant és az Esterházy-zenész lehetséges kapcsolatát már korábban felvetette általánosságban Joachim Domning. Lásd: Joachim Domning: „Einführung." In: uő: *Paul Charles Durant Gesamtausgabe, Solo- und Kammermusik-Werke für Laute*, Heft 1, Hamburg: é. n. (1986).

2 Budapest, Zenetudományi Intézet, Bárdos Kornél kéziratai (a továbbiakban: ZTI Bárdos-kéziratok).

3 ZTI Bárdos-kéziratok; Magyar Országos Levéltár Budapest, Mikrofilmtár (a továbbiakban: OL, mf.) C 896 (Bratislava, Státny ústredny archív, Cirkevné matriky, 13. kötet, Szt. Márton dóm, *Baptisatorum*).

4 A napjainkig ismertté vált korabeli német forrásokban nincs nyoma a mai közléseket jellemző franciás *Paul Charles* névalaknak. Durant vagy csak *Paul*ként szerepel, vagy pedig *Paul Charl* kettős keresztnévvel (olasz szövegezésű kottacímlapon felbukkan a *Paulo Carlo* is). Úgy tűnik, a ma szokatlan ortográfiájú *Charl* keresztnevet a franciás hangzású családneve miatt módosította az utókor *Charles*-ra. Ez a változat a jelek szerint Eitnernél bukkan fel először. Vö. Robert Eitner: *Biographisch-bibliographisches Quellenlexikon der Musiker*. Leipzig: 1900–1904.

5 Durant jelenleg 1739–1746 között nyomon követhető mannheimi működésére lásd Rüdiger Thomsen-Fürst: „Lautenisten und Lautenmusik am kurpfälzischen Hof in Mannheim." In: *Die Laute (Jahr-*

(folytatása a 440. oldalon)

A pozsonyi dóm zenésze, Anton Aloys Durant/Turant – ha hihetünk a halálát regisztráló, alább még említendő, anyakönyvi bejegyzésben közölt korának – 1677-ben született. Tisztázatlan, hogy pontosan mikor. Az is kérdéses, hogy honnan ered a franciának tűnő Durant/Turant családneve,[6] miként azt sem tudjuk, honnan származott ő maga.[7] A pozsonyi polgárok sorában 1624 és 1696 között ilyen nevű személynek nem bukkantunk a nyomára.[8] A jelenleg ismert legelső rá vonatkozó dokumentum a városi tanács döntése, amelynek értelmében 1702. november 22-én Antonius Aloisius Turant felvették a szt. Márton dómba tenoristának.[9] Durant tehát – úgy tűnik – nem tartozott a tősgyökeres pozsonyiak közé, hanem az 1696 és 1702 között eltelt hat év alatt kerülhetett a városba, esetleg nem sokkal a dómban történt alkalmazása előtt.

A muzsikus hamarosan, 1703. augusztus 7-én, feleségül vette a már említett Elisabetha (másként: Maria Elisabetha) Langiert.[10] A házaspárnak az évek folya-

---

buch der Deutschen Lautengesellschaft) VII. sz.; Durant későbbi bayreuthi korszakát tárgyalja: Joachim Domning: „Die Lautenkunst in Franken im 18. Jahrhundert." In: *Die Laute (Jahrbuch der Deutschen Lautengesellschaft)* VIII. sz.

6 Durant családnevét a forrásokban eltérő írásmóddal találjuk (Turant, Turanth, Turand, Turandt, Thurand, Durant, Durand), miként keresztneve is változó: hol egyszerűen csak Antonnak nevezik, hol viszont Anton(ius) Aloys(ius)nak avagy fordítva Aloys(ius) Anton(ius)nak.

7 A család gyökerét leginkább talán a francia-német nyelvterületnek Svájctól Elszászon és Lotharingián keresztül egészen a nyugati vallon vidékekig terjedő határmezsgyéjéről eredeztethetnénk. Első pillanatásra kevésbé tűnne valószínűnek, hogy a pozsonyi és kismartoni anyakönyvek tanúsága szerint katolikus Durant származását egykor Németországban menedéket talált hugenotta ősök magyaráznák. Ennek ellenére egy 1722-ben keletkezett nyugtán (OSZK, Acta Musicalia 482. – lásd erre vonatkozólag még a 18. jegyzetet) látható, és a jelek szerint Duranthoz kapcsolható viaszpecséten a ferde sávval megosztott címer (jobbra fent egy és balra lent két csillag) tetején a sisakon egy fiókáit vérével tápláló pelikán látható I. I. D. betűk között. Ebből arra következtethetünk, hogy a pecsétgyűrű Durant valamelyik, keresztnevében J. J. kezdőbetűs őséé lehetett, akiben – a kálvinistáknál különösen népszerű pelikán szimbólum miatt – protestáns gyanítható. A pecsét J. J. monogramjának feloldására több lehetőség kínálkozik. Elképzelhető Jean Jacques vagy Johann Jakob is, de számba jöhetne Johann Joseph is. Ez utóbbi névre keresztelték Durant 1707-ben született gyermekét.

A családnevet illetően nyilvánvalóan alaptalan viszont az a feltevés, hogy Durant az apja révén francia eredetű lengyel hegedűművész August Frydryk Duranowski rokonságába tartozott volna. (Vö. Domning: *Einführung*... i. h.) A pozsonyi zenésznél vagy száz évvel később született Duranowski (kb. 1770–1834) ugyanis egy Durand nevű francia muzsikus fia volt. Vö. Adolf Chybiński: *Słownik muzyków dawnej Polski.* Kraków: 1949, 24.; Magdalena Dziadek: „Duranowski" címszó, MGG2, Personenteil, 5. köt. Kassel stb.: 2001, 1666. hasáb.

8 Frederik Federmayer: *Rody starého Prešporka.* Bratislava: 2003, 367.

9 ZTI Bárdos-kéziratok (Archiv Mesta Bratislavy, Városi jegyzőkönyek 1688–1787) „Antonius Aloisius Turant pro Tenorista ad S. Martin[um] resolvieret worden"; megjegyzendő, Durant két évtizeddel később egy beadványában (lásd 20. jegyzetet) nyolc évnyi korábbi működésére hivatkozik. Mivel a dómbeli alkalmazásának kezdete, illetve munkaviszonyának a jelek szerint 1709 folyamán – talán az év második felében – történt megszűnése között csak mintegy hét év telt el, ezért kérdés, hogy Durant csúsztatott-e vagy tévedett a székesegyház szolgáltalában töltött éveket illetően, vagy pedig esetleg kisegítőként már hivatalos felvétele előtt is alkalmazták, s így jött ki neki a nyolc év, amit ma teljes egészében nem tudunk dokumentálni.; Durantra mint pozsonyi egyházzenészre röviden utal: Sas Ágnes: „A pozsonyi Szt. Márton dóm zenés ünnepei és zenészei a 18. században." In: *Zenetudományi Dolgozatok, 1997–1998.* Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1998, 45.

10 ZTI Bárdos kéziratok; OL mf. C 913 (Bratislava, Štátny ústredny archív, Cirkevné matriky, 50. kötet, Szt. Márton dóm, *Copulatorum).* Az anyakönyvi bejegyzés szerint az esküvőn „F[erdinand Franz]

(folytatása a 441. oldalon)

mán legkevesebb öt gyermeke született. A pozsonyi anyakönyvek Georg Anton (1704. május 24.), Johann Joseph (1707. január 22.), Kaspar (1710. január 5.), valamint a fent említett Paul Karl (1712. június 28.) megkeresztelését közlik.[11] Egy további fiúról, az 1716 október 25-én elhunyt Joannes Michaelről a kismartoni anyakönyvekből értesülünk.[12]

Mint ez az utóbbi adat is jelzi, Anton Aloys Durant idővel elszegődött az Esterházyakhoz Kismartonba. Az egyik fia, Kaspar keresztelését megörökítő, 1710. január 5-én kelt pozsonyi bejegyzésből kiderül, hogy az apa akkor már a nádor, vagyis Esterházy Pál zenésze volt („musicus Principis Palatini"). Durant tehát valamikor az 1707. január és 1710. január közötti hároméves időszakban – és nem, mint Ulrich Tank munkájában szerepel, csak 1715-ben[13] – az Esterházyakhoz állt.[14] Munkahelyváltásának idejét talán 1709-re tehetjük. 1710. január 18-án ugyanis a pozsonyi káptalan reagált a korábbi tenoristának, Antonius Aloysius Turantnak a nádor támogatásával beadott ismételt kérésére. A zenész 33 forintnyi hátralékát próbálta megszerezni.[15] A káptalani feljegyzésből arra következtethetünk, hogy Durant a kérvényezéshez viszonylag közeli időpontban, alighanem az előző év folyamán távozhatott a pozsonyi szolgálatból. Lehetséges, hogy az 1708 február–június között elkezdődött, majd a következő évben, május–augusztus során folyatódott pozsonyi országgyűlés idején került kapcsolatba az akkortájt a közélettől már fokozatosan visszahúzódó, és egyebek mellett inkább a művészetek felé forduló idős Esterházy Pál nádorral.

Richenauer" tanúskodott. Ő, a dóm korábbi basszistája, akkoriban kántorként már a zenészeket irányította. Richenauerre lásd Sas: *A pozsonyi Szt. Márton dóm zenés ünnepei és zenészei...* 42., valamint *Magyarország zenetörténete*, II. *(1541–1686)* Szerk. Bárdos Kornél. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990, 49.

11 ZTI Bárdos-kéziratok; OL mf. C 895 és C 896 (Bratislava, Štátny ústredny archív, Cirkevné matriky, 12. és 13. kötet, Szt. Márton dóm *Baptisatorum)*.

12 Eisenstadt, Dompfarre, halotti anyakönyv: „Obiit in Christo Joannes Michael, domini Antonii Turand Musici [beszúrva felül: Lautenistae] apud dominum principem Michaelem Esterházy et uxoris eius Elisabethae flilius. Sepultus in coemeterio interiore."; A fiú nevének említése nélkül korábban futólag utalt már erre az adatra: André [Endre] Csatkai: „Die Beziehungen Gregor Josef Werners, Joseph Haydns und der fürstlichen Musiker zur Eisenstädter Pfarrkirche." *Burgenländische Heimatblätter* 1 (1932), 14.

13 Ulrich Tank: *Studien zur Esterházyschen Hofmusik*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1981, 134. Tévedett tehát Tank, amikor úgy vélte, hogy Durant szerződtetésére Esterházy Mihály idején került sor, és alaptalan az a feltevése is, mi szerint az alkalmazást az akkortájt elkezdett opera-, kantáta- és oratóriumelőadások tették volna szükségessé.

14 Munkahelyváltásának kezdetét két keresztelési bejegyzés határolja be: a dóm anyakönyve 1707. január 22-én, Johann Joseph megkeresztelésekor, még mint „tenorista Ecclesiae n[ost]rae" említi, 1710. január 5-én, Kaspar fia keresztelésekor viszont már Esterházy-zenész volt.

15 Bratislava, Štátny ústredny archív, Sukromny archiv bratislavskej kapituly, Prothocollum quietantiarum, I. kt., 221. „Commissio super fl. 33. Suae Celsitudini Palatinali acceptanda. [Cu]m ad ultroneas et iteratas Insta[nti]as Antonij Aloysij Turant antehac Eccl[esi]ae hujus n[ost]rae Tenoristae jam vero Suae Celsitudinis Palatinalis musici, postulato suo quoad Resta[nti]am florenor[um] triginta triu[m] ob sterilit[a]tem [pro]ventus Cap[itu]li satisfieri non possit. [Pro]inde si Suae Celsitudini Palatinali benigne visu[m] fuerit, florenos hos 33. in defalca[ti]onem Resta[nti]aru[m] suaru[m] passivar[um] votivaliu[m] dicto Tenoristae adjusta in ordinare, Ven[era]b[i]le Cap[i]tu[lum] visa Tenoristae quietantia vales f l. 33. pro rato in defalc[atio]ne[m] ejusmodi acceptatur est. Actu[m] ex Consistorio Cap[itu]lari die 18. Januarij A[nn]o 1710."; Az iratra félrevezető módon röviden utalt már: Zdenko Nováček: *Hudba v Bratislave*. Bratislava: 1978, 262–263.

Durant a hercegi udvar megmaradt irataiban – nyilvánvalóan a források hiánya miatt – csak 1711-től dokumentálható. Ezután a feljegyzésekben egészen 1722 tavaszáig nyomon követhető évi 80 forint fizetéssel mint lantos és tenorista.[16] Esterházy Pál nádor 1713. március 26-án bekövetkezett halála tehát nem okozott törést a munkaviszonyában, Durant változatlanul a hercegi együttes tagja maradt. 1721-ben Esterházy Mihályt a csak 74 napig „uralkodó" József Antal, majd annak kiskorú fia, Pál Antal követte a családi hitbizomány élén. A gyermek nagykorúságáig azonban helyette édesanyja, Maria Octavia, valamint vele együtt gyámként Pál Antal nagybátyja, Erdődy Görgy intézte a család ügyeit. Ők takarékossági megfontolások miatt hamarosan a zenészlétszám csökkentésére kényszerültek. Lehetséges, hogy Durant nevének 1722. március 15. utáni eltűnését az Esterházy udvartartás aktáiból éppen ez a redukció magyarázza.[17] Az a tény, hogy Durant utolsó fizetése – amelynek nyugtája ránk maradt – nem teljes negyedévre szól, hanem csak az 1722. január 1. és március 15 között eltelt két és fél hónapra, azt sejteti, hogy márciusban elbocsájtották.[18]

A nyugta azonban nemcsak őt említi, hanem diszkantista fiát is. Hogy melyik fia szolgált vele, a feljegyzésből nem derül ki. Az alább még tárgyalandó néhány évvel későbbi pozsonyi iratok szerint a dómba felvett három fia közül Kaspart alkalmazták diszkantistaként. Feltehetőleg ő énekelt tehát korábban egy ideig az Esterházyaknál is. Az apjával közös fizetségből nyilvánvaló, hogy az akkor tizenkétéves fiú afféle tanuló-kisegítő lehetett édesapja mellett.

Anton Aloys Durant udvari lantos-tenorista állásának megszűntével – pontosan nem ismert időpontban – visszatért Pozsonyba. Egy talán 1723/1724 tájára tehető beadványában a székesegyházi tenoristaként eltöltött korábbi tevékenységére hivatkozva kérte a káptalant, hogy vegyék fel a kántorrá avanzsált tenorista helyére. Kívánságát alátámasztandó nemcsak arra emlékeztette egykori munkaadóit, hogy korábban nyolc évet már leszolgált,[19] hanem hangsúlyozta gyakorla-

16 OL, P. 125. Esterházy Pál, 48. cs. Nr. 10706 Lista Conventionatorum Anni 1711: „Anthonius Thurand Lautenista [fl.] 80", valamint uott Lista Conventionatorum Anni 1713: „Aloysius Antonius Turant Lautenista 80". Ezt a két konvenciót Tank nem ismerte. Az 1715–1722 közötti évekre lásd: Tank: *Studien*... 134., 155–156., 163., 166., 192., 223.; Carl Ferdinand Pohl: *Joseph Haydn*, I. köt. Berlin: 1875, 207. említ 1721-ben egy *Lautenmeistert* – nyilván Durantot – az Esterházyaknál.

17 Utolsó fizetésére lásd: Tank: *Studien*... 166. A hivatkozott irat, OSZK, Acta Musicalia 482. Szövegét lásd a 18. jegyzetben.; Az 1723-as konvencionálisban felsorolt zenészek között Durant már nem szerepel. Lásd OL, Budapest, P. 108. Repos. 53.

18 OSZK, Acta Musicalia 482, „Antonius Aloysius Durant Hochfürtstl[icher] Tenorist" nyugtája, 1722. máricus 15, Eisenstadt (Kismarton): „Daß Müer zu Endts Gefärdtigten der Geordnete Eÿsenstadt[itschen] Herrschaftes Verwalter [...] Meine alß Dennorist, und Meines Sohnes alß Discantist [...] Entworffene besoldung Im Paren Gelt, Vnd vor d[a]z Rindt fleisch Par[,] sübenzöchen Guelden Reini[sch] 42 xr. 2. d. Von ersten Jenner bis 15ten Märtj pro [1]722 auff zweÿain halb Monats Richtig Vndt Par bezalht hat".

19 Az iratban említett nyolcéves időtartamot illetően lásd a 9. jegyzetet.; Sas Ágnes az utalást úgy értelmezte, hogy Durant nyolc év óta, vagyis – a dokumentum általa feltételezett 1724-es datálásából visszaszámolva – 1716-tól fogva kisegített a káptalannál. (Sas: *A pozsonyi Szt. Márton dóm zenés ünnepei és zenészei*... 45. 134. j.) A kisegítést illető következtetést azonban az irat szövege nem támogatja, s ez Durant 1722 tavaszáig tartó kismartoni alkalmazásának tükrében eleve valószínűtlen is.

tát az egyházi zenében, a korális és figurális éneklésben.[20] Kérése meghallgatásra talált. Legkésőbb 1724-től ismét alkalmazták, és egészen haláláig a dóm zenésze maradt.[21] A halotti anyakönyv bejegyzése szerint az 1733. augusztus 15-én, ötvenhat éves korában elhunyt Anton Turant: „tenorista bey der Thomb PharKürchen alhier".[22]

A rendelkezésünkre álló források felvillantják Durant azon igyekezetét is, ahogy megpróbálta gyermekeit a zenészpályára jutatni. Mint láttuk, egyik fia már vele volt az Esterházyaknál. A hivatkozott, 1723/1724 körüli beadványát pedig két fiával közösen írta („cum duobus filiis Josepho Altista et Casparo Discantista"), arra is kérve a káptalant, hogy a fiúkat vegyék fel a magisztrátus által elbocsátott korábbi alt, illetve a mutálás miatt alkalmatlan diszkantista helyére.[23] Szándékukat teljes siker koronázta: 1724-től 1727-ig a dóm zenészei közé tartozott (Johann) Joseph, valamint 1724 és 1725 ősze között Kaspar. Rajtuk kívül 1725 nyara és 1727 áprilisa között majdnem két évig Durant harmadik fia (Carolus) Paul is alkalmazást nyert évi 80 forint fizetéssel.[24] Ő Josephez hasonlóan ugyancsak altként énekelt.

A most felvázolt ismeretek nyomán (nevezetesen, hogy Karl Paul / Paul Karl Durant és a németországi Paul Charl Durant neve teljesen azonos; a pozsonyi fiú 13–15 éves korában egyházzenészként működik; apja, illetve a németországi lantos azonos zenei szakterületen tevékenykedik) végül is alighanem jogos arra következtetnünk, hogy a magyarországi Paul Karl Durant és az utóbb, az 1730-as évek végétől Németországban adatolt Paul Charl Durant valójában egyazon személy volt.

20 Sas: *A pozsonyi Szt. Márton dóm zenés ünnepei és zenészei*... 40. 86. j.; ZTI Bárdos-kéziratok: „Hinc per illius promotione[m], loci ejusdem vacantiam, uti etiam Altistam certis de rationibus ab Jncl[ito] Magistratu dimissam, pariter ac Discantistam ob defectum et mutationem vocis ad praestanda divina servitia incapace esse subintellexeram Consultum proinde mihi visum est, pro obtinendo praeprimis Tenoristae officio, consequenter et Altistae ac Disc[antistae] (qui ambo proprii filii mei et ad obeundam hanc functionem sat instructa et capaces sunt) V[enerabili] Cap[ituli] humilli[ssi]me requirendi; eo sub fortiori consecutionis spe, quo mihi conscius sim me antehac, jam per 8 annos munere hoc ita junctum fuisse, ut seduli et fideles servitoris nomen et Testimonium (quod sine jactantia appositum esto) vere promeruerim. Et haec omnia iterato consuetudinis et morum ritusque tam in chorali, quam figurali Cantu, horisque canonicis jam peritus, officio huic pro Divina voluntate una cum ambolis filiis meis praefuturus sancte pollice[n]us, gratiosum et optatum fiat sum." A beadvány keletkezési ideje bizonytalan. Mivel Durant az időközben kántorrá kinevezett tenorista helyét kérte, s Leonhard Joseph Zettl tenoristát 1721-ben tették meg az abban az évben elhunyt Ferdinand Franz Richenauer utódának, ezért arra gondolhatnánk, hogy a beadvány nem sokkal Zettl előléptetése, illetve Durantnak az Esterházy udvartól való elbocsátása után íródott, vagyis feltehetőleg még 1722 folyamán. Durant azonban jelenleg csak 1724-től dokumentálható a dómzenészek között, amiből a kérvény későbbi datálására kell következtetnünk. Richenauer halálát és Zettl utódlását illetően lásd: Sas: *A pozsonyi Szt. Márton dóm zenés ünnepei és zenészei*... 42.

21 ZTI Bárdos-kéziratok.

22 ZTI Bárdos-kéziratok (Bratislava, Štátny ústredny archív, Cirkevné matriky, 66. kötet, Szt. Márton dóm, *Defunctorum* alapján).

23 Lásd a 20. jegyzetet.

24 1725. október 1-jén megkapta negyedéves fizetését, amiből következik, hogy júliustól alkalmazták. Az utolsó fizettsége 1727 április 1-jére kelteződik. Minden alkalommal negyedévenként 20 forintot kapott. ZTI Bárdos-kéziratok.

A pozsonyi fiú feltehető további zenei-szakmai képzésének lefolyásáról nem tudunk semmit. Lehetséges, hogy mind az alapvető zenei ismeretekből, mind a lantozásból sok mindent az apjától sajátított el – hiszen a muzsikus dinasztiákra egykor általánosan jellemző volt a családon belüli oktatás –, de az sem kizárt, hogy megfordult a Pozsonyhoz közeli Bécsben, és a császári székhely kiterjedt zenei holdudvarában fejlesztette tudását.

A fentiekből következően az ifjú magyarországi muzsikus idővel – alighanem húszegynéhány évesen, valamikor az 1730-as évek folyamán – kivándorolt Németországba. Carl Philipp pfalzi gróf (majd utóbb választófejedelem) udvarának igencsak szegényesen megmaradt forrásanyagából annyi kiderül, hogy 1733/1734, illetve 1736 táján még nincs nyoma Durant nevű muzsikusnak, viszont Mannheim lakosságának 1739. április 17-én készült statisztikai összeírásban már szerepel egy Paul Durang nevű udvari zenész és egyben választófejedelmi kocsis („Hoff-Musikant" és „churfürstl[icher] Kutscher"), aki – más muzsikusok szomszédságában – közvetlenül a kastélyal szemben lakott.[25] Durant felvételére alighanem a megelőző lantosnak, Johann Sigismund Weissnek – aki a korszak legjelentősebb lantművészének, Silvius Leopold Weissnek a testvére volt – 1737 áprilisában bekövetkezett halála[26] után kerülhetett sor, valamikor az 1737 áprilisa és 1739 áprilisa közötti két év folyamán. Az udvartartás ma ismert 1739 utáni jegyzékei, az 1744 január elsején összeállított lista, valamint a bő egy évvel később, 1745 február elsején papírra vetett áttekintés „Durang" illetve „Dourang" lantost jelentős, 400 fl. fizetéssel regisztrálja.[27]

A pfalzi udvar időben következő forrásában, a személyzet 1748-ban publikált – az előző évi állapotot tükröző – névsorában Durantnak már nincs nyoma. Ez időtől egészen 1752-ig egy Sigismund Weiss nevű, talán megint csak a szerteágazó Weiss-rokonságba tartozó lantosról olvashatunk,[28] azután – nyilvánvalóan a zenei divat változása miatt – már nem foglalkoztattak lantost a hamarosan korszakos jelentőségűvé váló mannheimi együttesben.

Durant alkalmazása tehát valamikor 1748 előtt véget érhetett. Feltehetőleg akkortájt vált ki az együttesből, amikor a néhány éve trónra lépett ifjú választófejedelem, Carl Theodor 1746 októberében egy időre elhagyta pfalzi székhelyét, Mann-

25 Gabriele Busch-Salmen: „Das Mannheimer Examinationsprotokoll von 1739 als musikgeschichtliche Quelle." In: Ludwig Finscher–Bärbel Pelker–Jochen Reutter (közr.): *Mozart und Mannheim* (Konferencia, 1991) Frankfurt a. M.: 1994. (= Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle 2); Friedrich Teutsch: „Quellenprobleme bei der Lokalisierung der Häuser in Mannheim." Uott 26–27.; Az összeírás az udvari alkalmazottakról sajnos mást nem közöl.; Durant mannheimi működésére lásd Thomsen-Fürst: *Lautenisten und Lautenmusik...*

26 Vö.: Rüdiger Thomsen Fürst: „... mit einem Priester in der Pfaltz verheyrathet. Zur Biographie der Juliana Margaretha und zu einem unbekannten Zweig der Lautenistenfamilie Weiss." in: *Die Laute (Jahrbuch der Deutschen Lautengesellschaft)* IV. sz., Frankfurt a. M.: 2002, 42.

27 Thomsen-Fürst: *Lautenisten und Lautenmusik...* Az 1745-ös adatot említi már: Friedrich Walter: *Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe*. Leipzig: 1898, 102.

28 Lásd *Lebenslust und Frömmigkeit. Kurfürst Carl Theodor (1724–1799) zwischen Barock und Aufklärung.* (Kiállítási katalógus, Mannheim–Düsseldorf, 1999) Regensburg: 1999. II. k. 362. 5.5.34. kat. szám és 382. 5.6.2. kat. szám.

heimet, hogy közel egy évre az ugyancsak uralma alá tartozó Jülich-Berg hercegség központjába, Düsseldorfba utazzék. Azt a következtetést, hogy Durant már 1746 folyamán távozhatott a pfalzi együttesből, megerősíti az a tény, hogy miközben a választófejedelem a következő év őszéig az udvarával együtt az Alsó-Rajna mentén fekvő távoli tartományában időzött, Durant viszont 1747 június-júliusában az angol királyhoz címzett frankfurti vendéglőben hangvesenyezett három alkalommal.[29] Nyáron tehát az udvartól távol, de Mannheimhez viszonylag közel lépett fel. Valószínű, hogy Durant – a korabeli frankfurti újsághír szerint „der berühmte Virtuose Herr Durant von Mannheim"– akkor már független művészként próbálkozott korábbi munkahehelyének tágabb régiójában.

A frankfurti koncerteket követően hosszú ideig nincsenek forrásaink a muzsikus hollétéről, 1756-ban azonban Paul Charl Durantot megemlítik a bayreuthi *Hofkalender*ben mint udvari lantost („Lautonist").[30] Noha a ma ismert mannheimi dokumentumokban, az 1739-es lakosságösszeírást kivéve Durant csak családnévvel szerepel, nincs okunk kételkedni, hogy az ottani Paul Durang / Dourang lantos-muzsikus és a később Bayreuthban felbukkant Paul Charl Durant lantos egyazon személy volt. Durant Bayreuthi alkalmazásának kezdete – mint kikövetkeztethető – 1755 második felére datálható. Az előző lantos, a hangszer egyik utolsó nagy mestere, Adam Falckenhagen ugyanis 1754 októberében elhunyt,[31] de éppen abban a hónapban a fejedelemséget birtokló őrgróf- (markgraf) házaspár felkerekedett egy hosszabb francia-olasz körútra. Új udvari lantost tehát visszatértük időpontjáig, 1755 nyaráig, aligha kerestek.

Paul Charl Durant lantost 1756-tól 1759-ig évente regisztrálja a bayreuthi *Hofkalender,* azután viszont már nem.[32] Munkaviszonyának végetérte alighanem kapcsolatban lehetett a szenvedélyes zenekedvelő, lanton is játszó őrgrófnő, Friederike Sophie Wilhelmine (Nagy Frigyes porosz király nővére) 1758. október 14-én bekövetkezett halálával. Durant utolsó bayreuthi említésével nyomát vesztjük ennek a feltehetőleg pozsonyi származású lantművésznek. Hogy hová vitte a sorsa, nem tudjuk. A jelek szerint még nem Bayreuthban érte a halál.[33]

Paul Karl Durantnak a tanulmányban felvázolt, valószínűleg Pozsonyból délnémet udvarokba vezető életútja nem tekinthető elszigetelt jelenségnek. Felsőmagyarország területéről mások is bejártak akkoriban hasonló életpályát. A lényegében Durant földijének tekinthető Capricornust Pozsonyból szerződtették Stuttgartba. Az ugyancsak Pozsonyban, majd utóbb Ruszton működő Kusser –

29 Carl Israel: *Frankfurter Concert-Chronik von 1713–1780.* Frankfurt a. M.: 1876, 34. alapján említi Thomsen-Fürst: *Lautenisten und Lautenmusik...*

30 Ezeket az adatokat, valamint a bayreuthi alkalmazás körülményeit illető ismereteket Irene Hegennek (Bayreuth) köszönhetem. Durant bayreuthi korszakát tárgyalja: Domning: *Die Lautenkunst in Franken...* i. m.

31 Domning: *Die Lautenkunst in Franken...*

32 Alaptalan tehát az a napjainkban több helyen is felbukkanó állítás, mely szerint Durant egészen 1769-ig bayreuthi szolgálatban maradt volna.

33 A bayreuthi Kirchenarchivban őrzött anyakönyvekben nincs bejegyzés Durant haláláról. – Irene Hegen (Bayreuth) levélbeli közlése.

Capricornus barátja – végül szintén Stuttgartban telepedett meg, míg pozsonyi születésű fia, Johann Sigismund Kusser/Cousser tehetsége már eleve külföldön bontakozhatott ki. Pozsonyból mások is jutottak külföldre. Két pozsonyi testvér, Johann Georg és Johan Michael Meisl (1717–1769, illetve 1717–1774 között) mutatható ki trombitásként a tiroli Hallban.[34] A zeneteoretikusként jeleskedő felvidéki Bulyowsky Wittenberg, Tübingen és Strassburg egyetemén végzett tanulmányok után a badeni hercegekhez szegődött a Karlsruhe melletti Durlachba. Viszont csak megszorítással tekinthető külföldre elszármazottnak az 1652–1663 között a császári udvarban szolgáló, árvai származású Elias Hieronymus (?– 1663), „musicus", „Instrumentist" / „Violinist", akit 1652 előtt az udvarban Johann Preiß tanított, hiszen a Habsburg uralkodók egyben magyar királyok is voltak.[35]

Más művészeknél, nevezetesen a festőknél, ugyancsak rábukanhatunk hasonló messze vivő életutakra, miként azt Johann Kupezky avagy Mányoki Ádám, Bogdány Jakab és veje Tobias Stranover, továbbá Johannes Priwitzer, Michael Schröck és Samuel Hanrits esete mutatja.[36] Az ilyen ismeretek együttesen azt jelzik, hogy a 17–18. századi Magyarország nemcsak befogadó volt, hanem ha csekély mértékben, de exportált is művészeket. Ugyanakkor a felsorolt példák alapján világosan látható, hogy e művészek többnyire gyermekként vagy ifjúként jutottak külföldre, s szakmai tudásuk legjavát már ott szerezték. Talán így lehetett ez Paul Karl Durant esetében is.

Durant mannheimi és bayreuthi tevékenységének lefolyásáról ugyan nincs tudomásunk, de feltehető, hogy a rendszeres kamarazenélésen kívül részese volt operaelőadásoknak is. Így például játszhatott az újonnan elkészült, Alessandro Galli da Bibiena által tervezett mannheimi operaházat 1742 január 18-én megnyitó *Meride* című *dramma per musica*ban (zenéjét az udvari komponista, Carlo Luigi Pietro Grua szerezte),[37] illetve az 1756-ban Bayreuthban színre vitt *Amalteá*ban. Ez a *dramma per musica* – miként Bayreutban több esetben is megtörtént – nem egy szerző alkotása volt, hanem különböző komponisták műveiből összeállított pasticcio.[38]

34 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–Wien–München: 1938, 194. és passim.

35 Vö. Ludwig Ritter von Köchel: *Die Kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543 bis 1867*. Wien: 1869. (Repr. Wiesbaden: 1976) Nr. 521., 593.; Herwig Knaus: „Die Musiker im Archivbestand des Kaiserlichen Oberhofmeisteramtes." I. In: *Österreischische Akademie der Wissenschaften Philosophisch-Historische Klasse, Sitzungsberichte*, Band 254. Wien: 1967, 30., 61. és passim.; Ladislav Kačic: „Zene a pozsonyi királyi koronázási ünnepségek idejében (1563–1830)." In: *Magyar Zene* 43(2005), 4. sz. 450.

36 Köszönöm Buzási Enikőnek (Magyar Nemzeti Galéria, Budapest), hogy a festőkre vonatkozó ismereteimet alaposan kiegészítette.

37 Paul Corneilson: „Die Oper am kurfürtslichen Hof zu Mannheim." In: Ludwig Finscher (közr.): *Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors*. Mannheim: 1992, 114.

38 Sabine Henze-Döring: „Konzeption einer höfischen Musikkultur." In: Peter Niedermüller–Reinhard Wiesend (közr.): *Musik und Theater am Hofe der Bayreuther Markgräfin Wilhelmine*. Mainz: 2002, 104.; Heinrich Bauer: *Die italienische Festoper am Hofe zu Bayreuth*. (Bavaria Antiqua. Verborgene Kostbarkeiten der bayerischen Kulturgeschichte) München (Bayerische Vereinsbank): 1976, 45–47.

Miközben Durant zenei tevékenységéről hiányoznak a pontos ismeretek, viszont megmaradt művei a korabeli források utalásaival együtt jól mutatják zeneszerzői aktivitását. Bayreuthi nagy elődjétől, a több kiadványt is megjelentető Falckenhagentől eltérően, tőle ugyan nem maradtak ránk nyomtatványok – a korabeli délnémet zeneműkiadók alaposan dokumentált tevékenységének ismeretében ki is jelenthető, hogy Durant valószínűleg nem publikálta a szezeményeit[39] –, kéziratok azonban megőrizték néhány darabját. Ezek figyelemre méltó alkotónak mutatják. Ma ismerjük három lantszólóját: a-moll *Sonata*, D-dúr szvit: *Ragazada* és egy *Carillon*, továbbá megmaradt néhány kamarazenei kompozíciója: egy g-moll *Duetto* lantra és hegedűre, valamint két *Concerto* (C-dúr és F-dúr) lantra és négy vonósra (két hegedű, brácsa, cselló).[40]

Gerber zenei lexikonában arról olvashatunk, hogy Durant, bayreuthi „Cammermusikus und Lautenist" 1762 táján több kéziratos lantszóló, -trió és koncert révén vált ismertté.[41] A jeles zenebibliográfus és kottagyűjtő közlése alighanem a Breitkopf-cég anyagán alapul – apró időbeli hibával. A korszak Breitkopf-katalógusai ugyanis említenek kéziratos Durant-kompozíciókat, amelyeknek azóta javarészt sajnos nyoma veszett. Az 1769-ben megjelent *IV. Supplement*ben hat szólódarabját találjuk lanttabulatúrás incipitekkel együtt: A-dúr *Cantabile*, a-moll *Prelude*, h-moll *Adagio*, Disz-dúr (Esz-dúr) *Siciliana*, F-dúr *Saturnina*, a-moll *Fantasie*.[42] Egy későbbi árverésen, az 1836-ban megtartott nagy aukción[43] pedig több mint tucatnyi lantos kamarazenei műve került kikiáltásra: egy-egy *Concert* vonósok, illetve zenekar kíséretével,[44] négy kvartet (lant, két hegedű/fuvola-hegedű és brácsa felállásban), valamint hét trió (lant, hegedű/fuvola és brácsa együttesére).

39 A 18. századi délnémet zenei nyomtatványokról a megmaradt példányokon kívül kiadói jegyzékek is tudósítanak, továbbá szép számmal ismertek korabeli újsághirdetések, miként akadnak egyéb források is. Vö. Karl Albert Göhler: *Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Meßkatalogen der Jahre 1564–1759. angezeigten Musikalien*. Leipzig: 1902; Lothar Hoffmann-Erbrecht: „Der Nürnberger Musikverleger Johann Ulrich Haffner." *Acta Musicologica* 26 (1954), 114–126. valamint uő „Nachtrag." *Acta Musicologica* 27 (1955), 141–142.; Horst Heussner: „Nürnberger Musikverlag und Musikalienhandel im 18. Jahrhundert." In: Richard Baum–Wolfgang Rehm (közr.): *Musik und Verlag*. (Karl Vötterle zum 65. Geburtstag am 12. April 1968.) Kassel: 1968, 319–341.; Hannelore Gericke: *Der Wiener Musikalienhandel von 1700 bis 1778*. Graz–Wien–Köln: 1960.

40 Mindezek fotoreprodukciós újrakiadása: *Paul Charles Durant Gesamtausgabe, Solo- und Kammermusik-Werke für Laute*. Közr. Joachim Domning, Heft 1–8, Hamburg: é. n. (1986).

41 Ernst Ludwig Gerber: *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*. Leipzig: 1790–1792 (Repr. Graz: 1977): „Durant (P. C.) Cammermusikus und Lautenist in Markgr[äflich] Ba[y]reuthischen Diensten, hat sich um 1762 durch mehrere Sammlungen von Lauten=solos, Trios und Conzerts in Ma[nu]s[kri]pt. bekannt gemacht".

42 Barry S. Brook (közr.): *The Breitkopf Thematic Catalogue, the Six Parts and Sixteen Supplements, 1762–1787*. New York: 1966, 374.

43 *Grosse Musikalien-Auction, Verzeichniss geschriebener und gedruckter Musikalien aller Gattungen..., bei Breitkopf & Härtel*, Leipzig: 1836.

44 Durant jelenleg Brüsselben található egyik (vagy talán mindkét ?) *Concert*je valószínűleg az 1836-os árverésről került François Fétis hagyatékából a brüsszeli királyi könyvtárba. A jeles belga zenetudós ugyanis az aukción számos tételt megszerzett, s legalábbis egy brüsszeli lantkotta (Kropfgans: *Concerti...*) esetében kétségtelen a Breitkopf-árverésről való eredet. Vö. Tim Crawford: „Haydn's music for lute." In: Jean-Michel Vaccaro (közr.): *Le luth et sa musique*, II. Paris: 1984, 78–79.

ABSTRACT

PETER KIRÁLY

PAUL CHARL DURANT – AN 18TH CENTURY GERMAN LUTENIST PROBABLY ORIGINATING FROM PRESSBURG / HUNGARY, AND HIS FAMILY

Some kind of family relationship has already been suggested between the German lutenist, Paul Charl Durant (documented ca. 1736–1746 in Mannheim, 1747 in Frankfurt and 1756–1759 in Bayreuth) and Anton Aloys Durant, Esterházy court musician, singer and lutenist, in Hungary. This study shows, that on 28 June 1712 a son of Anton Aloys Durant and his wife Maria Elisabetha Langier, called Paul Karl, was baptised in Pressburg (Hung. Pozsony, today Bratislava, Slovakia). This son Paul Karl (sometimes called Karl Paul or only Paul) was employed 1724–1727 as a boy singer at the church of St. Martin in Pressburg, and may be the later German lutenist. This assumption is based on three facts: 1. The name is identical. 2. Paul Karl Durant's musical activity is documented from an early age. 3. His father was also a lute player.

The study, based on earlier publications as well as the author's own researches, but first of all on unpublished archival research by the late Kornél Bárdos, outlines the life of Anton Aloys Durant (ca. 1702–ca. 1709 church musician, tenor at St. Martin of Pressburg; ca. 1709–1721 court musician, tenor and lutenist in the services of the Esterházys; ca. 1724–1733 again church musician in Pressburg), as well as presenting the few known facts about the early musical activities of his sons.

Furthermore the study also gives a picture of what is known about Paul Charl Durant's life and works in Germany. The author also states, that there no historical evidence for the present day use of his first name in the form "Paul Charles".

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.

A tanulmány leadása után jutott tudomásomra egy újabb adat, amely talán a Durant-família harmadik generációjába tartozó muzsikusra vonatkozik: Grassalkovich Antal 1790 utáni fúvósegyüttesében alkalmazott egy bizonyos A. F. Durand hegedűst, aki Grassalkovich halála után, 1795-ben más zenészekkel együtt kérvényezte elmaradt bérét. A kérvénybeli nevek alapján úgy tűnik, hogy az együttes nem Pozsonyban vagy Gödöllőn, hanem Bécsben működött. (Vö.: Johann Ferdinand von Schönfeld: Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag. Wien: 1796, illetve OL P 429, 5–6. d.) A most tárgyalt pozsonyi Durantok és A. F. Durant kapcsolatára vonatkozó elképzelések tisztázása, a feltételezett rokonság megerősítése vagy cáfolása a további kutatásra marad. – Ezeket az adatokat Sas Ágnesnek és Rennerné Várhidi Klárána köszönöm.

RECENZIÓ

Somfai László

A BARTÓK-EMLÉKÉV FAKSZIMILE KIADÁSA

Bartók Béla: A kékszakállú herceg vára, *opus 11, 1911*
Autográf fogalmazvány. Közreadja Vikárius László
Budapest: Balassi Kiadó–MTA Zenetudományi Intézet [©2006].

Négy nyelvi változatban – magyarul, angolul, németül, franciául – jelent meg a *Kékszakállú* fogalmazvány hasonmás kiadása, a zeneszerző születésének 125. évfordulóján készült Bartók-publikációk alighanem legjelentősebbike. Mesterműː remélhetőleg világszerte feltűnést kelt majd.

Köztudottan elkötelezett híve és hálás haszonélvezője vagyok a fontos zeneszerzői kéziratokat közkinccsé tevő hasonmás kiadásoknak. A drága, számozott példányokban megjelenő exkluzív fakszimile köteteknek is nagy a haszna, az egyszerűbb nyomdai kivitelezéssel készült, a muzsikusoknak is elérhető árú kiadásoknak még nagyobb. Csak ne csupasz, érdemi eligazítás nélküli ajándékkötet legyen! Közel fél évszázad óta (1959-ben jelentethettem meg a *„Búcsú" szimfónia* autográfjának hasonmását) figyelem nem kis szorongással, vajon eljutnak-e az igazi címzettekhez fakszimile-kiadásaink? Felismerik-e a szakkutatók, milyen sok és egyebünnen feltárhatatlan részletet árul el a mesterművek formálódásáról fogalmazványuk írásképe? Felismerik-e az előadóművészek a szerzői kézírás adta megvilágító válaszokat, egyben a korábban nem is sejtett problémákat?

A Bartók-fakszimilék száma–súlya kortársaival összevetve igazán jónak mondható. Vikárius László közreadása immár a kilencedik a tudományosan kommentált, önálló hasonmás kiadások között. Habár nehéz elvitatni a generációkon át Bartók főműveként értékelt, emblematikus *Zene húroshangszerekre, ütőkre és celestára* kézirat fakszimile kiadásának[1] kiemelkedő fontosságát – mi több, ott, a keletkezés különös körülményeinek köszönhetően abban az egyetlen kéziratban lezajlott a komponálás érdemi része –, a *Kékszakállú* ma a Bartók recepció gyújtópontjába került. Vikárius több szempontból is jól választott. Ez az autográf a budapesti Bartók Archívum valószínűleg legértékesebb darabja, egyben Bartók és a Kodály házaspár szellemi kapcsolatának páratlanul érdekes dokumentumaként az idei Kodály-emlékévhez is jelképes hozzájárulás: tartalmazza Emma asszony kiadatlan német fordítását, amelyet nagyrészt Kodály Zoltán másolt be a kottába.

1 *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta. Faksimile des Partiturautographs und der Skizzen.* Hrsg. und kommentiert von Felix Meyer. Basel: Paul Sacher Stiftung–Schott, 2000.

Pontosan hol helyezkedik el ez a kézirat a mű mintegy egy évtizedes keletkezéstörténetében? Nos, a legfontosabb fennmaradt forrás. A fakszimile kiadás címlapja autográf fogalmazványnak mondja (*draft, Entwurf, bouillion* a három másik kommentárnyelven), de szövegében Vikárius pontosan eligazít: „a mű első teljes leírása a komponálás idejéből, egy ének–zongorakivonat jellegű kézirat" (Kommentár: 7. oldal), amelyet Emmának írt egyik levelében maga Bartók „a Kékszakállú első zongorakivonata"-ként aposztrofált. Noha feltehetően megelőzte több-kevesebb lappangó (vagy inkább megsemmisített) vázlatanyag, illetve folyamat-fogalmazvány, ez a legkorábbi fennmaradt kézirat, ezt tartotta Bartók már megőrzésre érdemesnek. Benne megtalálható az első és a második befejezés-változat egyaránt (a harmadik, a végül kinyomtatott befejezés a további kéziratokban jelenik meg). Az eddigi szakirodalom legrészletesebb munkájában[2] is bőségesen hivatkozott autográf, amelyből azonban korábban csupán mintaoldalak jelentek meg.

Hasonmás és kommentár

E könyvészeti műfaj alapkérdése, hogy egyetlen kötetben legyen-e a fakszimile rész és a kiegészítő szöveganyag, vagy legyen egy kemény kötésű könyvtest, amelynek hátsó „zsebében", a kötéstáblába applikált külön füzetként helyezik el vagy a hasonmást, vagy a kommentárt, mert így a kettő egymás mellé tehető. A kiadók, a terjesztők és a könyvtárosok az előbbit szeretik, mert az a szebb (a kötés nem vetemedik) és a biztonságosabb (a boltban, a könyvtárban nem lehet kiemelni a mellékletet). A klasszikus Bach, Mozart és egyéb fakszimile kiadások zöme ezt a zárt könyv formátumot követi. A tudós közreadók egy része azonban, talán túlzott optimizmussal, bízik abban, hogy átírásukat–kommentárjaikat az olvasók meghatározó része össze akarja majd hasonlítani az autográffal, így ragaszkodik a „zsebes" kivitelezéshez. Bartók *Tánc-szvit*jének 1998-as hasonmás kiadásakor a Balassi Kiadó a vászonkötésű partitúrát és a papírkötésű, terjedelmes kommentár-kötetet külön kartonborítóba tette. Nem ritka a még cifrább eset sem. Például igazi hagyományos levéltári, zsinórral átkötött mappába teszik a többféle és részben eltérő méretű fakszimilét, valamint a kommentárt és átírás anyagot. Ausztriában születési évfordulójukra mesteri mappák készültek Webern és Berg műveinek forrásaiból,[3] s a Paul Sacher Stiftung Stravinsky-fakszimile kötetei[4] is invenciózusan találnak a tartalomhoz illő formát, minden esetben ragaszkodva az abszolút szolid kötéshez, amelyet külön doboz véd. A Sacher Stiftung Bartók *Zene húroshangszerekre, ütőkre és celestára* fakszimile kiadása sajátos eset: a kommentár és a fakszimile klasszikus módon egy kötetben van, de kiemelhető melléklet az autográf partitúra

2 Carl Leafstedt: *Inside Bluebeard's Castle. Music and Drama in Béla Bartók's Opera.* New York: Oxford University Press, 1999.

3 Anton v. Webern: *Sechs Stücke für Großes Orchester Opus 6.* Wien: Wiener Stadt- und Landesbibliothek, 1983; Alban Berg: *Symphonie-Fragmente.* Wien: Universal Edition A. G., 1984.

4 Igor Strawinsky: *Symphonies d'instruments à vent.* Basel: Paul Sacher Stiftung–Amadeus, 1991; *Trois pièces pour quatuor à cordes.* Basel: Paul Sacher Stiftung–Amadeus, 1994.

leragasztás alatti, elvetett rétegeit, vázlatait tartalmazó oldalak–fél lapok gyűjteménye. Ez az adott kéziratnál talán a legjobb megoldás.

Van persze egy harmadik, praktikus szempontja is a „zsebes" fakszimile kiadásnak, hogy tudniillik a viszonylag hosszú kommentár nyelvi variánsaiból így elég csupán egyet elhelyezni a kötéstáblában. A *Kékszakállú* kézirat hasonmás kiadása esetében meglehet, ez a gyakorlati szempont javallta leginkább a választott formát. Szóvá tehetném ugyan, hogy az 50 nyomtatott oldalt kitevő kommentárfüzet akár harmadával rövidebb lehetne, ha a tipográfus a műfaj nemzetközi hagyományaihoz illő stílust, betűméretet és sortávolságot választ. De az elmúlt másfél évtized magyar könyvkiadási-tipográfiai mozgásai a jelek szerint még nem mindig arról szólnak, miként fogadtassuk el magunkat igazi európaiként egy-egy szakma hagyományokat becsülő piacán, hanem hogy az adott kötet könyvészti egyéniségként mutassa magát nehezen becserkészett szponzorainak.

Papírszélig vagy margóval?

A fakszimile kiadás nem kevésbé meghatározó kérdése, hogy az eredetihez szinte a megtévesztésig hasonló formát jelentessen-e meg, vagy inkább annak jól tanulmányozható hű mását. A nyomtatvány és a kézirat közreadása nem azonos probléma. Egy régi könyvből sárgás színezetű, merített papírra nyomtatva, pergamenszerű vagy más, a korábbi évszázadok stílusát utánzó kötésbe téve, a szokásos módon könyvként körülvágva igazán jó reprodukció készíthető, nagy példányszám esetén viszonylag olcsón. Jó példa a Bärenreiternél megjelenő *Documenta Musicologica* elméleti munkákat, lexikonokat, hangszeriskolákat stb. tartalmazó első sorozatában az eddigi 43 kötet.

A kézirat, kiváltképpen a kottakézirat reprodukálása több okból nehezebb. Az egyik a méret. Bár vannak Bach *Orgelbüchlein*jéhez hasonló kis autográf-kötetecskék, a zeneszerzők zömmel a kor normál méretű kottapapírjára írtak, amely a merített papírok korában és a 19. század óta is többnyire nagyméretű, rendre nem konveniál a ma használatos papírmérettel, vagyis rendszerint sok jó minőségű papír vész el a nyomtatás–körülvágás során (hacsak nem kicsinyítik valamelyest a hasonmást, amire korábban számos példa akadt). A másik nehezítő körülmény maga a papírfajta (fényes vagy matt; mai merített papír vagy inkább jó minőségű, többszín-nyomásra alkalmas vastagabb papír stb.). Bach vagy Mozart merített papírjának fizikai megjelenése természetesen nem reprodukálható, mert azon a papírszélek szabálytalanságai, a felszín egyenetlenségei–hepehupái papírívenként és oldalanként egyediek, mint az ujjlenyomat, és részben ezek befolyásolták a lúdtoll-vonások végső formáját. De fontosabb, hogy a kottakéziraton az írás nemegyszer a papír pereméig tart.

Akkor hát külső margóval készüljön-e a fakszimile kiadás, hogy az információ teljessége kedvéért a papírszél is jól látható legyen – ami persze gyengíti az eredetiszerűség illúzióját –, vagy a papírszélek óvatos körülvágásával? A gyári papír előtti korszak kéziratait reprodukáló mai igényes kottafakszimilék, lényegében egységesen, természetesen margóval dolgoznak. Vannak persze bibliofil pénzpocsékolások: magam is örömmel használom a tanításban a Haydn *„Genzinger" szonáta*

autográfjának azt az 1982-es bécsi kiadását,[5] amelyben a kötésből kivehető, egyedileg körülvágott, majd cérnával füzetté összevarrt bifóliók papírszéle valóban olyasféle, mint egy 1790-es kéziraton lenni szokott. De a körülvágás végső soron csak hozzávetőleges, mellesleg a reprodukció fényes–sima papírt használ. Egy jó CD-ROM feldolgozás ma ennél már többet tud, igaz, csak a képernyőn.

Mármost egyszerűbb-e a helyzet az újabb korok előre gyártott kottapapírjainak reprodukálásakor? Kell-e Bartók kéziratainál a papír szélét is megmutató margó? A közreműködésemmel készült valamennyi Bartók fakszimile kiadásban ragaszkodtam a margóhoz: így bárki láthatja a teljes kottapapír-oldalakat, semmi sem marad le, a szakértő szem azt is nyomban konstatálhatja, hogy például az 1. és a 2. román táncot nem azonos méretű papírra írta a szerző. Bartók Péter *Brácsaverseny* fakszimile kiadása[6] és a bázeli Paul Sacher Stiftung *Zene húroshangszerekre, ütőkre és celestára* autográf-hasonmása is margóval készült. Legfeljebb annyi a különbség, hogy a hagyományosabb fehér (vagy halványszürke) papírmargó helyett Bartók Péter, mint kézirat-reprodukcióiban általában, fekete margóval veszi körül az eredeti oldalakat.

A *Kékszakállú* fakszimile kiadása papírszélig nyomtat, itt nincs margó (a Balassi kiadó már a *Tánc-szvit* esetében is ezt a megoldást választotta). Ezt a döntést bizonyára számos tipográfiai, esztétikai, praktikus szempont támogatja. S miután a megvalósítás szép, végső soron elfogadható a megoldás. Azért a kutatók számára megjegyzem:

– A hasonmás kiadásban a papírívek külső papírszélein a kötet körülvágása után pár milliméter hiányzik: a lap tetején 1–2 mm, a lap alján 2–3 mm; kívül (a kottavonalazáson túlfutó kézírás miatt ez a legkényesebb) általában 2–3 mm.

– A 11. oldaltól a *Kékszakállú* autográf kottapapír mérete valamivel nagyobb, itt a hiányzó rész egy kicsivel még nagyobb (például a 23. oldal alsó margóján Kodály nem ennyire a papírszél közelébe írta–rajzolta le nevezetes ábráját a „ritter Blaubart" és a „Kékszakállú" alapvetően ellentétes szólejtéséről).

– Ha nem is nagy számban, de sajnos vannak elveszett szövegrészek (mind a négy nyelvi variáns-kiadásban). Például az 1. oldal utolsó akkoládjában Bartók „Judit, jössz-e még utánam" szövege után eltűnt a kérdőjel; a 15. oldal felső és alsó akkoládjának végén, a margón hiányoznak az ütemvonalak; a 17. oldal alján lévő áthúzott jegyzetszöveg részben levágva; a 20. oldal bal felső sarkában a hangmagasság már nem látszik, jóllehet az eredeti kéziraton még világosan olvasható; a piros számozású 48. oldal alján az Eberle papírmárka jelzésből a „16 linig" sor teljesen le van vágva stb.

Vagyis a mesteri fakszimile kiadás a kutatók számára nem ad olyan teljes információt, mint amilyet a margós nyomtatás biztosított volna.

5 Joseph Haydn: *Klaviersonate in Es-Dur Hob. XVI: 49.* Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1982.

6 *Viola Concerto. Facsimile Edition of the Autograph Draft with a Commentary.* [Homosassa, FL:] Bartók Records, 1995.

Megjegyzendő, Bartók nagyon jól tudta, hogy ő maga még könyveiben–kottáiban is szokott írni a lapszélekre, ezért saját könyvkötőjének általában tiltotta a rutinszerű körülvágást. A zenekari *Concerto* híres sajtóhibájáért – hogy a II. tétel metronómszáma 94 helyett 74-ként jelent meg – ugyancsak az Amerikából Londonba elküldött metszőpéldány körülvágása okolható. Vikárius László kommentárszövege éppen a *Kékszakállú*val kapcsolatban idézi, hogyan kérte levelében feleségét Bartók, hogy a könyvkötőnek akár tízszer is kösse majd lelkére a „körülnemvágás"-t (Kommentár: 18. oldal).

Színhűség

Ilyen színhűségű Bartók fakszimile kiadás itthon eddig nem készült. Az EMB korszak hasonmás kiadásai egyszerűbb eseteket viszonylag olcsó módszerrel – egy szín árnyalataival vagy éppen csak a piros (vagy a piros és a kék) bejegyzéseket hozzátevő ál-többszínűséggel – tettek a kottapultra. Bartók Péter, illetve a Sacher Stiftung már említett reprodukciója kétségkívül rendkívül jó minőségű, de ott a feladat a színek–árnyalatok szempontjából egyszerűbb volt, csakúgy, mint a *Táncszvit* partitúrájának esetében.

A *Kékszakállú* autográfjának reprodukciója ugyanis valamennyinél nagyobb kihívást jelentett. Túl a tinta alapírás árnyalatain, ezúttal lila és kék tinta, többféle ceruza, és természetesen piros ceruza is szerepel, s ha ezek a fő színárnyalatok nem különböztethetők meg, akkor a kívülálló nehezen tudja követni, mit írt bele Bartók kéziratába Kodály Zoltán és Emma asszony, hogyan rakódtak egymásra az írásrétegek. Külön problémát okoz, hogy a kéziratot a Bartók Archívum még Dille professzor vezetése idején restauráltatta, majd bőrbe köttette – mindkettő jelentősen megnehezítette a színes reprodukálást. A digitalizált felvételeket egyébként az OSZK, a nyomást a Demax Nyomda készítette.

A reprodukció igazán briliáns. Apróbb kritikai megjegyzéseimmel nem is csak azért hozakodom elő, mert abban a szerencsés helyzetben vagyok, hogy egymás mellé tehetem a trezorban őrzött eredeti kéziratot és a fakszimile kiadást, így természetesen láthatok olyan részleteket, amelyeket az olvasó nem észlelhet. Hanem azért is, mert ez a fakszimile a továbbiakban az antikvár piacon amolyan etalon lehet – aukciók előkészítésekor, hitelességi kérdések megválaszolásakor. A színárnyalatokról és a reprodukció élességéről van szó. Ebben a korszakában általában, konkrétan ebben a kéziratában is, Bartóknál az eredeti papírszín a fakszimilén láthatónál sárgásabb, nem szürkés árnyalatú; tintaírása határozottan barnább, s nem szürkés (zöldes-szürkés) összbenyomású. Az pedig a digitalizálással és a nyomtatáskor választott képfelbontással lehet kapcsolatban, hogy az eredeti mellett a reprodukció toll- és ceruzavonásai szemmel láthatóan életlenebbek. Minden kicsit vastagabb, esetenként a vékony toll-írás és a ceruza összetéveszthetővé válik.

Szólni kell még a 21., 38., 44. oldal beragasztásairól. Bartók kézirataiban megszokottak az átragasztások, amelyeket a Budapesten őrzött kéziratokban a restaurátor évtizedekkel ezelőtt felnyitott, majd a kisebb-nagyobb papírdarabkákat úgy ragasztotta vissza, hogy a régi és az új verzió is látható legyen. Bár nagyritkán láttam már erre példát külföldi fakszimile kiadásokban is, az ilyen egyenként hajto-

gatandó–beragasztandó kottarészlet igazi kézimunka, köszönet érte. (Légy a levesben: ha már vállalták ezt a munkatöbbletet, a 44. oldalon levő fél lapnyi felragasztás üres hátoldala miért nem az eredeti hátoldalt reprodukálja? A fakszimilebeli hátoldal ugyanis kivágat a számozatlan utolsó, üres kottaoldal egy részletéről, amit a foltok egyértelműen azonosíthatóvá tesznek, a laikus szem is látja.)

Utószó vagy tanulmány?

Minden fakszimile kiadás készítésének egyik nehéz döntése: hány nyelvű legyen a kiadás; kinek adresszált és milyen terjedelmű és mélységű a kommentár? Könnyű a világnyelven beszélő országoknak! A csupán angol (vagy egy jóval kisebb piacon: csupán francia) címlap és kommentár teljesen legitim. A németek, s ne feledjük, a zenei fakszimilék tekintetében máig ők a legtermékenyebbek, ma jobbára a német/angol bilingvis kiadást művelik. Korábbi magyar kottafakszimile kiadások, köztük Bartók-hasonmások is, zömmel beérték az angol/magyar kétnyelvű formával, ezt még elfogadhatóan lehetett terjeszteni külföldön. De itthon egyre erősebb az ellenállás az angol világnyelv dominanciája ellen, és úgy gondoljuk, hogy a német és a francia is alapnyelve Európa szellemi életének. Ennek jegyében a *Kékszakállú* fakszimiléjéből négy nyelvi változat készült.[7]

Ami a kommentár hosszát–részletezettségét illeti, nagy önmérsékletet kíván annak eldöntése, mennyit zsúfoljon a közreadó, általában a téma világszerte legjobb ismerője, a hasonmás kiadás kísérő szövegébe. Sokféle kiváló és kevésbé ideális mintát ismerünk. Mindig csodálója voltam annak, ahogyan például Alfred Dürr fogalmazta meg tömör kísérőtanulmányait a Bach fakszimile kiadásokhoz: szóljon elsősorban a művelt olvasókhoz és a bibliofilekhez, a könyvtárosokhoz, de a célszerű mértékig a Bach-kutató kollégához, sőt a kíváncsi muzsikushoz is. Nem tagadom, az effajta mértéktartást tekintettem ideálnak, és próbáltam a magam kommentárszövegeiben alkalmazni.

Vikárius László nagyszabású tanulmánya azonban más műfaj, messze túlmegy az adott kézirat minden részletének figyelmet szentelő leíráson és értelmezésen. Pusztán az alcímek némelyike („Ballada – a magányról"; „Élmény és komponálás"; „Hangszerelés – napfürdőben"; majd később: „A legszebb asszony és az éjszaka") és az életrajzilag odaillő fotók gazdag választéka is jelzi, hogy több ez, mint hagyományos kommentár: alapvető, új gondolatokban rendkívül gazdag tudományos tanulmány Bartók operájáról, esszé-színvonalú kidolgozásban. Az olvasó nem tudhatja, hogy Vikárius vezetésével már munkában van a Bartók-összkiadás *Kékszakállú*-kötete; nos, ez a rendkívül összetett tanulmány jó hírnöke az eredményes filológiai és eszmetörténeti kutatómunkának. Vikárius László az eddigi *Kékszakállú*-irodalmon jelentősen túlmutató értelmezést mutat fel a mű genezi-

7 Nem ez a legpazarlóbb: A *Brácsaverseny* hasonmás kiadásánál Bartók Péter különféle meggondolásokból öt kommentárnyelvhez ragaszkodott (angol, magyar, német, japán, spanyol; NB a francia nincs köztük). Így épült egy 16-oldalas kézirat köré a (kottaátírással együtt) 84 oldalas kötet. Igaz, nem kommerciális kiadó vállalta megjelentetésének költségeit, hanem maga Bartók Péter.

séről, a legfontosabb átalakításokról. S miután mindez nem csak a kutatóknak szól, és valóban szorosan kapcsolódik a fakszimilében megjelenő kézirat írás- és javításrétegeihez, megjelentetésének éppen ez az ideális alkalma–formája.

A kommentárfüzet szokatlan terjedelmét és tudományos adatoltságát pusztán a zenetudomány szempontjából is üdvözlendőnek tartom. Belőle megtudhatja a magyar és nem-magyar zenetudós, hogy a Bartók-kutatás egyértelműen nagykorúvá vált terepe a zenetörténet tanulmányozásának. A specializálódni készülő fiatal Bartók-kutató pedig leckét kap abból, milyen ma a zenetudomány; miként kell a jövőben dolgozni Bartók-témákon, milyen hivatkozási technikával, mekkora érzékenységgel és respektussal elődeink–kollégáink munkája, de elsősorban a zeneszerző mesterműve iránt.

A Pro Musicologia Hungarica Alapítvány a Magyar Zenetudományért

1995 ősze óta működik, 1998. január 1-től nyilvánította a Fővárosi Bíróság közhasznú szervezetnek. Fő célja a zenetudományi kutatás és a színvonalas zenekritika támogatása, zenetudományi publikációk megjelenésének elősegítése.

Ha Ön pénzbefizetéssel támogatja az Alapítványt céljai megvalósításában, a befizetett összeget egészében levonhatja adójából.

Az Alapítvány bankszámlaszáma: **11706016-20774675**

Ha Ön személyi jövedelemadójának bevallásakor adójának 1 százalékát az Alapítványnak adja, a magyar zenetörténészeket, saját szakmájának munkáját támogatja.

Az Alapítvány adószáma: **18077555-1-42**

A Liszt Múzeum Alapítvány

(1064 Budapest, Vörösmarty u. 35)

azzal a céllal jött létre 1994-ben, hogy a Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont működését és tudományos tevékenységét segítse.

A közhasznú alapítvány az eddigiek során jelentős támogatást nyújtott a múzeumi gyűjtemény gyarapításához, restauráláshoz, a múzeum klimatizálásához, kiállítások megrendezéséhez, kutatói megbízásokhoz, katalógusok megjelentetéséhez stb.

Segítsége kiemelkedően fontos a múzeum számára. Kérjük, Ön is támogassa adójának 1 %-ával a Liszt Múzeum Alapítványt, melynek adószáma: **18060786-1-49**.

BESZÁMOLÓ

Korody P. István

LISZT FERENC ISMERETLEN DALA

2007. július 7-én az ARD német tv-csatorna kulturális rovata a következőket közölte:

> Tudósítás Münchenből: a Müncheni Bajor Állami Könyvtárban a müncheni ifjúsági íróról, gróf Franz Pocciról rendezendő kiállítás előkészületeinél rábukkantak Liszt Ferenc egy eddig ismeretlen dalára. Az „Amikor az utolsó csillagok elhalványulnak" című dal ősbemutatóján szerdán [július 11-én], a kiállítás megnyitásakor, Juliane Banse szoprán működik közre. Adataink szerint a dal keletkezésének időpontja 1843. október 20., ez az időpont Liszt koncertturnéjának müncheni hangversenyével esik egybe.[1]

Alan Walker a mai zenetörténeti kutatásokkal egybehangzóan Liszt 1939–47 közötti éveit előadóművészi pályája csúcsának értékelte.[2] Könyvének 306–307. oldalán térképet közölt Liszt utazásainak elképesztő számú állomásáról,[3] amelyiken a bajor főváros „München 1843" adattal szerepelt. Liszt tehát virtuozitásának teljes fegyverzetében érkezett Münchenbe 1843. október 15-én, hogy kéthetes tartózkodása alatt a zongora mellett négy nyilvános fellépést és számtalan rögtönzött privát közreműködést vállaljon.[4] Szálláshelyéül a Hotel Bayerischer Hofot választotta, ahová a véletlen ugyanebben az időben Bettina von Arnim grófnőt a vele

1 „Bei den Vorbereitungen zu einer Ausstellung über den Münchner Jugendschriftsteller Franz Graf Pocci in der Bayerischen Staatsbibliothek in München ist ein bislang verschollenes Lied von Franz Liszt gefunden worden. Das Werk mit dem Titel »Wenn die letzten Sterne bleichen« werde am Mittwoch [11. Juli] bei der Eröffnung der Ausstellung von der Sopranistin Juliana Banse uraufgeführt, hiess es in München. Das Lied entstand den Angaben zufolge am 20. Oktober 1843, als Liszt auf einer Konzerttournee in München weilte."

2 Az idevonatkozó Walker-referenciák a szerző háromkötetes Liszt-monográfiájának első két kötetéből valók: Alan Walker: *Liszt Ferenc. 1. A virtuóz évek 1811–1847.* és 2. A weimari évek 1848–1861. Budapest: Editio Musica, 1986 és 1994. (A továbbiakban Walker I. és Walker II.)

3 Walker I.

4 Liszt müncheni tartózkodásáról, fellépéseiről, azoknak sajtóvisszhangjáról lásd Sigrid von Moisy bevezetőjét: „Franz Liszt / Wenn die letzten Sterne bleichen / Lied für Singstimme und Klavier / Faksimile nach dem Autograf / der Bayerischen Staatsbibliothek München / Vorwort von Rolf Griebel / Einleitung von Sigrid von Moisy / Edition und Kritischer Bericht von Sabine Kurth." München: G. Henle Verlag, 2007, IX–XIII. (a továbbiakban: Fakszimile.)

utazó lányaival vezette. Liszt és von Arnim (szül. Brentano) a zongoraművész berlini tartózkodása alatt ismerkedett meg.[5]

Az ötvennyolc éves hölgy Münchenbe három lányával, Maximiliane-val, Armgarttal és Giselával egy Bad Gastein-i fürdőkúráról érkezett. A tervezett három napos látogatásból Liszt miatt kéthetes tartózkodás lett. Bettina von Arnim külön szalont tartott fent a Bayerischer Hofban. Ez a szalon lett Liszt kéthetes müncheni tartózkodása alatt a helyi társadalmi élet központja. Október 22-én a társaságot maga a bajor király, I. Lajos is felkereste a Bayerischer Hofban. A találkozásról naplójába a következőket jegyezte fel: „Vele voltak lányai Max és Armgrad, mindkettőjük elnyerte tetszésemet, és akkor jött Liszt, aki nemcsak nagy művész, hanem olyan nagylelkű ember is, aki a rászorulóknak mindenét odaadja, magának semmit sem tart meg. (Ő magyar, Bécsben kezdte zongoratanulmányait...)"[6] Miután Liszt három nyilvános hangversenyét is meghallgatta és a virtuózt „une gracieuseté extrême"-nek találta, audenciára hívta október 27-re, ami különös kitüntetésnek számított a bajor királynál.[7]

Liszt müncheni társaságának központi alakja volt Franz Graf Pocci (1807–1876), aki olasz bevándorló családból származott. Édesapja főhadnagy, aki mint vezető udvarmester (Oberhofmeister) a Wittelsbachok müncheni udvarába került. Az ifjú gróf 1825 és 28 között jogi tanulmányokat folytatott, 1834-ben házasságot kötött. Első pozícióját a bajor királyi udvarnál 1847-ben mint zenei intendáns (Hofmusikintendant) kapta meg, ezt követte az udvari főceremóniamester és főkamarás címzetes beosztás. Udvari szolgálatait I. Lajos, II. Miksa és II. Lajos uralkodása alatt is fenntartotta.

Pocci gróf szenvedélye már gyermekkora óta a zene, a rajz és a festészet volt. Felnőven bekapcsolódott a müncheni társadalmi élet művészeti, tudományos, polgári és arisztokrata mozgalmaiba. Az 1854-ben doktori címet szerzett gróf rövid gyermektörténeteket írt és illusztrált a *Münchener Bilderbogen* számára. Joseph Schmid 1858-ban bábszínházat nyitott a gyermekek számára és meghívta Pocci grófot színháza vezetőjének. A gróf, aki éppen összekülönbözött Franz Lachner karmesterrel[8] és Franz von Dingelstedt színházi igazgatóval[9] azonnal igent mondott. Több mint negyven bábkomédiát írt a gyermekeknek. Ezekben nem kímélte kritikájával a helyi művészetet, az udvart, de még Richard Wagnert sem. A modern életformát (vonatközlekedés, higénia) nem kedvelő grófot Liszt Ferenc így

5 Walker I, 383-84.

6 Bayerische Staatsbibliothek, Ludwig I.-Archiv 3,138, 933-935. Idézi von Moisy, Fakszimile XI. – „Ihre Töchter Max u Armgrad, beyde gefielen mir, waren bey ihr, u Liszt kam, der nicht nur ein grosser Künstler sondern ein so wohlthätiger Mensch ist dass er Hülfsbedürf[tigen] alles gebend, nichts für sich behielt. (Er ist ein Ungar, in Wien erst Klavierunterricht bekommen...")

7 Bayerische Staatsbiblithek, Ludwig I.-Archiv 3,138,953. Idézi von Moisy, Fakszimile IX–X.

8 Franz Lachner 1803–1890. A Müncheni Hof- und Nationaltheater karmestere, Schubert barátja és műveinek lelkes népszerűsítője.

9 Franz von Dingelstedt 1814–1881. A Müncheni Hof- und Nationaltheater intendánsa 1851–57 között. 1857-től a Weimari Nagyhercegi Udvari Színház vezető intendánsa. Négy évig Liszt munkatársa a színháznál. Liszttel való összetűzéséről: Walker II, 470–473.

jellemezte: „Pocci gróf udvari marsall, egyúttal költő, festő és zenész, aki ezt a három funkciót személyében kedvességgel, bájjal és perfekt modorral testesíti meg.[10]

Pocci gróf és a von Arnim hölgyek társaságában Liszt megtekintette München nevezetességeit, a gróf még kirándulást is szervezett a Starnberg-i tóhoz és saját kastélyához Ammerlandban. A Bayerischer Hof estélyein pedig együtt szórakoztak. Armgart von Arnim szépen énekelt, így elképzelhető, hogy az ő spontán közreműködésével született a beszámolónk témájául szolgáló Liszt-dal. Liszt nemcsak udvariasságból dicsérte Armgart énekesi képességeit, hanem még saját kottázású dalaiból is küldött számára néhányat, így a híres Heine-megzenésítést: *Du bist wie eine Blume* címűt is, a következő ajánlással: „Herzhaft in die Dornen der Zeit greifen" (Bátran bele az idő töviseibe).[11]

Pocci gróf hagyatékának egyik fele 1992-ben a Bajor Állami Könyvtár tulajdonába ment át, másik fele pedig továbbra is családi tulajdonban maradt. A könyvtár *Pocciana* elnevezésű gyűjteménye Liszt a grófhoz írt öt levelét is tartalmazza, amelyek eddig szintén ismeretlenek voltak, így feldolgozásra várnak. A 200 évvel ezelőtt született grófra emlékezve szervezték meg a most rendezett kiállítást: „Franz Graf Pocci (1807–1876). Schriftsteller, Zeichner, Komponist unter drei Königen". (A kiállítás hivatalosan ez év július 27-én fogadta az első látogatókat, bezárásának időpontja október 14. volt)

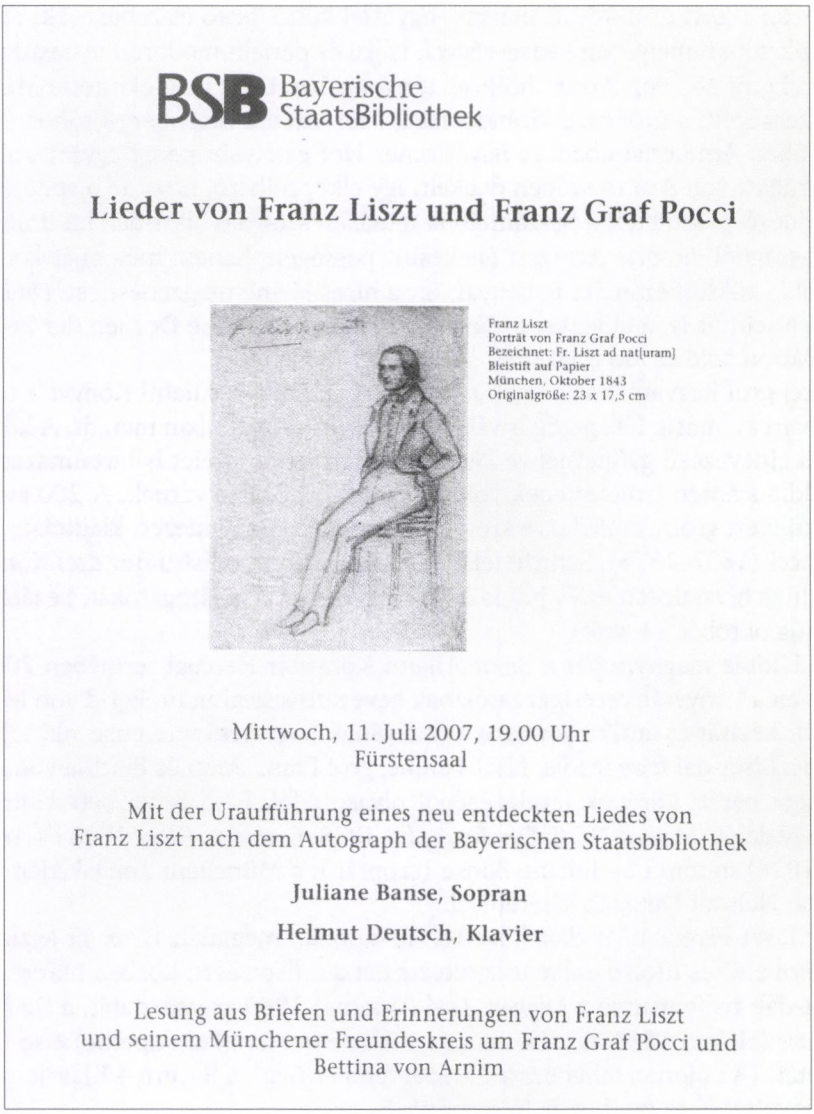
A kiállítás megnyitóján a Bajor Állami Könyvtár Hercegi termében 2007. július 11-én a könyvtár vezérigazgatójának bevezető szavai után Sigrid von Moisy, a könyvtár kézirat és antik nyomatok osztályának hagyatéki referense, aki tulajdonképpen a Liszt-dal felfedezője, Liszt Ferenc, gróf Franz Pocci és Bettina von Arnim müncheni baráti körének levelezéséből olvasott fel. Első zenei betétként Pocci gróf négy dalát (*Mailied* 1826, *Der Troubadur* 1828, *Gretchens Klage* 1826 és *An meine Zither* 1828) mutatta be Juliane Banse (szoprán), a Müncheni Zeneakadémia professzora, Helmut Deutsch kíséretével.

Ezt Liszt Ferenc négy dala követte. Az újonnan megtalált *Wenn die letzten Sterne bleichen* első és utolsó dalként keretezte ezt a műsorrészt, közben három további Liszt-dalt hallhattunk: a *Mignons Lied* (Goethe) 1860-as változatát, a *Du bist wie eine Blume* (Heine) 1860-as változatát és a *Wanderers Nachtlied* (Goethe) első (1843) változatát. (Az újonan felfedezett dal szeptember 6-án, a Bayern 4 Klassik rádióállomás jóvoltából az éterben is felcsendült.)

A dal Mus.ms 23595 jelzetű kézirata láthatóan nagy sebességel született. Vastag tollvonások, heves, szinte firkált javítások, elmaszatolás, lehúzás és betoldás, a kulcsok hiánya és az előjegyzés hiányos megadása mind erre utalnak. A 24 ütemből álló, összesen három oldalon lejegyzett dal első oldala 9 ütemet tartalmaz, melyből a kihúzott 7. ütem pótlása miatt az a 9. ütem után, az oldal utolsó üteme-

10 „Le Comte Pocci, Maréchal de Cour, à la fois Poète, Peintre et Musicien, et ne faisant de ses trois pierres qu'un coup d'amabilité, de bonne grâce et de parfaite manière." – Franz Liszt-Marie d'Agoult: *Correspondance.* Nouvelle édition revue, augmentée et annotée par Serge Gut et Jacqueline Bellas, Paris: 2001, 495. levél, 1943. október 24. Idézi von Moisy, Fakszimile X.

11 Idézi von Moisy, Fakszimile XI/11. lábjegyzet.

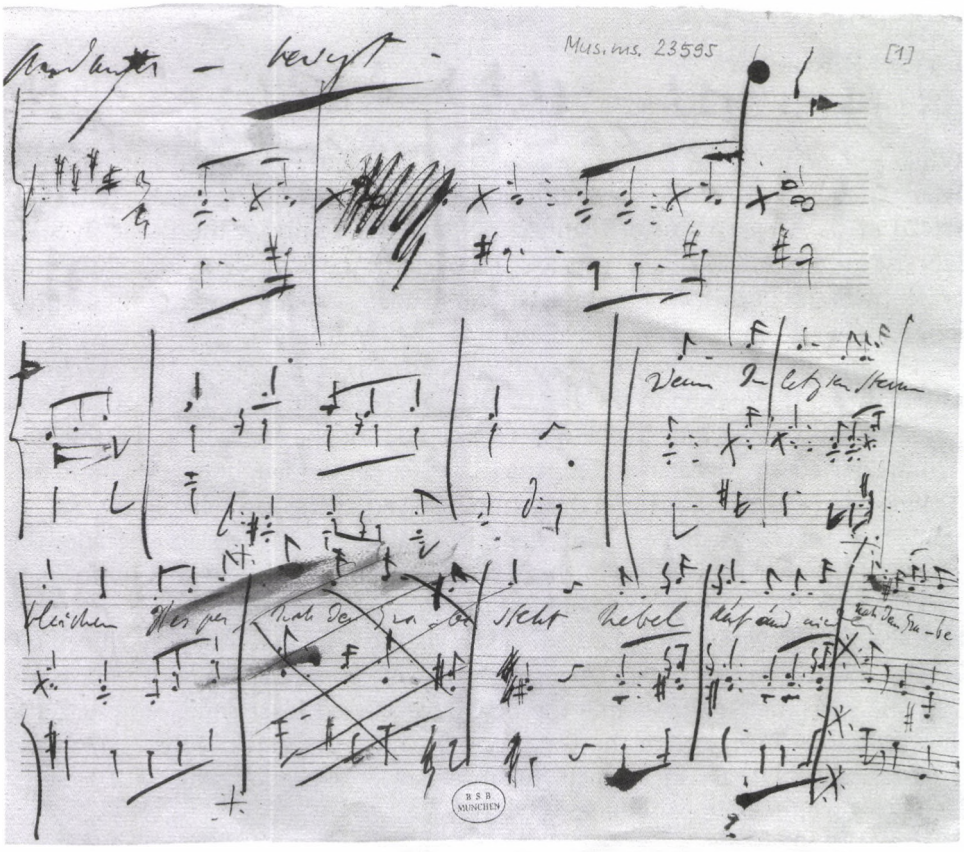


1. kép. A Bajor Állami Könyvtár meghívója Liszt újonan felfedezett dalának ősbemutatójára. A meghívón szereplő (eredetileg 23x17,5 cm. nagyságú) ceruzarajz Pocci gróf műve a következő címmel: „Fr. Liszt ad nat[uram]".[12]

ként kapott helyet. A dal kéziratának végén Liszt igencsak sebesen odavetett betűkkel még odaírta: „Bey Frau von / Arnim / für den Grafen / Pocci geschrieben / 20 October 1843 F. Liszt".[13]

12 Pocci gróf ceruzarajza (Fakszimile II) mellett egy másik portrét is készített Lisztről, egy akvarell-tollrajz kombinációt.

13 „Von Arnim asszonynál gróf Poccinak írva 1843. október 20. F. Liszt."



2. kép. Liszt „Wenn die letzten Sterne bleichen" kézirat, 1. oldal.
A Henle kiadó szíves hozzájárulásával.

A dal szövege a következő:

	Nyersfordítás:
Wenn die letzten Sterne bleichen	*Amikor az utolsó csillagok elhalványulnak*
Hesper nah dem Grabe steht	*Hesperia a sír szélén áll*
Nebel auf und nieder steigen	*Köd száll fel, s alá*
Morgen Luft und Baum durchweht	*Reggeli levegőt és lombot ér*
Fühl ich das Wogen der Brust	*Érzem, hogyan emelkedik mellkasom*
Bin ich mir freudig bewusst.	*Örömmel veszem észre, hogy vagyok.*

A hatsoros strófa valószínűleg egy többversszakos vers része, a szöveg szerzője (bár ezt semmilyen adat nem támasztja alá) valószínűleg a társaság tagjaiból való. Liszt sem e dal előtt, sem azután nem zenésített meg Pocci-szöveget.

A dal már megjelent a Henle kiadónál fakszimile kiadásban, Sabine Kurth kritikai megjegyzéseivel.

ABSTRACT

István P. Korody

AN UNKNOWN SONG BY LISZT

While preparing for an exhibition about the local author, painter and musician Franz Graf Pocci to mark the 200th anniversary of his birth, Sigrid von Moisy (Head of the Department of Manuscripts and Old Prints at the Bavarian State Library, Munich) made a new musical discovery in the form of an unknown autograph by Franz Liszt. "When The Last Stars Fade" is a short song (24 measures-long) and was composed on 20th of October 1843 in Munich.

During his concert trip to Southern Germany, Liszt spent two weeks in Munich from the middle to the end of October 1843. He played four official and numerous private recitals in the Bavarian capital. At the same time, Bettina von Arnim arrived in Munich accompanied by her three daughters; Maximiliane, Armgart and Gisela. Liszt and the Arnims stayed at the same hotel, the Bayerischer Hof, where Madame Arnim kept a private salon. This salon became the centre of Munich's social life in the second half of October 1843. Count Franz Pocci also belonged to the circle of Liszt's friends who gathered at the Bayerischer Hof. Even the Bavarian king, Louis I. paid a visit to Liszt and friends at this hotel. One of the von Arnim sisters, Armgart had a fine voice and it is not impossible that she sang for very first time the newly discovered Liszt song. However, the first official performance of the song took place on the 11th of July, 2007 at the Bavarian State Library in Munich. Julianse Banse (soprano) sang with Helmut Deutsch's piano accompaniment.

István P. (Paku) Korody, musicologist and pianist, living and teaching piano in Liechtenstein, studied at The Szeged Conservatory of Music (Péter Bódás), The Cleveland Institute of Music (Vitya Vronsky) and The Ohio State University (Sylvia Zaremba) where he earned his DMA Degree in Piano Performance and Literature. As a postgraduate student he also participated in the courses of professor György Kroó at The Franz Liszt University in Budapest. His last publication for this periodical: Bartók's Two 100 Years Old Letters (2005/3)

Magyar zene ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

A 2007. ÉVI, XLV. ÉVFOLYAM TARTALOMJEGYZÉKE

SÁROSI BÁLINT
Kodály, 2007 225

KONFERENCIA A HATVANÉVES TALLIÁN TIBOR TISZTELETÉRE
BOZÓ PÉTER
Choufleuri úr szalonjában,
avagy a Théâtre-Italien görbe tükre 183
DALOS ANNA
Új zenei repertoár Magyarországon (1956–1967) 29
DOMOKOS ZSUZSANNA
Miserere d'après Palestrina
Egy zenei idézet sorsa a Cappella Sistinától Liszt zongoraművéig 37
MESTERHÁZI MÁTÉ
Cantus vitae, cantus mortis
Két posztromantikus kísérlet az összefoglalásra 17
PÉTERI LÓRÁNT
Scherzo és „unheimlich"
Műfaj és érzület konstrukciója a hosszú 19. században 3

TANULMÁNY
DOMOKOS MÁRIA – PAKSA KATALIN
A népdal a 18. században 113
FARKAS ZOLTÁN
„Jungfrau, Mutter, Königin..."
A Nő Mozart egyházi zenéjében 373
FAZEKAS GERGELY
Egy arabeszkfogalom és zenei konzekvenciái
Dallamformálás és polifónia Debussy zenéjében 143
GILÁNYI GABRIELLA
Ad Magnificat, Hebdomana per Annum
Egy g-tonalitású antifóna-sorozat a mediterrán Európában 53

GOMBOS LÁSZLÓ
„Klaviervirtuose aus Wien"
Dohnányi Ernő fogadtatása a bécsi években 429
HOVÁNSZKI MÁRIA
Magyar nyelvű énekelt (dal)költészet a 18. századi magyarországon
1. Gáláns, rokokó énekköltészet
2. Érzékeny dalköltészet 289
JAKAB HEDVIG
Ujjrend, artikuláció, díszítés:
három alappillér Sweelinck műveinek előadási gyakorlatában 411
KIRÁLY PÉTER
Paul Charl Durant
Egy valószínűleg Pozsonyból származó németországi lantos és családja 439
KOVÁCS ILONA
Dohnányi Ernő zeneszerzői műhelyében
A tételindítás problematikája 201
KUSZ VERONIKA
Dohnányi fogadtatása Amerikában
Sajtórecepció 1949–1960 265
MIKUSI BALÁZS
„Charakteristische Musik unterscheidet sich von der malerischen..."
Avagy volt-e Schumann-nak „dán stílusa"? 381
RICHTER PÁL
Vallomások életutak metszéspontjában
Az imádott nőalak Schumann és Brahms művészetében 397
SIPOS JÁNOS
Bartók anatóliai gyűjtésének egy siratója és annak háttere 79
SOLYMOSI TARI EMŐKE
„Történeti hangversenyek" és „önképzés igen szép sikerrel"
Zenetörténet-oktatás, zenetörténeti hangversenyek, önképzőkör a Nemzeti Zenede utolsó 30 évében 65
SOMFAI LÁSZLÓ
Haydn cigány adagiója 133
TARI LUJZA
Kodály Zoltán, az egykori Mohi és a régi magyar műdalok 357
ZEKE LAJOS
Az Op. 111 Ariettájától a Zene fúgájáig
A bartóki kozmikus kvintspirál beethoveni előképe 231

ÖRÖKSÉG

ZOLTAI DÉNES
Pro és contra Wagner: Nietzsche 1870–71-ben 215
FRIEDRICH NIETZSCHE
Hátrahagyott jegyzetek (1870 vége–1871 április) 217

KÖZLEMÉNY
KIRÁLY PÉTER – MÉSZÁROS KÁLMÁN
Sostakovicz Albert zborói orgonista folyamodványa II. Rákóczi Ferenc fejedelemhez 93

RECENZIÓ
BÜKY VIRÁG
Pályakép
Bónis Ferenc: Élet-képek: Bartók Béla 105
LAMPERT VERA
Afrika vonzásában: Bartók Béla biskrai gyűjtőútja
Bartók és az arab népzene 343
SOMFAI LÁSZLÓ
A Bartók-emlékév fakszimile kiadása
Bartók Béla: A kékszakállú herceg vára, *opus 11, 1911. Autográf fogalmazvány. Közreadja Vikárius László* 449
VIKÁRIUS LÁSZLÓ
Akinek nem térkép ama táj…
László Ferenc: Bartók markában Tanulmányok és cikkek (1981–2005) 99

BESZÁMOLÓ
KORODY P. ISTVÁN
Liszt Ferenc ismeretlen dala 457

Ára: 500 Ft