FV57
20

Magyar zene

1·2008

Magyar zene

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XLVI. évfolyam, 1. szám *2008. február*

Tartalom

KONFERENCIA A 75 ÉVES KÁRPÁTI JÁNOS TISZTELETÉRE

3 VIKÁRIUS LÁSZLÓ
Kárpáti Jánoshoz a 75. születésnapja tiszteletére rendezett konferencián

TANULMÁNY

7 MIKUSI BALÁZS
Bartók és Scarlatti
Oknyomozás és hatástanulmány

31 VIKÁRIUS LÁSZLÓ
Bartók: „Medvetánc"

51 LÁSZLÓ FERENC
Erdély találkozásai Schönberggel és iskolájával

61 MESTERHÁZI MÁTÉ
„Was die Wahrheit ist..."
Richard Strauss Elektrájának magyar fogadtatása

71 DALOS ANNA
Kodály és a zenetörténet

VISSZAEMLÉKEZÉS

93 KALMÁR LÁSZLÓ
Kurtág: 8 kórus Tandori Dezső verseire, op.23 (1981–84)
Közreadja: Varga Bálint András

97 SOLYMOSI TARI EMŐKE
Commedia dell'arte és bábjáték
Az „irrealitás-élmény" Lajtha Capriccio *című balettjében*

RECENZIÓ

109 RICHTER PÁL
Talán mégsem marad torzó
Bartók Béla: Magyar népdalok (Egyetemes Gyűjtemény)

113 HAMBURGER KLÁRA
Egy vándor csepürágó vidéki fellépései Franciaországban
Franz Liszt un saltimbanque en province
Direction scientifique: Nicolas Dufetel-Malou Haine

nka Nemzeti Kulturális Alap

2KAL INFORMATIKA

MEGJELENIK AZ OKTATÁSI ÉS KULTURÁLIS MINISZTÉRIUM
ÉS A NEMZETI KULTURÁLIS ALAP, VALAMINT
A 2KAL INFORMATIKA TÁMOGATÁSÁVAL

Magyar zene ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT – 2008/1

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) • 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

Vikárius László

KÖSZÖNTŐ

Kedves János,
kedves Kollégák, Barátaink, kedves Vendégek!

Nekem jutott a megtisztelő feladat, hogy Társaságunk V. konferenciáját, melyet 75. születésnapja alkalmából Kárpáti János tiszteletére rendeztünk meg, az ünnepelt*hez* és az ünnepelt*ről* szóló szavakkal megnyissam. Felköszöntésre és méltatására szerencsére nincs szükség. Nemcsak azért, mert a jelenlevők közül sokan nálam régebb óta, jobban ismerik. Azt – mélyenszántóan – elvégezte hivatottabb személy: Tallián Tibor a *Muzsika* hasábjain. Amit mondok, szubjektív lesz, minden ponton a beszélő élményvilágából fog kiindulni.

Habár az utolsó években – részben közös tudományos feladatoknak köszönhetően (melyekért minden kezdeti ellenállásom ellenére igen hálás vagyok) – kapcsolatunk szorosabbá vált, én természetesen élénken őrzöm a zenetudományi tanszak elsőéves hallgatójának élményét Kárpáti tanár úrról. Nevét – a 80-as évek elején autodidaktaként készülve a zenetudományi felvételire – nem Scarlatti- vagy Schönberg-könyvéből, de még csak nem is a *Muzsikáló Zenetörténet* Kroó Györggyel közösen közreadott köteteiből vagy Bartók-kutatásaiból, hanem frissen megjelent *Kelet zenéje* című alapvető munkájából ismertem. Az előszónak néhány részlete akkortól maradt meg emlékezetemben, mindenekelőtt ez a gondolat:

> Talán nem teljesen szerzői magánügy, hogy a jelen tanulmány csak része – afféle prolegomenája – egy nagyobb vállalkozásnak, mely az európai zene Ázsiától nyert gazdagodását mutatná meg széles történelmi távlatban és esztétikai-szociológiai analízisben.

Igaz, a „történelmi távlat" és az „esztétikai-szociológiai analízis" jelentőségét nemigen érthettem. Annál közvetlenebbül hatott rám az „európai zene Ázsiától nyert gazdagodása"-nak kultúrákat átívelő, látszólagos szerénységgel, de öntudattal megfogalmazott, kivételesen nagyszabású témája. Még személyesebben érin-

A Kárpáti János 75. születésnapja alkalmából a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság 2007. október 26–27-én a Régi Zeneakadémia Kamaratermében rendezett V. tudományos konferenciájának első napján elhangzott köszöntő.

tett, hogy a szerző Szabolcsi Bencének köszönte megközelítéséhez módszertani mintáját. A témát magát azonban, mint hangsúlyozta, Bartók Béla nyújtotta egy olyan munkához, mely (ezt persze csak utólag fogalmazom meg) a történeti zenetudomány és a népzenetudomány eltérő elveit és tapasztalatait egyszerre tudta hasznosítani.

„Bartók és a Kelet" – Kárpáti János egyik korai tanulmányának címe. Olyan programot fogalmazott meg e címben, mely egész eddigi munkásságának lényegét, fő ágát előrevetítette. S másfelől mégis képtelenség azt a munkájára jellemző nagyon is szokatlan zenetörténeti tágasságot e két fogalommal lehatárolni, a tágasságot, amelyet különben – viszonylag szerényen, mégis oly meglepően – a mostani konferencia négy különböző ülésszakának igen különböző tematikája a japán és antik görög témáktól a kortárs zenéig kifejezésre is juttat.

E rövid bevezető ünnepélyes szavaira készülvén, csodálkozva találtam adatokat Kárpáti János korai rádióbeli, majd hanglemezgyárbeli működéséről. Az én számomra természetesen ő elsősorban és mindenek fölött a Zeneakadémia Könyvtárának tudós vezetője. (Remélem, megbocsátják nekem ezt hűséges munkatársai, akik természetesen nyugdíjba vonulása óta átvették e téren feladatait.)

Eldugott könyvtári szobájában tartotta (talán még ma is így van) nélkülözhetetlen alapozó bibliográfiai kurzusát. A legféltettebb könyvek vették körül. Zárt szekrény üvege mögött bújtak meg a középkor és a reneszánsz zeneelmélet titokzatos ismereteket közvetítő traktátusainak legkülönfélébb kiadásai. Ott, abban a szobában azt lehetett érezni, hogy a zenetudomány és a zenetörténetírás múltjának megszakítatlan folyama van állandóan jelen. Bár nevét a *Kelet zenéjéből* ismertem meg (s mily jellemző az is, hogy a címet egy korábbi nagy tudós, Robert Lachmann munkájára utalva választotta), váratlan volt, hogy kínai és görög zenei mítoszok – *mesék* – kerülnek szóba. Csupán az egyik, akkoriban tartott, a mítoszkutatás jelentőségének szentelt előadását hallgatva sejthettem meg a téma iránti érdeklődésének mélységét, mely másfél évtizeddel később újabb, ezúttal speciálisabb keleti – japán – témájú monográfia születéséhez vezetett.

Szigorú zenei-elemző fejtegetésein túl – melyek Bartók zenéjének szentelt munkáira különösen jellemzők – az általános kultúratörténeti kapcsolatkeresés igényéről sohasem mond le. A zenetudós egyrészt végzi szakmai feladatát, elemez, szakszerű okfejtéssel összefüggéseket mutat ki – például Beethoven és Bartók vonósnégyeseinek strukturális hasonlóságairól vagy a *3. vonósnégyes* szerves felépítésében döntő szerepet játszó háromhangú motívumsejtről. Másrészt azonban képviseli is a zenét, s még inkább a zenetörténetet a kultúra széles összefüggésében. Cseppet sem magától értődő az a természetesség, sőt harmonikusság, amellyel általános műveltsége beépül tudományos munkájába. Néhány, számomra mindenképp egyedülálló értékű írásában a kettő – a legszorosabban vett zenei vizsgálódás és egy jóval általánosabb szempont – érvényesítésére mutat példát: mindenképp ilyennek mondanám az *1. vonósnégyes* egészen sajátos szövevényes írásmódját a szecesszió zenei megnyilvánulásaként értelmező írását. Egészen más, súlyosabb jellegű meglátást közvetít az, amit a különböző népek népzenéjéből merített sajátosságoknak Bartók későbbi stílusában oly fontos összefonódásá-

ról, sőt tudatos „keresztezés"-éről ír, s amit az integritásgondolat egészen konkrét zenei kinyilatkoztatásaként értelmez. A Duna-völgyi konföderáció gondolata otthonról is ismert volt számomra. Ha ezekre a munkákra gondolok, akkor persze mindjárt megértek valamit abból, mire is utal a „történelmi távlat" és az „esztétikai-szociológiai analízis" iránti igény.

A *Kelet zenéje,* mint hallhattuk, egy nagyobb szabású terv részeként készült, melyhez szerzője azóta is hű maradt. Bár 25 év alatt sok minden történt, mi magunk is és a tudomány is sokat változott, de talán szabad megkérdeznem, nincs-e ezen a területen mégis még elvégezetlen feladata, végső formába nem öntött mondanivalója? Ehhez is kívánok jó egészséget.

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.

TANULMÁNY

Mikusi Balázs

BARTÓK ÉS SCARLATTI

*Oknyomozás és hatástanulmány**

Bartók minden furcsa, különös és egyedülálló dolog iránt fokozottan érdeklődött; ezért vonzódott többek közt Scarlatti szonátáihoz is, hiszen ezekben még a huszadik századi művész is találhat meglepő, kifejtésre és továbbfejlesztésre érdemes ötletet, gondolatot, technikai megoldást.
Kárpáti János: Domenico Scarlatti *(1959)*

Hatások és szintézisek

A zeneszerző stílusában kimutatható különféle „hatások", illetve a belőlük formált sajátos „szintézis" vizsgálatát joggal mondhatjuk a Bartók-kutatás egyik slágertémájának. E problémakör nyilvánvalóan magát a komponistát is erősen foglalkoztatta: egy 1939-ben Serge Moreux-vel folytatott beszélgetésben Bartók egyfelől leszögezte, hogy (Kodállyal együtt) „Kelet és Nyugat szintézisét" kívánta megteremteni;[1] másfelől pedig egy az európai műzene meghatározó tradícióit felölelő szintézis lehetőségét is felvetette, mely a bachi ellenpont, a Beethoven megteremtette „progresszív forma" és Debussy harmóniai gondolkodásának egyesítésére tett volna kísérletet.[2] A bartóki szintézis gondolata azonban már korábban, legalábbis az 1920-as évektől a zeneírók egyik kedvelt toposzává lett. Kodály 1921-ben a *Revue musicale* számára (Bartók személyes közreműködésével) írott esszéjé-

* A Kárpáti János 75. születésnapja alkalmából a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság 2007. október 26–27-én a Régi Zeneakadémia Kamaratermében rendezett V. tudományos konferenciáján elhangzott, ott mintegy harmadára rövidített előadás írásos változata. A mottóul választott idézet a Gondolat Kiadó Kis Zenei Könyvtár sorozatának 10. köteteként megjelent zsebmonográfia 175. oldaláról való.

1 „Kodaly et moi voulions faire la synthèse de l'Orient et de l'Occident". Serge Moreux: *Bela Bartok*. Párizs: Richard-Masse Editeurs, 1955, 112.

2 „[Debussy] a restauré le sens des accords chez tous les musiciens; il a été aussi important que Beethoven qui, lui, nous a révélé la forme progressive, et que Bach qui nous a définitivement introduits à la transcendance du contrepoint. [...] Je me pose toujours le problème: peut-on faire une synthèse de ces trois classiques et la rendre vivante pour les modernes?" Uott. Moreux szinte már túlzottnak is találta a zeneszerző állandó vissza-visszakanyarodását e gondolathoz: „De nouveau cette préoccupation de la synthèse". Uott 113.

ben például úgy fogalmaz, Bartók „[m]agába szívta minden nagy iskola értékét, és elérte azt az egyetemességet, ami oly ritkán valósult meg a nagy bécsi mesterek óta, a germán és latin népek kultúrájának csodálatos egyensúlyából fakadó nagyszerű egységet."[3] Seprődi János 1924-ben megjelent tanulmánya még átfogóbb fejlődési ív végpontjába állítja az újító, egyszersmind azonban valamennyi elődjének újításait is a maga művébe építő Bartókot:

> Ha az általános zenetörténet fejezeteit nézzük: a IX-ik században élt Huckbaldtól Bach, Beethoven, Wagner Richárd, Liszt és Strauss Richárd művészetén keresztül a fejlődésnek és haladásnak szakadatlan sorozatát látjuk. Mindenki hoz magával valami újat s a meglévőhöz csatol valami eredetit. Bartók Béla jelentőségének külső mértéke: hogy ennek a fejlődési folyamatnak a tetején áll s minden elődjénél több újat és eredetit hoz magával.[4]

1930-ban pedig már a Bartók által egyébként nem sokra tartott Haraszti Emil monográfiájában is azt olvashatjuk, hogy „Bartók Béla zenéje teljes mikrokozmosza a XX. század művészetének".[5]

Az 1950-es évek közepe táján kibontakozó újabb Bartók-irodalom immáron szinte axiómaként fogadta el a bartóki szintézis létét. Halsey Stevens szerint alighanem Bartók volt az, aki a maga korának különféle stílusait valódi egységbe forrasztotta, ezzel „a kor legmagasabb zenei szintézisét" hozva létre;[6] Lendvai Ernő megkísérelte kimutatni, miként jut a nyugati műzene harmóniavilága sok évszázados fejlődése csúcsára éppen a bartóki „tengelyrendszerrel";[7] Szabolcsi Bence pedig a zeneszerző kettős erőfeszítéséről írt, „hogy beleolvassza a maga zenei nyelvébe a különböző népzenék elemeit, és hogy magáévá tegye az új európai zene vívmányait, teljes önállósággal".[8] A bartóki szintézis gondolatát azonban legrészletesebben éppen Kárpáti János fejtette ki, aki szerint „a szintézisre törekvés [...] Bartók alkotótevékenységének legfontosabb és legállandóbb kísérője".[9] Számos elődjének munkájára építve Kárpáti egy 1966-os tanulmányában már három különböző szintézist mutat ki Bartók művészetében: az első a nagy európai elődök örökségét fogja egységbe, a második a zeneszerző kortársainak különféle művészi

3 Kodály Zoltán: „Bartók Béla". In: *Visszatekintés II. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok.* Szerk.: Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1964, 426–434., 434. (Az eredeti francia publikáció: „Béla Bartók". *La Revue Musicale* II/5 [1921. március], 205–217.)

4 Seprődi János: „Bartók Béla művészete. I. közlemény. A korán elhunyt kiváló zenekritikus hagyatékából". *Pásztortűz* X/7 (1924. április 25.), 373–376. Idézi Demény János: „Bartók Béla művészi kibontakozásának évei. Bartók Béla megjelenése az európai zeneéletben (1914–1926)". In: Szabolcsi Bence és Bartha Dénes (szerk.): *Zenetudományi tanulmányok VII.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 1959, 5–425., 199.

5 Haraszti Emil: *Bartók Béla.* Budapest: Studium, [1930], 3.

6 „[T]he highest musical synthesis of the era". Halsey Stevens: *The Life and Music of Béla Bartók.* New York: Oxford University Press, 1953, 307.

7 „[A] tengelyrendszer megszületése *történeti szükségszerűség* volt és a nyugati zene fejlődésének logikus folytatását, bizonyos értelemben betetőzését jelenti." Lendvai Ernő: *Bartók stílusa.* Budapest: Zeneműkiadó, 1955, 8.

8 Szabolcsi Bence: *Bartók Béla élete.* Budapest: Zeneműkiadó, 1956, 20.

9 Kárpáti János: *Bartók kamarazenéje.* Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 171.

törekvéseit hozza közös nevezőre, míg a harmadik a nép-, illetve a műzene látszólagos összeférhetetlenségét oldja fel.[10]

A bartóki szintézis létét – vagy általánosabban: egy efféle szintézis lehetőségét – azonban korántsem fogadta el minden értelmező. A leggyakrabban felemlegetett ellenérvet René Leibowitz fogalmazta meg 1947-ben: szerinte Bartók szintézisre való törekvése éppenséggel művészi kompromisszumot eredményezett, meggátolván a zeneszerzőt abban, hogy végérvényesen megszabadulhasson a korábbi zenei stílusok egyes elavult maradványaitól, így elsősorban a tonalitástól.[11] Leibowitz avantgardista érvelése a „régi világot" egészében diszkreditáló II. világháború utáni években persze valószínűleg sokkalta meggyőzőbbnek tűnhetett, mint manapság – az újabb angol nyelvű Bartók-irodalom azonban mintha feleleventené a bartóki szintézissel kapcsolatos kételyeket. A szkeptikus álláspontot legvilágosabban David Cooper fogalmazta meg, aki szerint Bartóknál „a népi inspirációjú anyag és zenei környezete közötti feszültség sosem oldódik fel teljesen, és bizonyos értelemben éppen az egymással versengő stílusokból eredő törés, s nem a szintézisük az, ami előrehajtja a zenét".[12] Arnold Whittall is egyetértőleg idézi Cooper általános tézisét, melyszerint Bartóké „instabil zene komplex és töredezett határvonalakkal", hozzátéve, hogy ez a nézőpont végső soron Adornótól eredeztethető.[13] Julie Brown Bartók és a groteszk kapcsolatát vizsgáló könyve pedig ugyancsak „magas"-„mély", keleti-nyugati, illetve tonális-atonális-modális stílusjegyek „hibridjeként" (s nem „szintéziseként") jellemzi a zeneszerző stílusát.[14]

Az imént bemutatott két megközelítés – ha úgy tetszik: a szintézispárti, illetve a Bartók-stílus belső feszültségeit hangsúlyozó „iskola" – alaptézisei első látásra homlokegyenest ellenkezőnek s így összebékíthetetlennek tetszhetnek. Mégis nyilvánvaló, hogy a vita nem elsősorban Bartók zenéje, hanem az annak jellemzésére használt szavak, illetve az e szavak mögött megbúvó esztétikai előfeltevések körül forog. Colin Mason például első olvasásra mintha súlyos kritikát fogalmazna meg, mikor 1954-es Grove-szócikkében Bartókot „eredendően eklektikus ter-

10 Kárpáti János: „Bartók, Schoenberg, Stravinsky". *The New Hungarian Quarterly* VII/24 (Winter 1966), 211–216. (E tanulmányt a továbbiakban a könnyebben hozzáférhető utánközlés oldalszámaival idézem: Todd Crow [szerk.]: *Bartók Studies*. Detroit: Information Coordinators, Inc., 1976, 93–98.)

11 Lásd René Leibowitz: „Béla Bartók ou la possibilité de compromis dans la musique contemporaine". *Les Temps Modernes*, octobre 1947, 705. sk. Leibowitz egyébként néhány esztendővel később maga is írt a hagyományos harmóniai gondolkodás 20. századi szintézisének lehetőségéről, ennek megvalósulását azonban éppenséggel a tonalitás Schönberg-féle kiterjesztésében s különösképp Schönberg kései műveiben vélte felfedezni. Lásd a *L'évolution de la musique de Bach à Schoenberg* (Párizs: Editions Correa, 1951) kötet zárófejezetét: „Les Récentes Œuvres Tonales d'Arnold Schoenberg et la Synthèse de la Tonalité" (207–217).

12 „[T]here is still a tension between the folk-modelled material and the rest of the musical context which is never fully resolved, and in a sense, it is the fracture which results from these competing styles rather than their synthesis which helps to propel the music". David Cooper: *Bartók: Concerto for Orchestra*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, 11.

13 „His is an unstable music with complex and fragmentary boundaries". Uott 84. Idézi és kommentálja: Arnold Whittall: *Musical Composition in the 20th Century*. Oxford: Oxford University Press, 1999, 114.

14 Julie Brown: *Bartók and the Grotesque*. Aldershot: Ashgate, (megjelenés alatt).

mészet"-ként jellemzi[15] – csakhogy az idézet folytatása nem hagy kétséget afelől, hogy Mason számára az „eklektika" szó nem feltétlenül bírt pejoratív mellékízzel: „[Bartók] eklektikája mindössze a technikai megoldások óriási választékához vezetett, sosem plágiumhoz vagy a stílus egységének megtöréséhez."[16] Ezzel szemben Molnár Antal 1948-as zsebmonográfiájában ugyan „egy bizonyos *szintézis*"-ről beszél,[17] egyszersmind azonban arról is, hogy „Bartók sokrétű, tarka anyagot dob felszínre, mint a robbanás", és hogy a zeneszerzőnek korántsem mindig sikerült ellenőrzése alatt tartania e „káotikus sokféleség"-et:[18] „A szerves nagyformát Bartóknál, éppen legmagasabbrendű munkáiban: külön kitervelt, grandiózus szerkezeti váz helyettesíti."[19]

A kritikus hang mindenesetre mintha valóban az „eklektika" szóval együtt tünedezne el az irodalomból: Bartóknak a huszadik század zeneszerzői kánonjában elfoglalt helye rövid idő alatt megszilárdult, a bartóki szintézis gondolata pedig hatásos érvnek bizonyult e kiváltságos pozíció esztétikai igazolására. Idehaza ráadásul a tézis-antitézis-szintézis „új szentháromsága" az '50-es években a hivatalos kultúrpolitika egyik dogmájává merevedett, s egyebek között az alkotói nagyság alapvető kritériumává vált. Szabolcsi 1962-ben már nyilvánvalóan e fordulat jegyében értelmezte újra az „Ideális"-t és a „Torz"-at szembeállító bartóki motívumtranszformációk lényegét is: „Íme, *a karakter, mely ellentétein keresztül érkezik magasabb önmagához:* ez Bartók művészetének hegeli dialektikája."[20]

E korszak esztétikai nézetei sok tekintetben máig sem veszítettek befolyásukból, s ha a szintézisteremtést a művészi nagyság legfőbb garanciájának tételezzük, valóban nehéznek tűnhet elfogadni, hogy a bartóki szintézis létének kétségbe vonása korántsem feltétlenül jelenti egyben Bartók zeneszerzői kvalitásainak megkérdőjelezését is. Bármily kézenfekvőnek tűnhetett azonban néhány évtizede Bartók műveinek összegző jellegét, „klasszikus" kiegyensúlyozottságát és egységét hangsúlyozni, a mai – elkerülhetetlenül „posztmodern" – elemző már éppily joggal érvelhet amellett, hogy e zenét éppen hogy dinamikus jellege, a „sokrétű, tar-

15 „Bartók's was an essentially eclectic nature". Colin Mason: „Bartók, Béla". In: Eric Blom (szerk.): *Grove's Dictionary of Music and Musicians*. 5. kiadás. 1. kötet. London: Macmillan, 1954, 467. Mason megfogalmazásának kritikai élét hangsúlyozza Malcolm Gillies: „The Canonization of Béla Bartók". Elliott Antokoletz–Victoria Fischer–Benjamin Suchoff (szerk.): *Bartók perspectives: Man, Composer, and Ethnomusicologist*. Oxford: Oxford University Press, 2000, 289–302., 295.

16 „[H]is eclecticism led only to an immense breadth of technical resource, never to plagiarism or disunity of style". Uott 468.

17 „[A]nyaga sokféle, féktelen, szilaj, széthúzó: közös nevezőt, gyeplőt és hámot akar készíteni az acélostor mellé. Végül el is jut egy bizonyos *szintézishez*, amely a zenetörténet legmegrendítőbb erőpróbái közé állt be mementónak." Molnár Antal: *Bartók művészete. Emlékezésekkel a művész életére*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, [1948], 53–54.

18 Mindkét idézet: uott 61.

19 Uott 60.

20 Szabolcsi Bence: „Ember és természet Bartók világában". In: uő és Bartha Dénes (szerk.): *Zenetudományi Tanulmányok X: Bartók Béla emlékére*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1962, 5–13., 12. Ugyancsak a bartóki szintézis ellentéteket összebékítő jellegét hangsúlyozza Lendvai Ernő: „Duality and synthesis in the music of Béla Bartók". *The New Hungarian Quarterly* III/7 (July–September 1962), 91–114. (Újrakiadása: Crow: *Bartók Studies*, 39–62.)

ka anyag" különféle elemei közötti feszültség teheti érdekessé és fontossá a mai közönség számára.[21] Egy David Cooper által csupán futólag felvetett metafora – mely szerint Bartók zenéjében a különféle elemek „szimbiózisa" valósul meg[22] – talán lehetőséget kínál a két tábor összebékítésére: a szimbiózisban együtt élő elemek ugyan kölcsönhatásba lépnek, s csak ekképp együttműködve életképesek (szemben a hasonló egymásrautaltság nélkül egymás mellé kerülő, a szó pejoratív értelmében „eklektikus" stílusidézetekkel); mindeközben azonban nem veszítik el eredeti egyéniségüket (tehát nem oldódnak fel egyetlen, „szintetizált" nyelvezetben).[23] A Bartók zenei nyelvének leírására javasolt többféle interpretáció versengése mindenesetre már önmagában is jó jel: ha – mint a cinikusok vélik – a halhatatlanság végső soron „félreértések sorozata", Bartók már nyilvánvalóan túljutott e félreértés-sorozat jó néhány fordulóján.

E hosszabb bevezető előrebocsátását azért éreztem szükségesnek, mivel a bartóki szintézis körül folyó polémia elkerülhetetlenül rányomta bélyegét az egyes konkrét zenei hatások vizsgálatára is. A vita középpontjában álló „harmadik szintézis" például kitüntetett figyelemben részesült: míg számos kortárs – így Schönberg és Stravinsky is – egyre növekvő szkepszissel figyelte a népzenének a „modern" művészetbe való integrálására tett kísérletet,[24] a bartóki szintézis magyar apologétái kitüntetett figyelmet szenteltek a népzenei hatásnak (amely számukra mintha éppen a Schönberg-féle ultramodernizmus elleni „védőoltásnak" mutatkozna). Vikárius László fontos monográfiája azonban immár idehaza is megtörni látszik ezt a hagyományt, hiszen szerinte „Bartók alapvetően műzenei összefüggésben gondolkodott és komponált. [...] Művei részben értelmezhetők úgy, mint amelyek a népzenéről – mint témáról – szólnak; ám mindig a műzene nyelvét és eszköztárát – legföljebb bővített eszköztárát – használják."[25]

A kortársak törekvéseit összegző „második szintézis" kevesebb vitát gerjesztett, még ha idehaza az '50-es évek első felében szokássá lett is a „formalizmus" gyanújával illetni szinte minden olyan Bartók-művet, amely túlmerészkedett az egyszerű népzenefeldolgozás esztétikai keretein. Minthogy az ekképp „cenzúrá-

21 Malcolm Gillies megfigyelése szerint („Canonization", 293) hasonló fordulat mutatható ki Bartók komponálási módszerének megítélése terén is: míg a bécsi iskoláénál kevésbé szisztematizált elméleti háttér évtizedekig makulának tűnt a zeneszerző reputációján, manapság részben éppen ez a spontánabb, mondhatni „eklektikus" jelleg segítheti hozzá Bartók zenéjét a korábban elnyert kanonikus pozíció megőrzéséhez.

22 „Although coherent and unified, the Concerto for Orchestra presents no easy synthesis of the elements of which it is composed; East and West coexist symbiotically, sharing the same musical space, but never fully resolve the tensions which separate them". Cooper: i. m. 84.

23 Cooper felvetésének „kompromisszumos" jellegét erősíti az is, hogy a szimbiózis-metafora az élő természettel rokonítja Bartók zenéjét, ekképp csatlakozva az elmúlt fél évszázad magyar Bartók-irodalmának egyik fontos (legnyilvánvalóbban talán Lendvai Ernő írásaiban megfogalmazott) hagyományához.

24 Vö. Gillies: *Canonization*... 296.

25 Vikárius László: *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában. A hatás jelenségének értelmezéséhez.* Pécs: Jelenkor, 1999, 199.

zott" életmű puszta folkloristává látszott redukálni Bartókot, a zeneszerző itthoni rehabilitációját követően szinte elkerülhetetlen reakcióként erősödött fel az ezzel ellentétes, „univerzalista" értelmezés. Eszerint Bartók a huszadik század harmadik nagy, egyetemes jelentőségű zeneszerzője Schönberg és Stravinsky oldalán – ezt a tézist Kárpáti János korábban már idézett 1966-os tanulmányának címe, „Bartók, Schoenberg, Stravinsky" szinte programszerűen fogalmazza meg. Másfelől aligha véletlen, hogy Malcolm Gillies – talán az egyetlen kutató, aki komolyan megkérdőjelezni látszik Bartók zeneszerzői nagyságát – a komponista nevét éppen Szymanowskiéval próbálja összekapcsolni: a feltevés, hogy Bartókot egy nála a képzeletbeli kánonban egyértelműen „alacsonyabban jegyzett" kortárs is befolyásolhatta, egyszersmind a „valódi nagyokkal" való asszociáció nyilvánvaló tagadása is.[26] E kérdésben Vikárius mintha maga is egyfajta kompromisszumra törekednék: könyvében egyfelől készséggel feltételezi a Regerhez, Křenekhez hasonló „kisebb mesterek" hatását Bartókra (bár a Szymanowski-hatás szerepét az *Első hegedűszonáta* genezisében hevesen vitatja);[27] másfelől eltekint a Bartóknak a kortársak között különleges pozíciót biztosító „szintézis" terminus használatától (ugyanakkor egy-egy konkrét hatást elemezve többször utal az „integráló mozzanat"-ra, amelylyel „Bartók – mondjuk így: érett kori műveiben – természetesen minden témáját magáévá tette").[28]

Bartók „első szintéziséről" ezzel szemben feltűnően ritkábban esik szó. Mint láttuk, a zeneszerző maga Bachot és Beethovent említette a kívánatos szintézis legfontosabb klasszikus modelljeiként, s ennek nyomán Kárpáti is úgy véli, a nagy elődök „egyike sem tett rá olyan mély és tartós benyomást, mint Bach és Beethoven";[29] e két fős listát a régebbi magyar irodalom emellett szívesen egészítette ki az „előfutár" Liszt nevével is.[30] Ezek az állítások természetesen korántsem légből kapottak, mégis nyilvánvaló, hogy megfogalmazásukkor mind a zeneszerzőt, mind pedig későbbi értelmezőit az a hagyományos történelemszemlélet is motiválta, mely szerint a művészetek története a stafétabotot egymásnak akár nemze-

26 Lásd Malcolm Gillies: „Stylistic integrity and influence in Bartók's works: the case of Szymanowski". *International Journal of Musicology* 1 (1992), 139–160. E „korpa közé keverés" csupán Gillies egyik stratégiája Bartók kanonikus pozíciójának megkérdőjelezésére; korábban idézett tanulmányában (*Canonization*, 294–295.) emellett azzal is érvel, hogy Bartók a zenetörténetkönyvek lapjain valójában mindig is csupán mint „third best" jelent meg, egyértelműen Schönberg és Stravinsky mögé sorolva.

27 Vikárius: i. m. 113–130.

28 Uott 194., ill. 144.

29 „In his youth he had been subjected to the influence of such predecessors as Brahms, Wagner, Richard Strauss and Liszt. But none of these made as deep and long-lasting an impression on him as Bach and Beethoven, whose influence was to be with him throughout his life." Kárpáti: „Bartók, Schoenberg, Stravinsky", 94. A Bartók vonósnégyeseiben kimutatható Beethoven-hatásnak Kárpáti külön tanulmányt is szentelt: „Beethoven és Bartók vonósnégyesművészetének közös vonásai". In: Szabolcsi Bence és Bartha Dénes (szerk.): *Zenetudományi Tanulmányok X*, 55–68.

30 Lásd például a Kárpáti „Bartók, Schoenberg, Stravinsky" tanulmányát is tartalmazó kötetben Szabolcsi Bence írását: „Liszt and Bartók". 119–120. (Eredeti megjelenése: „Liszt és Bartók". *Élet és Irodalom* IV/51–52 [1960], 9.) A Bartók–Liszt kapcsolatot részletesen tárgyalja s egyúttal a kései Liszt-művek hatásának legendáját javarészt cáfolja Somfai László: „Bartók és a Liszt-hatás: Adatok, időrendi összefüggések, hipotézisek". *Magyar Zene* XXVII/4 (1986 december), 335–351.

dékek fölött átnyúlva is átadó – vagy még képszerűbben: egymás vállán álló – óriások sora. Ennek fényében pedig cseppet sem meglepő, hogy Bartóknak a „kisebb" (vagy legalábbis elfeledettebb) zeneszerző elődökkel való kapcsolata sokkalta lanyhább érdeklődést keltett: e komponistákkal való „egy lapon említése" mit sem öregbíthetett addigi hírnevén. Érdekes kivételként kell azonban említenünk Benjamin Suchoff 1987-ben, „Az olasz barokk zene hatása Bartók zenéjére" címmel megjelent tanulmányát, amely Benedetto Marcello, Michelangelo Rossi, della Ciaja, Frescobaldi és Zipoli billentyűs műveit vonja be a vizsgálódásba (ezek maga készítette átiratait Bartók koncerten játszotta, és közre is adta).[31] Suchoff csaknem magában álló vállalkozásának szóló minden tiszteletünk mellett sem tagadható azonban, hogy e tanulmány egészében igen kevéssé meggyőző. A szerző Frescobaldi *G-dúr toccatáját* emeli ki mint legtanulságosabb példát, és sorra veszi a Bartók *Első zongoraversenyével* valamilyen módon rokonítható vonásokat: a líd (s később mixolíd és ión) skálákat, egyes motívumok félhangos tetrachordokban való kontrapunktikus alkalmazását, illetve a hangnemek rendjében megfigyelhető szimmetriát.[32] Suchoff úgy véli, „e leleplező összehasonlítás elegendő bizonyíték a korai olasz stílus Bartók »szintetizált« termésére gyakorolt hatása mellett",[33] ez azonban nyilvánvaló túlzás – az efféle, Bartók saját kompozícióiban is felbukkanó zeneszerzés-technikai apróságok sokkal inkább azt segíthetnek megérteni, miért is kelthette fel Frescobaldinak éppen ez a műve Bartók érdeklődését. A Suchoff leírta „olasz barokk hatás" egyetlen ennél konkrétabb példája pedig még problematikusabb: ha a della Ciaja-canzone kezdetének dallamkontúrja talán valóban hasonlíthat is valamelyest az *Első zongorversenyére*, az egyaránt közhelyszerű hangismétlésről, illetve oktávskáláról nehezen hihető, hogy a canzone-téma „transzformálására" inspirálhatta volna Bartókot.[34] Mindezek a konkrét ellenvetések persze voltaképpen egyetlen általánosabb, módszertani problémát írnak körül, nevezetesen hogy – stílusukban ennyire különböző művek összevetésekor – az apró részletek hasonlítgatása aligha a legtermékenyebb módszer az esetleges kapcsolat kimutatására. A „barokk hatás" gyakran inkább olyan általánosabb vonásokban fedezhető fel, mint egy bizonyos (Theodor Hundt szavával) „spielfreudige Musizierhaltung",[35] vagy éppen a viszonylag rugalmas, rövidebb kontrapunktikus szakaszokat egymás mellé sorakoztató toccata-stílus felidézése a *Kilenc kis zongoradarab* „Preludio" tételében.[36]

31 Benjamin Suchoff: „The impact of Italian baroque music on Bartók's music". In: Ránki György (szerk.): *Bartók and Kodály revisited*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1987, 183–197.

32 Uott 190–192.

33 „[S]uch a revealing comparison provides adequate evidence of the impact of the earlier Italian style on Bartók's synthesized output". Uott 190.

34 Vö. uott 192–193. A két téma közötti összefüggés létét persze semmiféle objektív elemzés sem cáfolhatja, „inspirációról" szólva azonban mégis elgondolkodtató, hogy a della Ciaja-témának zeneileg talán legizgalmasabb vonása – a hangismétlések egyre sűrűsödő ritmusa – nem jelenik meg Bartóknál.

35 Theodor Hundt: „Barocke Formelemente im Kompositionsstil Béla Bartóks". *Studia Musicologica* XXIV (1982), 361–372., 363.

36 A *Négy zenekari darab* „Preludió"-ja ezzel szemben átvittebb értelemben használja a szót, míg az *Hommage à J. S. B.* (Mikrokozmosz 79) prelúdiuma a bachi motorikus típusból való.

Jelen dolgozat hátralevő részében e felismerések fényében vizsgálom Bartók Scarlatti-recepcióját. Suchoff megközelítésének kritikájaként – az alapvető tények egyetlen bekezdésnyi áttekintése után – kísérletet teszek a Bartók Scarlatti iránti érdeklődését kiváltó „okok", illetve a zenéjében esetleg kitapintható Scarlatti-„hatás" világos elkülönítésére. Emellett – ugyancsak Suchoff cikkére reagálva – a feltételezhető hatás elemzésekor nem a felszíni hangzás, hanem a zenei formálás olyan mélyebb rétegei állnak majd vizsgálódásom középpontjában, melyek talán termékenyebben vethetőek össze majd' kétszáz év eltéréssel komponált darabok esetében.

Amennyire tudjuk, Bartók 1911. november 27-én játszotta első ízben Domenico Scarlatti műveit az Új Magyar Zeneegyesület (a továbbiakban: UMZE) nyitóhangversenyén. A megszólaló hét szonátát[37] az Alessandro Longo szerkesztette összkiadásból válogatta, melynek első hat kötetét október 6-án vásárolta meg Rózsavölgyinél.[38] 1912. április 20-án már a fővároson kívül, Bartók Marosvásárhelyen adott koncertjén is megszólaltak Scarlatti darabjai, és egy néhány szonátából összeállított blokk hosszú évekre hangversenyeinek jellegzetes része lett: a fennmaradt koncertprogramok tanúsága szerint 1931-ig nem kevesebb mint 62 alkalommal szerepelt ilyen Bartók műsorán.[39] Az időbeli megoszlás azonban igen egyenetlen: Bartók visszavonulása a pódiumtól a '10-es években természetesen a Scarlatti-játék terén is aszályos esztendőket jelentett, 1926 után pedig érdeklődése mintha már inkább a Suchoff tárgyalta olasz barokk kompozíciók felé fordult volna. Bartók Scarlatti-recepciójának legintenzívebb időszaka tehát az 1920-as évek első fele, a zeneszerző az első világháború után újraéledő nemzetközi zongorista-karrierjének időszaka. Említésre méltó, hogy a Scarlatti-szonáták közreadása ugyancsak erre az időre esik: az eredetileg tervezett négy kötetből végül kettő jelent meg (1921-ben, illetve 1924-ben) a Rozsnyai kiadó „A zongorairodalom mesterművei" sorozatában.[40]

Az okok

A Scarlatti-szonáták Bartók hangversenyein játszott kiemelkedő szerepe feltétlenül némi magyarázatra szorul. Vajon miért hangozhattak el e bő másfél századdal korábbi kompozíciók egy az új zenének szentelt társaság nyitóhangversenyén, és mi késztethette Bartókot arra, hogy azokat ilyen hosszú ideig repertoárján tartsa?

37 A hangverseny teljes műsorát közli Demény János: „Bartók Béla művészi kibontakozásának évei. Találkozás a népzenével (1906–1914)". In: Szabolcsi Bence és Bartha Dénes (szerk.): *Zenetudományi Tanulmányok Liszt Ferenc és Bartók Béla emlékére*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1955, 286–459., 403.

38 Ezt egy a budapesti Bartók Archívumban őrzött, 1912. április 13-án kelt számlamásolatból tudjuk. Lásd Szerző Katalin: „Bartóks Scarlatti-Repertoire". *Studia Musicologica* XXIV (1982), 483–495, 485. Pásztory Ditta kottatárában egyébként a Longo-féle összkiadásnak mind a 11 kötete fennmaradt – Szerző feltételezése szerint (488.) Bartók talán az 1925–26-os itáliai turnék idején egészíthette ki a sorozatot.

39 Uott 486.

40 Az első kötetbe Bartók a (Longo sorszámozása szerinti) 2, 3, 5, 22, 21-es, míg a másodikba a 141, 138, 135, 142, 50-es számú szonátákat válogatta. (Kirkpatrick számozása szerint: 384, 502, 406, 198, 162, illetve 332, 109, 212, 193, 70.)

E kérdések megválaszolásában egy a Bartók-kutatásba eddig be nem vont, közvetett forrás lehet segítségünkre: Kovács Sándor „Scarlatti" című tanulmánya, mely a *Zeneközlöny* 1912. február 26-i és március 4-i számaiban jelent meg (két részben). Kovács ekkortájt a korai billentyűs zene egyik legkiválóbb hazai ismerőjének számított, s e minőségében talán éppen ő hívhatta fel a zeneszerző figyelmét Scarlatti szonátáira. Bartók egy datálatlan – de nyilvánvalóan 1910 márciusában–áprilisában íródott – levele mindenesetre ezt sejteti: „Már nagyon szeretném látni az Ön kiadványait; ha meg lennének még ápr[ilis] végére, talán már idén játszatnék belőlük egypárat."[41] Kevéssel utóbb pedig már szinte sürgetően kérdezi levelezőpartnerétől: „Mi van a Scarlatti stb. kiadványokkal?"[42] – nyilvánvalóvá téve, hogy mindkét levélben a Kovács szerkesztette *Collection*ra utal, melynek hat füzete közül négy Scarlatti-darabokat tartalmazott.[43] E két levél fényében nem dönthető el, voltaképpen kitől is eredhetett a szonátáknak az UMZE-nyitóhangverseny műsorára tűzésének ötlete: Kovács titkárként egy ideig maga is központi szerepet játszott az egyesületben, de 1911 végére talán annyira „megfertőzte" Bartókot a régi billentyűs zene iránti rajongásával, hogy a gondolat a zeneszerző fejében is megfoganhatott. Mintha az utóbbi lehetőség mellett szólna, hogy Bartók 1912. január 5-én már saját tanulmányt közölt *Clavecinre írt művek előadása* címmel, s éppen a *Zeneközlöny*ben (amelyben alig néhány héttel utóbb Kovács cikke is megjelent).

A fentieket összegezve úgy tűnik, (1) Kovács Sándor fordíthatta Bartók figyelmét a korai billentyűs zene s egyben Domenico Scarlatti szonátái felé, (2) Kovács Scarlattiról vallott nézetei nagyban befolyásolhatták a zeneszerzőt – talán már azelőtt is, hogy ő maga közelebbről megismerkedett volna e repertoárral, (3) a téma szakértőjeként számon tartott kollégájának Scarlatti-tanulmánya aligha kerülhette el Bartók figyelmét, még ha az abban olvasottak talán mindössze feleleveníthették is, amit személyes találkozásaik alkalmával már korábban hallhatott.[44] Vegyük tehát közelebbről is szemügyre e fontos dokumentumot, fél szemmel mindig arra ügyelve, mennyiben tükrözhetik az abban leírtak egyben Bartók nézeteit is.

Kovács Sándor szerint Domenico Scarlatti a zenetörténet legnagyobb zsenijeinek sorában foglal helyet; „egyike a barokk utolsó kifutóinak" Rembrandt, Rubens és Bach Sebestyén illusztris társaságában.[45] Ennek megfelelően a zeneszerző műveiben is a barokk vonások uralkodnak:

41 *Bartók Béla levelei*. Szerk.: Demény János. Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 161.

42 Ez a levél is datálatlan, de kétségtelenül 1910 áprilisában íródott. Lásd *Bartók Béla levelei*, 164.

43 A *Collection Sándor Kovács* (Párizs: E. Demets, 1910) további két kötetében egy anonim, illetve egy Giles Farnaby-kompozíció kapott helyet. Bartók hagyatékában egyébként a *Collection* mind a négy Scarlatti-darabokat tartalmazó kötete fennmaradt.

44 A *Zeneközlöny* 1912. február 26-i száma megtalálható Bartók hagyatékában; Kovács Scarlatti-tanulmányának első részében nem találni az olvasásra utaló bejegyzést. Bartók könyvtárában ugyancsak fennmaradt a Molnár Antal összeállította (és a Scarlatti-tanulmányt is újraközlő) *Kovács Sándor Dr. hátrahagyott zenei írásai* gyűjtemény (Budapest: Rózsavölgyi és társa, [1926]), ez a kötet azonban felvágatlanul maradt.

45 Kovács Sándor: *Scarlatti*, 211. (A Kovács tanulmányából közölt idézetek oldalszámai itt és a továbbiakban a Balassa Péter szerkesztette *Kovács Sándor válogatott zenei írásai* kötetben újraközölt szövegre vonatkoznak: Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 211–222.)

> Ami Scarlatti darabjain elsőnek feltűnik, bizonnyal az, hogy nem *intim* zene; nem arra a célra készültek, hogy akit bajok nyomnak, eljátssza magának és megváltassék tőlük, nincsenek arra számítva, hogy félhomályos szobában játssza el az ember valakinek, akit szeret. Mint ahogy egy jó dal hatásának vége van, ha háromnál több ember hallgatja, éppúgy hatástalan lesz egy Scarlatti-darab, ha húsznál kevesebben hallgatják. A nagy, fényesen kivilágított hangversenyterem az ő levegőjük, szervük a nagyhangú hangversenyzongora, melynek minden csínját-bínját meg lehet mutatni, melynek minden képességét meg lehet ragyogtatni.[46]

Ezt a nyilvános karaktert Kovács a barokk paradigmatikus műfajából, az operából eredezteti, hiszen szerinte „nem szükséges valami nagyon gazdag képzelet ahhoz, hogy Scarlatti zongoradarabjaiban operarészleteket lássunk".[47] Scarlatti zenéjének másik alapvető jellegzetessége pedig ugyancsak az opera műfaját idézi:

> Gerince a kifejező melódia s ez is barokk benne. Megérzik Scarlatti minden művén, hogy magva, akkor, midőn első csíráját hajtotta a művész képzeletében, melodikus mag volt s minden egyéb később rakódott köréje, tőle függ. [...] Mert Scarlattiék problémája ez volt; nagy melódiaegységeket szerkeszteni – *hangszer* számára, dalt csinálni szöveg nélkül.[48]

A Scarlatti-szonáták harmadik feltűnő vonása azonban mintha már szakítana a barokk hagyománnyal: az első két szólam gyakran „szabályosan" imitálja egymást,

> de természetesen semmiképp sem szabad azt várnunk, hogy a fúgaszerű kezdetből fúgaszerű folytatás is fejlődjék ki. Nem; a nagyképű szólamok már néhány taktus múltán mosolygós arcot öltenek és lekötelezően biztosítanak arról, hogy hiszen csak tréfáltak s ha valaki, úgy ők bizonnyal tudják, mi egy jólnevelt szólam kötelessége: az tudniillik, hogy szórakoztasson és a világért se untassa közönségét holmi nehéz muzsikával. [...] Ő azt teszi ugyanis, hogy az egymást utánzó szólamokat, melyek résztvettek a fúgaszerű kezdésben, bekebelezi *egy* szólamba, bekebelezi a nagy melódiába, visszaadja őket *egy* szólammal, *egy* melódiával.[49]

E technika következményeként Scarlatti „dallamai" gyakran ismételgetnek egy-egy apróbb motívumot, s Kovács szerint ez a „mintegy mozaikszerű összerakottság *egy* elemből" afféle védjegye a zeneszerzőnek, „melynek alapján nyomban föl lehet ismerni ezer közül".[50]

Minden barokk vonásuk mellett azonban Scarlatti szonátái egyben mélységesen olaszok is. S nem csupán dallamos, lényegileg vokális jellegük folytán (amelyet éppúgy tekinthetnénk barokk stílusjegynek), de a mindig jelen lévő virtuozitás miatt is, hiszen „[a]z olasz nemcsak füle számára keres gyönyörűséget a hangversenyen: mint mindenütt, ott is látványosságot, ott is színházat vár."[51] Ennek

46 Uott 213.
47 Uott 216.
48 Uott 213.
49 Uott 214.
50 Uott 215.
51 Uott 216–217.

köszönhető, hogy e virtuozitásnak „megvan az a zongorás számára megbecsülhetetlen tulajdonsága, hogy meglátszik és meghallszik rajta, milyen nehéz, ha ugyan nehezebbnek nem tetszik"[52] – míg például Bach billentyűs művei előadásakor a laikus hallgató szinte észre sem veszi a hallatlan technikai nehézségeket. A hatásra való törekvés azonban mégsem válik puszta felszínességgé, ugyanis

> [v]égtelenül jelentős éppen Scarlatti virtuozitása, mert ez az az ajtó, melyen egy merőben új és modern formaadó elv hatol be a zenébe; végtelenül jelentős, mert *immanens*, tisztára zenei értéket képvisel egy oly korban, melyben minden zene vagy literatúra vagy színház. Sőt állíthatjuk még általánosabban: Scarlatti az első, kinél a zene tisztára önmagából, minden idegen támasz nélkül termel zenei formákat.[53]

Ezt a merész kijelentést voltaképp a Scarlatti-életmű részletes formai elemzésének kellene követnie, ez azonban lehetetlen vállalkozás volna, hiszen „[n]incs két műve Scarlattinak, mely ugyanazt a formai elrendezést mutatná".[54] Kovács így csupán általánosságban fogalmazza meg, hogy Scarlattinak „van némileg mégis egy tipikus formája", a „kétszakaszos szonátaforma", melyet az A B C || D B C képlettel írhatunk le.[55]

> Ez nem azonos a tulajdonképpeni (háromszakaszos) szonátaformával, melyben az A B C rész mindenestől visszatér a D középrész végén; de a klasszikusok iránt táplált minden tiszteletünk mellett is úgy tűnik fel nekünk, hogy ennél tökéletesebb. Mert éppen, mivel a vezető gondolatok, A és B oly szándékosan ellentétesek egymással, szükségszerűen ellenségeknek látjuk őket, viszonyukat harcnak fogjuk fel. Ebben a küzdelemben a B rész legyőzi az A-t, kiüti a nyeregből a hallgató figyelmében, csak logikus tehát, hogy midőn ismét visszatér, mint immár vetélytárs nélküli egyeduralkodó lépjen elém: így tesz Scarlatti szonátaformájában; míg az A-téma visszatérése a második részben, miután már egyszer legyőzetett, nem hasonlótlan a színpadi hőshöz, aki meghal s azután kijön megköszönni a tapsot.[56]

A Scarlatti-féle forma hatásos dramaturgiája oly fontosnak tűnik Kovács számára, hogy néhány sorral alább ismét „minden idők legnagyobb formaadóinak" egyikeként ünnepli a zeneszerzőt.[57] Mi több, a teljes tanulmány végén ismét visszakanyarodik e problémához, hogy az általában nagy formaművésznek tartott, de valójában kissé nehézkes Beethovent – aki „egy egész életen át birkózott az anyaggal, melyet hiába próbált engedelmessé tenni" – Scarlattihoz hasonlítsa, akihez ezzel szemben „tódul az anyag minden oldalról, boldog, hogy a mester keze érinti; örömtől ragyogva helyezkedik el oda és úgy, ahogy ő kívánja.[58]" Végezetül Kovács azt is leszögezi, hogy csakis a forma ilyen magabiztos művésze lehetett képes

52 Uott 217.
53 Uott.
54 Uott 219.
55 Uott.
56 Uott 219–220.
57 Uott 220.
58 Uott 222.

az igazi élet helyébe, melyben oly hatástalanul függ össze minden, ily szép, ilyen jól tagolt elrendezést, a valóság zavarossága helyén ilyen jóleső világosságot, szürke egyformaságok helyett ennyi fényt, ennyi derültséget adni; csak az tudott ennyire mesemondó lenni a zenében.[59]

Ez az utolsó gondolat különösen érdemes figyelmünkre, ugyanis Pásztory Ditta – fia, Bartók Péter emlékei szerint – „kis tündérmesék"-ként emlegette a Scarlatti-szonátákat.[60] Az egybeesés persze talán nem több puszta véletlennél – ám nagyon is lehetséges, hogy „a valóság zavarossága helyén" egy idealizált világot építő, „mesemondó" Scarlatti imázsa éppen Kovácstól kerülhetett Bartókék családi folklórjába.

A tanulmányban azonban számos további gondolatra bukkanhatunk, amelyek mintha Bartók Scarlatti-recepciójának egy-egy sajátos vonására is rávilágítanának. Ami Scarlatti szonátáinak az UMZE nyitóestjén való felbukkanását illeti, e művek félreérthetetlen olasz karakterét, formai gazdagságát, illetve a „kétszakaszos szonátaformának" a beethoveni „háromszakaszos"-sal szembeni felsőbbrendűségét emlegetve Kovács mintha egy a hagyományos koncertrepertoárral szembeforduló vitairat alaptéziseit fogalmazná meg. Interpretációjában e szonáták legalábbis egyenrangúak a német klasszika és romantika agyonjátszott darabjaival – Bartók pedig nyilvánvalóan ugyanebben a szellemben fogalmazza meg egy szűk évtizeddel később a maga Scarlatti-közreadásának előszavában, hogy „ezek a nagyértékű művek hivatottak lehetnek már az alsóbb fokozaton is ellensúlyozni – sőt hovatovább háttérbe szorítani – a Mendelssohn–Schumann-epigonok műveit, – az eme epigonok után induló másodfokú epigonok különféle »Ifjúsági Album«-jairól és egyéb hasonló című műveiről nem is szólva." Nyilvánvaló persze, hogy az unalomig csépelt zongorarepertoárral való polémiára korántsem csupán Scarlatti művei lehettek alkalmasak: maga az imént idézett, 1921 májusában megfogalmazott előszó is voltaképp több, Bartók szerkesztette kottafüzet bevezetőjéül készült, ekként egyszersmind François Couperin és Rameau műveire is utalva.[61] Éppen e két zeneszerző művei már az UMZE nyitóestjén is szerepeltek Bartók-, illetve Kodály-kompozíciók (s persze a Scarlatti-szonáták) társaságában – a hangverseny egyetlen valamelyest hagyományosabb száma Beethoven Righini egy témájára írott variációsorozata volt (de még ebben az esetben is egy ritkán játszott, a klasszikus Beethoven-kánonba fel nem vett, ráadásul nem szonátaformájú műről van szó).[62] S ha a két francia mester darabjai végül nem gyökeresedtek is meg oly mélyen Bartók repertoárjában, mint a Scarlatti-szonáták, az utóbbiakból összeállított rövid

59 Uott.

60 Bartók Péter: *Apám*. Ford. Péteri Judit. Budapest: Editio Musica, 2004, 183. E jellemzést Bartók Péter azzal a négy szonátafelvétellel kapcsolatban említi, amelyeket a Magyar Rádió apja előzetes engedélye nélkül rögzített, s így azok kereskedelmi forgalomba kerülését a zeneszerző (bizonyára az előadás néhány apróbb hibájára való tekintettel is) végül nem hagyta jóvá.

61 A Rameau-gyűjtemény terve végül füstbe ment, két Couperin-kötet azonban – mint később még visszatérünk rá – 1924-ben valóban napvilágot látott „A zongorairodalom mesterművei" sorozat keretében.

62 A hangverseny teljes műsorához lásd a 38. lábjegyzetet.

blokk a későbbi hangversenyeken is megőrizhette az UMZE-est alapgesztusát, egyfajta történeti és stilisztikai *tabula rasát* teremtve egy-egy koncert kezdetén. A tény, hogy Bartók a Scarlatti-szonátákat többször is a maga *15 magyar parasztdal*a első számait „helyettesítendő" játszotta (csupán a „Balladá"-val indítva a sorozatot)[63] ugyancsak ezt az értelmezést erősíti – mintha a zeneszerző mintegy a 19. század „átugrásával" próbált volna kapcsolatot teremteni a maga és Scarlatti művei között. Ennek fényében pedig már az is szinte logikusnak tűnik, hogy – Demény János megfigyelése szerint – „Bartók a Scarlatti-darabokat leginkább olyan műsorok élére tette, ahol zömmel saját műveit adta elő", s hogy zongoraestjein saját „[m]űvei szomszédságában soha sincsenek romantikus kompozíciók."[64]

Kovács tanulmánya emellett talán annak megértéséhez is hozzásegíthet, vajon miért veszíthette el érdeklődését Bartók viszonylag hamarabb Couperin és Rameau zenéje iránt, s miért ragaszkodott ezzel szemben oly hosszú ideig Scarlatti szonátáihoz. Az olasz mestert Kovács Chopinhez és Liszthez méltó virtuózként ünnepli, hozzátéve, hogy „amit briliáns tételnek neveznek, Scarlattival születik meg", s „bátran azt lehet mondani: nincs a modern zongaratechnikának olyan ága, mely csírájában ne volna feltalálható Scarlattinál".[65] Ez annál meglepőbb, mivel Scarlatti hangszere, a „clavicembalo" még sok tekintetben különbözött a modern zongorától: hangja például „gyorsan elhalt, s ezért gyors tempókat diktált; ennek másik ellenszerét, tudniillik a hosszú értékeknek ékítésekkel való kitöltését Scarlatti alig veszi igénybe, ezzel is tanúsítva, mennyivel modernebbül gondolkozik francia kortársainál".[66] Feltételezhetjük, hogy Bartók számára mind a – megint csak mondhatni „antiromantikusan" – puritán textúra, mind pedig a darabok hatásos pódium-virtuozitása vonzó lehetett, s részben épp emiatt fordult nagyobb szimpátiával Scarlatti, mint a francia barokk felé.[67]

Úgy hiszem azonban, hogy mindezek a szűken zenei, illetve esztétikai megfontolások csupán az igazság egy részét tárják fel – Bartók ugyanis korántsem csupán magukat a szonátákat, de Scarlatti személyiségét is vonzónak találhatta. S bár e ponton oknyomozásunk végképp szubjektívvé válik, érdemesnek tűnik továbbra is Kovács Sándor nyomát követnünk, aki tanulmányának kezdetén ugyancsak Scarlattit, az embert idézi meg:

---

63 Lásd uott 487.

64 Demény János: *Bartók Béla a zongoraművész*. Budapest: Zeneműkiadó, 1973, 27. Ugyanitt Demény azt is felveti, hogy „[a] húszas évek elejétől [...], régi népzenegyűjtő útjaitól elszakítva, Bartókban ismét erősebben jelentkezett a tiszta források utáni vágy", s talán emiatt is fordulhatott ekkor ismét a „preklasszikus" zene felé.

65 Kovács Sándor: „Scarlatti", 218.

66 Uott.

67 Theodor Hundt felvetette („Barocke Formenelemente", 369), hogy a *Szabadban* „Musettes" tételét talán a francia clavecin-zene tömeges ékesítései inspirálhatták, de Somfai László meggyőzően érvel amellett, hogy a francia cím pusztán utólagos ötlet egy lényegében már kész duda-imitációs tételhez. A „Musettes" ugyanis eredetileg a *Zongoraszonáta* egyik epizódjául készült, s ennek megfelelően duda-stilizációja sokkal inkább közvetlen népi mintákat követ. Lásd Somfai László: „A Zongoraszonáta finaléjának metamorfózisa". In: uő: *Tizennyolc Bartók-tanulmány*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 88–103., főleg 100–101.

> Domenico Scarlattinak, ennek a nagyon régi, ennek a nagyon modern, ennek a nagyon öreg, ennek a nagyon fiatal embernek arcképét akarom megrajzolni. Mégpedig meg akarom rajzolni reánk maradt művei vizsgálata alapján; mert ami adat Scarlatti életéről birtokunkban van, vajmi kevés és semmitmondó.[68]

Ez a bevezető bizonyára azonnal megragadta Bartók figyelmét, hiszen 1909-ben már maga is arra a következtetésre jutott, hogy „valakinek művei tulajdonképpen életrajznál pontosabban jelölik meg életének nevezetes eseményeit, irányító szenvedélyeit".[69] A jellemrajz pedig, amelyet e felismerés nyomán a tanulmány megfogalmaz, alighanem még izgalmasabbnak tűnhetett a zeneszerző számára.

Mikor Kovács írása végén végre részletesebben kezdi elemezni Scarlatti személyiségét, némi bűnbánattal állapítja meg, hogy eddigi zenei megfigyelései – így például a virtuozitás vagy az operaszerűség hangsúlyozása – talán egy „bár zseniális, de alapjában léha ember" képét festhették a zeneszerzőről, „ki képességeit frivol módon olcsó, népszerű hatások elérésére használja fel".[70] Pedig mi sem állhatna távolabb a valóságtól. Scarlattié ugyanis alapvetően *„ironikus* muzsika", melynek felszínes játékosságát a hallgatónak egy pillanatra sem szabad komolyan vennie.

> Így értem ezt: minden ember, akiben dolgozik a vágy, hogy kifejezze magát, hogy közölje mással azt, ami benne történik, tehát minden *művész* rá kell hogy jöjjön egy napon arra, mennyire meddő szándék az, amiben fárad, mennyire torzképe a szó, a hang, a szín a belső mintának, melyet ábrázolni akar, mennyire hozzáférhetetlen egyik lélek a másik számára, micsoda áthághatatlan falak azok, melyek elválasztják az embert az embertől. S ettől a naptól kezdve kétféleképpen cselekedhetik, természete szerint. Vagy így szól: megpróbálom mégis; ha nem ment eddig, a jövőben még sikerülhet: nekimegy a falnak újra és újra, lebukik újra és újra, harcra indul ismét és ismét, hogy legyőzötten, véres fejjel térjen meg. Ez: a Beethoven-típus. Vagy, ez a második eset, elfogja a dac: nem sikerül elmondanom azt, ami nagy, ami emberi bennem; jó, nem is próbálkozom többet; mától fogva csak annak az elmondására fogok szorítkozni, amit el lehet mondani maradék és félreértés nélkül; el a komolysággal! játszani fogok; a legsúlyosabb dolog, melyet beszélek, az lesz, hogy: „jó napot", „hogy van?", „milyen szép ön ma, asszonyom" és így tovább. Ez az elkeseredett, megvető, fölényes, ironikus típus, ez Heine, E. T. A. Hoffmann, Mozart, Rossini, Bizet, ez Scarlatti. Ez az a típus, mely mindig jelentkezik, valahányszor egy értékes ember arra van ítélve, hogy udvaronc legyen.[71]

Mikor Bartók 1912 tavaszán ezt a jellemzést olvasta a *Zeneközlöny* lapjain – és minden okunk megvan feltételezni, hogy valóban így tett – alighanem mély rokonszenvet érzett. Ekkorra napnál világosabb lett, hogy az UMZE nem képes áttörni a nagyközönség közönyének falát, s Bartóknak személy szerint is fel kellett ismernie, „mennyire meddő szándék az, amiben fárad." Addigi legnagyratörőbb kompozíciójának, a *Kékszakállú herceg várá*nak a Lipótvárosi Kaszinó operapályázatán vallott kudarca után egyre inkább úgy érezte, „engem a hivatalos zenevilág kivé-

68 Kovács Sándor: „Scarlatti", 211.

69 Lásd Bartók 1909. február 4-én kelt levelét Ziegler Mártához és Herminához. *Bartók Béla családi levelei*. Szerk.: ifj. Bartók Béla. Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 187.

70 Kovács Sándor: „Scarlatti", 220.

71 Uott 220–221.

gez",[72] s már döntésre jutott arról, hogy a sorozatos szakmai kudarcok elől afféle önkéntes száműzetésbe vonul Rákoskeresztúrra. Az elhatalmasodó magány ráadásul nem korlátozódott a zenei életre: az 1909-ben Ziegler Mártával kötött házasság korántsem gyógyította be a Geyer Stefi-szerelem után maradt sebet, melynek eredményeként Bartók mintha örökre reményét vesztette volna, hogy valódi szellemi-lelki társra lelhet. A *Kékszakállút* magát is szokássá lett e személyes válság dokumentumaként értelmezni, s az opera alapélménye kétségtelenül az a fájdalmas felismerés, hogy (Kovács Sándor Scarlattiról írott sorait kölcsönözve) „mennyire hozzáférhetetlen egyik lélek a másik számára, micsoda áthághatatlan falak azok, melyek elválasztják az embert az embertől". Bartók persze talán inkább a „Beethoven-típusba" sorolta volna önmagát, visszautasítván, hogy zenéje csupán mindennapos közhelyeket volna képes újrafogalmazni. Mégis, ha a zeneszerző a maga belső krízisére ismert a Kovács festette Scarlatti-portréban, ez a személyes azonosulás súlyos – akár tudatos, akár öntudatlan – érv lehetett amellett, hogy újra meg újra visszatérjen ehhez a kétszáz év előtti „fölényes filozófushoz", „aki merőben egyéni módon helyezkedett el a világgal szemben, nagy stílusban békült ki vele".[73] Ha a meg nem értés falába ütközve Scarlatti „felületes [lett] mélységből",[74] Bartók egy időre inkább a csaknem teljes hallgatást választotta: „komponálni csak mint magánember szoktam, csupán »családi« használatra".[75] Azt azonban bizonyára világosan érezte, hogy e két magatartás csupán kétféle látszatmegoldása az ő, illetve a Kovács bemutatta Scarlatti eredendően hasonló problémáinak.[76]

A hatás?

E tanulmány bevezetőjében már említettem, hogy majd' kétszáz év különbséggel írott művek közötti apróbb, konkrét hasonlóságokat – hacsak egyéb, „zenén kívüli" dokumentumok nem utalnak erre egyértelműen – aligha érdemes közvetlen ha-

72 Lásd a zeneszerző 1913. augusztus 22-én Zágon Géza Vilmoshoz írott levelét: *Bartók Béla levelei*, 208.

73 Kovács Sándor: „Scarlatti", 211.

74 Uott 222.

75 Ugyancsak a már idézett, 1913. augusztus 22-i levélből: *Bartók Béla levelei*, 209.

76 E tanulmánynak természetesen nem feladata annak elemzése, Kovács Sándor vajon miféle személyes frusztrációit vetíthette ebben az írásában Scarlatti figurájába. Fontos azonban felismernünk, hogy az érzések művészi kifejezhetetlensége miatti kiábrándulás és az ebből fakadó ironikus magatartás bemutatásával Kovács alighanem egy egész generáció életérzésére tapintott rá. Erre utal legalábbis, hogy a *Zeneközlöny* 1912. január 15-i számában *n. s.* szignóval megjelent tudósítás szerzője is éppen ezt a két gondolatot találta különösen emlékezetesnek: „Kovács Sándor dr. dec. 8-ikán felolvasást tartott Társadalomtudományi Társaságban Scarlattiról. Előbb formai, tehát szigorúan zenei szempontból ismertette, majd ennek a zenének pszichológiai jelentőségét fejtegette. Scarlatti hozta be a zenébe az *irónikus* elemet. Az alkotó művész – Kovács szerint – sohsem tudja érzelmeit a maguk teljességében visszaadni. Beethoven ezt célozta s ezért az ő alkotó munkája folytonos küzdelem ezért a Kovács szerint elérhetetlen célért. A Beethoven-tipusnak ellentéte a Scarlatti-tipus; Scarlatti átérezte a küzdelem meddőségét, lemondott róla és így lett irónikussá az ő zenéjének alaphangja. Az ő eleganciája mélységeket takar, szellemessége elsiklik a fájdalmak felett. Kovács maga szolgáltatta a zongorán a szükséges illusztrációkat. Az érdekes, nagy tudásról és egyéni nézőpontokról tanuskodó felolvasás az értő közönség igaz tetszésével találkozott."

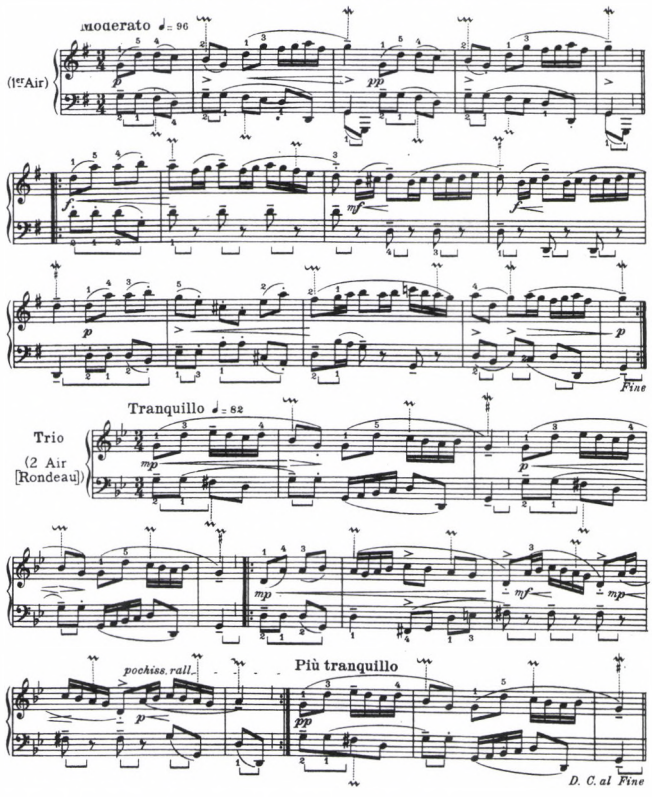
tásként interpretálnunk: a zenei stílusok inkompatibilitása folytán ilyenkor inkább általánosabb formai vagy esztétikai gondolatok átvétele és továbbfejlesztése merülhet fel. Épp Scarlatti és Bartók esetében pedig mintha ezt a sejtést erősítené Kovács Sándor tanulmánya is, mely Scarlatti műveiben különösképp a formák gazdagságát, illetve az A B C || D B C modell drámai értékét hangsúlyozza. Igaz ugyan, hogy a „tapsot megköszönő színpadi hős" problémáját Bartók jellemzően nem Scarlatti módjára próbálta feloldani: a főtéma visszatérésének elhagyása helyett őt inkább a rekapituláció erőteljes variációja foglalkoztatta – a „halott hős" tehát nála visszatérhet ugyan, de néha szinte felismerhetetlenné reinkarnálódott alakban. Egy, még Scarlatti életművén belül is egészen rendkívüli formai megoldás azonban, úgy hiszem, nagyon is megragadta Bartók figyelmét, és az 1920-as évek több kamaraművének egyik modelljévé válhatott.

Mielőtt azonban e Scarlatti-példa vizsgálatához fognánk, hadd térjek ki röviden a Bartók közreadta két Couperin-kötetre is, melyek – mint már szó esett róla – ugyancsak a „A zongorairodalom mesterművei" sorozatban jelentek meg 1924-ben. Bartók a jelek szerint Couperin műveit is az UMZE nyitóestjén játszotta első ízben, s jóllehet a francia barokk iránti későbbi érdeklődése nem mérhető a hosszan húzódó Scarlatti-szerelemhez, néhány lehetséges „hatás" már felvetődött az irodalomban. Somfai László sejtése szerint például a *Szabadban* „Síppal, dobbal" tételének és a *Kilenc kis zongoradarab* „Csörgőtánc"-ának egyaránt köze lehet a Bartók első Couperin-kötetét záró „Les Tambourins"-hez; az ugyancsak a *Kilenc kis zongoradarab* sorozatban megjelent „Marcia delle Bestie" pedig talán a második Couperin-kötet végén álló „Les Fastes de la grande et ancienne Ménestrandise" táncsorozatból meríthetett inspirációt.[77] Az időkorlátok valamelyes tágításával e listát még legalább két tétellel bővíthetjük: a *Mikrokozmosz* ötödik kötetét záró „Paprikajancsi" a „L'Arlequine"-nel rokonítható (ez a 12. szám a második Couperin-kötetben), míg a hatodik *Mikrokozmosz*-kötet 142-es számú darabja, a „Mese a kis légyről" ugyanazon Couperin-kötet 15. darabját, a „Le Moucheron"-t idézheti emlékezetünkbe.

E párhuzamok mögött talán valódi – bár viszonylag felszínes – „hatások" rejlenek, de legalább ilyen izgalmasnak tűnik a couperini, illetve a bartóki formavilág közötti esetleges „áthallások" számbavétele. A valódi, teljes rondóforma ugyan ritkaságszámba megy a két Couperin-kötetben, ennek azonban elsősorban pedagógiai oka lehetett: mint az 1924 októberére datált előszóban Bartók maga figyelmeztet, „[a] kiválasztott művek némelyikénél célszerűnek látszott kisebb-nagyobb rövidítés, főleg olyanoknál, amelyekben 2–3 trió-szerű (couplet-nek nevezett) rész fordul elő." Márpedig ha Bartók jól ismert az általa közreadottaknál terjedelmesebb rondeau-kat is, 1927-ben talán részben a couperin-i modellre gondolva kom-

77 Somfai László: „Classicism as Bartók conceptualized it in his Classical period 1926–1937". In: Hermann Danuser (szerk.): *Die klassizistische Moderne in der Musik des 20. Jahrhunderts. Internationales Symposion der Paul Sacher Stiftung Basel 1996.* Winterthur: Amadeus Verlag, 1997, 123–141., 133. Somfai ugyanitt a *Szabadban* „Musettes" címadását is valószínű Couperin-allúzióként említi (e tétel zenéjének „couperines" díszítéseit illetőleg viszont lásd a 67. jegyzetet).

10. Dobosok (Les Tambourins) 20.10.

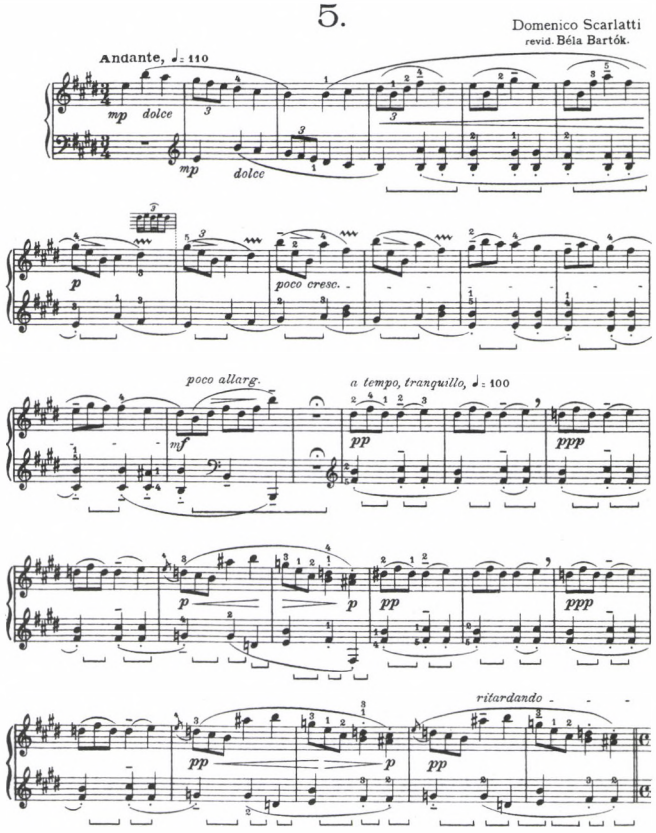


1. kotta. François Couperin: Les Tambourins *Bartók közreadásában*

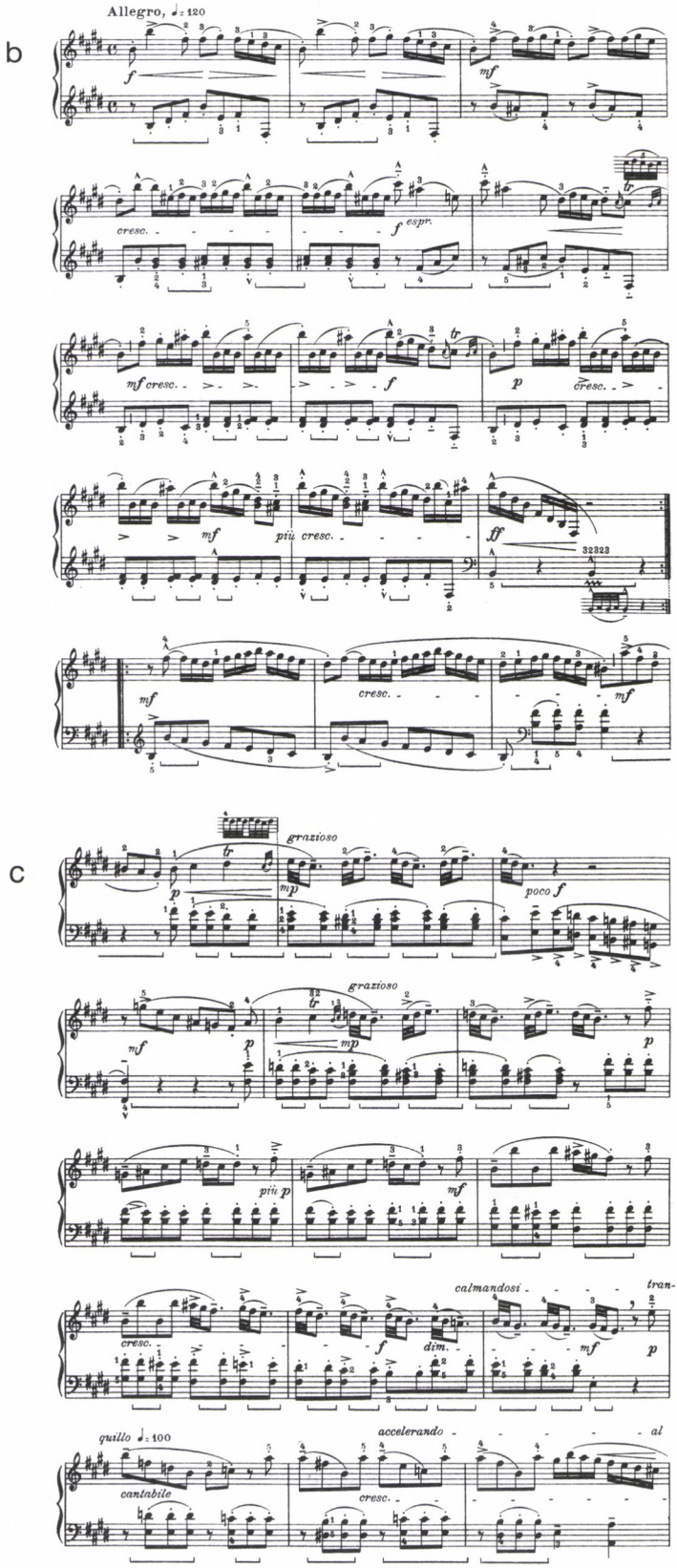
ponálhatta meg a maga *Három rondó*ját. Még figyelemre méltóbb azonban, hogy az első Couperin-kötet utolsó darabja, a „Les Tambourins" igen összetett formájában Bartók alighanem olyan technikai megoldásokra ismerhetett, amelyek zeneszerzőként őt magát is foglalkoztatták *(1. kotta fent)*. A nyitó *Air*ben nincs tonikai visszatérés, második fele viszont (az ismétlőjelet követően) az első nyitómotívumának variációjával indul. Ezzel szemben a *Trio* háromtagú forma (a nyitó ütempár a Più tranquillónál visszatér), miáltal az ismétlőjelek közé zárt középrész egyfajta központi maggá válik – a teljes trió köré pedig az *Air* első, majd da Capo megszólalása von újabb „héjat". Emellett a mollban álló *Trio* mindkét felének kezdetén az *Air* megfelelő szakaszainak nyitómotívuma tér vissza (kissé variálva), így a főrész és a trió egészében egymás variációjának tűnik. E komplex forma legalább két szempontból is „bartókos": az ötrészes, szimmetrikus struktúra, illetve a gondos motívumtranszformáció egyaránt a Bartók-zene emblematikus stílusjegyeinek mondhatók. Dőreség volna persze e két párhuzam nyomán rögtön „Couperin-hatást" kiáltanunk – az 1920-as évekre már mindkét technika bőséges előzményekre tekinthetett vissza Bartók életművében. A zeneszerző mégis bizonyára izgatottan fe-

dezte fel e számára is fontos kompozíciós megoldásokat egy két évszázaddal korábban született rondóban, s ennek fényében a „Les Tambourins" kitüntetett pozíciója az első Couperin-kötet záródarabjaként talán nem puszta véletlen.

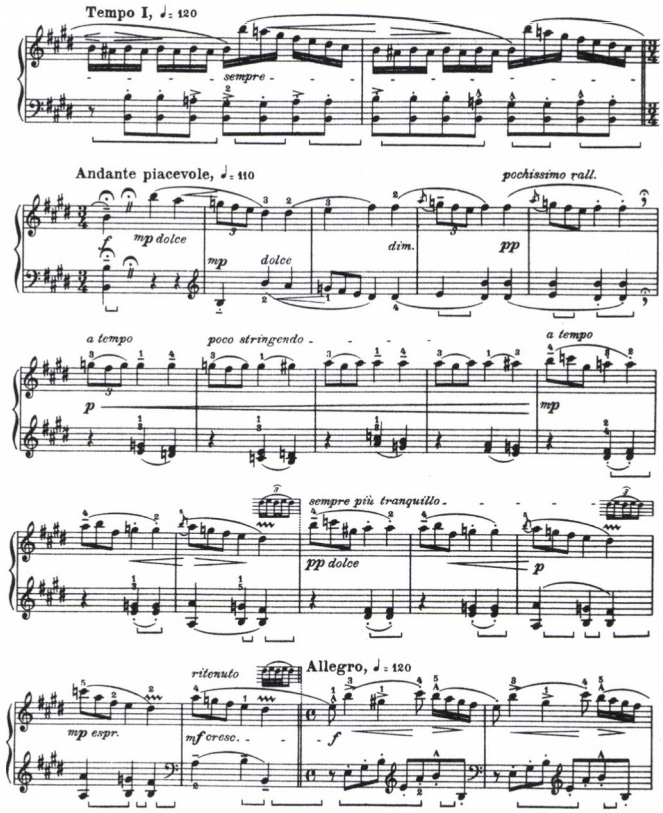
Ha fenti sejtésünk helytálló, és Bartók valóban szánt szándékkal helyezte a számára különösen érdekesnek tűnő Couperin-darabot közreadása nyitókötetének végére, talán nem jelentőség nélkül való az a tény sem, hogy azt az *E-dúr szonátát*, mely a '20-as évek néhány Bartók-kamaraművével mutat formai rokonságot, a Bartók-féle Scarlatti-közreadás első kötetének végén találjuk *(2a–e kotta alább és a következő oldalakon)*. E darab formája a „Les Tambourins"-ben látottnál is különlegesebb: a szonáta 3/4-es lüktetésű Andantéval indul, a 30. ütemben azonban az ütemmutató váratlanul **C**-re, a tempójelzés pedig Allegróra változik. A kontraszt olyan erőteljes, hogy – bár a jól előkészített H-dúr hangnem az Allegro részt Kovács képlete szerinti B, illetve C területnek mutatná – a kissé megzavarodott hallgató első gondolata kétségkívül az, hogy az előadó rossz tréfát űz vele, és egy másik szonátába kezdett (Szerző Katalin is „quasi 2. Sonate"-ként utal e szakasz-



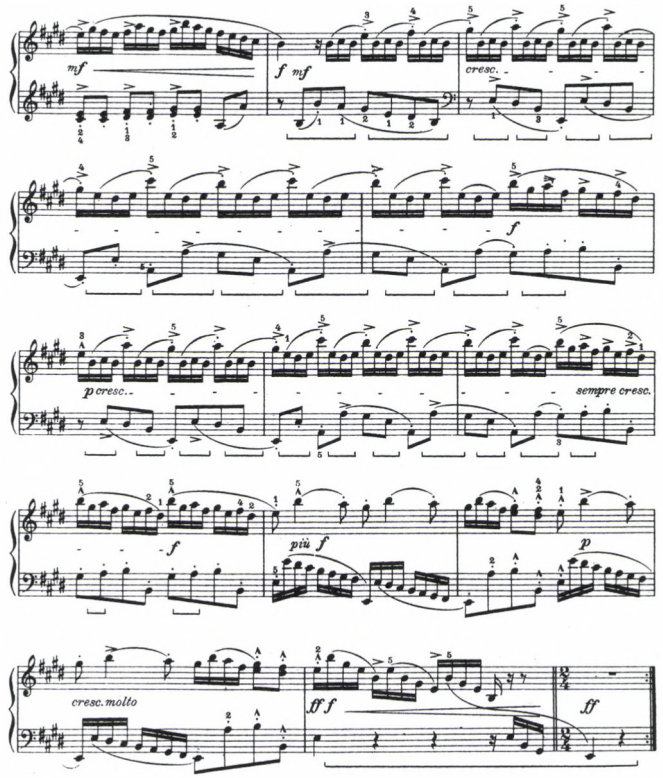
2a–e kotta. Domenico Scarlatti: E-dúr szonáta *(L21/K162) Bartók közreadásában*


b
Allegro, ♩= 120
f
mf
cresc.
f espr.
mf cresc.
f
p
cresc.
mf
più cresc.
ff
32323
mf
cresc.
mf
c
grazioso
p
mp
poco f
grazioso
mf
p
mp
più p
mf
calmandosi
tran-
cresc.
f
dim.
mf
p
quillo ♩= 100
accelerando
al
cantabile
cresc.

d


Tempo I, ♩= 120
sempre
Andante piacevole, ♩= 110
pochissimo rall.
mp dolce
mp
dolce
dim.
pp
a tempo
poco stringendo
a tempo
p
mp
sempre più tranquillo
pp dolce
p
ritenuto
Allegro, ♩= 120
mp espr.
mf cresc.
f

e


mf
f mf
cresc.
f
p cresc.
sempre cresc.
f
più f
p
cresc. molto
ff f
ff

ra).[78] Az ismétlőjel után az „Allegro-tétel" folytatását halljuk, majd – az általában Scarlattinak tulajdonított formaelvektől teljesen elütő módon – visszatér a „quasi 1. Sonate", de erősen variálva és rövidítve. (E rekapituláció moll hangneme egyébként Bartók közreadásában – mely a kötet negyedik és ötödik szonátáját az előszó megfogalmazása szerint „szonátinaszerű egésszé" csoportosítja – egyszersmind a negyedik darab e-molljának visszatérését is magába foglalja.) Figyelemre méltó végezetül a forma azon jellegzetessége, hogy a „quasi 2. Sonate" ezt követő E-dúr visszatérése ugyancsak erősen variált – mintha nem a teljes darab (Scarlatti műveiben többnyire viszonylag felismerhető formában visszatérő) B, illetve C része volna, hanem egy másik szonáta (általában sokkalta variábilisabb) A részét képezné.

Mint már említettem, ez a szonáta még Scarlatti óriási életművén belül is rendkívülinek mondható: Giorgio Pestelli például annak a mindössze hat tételből álló típusnak említi paradigmatikus képviselőjeként, melynek darabjai egyfajta „dialogo tra musica antica e moderna" dramaturgiát követnek.[79] Hogy Scarlatti valóban az „antik", illetve „modern" zenei stílusok közötti párbeszédet (vagy akár küzdelmet) kívánta-e itt ábrázolni, persze interpretáció kérdése: Dean Sutcliffe például eltekint az időrendi címkézéstől, és egyszerűen „stílusok versengéséről" beszél.[80] A két, radikálisan eltérő karakterű zenei anyag szembenállása mindenesetre aligha kerülhette el Bartók figyelmét, s talán nem túl merész a feltételezés, hogy a zeneszerző a „kvázi első", illetve „kvázi második szonáta" egymásba kulcsolódó visszatérésekkel való összekapcsolására is mint nem mindennapos formai ötletre figyelhetett fel.

Ennek fényében érdemes emlékezetünkbe idéznünk Bartók *Harmadik vonósnégyes*ének hasonlóan különleges formáját. A „kvázi első szonáta"-ként is címkézhető *Prima parte* Moderato tempójával és 3/4-es metrumával az attacca induló *Seconda parte* (ha úgy tetszik: „kvázi második szonáta") Allegrója és 2/4-es ütemjelzése áll szemben. Bartók egyik „szonátát" sem zárja le annak első elhangzásakor: a Moderato a harmadik, *Ricapitulazione della prima parte* feliratú részben nyer valódi befejezést, míg a végső *Coda* az Allegro anyagát idézi fel és kerekíti le (utóbbi két formarész ugyancsak attacca kezdődik).[81] E sajátos forma nyilvánvaló rokonságot mutat Scarlatti *E-dúr szonátá*jával, amelyet Bartók régóta ismerhetett, a '20-as években többször hangversenyen is játszott, Scarlatti-közreadása előkészítésekor pedig nyilvánvalóan ugyancsak alaposan tanulmányozott.[82] Mindez talán önmagá-

78 Szerző: „Bartóks Scarlatti-Repertoire", 491.

79 Giorgio Pestelli: *Le sonate di Domenico Scarlatti: Proposta di un ordinamento cronologico*. Torino: G. Giappichelli, 1967, 199.

80 „[T]he contest of styles". W. Dean Sutcliffe: *The keyboard sonatas of Domenico Scarlatti and eighteenth-century musical style*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, 133.

81 A két visszatérés késleltetésének formai ötletére éppen Kárpáti János figyelt fel elsőként, lásd *Bartók vonósnégyesei*. Budapest: Zeneműkiadó, 1967, 44. Bartók fogalmazványát elemezve Somfai László egyébként megjegyzi, hogy a zeneszerző eredetileg a gyors tétellel tervezhette kezdeni a vonósnégyest, lásd *Bartók Béla kompozíciós módszere*. Budapest: Akkord Zenei Kiadó, 2000, 102.

82 Demény János adatai szerint (*Bartók Béla a zongoraművész*, 25–26.) Bartók egy 1921. november 26-i szegedi, illetve egy 1924. április 1-jei budapesti hangversenyen játszotta ezt a (Demény listáin a Longo-összkiadás alapján 21-es számmal jelölt) szonátát, de okkal feltételezhetjük, hogy a mű további koncerteken is elhangzott, még ha a fennmaradt műsorok nem teszik is lehetővé az egyes Scarlatti-darabok pontos azonosítását.

ban is alátámaszthatja a *Harmadik vonósnégyes*ben feltételezhető „Scarlatti-hatást", két további Bartók-mű vizsgálata azonban mintha át is hidalná a Scarlatti-köteteken való intenzív közreadói munka (1921) és a *Harmadik vonósnégyes* komponálása (1927) között eltelt éveket.

Somfai László vetette fel, hogy a *Harmadik vonósnégyes* különleges formájának előzményei a '20-as évek más Bartók-kompozícióiban, így legvilágosabban a két hegedű-zongoraszonátában is kimutathatók.[83] A kvartetthez mind formájában, mind kronológiailag közelebb álló, 1922-ben írott *Második hegedűszonáta* két, attacca kapcsolódó tételből áll. Az első tétel visszatérése először e műben is nyitva marad, s csupán a második tétel triószerű középrészében válik teljessé, amely az első tétel több témáját is visszaidézi – a második tétel „saját" visszatérése csupán e közbeszúrt, pótlólagos rekapituláció után következik.[84] S mintha már az *Első hegedűszonáta* finálé ja is ugyanezzel a gondolattal kísérletezne: a „quasi prima parte" gyors kezdőanyag visszatérését ezúttal a hegedű – a „quasi seconda parte" lassú középrészéből idézett – grazioso témája szakítja meg. Ez a gesztus ugyan Beethoven óriáskódáira is emlékeztet valamelyest, melyek gyakorta utalnak vissza épp a kidolgozási szakaszra, Somfai szerint „mégis, a 3. vonósnégyes felé vezető szálak a fontosabbak, mert ez a quasi Seconda parte nem kidolgozási rész, ez a kettős Ricapitulazione nem egyszerűen szonátarepríz és kóda".[85] Úgy tűnik tehát, a különböző karakterű anyagok egymásba kulcsolódó visszatérésekkel való összekapcsolásának gondolata az *Első hegedűszonáta* komponálásakor, 1921 utolsó hónapjaiban kezdte foglalkoztatni Bartókot – alig néhány hónappal azután, hogy a közreadás munkája során ismét tüzetesebben foglalkozott Scarlatti E-dúr szonátájával is; s éppen akkortájt, amikor – egy 1921. november 26-án adott szegedi hangversenyén – nyilvánosan is előadta e művet.[86] Ez az időbeli közelség persze önmagában nem cáfolja Somfai hipotézisét, mely szerint a két hegedűszonáta és a *Harmadik vonósnégyes* formájának alapötlete Liszt *h-moll szonátá*jának attacca formájából eredeztethető.[87] A számunkra releváns kérdés azonban inkább az lehet, mi indíthatta Bartókot éppen 1921 végén ezzel az „attacca formával" való kísérletezésre. Az eddig számba vett tények ismeretében csábítónak tűnik a feltételezés, hogy Scarlatti *E-dúr szonátá*ja adhatta az első szikrát, még ha az annak struktúrájában felismert alapgondolat bartóki továbbgondolása során talán a *h-moll szonáta* is szerephez juthatott. S ha valóban így történt, a *Harmadik vonósnégyes* rendhagyó formája mintha maga is egyfajta „dialogo tra musica antica e moderna" volna: századokon átívelő párbeszéd Scarlatti és Bartók között.

83 Somfai László: „Sajátos formastruktúra az 1920-as évek hangszeres kompozícióiban". In: uő: *Tizennyolc Bartók-tanulmány*, 265–269.

84 Részletesen elemzi Kárpáti János: *Bartók kamarazenéje*, 292–293.

85 Somfai László: „Sajátos formastruktúra", 267.

86 Bartók 1921. december 29-én Philip Heseltine-hoz írt levelében *(Bartók Béla levelei*, 270–271.) a hegedűszonáta komponálását az elmúlt két hónapra teszi; a Scarlatti-kötet előszava pedig, mint már szó esett róla, 1921. májusi dátummal jelent meg. (A szegedi hangversenyt illetően lásd a 82. jegyzetet.)

87 Somfai: *Bartók Béla kompozíciós módszere*, 104. A *Harmadik vonósnégyes* formáját egyébként már Szabolcsi is hasonlóképp jellemezte: „lisztferenci szonáta [...] módosított visszatéréssel" *(Bartók Béla élete*, 32.).

ABSTRACT

BALÁZS MIKUSI

BARTÓK AND SCARLATTI:

A study of motives and influence

The long-held notion that Bartók's style presents a unique synthesis of features derived from folk music, from the works of his best contemporaries as well as from the great classical masters has resulted in a certain asymmetry in Bartók studies. This article provides a short overview of the debate concerning the „Bartókian synthesis", and presents a case study to illuminate how an ostensibly „lesser" historical figure like Domenico Scarlatti could have proved important for Bartók in several respects. I suggest that it must almost certainly have been Sándor Kovács who called Scarlatti's music to Bartók's attention around 1910, and so Kovács's 1912 essay on the Italian composer may tell us much about Bartók's Scarlatti reception as well. I argue that, while Scarlatti's musical style may indeed have appealed to Bartók in more respects than one, he may also have identified with Scarlatti, the man, who (in Kovács's interpretation) developed a thoroughly ironic style after he realized the unavoidable loneliness resulting from the impossibility of communicating human emotions (an idea that must have intrigued Bartók right around the time he composed his *Duke Bluebeard's castle)*. In conclusion I propose that Scarlatti's E major sonata (L21/K162), which Bartók performed on stage and also edited for an instructive publication, may have inspired the curious structural model that found its most clear-cut realization in Bartók's *Third Quartet*.

Balázs Mikusi studied musicology at the Liszt Academy of Music, 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. His publications in English include articles about Haydn, Mozart, Mendelssohn, and the history of the German male choral movement in *Eighteenth Century Music, Studia Musicologica, The Musical Times,* the *Newsletter of the Mozart Society of America, Nineteenth-Century Music,* and *New Sound*. Mr. Mikusi also presented his work at international conferences in Helsinki (2000), Princeton (2003), Boston, Durham (2004), Dublin, Salzburg (2005), Belgrade, Manchester (2006), Oxford and Zurich (2007).

Vikárius László

BARTÓK: »MEDVETÁNC«*

1. Egy karakterdarab

„1849 karácsonyestéjén, Schumannék vendégeként ért az az öröm, hogy [Robert Schumannt] feleségével együtt négykezesezni hallottam, mégpedig az akkoriban frissen megjelent 12 [négykezes] darabból: a Születésnapi indulót *(Geburtstagsmarsch)*, a Medvetáncot *(Bärentanz)*, a Tornaindulót *(Turniermarsch)* és a Szökőkutat *(Springbrunnen)*. A Medvetáncot remek humorral játszotta, kezével valósággal utánozva a medve esetlen mozdulatait, miközben huncut mosoly jelent meg arcán."[1] Marie von Lindeman, a Schumann által vezetett drezdai Verein für Chorgesang tagja meséli el így a Schumann házaspár házimuzsikálásának élményét. Az 1849 szeptemberében komponált „Medvetánc" Schumann egy esztendővel korábbi *Ifjúsági albuma (Album für die Jugend,* 1848) után kezdett, ugyancsak gyermekeknek szánt négykezes ciklus számára készült, mely *12 vierhändige Klavier-Stücke für kleine und große Kinder,* op. 85, címmel jelent meg.[2] A sorozat 2. számaként álló a-moll „Medvetánc" *(1. kotta a 33. oldalon)* mély fekvésű, oktávval erősített, appoggiaturás üres kvint-repetícióra épül – nyilvánvalóan ezt a medveábrázoló lomha *secondo* szólamot játszotta a zeneszerző –, mely fölött, többnyire ugyancsak oktávduplázással kanyargós dallam szól, kétségkívül a medvetáncoltató sípjának dallamát kí-

* A Kárpáti János 75. születésnapja alkalmából a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság által 2007. október 26–27-én a Régi Zeneakadémia Kamaratermében rendezett V. tudományos konferencián október 27-én elhangzott előadás teljesebb változata.

1 „Am Weihnachtsabend 1849 hatte ich, zu Schumanns eingeladen, die Freude, ihn mit seiner Gattin vierhändig spielen zu hören, und zwar aus den damals neu erschienenen 12 Stücken: den Geburtstagsmarsch, den Bärentanz, den Turniermarsch und den Springbrunnen. Den Bärentanz spielte er mit köstlichem Humor, förmlich mit den Händen die tölpischen Bewegungen des Bären nachahmend, mit einem schelmischen Lächeln." *Robert Schumann. Neue Ausgabe sämtlicher Werke,* Serie III: Klavier- und Orgelwerke, Werkgruppe 2: Werke für Klavier zu vier Händen bzw. für zwei Klaviere. Hg.: Akio Mayeda–Klaus Wolfgang Niemöller. Mainz, etc.: Schott, 2001, 374. Az op. 85-ös darabokat a kötetben Joachim Draheim és Berhard R. Appel adta közre.

2 Schumann „Medvetánc"-ának közvetlen előzménye egy kétkezes zongoradarab, mely az *Album für die Jugend* legkorábbi, de végül kiadatlan kompozíciói közé tartozik (lásd az említett Schumann összkiadás-kötet 375. oldalát). Bartók ezt a változatot nem ismerhette, de megjegyzendő, hogy létezett a négykezes darabnak Ferdinand Friedrichtől való kétkezes átirata is, mely 1880-ban jelent meg a lipcsei Verlag der Musikalischen Universal Bibliothekban (uott 383.).

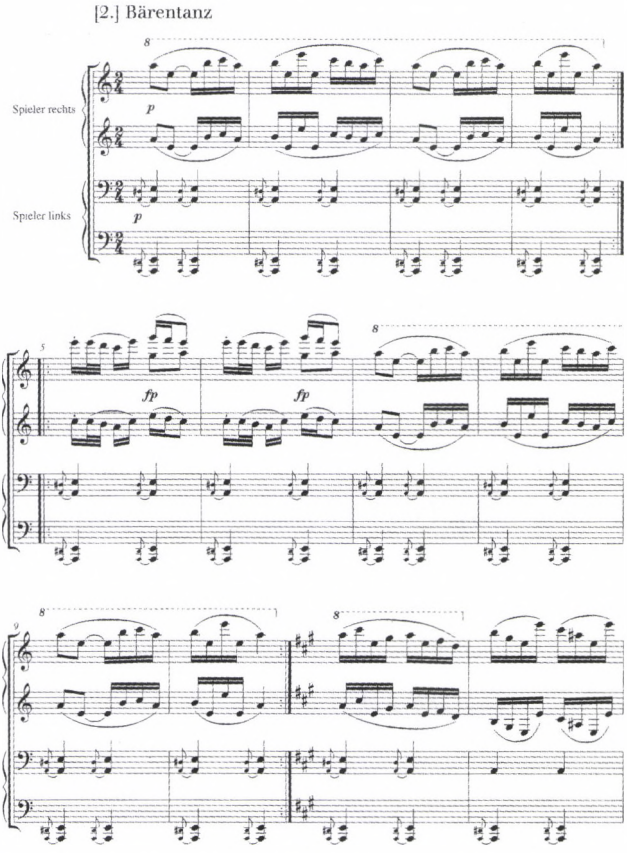
vánva fölidézni. Az alapdinamika *p*, csupán kivételesen, s rendszerint akcentusszerűen találunk erőteljesebb dinamikai jelet, főként *fp*-t, olykor valódi *f*-t, elsősorban a zárás előtt. Meglepő módon nincs tempóelőírás, ami azt sugallja, hogy a tételkarakter ismertnek számíthatott akár ilyen, akár más címmel. A maggiore középrésszel egyszerű, kódával záruló triós forma (A–B–A–coda) alakul ki, ahol a kóda barokkos szekvenciájával valamelyest még fölerősíti az előke keltette kicsit egzotikus hangzást. Hangulatával, szelíd egzotikumával a darab a beethoveni „Mormotás fiú dala" *(Marmotte)* és Schubert *Winterreise*-beli „Leiermann"-jának típusába látszik illeszkedni.

A kompozíció azonban nem áll magában; megtaláljuk közvetlen előzményét éppen az *Album für die Jugend* legelső, utóbb kimaradt és sokáig kiadatlan darabjai közt *(2. kotta, szemközt)*.[3] Az ismétleseket, da capót nem számítva mindössze 12 leírt ütemből álló korábbi „Medvetánc" egy – ugyancsak a-moll – nyolcütemes főrészt állít szembe egy négyütemes maggiore középrésszel. Az egyenletes, lépésszerűen mozgó, appoggiaturás üres kvint basszusra és a mozgékonyabb, igen magas fekvésű, ezúttal is oktávot bejáró „sípszóra" épített darab textúrája teljességgel megegyezik a későbbi négykezesével – itt persze mindez két kézre van elosztva. A dallam a későbbi változat egyszerűbb alakja, még annak finom rafinériái nélkül. Alapdinamika és tempó a kéziratban hiányzik ugyan, de az A-dúr középrészben *f* dinamika szerepel. A két darab olyan közel áll egymáshoz, hogy a négykezes lényegében a korábbi darab kidolgozott, újraírt, kibővített változatának mondható.

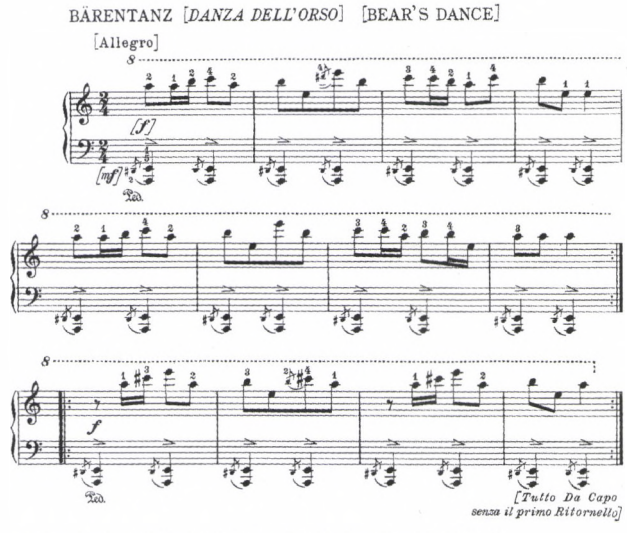
Nem Schumanné az egyetlen „medvetánc" címmel írott kompozíció a romantikus zeneszerző-generáció művei között. Melndelssohn valamivel korábban, 1842-ben vetett papírra – igazi *Albumblatt*ként – egy alkalmi darabot, melyet ugyancsak *Bärentanz*nak nevezett *(3. kotta a 34. oldalon)*. A mű kézirata mindmáig egy 1909-ben megjelent hasonmáskiadásból ismert.[4] A 24 lejegyzett ütemből álló kis kompozíció négyütemes bevezetőből, nyolcütemes megismételt főrészből, ugyancsak nyolcütemes trióból és négyütemes, címmel megjelölt „Codá"-ból áll. A trió utáni megjegyzés szerint – „Da Capo very often" – akár a végtelenségig ismételhető a darab. Az alaplüktetést a basszusban *(8va bassa* játszandó) háromhangos skálaelőkével indított nyolcadrepetíció adja, eltérően a Schumann-darabok negyedekben mozgó üres kvintjeitől. Így nem is asszociálunk közvetlenül a medvére, hiszen nyilvánvalóan a medvetáncoltató dobkíséretét halljuk. Hasonlít Schumann medvetáncaihoz a magas fekvésű *(8va alta)*, gyors mozgású, oktávot bejáró dallam, a sípszóutánzás. Az alsó és fölső domináns között mozgó a-moll dallammal szemben azonban ezúttal alaphang és oktáv között mozgó F-dúr/líd dallamról van szó; így viszont a hangtartomány a hangnemi különbség ellenére is szinte azonos. Mendelssohn tempót (Allegro) és dinamikát (a bevezető *f*, a főrész kezdetétől *ff)* is megad.

3 *Pezzi inediti dall'Album per la gioventù Op. 68 per pianoforte.* A cura di Jörg Demus. Milano: Ricordi, 1973.

4 A „Mendelssohn in England: A Centenary Tribute" című tanulmány melléklete. *The Musical Times*, 1909. február 1., 88. A folyóirat vonatkozó részét Lampert Vera volt szíves másolatban a rendelkezésemre bocsátani.

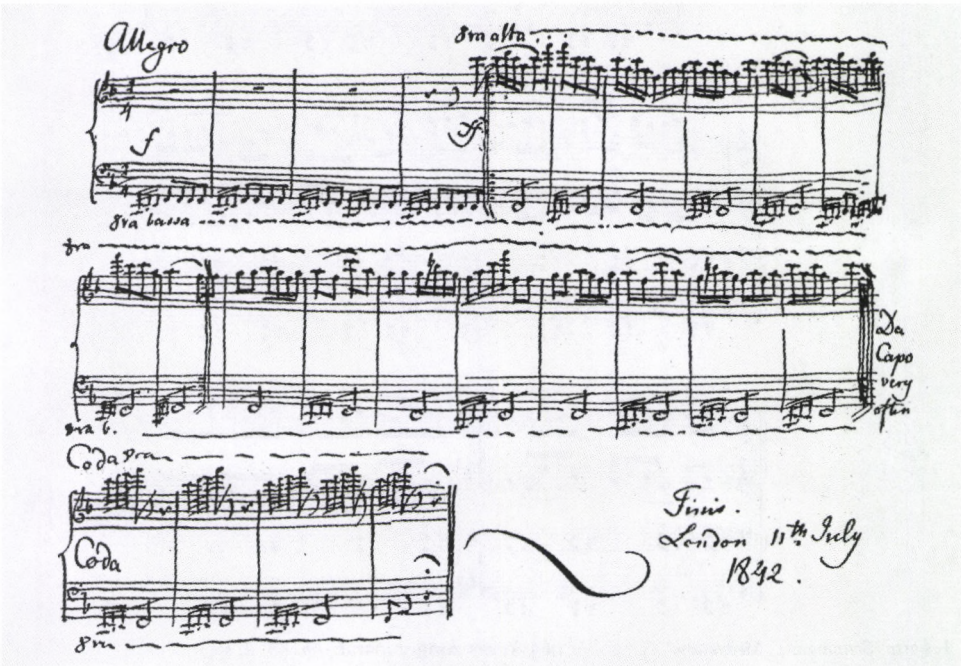


1. kotta. Schumann: „Medvetánc", Tizenkét négykezes zongoradarab, *op. 85, 2. sz.*



2. kotta. Schumann: „Medvetánc", az Ifjúsági album *kiadatlan darabjai közül*

A két Schumann-darabbal együtt Mendelssohn alkalmi kompozíciója jól mutatja, mi lehetett fontos eleme egy 19. századi német komponista számára a medvetáncnak: a mechanikus magas sípszó és az ugyancsak mechanikus ritmikus basszusmozgás (a medvéé vagy akár a medvetáncoltató dobjáé). Még ennél is fontosabb, hogy a típus, nyilván népies, vásári medvetáncoltatás élményére utalva, bekerült a karakterdarabok közé.[5]



3. kotta. Mendelssohn: „Medvetánc", Hilda Benecke kisasszony albumában

2. Egy népi hangszeres táncdarab

Bartók életében két kompozíciót jelentetett meg „Medvetánc" címen. Egyik az 1908-ból való *Tíz könnyű zongoradarab* zárótétele, a zeneszerző koncertjeinek állandó műsorszáma, a sorozat 5. darabja, az „Este a székelyeknél" párdarabjaként; a másik az 1915-ben komponált, román hangszeres népzenei feldolgozásokat tartalmazó háromtételes *Szonatina* középső darabja. A korábbi darab kétnyelvű címmel, mint „Medvetánc", illetve „Bärentanz" jelent meg a Rozsnyai kiadónál, míg szerzője a másikat zárójelbe tett magyar címmel és jegyzetben a következő fölirattal közölte: „»jocul ursului«; előadták Váncsfalván (Onceşti), Máramaros m.". A két

5 A Grove Lexikon szerint már Field is komponált egy „Bärentanz"-ot (1811), mely Cecil Hopkinson katalógusában is szerepel. *A Bibliographical Thematic Catalogue of the Works of John Field, 1782–1837.* London: the author, 1961, 23–24. A számomra nem hozzáférhető munka vonatkozó oldalairól készült fénymásolatok szíves megküldéséért is Lampert Verának tartozom köszönettel. A katalógusban közölt rövid incipit alapján Field 6/8-os metrumú, *pp* indulású Esz-dúr négykezese üres kvint basszusra épül.

azonos című darab között még egy sajátos időbeli egybeesés teremt kapcsolatot: Bartók jóval később – 1931 nyarán – mindkettőt meghangszerelte. Az 1908-as „Medvetánc" a *Magyar képek* II. száma lett, ismét az „Este a székelyeknél" párjaként, míg a másik „Medvetánc" hangszerelése a teljes *Szonatina* átirata, az *Erdélyi táncok* részeként készült el.

Bartók 1913. március 15. és 27. között Máramarosban gyűjtött Ioan Bîrlea görög katolikus pap segítségével. A román népzenei gyűjtés és a gyűjtött anyag szinte azonnali tudományos feldolgozásának különösen intenzív időszaka volt ez. Miközben Bartók még első monográfiája, a Bihar-kötet korrektúráin dolgozott, s éppen csak jelentette Kiriacnak, hogy Bánsági gyűjtését is elrendezte,[6] máris kötetrevaló új anyagot gyűjtött össze mindössze két hét alatt Máramaros 11 falvában. E gyűjtés, melynek közreadása folytatja Bartók megkezdett tájmonográfiáit, ugyan csak 1923-ban jelenhetett meg, első változatában azonban már 1913-ban készen állt.[7] Gyűjtése kiválasztott darabjainak zeneszerzői felhasználására is hamarosan sor került – habár ez már csak az I. világháború alatt történt.

A zeneszerző apróbb román feldolgozások és „románo s" tematikájú zongoraművek után 1915-ben nagy sorozat zongoradarabot komponált, melyekben népzenei gyűjtéseiből válogatott. A főként népdalokon, inkább csak kivételképpen hangszeres darabokon alapuló *Gyermekeknek* magyar és szlovák megzenésítéseinek folytatása a könnyű (vagy viszonylag könnyű), tanításnál is jól használható román népzenei témájú zongoradarabok sora. A *Gyermekeknek* koncepciójától azonban eltér a bennük, összeállításukban megnyilvánuló népzenei műfajcentrikus szemlélet. A vokális darabok már ekkor a ritmikai-metrikai szempontból egyedülállóan izgalmas kolinda műfajt állítják előtérbe *(Román karácsonyi énekek)*, míg az összes többi feldolgozás hangszeres darabokon alapul. Az utóbbiakból alakította ki Bartók egyrészt a *Román népi táncok*at, másrészt a háromtételes *Szonatinát*.

A *Szonatina* középtételének alapja tehát hangszeres népi tánc *(4. kotta a 36. oldalon)*, melyről Bartók, tudományos közlésekor a máramarosi román népzenéről kiadott monográfiájában csupán annyit közöl, hogy legények szólótánca, alkalomhoz nem kötött és a tempó helységről-helységre változik.[8] A medvetánc abban a népi formájában, amelyben Bartók találkozott vele, medveutánzó rituális, termékenységvarázsló tánc: a medvét alakoskodó személyesíti meg.[9] Bartók máramarosi gyűj-

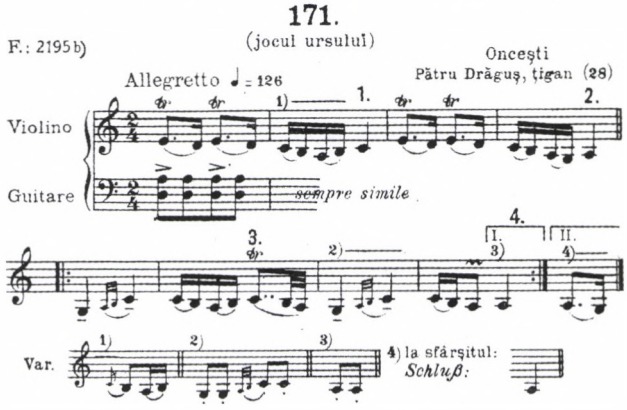
6 Erről az utóbb kiadásra nem került, s csupán a román gyűjtemény támlapanyagának egyes bejegyzései alapján rekonstruálható tervről lásd László Ferenc: „Bihar és Máramaros között. Bartók Béla bánsági gyűjtéséről". In: uő: *Bartók markában: Tanulmányok és cikkek (1981–2005)*. Kolozsvár: Polis Könyvkiadó, 2006, 62–76.

7 Lásd Denijs Dille bevezetőjét az 1923-as német könyv hasonmáskiadásában, Béla Bartók: *Ethnomusikologische Schriften. Faksimile-Nachdrucke*, II: *Volksmusik der Rumänen von Maramureş*. Budapest: Editio Musica, 1966, 7*.

8 Vö. Bartók: *Volksmusik der Rumänen von Maramureş*, XX. Bartók IV-es jelzésű népzenei gyűjtőfüzetének (Bartók Archívum, BH: I/103) 58. oldalán az F 834b régi hengerszámú medvetánc-felvételhez (= MH 2120b), mely a kötetben 157-es számon szerepel, a következő megjegyzést fűzte: „jocul ursului (legények körben)".

9 Ezzel kapcsolatosan Pávai Istvánnak tartozom köszönettel saját gyűjtésén alapuló értékes adatokért. A népi medvetánchoz lásd a *Magyar Néprajzi Lexikon* 3. kötetének „medvealakoskodás" címszavát.

teményében több, egymástól független dallam is található „medvetánc"-kísérő szerepben.[10] A mindössze félperces feldolgozás elhagyja a népi előadásnál alkalmazott egyszerű üreskvint-repetáló ritmikus gitárkíséretet, s azt funkcinális harmóniai ostinatóval helyettesíti. Egyúttal a vég nélkül ismételhető, egyenletes dinamikájú tánckíséretből zárt kétrészes kompozíciót formál. Számos népdalfeldolgozáshoz hasonlóan előbb az egyik kéz, majd a másik kéz játssza el a táncdallamot, s a két rész variált strófa-párt alkot.[11] Az eredeti népi táncdarab „medveutánzó" jellegét Bartók egy 1944-es rádióinterjú során a következő szavakkal emelte ki: „A második tétel címe Medvetánc. Egy paraszt hegedűs a G- és D-húron játszotta: a mély húrokon, hogy jobban hasonlítson a medve hangjára. A hegedűsök általában az E-húrt használják."[12] Figyelemre méltó, hogy a máramarosi kötet „medvetánc" megjelölésű darabjai közül ez az egyetlen ilyen különleges mély fekvésű tánc.[13]



4. kotta. „Medvetánc", Máramaros megyében gyűjtött népi hangszeres táncdarab

3. A *Tíz könnyű zongoradarab*

Míg a népi medvetánc esetén egyértelműen rituális/játékos medveutánzás áll az alapul szolgáló tánc s az ezt kísérő hangszeres zenedarab hátterében, az 1908-as kompozíció a vásári medvetáncoltatásra utal. E korábbi „Medvetánc" a zeneszerző egyedülállóan gazdag és változatos 1908 tavaszi/kora nyári zongoradarab-termé-

10 „Jocul ursului" megjelöléssel szerepel még a Máramaros-kötet 157-es d-moll dallama, valamint az egy típusba tartozóként közölt két 166-os D-dúr dallam.

11 A népi hangszeres táncdarab és a feldolgozás összehasonlításához lásd tanulmányomat: „Erinnern an die »Stimmung« der Sache. Das Konkrete und das Schwebende im Komponieren Bartóks". In: *Resonanzen. Vom Erinnern in der Musik.* Hg.: Andreas Dorschel. Wien: Universal Edition, 2007, 165–168.

12 „Nyilatkozat egyes zongoraműveiről". In: *Bartók Béla Írásai* 1. kötet. Közr.: Tallián Tibor. Budapest: Zeneműkiadó, 1989 (a továbbiakban BBI/1), 191.

13 Megjegyzendő ugyanakkor, hogy éppen e feldolgozott „medvetánc" hengerszáma (F 909b = MF 2195b) mellett eltérő táncmegjelölés olvasható a IV-es gyűjtőfüzetben. Áthúzva: „joc", majd: „ruseşte (férfi köránc)", vagyis „oroszos". A hengerről otthon készült lejegyzés (Bartók Archívum, BH-jegyzékszám: I/97, 48v) előtt viszont már „jocul ursului" áll.

séhez tartozik. Ha a darabot és különös címválasztását vizsgálni akarjuk, feltétlenül foglalkoznunk kell a teljes sorozat keletkezésének és kiadásának történetével.

A *Tíz könnyű zongoradarab* sorozat komponálása 1908. március és július közé tehető. Megjegyzendő, hogy – szemben az *1. elégiá*val, több *Bagatel*lel, a *Négy siratóének* két darabjával és az *1. burleszk*kel – Bartók akkoriban használt kompozíciós vázlatkönyve, a Fekete zsebkönyv nem tartalmaz vázlatot egyik kis kompozícióhoz sem.[14] Az egész sorozat kéziratos anyagát figyelembe véve csupán az „Ajánlás"-ból rendelkezünk valódi fogalmazványjellegű leírással. A kézirat, mely nemcsak kisebb javításokat, hanem a záróvonal után újrafogalmazott ütemeket is tartalmaz, s így egyértelműen fogalmazványnak mondható, a lejegyzés (vélhetőleg a komponálás) helyét és dátumát is őrzi: „Vitznau 1908. jul. 13".[15] Bartók a zongoraművésznő és barát Freund Etelka vendégeként tartózkodott ekkor annak svájci nyaralóhelyén. Maga a fogalmazvány hátoldala szolgált címlap gyanánt a teljes sorozathoz. Valószínűbbnek tűnik, hogy a komponista a címlap üres hátoldalát használta a darab lejegyzéséhez, s nem fordítva, a vázlatot tartalmazó lapot használta címlap gyanánt. A címlap felirata „Kis zongoradarabok". A „Medvetánc" végén olvasható, „Budapest, 1908. jun."-i dátum vélhetőleg a teljes sorozatra, és nem csupán a záró darabra kíván vonatkozni, noha a datálás a külön lapokra leírt kompozíciókból összeállított metszőpéldány végleges kialakítása előtt is a darab kéziratának végére kerülhetett. Nem kétséges, hogy a sorozat legfontosabb, legjelentősebb darabját tette meg szerzője zárószámnak.

A sorozat júniusi keltezése, ha hihetünk az „Ajánlás" első fennmaradt lejegyzésén olvasható datálásnak, nem vonatkozik a talán utólag a sorozat elé illesztett számozatlan bevezető darabra. Ennek ellenére (s persze a sorozati címnek is ellenére) már júniusban is egy tizenegy darabból álló füzetben gondolkodott Bartók, hiszen a Rozsnyai Károllyal 1908. június 25-én kötött szerződés *expressis verbis* „11 előadási darab"-ra szólt.[16] Ha ekkor még nem is volt a sorozatnak végleges címe, a „mű" lényegében lezártnak tűnhetett. Ily módon az akkori új művek közül éppen a *Tíz könnyű zongoradarab*ot kell a legkorábban véglegesített sorozatnak tekintenünk, hiszen a *Bagelle*kre vonatkozó hasonló szerződés majd csak nyári utazása után, szeptember 15-én kerül aláírásra. Elképzelhető azonban, hogy a júniusi szerződés megkötésekor még a véglegestől valamelyest eltért a sorozat?[17] Feltűnő

14 *Bartók Béla Fekete zsebkönyve.* Közr.: Somfai László. Budapest: Editio Musica, 1987.

15 Bartók Péter gyűjteménye, 19PS1, 2, 1. számozott oldal, a „Kis|zongoradarabok" feliratú címlap hátoldala.

16 A kiadatlan szerződés fotokópiája megtalálható a budapesti Bartók Archívumban.

17 Benjamin Suchoff szerint Bartók eredetileg a *6. bagatell*t a *Tíz könnyű zongoradarab* közé sorolta, s ezért kötött szerződést „11 előadási darab"-ra. Mikor utóbb mégis a *Bagatellek* sorozatába iktatta a kis H-dúr/moll kompozíciót, pótlólag egészítette ki a *Tíz könnyű zongoradarab*ot az „Ajánlás"-sal. Lásd Benjamin Suchoff: *Béla Bartók: Life and Work.* Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2001, 65., Suchoff ugyan nem közli értelmezésének bizonyítékait, de nem lehetetlen, hogy igaza van. A két sorozat zongoradarabjai együtt készültek, s bár nincs jele annak, hogy a későbbi *6. bagatell* valaha is része lett volna a *Tíz zongoradarab* ismert kéziratainak, figyelemre méltó, hogy a darab legkorábbi ismert leírása a *Tíz könnyű zongoradarab* 8. számának („Azt mondják nem adnak...") fogalmazványával együtt maradt fenn. Lásd a budapesti Bartók Archívumban őrzött BA-N: 488-as kéziratot.

mindenesetre, hogy amikor Bartók két nappal később Bécsből a *Bagatellek* bemutatásáról ír, így említi a sorozatot: „Busoninak nagyon tetszett a »14 nagyobb zongoradarab«". Ez alapján joggal tűnhet úgy, hogy ugyanekkor egy „kisebb" darabokból álló sorozatot is kész műnek tekintett, amit a kéziratok címlapja is igazolni látszik: „Zongoradarabok" állt eredetileg a *Tizennégy bagetell* címlapján, s – mint már említettem – „Kis zongoradarabok" a másik sorozatén. Egy Gruber Emmának 1908. július 17-én már Zürichből írt levélben Bartók ismét véglegesítésre várókként említette mindkét sorozatot. A válságos hangulatban, mintegy végrendelkezésszerűen írott levél (a címzett Emma asszony is „végrendelet"-nek titulálta e levelet) alkalmat adott a zeneszerzőnek, hogy számba vegye addigi munkáit. A felsorolás végén ott áll ugyan a „14 bagatell zongorára" és a „10 kisebb zongoradarab", ám ezekre is vonatkozik a hozzáfűzött megjegyzés, miszerint még „rendbe kell hoznia", „át kell írnia" Emmáék számára.[18]

Kétségtelen, hogy a kisebb darabokból álló sorozat még a következő napokban is foglalkoztatta Bartókot. Július 20-án még mindig (vagy ismét) Zürichből írt Freund Etelkának:

> Eszembe jutott 2 nagyon jó cim, németre nem tudom fordítani: „Lassú vergődés" a 2. darabnak. Miként lehetne ezt németül kifejezni? A másik a h-dur darabra: „Piros Pünkösd hajnala". Mert a németnek a hajnalra nincs szava, ezt az internacionális „Aurore"-ral fogom kifejezni. Helyes német cimet az előbbire Genève poste restante kér
>
> Bartók

E levélrészletből úgy tetszik, a darabok sorozata már készen állt, csupán a darabok egy része várt még megfelelő címre. Hogy vajon a „Medvetánc" cím megvolt-e már, nem tudhatjuk. A komponista kérdésére július 25-i levelezőlapon válaszolt Freund Etelka.[19] Szeptember 6-án azután ismét Freund Etelkához volt kénytelen segítségért fordulni: sürgősen kellene a „Lassú vergődés" cím német fordítása, melyet elfelejtett. A választ egy már Budapesten írott és Budapestre címzett szeptember 19-i levelezőlap adja meg.[20] A szeptember elején megkapott korrektúra fennmaradt.[21] Benne a „Lassú vergődés" mellett idegen kézírással szerepel: „Ohnmächtiges Ringen", melyet Bartók a Freund Etelka által javasolt „Qualvolles Ringen" címre javított – nyilvánvalóan szeptember 19. után.

De vajon mikor adta át Bartók a metszőpéldányt a kiadónak (illetve a lipcsei nyomdának)? Egyik lehetőség, hogy már június 25-én a „11 darab"-ra szóló szer-

18 „Ezeket rendbe kell hozni, ezeket át kell írnom nektek kettőtöknek, őrizzétek meg, adjátok át olyanoknak, a kik szeretni tudnak ilyen munkákat. Aztán mehetek – nyugodalomba! Eleget tettem-é a hazáért, barátaimért?". Kodály Archívum, Ms Mus. epist. – BB 26.

19 Bartók Archívum, BH: III/460.

20 Bartók Archívum, BH: III/461.

21 Bartók Archívum, BH: I/36. Ebben a korrektúrában olvasható az a sajtóhiba, mely Bartókot különösen szórakoztatta, s melyet 1908. szeptember 6-i levelezőlapján Freund Etelkának külön megemlített: „A leipzigiek egy fényesen sikerült sajtóhibát követtek el: »Tót lepények tánca«!!!" . Lásd: *Bartók Béla levelei*. Szerk. Demény János. Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 140. (163. sz.)

ződés aláírásakor, de ellene szól egyrészt az „Ajánlás" szinte bizonyosan első fogalmazványnak tekinthető leírásán szereplő Vitznau, július 13-i datálás, másrészt a sorozat szükséges végelegesítésére vonatkozó utalások Bartók júliusi levelezésében. A metszőpéldányként szolgáló autográf leírás döntő lehet ebből a szempontból.[22] Ebben a különböző különálló kottapapírokra letisztázott darabokból összeállított, láthatólag csupán utólag kiadásra véglegesített teljes sorozatot Bartók magyar és német nyelvű címekkel látta el. A II. darabnál szerepel a „Lassú vergődés" cím, melyet – mint megtudtuk – július 13. (vitznaui tartózkodás) és 20. (Freund Etelkának írt levelezőlap) között talált ki a komponista. A német cím helyén a következő felirat olvasható: „n.b. / Deutscher Titel kommt bei der ersten Correctur". Mivel pedig Freund Etelka már július 25-én kelt levelezőlapján megadta a „Qualvolles Ringen" címjavaslatot,[23] Bartók annak kézhezvétele előtt kellett, hogy elküldje kéziratát a Rozsnyai cégnek, vagy esetleg egyenesen a lipcsei nyomdának.

De miért is van címe az egyes daraboknak? Csak találgathatunk. Feltehető azonban, hogy a címadás összefügg a sorozat kialakításával. Kétségtelen, hogy az ekkor született kompozíciókat Bartók különféle ciklusokba próbálta elrendezni. Néhány ekkor írott vagy vázolt darab, mint például az *1. elégia,* nem is került mindjárt kiadásra. Csupán két sorozatot alakított ki ekkor, a „14 nagyobb" és a „10 kisebb" darab sorozatát. Feltűnő, hogy a *Bagatellek* darabjai nagyobbrészt cím nélkül jelentek meg. Csupán a két záródarab kapott – részben zárójeles – címet. A két sorozat közül, mint láttuk, a kisebb darabokat ajánlotta föl kiadásra a művei iránt újabban érdeklődést mutató egyik magyar zeneműkiadónak, a Rozsnyai cégnek, miközben a nagyobb – és fontosabb – sorozat esetén talán külföldi kiadásban reménykedett. A Rozsnyai Károllyal kötött megállapodás ugyan nem tartalmaz semmilyen formai követelményt, bizonyára a kis darabok pedagógiai célú kiadása tette szükségessé egyrészt a kottakép „instruktív" berendezését több előadási jellel, pedáljelzéssel és ujjazattal (eltérően a *Bagatellek*től), másrészt e kiadási cél vethette föl a címadás szükségességét. Különösen, mivel – ha jól sejtem – néhány, a sorozatba beválasztott darab már ekkor, s talán kezdettől is címet viselt. Vagyis a sorozat egységes jellegére vonatkozó igény diktálhatta a cím nélküli darabok esetén a címadást. A „Lassú vergődés" (a metszőpéldányban eredetileg címszerű „Adagio non troppo" felirattal) és a „Hajnal" (csupán az idézett levelezőlap szerint „Piros hajnal hasad") a korábban cím nélkül álló darabok közé tartozott. Minthogy azonban semmi nyoma, hogy a két legfontosabb darab, az „Este a székelyeknél" és a „Medvetánc" címe fejtörést okozott volna, talán éppen ezeket kell a legkorábban címmel ellátott kompozícióknak tartanunk.

22 A kézirat Bartók Péter magángyűjteményében található, jelzete: 19FSS1, 2.

23 Freund Etelka kiadatlan, Genfbe címzett képeslapján így ír: „Sokáig gondolkoztam és végül ezt a fordítást találtam mely nem tudom ugyan meg-felel-e egészen de nem akartam magát tovább váratni. Lassú vergődés = vergebliches, qualvolles, vagy verzweifeltes Ringen. [...]. Bartók Archívum, BH: III/460. Bartók július 31-i lapján köszönte meg, s közölte választását.

A *Tíz könnyű zongoradarab* kottája még 1908-ban megjelent,[24] a korábban komponált *Bagatelleket* megelőzve.[25] A zürichi konzervatóriumban tanító Robert Freund (Freund Etelka Liszt-tanítvány bátyja) 1908. december 28-án köszöni meg Bartóknak a megküldött „darabok"-at: „Schönsten Dank für Ihre Stücke, für die ich möglichst »wirken« will."[26] Ugyancsak ő az, aki javasolja, hogy Bartók Hans Hubernak Baselba, Rudolf Ganznak pedig Berlinbe küldje meg a kottát. Egy évvel később, 1910. január 12-én azután Bartók édesanyjának Szilad pusztára több fontos és örvendetes eseményről beszámolván talán ennek köszönhetően említheti meg, hogy Rudolf Ganz svájci zongoraművész 8-án Berlinben játszotta a „Medvetánc"-ot és az „Este a székelyeknél"-t.[27]

4. Egy zongoradarab-sorozat

Ahogy már különböző módokon többen is utaltak rá, érdemes a két sorozatot, a *Tizennégy bagatellt* és a *Tíz könnyű zongoradarabot* együtt vagy párhuzamosan vizsgálni.[28] Ha szerzőjük nyilvánvalóan egyiket sem szánta koncertciklusnak, elrendezésük világos sorozati koncepcióra vall. Nemcsak a *Bagatellek* – meghökkentő: négy kereszt–négy bé előjegyzésű – demonstratív nyitódarabja és a Geyer Stefivel való végleges szakítást mintegy dramatizálva feldolgozó záró tételpár mutatja egyértelműen, hogy átgondolt rendet követ a tételek egymásutánja. Ugyanis mindkét so-

24 A Zeneműkiadó Vállalat, illetve EMB 1909-es copyright jelzést ad meg. Valószínűleg erre támaszkodtak a New York-i Bartók Archívum munkatársai, amikor 1909-re tették a darab megjelenését. Lásd Waldbauer Iván befejezetlen és kiadatlan műjegyzékét, gépirat fénymásolata a budapesti Bartók Archívumban.

25 A *Bagatelleket* Bartók „1908 V." datálással látta el szemben a *Tíz könnyű zongoradarab* „1908 június"-i dátumával. A *Bagatellek* kiadására vonatkozó kiadói szerződés kelte 1908. szeptember 15., vagyis alighanem éppen a *Tíz könnyű zongoradarab* korrektúrája után készülhetett. Bár a „kis darabok" lemezszáma is alacsonyabb (R.K. 293, míg a *Bagatelleké* R.K. 338), a *Tizennégy zongoradarab* egyik, metszőpéldányként szereplő kéziratos másolatán (Bartók Archívum, BH: I/35) R.K. 292-es (vélhetőleg: tervezett) lemezszám olvasható, s a kiadói szerződések szerint a *Tíz könnyű zongoradarab* kapta a No. 101-es számot, míg a *Bagatellek* a No. 100-ast! Igen valószínű tehát, hogy már júniusban lehetett szó a *Bagatellek* kiadásáról, de Bartók talán megvárta Busoni véleményét, aki Breitkopf und Härteléknek ajánlotta mindjárt kiadásra a sorozatot. Csak miután a német kiadó – a darabok nehézségére és modernségére hivatkozva – elzárkózott a kiadás elől, dönthetett úgy Bartók, hogy mégis Rozsnyainál jelenteti meg. Bartók 1908. július végén kapott nemleges választ Breitkopféktól, amiről július 31-i levelében tájékoztatta Freund Etelkát. Lásd: *Bartók Béla levelei,* 136. (155. sz.) Bartók valamennyi kötetbe gyűjtött levele hozzáférhető digitális formában is, lásd: *Bartók Béla élete – levelei tükrében.* CD-ROM, szerk. Pávai István és Vikárius László. Budapest: Hagyományok Háza–MTA Zenetudományi Intézet, 2006.

26 Bartók Archívum, BH: III/468.

27 *Bartók Béla család levelei.* Szerk.: ifj. Bartók Béla–Gomboczné Konkoly Adrienne. Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 193. (253. sz.)

28 Lásd újabban Wilheim András: „»...az életrajznál pontosabban«. Bartók *reális* zenéje az 1907–1910-es években". In: uő: *Mű és külvilág. Három írás Bartókról.* Budapest: Kijárat, 1998, 7–27., Vö. Somfai László kísérőtanulmányát a régi Bartók-lemezösszkiadás megfelelő lemezéhez (Hungaroton, LPX 1299), valamint Ujfalussy József: „1907–1908 in Bartóks Entwicklung". *Studia Musicologica,* XXIII (1982), 519–525.

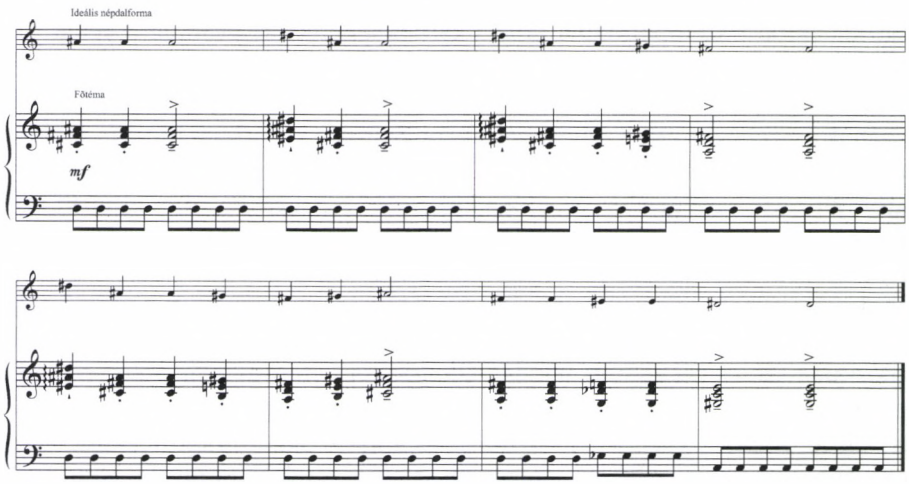
rozat kialakítása szempontjából döntő kérdés lehetett az avantgárd zenei törekvések, a késő romantikus harmóniavilágra reflektáló, modern, individuális zeneszerzői hang és a (nem szükségszerűen kevésbé szokatlan) parasztdal ellentétes világának összeegyeztetése. Minthogy ekkor Bartók a két stílust illetően többnyire markánsan elütő kompozíciókkal kísérletezett, ezek elrendezése adta a legfőbb feladatot, kihívást – egyúttal ez kínálta a kulcsot is: a *Bagatellek* sorrendjében egyfajta fokozatosság figyelhető meg (részben nehézség szerint, részben az elvontabbtól a nyíltabban személyes felé), gyakoriak technikai vagy más szempontból összekapcsolódó tételpárok, esetleg csoportok. Az első három szám egyaránt az ostinatokíséret valamilyen formáját mutatja be. A 4–5. tétel – a sorozat két, Petrarca-szonettszerűen szöveggel ellátott népdalfeldolgozása – mintha már programmatikus ellentétpárt alkotna: a jószágait elvesztő gulyáslegény és a vőlegény érkeztét „hetykén" hirdető szlovák népdalfeldolgozás (mindkettő akkordmixtúrákkal). A sorozat további részében találhatók a nagyobb szabású tételek (mindenekelőtt a 10-es és a 12-es szám), valamint a két már említett, összetartozó, kivételesen tételcímmel ellátott, közös témájú zárótétel: az egyik a *marcia funebre*, a másik a *valse diabolique* egyéni változata. A *Bagatellek*kel szemben a *Tíz könnyű zongoradarab* – mint erre az elemzők korábban is rámutattak már – a „modern" és a „paraszti" következetes váltakozására épül. Tételrendje a következő (a kiadásban közölt német címekkel együtt):

Ajánlás – Widmung:
1. Paraszti nóta – Bauernlied
2. Lassú vergődés – Qualvolles Ringen
3. Tót legények tánca – Tanz der Slovaken
4. Sostenuto
5. Este a székelyeknél – Abend am Lande
6. „Gödöllei piactérre leesett a hó..." – Magyarisches Volkslied
7. Hajnal – Aurora
8. „Azt mondják, nem adnak..." – Volkslied
9. Ujjgyakorlat – Fingerübung
10. Medvetánc – Bärentanz

A meglehetősen következetes renden belül sajátos helyet foglal el a két kitüntetett tétel. Az „Este a székelyeknél" – mint népies hangulatú kompozíció – természetesen követi az egyik elvontabb, a modern harmóniavilággal játszó tételt, a „Sostenutó"-t. De talán mivel mégsem valódi népdalfeldolgozásról van szó, s a sorozat darabjai közt összetettebb formájú tételnek számít, valódi népdalfeldolgozás követi. A „Medvetánc" ismét elvontabb (az egészhangúság különböző kivágataival kísérletező) kompozíció, az „Ujjgyakorlat" után következik; ám ugyanakkor a teljes ciklus markáns záró darabja is.

5. Bartók medvetánca

Egy 1922-ből való s hihetően Bartóktól származó rövid, angol nyelven megjelent ismertetés szerint a „Medvetánc": „A gazdája énekére táncoló, a dobkísérettel



5. kotta. Bartók: „Medvetánc" (1908), a népdalszerű téma

együtt morgó medve ábrázolása."[29] A programmagyarázat is világossá teszi, hogy téves volna a darabban népi medvetáncot keresnünk, mellyel Bartók 1908-ig valószínűleg nem is találkozott; vásári medvetáncoltatásról van szó éppúgy, mint Schumann vagy Mendelssohn darabjaiban. Azt se feledjük, hogy József Attila is „fürtös, láncos, táncos, nyalka" medvét hallott ki a darabból.[30]

Ha az 1908-as „Medvetánc"-nak mégis van valami kapcsolata a népzenével, az nem más, mint a népzenei sajátosságoknak Bartók akkori műveiben, például az időszak főművében, az *1. vonósnégyes*ben is tapasztalható absztrakt felhasználása: hangsorok (mind a dallamképzésben, mind pedig egyes harmóniák kialakításában), strófaszerű formálás és mindenekelőtt jellegzetes ritmusképletek alkalmazása. Bartók sajátos zenei stílusa, témaképzése kedveli a hangsúlyozottan „szillabikus" fogalmazást. Ez is kifejezésmódjának tömörségéhez, lényegre törő jellegéhez tartozik. E szillabikusság mögött leggyakrabban az énekelt népzene mintája áll – általában népdalokban előforduló konkrét ritmussémákkal. A „Medvetánc" témájának ritmikája nyilvánvalóan a kanásztánchoz áll közel, abból származtatható.[31] Sőt a dallam maga is költött népdalnak hat 6, 6, 7, 6-szótagos felépítésével,[32] 5 ♭3 5 kadenciahangjaival *(5. kotta, fent)*.[33]

Felépítését tekintve a „Medvetánc" a triós forma és a strofikusság ötvözete, hiszen a trióként ható szakaszokban a téma a balkézbe kerül. A kéttriós forma rokonítja párdarabja, az „Este a székelyeknél" szerkezetével. A darab keletkezéstörténetéről ismert legfontosabb dokumentum éppen a formát érinti. A zeneszerző 1921-ben Kodályról a *Nyugat*ban publikált írásában[34] – a kézirat megfogalmazása szerint – Kodály pedagógiai tehetségének bizonyítására megemlítette, hogy a „Medvetánc 38–84. ütemeit az ő tanácsára" toldotta be, s ezáltal, mint Somfai László, a kézirat szövegének közreadója megállapítja, a merev háromrészű formát magasabb szervezettségű formává fejlesztette.[35] A végleges formát így írhatjuk le: A–B–A'–B'–A" (amennyiben az azonos témán alapuló, de határozottan eltérő trió szakaszokat B-vel jelöljük).[36]

29 „Impression of a bear dancing to the song of his leader and growling to the accompaniment of a drum." Lásd „Jegyzetek egyes zongoraműveihez". BBÍ/1, 263, ill. 194.

30 Németh Andor írja: „Még egy napra emlékszem, amelyet együtt töltöttem [József] Attilával és Koestlerrel Berények villájában. [...] Attila kérésére ötször-hatszor eljátszottam Berények zongoráján Bartók *Medvetánc*-át. A verset néhány nappal ezután írta Attila [...]". Lásd Németh Andor: *A szélén behajtva. Válogatott írások.* Közr.: Réz Pál. Budapest: 1973, 600–601. Idézi Stoll Béla: *József Attila összes versei.* Budapest: Balassi Kiadó, 2005, III., 186. A visszaemlékezések több részletével együtt e jelenet leírását is közreadta Boris János jegyzetelt angol fordításban, lásd Andor Németh: „Memories of Koestler (Excerpts from a Memoir)". *The Hungarian Quarterly,* vol. 46, no. 177 (Spring 2005), 11–22. Németh Andor a Berény-villában tett látogatást 1932-re teszi. Mivel Boris János közreadásában a 16. oldalon közölt jegyzet szerint Koestler nem 1932-ben, hanem 1933-ban tért vissza Magyarországra a Szovjetunióból, József Attila verse viszont 1932-ből való, a visszaemlékezés e leírása aligha lehet minden részletében pontos, bár erre sem Boris János, sem Stoll Béla nem utal. A kötetcímként is szereplő „Medvetánc" József Attila számára olyan szorosan kapcsolódott Bartókhoz, hogy annak zenéjéről tervezett és vázlatpontok feljegyzéséig jutott esztétikai írásnak is ugyanezt a címet adta. Lásd Demény János: „Medvetánc. »A nem-zenéből értjük a zenét«. (Megjegyzések József Attila tanulmánytervezetének pontjaihoz)". In: uő: *Rézkarcok hidegtűvel.* Budapest: Magvető, 1985, 170–193. Maga a vers talán nem kapcsolódik szorosan a darabhoz, de számos vonásában azzal összevethető. A refrénsorral zárt AABB rímképletű strófaszerkezet, a két 8-as és három 7-es sor ritmikai ütköztetése, a páratlan hetes strófaszám – mind összevethető a darabbal, amennyiben a kompozíciónak nem elemző ismeretét tételezzük fel a költő esetében, hanem csupán hallási impresszióját.

31 Bárdos Lajos: *Bartók-dallamok és a népzene.* Budapest: Országos Pedagógiai Intézet, 1977, 24. (43. példa); Bárdos többek között a *Két kép* II. tételének („A falu tánca") témájával és a *Fából faragott királyfi*ból a fabáb faragásának zenéjével, valamint a *Tánc-szvit* kezdő témájával veti egybe a „Medvetánc" témáját a közös kanásztánc-ritmusra való tekintettel. Bartókot a kanásztánc, melyet a rutén kolomejkából származtathatónak tartott, s így a nagy jelentőségű népzenei kölcsönhatások fontos példáját jelentette számára, tudományos szempontból egész életén át foglalkoztatta.

32 Egyetlen általam ismert magyar népdal felel meg a „Medvetánc"-téma ritmussémájának és „szótagszámának": a „Csipkefa bimbója", amelyik népzenegyűjtés során csak később került lejegyzésre; Kodály gyűjtötte Vizsláson (Nógrád) 1922-ben. Ám a Bartók-Rendben található támlapon (A 284, leltári szám: 839) a következő megjegyzés olvasható: „Fiatalság, közismert". A Bartók-Rend támlapjai hozzáférhetők az MTA Zenetudományi Intézet honlapján, lásd http://db.zti.hu/br/. Vö. továbbá Bartók Béla: *Magyar Népdalok. Egyetemes Gyűjtemény,* I. Sajtó alá rend.: Kovács Sándor és Sebő Ferenc. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1991, 807.

33 A „Medvetánc" legmélyrehatóbb elemzését Ligeti Györgynek köszönhetjük, lásd *Zenei Szemle,* új folyam V. szám (1948. március), 251–255. (Az írásra Kerékfy Márton hívta föl figyelmemet, kinek a tanulmány digitális másolatát is hálásan köszönöm.) Az 1948-ban megjelent írás Kurtág György szerint éppúgy szerepelt Szabolcsi Bence 1946-ban tartott híres Bartók-szemináriumán, mint Lendvai első elemzései. Ligeti nem elemzi végig a darabot, de mintegy kulcsot kínál megértéséhez, amennyiben igen részletesen vizsgálja a mű kezdőszakaszát, s jellemzi a stílus fő jellegzetességeit. A sok máig meggyőző észrevétel között zavarba ejtő, hogy Ligeti szerint a téma akkordmixtúrák középszólamában bújik meg. Lásd Kurtág György: „Ligeti Györgyről". In: *Tisztelet Kurtág Györgynek.* Összeállította Moldován Domokos. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2006, 231–232. Ez annyira nem evidens, hogy Bárdos Lajos is, amikor a téma ritmikájának népzenei kapcsolataival foglalkozik, természetesen a jobbkéz fölső szólamát idézi. Számomra mindenesetre logikusabbnak tűnik, hogy a témát a fölső szólamból vezessük le még akkor is, ha annak későbbi elhangzásaikor már jóval kevésbé lehet egyértelműen eldönteni, az akkordmenetek mely szólama tekinthető „dallamnak". Ligeti elemzésének éppen ez a mozzanata különösen inspiráló volt Kurtág számára. Ez azonban neki talán inkább a zeneszerzői gondolkodás szempontjából lehetett fontos, s nem kötelez minket, hogy feltétel nélkül a Bartók-téma helyes elemzésének tekintsük.

34 Eredeti közlése: *Nyugat,* XIV/3 (1921. február 1.), 235–236.

35 „Kodály Zoltán". *Documenta Bartókiana,* 5. Mainz: B. Schott's Söhne, 1977, 63.

36 Így tett Ligeti is, aki egyszerűen ABABA-formaként jellemzi összefoglalásában.

A mű legkorábbi fennmaradt kézirata már tartalmazza alapszövegében a bővítést, igaz, az A szakasz megismétlését nem írja ki, arra rövidítéssel utal, s csupán az eltérő befejezés lejegyzését tartalmazza. Ám nyilvánvaló, hogy ha valóban barátja tanácsára került be az ismétlés, akkor Kodály vagy még le nem jegyzett formában, zongorán előadva hallotta a darabot, vagy pedig egy elveszett korai lejegyzését kellett látnia, mely nem tartalmazta még jelzésszerűen sem a nyitószakasz ismétlését. Figyelemre méltó ugyanakkor, hogy az alaprétegében amúgy teljesen fogalmazványjellegű lejegyzés fontos átdolgozás nyomát őrizte meg, mely érinti a Bartók „Kodály"-cikkében említett szakasz második felét. A kézirat szerint ugyanis a második vagy triószakasz (B) és annak ismétlése lényegében megegyezett. E szakasz ismétlését Bartók éppen ebben a kéziratban dolgozta át (B'): a második triószakasz leírását áthúzta, s külön töredéknyi kottapapírra írta föl a újra komponált szakaszt, a tétel 63–76. ütemét.[37]

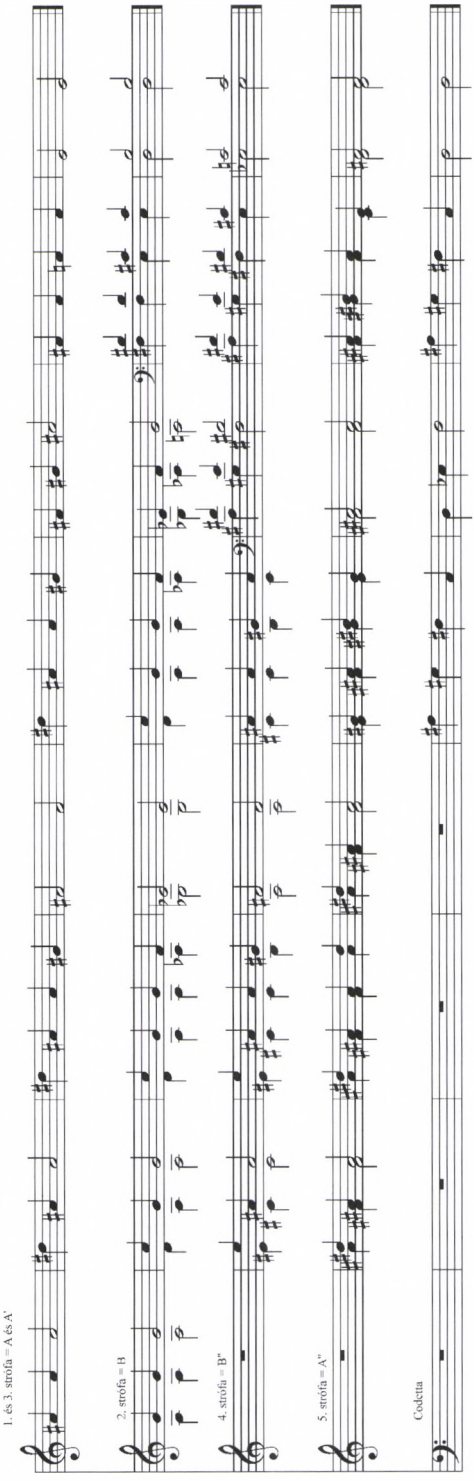
A darab témája első elhangzásakor a legszilárdabb. Ha eltekintünk a téma végének „elcsavarásá"-tól (a nyilvánvaló *disz'* záróhang helyett a téma félhanggal följebb, *e'*-re érkezik, s ezért a megelőző hangot Bartók *f'*-nek írja a logikus *eisz'* helyett), egyértelmű disz-eol tonalitásban hangzik fel, mely fríges színezetű szekund feszültséget teremt az alaptonalitást jelző *d* orgonaponttal. A témának mintegy kezdő lökést adó nyitó hangzat persze a Geyer Stefi-téma egyik akkordvariánsa: a *D–Fisz–A–Cis* szeptimhangzat bármely foka módosulhat, mint az időszak más darabjai világosan mutatják.[38] A mollтercű variáns fölbukkanása a leggyakoribb, de például éppen a kulcsmű, a fiatalkori *Hegedűverseny* II. tételének témája (*disz''–fisz'–aisz'–c'–[e']*) mutatja, hogy bármelyik fok annak kromatikus variánsával helyettesíthető, tehát a *d–fisz–aisz–cisz* harmónia sem más. Noha a harmóniai gondolat gyakran transzponálódik is, itt az eredeti D-tonalitásban szólal meg. Vagy inkább fordítva: a Geyer Stefi-téma adja a „Medvetánc" hangnemét is.[39]

A darab során a téma mind jobban, mind több ponton torzul. Az első megszólalással ellentétben a továbbiakban egyre kétségesebb volna megállapítanunk, me-

37 A kézirat alapján még az is fölmerül bennem, nem lehetséges-e, hogy Kodály csupán a B' szakasz átdolgozását javasolta. Nem valószínű, hogy Bartók barátjáról szóló cikke írásakor a kéziratot vette volna elő. Nyilván a darab keletkezésével kapcsolatos emlékeire támaszkodott, s csupán a kiadásban ellenőrizte az ütemszámokat. Ha viszont a Kodály „Medvetánc"-ra vonatkozó tanácsát illető nyilatkozatot szó szerint vesszük, akkor sem kell feltétlenül a darab már rendezett, korai – és elveszett – első leírásával számolnunk. Az ismert kézirat ugyanis több okból is első lejegyzésnek tűnik. Figyelemre méltó mindjárt, hogy a darab elejét Bartók (a végleges megfogalmazás szerinti 1–6. ütemet) még 2/4-es kis ütemekbe írta, s csak a kézirat első sorának végén tért át a nagyütemes (2/2-es) írásra. Számomra elképzelhetetlennek tűnik, hogy Bartók a darabot (akár csak annak háromrészű rövid formáját) 2/4-ben végigírta volna, s így a kézirat mégiscsak első leírásnak tűnik. Ez esetben pedig elképzelhető, hogy mindössze egyes ötleteket tartalmazó vázlatot mutatott meg Kodálynak, vagy az alapján „rögtönözte" a darabot, mielőtt lejegyezte volna.

38 Wilheim András is a Geyer Stefi-témához kapcsolta a „Medvetánc" szeptimhangzatát, lásd *„»...az életrajznál pontosabban«"*, 22.

39 A sorozatot bevezető „Ajánlás"-nak a Geyer Stefi-élményhez való szoros kötődését részletesen vizsgálta már Ujfalussy József, lásd „Egy nehéz búcsúzás zenei képlete". *Zenetudományi dolgozatok 1984.* Szerk.: Berlász Melinda és Domokos Mária. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1984, 67–70.

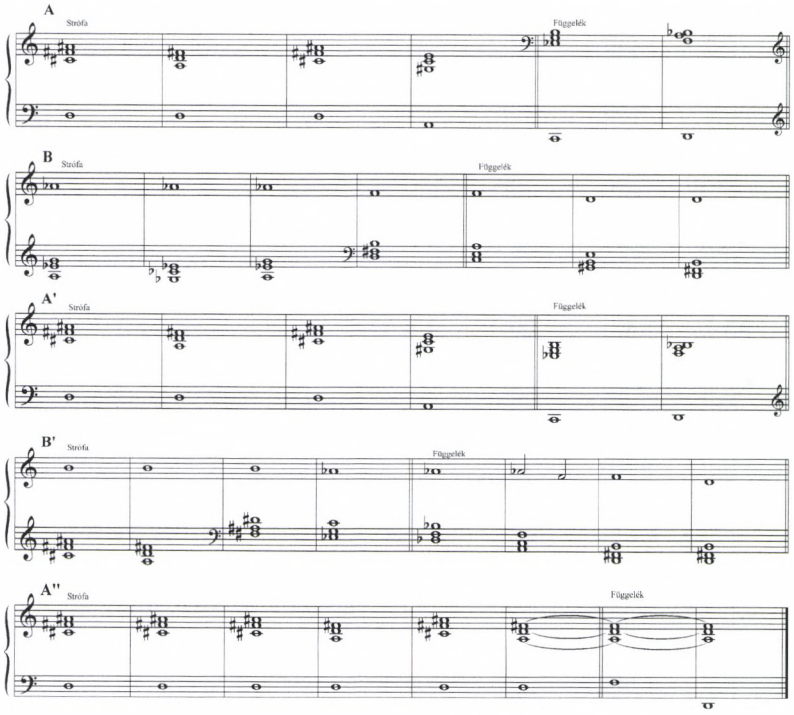


6. kotta. A „Medvetánc" témájának alakváltásai

lyik szólamban is szól a téma. Sokkal inkább harmóniamenetek vagy egyenesen akkordmenetek vázát, irányát szabja meg a témagondolat, mely már nem igényel bemutatást *(6. kotta)*. Az utolsó két strófában (B'–A'') a téma kezdete csonkul is. A főrészre mindvégig jellemző marad a közös tercű D-dúr/disz-moll hangnemi feszültség: a függeléknek vagy codettának mondható záróütemek (101– 104.) groteszk zenei fintora természetesen továbbra is a téma második felének torzított, *d* záráshoz vezetett változata, melyben azonban a *disz*-t *esz*-szé értelmezi át Bartók, mintegy a harmóniai feszültség fríges jellegét hangsúlyozva.

A formaszerkezetet tovább komplikálja, hogy nemcsak a darab végén jelenik meg rövid codetta, hanem valamennyi strófa elhangzását függelék követi, mely ugyancsak variálódik az ismétléseknél, s mely a főrész esetén mindig a záró sorpár népdalok előadásánál gyakori ismétlésére emlékeztet annak ellenére, hogy a továbbvezetés már e szakaszokban is csupán ritmikailag egyezik a téma második felével, a triószakaszok esetében pedig egyértelműen szabad továbbszövésről, egyúttal hangnemi visszavezetésről van szó.

A harmóniavilágra mindvégig jellemző a kisszekund/nagyszeptim ütközés, amint ezt jól mutatja, ha csupán az egyes „sorok"-at záró harmóniákat emeljük ki a darab folyamatából *(7. kotta a 46. oldalon)*. Tehát nemcsak a nyitóhangzat lesz nagyszeptim, hanem mindjárt az



7. kotta. A „Medvetánc" harmóniavilágához: az egyes zenei frázisok záróhangzata

első rész záróhangzata a maga sajátos *A–C–E–Gisz* szerkezetével, ahol a hangzatban szereplő *gisz*-t Ligeti *asz* enharmonikus megfelelőjének, „elhangolás" vagy „elfátyolozás" eredményeként „lehangolt" *a*-nak értelmezi.[40] A főrész *d* orgonapontjával Bartók a triókban először éppen a tritónuszt, az *asz'*-t állítja szembe. A második trióban azután világossá válik, hogy az orgonapont tulajdonképpen egy kisterclánc on helyezkedik el. A kisterclánc ugyan Lendvai tengelyrendszerével összhangban áll, de vitatható, hogy beszélhetünk-e az orgonapont állandó „tonikai funkció"-járól. Az *asz* orgonapont a *d* ellentéteként jelentkezik (eltérő funkcióérzetet keltve). Míg az átmenetileg szereplő *f* a *d*-vel egyező – tonikai – funkció képviselője, a második trióban az *asz'*-t helyettesítő *h'* viszont megint az ellentétes funkció képviselőjének tűnik. A főrészben a bevezető hangismétlések alatt megszólaló lassú, mély, repetáló hang az első visszatéréskor *D*-ről *Esz*-re módosul, majd pedig *F*-re. Amennyire világos, hogy az *F* a *D* helyettesítője ebben az esetben is (mint az orgonapont esetében), olyannyira egyértelmű, hogy az *Esz* szerepe sem lehet más, mint a sforzato basszus *D* „fölfokozott" változata. Ligeti meggyőzően

40 Bartók zenéjével kapcsolatban az „elhangolás" jelenségének szisztematikus vizsgálatát, mint ismeretes, Kárpáti János végezte el egy sor tanulmányban. Lásd ezeket összegyűjtve tanulmánykötetében: Kárpáti János: *Bartók-analitika.* Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2003.

magyarázta így a mély basszus akcentus fokozatos emelkedését.[41] Ennek a fokozatos emelkedésnek a jelentőségét külön aláhúzza, hogy Bartók a zárószakasz sorai közé ékelve még egyszer, mintegy sűrítve – összefoglaló jelleggel – fölidézi a *D–Esz–F* basszusmenetet.

De milyen darab is a „Medvetánc"? Hogy mulattató vásári jelenetet idéz, nemcsak az 1922-es programleírás hitelesnek tűnő megfogalmazásából tudjuk; a komponista egy évtizeddel későbbi hangszerelése is mintegy megerősíti ezt, amennyiben még a zongoradarabnál is egyértelműbbé teszi az akusztikus szereplők kilétét. A gyors hangismétléseket vonós támasszal valóban kisdob játssza (amikor az orgonapont mélyen, a téma alatt szerepel, akkor húr nélküli dob játszik, ha magasabban, a téma fölött szól az orgonapont, akkor pedig húrral felszerelt hangszer biztosítja a színváltást), a mély medvenyögéseket a tuba és az üstdob vállalja, a lomha medvemozdulatokkal kísért sípszót pedig a fúvósok, mindenekelőtt a fafúvósok szólaltatják meg.

Schumann saját darabját huncut (selma) mosollyal (schelmisch lächelnd) adta elő. Ha a „Kicsit ázottan"-ra gondolunk, és Bartók humorának más zenei megnyilvánulásaira, akkor a medvetáncoltatás tréfás zenei képe nem tűnik elképzelhetetlennek. Bartók maga is – mondhatnánk – „selma mosollyal" említi két koncertbeszámolójában a „Medvetánc" előadását. Egy 1925. márciusi milánói koncertről írta feleségének:

> A programmot már nem lehetett kijavítani, tehát ki kellett hirdetni a változtatást. Amint az ilyenkor történni szokott senki sem értette, mit hirdetnek ki. Igy aztán, mikor a 4. számot befejeztem és következett volna az 5. (utolsó) szám, a közönség azt hitte, vége van a koncertnek és szedelőzködött. Aztán mégis sikerült az embereket nagynehezen ujra visszaültetni, én meg siettem az 5. számot lerázni. Hanem persze a 4. és 5. számnál senki sem tudta, illetve rosszul tudta, hogy mit játszom. Zoltán „Sírfelirat"-áról valószínűleg azt hitték, hogy a „Medvetánc" és valószínűleg csudálkozva vették tudomásul, hogy Magyarországon ilyen szomorúan táncolnak a medvék.[42]

Édesanyjának pedig amerikai turnéjáról írta 1928-ban: „A népeknek persze legjobban az utolsó szám (csoport) tetszik; a medvetánc eddig mindenütt derültséget keltett."[43]

A selma mosoly azonban egyik esetben sem a darabnak, hanem nyilvánvalóan a közönség meg nem értésének szól. A személyes válság idején íródott darabban a medvetánc-téma a torzzal, groteszkkel, akár a félelmetessel való játékot idézi meg. Így a kompozíció – a lázas, nyugtalan „ostinato" tételtípusnak ez az első megfogalmazása – sokkal inkább szorongató, mint játékos. Demény János – József Attila Bartók-tanulmánytervét vizsgálva – a zongoradarabot a „szabadságvágy" kifejező-

41 Ligeti Ernst Kurth elméletére utalva „mint egy *diszszé* emelt [...] magasabb potenciális energiával telített *d"*-ként jellemzi a *D*-t helyettesítő *Esz* hangot, mely az utolsó szakaszban tovább emelkedik *F*-re (mint írja: mintegy *disziszisz* hangként).

42 Dittának, 1925. március 11., *Bartók Béla családi levelei*, 356. (468. sz.)

43 1928. január 18/19., *uott* 428. (578. sz.)

eként jellemezte, s a medve „esetlenségében" az „elesettség" kivételes zenei ábrázolását látta.[44]

A kompozíció 1922-ből való, pontosnak tetsző – bár zsánerszerű – jellemzése még egy alapvető kérdést felvet, melyet mindeddig csak kerülgettünk: *eleve* medvetáncnak készült-e a darab, vagy csak azzá lett? A komponálás mely pontján kapcsolódott a zenei anyaghoz a program, a fölidézett és félelmetesbe fordított zsánerkép? Talán megkockáztathatjuk azt a valószínű feltevést – a bizonyítás minden reménye nélkül –, hogy a zenei anyag egyes alapelemei (ötletei: egy-egy akkordfordulat, a textúra, a gyors „dob"-repetálás) megfoganhattak a program nélkül, de darabként, legalábbis ekként a darabként aligha rögzíthette szerzője a program többé-kevésbé határozott elképzelése nélkül. Bartóknak éppúgy tudnia kellett, hogy miféle táncjelenetet komponál, mint ahogy a *13. bagatell* legelső vázlatainak följegyzésekor, a kíséret éles pontozását jelezve már eldöntötte, hogy a darab gyászinduló lesz,[45] még ha a „funebre" szóval csak utólag egészítette is ki a Lento tempóutasítást az ismert kéziratos másolói metszőpéldányban.[46] A „Hajnal" fokozatosan kinyíló, kivilágosodó zenei folyamata vagy a „Lassú vergődés" gyötrődő, szenvedő zenéje általánosabb hangulatot hordoz, s így érthető egyedi megfogalmazású címük utólagossága. A „Medvetánc" konkrétsága aligha lett volna helyettesíthető valami mással.

44 Demény János: *Medvetánc*, 183–184.

45 Lásd ehhez *Bartók Béla Fekete zsebkönyve*, f. 8^{v}, valamint tanulmányom, „Backgrounds of Bartók's »Bitonal« Bagatelle". In *Essays in Honor of László Somfai on His 70th Birthday: Studies in the Sources and the Interpretation of Music*. Ed. László Vikárius and Vera Lampert. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2005, 419.

46 A fönnmaradt autográf tisztázaton a tétel tempója még csak Lento (Bartók Péter gyűjteménye, 18PFC1, 31. oldal). A metszőpéldányon a szerző utólag szúrta be a „funebre" szót, lásd a Bartók Archívum BA-N: 2010-es 31. oldalán.

László Vikárius, directs the Bartók Archives of the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences and lectures at the Liszt University of Music in Budapest. His main field of research is centred on Bartók's life, style and, especially, compositional sources. He has published articles in the *Danish Yearbook of Musicology, Hungarian Quarterly, International Journal of Musicology, Magyar Zene, Muzsika, Studia Musicologica* and *Studien zur Wertungsforschung*. His study *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában* [Model and inspiration in Bartók's musical thinking] was published in 1999 (Pécs: Jelenkor) and his most recent publications include the facsimile edition of Bartók's autograph draft of *Duke Bluebeard's Castle* (Budapest: Balassi Kiadó, 2006), available with commentary in English, Hungarian, German and French. He co-edited, with Vera Lampert, the *Somfai Fs* (Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2005) and, with János Kárpáti and István Pávai, the CD-ROM *Bartók and Arab Folk Music* (Budapest: European Folklore Institute, 2006).

ABSTRACT

László Vikárius

BARTÓK: »BEAR DANCE«

The point of departure for the investigation in this article is a closer look at „Bear Dance" as a nineteenth-century character piece exemplified by Schumann's two related compositions in A minor, Twelve Pieces for Four Hands, op. 85, no. 2 and its rudimentary early version, for piano solo, composed for the *Album for the Young* but only published posthumously, as well as Mendelssohn's F major occasional piece (available only as a facsimile in the *Musical Times* of 1909). These pieces are all characterized by a very low ostinato-like tone-repetition in the base (recalling the clumsy movements of the bear in Schumann's piece while imitating the leader's drumming in the Mendelssohn) and melody with the range of an octave in high register, an obvious imitation of the leader's pipe tune.

Bartók obviously had the same type of genre piece recalling the popular bear dance when he composed his closing piece for the *Ten Easy Piano Pieces* (1908), an early realization of his „ostinato" movements (see especially the „Ostinato" in *Mikrokosmos)* thereby turning the amusing topic to something more serious, even wild and eerie. „Bear Dance" is of course closely related to the compositions (such as *Bagatelles* nos. 13 and 14) coming out of the composer's personal crisis due to his unrequited love to the violinist Stefi Geyer, and it also uses a version *(D–F♯–A♯–C♯)* of the leitmotiv *(D–F♯–A–C♯* or *D–F–A–C♯)*, generally named after Geyer by theorists, as a central harmony to the piece. The employment of characteristics derived from folk music *(kanásztánc* [swinherd's dance] or *kolomeika* rhythm, strophic structure, etc.) is analyzed as well as the composer's modernist preference for harmonies integrating minor second/major seventh clash and large-scale tritonal tensions (e.g. *D* organ point in the first section and *A♭* pedal in the first trio).

The composition and publication history of the piece is reinvestigated on the basis of documents, letters and compositional manuscripts, partly unpublished so far. The piece, performed often at the composer's recitals together with „Evening in Transylvania" from the same set, also proved to be a central point of reference for the most important Hungarian poet of the interwar period, Attila József, who not only wrote a significant poem in 1932 inspired by Bartók's composition and entitled a volume of poetry after it but also collected his initial thoughts for a planned aesthetic discussion of Bartók's music under the same title.

Bartók's encounter with a distinctly different type of music for a ritual solo dance for peasant lads in Romanian villages of Transylvania is further touched upon, since he also called one of his arrangements of a violin piece, the second, middle, movement of the Sonatina (1915) a „Bear Dance".

An English version of the article is due to be published in *Studia Musicologica* later this year.

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**.

László Ferenc

ERDÉLY TALÁLKOZÁSAI SCHÖNBERGGEL ÉS ISKOLÁJÁVAL*

Lévén ez az összejövetel nemcsak tudományos konferencia, hanem valamelyest születésnapi összejövetel is, engedelmet kérek, hogy előadásomat a szokásosnál egy kicsit oldottabban, egy, az alkalomhoz illő életképpel kezdjem, egy megtörtént esemény epikai, anekdotikus felidézésével. 1963-at írtunk. A nagyszebeni filharmónia fuvolása voltam. Harmadik éve közöltem rendszeresen kolozsvári magyar lapokban, és autodidakta merszemből már önálló zenetörténeti forráskutatásra is tellett. Karácsony másodnapján sürgönyt hozott a postás. Szövege rövid volt: „Várjuk a nektárt" – persze románul. Aláírás: Gáll Ernő. Törhették a fejüket a belügyérek, hogy milyen rejtett üzenetet kaptam! A feladót nem volt nehéz azonosítaniuk. A később akadémiai taggá emelt Gáll Ernő már akkor neves ember volt. A Babeş-Bolyai Tudományegyetemen filozófiát adott elő, amelyen akkor főleg marxizmus-leninizmust kellett érteni, és főszerkesztette Kolozsvár patinás baloldali havilapját, a *Korunk*at. A nektár egy különlegesen finom bor fedőneve volt, amelyet az ortodox érsekség pincéjéből ígértem neki, arra az esetre, ha...

Románia a viszonylagos ideológiai nyitás reményteljes korszakát élte. A még Gheorghe Gheorghiu-Dej vezette párt és állam megelégelte a Szovjetunió basáskodását, elkezdett bátran betartani neki. Akkoriban kezdődött el az a függetlenkedő politizálás, amelynek leglátványosabb sikerét már Nicolae Ceauşescu aratta, amikor 1968. augusztus 21-én megtagadta a Csehszlovákiába való elvtársi bevonulás parancsát. Nemzeti politizálásának a Nyugat felé való nyitás is része volt, azzal is a foga fehérjét kívánta kimutatni a Nagy Testvér felé. A cenzúra természetesen nem szűnt meg, de engedékenyebb lett. Hirtelen szabad lett absztrakt festményekről egyebet írni, mint hogy a polgári dekadencia termékei, a színházak amerikai drámákat kezdtek játszani. Rehabilitálták Constantin Brâncuşit, a modern szobrászművészet román világnagyságát, akiről az 1962-es lexikonban még azt írták volt, hogy fiatal korában ugyan realista volt, ám később a formalizmus ingoványára tévedt. A liberalizálódás meglehetős zavarba hozta az alkotókat, alighanem a

* A Kárpáti János 75. születésnapja alkalmából a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság által 2007. október 26–27-én a Régi Zeneakadémia Kamaratermében rendezett V. tudományos konferencián október 27-én elhangzott előadás szövege.

cenzorokat is. Addig a párt- és kormányhivatalok szabatosan előírták, hogy mit szabad és mit nem, és egyszer csak kiderült, hogy ezt ezentúl az ember maga kell, hogy kitalálja, ami bizony kockázattal is járt. A *Korunk* főszerkesztője is jó kedvvel, de óvatosan ízlelgette a viszonylagos szabadság örömét. A dzsesszről íratott velem egy terjedelmesebb cikket, majd Albert Schweitzerről, a humanistáról. Amikor Schönberg neve került szóba, valami olyasmit mondott, hogy az azért valószínűleg még nem menne át a cenzúrán. Erre én valami olyasmit mondtam: próbáljuk meg, legfeljebb kiderül, hogy hiába dolgoztam; de ha át tudja verekedni, akkor sikerét a szebeni érsekség pincéjéből megszerzendő miseborral fogjuk megünnepelni. Összebeszélésünk után rövidesen meg is írtam neki, amit ígértem, egy terjedelmesebb, részint tájékoztató, másrészt állásfoglaló, a dodekafónia édesapját amúgy „rehabilitáló" tanulmányfélét. Az írás leadása után hetek teltek el, míg a sürgöny megérkezett. A „Várjuk a nektárt" azt jelentette: „átengedték". Rövidesen meg is jelent. Tudálékos, naiv írás volt, kompiláció. De nagyobb volt a visszhangja, mint akármelyik megelőző zeneírói próbálkozásomnak. Csak Eisikovits tanár úr szidott meg érte. „László elvtárs, tisztességesebb dolog lett volna, ha amit írt, könyvismertetés formájában írja meg" – mondta jellegzetes, kellemetlenkedő hanghordozásával. Fájt, mert igaza volt. Írásom gondolatait, ha nem is kizárólag, de nagyrészt Kárpáti János 1963-ban a Gondolatnál megjelent monográfiájából merítettem. Ezt ma persze restellem, és ezért itt és most megkövetem ünnepeltünket. De mentsen a tény, hogy akkoriban Kolozsvárt nem voltak sem Schönberg-partitúrák, sem Schönberg-lemezek. A román zenetörténet-írás is megerősítette: ez a cikk volt Románia-szerte az első emberséges jó szó, amelyet Schönbergről a kíméletlen, ilyen, majd olyan tiltások korszaka után leírtak – kereken tíz évvel az első román Schönberg-könyv megjelenése előtt![1]

Közhely, hogy nem a kakas kukorékolása hozza a hajnalt, ő csak jelzi, hogy itt a virradat ideje. Érdeme, ha jókor jelzi. Én is jókor kukorékoltam, sőt a legjobbkor, főleg Kárpáti Jánosnak köszönhetően. Mert hamarosan Erdélyben is felvirradt Schönbergnek és iskolájának a napja. Cikkem 1964 februárjában jelent meg. Március 14-én már felhangzott a kolozsvári Állami Filharmónia hangversenyén Webern *Sechs Stücke für Orchester* op. 6-ja, mégpedig olyan sikerrel, hogy a zenekar május 15-én megismételte a teljesítményt. Ugyancsak 1963 májusában – a közelebbi dátumot nem sikerült kiderítenem – Eisikovits tanár úr rendkívül merész előadást tartott a George Dima Konzervatórium tudományos ülésszakán Gesualdo da Venosáról mint Schönberg-előfutárról; előadását a közönség a közelmúltban még tilos dodekafónia zenetörténeti igazolásaként fogadta. (Zárójelben megjegyzem: a román Zeneszerző-szövetség illetékes bizottsága csak kevéssel korábban még szorgalmasan számolta a benyújtott partitúrákban az egymást közelebbről követő módosított hangokat, hogy ha valahol megvolna mind a tizenkettő, a művet apelláta nélkül visszautasítsa.) Erdély rangelső zenekara, a kolozsvári Filharmónia

1 A román Schönberg-irodalom összefoglalását is nyújtja Valentina Sandu-Dediu a bécsi Schönberg Centerben 2007 június 21-én tartott, megjelenés előtt álló előadásában.

első Schönberg-bemutatója 1967. január 27-én volt. A *Fünf Stücke für Orchester* op. 16 meleg közönségsikert aratott. Ekkortájt „a bécsi iskola" kamarazenéje is megjelent Kolozsvár hangversenyplakátjain, ha egyelőre nem is a Schönbergé, hanem csak az iskolájáé: 1966. január 11-én Weberntől a *Vier Stücke* op. 7 (az előadók: Petre Lefterescu és Ogneanca Lefterescu), kevéssel később op. 28-as *Vonósnégyese* is, majd nemsokára Berg op. 3-as *Vonósnégyese* (1967. november 8., illetve 1968. január 10.; az előadók: Petre Lefterescu, Casiu Barbu, Alexandrina Tipuriță és Ilse L. Herbert. Mindkét kolozsvári bemutató alighanem országos bemutató is volt.)[2] Ugyancsak 1968-ban Dieter Acker (1940–2006), a zeneakadémia tanársegédje terjedelmes, úttörő jelentőségű tanulmányt jelentetett meg Schönberg egyetlen erdélyi tanítványáról, Norbert von Hannenheimról (1898–1945).[3]

Az eddig elmondottakat összefoglalva: ezek az 1964-től 1968-ig bekövetkezett események Schönberg és iskolája erdélyi honfoglalásának minősíthetők. 1968 óta Schönberg, Berg és Webern neve a hangversenyplakátokon nem szenzáció többé, még kevésbé ellenérzést keltő kihívás. Ami népszerűségi mutatóikat illeti, ismét csak a kolozsvári Filharmónia műsoraira tudok hivatkozni, amely 1964-től máig Schönberg, Berg és Webern összesen hét művét adta elő. Schönbergtől a *Verklärte Nacht* op. 4 vonószenekari változatát háromszor, a *Fünf Stücke für Orchester* op. 16-ot kétszer és egyszer Brahms g-moll *Zongoraötösének* Schönberg-átiratát zongorára és zenekarra, Weberntől a *Sechs Stücke* op. 6-ot háromszor és egyszer a *Passacagliát*, Bergtől egyszer a *Lulu-szvit*et és háromszor a *Hegedűversenyt*.[4] E számokból valamelyes negatívum is kiderül: Schönberg, Berg és Webern a hatvanas évek óta amúgy elfogadott, a közbeszédben is értékesnek, jelentékenynek tartott zeneszerzők Kolozsvárt, de nem különösebben népszerűek. E tekintetben ma sem mutatkoznak közelebbi elmozdulás előjelei. (*Nota bene,* Kolozsvár ma Erdély zenei életének fővárosa, ami úgy is értendő, hogy a helyi zenei élet adatai általában pozitívabbak a

2 A kamarahangversenyek műsorát az előadóművészeknél tanulmányozhattam.

3 Dieter Acker: „Un discipol din Sibiu al lui Schönberg: Norbert von Hannenheim [Sch. nagyszebeni tanítványa: N. v. H.]". *Lucrări de muzicologie,* 4, Kolozsvár: Conservatorul de Muzică „G. Dima", 1968, 175–188. – Hannenheim haláláról sokáig csak azt „tudták", hogy Berlin bombázásakor partitúráival együtt elpusztult. Életrajzírója, Peter Gradenwitz feltételezte, hogy mint lelki beteget a nemzetiszocialista eutanáziaprogram keretében végezték ki Sziléziában, a Meseritz melletti Obrawalde tébolydájában (P. E. Gradenwitz: „Ein Fall von »Genie und Wahnsinn«. Glanz und Elend des Norbert von Hannenheim – Berichtigung verbreiteter Sekundärquellen". *Musikforschung,* LIV., 4., Kassel, 2001. december, 438–444.). Herbert Henck közölte 2002-ben, hogy ez a feltételezés téves, amennyiben 1945 áprilisában Hannenheim még szerepelt az intézet életben maradt ápoltjainak névsorában (Herbert Henck: „Hermann Heiß und Norbert von Hannenheim. Zwei Komponisten im Berliner Schönberg-Kreis". In: Thomas Scheer–Dieter Wollendorf (szerk.): *Arnold Schönbergs „Berliner Schule"* [= Musik-Konzepte 117/118], München: edition text + kritik, 2002, 67.). Új könyvében Henck bizonyítja, hogy Hannenheim túlélte az intézet felszabadulását, és 1945. szeptember 29-én hunyt el. Halotti bizonyítványát a lengyel hatóság Robert Hammerheim névre állította ki, de az ebbe bejegyezett születési dátum egyezik a Hannenheiméval, így nem kétséges, hogy az irat rá vonatkozik (Herbert Henck: *Norbert von Hannenheim. Die Suche nach dem siebenbürgischen Komponisten und seinem Werk.* Deinstedt: Kompost-Verlag, 2007, 42.).

4 A zenekari művek előadásának adatait Adrian Popnak, a kolozsvári Filharmónia egykori igazgatójának köszönhetem.

provincia átlagáénál. Beismerem, hogy nincs rálátásom a brassói, a marosvásárhelyi, a nagyszebeni, a szatmári és a nagyváradi filharmóniák műsorrendjére.)

Mit tudunk e *status quo* zenetörténeti előzményeiről?

Amikor Schönberg komponálni kezdett, Erdély még nemcsak Budapesttel, hanem Béccsel is valamelyes közigazgatási közösségben élt – hogy más fővárosokról, mint Prága, Pozsony, Csernovic, Zágráb vagy Lemberg most ne is beszéljünk –, csak éppen hogy már nem mint a Habsburg Birodalomba bekebelezett s ott nagyhercegségi rangra emelt fejedelemség, hanem mint az – olyik kritikusától „Kakániának" csúfolt – osztrák–magyar „császári és királyi" monarchia államjogilag meghatározatlan területe. Az 1867-es kiegyezéstől e kétfejű államképződmény szétfoszlásáig Erdélyt Budapestről kormányozták. A Magyar Királyság ez időszakban minden politikai döntését két alapvető létérdeknek vetette alá: egyrészt igyekezett védeni az osztrák monarchia-fél melletti egyenrangúságát, másrészt mindent megtett a történelmi „Nagymagyarország" határain belüli területek lakosságának nemzeti és kulturális egyneműsítéséért. Mivel az államalkotó nemzet a birodalom magyar felén csak elenyésző többséget alkotott, a budapesti belpolitika elsőbbségei közé tartozott a lakosság magyarosítása és bárminő etnikai vagy területi autonómiatörekvés visszautasítása. Az egykori Erdélyben, amelyet nemcsak viszonylagos önállóságától, hanem hagyományos nevétől is megfosztottak, és földrajzilag „Délkeleti felföldnek", politikailag pedig „Királyhágón túli kerületnek" illett nevezni,[5] a demográfiai többséget a románok képezték. Az önmagát szászságnak nevező német népközösség, amely lélekszáma szerint harmadikként sorakozott a románság és a magyarság mögé, nekikeseredetten védte egykori autonómiájának maradványait. Ilyen körülmények között csak természetes, hogy Budapest erőszakos központosító és magyarosító politikája ellenére, illetve éppen annak visszahatásaként igen sok erdélyi tekintette továbbra is Bécset a maga fővárosának, nem is csak a kultúra viszonylatában. Az akkori „Bécs vagy Budapest?" dilemma a tárgya egy fiatal román történészasszony, Sabina Fati nemrég megjelent, kitűnő könyvének. Címe is sokatmondó: „Erdély – egy fővárosát kereső provincia".[6] A zenetörténet-írás csak megerősítheti a szerző tételeit, amennyiben kimutatja, hogy Erdély legjelentősebb zeneművészei akkoriban főleg Bécsben (esetleg Németországban), ritkábban Budapesten végezték főiskolai tanulmányaikat. Egyiküknek sem jutott volna eszébe, hogy a román fővárosban, Bukarestben képezze magát. (Az sem, hogy Párizsban, mint a kor Kárpátokon kívül született románjainak oly nagy része.)

Ebben a történelmi összefüggésrendszerben kell az első erdélyi Schönberg-bemutatóról megemlékeznünk. Csak e korszakismereti bevezető alapján érthetjük

5 „Erdély, mint politikai fogalom tehát meghalt. És az 1868-tól 1918-ig eltelt félszázados magyarországi kormányzatnak gondja volt arra, hogy nemcsak politikai fogalmát, de még a nevét is kigyomlálja a magyarság tudatából. Erdély neve eltűnt az iskolakönyvekből és e föld hivatalos neve geográfiailag: »*Délkeleti felföld*«, politikailag: »*Királyhágón túli kerület*« lett." Kós Károly: *Erdély. Kultúrtörténeti vázlat*. Kolozsvár: Erdélyi Szépmíves Céh, 1929, 86.

6 Sabina Fati: *Transilvania. O provincie în căutarea unui centru. Centru şi periferie în discursul politic al elitelor din Transilvania. 1892–1918*. Kolozsvár: Centrul de resurse pentru diversitate etnoculturală, 2007.

meg, hogyan fordulhatott elő, hogy a távoli, „kerületnek" csúfolt egykori fejedelemség legbudapesttávolibb nagyvárosában, Brassóban négy évvel hamarább hangzott el egy Schönberg-mű, mint a földrajzilag Bécs közeli magyar fővárosban, Budapesten.[7] Schönberget honi németjeink, a szászok hozták el Erdélybe.

Csütörtökön, 1913. szeptember 18-án Helene Honigberger (1874–1956) „királyi opera- és hangversenyénekes" öccse, Emil Honigberger (1881–1956) zongorakíséretével „Modern dalest"-et adott a brassói Redutban.[8] Mai szóval szólva mindkét művész a Magyar Királyság integrált állampolgára volt: a hölgy 1908-tól 1912-ig a budapesti Magyar Királyi Operaházban énekelt, Brassóban, Szászsebesen, Medgyesen és Nagyszebenben sokoldalúan tevékeny fivére 1910 és 1921 között Brassóban a magyar dalárdát is vezette.[9] Hangversenyük mindazáltal jellegzetesen német vállalkozás volt. Mert kiket tartottak Honigbergerék „modern" zeneszerzőknek? Brahms, Hugo Wolf és Mahler három-három dallal szerepelt műsorukon, majd Arnold Schönberg, Josef Marx, Emil Honigberger, Richard Strauss, Conrad Ramrath és Siegmund von Hausegger eggyel-eggyel. A műsorlapot kizárólag németül nyomtatták. Schönberg nem csak amúgy „egy" volt a megszólaltatott német és osztrák szerzők közül. A hangverseny előtti napon Honigberger karnagy úr a helyi lapban közölte a közönséggel, hogy nem csekély vívódások után tűzték egy dalát műsorra, mivel köztudomású, hogy zenéjének megszólaltatása itt-ott botrányokat vált ki, és – olyan művek mellett, mint a *Gurrelieder,* a *Vonósnégyes,* a *Szextett* és a *Peleász* – Schönberg „abszolút élvezhetetlen" kompozíciókat is ír. De addig-addig kutatták dalait, vallja, míg találtak egyet, amely kifejező, megragadó, dallamos stb., és akként bizonyítéka a zeneszerző „mély jelentőségének". Emil Honigberger úgy vélte, hogy Schönberg akkoriban „Sturm und Drang"-periódusát élte, amelyet azonban le fog győzni és egyszer talán új utak mutatója lesz.[10] Az erdélyi szászság s különösen Brassó büszke lehet arra, hogy már az első világháború előtti békeévekben egy ilyen lelkiismeretes és tájékozott művész volt ott Schönberg szállás-csinálója, s hogy művésze az új utak majdani megmutatását illetőleg ráadásul kiváló prófétának is bizonyult. A helyi napilap természetesen nem elégedett meg ennek a hangversenyelőzetesnek a közlésével. Beszámolót is közölt Hk. szignóval, amely mögött Egon Hajek írót, irodalomtörténészt és zenetörténészt sejtjük. Hk. bevallotta, hogy nem érti Schönberget, inkább Marx, Honigberger, Ramrath és von Hausegger dalaiért lelkesedik.[11] Ami persze szíve joga volt. Nem mellesleg jegyzem meg, hogy az esemény egyszersmind a legkorábbi erdélyi Webern-bemutatónak is tekinthető, amennyiben Honigbergerék a *Natur* op. 8 nr. 1-et adták elő,

7 A bécsi Schönberg Centerben tartott, megjelenés előtt álló előadásában Halász Péter nevezte meg 1917-et mint a legkorábbi budapesti Schönberg-bemutató évét.

8 A műsorlap Karl Teutsch (Weissach) német zenetörténész tulajdonában van. Köszönöm másolatát.

9 Lásd Karl Teutsch életrajzi cikkeit in: Walter Myss (szerk.): *Die Siebenbürger Sachsen. Lexikon* [...], Thaur bei Innsbruck: Wort und Welt Verlag, autorisierte Lizenzausgabe für den Kraft Verlag, 1993.

10 „Ich nehme an, Schönberg ist gegenwärtig in seiner »Sturm- und Drangperiode«. Er wird sie überwinden und einstens vielleicht neuer Wege Weiser werden." Emil Honigberger: „Zum modernen Liederabend". *Kronstädter Zeitung,* 1913. 09. 17.

11 Hk.: „Moderner Liederabend von Helene Honigberger". *Kronstädter Zeitung,* 1913. 09. 19., 5.

amely eredetileg zenekari kíséretes dal és amelynek zongorakivonatát Webern készítette el.[12] Egyelőre ez az egyetlen 1914 előtti erdélyi Schönberg-bemutató, amelyet dokumentálni tudunk, ez azonban a legnagyobb mértékben megérdemli, hogy emlékét tisztelettel idézzük fel.

Annál inkább kevesellnünk kell, hogy a két világháború közötti szűk két évtizedből is mindössze egy idevágó adalékot sikerült kibányásznom. Ne tartsuk véletlennek, hogy az is brassói! Imanuel Bernfeld (1900–195?) zongoraművész, a helyi konzervatórium tanára 1932. november 14-én egy, az európai zongorazene történelmét illusztráló, hat „ülésből" álló hangversenysorozata keretében, a Honterus Gimnázium aulájában César Franck-, Debussy-, Ravel-, Milhaud- és Honegger-művek után, Hindemith-, Albeniz- és de Falla-művek előtt Schönberg op. 19-es zongoradarabjaiból is eljátszott kettőt.[13] A művész és városa iránti elismerésünk kifejezése mellett óhatatlanul fel kell vetnünk a kérdést: miért ez az egyetlen előfordulási adatunk ebből az időszakból, amikor – hogy csak a húszas évekre hivatkozzam – az európai művészeti élet már-már fantasztikus buzgása annyi zeneművészeti újdonságot tudott megteremni és elfogadtatni. Erdély mintha nem akart volna tudni az újzenéről. Zenealkotása kimaradt a pezsgésből. Mondhatni: tragikus elszigeteltségben senyvedett.

Hol voltak már ekkor azok az idők, amikor a fejedelmek önálló Erdélye az egyetemes zenetörténet időszámításához igazodott! Amikor a brassói Bakfark Bálint dicsőségét zengte Európa, a Merulo-tanítvány Giovanni Baptista Mosto a gyulafehérvári udvarban karnagykodott, és Girolamo Diruta *Il Transilvano* címen adta ki a zenetörténet első billentyűshangszer-iskoláját? A Bécsnek, majd Budapestnek kiszolgáltatott országrész zenei életére egyre inkább rányomta bélyegét a fáziseltolódás, amely legfájdalmasabban a zenealkotásban nyilvánult meg és amelyet Trianon utáni fővárosunk, Bukarest sem sietett enyhíteni. A 20. század elején Erdélyben nem annyira valamelyes utóromantika prolongálása, mint amennyire a megkésetten, anakronisztikusan romantikus zenei nyelvezethez való ragaszkodás dívott, igény is elsősorban aziránt mutatkozott. Tiberiu Brediceanu (1877–1968) amúgy 1848-as aurájú zongoradarabjait és színpadi életképzenéit aktualitásokként fogadta be a román többség, de romantikus zeneszerző volt a kor hiteles zeneszerzőnagysága, Gheorghe Dima (1847–1925), legjelentékenyebb erdélyi szimfonistája, Paul Richter (1875–1950) is, és mindhalálig az maradt Ernst Irtel (1917–2003), a *Siebenbürgische Elegie* című jelentékeny kórusmű alkotója. Az elfogadható zenei modernséget a két világháború közötti Erdélyben Bartók képviselte, aki 1922 és 1936 között kilenc erdélyi hangversenyutat tett – csak Kolozsvárt például nyolc hangversenyt adott –, s ezeken a fogékonyabbak fülébe sikerült belopnia a maga korai stílusának hangzását. Olykor Kodály-műveket is játszott. Nemcsak a magyar, hanem a román és a honi német sajtó is visszhangozta sikereit. (Megjegyzendő, hogy Enescu nem kevesebbszer hangversenyezett Erdélyben, és az ő fellépései

12 E tényre Dr. Albert Sassmann (Bécs) figyelmeztetett. Köszönöm.

13 Bernfeld „üléseinek" műsorát Horia Cristian (Brassó) bocsátotta rendelkezésemre. Köszönöm.

semmivel sem voltak jelentéktelenebb események, de ő a szokványos repertoárt terjesztette, csak egészen kivételesen játszotta saját műveit, így nem hatott a közönség modernzene-képére.) Ha élt ekkor Erdélyben valamelyes elképzelés az új zenéről, az az *Este a székelyeknél*, a *Román népi táncok* és az *Allegro barbaro* körül rajzolódott ki. A leghaladóbb zenei koreszmény a bartókosan nemzeti parasztzene-feldolgozás volt. Ehhez képest Schönberg az elvetemülten hipermodern kozmopolitizmust képviselte. Lehetett róla hallani, de nem sok jót.

E helyen egy érdekes különesetet szeretnék ismertetni. Boskovits Sándor (1907–1968) magyar ajkú zsidó volt, az 1919-ben alapított kolozsvári Román Nemzeti Opera karmestere. 1924-ben a bécsi Viktor Ebensteinnál (1898–1968) tanult. Nem tudunk róla, hogy ekkoriban Schönberggel és körével is érintkezésbe lépett volna. 1927-ben, Párizsba utaztában, ahol Paul Dukas és Nadia Boulanger tanítványává lett, Bécsben tulajdonába került Egon Wellesz Schönberg-monográfiája (1921), amit érdeklődése bizonyítéka gyanánt értékelhetünk.[14] Ám miután a második világháború kitörése előtt Izraelben telepedett le, ott korántsem a század legnagyobb zsidó zeneszerzőjének Schönberg szellemi örökségét folytatta, hanem – egyrészt francia mestereinek hatására, másrészt Bartók, Kodály és Enescu nyomdokában – egy zsidó nemzeti zene megteremtésén munkálkodott, ami sikerült is neki. Csak kevéssel halála előtt, az 1960-as években alkalmazta két művében a Boulez-féle szeriális technikát.[15]

Schönberg két világháború közötti erdélyi befogadottságának alacsony szintjét jelzi Lakatos István (1895–1989) kései Bartók-emlékezése. Az építészmérnök és zenetörténész egy vonósnégyes primáriusa is volt, amelynél jobb annak idején nem akadt Erdély-szerte. Bartók kolozsvári, 1922. február 19-i szerzői estje után őt is meghívták az azt követő vacsorára, és a neves vendég mellé ültették, hogy legyen Bartóknak kivel diskurálnia. Lakatos megvallotta neki, hogy ő és kamarazenész társai mind Bartók, mind Kodály *Első vonósnégyes*ét el tudják ugyan fogadni, például Schönberg op. 4-es *Szextett*jét is, de számukra a két magyar további művei, akárcsak Schönberg vonósnégyesei, túl „magasak". Őszinte ember lévén az idős Lakatos beismerte, hogy vallomásait Bartók konok hallgatással viszonozta.[16] Nem tudunk róla, hogy a kibővített Lakatos-vonósnégyes valaha is játszotta volna a *Die verklärte Nacht*ot.

Nem csodálkozhat azon az utókor, hogy ebben a kulturális környezetben nem termett korszerű újzene. Akinek zeneszerzőink közül megadatott a külországi stú-

14 Tulajdonomban a könyvnek ez a példánya, „Alexander Boskovici. Wien. Sept. 1927" bejegyzéssel.

15 Jehoash Hirshberg: „The Music of Alexander U. Boskovich (1907–1964) as representation of ideology of Israeli music". Ladislau Gyémánt (szerk.): *Studia Judaica*, XIV, Cluj-Napoca: EFES, 2006, 395–405. Lásd továbbá Herzl Shmueli und Jehoash Hirshberg: *Alexander Urijah Boskovich, élete, műve és gondolkodása* című, héber nyelvű monográfiáját (Jeruzsálem, 1995), amely számomra nyelvi okokból hozzáférhetetlen, de amelyből a második társszerző értékes adatokat közölt velem angolul. Köszönöm.

16 Lakatos István: *Találkozásaim Bartók Bélával*. 8 lapnyi önálló kiadvány, fehér borítólapján nyomtatott felirat nélkül. Példányomon a nekem szóló szerzői ajánlás dátuma „1982. I. 18." Biztosra vehető, hogy egy folyóiratban közölt, 198l-es centenáriumi cikk különnyomata, ám a folyóiratot nem tudtam azonosítani.

dium lehetősége, majd hazatért, véletlenül sem választotta vezércsillagául az iskolaalapító Schönberget. Csak azokat említem, akik Bécsben végezték főiskolai tanulmányaikat: Zeno Vancea (1900–1990) Ernst Kanitz növendéke volt, Marţian Negrea (1893–1973), Trózner József (1904–1989) és Wilhelm Fischer (a későbbi Demián Vilmos; 1910–1994) a Franz Schmidté. Csak Cornel Givulescu (1893–1969) életrajzában tűnik föl több másoké mellett Alban Berg neve, mint akitől a nagy műveltségű, de mindenféle modernségtől idegenkedő zeneszerző – egykori Kodály-növendék – a bécsi Egyetemen összhangzattant tanult.[17]

Aki valami ténylegesen újat akart alkotni, elhagyta Erdélyt. A már említett Zeno Vancea és Marţian Negrea Bukarestben telepedett le. A brassói zeneszerző és festőművész, Heinrich Neugeboren (1901–1969), aki a húszas években Berlinben Feruccio Busoninál és Párizsban Nadia Boulangernél tanult, utóbb a Bauhaus, Paul Klee és Vasilij Kandinsky közelébe került és Henri Nouveau néven kereste a helyét Párizs művészeti életében, kimondottan szenvedett bölcsőhelyének elhagyása miatt, de nem jött haza, mivel belátta, hogy Erdélyben nem tudna alkotni, sőt élni sem.[18] Ugyanez alighanem elmondható a Szászrégenben született, Berlinben megtelepedett s ott jelentékeny pályát futott Rudolf Wagner-Régenyről is (1903–1969), aki 16 éves korában mondott búcsút Erdélynek. Az a tény, hogy olykor „szubjektív felfogásban" ő is élt Schönberg dodekafóniájával,[19] már nem vág az erdélyi zenetörténetbe. Neugeboren, Wagner-Régeny és a Schönberg-tanítvány Norbert von Hannenheim együtt alkották az erdélyi szász zenealkotás nagy hűtlenjeinek a triászát.

Hannenheimról sokat beszélnek manapság, Nyugaton is kutatják titokzatos életét és művét. Nem kétséges, hogy – esetleg a görög Nicos Skalkottas mellett – Schönberg legkiválóbb kelet-európai tanítványa volt. Nem Bécsben, hanem már Berlinben csatlakozott Schönberghez, aki kimagaslóan tehetségesnek tartotta, anyagilag is támogatta, és kivételesen elnéző volt vele. Följegyezték, hogy ő volt az egyetlen Schönberg-tanítvány, akinek szabadott a mesterrel vitatkoznia.

Szétfeszítené ennek az előadásnak a kereteit, ha megpróbálnám összefoglalni, amit az irodalomból megtudtam róla. Csak két mozzanatot emelek ki.

Először: Hannenheimről elmondhatni, hogy „született" schönbergiánus volt. Még autodidakta kezdőként megjelentette három dalát, amelyeket 1918. szeptember 15-i számában a *Das Ziel* brassói folyóirat körültekintő recenzióval tisztelt meg. Az írás kulcsmondata: „A beküldött három dal merészségével, a hangzatsorok olykori tapintatlanságával, schönberges hangkombinációkkal lep meg, de logikusak és részben mélyen hangulathűek."[20] Ez az ismertetés mintegy tíz évvel

17 Lásd életrajzi szócikkeiket Viorel Cosma lexikonaiban: *Muzicieni români. Compozitori şi muzicologi. Lexicon.* Bukarest: Editura Muzicală, 1970, illetve *Muzicieni din România. Lexicon biobibliografic.* I–VIII [egyelőre az S betűvel bezárólag], Bukarest: Editura Muzicală, 1989–2005.

18 Wolf von Aichelburg: „Heinrich Neugeboren". Karl Teutsch (szerk.): In: *Beiträge zur Musikgeschichte der Siebenbürger Sachsen,* Bd. II. Kludenbach: Gehann-Musik-Verlag, 1999, 134–166.

19 K[arl] T[eutsch]: „Wagner-Régeny, Rudolf". Walter Myss (szerk.): *Die Siebenbürger Sachsen. Lexikon* [...], 562.

20 „Die drei eingesandten Lieder überraschen durch die Kühnheit, oft Rücksichtslosigkeit der Akkordfolge, Schönberg'sche Klangkombinationen, dabei logisch und zum Teil tief stimmungsentsprechend."

azelőtt jelent meg, hogy Hannenheim Schönberget személyesen megismerte volna! Gondolatmenetem szempontjából azért fontos ez az értékelés, mert a „schönberges" jelző használata példázza, hogy a bécsi iskola megteremtőjének a neve az első világháború idején is benne volt az erdélyi németek közbeszédében, ha mégoly ritkán fordult is elő, nem pozitív előjellel.

Másodszor: az erdélyi német Hannenheim nemcsak Schönberg Berlinje, hanem Budapest és Bukarest felé is tájékozódott. Budapesten 1928–1929-ben egy évig Jemnitz Sándor (1890–1963) magántanítványa volt. Az 1930-ban megjelentetett névsor szerint tagja volt az 1920-ban alapított, Enescu elnökölte, gyakorlatilag Constantin Brăiloiu vezette Román Zeneszerzők Társaságának – egyetlenként az erdélyi szászok közül, amiképpen a Bartóké is az egyetlen magyar név azon a névjegyzéken.[21] Hannenheim már 1925-ben elnyerte az Enescu-díj versenyén az „Első tiszteletbeli kitüntetést".[22] *Zongoraszvit*jének eddig legkorábbra adatolt bemutatója Bukarestben volt, 1929. március 9-én, a Társaság tagjainak egy közös szerzői estjén,[23] hónapokkal a nyugati irodalomban jegyzett berlini bemutató előtt (1929. június 19.). Amikor 1937-ben Párizsban az IGNM 15. fesztiválján *Első vonószenekari fantáziá*ját játszották, a műsor szerint Romániát képviselte, nem Berlint, ahol akkoriban már évek óta élt.

Hannenheim 1929–1931-ig tanult hivatalosan Schönbergtől a berlini Zeneakadémián. Továbbra is kapcsolatban maradt mesterével, egészen annak kivándorlásáig (1933. május 17.). E személyes egymásratalálás következményeként érhetett volna delelőjére az élő Schönberg erdélyi térhódítása. A harmincas években azonban az olasz fasizmus és a német nemzetiszocializmus Erdélyben is olyan politikai változásokat gerjesztett, amelyek akkor is megakadályozták volna e delelést, ha az érdeklődés lagymatagsága nem lett volna egymagában is elég ahhoz, hogy Erdély és Schönberg kapcsolattörténete megszakadjon. Egyik diktatúrát a másik követte. Utóbbi történetében, amint azt felvezetésemben előrebocsátottam, az 1960-as évek kezdetén Romániában is kezdett szelídülni a cenzurális tiltások rendszere. Ám Schönberg akkor már évtizede halott volt.

Mondják, egy-egy cseppben benne az egész tenger. A „csepp", amelyet ez alkalommal górcsövem tárgylencséje alá helyeztem – Schönberg erdélyi fogadtatásának a története – parányi. De – remélem, sikerült érzékeltetnem – Erdély teljes huszadik századi zenetörténete megmutatkozik benne.

21 [Constantin Brăiloiu (szerk.):] *Societatea Compozitorilor Români. 1920–1930*. Hely nélkül, kiadó nélkül, év nélkül, 89. Megjegyzendő, hogy Hannenheim neve az 1939-ben megjelentetett tagnévsorban már nem jelent meg. P. Nițulescu (szerk.): *Muzica românească azi* [A mai román zene]. Bukarest: kiadó nélkül, 1939, 873–879.

22 Nițulescu: i. m. 869

23 Brăiloiu: i. m. 42.

ABSTRACT

FERENC LÁSZLÓ

SIEBENBÜRGENS BEGEGNUNGEN MIT SCHÖNBERG UND SEINER SCHULE

Die erste siebenbürgische Aufführung eines Schönberg-Werkes fand in Kronstadt (rum.: Braşov, ung.: Brassó) am 18. September 1913 statt, als Helene und Emil Honigberger einen „Modernen Liederabend" gaben, dessen Programm mit einem Brahms-Lied begann. Aus der Zwischenkriegszeit konnte *bis dato* auch nur eine einzige Schönberg-Aufführung dokumentarisch belegt werden: Am 14. November 1932 führte der Kronstädter Immanuel Bernfeld zwei Stücke aus dem op. 19 auf. In den Jahrzehnten der Totalitarismen wurde Schönberg – als Jude und Vertreter der „entarteten Kunst", nachher als „dekadenter Formalist", gleichzeitig aber auch wegen dem Konservativismus der (1920 von Rumänien einverleibten) historischen Provinz – nicht aufgeführt. Bemerkenswert ist, dass die „fortschrittlich gesinnten" Komponisten Siebenbürgens „emigriert" sind: Zeno Vancea und Marţian Negrea haben sich in Bukarest niedergelassen, Heinrich Neugeboren ist nach Paris, Alexander Boskovits nach Israel, Rudolf Wagner-Régeny und Norbert von Hannenheim sind nach Berlin ausgewandert, wo Letzterer zu einem repräsentativen Vertreter der Schönberg-Schule wurde. Erst infolge des ideologischen Tauwetters konnte im Frühjahr 1964 ein Schönberg-Essay des Verfassers veröffentlicht werden, das vorwiegend auf János Kárpátis 1963 in Budapest erschienenen Monographie basierte. Ab 1964 waren auch Aufführungen symphonischer Werke der „Wiener Schule" möglich. Schönberg, Berg und Webern sind seitdem in Siebenbürgen neben den kanonisierten Bartók und Enescu „angenommene" – wenn auch bis heute keine beliebte – Komponisten.

Ferenc László ist 1937 in Klausenburg (Cluj, Rumänien) geboren, wo er an der Musikakademie 1959 sein Künstlerdiplom erwarb und 2001 mit einer Bartók-Dissertation promovierte. Seit 1966 unterrichtet er Kammermusik (in den Jahren 1970–91 an der Bukarester, seitdem an der Klausenburger Musikhochschule), seit 1994 auch Organologie, seit 2002 auch Musikwissenschaft. Rege musikjournalistische Tätigkeit – hauptsächlich auf ungarisch, aber auch auf rumänisch und (seltener) deutsch, auch im Rundfunk und im Fernsehen – machte seinen Namen bekannt. Als Musikhistoriker widmete er Bartók mehrere Bände, veröffentlichte weitere Bücher über Bach, Liszt, Enescu, Kodály und Brăiloiu, Beiträge auch über Telemann, Haydn, Mozart, Schubert, Brahms, Ligeti usw. und zur Geschichte der Musik in Siebenbürgen.

Mesterházi Máté

»WAS DIE WAHRHEIT IST...«[1]

Richard Strauss Elektrájának *magyar sajtóvisszhangja*

Strauss *Elektrá*jának magyar premierje alig több mint egy évvel a drezdai ősbemutató (1909. január 25.) után zajlott le. Az előadás körülményeit vizsgálva figyelmünk a korabeli budapesti kulturális zsurnalisztikára is ráirányul, amelynek gazdagsága és magas színvonala joggal ébreszthet bámulatot, sőt irigységet a mai olvasóban.

Mint a *Pesti Hírlap* beszámolt, „a m. kir. Operaházban csaknem két hónap óta, határtalan gonddal és dicséretes lelkiismeretességgel" készültek „Strauss Richárd hatalmas művének bemutatására. Rékai Nándor és Lichtenberg Emil, majd pedig Kerner István vezetése alatt tanulták az énekesek szerepeiket. A díszlet: a mykenei királyi palotának, a híres oroszlánkapuval díszített homlokzata mögötti hátsó udvara, a bécsi Roller tanár[2] tervezetének felhasználásával, de itthon készült. Amintha máskülönben is minden itthon készült; saját énekeseivel és kizárólag hazai erőkkel adja elő a m. kir. Operaház ezt a horribilis nehézségű művet, melynek bemutatására még a jóval nagyobb személyzettel bíró bécsi udv. Operaház is kénytelen volt egy párizsi énekesnőt, Marcell Lucille-t szerződtetni. Csak az operaházi zenekart bővítették ki néhány, az itteni katonai zenekaroktól kölcsönkért fafúvókkal."

1 „Was die Wahrheit ist, das bringt kein Mensch heraus." Hofmannsthal–Strauss *Elektrá*jának a 2007-es magyar sajtóban legtöbbet idézett mondata. Elsőként a rendező Kovalik Balázs hivatkozik rá az *Élet és Irodalom* számára adott interjújában (*J. Győri László:* „»Ez tényleg áthallás«", 2007. november 23.), majd egy héttel későbbi kritikájában ugyanott *Fodor Géza* is idézi („[kritika cím nélkül]"), mígnem *Fazekas Gergely* egyenesen címéül adja a *www.fidelio.hu*n megjelent írásának („»Hogy mi az igazság, nem tudja meg senki«", 2007. november 30.).

Ehelyütt köszönöm meg Wellmann Nórának és Karczag Mártonnak, a Magyar Állami Operaház archiváriusainak, valamint Zsoldos Máriának, Kroó György hangzó és írott hagyatéka gondozójának a forrásokhoz való hozzáférésben nyújtott segítségüket. Hálával tartozom továbbá Péteri Lórántnak, amiért biztatott: a Magyar Állami Operaház új *Elektra*-produkciójának műsorfüzetében közölt recepciótörténeti áttekintésemet („»Nem vagyok barom, nem tudok feledni«") egészítsem ki jelen előadás kritikai fogadtatásának értékelésével – a „boldog békeidők", a nácizmus és a „kádári pangás" *Elektrá*inak sorát ekként mintegy a „rendszerváltás" *Elektrá*jával zárva le. Tanulmányom megírását ezenkívül a MAOE ösztöndíja is nagyban támogatta.

2 Alfred Roller (1864–1935), az *Elektra* bécsi bemutatója óta 1928-ig *(Egyiptomi Heléna)* minden Strauss-opera bécsi ősbemutatójának, illetve első előadásának díszlettervezője. A *Rózsalovag* drezdai ősbemutatójához (1911) tervezett díszleteit és jelmezeit a szerzők sokáig más operaházak számára is kötelezőnek írták elő.

A bemutatót megelőző rendkívüli érdeklődésről tanúskodnak azok a híradások is, amelyek a főpróba körüli anomáliákat taglalják: „Az igazgatóság előzőleg hivatalos kommünikében tudatta, hogy a főpróba nem lesz nyilvános és arra csakis a kritikusokat hívják meg. A nézőtér mégis egészen megtelt. Ott volt – igen helyesen – a zeneakadémia egész tanári kara (a zeneakadémián ezalatt alighanem szüneteltek az előadások), de ott volt sok balerina, kardalosnő, külvárosi komikus, sőt a helybeli szabó- és cipésztestületnek néhány érdemes tagja is. Elvárjuk, hogy az igazgatóság kideríti, hogyan került ez a sok oda nem való elem, mely zsibongásával zavarta a főpróbát, a tilalom dacára a nézőtérre. Mert különben igazán nem lehetne többé komolyan venni az igazgató úr intézkedéseit" *(Esti Hírlap)*.[3]

Jóllehet a *Salomét* (1905) „perverz szövege és zenei fajtalansága" miatt csak 1912-ben mutatta be a budapesti Opera, a helybeli sajtó tökéletesen tájékozva volt róla,[4] s így meg tudta tenni a két mű közötti szükséges összehasonlítást.[5] Sőt, már az új mű, a „Rózsagavallér" [!] készültéről is értesültek egyesek, például *Kálmán Jenő*, a *Pesti Napló* cikkírója[6] vagy éppen *Beer Ágost*, aki az *Elektra* legalaposabb értékelését adta meg – németül – a *Pester Lloyd* tárcarovatában.[7]

Általában nem állítható, hogy a pesti német lapok tájékozottabb és jobban megírt cikkekben számoltak volna be az *Elektra* magyar bemutatójáról; ítéletük, megállapításaik többsége nagyon is hasonlatos a magyar nyelvű sajtóéhoz. Ám föltűnik, hogy egy árnyalattal mégiscsak nyitottabbak, toleránsabbak az új iránt. A *Politisches Volksblatt* újságírója („–dó") például vitába szállt a kiszámítottság, a rafinéria, a „több kalkuláczió, mint ispiráczió" *(Magyar Nemzet)* sok helyütt olvasható megállapításával, kijelentve, hogy „ahhoz ez az ember [Strauss] túlságosan nagy, túlságosan zseniális".[8] *Kemény Aladár*, a *Budapester Tagblatt* cikkírója pedig az egzaltáltság, a túlzottság, a szertelenség, a „rútban való kéjelgés"[9] és legfőként a „kakofónia"[10] minduntalan hangoztatott vádjával szemben merte leszögezni: „A Strauss-dráma rettenetes ösztönei az emberi lélekben gyökereznek, még ha annak legmélyebb szakadékaiba is rejtetten. Ezek a szakadékok pedig sötétek, mivel a mindenbe beletörődő gyávaság mindig is irtózott attól, hogy e mélyedéseket bevilágítsa. Csakhogy a zseninek ehhez is természetes menlevele van: e jogot Richard Strausstól senkinek sem szabad elvitatnia."

De még a konzervatív és nacionalista *Budapesti Hírlap* is – amelyik olyannyira „magyar", hogy csakis „Strausz Rikárd"-ot, meg *„Egisztosz"*-t stb. képes leírni –, még ez az újság is elismeri, hogy „akármilyen hidegen, józanul is ítéljük meg a darabot, az kétségtelen, hogy a hallgatót lebilincseli, izgatja, szinte fárasztja. Az érzések komplexumát persze nehéz elemeire bontani. Nehéz megkülönböztetni a fiziológiai hatást az esztétikai hatástól..." A cikk szerzője, *Kern Aurél* most sem tagadja meg önmagát, midőn fölfedezi, hogy „Strausz Rikárd... az anarkia embere. Jövedelmezőnek látja a forradalmat, és forradalmat csinál. A partenkircheni villa verandáján havannaszivar mellett leírja fülhasogató akkordjait, a közönség borzongva hallgatja, de tapsol. Közben Strausz becsületszavára kijelenti, hogy mindezeket a disszonanciákat belső ösztönből, szándék nélkül írja. Kriminális mellékíze van az olyan művészetnek, melynek védekeznie kell a *mala fides* vádja ellen..."

A budapesti lapok többsége mindazonáltal nem volt elutasító az *Elektrával*. A mű megszólaltatásáról pedig szinte egyöntetűen jó a vélemény. „A legnagyobb siker volt, melyet újdonság a *Trisztán* óta az Operaházban aratott",[11] írta a *Neues Pester*

3 A *Független Magyarország* ezt a kifogást azzal a megjegyzéssel árnyalta, hogy a főpróbán ingyenjeggyel ülő és ezért magát „a színház lekötelezettjének" érző közönség nem feltétlenül az, „amelynek ítéletére van oka adnia a színháznak"...

4 „»Salome« című zenedrámája nálunk is színre került egy idegen, német színtársulattal a Király-színházban – a Magyar Kir. Opera nem merte előadni perverz szövege és zenei fajtalansága miatt –, de a mi közönségünk nemigen érdeklődött akkoriban Strauss iránt, úgyhogy az előadások majdnem üres ház előtt folytak le" *(Vavrinecz Mór* cikke, *Alkotmány)*. *Csáth Géza* szerint ugyanakkor a „boroszlói operatársulat" produkciója „mámoros, forró" sikert aratott *(Világ)*. Egyébként – mint annyi mindenben, úgy – *prüdéria* dolgában is csak halvány mása lehettünk Bécsnek: a Hofoper egészen 1918-ig ellen tudott állni *Salome* csábításának...

5 „Még a Salome is, az Elektrához képest, olyan mint egy Clementi-féle sonatina; egyszerűnek, naivnak, szinte primitívnek tetszik" *(Pesti Hírlap)*. „Nach der lusttollen »Salome«, deren vertonte Hysterie uns heute freilich wie sanftes Taubengirren anmuthete, dieses Rachthier, »Elektra« genannt, die ein junger, wortbrünstiger Dichter aus der sophokleischen Antike gezogen, um sie in den neurasthenischen Lärm von heute zu zerren" *(Politisches Volksblatt)*.

6 „Az, hogy most az Elektra után vígoperát ír az eszközök redukálásával, melódiákat a mostani fel nem oldott disszonanciák helyett, ezt könnyen lehetne a straussi ultramodernség tetőzésének hinni, annak, hogy ami az Elektra után következnék, azt már maga Strauss sem merné zenének nevezni..."

7 „Inzwischen hat Strauss selbst ein anderes Gebiet, die musikalische Komödie aufgesucht... fühlt er, dass es im Salome-Elektra-Stil für ihn – vorläufig, wenigstens – keine Steigerung, kein Überbieten gibt?"

8 „Im Besonderen möchte man der im gegenerischen Lager vielfach geäusserten Auffassung entgegentreten, dass bei Strauss, dem Neueren, nur spekulative Tendenzen vorherrschen, dass bei Zurechtlegung seines Opernstils ein verdächtig merkantiler Nebengedanke mitgewirkt haben mochte. Dazu ist der Mann wirklich zu gross, zu genial... [Seine seltenen Gaben stellt Strauss] in den Dienst seiner künstlerischen Überzeugung, seines künstlerischen Willens. Nur über Ethik und Aesthetik dieses Willens und dieser Überzeugung kann mit recht gestritten werden. Und auch darüber nur bedingt, seitdem die Moderne das Wort von einer »Kunst des Hässlichen« gezeitigt hat."

9 *Dr. Béldi Izor (alias* Goldstein József ügyvéd) háromrészes cikksorozatban foglalkozott az *Elektrával* és szerzőjével a *Pesti Hírlap*ban. Mint a széplelkű (Bartók-ellenes cikkeiről elhíresült) tollnok Strauss otthonáról írja: „A szép, virágos kertben tömérdek dalos madár tanyázik, buja azaleák és kövérszirmú Marechal Nielek tejesztik bódító illatukat, a napsugár pedig tarka színpompával szűrődik át a színes bucni-ablaktáblákon a mester dolgozószobájába, hol ő naponta, reggeltől délig a múzsával enyeleg... Ebben a poétikus milieuben, a természet elbájoló szépségeinek bűvös hatása alatt alkotta ezt a két zenei Calibant [ti. a *Salomét* és az *Elektrát*]!"

10 Az egyik legmulattatóbb (ha nem is föltétlen legtalálóbb) jellemzést Strauss zenéjéről a később tragikus sorsot szenvedett Szomory Emil adta: „Hát persze, egész különös zenei lelkesedés és művészi rajongás kell hozzá, hogy Strauss Richárdot megérthessük és valóban élvezni tudjuk. És rendkívüli intelligenczia. Azt, hogy egy igen nagy ember nyilatkozik meg az Elektrában, a laikus is érzi és nem tudja kivonni magát Straussnak, ha úgy tetszik, súlyos hatása alól. Az ördöngős muzsikáján át is meleg poézist érzünk és amint melodikusan szólal meg, a szívünket éri. De melódiából nem ad sokat, pedig adhatna. Nem akar. Elrontja a százezrek közönséges mulatságát. Emlékeztet az angol konyhára. Folkestoneban a Carlton-Hotelben szervírozták a legpompásabb ételeket. Az ember jóízűen eszik egy darab csirkét és mikor folytatná, látja, hogy a másik darabra gondosan valamiféle penész van kenve. Vagy a kitűnő csokoládétorta, melybe, hogy a gyomor túlságosan el ne kényeztessék, figyelmesen elhelyeznek egy vöröshagymát!" *(Az Újság)*

11 A Wagnerrel való párhuzam obligát megvonása egyébként is „emlékeztető motívumuk" a kritikáknak. A *Magyarország*ban *Merkler Andor* csak „II. Richárd"-ként emlegeti Straussot, a *Neues Pester Journal*ban „–*y*" pedig így ír: „Aus der düstermatten Lavagluth einer kakophonen Schallorgie steigt vorübergehend der reinere Feuerzauber auf, der auf dem Brünnhildenfelsen loht. Wenn Richard der Fürchterliche unsere Seele erheben will, muss er auf die Schultern des noch Grösseren steigen."

Journal, hozzátéve: „Hogy ez művészeti jelenségként örvendetes-e, azt ne bolygassuk. Az Operaház mindenesetre derekasan rászolgált."

A bemutató napján (1910. március 11.) a budapesti lapok leközölték Strauss Mészáros Imréhez intézett levelét, amelyben – egyidejű londoni *Elektra*-vezénylése okán – a zeneszerző kimentette magát a Magyar Királyi Operaház igazgatójánál, és egyben *„teljes és nagyon szép sikert"* kíván a premierhez. A mulasztás pótlására nyolc hónappal később került sor, amikor Strauss maga vezényelte az *Elektrát* a pesti Operában két estén (1910. november 3. és 5.). „Most, ma, hogy Strauss interpretációjában hallottuk az *Elektrát*, tudjuk már, hogy a tavaszi premieren nem az *Elektrát* hallottuk, amit Strauss gondolt", írta *Csáth Géza*. „Nem. Kerner István az egészet nyersebb, vadabb tónusban tartotta. Romantikusra és mese-ízűre dolgozta ki. Strauss dirigálásában *klasszikusnak* láttuk az *Elektrát*... Az egész kevésbé fortissimo, kevésbé őrült, kevésbé rettenetes... Az egész tagoltabb, zeneibb, értelmesebb, szolidabb lett. Korántsem adta meg azt az izgalmat, amit az első előadás »choc«-ja megadott. De érteni sokkal inkább megértettük. Strauss pálcája rendkívüli szépséggel és ökonómiával emelte ki a zenekarból és mutatta föl azt a mellékmotívumot és ritmusmintát, amit egy-egy pillanatra közvetlenül és külön a fülünkbe akart juttatni. Megmagyarázta: »íme, így konstruálok én, ezek az én machinációim, ez az én bűvészetem«" *(Világ)*. Strauss előző napi nyilatkozata (ugyancsak a *Világ*nak) ugyanakkor részben ellentmond e jellemzésnek: *„A zenekar elsőrangú, és egytől-egyig a legjobb muzsikusok... Persze vannak egyes dolgok, amelyeket mindenütt egyformán tapasztalok az operáim előadásánál: a fortékat nem hozzák elég erősen és a pianókat nem elég szélesen... Mikor én dirigálok, ezt megkívánom, mert ebben fejeződik ki leginkább az én zenei egyéniségem. De hát ez persze egészen egyéni dolog, és aztán meg olyan merészségekkel is jár, amelyeket csakis a szerző maga mer megkockáztatni..."* A délelőtti próbáról érzékletes megfigyelésekkel beszámoló cikk mindazonáltal leszögezi, hogy Strauss „a fortéktól eltekintve... ahol csak lehet, tompítja a zenekart..."

Ha nem is maga Strauss vezényelte, dicséretével ő hitelesítette azt a berlini előadást, amelyben az *Elektrát* „a szerző 76. születésnapján szólaltatták meg", s amelyet „az ünnepelt maga grandiózusnak minősített" *(Magyar Nemzet)*. Egyes híradások 25, mások 30 év kihagyásról írtak, amikor ugyanez a produkció 1941. április 21-én a Berlini Staastoper budapesti vendégjátékának keretében a Magyar Királyi Operaházban szerepelt. Utóbbiaknak volt igazuk, hisz az *Elektra* utoljára 1911. január 31-én hangzott el a pesti Operában.[12] Mint a „gondos előrelátással" *(Esti Kurír)* még Berlinben nyomatott műsorfüzet beköszöntőjében Hóman Bálint kultuszminiszter fogalmazott, „amidőn a zeneművészet terén elöljáró két nagy nemzet[13] kultúrájának legnagyobb teljesítményeivel ismerteti és ajándékozza meg egymást és harmadikul ebbe a szellemi vendégségbe bennünket, magyarokat hívott meg, úgy érezzük, hogy a fegyveres küzdelemben velök vállvetve harcoló baj-

12 A magyarországi bemutató produkciója mindössze 15 előadást ért meg.

13 Ti. a német és az olasz, merthogy ezalatt Berlinben a Római Operaház vendégszerepelt.

társukat ismerik el méltó bajtársuknak a szellemi élet küzdőterén is". Erich von Prittwich und Gaffron dr., „a nagyhírű s a napokban az angolok otromba bombatámadásának áldozatul esett operaház művészi tanácsadója... a budapesti német tudományos intézetben a sajtó képviselői előtt" ugyancsak hangsúlyozta, hogy „a két tengelyállam egymás kulturális kapcsolatait minden más nemzetet megelőzve, azonnal kiterjeszti a baráti Magyarországra, amelynek hősies kiállását a délszláv rendbontók ellen együtt ünnepli most az erős és egységes Európáért aggódó emberiség" *(Új Magyarország)*. Több sem kellett a *Magyarság* cikkírójának, aki nem mulasztott el rámutatni, hogy „nagy szövetségesünk négyszer tette már lehetővé magyar területek visszaszerzését s természetes, hogy most, a Délvidék elfoglalásának örömnapjaiban[14] fokozott szeretettel és melegséggel köszöntjük körünkben a német művészeket". Ezt a fokozott szeretetet és melegséget *még tovább* fokozni pedig már csak a *Nemzetőr* tudta, amely szerint „a magyar keresztény operalátogatók tüntető ünnepléssel fogadják az angol légitámadás által otthonukból kiűzött operaegyüttes tagjait és örülnek annak, hogy vándorútjukon éppen Budapest az első állomás, hogy éppen a baráti magyar nép legszebb művészi hajlékában találják meg az első otthonukat. A budapesti fogadtatás annál melegebb, mert itt sokan tudják, hogy ez a berlini operaegyüttes mennyire kedvence a Németbirodalom [!] vezérének, Hitler Adolfnak, sokan tudják, hány estén talált a Németbirodalom feje nagy munkája közben igazi felüdülést a most Pestre érkezett együttes játékában." És amikor a kedvencek élén „megjelent fiatal karnagyuk, Herbert von *Karajan*, a közönség zúgó tapsviharral üdvözölte a nálunk ezúttal bemutatkozó, de hírből már jól ismert zenei kiválóságot.[15] A zenekar bevezetésül a magyar *Himnuszt*, a *Rákóczi-indulót*, a német himnuszt, valamint a *Horst Wessel Lied*-et játszotta el. A közönség állva hallgatta végig valamennyit" *(Újság)*.

Az előadásról, amelyen megjelent a kultuszminiszteren kívül Bárdossy László miniszterelnök és – mint többek közt a *Pest* beszámolt – „Wagner Winifred asszony, Wagner Siegfried özvegye" is,[16] a legszínvonalasabb magyar nyelvű kritikát *Lányi Viktor* írta a *Pesti Hírlap*ban: „az Elektra élő, életképes alkotás, semmivel sem elvontabb vagy szélsőségesebb a Saloménál, amely minálunk meg tudott gyökerezni. Sőt most, hogy három évtized múltán nagyszerű előadásban újra láthattuk, úgy érezzük: elődjénél érettebb, nemesebb, egységesebb stílusú és zártabb építkezésű. Külön méltatás illeti az előadás fiatal karmesterét. Neve – jól jegyezzük meg – Herbert von Karajan. Rendkívüli tehetség. Dirigálása friss, tüzes, sugallatos. A tévedhetetlen zenészösztön és a zene mélységeiben elmerülni képes tudatosság szerencsés találkozása. Remek keze és finom füle van, tökéletes érzéke az arányok, a színfokozatok, a szerkezeti elemek belső sztatikája iránt..."

A berliniek *Elektrá*járól szóló legkomolyabb elemzést mindazonáltal ezúttal is – akár az 1910-es budapesti bemutatóról – németül olvashatjuk, és ezúttal is a

14 Három hét sem telt el Teleki Pál miniszterelnök – vélt vagy valós – öngyilkossága óta! (1941. április 3.)

15 Két nappal később, április 23-án Karajan a Staatsoper zenekara – a Berlini Staatskapelle – élén szimfonikus koncertet is vezényelt; ez volt második és egyben utolsó budapesti fellépése.

16 A vendégjáték műsorán a *Walkür* bayreuthi produkciója is szerepelt.

*Pester Lloyd*ban. A cikkíró most viszont már nem – mint akkor – a kiváló Beer Ágost, hanem a (zenetudományból épp a berlini egyetemen doktorált) fiatal *Bartha Dénes*, aki szerint „ennek a kivételes műnek minden előadása a stílus már-már konok egységére és az expresszivitás kiemelésére kell, hogy összpontosítson. Ez pedig a berlini előadásban – amelyet most hálával telve láthattunk és hallhattunk Budapesten – a legnagyobb mértékben megtörtént. A zenei irányítás (Herbert v. *Karajan*), a rendezés (Barbara *Kemp v. Schillings*),[17] a szcenika (Emil *Preetorius*) és a színpadi technika (Rudolf *Klein*) kivétel nélkül, egyaránt arra ügyelt, hogy zene és cselekmény e példátlan (s ilyen mértékben azóta újra talán Richard Strauss által sem elért) egységét hangsúlyozza... Herbert v. *Karajan*, az alig 32 éves zseniális karmester keze alatt a zenekar olyan expresszíven festi alá a színpadi eseményeket, hogy azt hatásosabbnak és tökéletesebbnek aligha lehet elképzelni. Hogy a zenekari orgiában (ezt a kifejezést egy ízben maga Strauss használta) az énekhangok mintegy elvesznek, annak nagyon is kézenfekvő veszélye itt a leghatározottabban elhárult, olyannyira, hogy a szereplők majd minden szavát érteni lehet.[18] Ehhez persze olyan tökéletes énekesek is kellenek, amilyeneket ezúttal hallhattunk..."

„Felújítás-e egyáltalán?", tette föl kérdését *Kovács János*, a *Magyar Nemzet* operakritikusa az 1976. január 18-adiki premiert[19] követően. „Hatvanhat év után inkább *újabb magyarországi bemutatóval* ér fel.[20] Talán most itt is hozzá a szerencsés pillanat: többé-kevésbé megvannak rá a jó szereposztási feltételek. Operaházunk vezetőségét alighanem ez befolyásolhatta elhatározásában...[21] A *Salome* repertoárdarab maradt, az *Elektra* utáni időkből származó *Rózsalovag* szintén – maga az *Elektra* nem. »Megbukott« talán egyszer s mindenkorra?", teszi fel másik kérdését Kovács, és válasza: „Ma úgy látjuk, igazában nem is volt alkalma, hogy megbukjék: azzal, hogy hosszú éveken át egyszerűen lekerült a napirendről, még nem dőlt el Richard Strauss egyik főművének sorsa, a mi közönségünk színe előtt sem." S ehhez a megállapításhoz csatlakozott a Magyar Rádió *Új Zenei Újság*jában *Kroó György* is, rámutatva, hogy „az *Elektra*-per... már réges-rég eldőlt, a darab fönnmaradt, s a világon mindig, folyamatosan legalább fél tucat helyen játsszák egyszerre". Kroó szerint „Richard Strauss egész életművének két legnagyobb pillanatát ebben az operában éljük át: a Klytaemnestra megjelenését megelőző közjátékzenében, amely egész a *Csodálatos mandarin*ig érvényes marad az európai zene számára, másrészt az Orestes által saját halálát bejelentő jelenetben, ahol

17 Max von Schillings zeneszerző özvegye, akit a budapesti Operaház közönsége évekkel korábban „Salome szerepében ünnepelt" *(Új Magyarország)*.

18 Hasonló megállapítást csak elvétve olvashatni az *Elektra magyar* előadásairól szóló kritikákban...

19 E produkció négy évadon keresztül, 23 alkalommal volt műsoron, így mostani felújításáig az *Elektrát* összesen 39-szer hallhatta a budapesti Operaház közönsége.

20 A Berlini Staatsoper 1941-es vendégjátékát 1976-ban egyedül *Várnai Péter* említette meg, a *Magyar Hírlap*ban.

21 A szereposztási feltételek meglétének mint műsorpolitikai irányelvnek az emlegetése visszatérő motívum a Kádár-korszak – s benne az önellátásra kényszerült repertoárműködés – operakritikájában.

Strauss érzelemvilága minden illusztrációtól, külsőségtől szabadon, megindító humánumával ragad el".[22] A felújítást vezénylő Erdélyi Miklós teljesítményét is talán Kroó méltatta legszebben: „keze alatt a partitúra óriási tömbjei, az alaptónusok válnak jellegzetessé, nagyszerűen érzékelteti éppen azt, ami az *Elektrát* a *Salométól* megkülönbözteti, a méltóságát, a monumentalitását, és néhány feledhetetlen csúcspontot teremt. Operaházi pályájának egyik legjelentősebb produkciója..."

Békés András rendezését és Forray Gábor díszletét – a kor sokak szerint legemlékezetesebb színpadi *trouvaille*-át (amelyen egyébként csak a *Muzsika* kritikusa talált kivetnivalót) – viszont megint Kovács János jellemezte a legpontosabban: „A mykenei palota szimbóluma az Operaház színpadán egyetlen hatalmas fal. Egyetlen függőleges *sík* – jelképes méhkas fala, sejtszerű elemekből összerakva. A színpadi játék, minden dinamizmusa ellenére, alig szóródik szét a térben: szinte az az érzésünk, egy síkban relief-szerűen zajlik. Elektra műve rést nyit ezen a falon: nyílások, mély üregek támadnak rajta, még ha véres áldozatok kedvéért is. Bosszúja és ítélkezése, úgy rémlik, megnyitja egy felszabadultabb élet lehetőségét. De Strauss bosszúangyalának, ellentétben a görög drámák és mítoszok Elektrájával, küldetése beteljesülése után el kell pusztulnia. Önmaga elől nincs szabadulás – a fal áthatolhatatlan, merev statikussággal újból bezárul előtte..."

„Minden ízében világszínvonalú este volt..., nem lehet, hogy ne egy új korszak kezdetét jelentse a Magyar Állami Operaházban", summázza véleményét *Fazekas Gergely* a *fidelio.hu*n az *Elektra* 2007. november 24-edikén bemutatott új produkciójáról.[23] „Minden olyan, mint egy európai főváros operaházában és környékén lenni szokott", ismeri el a *Népszabadság*ban „készséggel" a nagy általánosságban inkább csak fanyalgó *Fáy Miklós*,[24] *László Ferenc* a *Magyar Narancs*ban pedig „imponáló reklámkampány"-ról ír.[25] Hogy ebben a „profi módon fölvezetett" (Fáy) előadásban a mű (és az előadás) értelmezése körüli zavarok is a megtervezett szenzáció részét képezték-e, az egyelőre megválaszolhatatlan.

Kovalik Balázs rendezésének sokat vitatott záróaktusát – jellemző módon – a szakszerűségével sosem hivalkodó Fáy fogadta a legtermészetesebb megnyugvással: „Amikor... a bérgyilkosnak öltözött Orestesről... kiderül, hogy valóban bűnöző, aki nem elégszik meg a megtorlással, hanem Aegisthus és Klytaemnestra után küldi Elektrát és valószínűleg Chrysothemist is, az már az új századfordulós kiábrándulás, a Strauss-féle belső hisztériaokok megmutatása helyett bólintás: minden okunk megvan a paranoiára. Senki nem a rendre törekszik, senki nem az igaz-

22 A *Csodálatos mandarin*nal vont párhuzam mind a Bartók-, mind pedig a Richard Strauss-szakirodalomban nemzetközileg is párját ritkító telitalálatnak tűnik, amelyet valószínűleg csakis Kroó jegyezhetett, és csakis 1976-ban.

23 Az *Elektra* előadásának „korszakos" jelentőségét nemcsak a 2007-es sajtó visszhangozza; már az 1910-es kritikák is hajlottak arra, hogy a mű megszólaltatásának *tour de force*-át az akkori, Mészáros-féle operaigazgatás próbakövének lássák.

24 „A halál menyasszonya", 2007. november 27.

25 „Élményfürdő", 2007. november 29.

ságos világot akarja visszaállítani, csak a hatalmat veszik át az új rablók." László Ferenc ennél már kevésbé megértő, amikor alapvetően elismerő kritikájában is kijelenti: „Igazán kár, hogy Kovalik egyetlen rövid perccel tovább rendezte a finálét a kívánatosnál. Mert amíg Elektra halálos erőfeszítése, hogy az atyát jelképező csenevész fácskát a díszhelyként funkcionáló trónágyra vonszolja, megrázó gesztus, s szintén méltányolható ötlet Chrysothemist immár az anyai bundában színre szalajtani, addig az utolsó akció, melynek során a géppisztolyos Orestes kivégzi nővérét s végül egymaga mered szembe a közönséggel, mi tagadás, zavarba ejtően közhelyes." Ugyancsak a közhelyesség vádját veti be az *ÉS* kritikusa, *Fodor Géza,*[26] aki pedig „a darab első kétharmadának rendezését mélyebbnek" tartja, mint az általa „DVD-ről ismert Götz Friedrichét, Harry Kupferét, Martin Kušejét".[27] Úgy tűnik, Fodor a fürdővízzel együtt a gyereket is kiönti, amikor az Orestes föllépését követő utolsó harmadot úgy, amint van, „teljes kudarcnak" látja, mondván: „A vég sokkoló, de nem művészi erejével, hanem mert kapitális színházi közhely. Az 1960-as évektől a közép- és kelet-európai kritikai értelmiség fő problémája és témája a Hatalom természete volt, s ezzel összefüggésben kialakult, megszilárdult és lassan sémává merevedett, az európai szocializmus összeomlása után pedig egyre kínosabb közhellyé laposodott egy színházi befejezés-formula, tipikus példával: a *Hamlet* végén jön a Claudiusnál is rosszabb Fortinbras; a Hatalom Nagy Mechanizmusa szerint a rossz után mindig a még rosszabb következik."[28] Cáfolja azonban e vélekedést az *Új Zenei Újság*ban[29] *Koltai Tamás,* aki szerint „elhúzhatjuk finnyásan az orrunkat, ha nem találkoznánk naponta a mindenkori új hatalomhoz törleszkedő Chrysothemisszel, akit egyébként nem Kovalik talált ki, hanem Hofmannsthal és Strauss írt meg. Mondhatjuk, hogy unjuk a minden megváltást új manipulációba fojtó Kelet-Európát, de ettől Kovalik történetmesélése konzekvens marad – és így az ő részéről is igazolódik, hogy az előzetesen fontosnak ítélt előadást a premier után is fontosnak tartsuk."[30]

Koltaival ellentétben a Kovalik-féle befejezés *zeneileg immanens* apológiájára tesz kísérletet Fazekas Gergely a *fidelio.hu*n. Az eredmény, mi tagadás, meghökkentő. Fazekas szerint ugyanis „az atonalitás határát nemcsak súroló, de sokszor valóban átlépő *Elektra*-partitúra C-dúr befejezése az új rend és a régi rend egymással szembenálló viszonyának meglehetősen sajátos felfogását nyújtja. Ha a zenei forradalmárok elvárásait a századforduló zenei prófétájának kikiáltott Strauss azzal írja felül, hogy a leghaladóbb zenei nyelven megfogalmazott művét s e műben a hatalom átvételét éppen a legbanálisabb hangnemmel zárja le, akkor Kovalik olvasata talán éppen a Strauss-életmű egésze által nyeri el értelmét. Ebből a perspektívából maga Strauss válik a Kovalik-féle Orestesszé, aki a C-dúr hangnemmel könyörtelenül gyilkolja le a rá epedve váró új (zenei) rendszer híveit. És akkor az *Elektra* modernségével azóta oly gyakran szembeállított következő Strauss-opera, a neoklasszikus *Rózsalova*g sem visszalépésnek, hanem az *Elektr*ában kódolt ígéret beváltásának számít. Kovalik zsenialitását abban látom, hogy ha szembe megy is az eredeti szerzői szándékkal, ezt a zenei anyagból kiindulva teszi, s ezáltal Strauss egyik legizgalmasabb operájának rendkívül elmélyült, dekonstruktív olvasatát képes nyújtani."[31]

26 Fodor szerint „az *Elektra* drámább dráma a *Salomé*nál", mivel „folytonosan különböző figurák nézőpontjába és bensőjébe, örökös perspektívaváltásba kényszerít bele, azaz belsőleg megoszt". Ugyanezt a gondolatot Fodor részletesebben is kifejti *Muzsika*-beli kritikájában (2008. január). Színházi–dramaturgiai (nem immanensen zenei) megfigyelése új színt hoz Strauss művének magyar értékelésébe, jóllehet már a Hofmannsthal- és a Wilde-dráma viszonylatában is érvényes.

27 Bár e három rendező „DVD-ről ismert" munkáinak egy lélegzetre való említése némiképp elnagyoltnak tűnik, nem lehet a kijelentés súlyát kellőképpen értékelni Fáy Miklós „mély" meglátása olvastán: „Jó előadás, nyilvánvalóan az, bár az első perctől kezdve olyan, mintha valamelyik német színházban ülne az ember, neonfények, uszoda, törölközőbe öltöztetett énekesek". (Úgy látszik, Fáy ezzel a mondattal „méltatta" Antal Csaba díszletét és Benedek Mari jelmezeit is.)

28 Véleményét *Muzsika*-beli kritikájában Fodor így foglalja össze: „Az *Elektra*-felújítás fontos állomás az Opera újabb kori történetében; egy minden szempontból kivételesen fajsúlyos művel kapcsolatban a gondolkodás olyan szellemi színvonaláról tanúskodik, amilyen az utóbbi években már kiveszni látszott; megoldottságában nagyszerű, de megoldatlansága is igényességből származik; egészében kiragyog a repertoárból."

29 2007. december 2-i adás.

30 Föltűnik, hogy miközben a napi és heti sajtó kritikái a „közhelyes vagy nem közhelyes" kevéssé egzakt (mert nem immanens) vitájába süppednek, nem mernek vagy nem akarnak leszögezni egy *tényt:* hogy ti. a Kovalik-féle befejezés *nem arról szól,* mint amiről a Straussé vagy a Hofmannsthalé. A recenzensek közül egyedül Fáy állapítja meg: „Kovalik Balázs néha belegondol Straussba, néha továbbgondolja".

Ezzel összefüggésben föltűnhet az is, hogy a recenzensek milyen kevéssé hajlanak az *iróniára*; az a szó, hogy „ironikus" egyetlen kritikában sem szerepel. Márpedig – meglátásom szerint – Kovalik rendezői világának alapeleme az olykor hideg, távolságtartó (netán elidegenült?), de szinte mindig *keserű irónia,* amely nyilvánvalóan egész életszemléletét is jellemzi (legszebb példáját talán operaházi *Kékszakállú*-rendezése adta). Úgy látszik, egy „baltáról szóló" opera „géppisztolyos" befejezésének jelzés*rendszer*váltó kalandjába nem bocsátkozhatik bele az, aki nem fogékony az előadás fölött az első perctől kezdve ott lebegő iróniára.

Bár Kovalik *ÉS*-interjújára több napi és heti sajtófórum recenzense is hivatkozik, közülük mélyebben csak Koltai Tamás értette meg az abban elmondottakat. Így fordulhat elő, hogy miközben többen is a „bérgyilkosnak öltözött" (Fáy), „sötétszemüveges maffiózó" (Fodor, *ÉS*), „a hollywoodi filmekből ismerős gengszter-öltönyös" (Fazekas) Orestesen köszörülik a tollukat, elsikkad a lényeg, hogy ti. Elektra–Orestes felismerési jelenete *nem* felismerési jelenet. Innentől fogva pedig nem állítható, hogy a „megdöbbentő és rendkívül direkt zárómomentum üzenete egyértelmű – talán túlságosan is az" (Fazekas), vagy hogy „a befejező jelenetsor túlságosan is világos" (Fodor, *Muzsika)* hisz *nem egyértelmű* és *nem világos:* Elektrának és Chrysothemisnek *racionális* okokból kell-e meghalniuk (merthogy Orestes *nem* Orestes?!), avagy egyéb, irracionális, „politikai" indokból – már amennyiben akár az erőszakos, akár a természetes halál besorolható az ésszerűség és ésszerűtlenség kategóriáiba... *(Muzsika*-beli cikkében azután Fodor is elfogadja a napszemüveges „közhely" [?], „enigma" [?] Kovalik-féle magyarázatát, kifogásolva, hogy az nem önmagából, hanem csak a rendező nyilatkozatából válik érthetővé. Általánosabb problémája azonban ez a „rendezői színháznak", semmint hogy az előadás speciális hibájaként volna fölemlíthető. S hány olyan rendezői koncepciót láttunk már, amelyik papíron érdekesebb, mint színpadi létezésében! Kovalik *Elektrá*ja ezzel viszont igazán nem vádolható...)

A napi és heti sajtó „mentségére" legyen mondva: az előadás iróniája – érzésem szerint – sokkal inkább érvényre jutott a tisztán hazai erőket föllléptető második szereposztásban, mint a külföldi csillagokkal ékesített elsőben. Az azonban, hogy ugyanez a sajtó az Oberfrank Péter irányította, második szereposztás zenei teljesítményét szinte teljesen ignorálta (miután az első szereposztás karmesteréről, Kovács Jánosról is – részben – hasonló általánosságokban írt, mint az 1910-es lapok Kerner István vezényléséről), már semmivel sem menthető.

31 Bár az érvelés szellemes, nem világos, miként hallhatja Fazekas az *Elektra* hangnemi feszültségektől gyötört, döbbenetes záróakkordjait „banális C-dúrnak". Háromkötetes nagymonográfiájában Norman Del Mar így ír: „The opera ends with four mighty statements of Ex. 1 [az Agamemnon-motívum, amely itt azonban c-mollban hangzik fel – *M. M.*], a huge chord of C major, and two harsh, rapid chords of E flat minor and C major on full brass and strings." *(Richard Strauss – A Critical Commentary on his Life and Works.* London: Barrie and Rockliff, 1962, 331.)

(folytatása a következő oldalon)

Hogy az Elektrát legyilkoló lövések valóban egy új rendszer startját jelezték-e a Magyar Állami Operaházban, azt csak az utókor döntheti el. („Hogy valami forradalom volt-e, vagy ellenforradalom, azt mindig utólag mondják meg. Orestes mondja majd meg, hogy Elektra magatartása pozitív volt-e, vagy negatív. Orestes mondja majd meg, hogy Chrysothemis kompromisszumkeresése helyes volt-e, vagy sem."[32]) A lepréselt zsurnalisztikai virágokat nézegetve azonban úgy érezzük: Richard Strauss *Elektrájának* budapesti előadás- és recepciótörténete legjobb hagyományaira emlékeztetheti a magyar operakultúrát.

Fazekas spekulatív gondolatmenetében valójában az a szkematikus kettősség köszön vissza, amely már az *Elektra* 1910-es kritikáit is jellemezte. Ezek a művet egyrészt „kakofónnak" hallották, másrészt – a hangsúlyosan tonális részeket – egyenesen operettszerűnek. (Itt az *Elektra*-partitúra elementárisan megélt „ultramodernsége" legalább annyira közrejátszhatott, mint a korban még szervesen tenyésző operettkultúra!) A fiatal Bartók Béla sokat idézett *Elektra*-kritikáját is ebben az összefüggésben kell ma már látnunk. Jellemző módon Bartók nem adta olcsón; nem a napilapok által „lerágott csonton", az úgynevezett Chrysothemis-keringőn „csámcsogott" tovább, hanem kritikusi nyilait az Elektra–Orestes jelenet „végnélküli *asz*-dúr"-jára lőtte: „A kérdés már mostan az, amire talán csak Strauss tudna felelni: vajon ezt a fajtáját a muzsikálásnak a szerző csakugyan valami magasabb rendű zenének gondolja, avagy talán ez csak amolyan csalogató cukrosvíz a plebsnek?" *(A zene,* 1910. április) Emlékszünk arra is, hogy (a Bartók-kutató) Kroó György ugyanezt a – Bartók által „»lagymatag«, »Kapellmeister«-zene"-ként megbélyegzett – jelenetet 1976-ban az egész Strauss-életmű egyik legnagyobb pillanatának nevezi (mellesleg: az Asz-dúrhoz – e minimum a *Ring* óta jelentőségteljes hangnemhez – vezető szakasz harmóniailag is az opera egyik legizgalmasabb részlete)!

Habár 1910-es *Elektra*-kritikája Bartók zeneszerzői gondolkodása alakulásának ma is fontos dokumentuma, árnyaltabbnak és időtállóbbnak érezzük azt, amit a fiatal zeneszerző *magánemberként* írt korábban, az *Elektra* 1909-es *bécsi* előadásáról: „Egy pár szórványosan jelentkező és kellemetlenül szentimentális nyavalygástól eltekintve mégis csak erős zene ez, bár hideg. Poézisz majdnem semmi, de engem mégis nagyon érdekel. Sok ujszerű bár rövidlélekzetű hatás van benne, melyeket ugyan sokszor nem épen válogatott finom eszközökkel ér el, melyek nem tömörülnek össze megrázó, hatalmas jelenetekké, de mégis csak ujak. S ez nem megvetendő dolog, mert nem olyan mindennapi. Strauss előbbi dolgaihoz hasonlítva is találunk uj hangokat az Elektrában: tehát nem hiába irta meg. Csakis a remekműveket becsüljük, alább ne adjuk? Azt hiszem a kisebb emberek kisebb ujságait is kellő méltánylással kellene fogadni [...] Strauss mégis csak nagy ember (ettől még lehet »kisebb«). Határozott lassan kialakult »valaki«, akinek nagyon sok hibája van ugyan, de aki egyéni sajátosságaival mégis csak »belefolyik« a zene alakulásába." (Levél Gruber Emmának, 1909. április 4-én. Kodály Archívum, Ms. mus. epist. – BB 55. Idézi Vikárius László: *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában.* Pécs: Jelenkor, 1999, 71.)

32 Kovalik-interjú, lásd 1. jegyzet.

Dalos Anna

KODÁLY ÉS A ZENETÖRTÉNET*

1.

1903-ban megjelent Brahms-monográfiájának első kötetében beszéli el Max Kalbeck, milyen sokáig várt a zeneszerző *I. szimfóniája* megírásával.[1] Brahms Kalbeck idézte felkiáltása – „Ó Istenem, ha valaki Beethoven után még merészel szimfóniát írni, akkor annak valami egészen mást kell csinálnia!"[2] – jellegzetes példáját nyújtja a későn érkezettek szorongásának. Az elmúlt évtizedek Brahms-kutatása egyetért abban, hogy a zeneszerző 20. századi értelemben vett modernizmusa éppen ebből a szorongásból fakad.[3] Ugyanis a 20. század zeneszerzői: Mahler, Schoenberg, Berg, Webern éppúgy, mint Stravinsky, Hindemith, Sosztakovics, Britten vagy Bartók, akárcsak – kölcsönvéve Schoenberg egy 1933-as előadásának címét[4] – Brahms, a haladó szinte mániákusan foglalkoztak régebbi korok zenéjével, valamint saját helyükkel a zene történetében, s így életművüket is mindannyian e zenetörténeti kontextuson belül, arra folyamatosan reflektálva alkották meg. Brahms modernizmusa tehát épp abban áll – s ezzel mutatott példát az új zene legkülönfélébb képviselői számára is –, hogy oeuvre-je a teljes európai zenetörténetről szól.

A megkésettség eme fájó tapasztalatát Friedrich Nietzsche öntötte irodalmi formába, s írásműve – a *Korszerűtlen elmélkedések* második, 1873-ban fogalmazott könyve, *A történelem hasznáról és káráról* – minden bizonnyal nagy hatást gyakorolt Johannes Brahms gondolkodására is.[5] Nietzsche a németséget a hanyatló ókor ne-

* A tanulmány az MR3 Bartók Rádió *Előadások Kodály Zoltánról* című sorozata 2007. december 1-jén és 8-án elhangzott műsorának szerkesztett, bővebb változata.

1 Max Kalbeck: *Johannes Brahms. Erster Band 1833–1862.* Wien: Wiener Verlag, 1904, 210.

2 Uott 348.

3 Peter J. Burkholder: „Brahms and Twentieth-Century Classical Music". *19th Century Music* 8/1 (Summer, 1984), 75–83. Ide: 80.

4 Arnold Schoenberg: „Brahms, a haladó". Ford.: Csengery Kristóf. *Holmi* IX/12 (1997. december), 1696–1730.

5 Michael Musgrave: „The Cultural World of Brahms". In: Robert Pascall (ed.): *Brahms. Biographical, Documentary and Analytical Studies.* Cambridge: Cambridge University Press, 1983, 1–26. Ide: 6. Nietzsche és Brahms kapcsolatáról lásd még David S. Thatcher tanulmányát: „Nietzsche and Brahms: a Forgotten Relationship". *Music and Letters* 54/3 (July 1973), 261–280.

veltjeként, utódnemzetként írja le. E későn születettséget azonban pozitív előjellel látja el, amennyiben úgy véli,

> hogy még az a gyakran gyötrőnek tűnő gondolat is, hogy epigonok vagyunk, nagyszabásúan elgondolva mind az egyén, mind a nép számára szavatolhat nagyszerű hatásokat s a jövő reményteli vágyását: tudniillik ha klasszikus és bámulatos hatalmak örökösének és utódjának fogjuk fel magunkat, és ebben látjuk becsületünket, indíttatásunkat.[6]

A Brahms-követő Kodály Zoltán írásait és műveit soha senki sem hozta közvetlen összefüggésbe e nietzschei gondolattal. Szabolcsi Bence *A történeti tudatra nevelő Kodály Zoltán* című, Kodály poétikájáról szóló, 1963-as keltezésű rövid tudományos ismertetőjében mégis utalt a német filozófus munkásságára – még ha nevét nem ejtette is ki. Tanulmányának egy passzusában ugyanis úgy fogalmaz, hogy Kodály életcélja „az egész népet átfogó kultúra kifejlesztése a történelem szelleméből".[7] E megfogalmazásával Szabolcsi Nietzsche egy korábbi írásának – *A tragédia születése a zene szelleméből* – címét parafrazeálja.

Tanulmányában arra is felhívta a figyelmet – s ez is Nietzsche koncepciójának átvételét bizonyítja –, hogy Kodály életművének alapvonása „szövetsége a történetiséggel, ugyanakkor pedig a történetiség újraértékelése, mint az emberi közösség alapja, a jövő alapja".[8] Míg Bartók művészetének kiindulópontja – Szabolcsi szerint – a természet, Kodályé a történelem, s e történelem felidézésének „legfőbb eszköze a »mintha« zenei nyelve: egy kitalált, elképzelt zenetörténetből és kitalált népzenéből szőtt különös zenei nyelv".[9] E kései Kodály-értékelésében Szabolcsi újból felidézi az életmű azon mozzanatát is, amelyet 1926-os megfogalmazása óta a legfontosabbnak tekint – a kodályi életműben megjelenő pótlás gesztusát. Eszerint Kodály legfőbb célja: „mindent elölről kezdeni, mindent pótolni, mindent helyrehozni, mindent magára vállalni, egy teljes nemzedék munkáját véghezvinni".[10]

Kodály nyilvánosságnak szánt, publikált írásaiban mindössze egyszer jelenik meg Friedrich Nietzsche neve: 1906-os doktori disszertációja (*A magyar népdal strófaszerkezete*) egy bekezdésének lábjegyzetében *A tragédia születése* 6. pontjára utal az akkor még mindössze 24 éves szerző.[11] Könyvtárában csupán egy Nietzsche-mű, a *Túl jón és rosszon* található meg.[12] Írásainak egyes megfogalmazásai azonban arról árulkodnak, hogy olvasta a második *Korszerűtlen elmélkedést* is, és hogy annak tar-

6 Friedrich Nietzsche: *A történelem hasznáról és káráról*. Ford.: Tatár György. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1989, 76–77.

7 Szabolcsi Bence: „A történeti tudatra nevelő Kodály Zoltán". In: uő: *Kodályról és Bartókról* (Szabolcsi Bence művei 5.). Közr.: Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1987, 329–332. Ide: 331.

8 Uott 329.

9 Uott 331.

10 Uott 330. A pótlás eszméjét Szabolcsi első alkalommal „Magyar népzene. Kodály Zoltán két székely dalfüzete és gyermekkórusai" című recenziójában fogalmazta meg. *Kodályról és Bartókról* 57–59. Ide: 57.

11 Kodály Zoltán: „A magyar népdal strófaszerkezete". In: uő: *Visszatekintés II. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok*. Szerk.: Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1964, 14–46. és 505–507. Ide: 506.

12 A könyv jelzete a budapesti Kodály Archívumban: Kkt. 5237.

talma megtermékenyítette gondolkodását. A későn születettség tapasztalatát fogalmazza újra 1933-ban keletkezett *Néprajz és zenetörténet* című írásában, amikor a következő sorokat veti papírra: „Utóvégre nincs azon semmi szégyellni való, hogy mint nép később születtünk és később kerültünk az európai népek iskolájába."[13] *Magyarság a zenében* című, 1939-ben keletkezett tanulmányában pedig arra utalt, milyen veszélyes szerepet játszhat az idegen modell az utódnemzet művészetében: „...nem egy példáját látjuk a művészettörténetben, hogy idegen ösztönzés szabadította fel a nemzeti géniuszt eredeti alkotásra. De ha nagyon egyoldalú s nagyon erős a hatás, veszélyessé válhatik. A latin irodalomnak a »Vos exemplaria Graeca« végzete lett. Mi is majdnem úgy jártunk."[14] Mondatai nemcsak a görög–latin párhuzam révén hivatkoznak Nietzschére, hanem abban is, hogy az egyoldalú modellkövetés veszélyét a magyar – vagyis a nemzeti – zenekultúrára is vonatkoztatja. Nietzsche esszéjének több bekezdése is a másolás, az epigonizmus kérdését firtatja.

Nietzschéhez hasonlóan a modellértékű klasszicizmus fogalma is központi szerepet játszott Kodály gondolkodásában. Már 1929-ben, *A magyar népdal művészi jelentőségéről* szóló cikkében kijelölte a magyar zene klasszikus modelljét, mondván, „a magyar népdal a par excellence magyar klasszikus zene".[15] A népzene és műzene kapcsolatát vizsgáló 1941-es előadásában pedig arra hivatkozott, hogy a népzene termékenyítően hatott a klasszikus korszakok művészetére:

> Így a nagy klasszikus korok kialakulásánál mindig ott találjuk a népi vagy népszerű zenét mint ösztönzést, példaképet az egyszerűség felé való törekvésben.
>
> Minden klasszicizmus ugyanis egyszerűséget, tisztulást jelent a megelőző stílushoz képest. A XVI. század vokális klasszicizmusa (röviden Palestrina-kor) valóságos népzene a megelőző század bonyolultsága mellett.
>
> Jellemző továbbá a klasszicizmusra, hogy a nemzeti eredetű impulzusokat is nemzetfeletti régiókba emeli.[16]

A két idézet kiegészíti egymást: egyfelől Kodály úgy fogalmaz, hogy a klasszikus magyar zenét a népdal őrizte meg, másfelől azt fejtegeti, hogy a klasszikus korok mindegyike a népzene beolvasztásával érte el azt a stiláris ideált, amelyet képviselt. Kodály művészi és tudományos munkássága – s a kettő nem választható el egymástól – épp e koncepció jegyében fogalmazódott meg. Már 1925-ben, *A magyar népzenéről* készült rövid írásában hangsúlyozta, hogy a magyar zenei tradíció folytonosságát a falu mentette meg.[17] E gondolatból a Kodály-kutatás mindeddig elsősorban azt emelte ki, hogy a zeneszerző a népzenében találta meg azt a hagyo-

13 Kodály Zoltán: „Néprajz és zenetörténet". In: uő: *Visszatekintés II.*, 225–234. Ide: 228.
14 Uő: „Magyarság a zenében". Uott 235–260. Ide: 248.
15 Uő: „A magyar népdal művészi jelentősége". In: uő: *Visszatekintés I. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok*. Szerk.: Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1964, 33–35. Ide: 35.
16 Uő: „Népzene és műzene". In: uő: *Visszatekintés II.*, 261–267. Ide: 266.
17 Uő: „A magyar népzene". In: uő: *Visszatekintés I.*, 20–23. Ide: 20.

mányt, amelyre építve saját új zenéjét létrehozta,[18] arra azonban ez idáig nem kérdezett rá, miért is volt olyan fontos Kodály – azaz egy 20. századi újító komponista – számára a hagyományra való hivatkozás.

Egy zeneszerző hangsúlyozott tradicionalizmusa ugyanis egyáltalán nem olyan magától értődő jelenség, mint amilyennek első hallásra tűnik. Csak az utóbbi évtizedekben kezdték el a 20. századi zenetörténet kutatói vizsgálni a kérdést, miért hivatkoznak a modern komponisták oly előszeretettel a zenei múltra. Az új zene olyan forradalmi képviselőinek nevét hozták összefüggésbe a hagyománnyal, mint Schoenberg vagy Stravinksy, akik műveik újdonságával a maguk idejében felháborodást váltottak ki, sőt botrányt okoztak.[19] A tradícióra történő hivatkozás egyik okára érzékletesen világít rá az akkoriban szintén modernistaként elkönyvelt Kodály Zoltán 1925-ben az amerikai *Modern Music* című folyóirat számára írott, *Magyar zene* című cikke, amelyben azt hangsúlyozza, hogy az új magyar zene – minden másfajta híreszteléssel ellentétben – nem forradalmi, inkább hagyományőrző, amennyiben nem szakít a múlttal, hanem megújítja vele a kapcsolatot.[20] A húszas évek második felében több Kodály-írás is megismétli e gondolatot.[21] Ezen írások egyértelművé teszik, hogy a hagyományra való hivatkozás elsősorban legitimációs igényből fakad, abból a szükségletből, hogy az új zenét támadók konzervativizmusával szemben egy modern komponista megvédje alkotásait – sőt mi több: az ellenfél eszközeivel, a művek tradicionalizmusát kiemelve verje vissza e támadást.

A zenei hagyomány azonban nemcsak staffázsként szolgál, hanem centrális jelentősége van a zeneszerzői gondolkodásban is. Kodály számára a hivatkozott hagyomány egyaránt lehet mű- és népzenei. 1929-ben *A zene új útjairól* szólván például így fogalmaz: „Van és él tehát az új művészet, amely azonban nem lehet »merőben új«, mert bár mást ad, mint amilyen a régi volt, mégis a régi nagy mesterek tiszteletén nőtt fel."[22] Az élete folyamán hatalmas zenetörténeti ismeretanyagot felhalmozó Kodály életművében tehát a „régi nagy mesterek" művészete a népzenéhez hasonlóan modellfunkciót töltött be. Ugyanakkor éppen a húszas években vetette fel azt az elképzelést, melyszerint a magyar zenetörténetet – amelynek dokumentumai a hányatott sorsú évszázadok során megsemmisültek, vagy csak töredékesen maradtak fenn – a néphagyomány őrizte meg. 1920-ban jelentette meg

18 Lásd ehhez Bónis Ferenc bevezető tanulmányát: „A szó Kodály életművében". In: Kodály Zoltán: *Visszatekintés III. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok*. Szerk.: Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1989, 5–13. Ide: 8.

19 Walter Frisch: „Brahms, Developing Variation, and the Schoenberg Critical Tradition". *19th Century Music* V/3 (Spring, 1982), 215–232.; Michael Musgrave: „Schoenberg's Brahms". In: George Bozarth (ed.): *Brahms-Studies. Analytical and Historical Perspectives*. Oxford: Clarendon Press, 1990, 123–137.; Richard Taruskin: *Stravinsky and the Russian Traditions. A Biography of the Works Through Mavra*. 2 Volumes. Oxford: Oxford University Press, 1996.

20 Kodály Zoltán: „Magyar zene". In: uő: *Visszatekintés I.*, 24–28. Ide: 27.

21 Többek között a tanítványait védelmező 1925-ös vitacikkében fogalmazta meg ezt hasonlóképpen: uő: „Tizenhárom fiatal zeneszerző". In: uő: *Visszatekintés II.*, 389–393. Ide: 392.

22 Uő: „A zene új útjairól". In: uő: *Visszatekintés III.*, 21–22. Ide: 21.

első olyan tanulmányát, az *Árgirus nótáját*, amelyben – a néphagyományra és nyomtatott forrásokra egyaránt támaszkodva – példaértékűen mutathatta be, miképp őrzi meg a nép a magas kultúra egyik produktumát.[23] 1923-ban, Bartók *Máramarosi román népzene* című könyvéről írott recenziójában pedig arra utalt, hogy a magyar zenei múltat csak a néphagyományból lehet rekonstruálni.[24]

E cikkében természetesen a rekonstrukció még szigorúan a tudomány területére tartozik. Kétségtelen azonban, hogy az 1923-ban bemutatott *Psalmus hungaricust* követően zeneszerzői életművében is jelentős változást regisztrálhatunk: Kodály kompozíciós érdeklődése régebbi korok – európai és magyar – zenéi felé fordult. A zenetörténet-írás hagyományosan a húszas évek kezdetéhez köti a neoklasszicizmus térnyerését.[25] Habár a neoklasszicizmus – vagyis a barokk és klasszikus zenei modellekre való hivatkozás – már a megelőző évtizedekben is megjelent egyes zeneszerzők műhelyében, a húszas évek elejétől kezdve az I. világháború traumájából épp hogy felocsúdó európai értelmiséget intenzíven foglalkoztatta a klasszicizmus kérdése.[26] A fiatal Szabolcsi Bence is e nyugat-európai diskurzusra reagálva jellemezte klasszicistaként Kodály kamaraműveit és dalait.[27]

A Szabolcsi által leírt kodályi klasszicizmus azonban sokkal inkább a kompozíciók értékére, jelentőségére, egyfajta letisztultságot ideálként követő zeneszerzői gondolkodásformára vonatkozott. A neoklasszicizmus azonban – vagy újkeletű nevén: a klasszicista modernizmus[28] – a klasszikus modellek követését ironikus-távolságtartó megközelítéssel társította. *Az új zene filozófiája* című könyvében Theodor W. Adorno ezt a zeneszerzői magatartásformát a zenéről szóló zene *(Musik über Musik)* fogalmával jellemezte.[29] Adorno szerint már a 19. században Schubert és Schumann is kénytelen volt az ironikus idézés zeneszerzői fogásához fordulni, mivel elfogytak az eredeti zenei ötletek, ám az Adorno által ideológiai okokból elutasított Stravinsky életművében ez az elv abszolúttá vált. Nála ugyanis nem létezik a zenei anyag azon fogalma, amely Schoenberget és iskoláját jellemzi – Adorno szerint Stravinsky mindig más zenékre kacsint.

---

23 Uő: „Árgirus nótája". In: uő: *Visszatekintés II.*, 79–90.

24 Uő: „A máramarosi román népzene". Uott, 429–439.

25 Scott Messing: *Neoclassicism in Music. From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic.* Ann Arbor–London: UMI Research Press, 1988, Ide: 1–60.

26 Thomas Mann már az I. világháború előtt megjósolta egy „új klasszicizmus" eljövetelét: „Vita Richard Wagnerrel". In: uő: *Wagner és korunk. Írások, elmélkedések, levelek.* Ford.: Keszi Imre. Budapest: Zeneműkiadó, 1965, 26–28. Ide: 28. Lásd erről Messing idézett könyvének (25. lábjegyzet) 61–65. oldalát. Az új klasszicizmus eszméjének magyarországi recepcióját Babits Mihály 1925-ben a Nyugatban megjelent írása dokumentálja: „Új klasszicizmus felé". In: *Babits Mihály művei. Esszék, tanulmányok.* 2. kötet. Budapest: Szépirodalmi, 1978, 137–140.

27 Szabolcsi Bence: „Kodály Zoltán hangszeres zenéje". In: uő: *Kodályról és Bartókról.* 5–8.

28 Lásd: Hermann Danuser (szerk.): *Die Klassizistische Moderne in der Musik des 20. Jahrhunderts. Internationales Symposion der Paul Sacher Stiftung. Basel 1996.* Winterthur: Amadeus, 1997. Különösképpen lásd Danuser Bevezetőjét: 11–20.

29 Theodor W. Adorno: *Philosophie der neuen Musik.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989, 67–103. Ide: 86–87.

Meglepő módon Kodály írásaiban, ha nem is a zenéről szóló zene fogalmának alkalmazásával, de szintén megjelenik az eredeti anyagból való komponálás és az idézet, pontosabban a feldolgozás kettőségének problematikája. Kodály meggyőződéssel állította, hogy „a zeneszerzői munka nemcsak dallamok kitalálásából áll,"[30] s ez a gondolat írásainak egyik vezérmotívumává válik a harmincas évek második felétől. Ebből az elképzelésből fogant egyik legkedvesebb, mert többször is felidézett, Glareanus *Dodecachordon*jára hivatkozó zenetörténeti példabeszéde a komponisták két alaptípusáról, a dallamszerző „phonascus"-ról és a feldolgozó „symphonetá"-ról:

> Egy XVI. századi jelentős elméletíró, Glareanus, hosszan tárgyalja Dodecachordon című nagyszabású munkájában, hogy kit illet meg az elsőbbség: a phonascust vagy a symphonetát. A phonascus az új dallamok kitalálója, míg a symphoneta inkább feldolgozza az adott dallamot. Hosszú érvelés után a phonascusnak adja az elsőbbséget. Ennek ellenére a symphoneták, Glareanus után is, sokáig tevékenykedtek még, Palestrinától Bachig. [...] Élő és meghalt szerzők egyaránt sokat tettek azért, hogy a monodisztikus népdalt bevigyék a polifónia területére. E törekvés nem egyszer remekműveket eredményezett – például Bach korál-fantáziáit. [...] Szégyenkezés nélkül megvallom: magam is sok ilyet csináltam.[31]

Kodálynak elsősorban azért volt szüksége erre az érvelésre, mert úgy érezte, csak így legitimálhatja saját zeneszerzői eljárásmódját, vagyis a népdalok beépítését a magas művészetbe. Ám *Zenei nevelés, embernevelés* című 1966-os nyilatkozata bizonyítja, hogy tisztában volt vele, minden kompozíció, még a nemzeti karakterjegyeket magán viselő is, magában hordozza más korok, más stílusok, más nemzetek zenéjét, hiszen így fogalmazott: „Minden nagy zeneszerző, ha egy bizonyos nép képviselője is, elképzeli a többi országot, és eggyé ötvözi a világ minden lehetséges zenéjét."[32] Sőt e stiláris sokféleséget kifejezetten követendőnek tekintette, mert véleménye szerint a nemzeti zene is csak úgy válhat általános érvényűvé, ha más elemeket is magába olvaszt – miként az a nagy zeneszerzőknél megfigyelhető:

> Bach nem hiába másolta Vivaldi szenvedélytől feszülő, kirobbanó, de ragyogó tiszta formákba öntött koncertjeit. Schütz éveket töltött Velencében, mint később Händel és Mozart Olaszországban. Intő példák e nagyok, hogy a legnemzetibb talajból kinőtt művészet is csak nyer, ha egy idegen iskola megadja neki, amit a hazai talajban esetleg nem talál meg. Maradandóbb műveket hoz létre két vagy több kultúra ötvözete. A fémötvözet is erősebb, mint az összetevő fémek külön-külön.[33]

A magát symphonetának valló Kodály tehát a klasszicista modernek népes családjának tagjaként és mesterségét tudatosan művelő komponistaként szembesült azzal a 20. századi tapasztalattal, hogy minden zene más zenékről szól.

30 Kodály Zoltán: *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers*. Közr.: Vargyas Lajos. Budapest: Szépirodalmi, 1993, 26.

31 Uő: „Torontói előadások". In: uő: *Visszatekintés III.*, 165–174. Ide: 167.

32 Uő: „Zenei nevelés, embernevelés". Uott 203–209. Ide: 208.

33 Vargyas: i. m.: 116. E passzus a *Magyarság a zenében* vázlataihoz készült.

2.

Kodály Zoltán kompozíciót hallgatva gyakran találkozunk a zenetörténetből vett idézetekkel, álidézetekkel, s a történeti stílusokkal való játék megjelenési formáival is. Jellegzetes példáját nyújtja ennek a *Háry János* 11. száma, a „Ku-ku-kukuskám" (Mária Lujza dala), amelynek hangszeres kerete egy tipikus menüettet idéz fel annak jellegzetes kétütemességével, belső ismétléseivel és zárlati formuláival, míg a dallam egy Kodály gyűjtötte, a nép ajkán élő idegen eredetű műdal.[34] Kodály daljátéka a 18. században játszódik – ezért jelenhet meg benne egy menüett, a korszak jellegzetes tánctétele. És ugyanezen okból hangzanak fel a darabban oly gyakran a 18. században kialakuló magyar stílus, vagyis a verbunkos elemei is, például a híres „Közjáték"-ban. Kodály tehát a Háryban – amely a nyugat-európai neoklasszicizmus térnyerésével éppen egy időben, 1924 és 1926 között keletkezett – tudatosan játszik a 18. századra jellemző történeti stílusokkal, s e stílusjáték gyakran még a Stravinskytól is ismert távolságtartó-ironikus megszólalásmóddal is párosul.

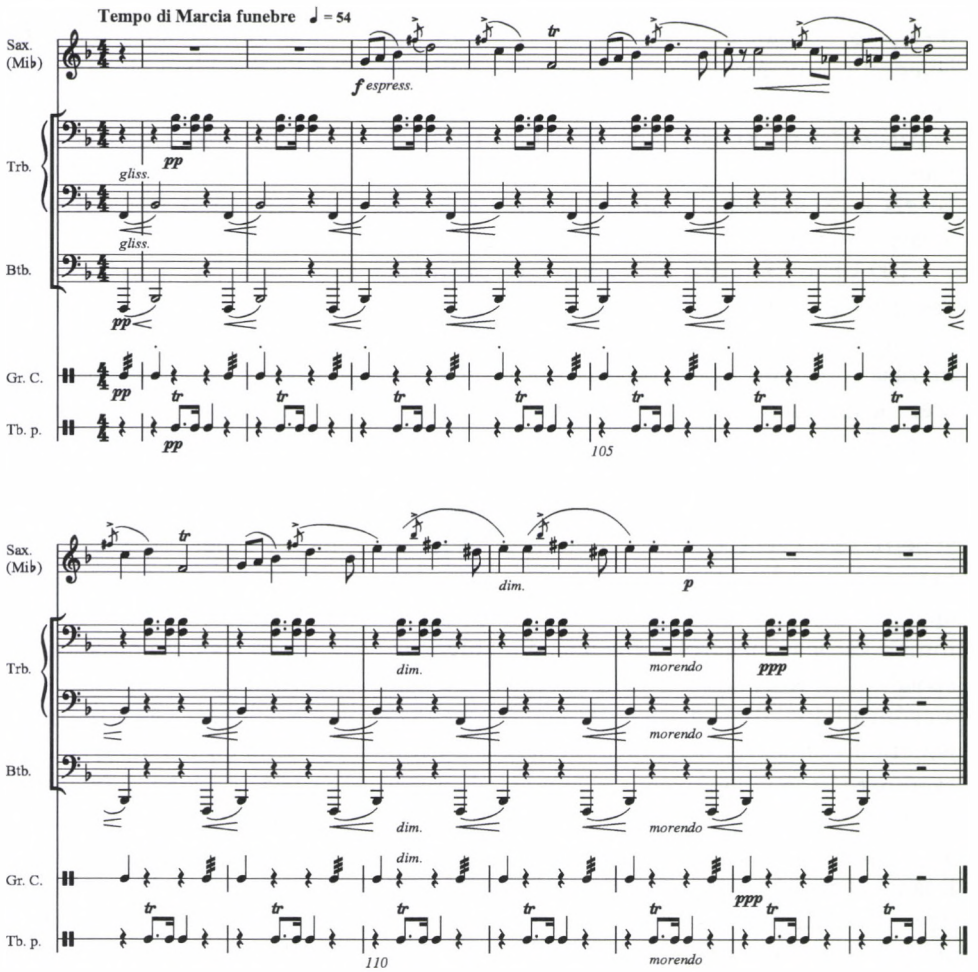
1923-ban Szabolcsi Bence még azt a kérdést feszegette, miért nem ismeri Kodály zenéje a groteszk fogalmát, s úgy vélte, azért nem, mert az pogány vonása az új zenének, míg Kodály egy „új istenhit hirdetője".[35] Szabolcsi rejtjeles megfogalmazása a pogány *Tavaszi áldozat* szerzőjének, Stravinskynak művészetével állítja szembe a Kodályét. Ám hangsúlyoznunk kell, hogy Kodály zenéje igenis ismeri a groteszk, az irónia, a torz kategóriáját. Épp a Háry egyes jelenetei bizonyítják ezt. Az egymással összefüggő 16., 17. és 18. szám – „Franciák indulója", „Napóleon bevonulása" és „Gyászinduló" – jellegzetes példáját nyújtja annak, amit Adorno a zenéről szóló zene címkéjével látott el. A groteszk hatást zenei toposzok, jól ismert zenei képletek alkalmazásával éri el Kodály: ilyen a dobpergést imitáló ütős együttes, a katonai és gyászindulókra jellemző kíséretformulák ritmikája, valamint a katonazenekarokat megidéző rézfúvósok vagy éppen a sípoló piccolo megszólaltatása. Központi funkciót töltenek be a hamis akkordok is, a tritonus – vagyis a csúnya hangköz, a *diabolus in musica* – hangsúlyos megjelenései és a makacsul ismétlődő lapidáris dallamok. Kodály a Bartók művészetében oly meghatározó szerepet játszó elhangolásos eljárást is alkalmazza:[36] a középrészben („Napóleon bevonulása") a *Marseillaise* karakterisztikus hármashangzat felbontását torzítja el, a visszatérés „Gyászinduló"-jában pedig a franciák indulójának témáját variálja. Ráadásul a főrész ormótlan, de egyfajta hetykeséget is közvetítő rézfúvós dallama itt a kissé nazális hangú s ezért részben melankolikus, részben frivol, jazzt idéző szaxofonon szólal meg *(1. kotta a 78. oldalon)*. Ám a nazális hangzáson túlmenően egy másik tényező is befolyásolhatta Kodály hangszerválasztását: a szaxofon – Adolphe Sax belga hangszerkészítő találmánya, amelyet azonban Párizsban muta-

34 Bereczky János é. m.: *Kodály népdalfeldolgozásainak dallam- és szövegforrásai*. Budapest: Zeneműkiadó, 1984, 67.

35 Szabolcsi Bence: „Kodály dalok". In: uő: *Kodályról és Bartókról*. 9–14. Ide: 9–10.

36 E teóriát Szabolcsi nyomán (Szabolcsi Bence: „A csodálatos mandarin". In: *Kodályról és Bartókról*. 211–228. Ide: 222.) Kárpáti János bontotta ki: „Az elhangolás jelensége Bartók kompozíciós technikájában." In: uő: *Bartók-analitika. Válogatott tanulmányok*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2003, 127–139.

tott be, s amely a francia zeneszerzők érdeklődését keltette fel elsősorban[37] – a zenei gondolkodásban a *par excellence* francia hangszerként jelenik meg.[38] Mindezen felül Kodály látványosan eltúlozza e karakterisztikus zenei elemek használatát – a jellegzetes gyászinduló-kíséretet például mély rézfúvók és ütők szólaltatják meg –, s e túlzás segítségével teremti meg a *Háry* groteszk rétegét.



1. kotta. Háry-szvit, *Napóleon csatája – Gyászinduló, 101–114. ütem (A* Háry-szvit, *a* Galántai táncok *és a* Budavári Te Deum *partitúra-részletei az Universal Edition, Wien szíves hozzájárulásával)*

37 Claus Raumberger–Karl Ventzke: „Saxophone." In: Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition.* Vol. 22. London: Macmillan, 2001, 352–358. Ide: 354–356.

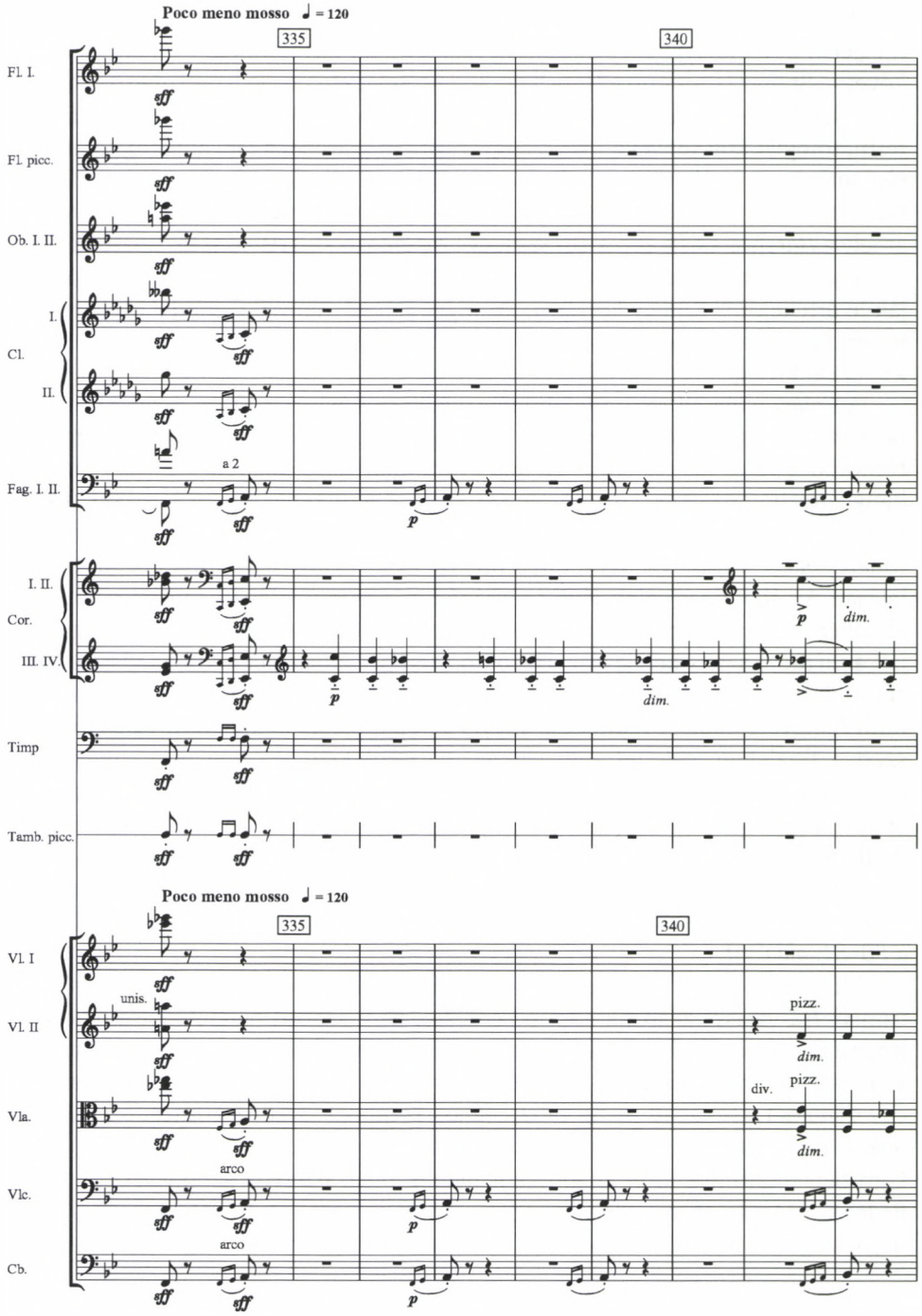
38 A franciaság másik jelképe a „Franciák indulójá"-ban többször is megszólaló, az egészhangú skála hat hangjából létrejövő hatoshangzat. A 21. és az 55. ütemben az egészhangú skálának csupán öt hangját használja Kodály *(h–cisz–disz–eisz–g)*, a 60–62. ütemben azonban mind a hat megszólal *(asz–b–c–d–e–fisz)*.

Az elhangolásos technika egyébként több Kodály-mű centrális pillanataiban is megjelenik, s e megjelenések mindig szemantikai tartalommal bírnak. Szabolcsit követve Breuer János épp a *Háry* Napóleon-tételét elemezve hangsúlyozta, hogy az kivételes helyet foglal el a zeneszerző életművében, hiszen Kodálynál – a bartóki terminológiát kölcsönvéve – csak nagyon ritkán szerepel a *torz* ábrázolása, mivel ő elsősorban az *ideális* megragadására törekszik.[39] Minden bizonnyal ezzel magyarázható, hogy Kodály táncsorozatát, az 1933-ban befejezett *Galántai táncok*at, amely a *Háry*hoz talán épp a 18. századot megidéző stiláris vonásai miatt áll közel, többnyire könnyed, szórakoztató, gondűző és derűs divertimento-muzsikaként írják le értékelői.[40] Kodály kortársa, az angol zenetörténész, Gerald Abraham egyenesen úgy fogalmazott, hogy Kodály zenekari darabja ugyan virtuóz mű, de kevés a szubsztanciája.[41]

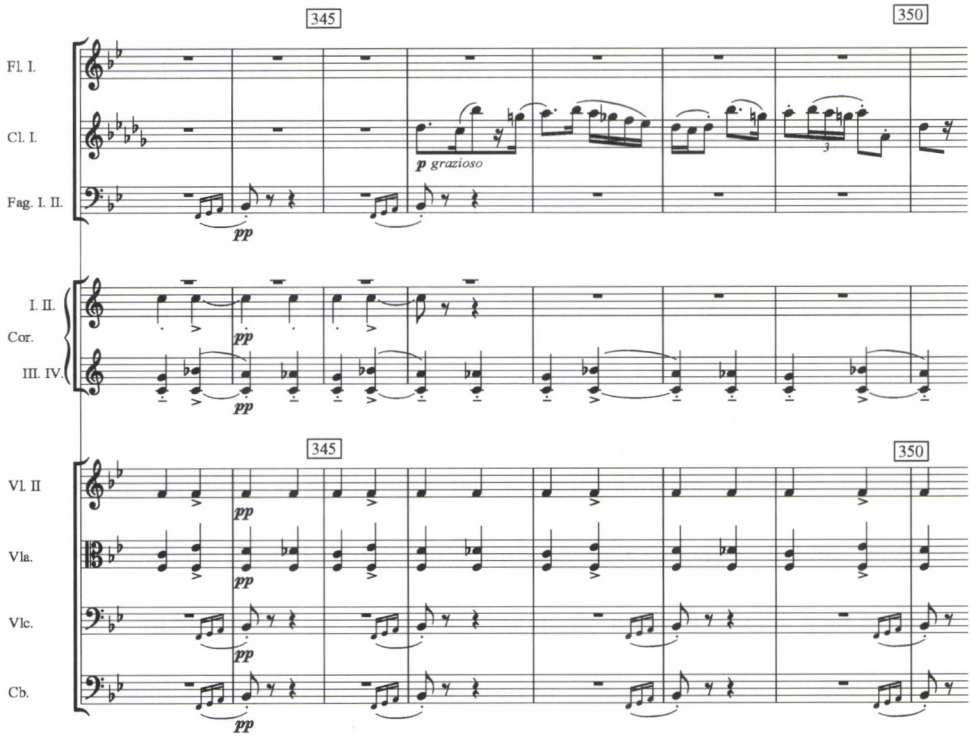
A *Galántai táncok* sorozata felületes megközelítésben valóban ragyogó ziccerdarabnak tűnik, azonban nagyra nőtt fináléjában – a 607 ütemes mű több mint háromötödét teszi ki – felborul az addig idillinek tűnő állapot, s a *Háry* ironikus hangvételéhez nagyon hasonló megoldásokkal él a zeneszerző. Akárcsak a *Háry*-ban, itt is meghatározó szerepre tesznek szert a magasban visongó piccolók, a katonazenekart idézőn csengő-bongó ütősök és a rézfúvósok fanfárjellegű megszólalásai. Az állandóan jelen lévő szinkópák az egész finálében centrális tematikai elemként funkcionálnak, hiszen elcsúsztatott felhangzásaik többször is megakasztják a virtuóz, sebes befejezést. Hasonló szerepet játszanak a vissza-visszatérő álzárlatok, amelyek szintén kibillentik a zenei folyamatot a megelőző formarészek idilli hangvételéből. A hamisság, vagyis az elhangolás is központi funkcióra tesz szert a finálében, például egy, a magyar gyermekjátékok énekeire emlékeztető, négyhangos dallam elcsúsztatásakor, amely még a tételszakasz *d* tonalitását is elbizonytalanítja (például 413–440. ütem). A finálé második nagyobb formarészében hallható szakasz, amelyben a kürtökön, nagybőgőn és fagotton felcsendülő, vontatott, lassú léptekben haladó kísérethez a szaxofont idézőn nazális klarinét banalitásában is gunyoros, hamis dallama társul, a *Háry* gyászindulójára hajaz *(2. kotta, a 80–81. oldalon)*.

Mit keres vajon e könnyed-csillogó mű felszabadító táncfináléjában a gúny, az irónia? Ha választ akarunk adni e kérdésre, nem szabad megfeledkeznünk arról, hogy a *Galántai táncok* sorozata 18. századi műzenei dallamok feldolgozására épül, akárcsak a *Háry* „Közjáték"-a, amely főrészében Gáti István zongoraiskolájának egy dallamát, triójában pedig Bihari János kompozícióját idézi meg.[42] A *Galántai táncok* rokondarabja a *Háry*nak. A 18. századi osztrák–magyar együttélés mindkettőben valamiféle idilli állapotként jelenik meg. Ezért is azonosíthatta Kodály Erdélyt a *Marosszéki táncok* előszavában Tündérországgal. Kodály számára e Tündérország valójában a kiegyezés utáni Osztrák–Magyar Monarchiát, a zeneszerző

39 Breuer János: *Kodály-kalauz*. Budapest: Zeneműkiadó, 1982, 125–154. Ide: 141.
40 Uott 190–201. Ide: 195–196.
41 Abraham kritikáját Breuer idézi: uott 195.
42 Lásd a kiadott zongorakivonat 2. oldalát. Wien: Universal Edition, 1929.



2. kotta. Galántai táncok, *Finálé, 334–350. ütem*



2. kotta. Galántai táncok, *Finálé, 334–350. ütem (folytatás)*

művészi és szellemi kibontakozásának termőtalaját jelentette, amely – különösképpen Trianont követően – valóban Tündérországként jelenhetett meg szeme előtt. A *Galántai táncok* elhangolt akkordjai talán éppen arra utalhatnak, hogy az I. világháború örökre végett vetett ezen idilli állapotnak. E gondolathoz több olyan zeneszerzés-technikai megoldás is kapcsolódik – az irónia, az elhangolás, a közhelyszerű elemekből építkező dallamok alkalmazása, a gunyoros gyászinduló allúziója vagy éppen a kürthasználat módja –, amely egy másik monarchiabeli zeneszerző, Gustav Mahler szimfóniáiból és dalciklusaiból is jól ismert. Ráadásul a *Galántai táncok* – akárcsak Kodály korábbi, 1929-es táncsorozata, a *Marosszéki táncok* – olyan helységet jelöl meg címében, amely Trianon után már nem tartozott Magyarországhoz.

A *Háry* mint színpadi mű természetesen összetettebben fogalmazza meg ezen idill elvesztését, mint a zenekari táncsorozat. Míg az ironikus-csúfolódó hangvétel a franciákhoz kapcsolódik, addig az osztrák udvar zenéi a csodálatos élményekben gazdag, örömteli mese hangját ütik meg. Az osztrák zenei réteg – a „Bécsi harangjáték", a 18. században népszerű műfajt, a chinoiserie-t felidéző „A császári udvar bevonulása", a játékosságával kitűnő „A kis hercegek bevonulása", a már idézett „Ku-ku-kukuskám" vagy a Császárné és Mária Lujza női karral kísért duettje – tehát kifejezetten a világ pozitív oldalát jeleníti meg. Kodály megfogalmazásában a

bécsi udvar élete olyan, mint egy bábjáték, alakjai maguk is bábok. Legerőteljesebben a „Bécsi harangjáték" illusztrálja e bábszínházjelleget, amelyben lágy színeket adó vonóshangszer egyáltalán nem szólal meg, a harangjátékot a fényes fúvóshangzás és az ütők, valamint a zongora csengés-bongása idézi fel.

E gazdag színekhez képest a magyar hangvétel meglehetősen egysíkú: a magyar tételeket („Tiszán innen, Dunán túl", „Hogyan tudtál rózsám", „Szegény vagyok", „Felszántom a császár udvarát") a melankólia, a lemondás, a fájdalom dallamai jellemzik.[43] Jellegzetes példáját nyújtja ennek az egész daljátékot keretbe foglaló „Tiszán innen, Dunán túl" dallama. A „Zárókar"-ban ugyanez a dallam tér vissza „Szegény derék magyar nép" szöveggel. Kodály a népdalt imitációs szerkesztésű négyszólamú kórussá formálja át, amelynek mozgása a csúcspont után lelassul, s álló akkordjai felett Háry és Örzse a népdal eredeti szövegét – „Tiszán innen, Dunán túl" – énekli. Míg a duett a szerelmet hirdeti, a kórus szövege a magyar népet siratja. A „Zárókar" középrésze visszaidézi az „Intermezzo" heroikus verbunkos zenéjét, a daljáték azonban nem ezzel, hanem a „Nagyabonyban csak két torony látszik" dallamával zárul. E népdal adja meg az egész daljáték konklúzióját is: „Inkább nézem az abonyi kettőt, mint Majlandban azt a harminckettőt" – énekli előbb Háry, majd a kórus. A „Zárókar" tehát a kodályi finálékra általában is jellemző megoldással ér véget: az apoteózist a darab végének elhalkuló, befelé forduló, lemondástól terhes hangja vonja kétségbe.

A *Háry*ban megjelenő magyar–osztrák–francia hármasságnak minden kétséget kizáróan szimbolikus jelentősége van. A franciák kigúnyolása például sajátos jelentést hordoz egyfelől a magyar közösséget ért trianoni trauma, másfelől Kodály frankofil vonzalmai tükrében. A daljáték ugyanis a maga kénye-kedve szerint írja át a történelmet, ám nem csak a történet mesésen valószerűtlen mozzanataiban. Kodály több későbbi írásában is említette, hogy *Háry János* kitalált történetei valóságos alapokra, történeti tényekre épülnek.[44] Értelmezése szerint a néphagyomány – akárcsak a népdal a történeti stílusokat – átformálja a történelmet:

> [Háry] elmondja [...], hogy foglyul ejtette Napóleont. Ez nem igaz – de ismert történeti tény, hogy a schmalkaldeninek nevezett háború folyamán, a XVI. században, magyar huszárok elfogták a nagy választófejedelmet. Az efféle esetek hagyománya elevenen megmarad a nép emlékezetében, elvegyülve a népmesék egy s más alakjával [...]. Így keveredik a történelmi valóság és a népi képzelet megbonthatatlan egységgé a legendában, mely igazabb, mint a történelem."[45]

Ám a *Háry* mintha revansot venne az I. világháború győztesein is, különösképpen a Magyarországot területének nagy részétől megfosztó Trianon nemzetén – ebben a történetben ugyanis a háborút nem a franciák nyerik.

---

43 Kivételt csupán Örzse dala, a *Hej két tikom* (14. szám) képez.

44 Kodály Zoltán: „A francia rádió Háry János-előadása elé". In: uő: *Visszatekintés II.*, 502.; uő: „A Háry János nürnbergi előadása elé". In: uő: *Visszatekintés III.*, 523.; uő: „Háry János szvit, Fölszállott a páva". In: uő: *Visszatekintés III.*, 582–583. Ide: 582.

45 Uő: „A francia rádió Háry János-előadása elé", i. h.

Hogy létezhet a *Háry*nak ilyen olvasata, alátámasztja Szabolcsi Bence 1926-ban, a bemutatót követően keletkezett írása is, amelyben a magyarság jelképeként megjelenő Háry János álmainak megvalósulását az „ágyúk", a „gyárak" és a „diplomácia" fondorlatai akadályozzák meg.[46] Szabolcsi e korai írása egyébként rámutat arra, hogy a *Háry* magyarságképe meglehetősen ambivalens, hiszen a daljátékban a magyar nemzet legfőbb jellemzője az önáltatás. Egy korabeli nyilatkozatában maga Kodály is hangsúlyozza a magyarság e jellegzetes vonását, miközben Háryt Kossuth Lajos és Tisza István személyével állítja párhuzamba:

> A magyar, még ha látta is a világ csodáit, szívesebben pihen az abonyi két torony árnyékában, mint a majlandi harminckettő tövében. Világnézete „magyar centrikus". – Nem állítom, hogy így van jól. Épp ellenkezőleg: ebben gyökerezik sok ősi nemzeti bűnünk, a múlt magyar politikájának sok végzetes hibája. A műalkotásnak azonban nem az a feladata, hogy oktasson, ítélkezzék vagy meggyőzzön, csak az, hogy ábrázoljon.[47]

Minden bizonnyal ezzel hozható összefüggésbe a *Háry* magyar hangjának fájdalmas örömtelensége. A ragyogó nagyvilág ismeretében a hazát választani – lemondás. Kodály maga is így élte ezt meg, legalább is erre utal *Visszatekintés* címen megjelent írásai gyűjteményéhez készített előszava:

> Tanulni persze külföldön kellett. 1914-ig minden nyarat külföldön töltöttem. Azután 13 évig egyet sem. Mikor újra kezdtem kijárni, a határon mindig megjelent előttem egy mezítlábas, rongyos gyermeksereg, egyik-másik hajdani galántai iskolatársam arcvonásaival. Kórusban kiáltották: „Ne hagyj itt bennünket!". Kiáltásuk túlharsogta „Sípját régi babonának". Ezek hoztak vissza mindannyiszor, hiába csábított művelt országok könnyebb, nyugalmasabb, szebb élete. Ezek tartották bennem a hitet, hogy mindennek ellenére itthon is lehet és kell ilyen életet teremteni. „Miről apám nagy búsan szólt, Hogy itt hajdan szebb élet volt..." Mindig táplált a remény, hogy itt valaha szebb élet lesz, sőt szebb, mint volt.[48]

Kodály idézett írása, amely számos Ady-verssort és -verscímet tartalmaz,[49] látványosan árulkodik arról, milyen meghatározó élményt jelentett számára Ady Endre költészete, az a költészet, amely a magyar irodalom történetében talán a legerőteljesebben fejezte ki a hazai értelmiség Magyarországhoz és egyáltalán: a magyarsághoz fűződő ambivalens viszonyát. Kodály véleménye a magyarságról éppilyen kétértelmű. Tulajdonképpen a daljáték befejezése is értelmezhető úgy, hogy Háry Jánost valójában nem a gyötrődő magyar nép, hanem a nő, Örzse hívja haza. A *Háry*t Kodály feleségének, Emmának ajánlotta, mégpedig ezzel a szöveggel: „Örzsémnek". Ennek fényében talán nem túlzás azt állítanunk, hogy a *Háry* – számos más olyan Kodály-kompozícióhoz, például a korai *Zongoramuzsikáh*oz, az *I.*

46 Szabolcsi Bence: „Háry János". In: uő: *Kodályról és Bartókról*. 64–70. Ide: 66.

47 Kodály Zoltán: „Háry János hőstettei". In: uő: *Visszatekintés III.*, 491.

48 Uő: „Visszatekintés". In: uő: *Visszatekintés I.* 5–6.

49 Demény János: „Ady költészetének hatása Bartók és Kodály életművében". In: Ittzés Mihály (szerk.): *Ady–Kodály emléknapok. Kecskemét 1977. XI. 30.–XII. 1.* Kecskemét: Kodály Zoltán Zenepedagógiai Intézet, 1979, 41–45.

*vonósnégyes*hez, a *Triószerenád*hoz vagy éppen a húsz-harminc évvel később keletkezett *Concertó*hoz hasonlóan, amelyben Emmára utal a zeneszerző – rejtjeles önéletrajz. Kodály saját, részben valóságos, részben elképzelt külföldi kalandozásait és az elkerülhetetlen hazatérést komponálja meg benne.

A hazatérés elkerülhetetlen szükségességéhez azonban – s az írás 1914-re történő utalása ebből a szempontból nagyon árulkodó – a trianoni katasztrófa is elvezethette Kodályt. Az új helyzet, tudós és művész kortársaihoz hasonlóan, arra kényszerítette, hogy újragondolja az egész magyar történelmet – amely Kodálynál természetesen nem az arisztokrácia, még csak nem is a polgárság, hanem a parasztság története –, és ezzel egyidejűleg újradefiniálja a magyarság mibenlétét. A 18. századi történeti stílusokat éppúgy, mint a magyar népzenét a Trianon után létében kétségbe vont nemzet legitimációjához használta fel, általuk vélte bizonyítani a magyarság életének létjogosultságát. Mindez azt is jelenti, hogy Kodály Zoltán életművének 1920 után keletkezett szegmensét a Trianon-trauma fényében kell értelmeznünk.

3.

Az 1937 és 1939 között komponált *Páva-variációk* finálé*ja* a *Galántai táncok*hoz és a *Háry* „Zárókar"-ához nagyon hasonló megoldással zár. Kodály zenekari variációs sorozatában néhány zenei toposz a zenemű alapjául szolgáló Ady-költemény *(Fölszállott a páva)* egyes képeit idézi vissza. Részben ilyenek azok a variációk (mint például a 9. és a 11.), amelyekben Kodály jellegzetes hazahangja szólal meg, de még inkább egyértelmű az utalás a 14. variáció cadenza jellegű, népi furulyázásra emlékeztető fuvolaszólójában, amely itt az Ady-féle „bús, magyar élet" szimbólumává válik. A 12. variáció haláljelenete, valamint a 13. gyászindulója az Ady-versben felsejlő nemzethalál jelképére utal. S ahogy Ady költeményében a vagy-vagy kettőssége, a remény és a reménytelenség egyidejűleg mutatkozik meg, úgy Kodály variációs főműve is ellentétpárokra épül. Ezt leginkább a finálé bizonyítja, amelyben a fuvola és hárfa éteri hangzásával körülvett Páva-dallam eljut ugyan az apoteózisig, de ez a felemelkedés – amely a kodályi életmű egyik jellegzetes toposzát, a *Psalmus hungaricus* Isten-hangját idézi meg – egy olyan kidolgozás jellegű, töredezett finálében helyezkedik el, amely felmutatja a dallam visszáját is. Kodály ugyanis egy új, bár a Páva-dallammal egy családba tartozó, ezzel karakterében ellentétes népdalt, az „Az ürögi utca sikeres" kezdetű négysorost építi be a finálé*ba* – ez a népdal keretezi a Páva-dallam záró felemelkedését. Az „Az ürögi utca sikeres" elhangolt, kibontatlan dallama mintha egyenesen nyelvet öltene a Páva-dallam szabadságszimbólumára.[50]

1966-ban, Torontóban tartott előadásainak egyikében Kodály a *Páva-variációk* modelljeként Beethoven és Brahms variációsorozatait jelölte meg.[51] Habár nem

50 A Páva-variációk értelmezéséhez lásd Kodály Zoltánról szóló könyvem vonatkozó fejezetét: *Forma, harmónia, ellenpont. Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához.* Budapest: Rózsavölgyi, 2007, 102–117.

51 Kodály Zoltán: *Torontói előadások,* 167. (lásd a 31. lábjegyzetet).

említette, mely művekre gondolt, egyértelmű, hogy az *Eroica szimfónia* zárótételét és a *Haydn-variációk*at tekintette saját zenekari variációi megírásakor követendő példának. Brahms Haydn-variációi sokkal formalizáltabb szerkezetet követnek, mint Kodály zenekari műve. Kodály számára minden kétséget kizáróan nem is a nagyforma, hanem a *Haydn-variációk* fináléjának felépítése szolgálhatott modellként, különösképpen az utolsó hetven ütem, amelyben Brahms cantus firmus módjára különböző hangszereken: kürtön, oboán, fuvolán emeli ki a témát, hogy végül az első hegedűszólam eljuttassa a dallamot a megdicsőüléshez.

A Beethoven-párhuzamról Kodály egy korábbi, Beethoven halálának évfordulóján, 1952-ben elmondott ünnepi beszédének egy passzusa árulkodik leginkább:

> Talán egy zeneszerző sincs, akinek egész élete művében a zsarnokság elleni tiltakozás, a világszabadság, a testvériség vágya hatalmasabban jut kifejezésre. A magyarság különösképp rokonra ismerhet Beethoven lelki alkatában, hisz egész története küzdelem a szabadságért, a zsarnokság ellen.[52]

Kétségtelen, hogy Beethoven 1803-ban komponált *3. szimfóniája* a vele körülbelül egyidős *Fidelio* testvérdarabja, s különösképpen a 4., variációs tétel rejtett programja utal arra, hogy a darabban – akárcsak a *Páva-variációk*ban – a szabadság eszménye áll a középpontban.[53] Ám a 4. tétel egy másik, tisztán zeneszerzés-technikai jellegzetessége is példaként szolgálhatott Kodály számára. A tétel ugyanis a szonátaelv kitágítására épül, vagyis a *szonáta, mint zenei univerzum* eszméjét reprezentálja – így kerülhet bele egy lassú tétel, illetve egy fúga. Továbbá ezzel magyarázható, hogy az egymást követő variációk szigorú rendje igen hamar felbomlik. Kodály hasonlóképpen építi fel saját változatait: a variációsorozat egy négytételes szimfónia körvonalait adja vissza, ám a forma szabályos rendje itt is fellazul.

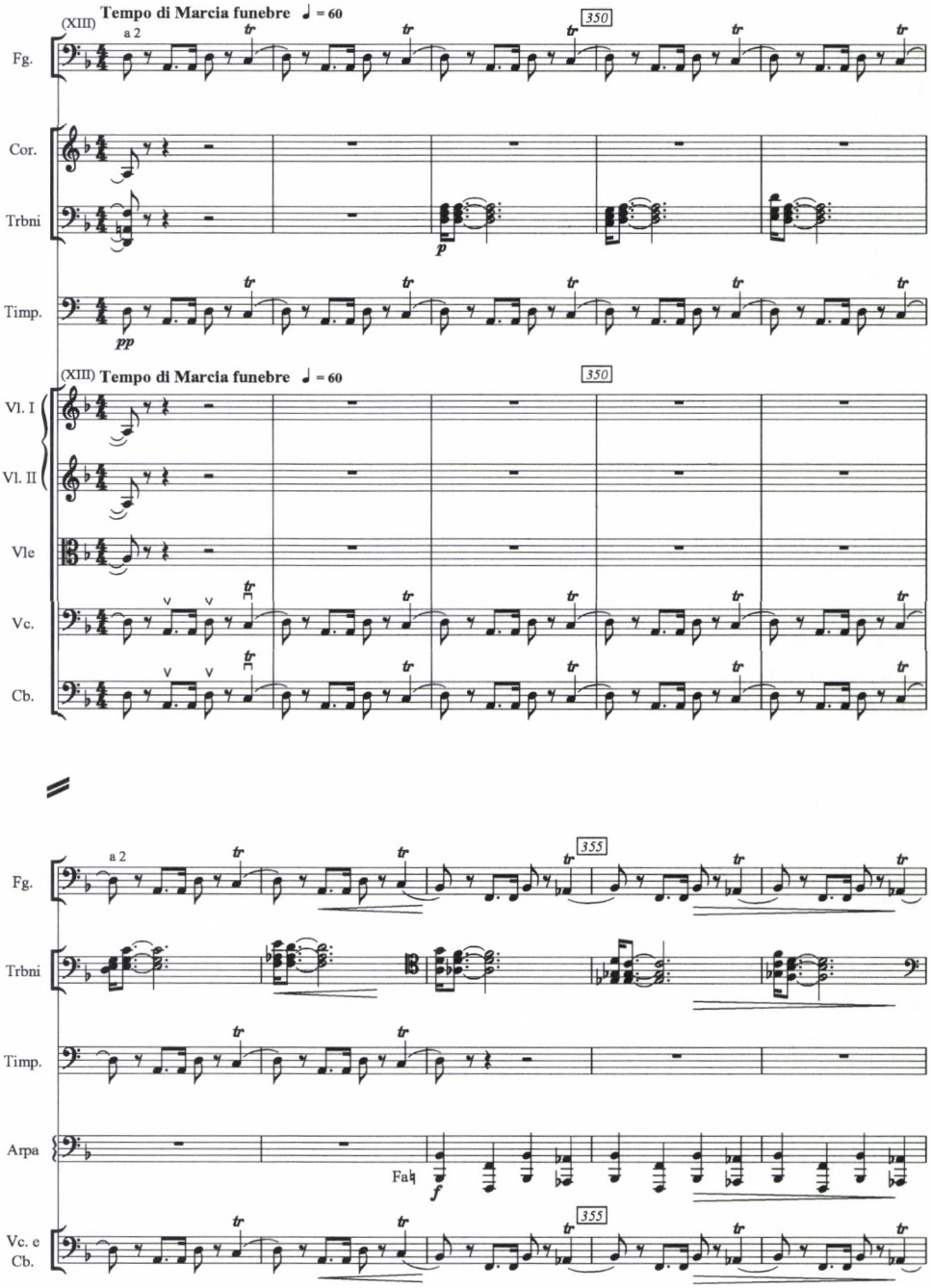
Az *Eroica szimfónia* 2. tétele, a „Marcia funebre" a Kodály-mű 13. variációjában, a „Tempo di Marcia funebre" feliratú gyászindulóban köszön vissza. A gyászinduló és a 12. variációban azt megelőző haláljelenet – miközben Ady egyik verssorának részletét („elveszünk egy szálig") idézi fel – egy jellegzetesen 19. századi toposzra, a Vörösmarty *Szózat*ában is megjelenő nemzethalál jelképére is hivatkozik.[54] Kodály, akárcsak a *Háry* csatát vesztett franciáinak „Gyászinduló"-jában, ugyanazt a jellegzetes, nyújtott ritmusú indulóformulára építő kíséretet csatolja a népdal változatához. A dallam pedig kezdő éles ritmusaival maga is a siratás gesztusát eleveníti fel. A gyászinduló azonban ezen a ponton nem ironikus, nem idézőjelben értendő *(3. kotta a 86. oldalon)*.

Mind a beethoveni gyászindulóra, mind pedig a brahmsi apoteózisra történt utalás jelzi, hogy Kodály életművében romantikus fordulat következett be. Ahogy 1920 után a 18., úgy 1936 táján a 19. század vált számára meghatározóvá. Két

52 Kodály Zoltán: „Beethoven halálának évfordulóján". In: uő: *Visszatekintés II.* 396–397. Ide: 396.

53 Lásd ehhez Carl Dahlhaus Beethoven-monográfiájának „Intitulata Bonaparte" című fejezetét: Carl Dahlhaus: *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*. Laaber: Laaber, 1987, 48–59. Különösképpen: 56–59.

54 Bónis Ferenc: „Történelmi jelképek a magyar zenében a nemzeti romantika korától – Kodályig". In: uő: *Kodály emlékkönyv 1997. Magyar zenetörténeti tanulmányok*. Budapest: Püski, 1997, 10–27. Ide: 25.



3. kotta. Páva-variációk, *13. variáció, 347–356. ütem*

1936-ban fogalmazott írása, a Vajda János Társaság Kodály-estjén tartott beszéde, illetve *Excelsior* című programadó cikke jelzi, mi került érdeklődése előterébe. Az előbbiben azt hangsúlyozza, hogy „itthon kell a művészeti kultúra hatóterületét növelni,"[55] míg az utóbbiban azzal érvel, hogy a kóruskultúra a „kollektív nemzeti érzést"[56] fejleszti. Mindez sejteni engedi, hogy míg az I. világháború után elsősorban a magyarság történeti-elméleti újradefiniálására törekedett, másfél évtized múltán már az új helyzethez történő alkalmazkodás gyakorlati megvalósulásának formáit kereste, s e formákat – mint Schiller *Az emberek esztétikai neveléséről* szóló esszéjében, illetve Goethe a *Wilhelm Meister* regényciklusában – a „dinamikus jogállam", illetve a „kötelességekre épülő etikai állam" ellenében megszülető „esztétikai állam" létrehozásában vélte megtalálni.[57]

Az 1936-os esztendő – a *Budavári Te Deum* keletkezésének időszaka ez – azonban elsősorban azért jelentett fordulópontot Kodály életében, mert ebben az évben emlékezett meg a zenei világ Liszt Ferenc halálának ötvenedik évfordulójáról, s ez elkerülhetetlenné tette, hogy Kodály is átgondolja e magát magyar zeneszerzőként definiáló komponistához fűződő viszonyát. Az évforduló alkalmából *Magyar zenei műveltség Liszt korában és ma* címmel beszédet tartott, amelyben elsősorban azt hangsúlyozta, hogy „a rapszódiákat kivéve Liszt zeneszerzői működése a magyar zene fejlődésében tulajdonképpen alig játszott szerepet; némi túlzással kijelenthetjük: zeneszerzői működése Magyarországra nézve jóformán kárbaveszett".[58] E megjegyzés egyértelművé teszi, hogy Kodály elvitatta Liszttől a hazai közvélekedés szerint a magyar zenetörténetben őt megillető kiemelkedő helyet. A kritikus értékelés hátterében azonban valójában nem Liszt életművének, hanem annak, a harmincas években még mindig uralkodó felfogásnak az elutasítása állt, amely a magyar zenét – Kodály és Bartók ellenében – a 19. századi magyar stílushoz kötötte. A beszédben érzékelhető negatív értékeléséből elsősorban Kodály pozícióféltését olvashatjuk ki: 1936-ban szükségét érezte annak, hogy a nemzeti zeneszerző alakját – a közvélemény tudatában is – önmagához társítsa.

Negatív véleményének némileg ellentmondva ugyanebben az évben a 26. Országos Dalosverseny számára ünnepi kompozícióként megzenésítette Vörösmarty Mihály Liszt Ferenchez írott költeményét. Egyértelmű azonban, hogy Kodály e kompozícióban is Liszt álarca mögé bújik, s a költemény romantikus alapgondolatát – vagyis hogy az alkotónak népe élére kell állnia – önmagára vonatkoztatja. Liszt Ferencről szóló beszédének egy passzusa is árulkodik erről: „én szeretnék a háttérben maradni, hogy a nép kezét fogjam, és úgy vezessem".[59] Hogy maguk a kortársak is így értelmezték a műalkotást, bizonyítja Bárdos Lajos 1952-ben, a het-

55 Kodály Zoltán: „A Vajda János Társaság Kodály-estjén". In: uő: *Visszatekintés III.*, 35–36. Ide: 36.
56 Uő: „Excelsior." In: uő: *Visszatekintés I.*, 56–57. Ide: 56.
57 Ehhez lásd Hans Robert Jauß tanulmányát: „Der literarische Prozeß des Modernismus von Rousseau bis Adorno". In: uő: *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989, 67–103. Ide: 87.
58 Kodály Zoltán: „Magyar zenei műveltség Liszt korában és ma". In: uő: *Visszatekintés III.*, 37–40. Ide: 37.
59 Uott 40.

ven éves Kodály tiszteletére írt kórusa, a *Kodály köszöntése,* amelyben idézi a Liszt Ferenchez egyik passzusát: a kezdősorhoz („Hírhedett zenésze e világnak") a „Nagy Kodály Zoltánunk híre fényes" szavakat társítja.

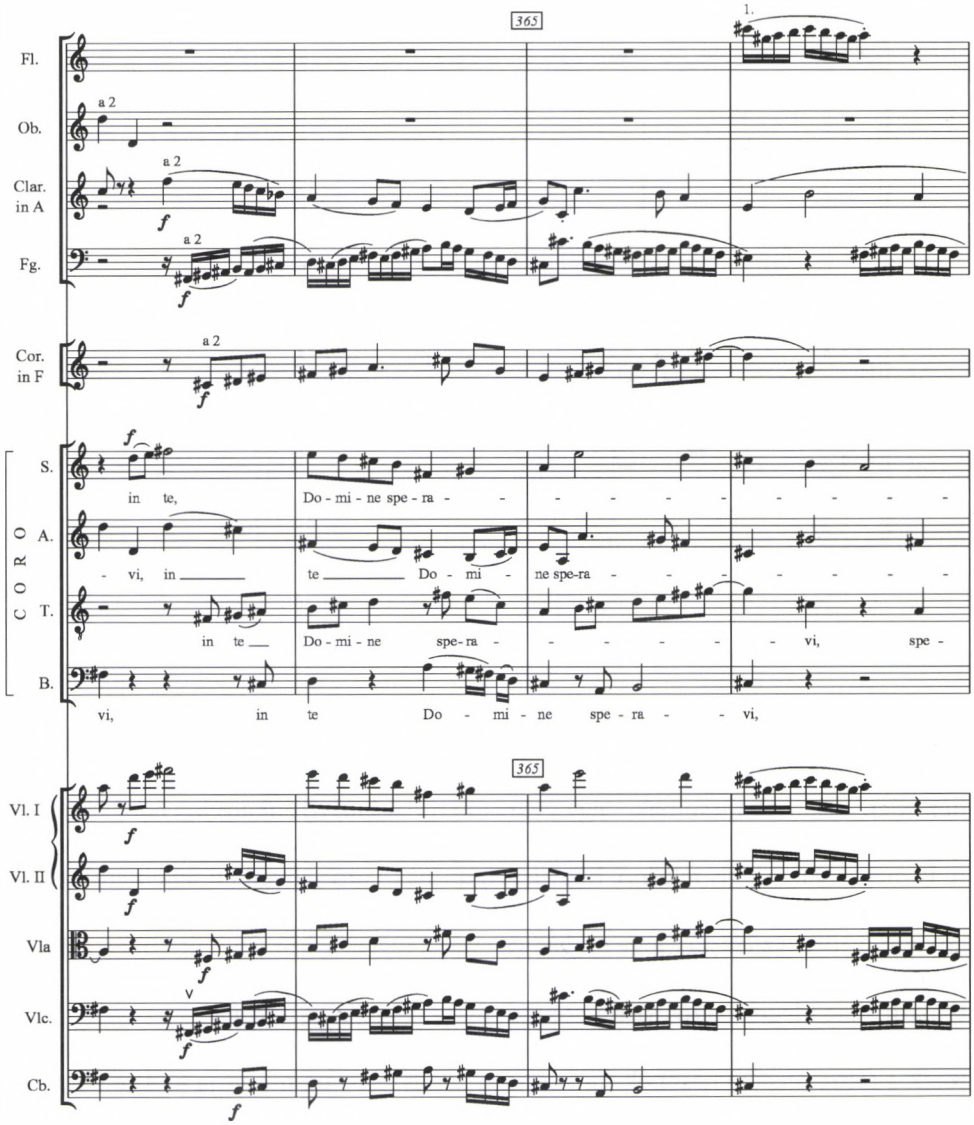
Kodály nemzetnevelő attitűdje olyan alapélmény számunkra, hogy eszünkbe sem jut: egyáltalán nem magától értődő, hogy a tárgyilagos 20. század egyik zeneszerzője magára veszi nemzete összes fájdalmát, s hazája prófétájaként veti papírra zenei gondolatait – akár egy romantikus költő, mondjuk a Kodály által oly előszeretettel megzenésített Petőfi. A *Liszt Ferenchez* szövege ráadásul a magyar nemzet jellegzetes karakterjegyeit írja le („sors és bűneink, a százados baj" – fogalmaz Vörösmarty), miközben – hasonlóan az ugyenebben az évben komponált *A magyarokhoz* című Berzsenyi-kánonhoz – új hangvételt hoz Kodály oeuvre-jébe. E megzenésítések – mint azt a szenvedélyes forte hangzás, a periódusonkénti csúcspontokra való törekvés, a szövegdeklamáló melodika és a gyakori nyújtott ritmus mutatja – sajátos pátoszt hordoznak.

Tévedés azonban azt gondolnunk, hogy Kodály 1936 után komponált kórusai a magyarság apoteózisát öntik zenei formába. E darabok nagy többsége inkább a magyarság negatív múltjával és hibáival szembesíti a hallgatót. Feltűnő, hogy a kiválasztott, sokszor 19. századi költemények milyen gyakran szólnak a magyarság gyengéiről, s hogy valójában mennyire erőteljesen önostorozó jellegűek, mint például a Gazdag Erzsi költeményére komponált *Balassi Bálint elfelejtett éneke* (1942). Mi több, a zeneszerző a 19. századi nemzeti toposzok tükrében nemcsak a magyar történelmet szemléli, hanem a jelent és a jövőt is. Miközben két 1943-as Petőfi-megzenésítése, *A székelyekhez* vagy a *Csatadal* nemzeti összefogásra szólít fel, sőt előbbi – éppúgy, mint a *Norvég leányok* (1940), amely Norvégia német lerohanásakor, egyfajta szimpátiatüntetésként keletkezett – akár az Erdély visszacsatolását követő közvetlen politizálás dokumentumaként is értelmezhető, a Petőfi-kórusokkal egyidős *Adventi ének* és a *121. genfi zsoltár* a zsidóság ellen elkövetett bűntények elutasításából születik meg. Kodály tehát jelképes szövegeket választ, olyan költeményeket, amelyek elsődleges tartalmuk mellett rejtett, bár könnyen felfejthető jelentést is hordoznak.

A 19. század történelmi képeihez azonban már nem a 18. század derűs-érzelmes, ám fájdalmas elborulásokat is ismerő hangvétele csatlakozik, hanem a tragikus-heroikus 19. századé. Ennek okát részben Kodály életkorában kell keresnünk: 1920 táján az akkor negyvenhez közeledő zeneszerző még élénken reagál a kortárs zeneszerzés poétikai változásaira, hatvanhoz közel azonban befelé fordul: művészetét – a Schönbergéhez feltűnően hasonló módon – tradicionalizmus, konzervativizmus, a mesterség hangsúlyos tisztelete és az alkotói tudatosság jellemzi. Igaz, életművében már korábban is tetten érhető volt személyiségének azon kettőssége, amelyben individualista szellemi modernizmusa romantikára hajló érzelmi habitusával küzd. 1936 után – úgy tűnik – ez utóbbi válik meghatározóvá.

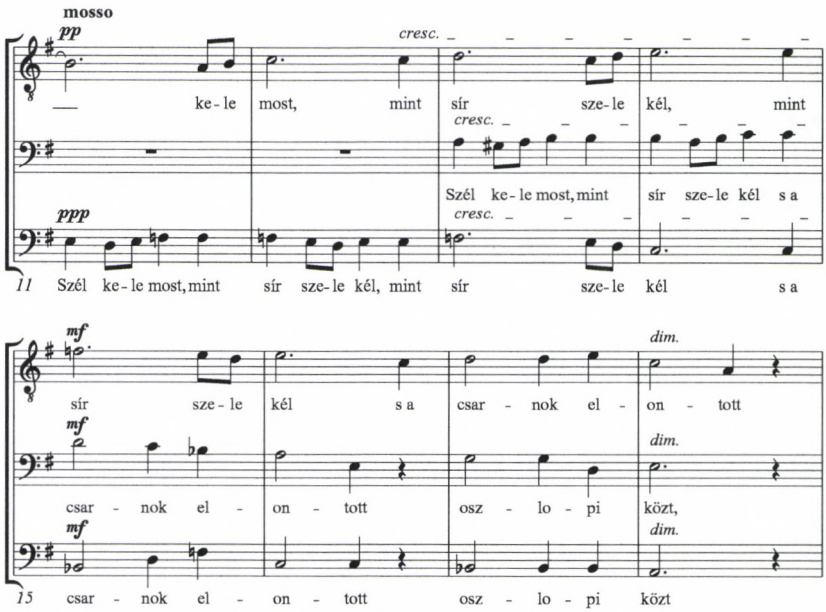
1936-ban komponált *Budavári te Deum*a – elemzői e művet leggyakrabban Händel *Dettingeni Te Deum*ával állítják párba[60] – fúgákat idéző szakaszai ellenére sem a

60 Lásd ehhez Breuer elemzését: *Kodály-kalauz,* 212–213.



4. kotta. Budavári Te Deum, *363–366. ütem*

neobarokk világát idézik fel, hiszen semmi ironikus-távolságtartó gesztust nem lehet felismerni benne. Kezdetének heroikus tónusa, hangsúlyozott kórus-uniszónója inkább romantikus érzelmi hevületre és a csúcspontok iránti fokozott érzékenységre utal. Kodály *Te Deum*ának legfontosabb előképe minden bizonnyal Anton Bruckner *Te Deum*a lehetett. Bizonyos tekintetben a *Budavári Te Deum*ban megszólaló fúgák is csupán felületesen idézik meg a barokk ellenpont szellemét. A *Te Deum*ban három fugató szakasz is található, amelyek tematikus kapcsolatban állnak



5a kotta. Huszt, *11–18. ütem*

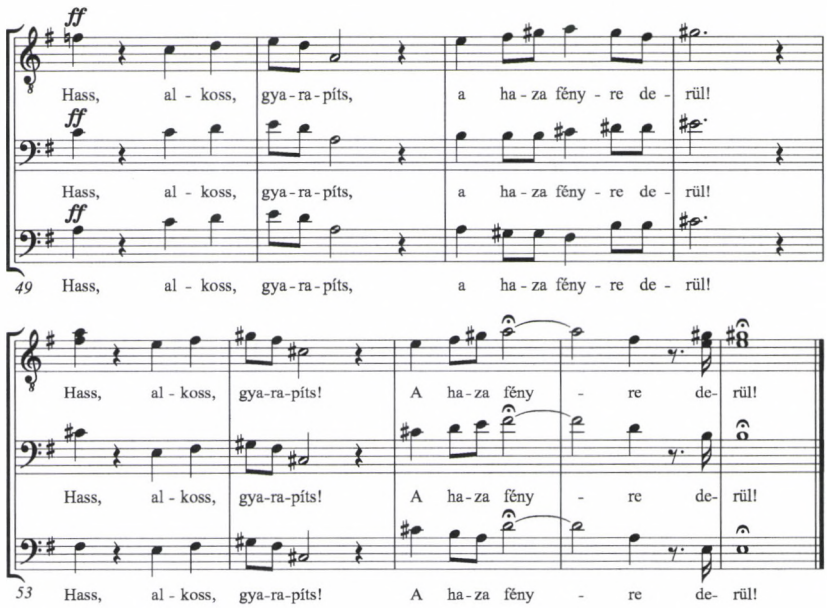
egymással.[61] A három közül a harmadik („In te Domine speravi")[62] áll a legközelebb az igazi, kórusra és zenekarra komponált barokk fúgákhoz: a témabelépésekhez ellenszólamok társulnak – egy gyorsabb mozgású, tizenhatodos hangszeres ellentéma, illetve egy vokális kontraszubjektum –, s a három téma időnként egyszerre is megszólal. Mégis feltűnő, hogy e szigorúnak ható szövetben fellelhetők olyan szólamok is, amelyek nem kapcsolódnak tematikusan a többihez, s Kodály láthatóan nem is törekszik arra, hogy ezeket szervessé tegye: a 363–366. ütemben például a három téma mellett a kórus alt szólamában, s az ezt kettőző 2. hegedű szólamban tematikailag idegen töltőszólam csendül fel *(4. kotta, a 89. oldalon)*.

Kodály *Budavári Te Deum*ának kontrapunktikus szakaszaiban valójában megváltozik a téma megjelenésének funkciója: a zeneszerző nem bontja ki a témát, csupán plakátszerű megszólalásaira helyez súlyt. Kodály itt az ellenpont látszatát teremti meg. Minden bizonnyal erre utalt Szabolcsi Bence, amikor úgy fogalmazott, hogy Kodály műveiben a történelem felidézésének „legfőbb eszköze a »mintha« zenei nyelve."[63] Kodály olvasmányaihoz fűzött jegyzeteiben számos alkalommal találkozhatunk a német *„als ob"*, vagyis a mintha kifejezéssel. Ebből arra következtethetünk, hogy poétikájának és vele összefüggésben zeneszerzés-technikájának a

61 Az első a „Pleni sunt coeli et terra" szavaknál kezdődik, a második a „Tu Rex gloriae" szövegrészhez társul, míg a harmadik az „In te Domine speravi" szakasznál indul.

62 350–391. ütem.

63 Lásd a 9. lábjegyzetet.



5b kotta. Huszt, *49–57. ütem*

látszatkeltés kulcsfontosságú eleme volt. A régi korok zenei stílusainak felidézése, e stílusok látszatának megteremtése Kodálynál mégsem csupán a játék, az irónia eszköze, hanem mindig valamiféle üzenet áll a hátterében. E zenetörténeti üzenet pedig rendre a történelemre és a jelenre utal.

Mindezt látványosan illusztrálja a szintén 1936-ban, Kölcsey Ferenc költeményére komponált férfikari epigramma, a *Huszt:* az elutasítandó múltat dallamosharmonikus, néhol érzelmes háromszólamú ellenpont jeleníti meg, míg a jelent dísztelen, merev ritmizálású, alkalmanként pőre uniszónóval kiegészülő homofón letét jellemzi *(5a–b kotta)*. Kodály számára a múlt maga a szépség, a jelen ugyanakkor kiábrándítóan üres. A Huszt felépítése arra is rávilágít, hogy Kodály múltidéző, múltba tekintő kompozíciói nem a Szabolcsi Bence felvetette *pótlás* gesztusát hivatottak reprezentálni. Maga Kodály egyetlen írásában sem említette, hogy műveivel a nem létező magyar zenetörténetet kívánta volna pótolni. E konstrukciójával Szabolcsi – máig ható módon – kiemelte Kodályt a 20. századi zenei irányzatok, vagyis a zenetörténet összefüggésrendszeréből – ahelyett hogy rámutatott volna a nagyon is létező kapcsolatokra. A zenetörténeti reflexió Kodálynál tehát nem a hiányok pótlásának igényéből fakad, és még csak nem is az Adorno-féle zenéről szóló zene eszméjének tudatos megvalósításáról, hanem abból a meggyőződésből, hogy a múltra történő hivatkozás tükröt állít a jelen elé, saját gyengéinkre, hiányainkra világít rá. Kodály Zoltán számára a zenetörténet, a történelem és a jelen elválaszthatatlanul összefügg egymással.

ABSTRACT

ANNA DALOS

KODÁLY AND MUSIC HISTORY

The 20th century witnessed many composers turning to music of earlier ages, and some seeking the possibility of drawing afresh on their own musical past in their compositions too. One of the first writers on Zoltán Kodály, Bence Szabolcsi, argued that Kodály's recourse to history was an attempt to compensate for missing links in Hungarian music history. The study here is based on analysis of Kodály's compositions *(Háry János, Dances of Galanta, Peackock Variations, Te Deum of Budavár, Huszt)* and writings in order to illuminate the way that the citing of historical styles served as a device for evaluating the nation's history, and for critiquing its present and future. The study marks out two turning points in Kodály's oeuvre in this context. First, after 1920 when Kodály used music history to redefine Hungarianess, and second, after his neoromantic turn in 1936 when he looked at romanticism as a way out of the cul-de-sac he perceived in the contemporary situation.

Anna Dalos (1973) studied musicology at the Franz Liszt Academy of Music, Budapest, from 1993 to 1998; between 1998 and 2002 she attended the Doctoral Program in Musicology of the same institution. She spent a year on a German exchange (DAAD) scholarship at the Humboldt University, Berlin (1999–2000). She is currently working at the Musicological Institute of the Hungarian Academy of Sciences. Her research is focused on 20th century Hungarian music; she has had journal articles published on this subject, as well as studies on several Hungarian composers (György Kósa, Rudolf Maros, Pál Kadosa). Her book on Zoltán Kodály *(Form, Harmony, Counterpoint. Studies about Zoltán Kodály's poetics)* was published in 2007 in Budapest.

VISSZAEMLÉKEZÉS

Varga Bálint András Kalmár László írásáról

A minap bukkantam papírjaim között Kalmár László (1931. október 19.–1995. május 27.) ceruzával írott kéziratára. Akkoriban írhatta, amikor a darab megszületett, tehát körülbelül 23 éve.

Tizenkilenc éven át voltam Kalmár kollégája a Zeneműkiadóban. Kapcsolatunkat meghatározta az a tisztelet, sőt csodálat, amelyet enciklopédikus tudása iránt éreztem. Amikor valami kérdéssel beléptem szobájába, előzékenyen eloltotta cigarettáját, kinyitotta az ablakot, és mosolyogva várta, mit találtam ki aznapra. Másodpercnyi gondolkodás után jött a nyomdakész, kimerítő válasz, amely a legelvontabb témákban is világos volt és érthető.

Sokszor a szükségesnél is hosszabb ideig maradtam nála, képletesen a lábaihoz ültem, és elragadtatva hallgattam. Olykor unszolásomra a saját darabjaira is sor került. (Bár a zeneszerzést élete valódi értelmének tekintette, nem szívesen beszélt erről. Az évek során rájöttem: szerénysége valójában büszkeségének álarca volt.) Örültem, hogy tudtam számára bemutatókat szervezni. A legfontosabb alighanem vonósnégyesének lélegzetelállítóan tökéletes előadása volt a LaSalle Quartet tolmácsolásában a Zeneakadémián.

Kalmár úgy olvasott kottát, mint kevesen. Persze ez volt a dolga, hozzá kerültek a magyar zeneszerzők éppen befejezett kéziratai. Nem fogom elfelejteni, ahogy megítélésre átadtam neki egy partitúrát, és ő úgy olvasta végig, hogy közben már mondta is a véleményét, mulatott a szellemes ötleteken, hallotta, amit olvasott.

Nem csoda hát, ha hozzá fordultam, amikor a nyolcvanas évek végén Londonban „Magyarok" címmel fesztivált rendeztek, amelyen többek között Kurtág György 8 Tandori-kórusának bemutatója is elhangzott, James Wood vezényletével. (Tandori Dezső verseit Kurtággal együtt mi fordítottuk angolra). Szükség volt egy ismertető szövegre, és Kalmár azonnal vállalkozott rá, hogy megírja azt.

Kalmár László

KURTÁG: 8 KÓRUS TANDORI DEZSŐ VERSEIRE

Op. 23 (1981–84)

Formailag a nyolc tétel három ciklusba rendeződik:

I. Három koan

Az 1. tételben csak három női szólam szerepel. A középső énekli a cantus firmust (szövege is csak ennek a szólamnak van). Ez a mindössze két sóhajtásnyi (fordított sorrendű: felelet-kérdés), psalmodizáló, nagyon érzékenyen, hajlékonyan meg-

formált koráldallam az egész monumentális kórustabló alapdallama. Minden más zenei anyag és eszköz ennek a hatalmas méretű kivetítése is. Úgy is felfogható tehát a mű, mint egy (Bach értelmezése szerint megformált!) nagyszabású korálvariáció.

A cantus firmust felül és alul két alig hallható, lebegő, de tematikus (imitatio) szólam fogja közre. Ezek visszhangként fokozzák a sóhajszerűséget, sejtelmessé, függönymögöttivé teszik a dallamot, idézőjelszerepükkel megemelik titokzatos jelentőségét.

A 2. tételben szólal meg a teljes vegyes kar, de ez a tulajdonképpeni nyitótétel. Mottójellegű, a „tőled-hozzád" és a „távol-közel" szópárok szimmetrikus elrendezéséből megformált statikus koráltétel.

A 3. tétel szélesen kibontakozó tízszólamú (sőt, ezen belül is osztott) többszörös tükörkánonja a fokozatosan felépülő első ciklus záróképe. Az első frázis a cantus firmus diatonikus-modális exponálása, majd a második frázisban ennek kontrasztjaként szűkmenetű imitációsorban, drámai erővel csattan fel a kórus jajkiáltása. Ezután kezdődik a tulajdonképpeni harmadik tétel, a különböző tempókban és dinamikai fokozatokban mozgó tükörkánonrétegek. Az alapréteg az alig hallható, indifferensre simított cantus planus a 2. és 3. tenorban (németalföldi technika!). Szövegük a főszövegnek csak a magánhangzóit tartalmazza. A második réteg diminuált tükörkánon a 2. altban és a 4. tenorban. Végig egyenletesen, litániázva szól, kromatikusan ereszkedő szekvenciákban. A harmadik és negyedik réteg (az 1. altban és 1. basszusban, illetve a szopránban és a 2. basszusban) egymásnak is tükörkánonjai (négyszeres tükör!), amelyek egyre intenzívebb hangzással fokozatosan kitöltik a kórushangzás szélső határait. Ennek a szisztematikusan felépített nagyszabású zengésnek végső célja a szöveg tartalmának vizuális szuggerálása: „tükrökben jár a szél".

A tétel közepén megrendítő erővel humanizálódik az anyag: az „egy arc" C-dúrja és az „egy kéz" B-dúrja egy pillanatra – az utolsó pillanatban – az élő embert világítja meg fantasztikusan sugárzó éles fénnyel.

Innen a tükörkánonok rákmenetbe fordulnak, leépülnek és szétforgácsolódnak: előbb motivikus elemeikre, majd izolált hangokra bomlanak, „temetve" azt, amit addig hallottunk.

II. Már csak azt a jövő időt kívánom...

A második ciklusban két tétel – egy ikertételpár – került az egész mű középpontjába.

Az első egy két szakaszból álló „hallgatónóta". Első részében stilizált népiességével és szigorú motettaszerkesztésével a reális idő (múlt és jövő) kézzelfogható megjelenítése. A második részében – mintegy double formájában – ugyanaz a zenei anyag (illetve a hallgató) kilép a reális időből: „mint aki félrehajol", és a tenor cantus firmus végtelenbe nyújtott finalisa (megtetézve az alt tiszta, merev, irreálisan tündöklő kvintjével), amelyet a többi szólam egyre távolodó, csituló szélzúgása fon körül: ez a zengő, időtlenségbe emelkedő, már-már anyagszerűtlen, de végtelenül egyszerű, tiszta hangzáskép az egész műnek a dramaturgiai csúcspontja.

Különös képessége a szerzőnek, hogy ezt az eddigi tételekkel és anyagokkal minden lehetséges oldalról megalapozott, felépített, kiérlelt, leszűrt, felemelő hatású csúcspontot a II. ciklus második tétele még felül tudja múlni. Itt ismét egy mottójellegű tételt hallunk, amelyik egy szűkszavúan fogalmazott bar-forma keretében a korált, a tükröt, a visszhangot, a psalmódiát, a sejtelmes sóhajokat és a márványszerűen kivésett plaszticitást egyetlen pillanatba tudja sűríteni. Ez lapidáris összegezése az egész darabnak.

III. Három önarckép

A záróciklus három tétele nem más, mint – természetesen minden szempontból átértelmezve – a kezdő ciklus tételeinek hídszerű visszaidézése, dramaturgiai okokból sorrendcserével.

Az első tétel megfelel az I. ciklus 2. darabjának: korálszerűen kezdődik és záródik, csak éppen az egész tétel – velencei technikát felhasználva – egy kettős kórus visszhanghatásaival van megkettőzve. A tétel középpontjában az I. ciklus 3. tételének „temetés"-anyaga jelenik meg nyolc szólam szűkmenetű, kromatikusra sűrített siratójában.

A második tétel megfelel a ciklus 1. darabjának. Három szólamban (csak éppen itt a mély regiszterbe áthelyezve), titokzatosan búgó orgonapontok között bomlik ki az alapdallam. Érzékeny szubjektivitása és sokoldalúsága innen visszanézve utólag értelmezi és világítja meg az 1. tétel jelentőségét, amely az első meghallgatáskor még nem volt felmérhető.

A nyolcadik tétel természetesen az egész mű legkomplexebb, minden eddigit összefoglaló és összeötvöző hatalmas méretű, súlyos finálé ja. Sajátságos találmánya a szerzőnek, hogy ezt az összefoglalást egy önmarcangoló, diabolikus scherzo keretében valósítja meg. A hangzás effektusokban gazdag – szinte szimfonikus – technikája, a deklamáció pokoli iróniája, a rétegek, tempók, karakterek kavargó sokfélesége, a tétel középpontjában váratlanul felharsanó gúnyos, elhangolt fanfárra emlékeztető „madárijesztője", majd újabb kontrasztként az ünnepélyes orgánumtechnikával építkező (illetve leépülő) „siratő-temető" sóhajokkal, „bocsánatkérő mosolyokkal" búcsúzó, szétforgácsolódó alapdallam végül eljut a megnyugvás, a feloldozás, a gondolati és érzelmi megoldás katarzisához.

Egy ilyen méretű és súlyú kompozíció méltatása lehetetlen vállalkozás lenne. Annyit azonban nyugodtan megelőlegezhetünk, hogy Kurtág életművében nemcsak zeneszerzés-technikailag, hanem az elmélyültség és a gondolati tisztaság tekintetében is ez a darab csúcspontot jelent. Előadása óriási követelményeket támaszt az énekesekkel és a hallgatókkal szemben egyaránt.

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

Solymosi Tari Emőke

COMMEDIA DELL'ARTE ÉS BÁBJÁTÉK*

Az „irrealitás-élmény" Lajtha Capriccio *című balettjében*

Az ünnepelt, Kárpáti János alapvető munkája, a *Kelet zenéje*[1] arra is figyelmeztet, hogy egyes zenei műfajok megértéséhez elengedhetetlen a színháztörténetben, azon belül a bábjáték történetében való elmélyülés. Lajtha László *Capriccio* című, *Bábszínház* alcímű balettje (op. 39) aligha fejthető meg anélkül, hogy ismernénk a 20. század első felének bábművészetét. Ám valószínű, hogy például a jávai wayangjátékról – éppen Kárpáti kutatásainak köszönhetően – többet tudunk, mint a hazai (és általában az európai) bábozás fent nevezett időszakáról. Előadásomban nemcsak Lajtha egyik – szinte teljesen feltáratlan – balettjének a zenei szövet mögött meghúzódó esztétikai hátteréhez, hanem a magyar művészi bábjáték és a zenetörténet kapcsolatához is szeretnék néhány adalékok nyújtani.

Ahogyan a Lajtha-oeuvre több más darabja, az 1944-ben, a légiriadók közepette[2] komponált *Capriccio* is a realitás előli befelé menekülés igényével íródott. A „magam titkos szobája" (hogy Lajtha kifejezését[3] használjuk) ezúttal egy olyan commedia dell'arte történet volt, amelyet bábok jelenítenek meg. A szövegkönyv szerint a színházigazgató által felhúzott bábok a következő történetet játsszák el: a rosszul működő malmot, amelyet Arlequin és Colombine bérel, a bárónő el akarja adni Pantalonénak. A katonaságból hazatérő Arlequin hiába javítja meg a malmot, az üzletet megkötik. Közben Isabelle-t, a bárónő unokahúgát a Kapitányhoz akarják férjhez adni, ám a lány a költőt, Mezzetint szereti. A két férfi párbajozik. Arlequin, az elbocsátott molnár a Hold császárának öltözve visszavásárolja a malmot. Mindenki megtalálja a párját, és a boldog tánc közben lehull a függöny. Mire ismét felmegy, a tapsot már az igazgató köszöni meg a mereven álló bábok helyett.

* A Kárpáti János 75. születésnapja alkalmából a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság által 2007. október 26–27-én a Régi Zeneakadémia Kamaratermében rendezett V. zenetudományos konferencián október 27-én elhangzott előadás írásos változata.

1 Kárpáti János: *Kelet zenéje*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981., 2. kiadás: Budapest: Gemini Budapest Kiadó, 1998.

2 A *Capriccio* első műismertetésének szerzője, Tóth Margit, Lajtha népzenegyűjtő társa írta le a mű komponálásának körülményeivel kapcsolatban a szerzőről, hogy „[g]yakran előfordult, hogy a légiriadók alatt sem hagyta abba munkáját, mert éppen kedvére való részen dolgozott." (Filharmónia műsorfüzet, 1963. április)

3 Lajtha László levele fiainak, 1952. december 16. Lajtha-hagyaték, Hagyományok Háza.

A commedia dell'arték egyik tipikus, jól bevált panelekből felépült cselekményváza ez. Arlequinnek, az eredetileg Bergamo környékéről származó parasztfigurának a Hold császáraként való megjelenése utalás a francia Nolant de Fatouville 1684-ben, a párizsi Hôtel de Bourgogne-ban nagy sikerrel bemutatott *Arlequin empereur dans la lune* című darabjára. Ám enélkül is nyilvánvaló, hogy Lajtha a commedia dell'arte Franciaországban meghonosodott formáját vette alapul, amelyet leginkább az általa rajongott Molière darabjain keresztül ismerhetett. Az olasz cím: *Capriccio* mellett a műfaji meghatározás francia: *farce dansée*. Ez különösnek tűnhet, de hát Lajtha – ahogyan ezt a *Le chapeau bleu (A kék kalap*, op. 51, 1948–50) című opera is bizonyítja[4] – valamiféle általános latinitást kívánt felidézni. A farce, vagyis a szintén rögtönzésen alapuló francia vásári komédia átvette a rá erős hatást gyakorló olasz commedia dell'arte társulatok szereplőtípusait. Az olasz Arlecchino átalakult francia Arlequinné, hogy aztán a színpadon az égből alászálló Hold császárrá lényegülhessen át. Utóbbi tehát szerep a szerepben, amelyet Lajthánál nem egyszerűen egy maszkot viselő színésznek (Arlequin a commedia dell'artéban a maszkos szereplők közé tartozik), hanem egy bábuként mozgó táncosnak kell megjelenítenie.

Az, hogy a cselekményt a szemünk láttára megelevenedő, majd végül ismét mozdulatlanná váló bábok adják elő, többszörös stilizációt jelent, amelynek következtében a realitástól való eltávolodás is meghatványozódik. E karakterek a bábok megjelenítésében szimbólumokká válnak. Ahogyan Szilágyi Dezső fogalmaz:

> a bábjáték nézőjében mindig kialakuló irrealitás-élmény indítója maga a bábu, „akinek" a jelentése több, mint valami egyedi alaké. [...] Cselekedetei nem csupán önmagára – tehát az ábrázolt modellre – vonatkoznak, hanem sokkal szélesebb ember- és jelenségtömegre.[5]

Kosztolányi Dezső pedig ezt írja a Nyugatban: „kiváló tulajdonságuk [...] a bábnak, hogy nem élnek. Ennélfogva mindentől függetlenül jelképezhetik az életet."[6]

Párhuzamként Stravinsky *Petruskájának* (1911) három bábuja juthat eszünkbe (a darabot egyébként Lajtha az Operaház Radnai-féle fénykorában láthatta), csakhogy Lajtha balettjében a Direktoron kívül minden szereplő bábu. A szerző előírása szerint a bábok a francia rokokó festő, Jean-Antoine Watteau (1684–1721) világára emlékeztető kosztümöket hordanak, és a díszlet építészeti stílusa is az 1700-as éveknek felel meg. A bábszínház igazgatója viszont frakkot és cilindert visel. Ez külső megnyilvánulása annak, hogy a darabban – akárcsak Lajtha két korábbi balettjében: a *Lysistratában* (op. 19, 1933) és a *Le bosquet des quatre dieux*-ben, az-

4 Lajtha a *Le chapeau bleu* (francia nyelvű szövegkönyv: Salvador de Madariaga) commedia dell'arte jellegű cselekményének színhelyét akár egy francia, akár egy olasz, akár egy spanyol vidéki városban el tudta képzelni.

5 Szilágyi Dezső: „Korunk bábművészete". In: uő–Breuer János–Passuth Krisztina: *Zene és bábszínpad*. Budapest: Zeneműkiadó, 1971, 5–60. Az idézet helye: 26.

6 Kosztolányi Dezső: „Bábok". *Nyugat* 1927/20. (Az írónak a Teatro dei Piccoli budapesti bemutató előadásán megtartott beszéde.) http://epa.oszk.hu

az *A négy isten ligetében* (op. 38, 1943) – több idősík jelenik meg. Éppen ez volt a szerző célja, aki néhány hónappal halála előtt így nyilatkozott:

> Szeretem az 1700 körül játszódó színpadi témákat, szeretem a színpadnak azokat az éveit. Azt, amikor a színészek típusok voltak. S érdekel az a probléma, hogy a mai ember hogyan mozgatja ezeket a régmúlt alakokat.[7]

A *Capriccio* cím egyrészt a történet fantáziaszerűségére, másrészt magára a táncra utal, hiszen e kifejezés a 17–18. században táncot is jelentett. De indokolhatja a címválasztást a tételtípusok szabad kezelése is. Mivel e rövid tanulmány tárgya nem a zene, hanem inkább annak háttere, itt csak utalunk rá, hogy Lajtha számos kompozíciós eszközzel is érvényre juttatja, hogy a darabban egyszerre több idősík van jelen: a 18. századba visszarévedő tánc- és zsánertételeket – például *La Sérénade de Mezzetin, Menuette et Musette (La leçon d'amour), Toccata, Rondeau et couplets* – többek között a metrum állandó váltakozásával elért különös lebegtetéssel (a *Sérénade*-ban például 2/4, 3/4, 4/4, 3/4 váltakozik folyamatosan) és a hangszerelés rendkívüli áttörtségével (így divisi-alkalmazással) teszi végletesen elvonatkoztatottá.

Mielőtt rátérnék a *Capriccio* lehetséges bábos inspirációjára, néhány, a művel kapcsolatos alapvető, eddig tisztázatlan kérdésre is rá szeretnék világítani. Az egyfelvonásos, egy és negyedórás, 14 tételes[8] táncjátékból készült első szvitet – azaz öt tételt[9] – Ferencsik János vezényelte először a Magyar Állami Hangversenyzenekar élén, a Zeneakadémia nagytermében, 1963. április 2-án.[10] Bár az ősbemutatót elragadtatott kritikák kísérték,[11] a teljes művet mindmáig sem koncerten, sem színpadon nem mutatták be. A bécsi Universal kiadó akkor jelentette volna meg a darabot, ha azt a budapesti Operaház előadásra leköti. A dalszínházi bemutató többször is napirendre került az 1950-es években. Fajth Tibor operaigazgató 1959-ben azt nyilatkozta a sajtónak, hogy a következő esztendő két magyar balettújdonsága Szabó Ferenc *Ludas Matyi*ja és Lajtha *Capricciój*a lesz.[12] Az előbbit bemutatták, az utóbbit nem. (Pedig akkoriban – mint a nyilatkozatból kiderül – még arról is szó volt, hogy a szerző a *Capriccio* operaváltozatát is elkészíti.) 1960 őszén Lajtha a következő indoklással kérte vissza az anyagot:

---

7 Gách Marianne: „A szépséghez sokféle út visz... Lajtha László a zenei stílusról, a balettről, a filmről". *Film, Színház, Muzsika*, 1962. december 7., 8–9. Az idézet helye: 9.

8 *A Capriccio* tételei: I. Ouverture, II. Complainte et Arlequin consolateur, III. Marche goguenarde, IV. Isabelle, V. La marche du Capitaine, VI. La sérénade de Mezzetin, VII. Menuette et Musette (La leçon d'amour), VIII. Toccata, IX. Rondeau et couplets, X. Romance, XI. Scherzo, XII. Marche plutôt gracieuse pour un empereur de la lune, XIII. Les regrets, XIV. Finale.

9 A *Capricciób*ól Lajtha három (egyenként öttételes) zenekari szvitet állított össze. Első szvit: I., II., V., XIII., XIV. tétel; második szvit: IX., X., XII., VI., VIII. tétel; harmadik szvit: III., IV., VII., XI., XIV. tétel.

10 Az előzetes tervek szerint a hangverseny második része a 70 éves Lajtha megkésett köszöntése lett volna. Ám a mester 1963. február 16-án meghalt, így már csak emlékezhettek rá. A *Capricción* kívül elhangzott még az *In memoriam* című Lajtha-mű is (op. 35). (Az első részben Bartók *Magyar képek* és Hindemith *Mathis, a festő* című kompozíciója volt műsoron.)

11 Írt az ősbemutatóról többek között Pernye András a *Magyar Nemzet*ben (1963. április 6.) és Fodor Lajos az *Esti Hírlap*ban (1963. április 3.).

12 Gábor István: „Lesz-e új magyar opera?" *Magyar Nemzet*, 1959. május 1.

A zongorakivonatokat pár éve eljátszották az Operaház és a Művelődésügyi Minisztérium vezetőségének is. Ennyi idő alatt elég alkalom lett volna arra, hogy az Operaház művemet műsorra tűzze. Ez azonban idáig nem történt meg. Mindegy, mi az oka: szövegkönyv, zene, vagy más.[13]

(A „vagy más" kifejezés nyilván a szerző politikai okokból történt mellőzöttségére utalt.) A balettzene később az Editio Musicánál volt letétben. Jelenleg Dr. Lajtha Ildikó tulajdona.[14]

Kérdés, hogy valójában ki írta e balett szövegkönyvét? Ugyan az egyik szövegkönyvverzió címlapján a színpadi cselekmény írójaként Lajtha neve szerepel (a hagyatékban található számos változat közül csak a legkésőbbin, amelynek gépirata már jóval Lajtha halála után, a '80-as évek végén keletkezhetett)[15], de több forrásból arra lehet következtetni, hogy – legalábbis segítőtársként – Csathó Kálmán,[16] a Lajthához hasonlóan ugyancsak hosszú ideig Párizsban tanult író, rendező is szóba jöhet. Gách Marianne a *Film, Színház, Muzsika* munkatársa 1962-es, tehát még Lajtha életében megjelent cikke a *Capricciót* Csathó Kálmán szövegére készült balettként említi.[17] Ezt az Operaház Dramaturgiai Bizottságának jegyzőkönyvei is megerősítik: 1951-ben ugyanis többször napirendre tűzték az úgynevezett „Csathó–Lajtha ügyet", és az egyik alkalommal a szerzőpáros is megjelent.[18] Egy londoni modern zenei folyóirat a szövegkönyvről azt állítja, hogy az egy, az 1700-as évek elejéről származó bábjáték librettóját idézi fel.[19] Ez elképzelhető, elvégre a *Capriccio* – mint láttuk – típustörténet. A commedia dell'arte és a bábjáték a 16. századtól kezdve – főként Itáliában, de Franciaországban is – szorosan összekapcsolódott: színészek és bábosok hasonló történeteket improvizáltak, azonos *canavacciók* (vázlatok) alapján.

Az is kérdés, hogy vajon melyik a balett véglegesnek tekinthető szövegkönyve. A hagyatékban német, francia és magyar nyelvű, különböző részletességű változatok találhatók. Az egyik felirata: „néma verzió". A megoldást egy valószínűleg Lajthától származó francia nyelvű feljegyzés[20] adja, amelyben az áll, hogy a meglé-

13 Lajtha László levele az Operaház Igazgatóságának, 1960. október 10. Erre válasz Fejér Páltól, az Operaház főtitkárától, 1960. október 14. Lajtha-hagyaték.

14 Ezúton is köszönetet mondok Dr. Lajtha Ildikónak, a zeneszerző unokahúgának, hogy lehetővé tette a tanulmányom megírásához szükséges kéziratok és egyéb dokumentumok tanulmányozását.

15 A szövegkönyv végén olvasható egy feljegyzés arról, hogy Dévai Tibor zongoraművész „átírta" a négykezes verziót két zongorára. A hagyatékban található feljegyzés szerint ez a terv 1987-ben vetődött fel. A kétzongorás változat Dévai Tibor 2007 októberében adott tájékoztatása szerint nem készült el.

16 Csathó Kálmán (1881–1964) író, rendező, az MTA tagja. 1909-től 1935-ig a Nemzeti Színház rendezője, illetve főrendezője.

17 Gách: i. m.

18 *Iratok a magyar zeneélet történetéhez 1945–1956. II. kötet.* Összeállította és szerkesztette Berlász Melinda és Tallián Tibor. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1986, 52–53.

19 Bret Johnson recenziója a *Capriccio* CD-felvételéről. *Tempo, A Quarterly Review of Modern Music,* No. 196 April/1996, 63.

20 Francia nyelvű, egyoldalas gépirat a Lajtha-hagyatékban. Dátum nem szerepel rajta, és az sem, hogy kitől származik. A feljegyzéssel egybehajtva található a balett 14 oldalas, francia nyelvű szövegkönyve, amely a darab beszélő szerepet is tartalmazó verziója.

vő zenéhez két színpadi verziót kellene kreálni. Az egyikben az igazgatót beszélő szereplőnek kell alakítania, a másikban azonban ez is táncos szerep. (Továbbá ez utóbbiból kimarad Rosalie, a bábszínház-igazgató partnernőjének szerepe.) A feljegyzés azt is elárulja, hogy a beszélő szereplős változattal szemben az Operaháznak fenntartásai voltak, mert veszélyben érezték a táncban kibontakozó cselekmény egységességét. Ez magyarázatot ad arra, hogy 1956 júliusában, a Művészeti Tanács ülésén miért beszélt úgy Tóth Aladár az akkor már 12 éve készen lévő balettről, mint frissen befejezett műről.[21] Talán – Csathó Kálmán közreműködésével – akkor készült el a néma verzió. Abból azonban, hogy a feljegyzés francia nyelvű, esetleg arra is következtethetünk, hogy a komponista Guy Turbet-Delofhoz,[22] a Francia Intézet egykori igazgatójához fordult segítségért, mint ahogyan operája francia szövegének prozódiai felülvizsgálatát is tőle kérte.

A következő talány visszavezet bennünket a bábjátékhoz. Lajtha életművében mindössze két négykezes van, mindkettő egy balett zongoraverziója: *A négy isten ligete* 1943-ból és a *Capriccio* 1944-ből. Utóbbi négykezes formában hangzott el legelőször, valószínűleg már 1944-ben. François Gachot,[23] a zeneszerző francia diplomata-barátja visszaemlékezéseiben olvashatjuk:

> [...] Lajtha László Ferencsik Jánossal négykezes formában eljátszotta nekem zongorán azt a *Capricciót*, amelyet már megkomponált, amelyből később zenekari művet írt, de azt már nem hallgathattam meg.[24]

A négykezes műfaj felveti a kérdést, hogy vajon a *Capriccio* írásakor a szerző elképzelhetőnek tartotta-e a bábszínházi előadást is? Ezt a feltételezést megerősíti, hogy a négykezes verzió kéziratos másolatának első példányában a színpadi cselekményre vonatkozó ceruzás bejegyzéseket találunk, amelyekben több és konkrétabb az utalás a bábokra – például a bábszínház igazgatója itt sorra veszi a bábokat, és megjavítja vagy megtörölgeti őket –, mint a szövegkönyv különféle változataiban. Mint később látni fogjuk, a *Capriccio* immár több mint hat évtizede várt színpadi ősbemutatójára nemcsak egy balett-társulat, hanem egy bábszínház is jogosult lenne.

Dr. Lajtha Ábel (a zeneszerző második fia) visszaemlékezése[25] szerint apja szerette és komolyan vette a művészi bábjátékot, azt a fajtát, amely emberi érzelmeket vagy éppen gyengeségeket mutat be, azaz karaktereket ábrázol. A század első

21 *Iratok*... 126.

22 Guy Turbet-Delof 1950-től 1958-ig volt a budapesti Francia Intézet igazgatója. 1948-tól volt kapcsolatban Lajthával. A *Le chapeau bleu* szövegkönyvének javításán egy-másfél évig dolgoztak együtt.

23 François Gachot (1901–1986) francia irodalomtörténész, kritikus, műfordító, lapszerkesztő, diplomata, a francia–magyar irodalmi és művészeti kapcsolatok közvetítője. 1924-től franciát tanított a budapesti Eötvös Kollégiumban. A budapesti francia követség kulturális attaséja volt, 1944-ben, a Szálasi-puccs után illegalitásba vonult (Lajthánál talált menedéket), 1945 után a francia követségen sajtóattasé volt. 1949-ben koholt vádak alapján kiutasították Magyarországról.

24 François Gachot: „Egy elmúlt ország emlékei I–II". *Irodalomtörténet*, 1971/4, 1972/1, Budapest: Akadémiai Kiadó. A Lajthára vonatkozó rész: 1972/1, 97–99. Az idézet helye: 99.

25 Dr. Lajtha Ábel levele e sorok írójához, 2007. október 11.



Rév István Árpád, a Nemzeti Bábszínjáték igazgatója. (OSZMI)

felének művészi bábszínházairól írva Lajtha Ábel úgy emlékszik, hogy „sajnos nem sok ilyen volt akkor Magyarországon".

Sok valóban nem volt, de néhány azért akadt. Éppen a *Capriccio* írásának idején, 1941 márciusa és '45 szeptembere[26] között, Budapesten, a Podmaniczky utca 8-ban, a volt Szent István Szálló[27] földszinti helyiségeiben működött a káprázatos tehetségű ezermester, az iparművész-tanár Rév István Árpád[28] Nemzeti Bábszínjátéka, amelyet „a felnőttek meseszínházaként" hirdettek. Egy jeles müncheni bábszakértő (Max Reinhardt, aki nem azonos az 1943-ban elhunyt világhírű osztrák színházi rendezővel) szerint az akkori Európában e budapesti társulat volt a legművészibb és legmagasabb technikai színvonalon játszó bábszínház.[29] A társulat működése a II. világháború alatt bámulatos sikersorozat volt, ennek ellenére még nem készült róla monográfia. Pontos és részletes adatokat csak az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Bábgyűjteményében[30] őrzött eredeti dokumentumokból kaphatunk. Breuer János, Lajtha első életrajzírója feltételezi, hogy az említett két, négykezes verzióban is föllelhető balett (tehát *A négy isten ligete* és a *Capriccio)* a Rév-féle Bábszínjátéknak íródott.[31]

26 1944 márciusában a német megszállás miatt a színház hosszabb időre kénytelen volt bezárni. Csak 1945 szeptemberében nyitottak meg újra, de akkor már csak egy hétig játszottak. A Nemzeti Bábszínjáték tehát valójában csak három éven át működött.

27 Az épületben 1941-től a Gróf Teleki Pál Diákotthon működött, a földszinti helyiségeket viszont továbbra is Rév István Árpád bérelte.

28 Rév István Árpád (1898–1977) grafikus, bábművész, bábszínház-igazgató. (Leveleit iparművésztanárként írta alá.) Rajztanári és grafikusi oklevelét a düsseldorfi Képzőművészeti Akadémián szerezte meg. Hazatérése után reklámgrafikusként tevékenykedett, majd játékkészítő műhelyt alapított, lakberendezési tárgyakat tervezett, mesterhegedűket készített, szobraival, grafikáival kiállításokon szerepelt. 1941-ben saját, főként a mesterhegedűk készítéséből összegyűjtött pénzéből alapította meg a Nemzeti Bábszínjátékot, amelynek igazgatója, írója, rendezője, dramaturgja volt, de ő faragta ki a bábokat és a díszleteket is, sőt ő készítette a fényeffektusokhoz szükséges kapcsolótáblát is.

29 E dicsérő szavakat több lap is idézte, például a *Magyarság* 1944. január 23-i száma. Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet. (A továbbiakban: OSZMI.)

30 Ezúton fejezem ki köszönetemet Papp Eszter bábtörténésznek, az OSZMI Bábgyűjteménye vezetőjének, hogy a kutatásaimhoz szükséges bábtörténeti dokumentumokat rendelkezésemre bocsátotta.

31 Breuer János: *Fejezetek Lajtha Lászlóról.* Budapest: Editio Musica, 1992, 141. Ezúton fejezem ki köszönetemet Breuer János zenetörténésznek, hogy – a könyvében szereplő inspiráló felvetésen túl – igen hasznos tanácsokkal is ellátott a Nemzeti Bábszínjátékra vonatkozó kutatás megkezdéséhez.



Jelenet Pergolesi: Az úrhatnám szolgáló *című intermezzójából, Nemzeti Bábszínjáték, 1942. (OSZMI)*

Bár közvetlen bizonyíték erre nincsen, érdemes e felvetést az adatok fényében megvizsgálni.

Rév – aki később a Színművészeti Akadémia bábjáték-tanmenetét is elkészítette[32] – kétféle bábtípust különböztetett meg: a felülről vezérelt latin bábot (ez a marionett) és az alulról vezérelt kínait. A kínai zsákjátékot továbbfejlesztő, szabadalmaztatott Rév-bábu feje, szeme és szája is mozgatható volt, amit a báb „gerincét" alkotó rúdba épített billentyűk és hegedűhúrok tettek lehetővé.[33] Az igazgató – felesége segítségével – mindent maga készített, ő írta vagy dolgozta át a darabokat, és ő tanította be a – több száz jelentkező közül válogatott – színészeket. A legnagyobb gonddal tervezte meg a díszleteket és a világítást, és figyelemmel volt az előadást kísérő zene minőségére is. Rév 14 éven át tanulmányozta az európai bábszínházakat, majd több mint két évig dolgozott a szükséges kellékek előállításán. Ezután nyílhatott meg (1941. március 15-én) a 135 személyes nézőterű, piros és arany színben pompázó teátrum. A nyitóelőadás, az Arany János *Toldi*jából készített háromfelvonásos bábjáték 756 alkalommal ment, ami páratlan széria volt a honi színjátszásban. (A művet korábban sem színpadon, sem filmen nem játszották.) A kritikák sokat dicsérték a kísérőzenét is, amelyet a színház zenei vezetője, Laurisin Miklós[34]

32 A Színművészeti Akadémia 1945 szeptemberében vette fel tanrendjébe a bábozást.

33 Jobbkézzel mozgatták a bábu két karját, ballal a fejét, szemét, száját. Míg a marionett egészalakos, addig a Rév-bábu háromnegyed alakos, azaz nincs lába.

34 Laurisin Miklós (1899–1949) zongoraművész, zeneszerző, 1922-től a Nemzeti Zenede, 1924-től a Fodor Zeneiskola, 1930-tól 1946-ig a Zeneművészeti Főiskola tanára.

(Lajtha zenedei tanártársa) írt, és amely a magyar bábzene alapját volt hivatva megteremteni. (A muzsikát Majorossy Aladár vezényletével, a Budapesti Filharmóniai Társaság Zenekarával rögzítették lemezre, majd a Telefunken cég által készített hangerősítő és hangszóró berendezéssel szólaltatták meg.) A Nemzeti Bábszínjáték összesen több mint 2000 előadást tartott:[35] esténként a felnőtteknek misztériumot, vígjátékot, bohózatot játszottak, délelőtt a gyermekeknek népmesét, mesét.

1942 májusában[36] igazi szenzációnak számított a húsz operaest. Pergolesi *Az úrhatnám szolgálóját*[37] *(La serva padrona)* és Joseph Haydn 1768-ban Eszterházán bemutatott *A patikus* című vígoperáját *(Lo speziale,* illetve *Der Apotheker)* játszották, Rév magyar fordításában. Mindkét kis opera commedia dell'arte történetet dolgoz fel, és mindkettő 1730 körül, Itáliában játszódik. A bábosított vígoperákat élő zenével adták elő, ami a nyugat-európai bábszínházakban sem volt megszokott. Az énekeseket: Udvarhelyi Lászlót, Kálmán Magdát, Kenderessy Zoltánt és Kasics Ilonkát az Ars Nova Kamaratársulat tagjai – zongorista és öt vonósjátékos – kísérték.[38] A rendező és kivitelező Rév István Árpád, a játékmester Király Ferenc, a karnagy Sólyom Károly volt. Ahogyan Rév nyilatkozta, egy operabemutató 8-10 hetes próbafolyamatot[39] és fokozott koncentrációt igényelt, mivel a bábok száját úgy kellett mozgatni, hogy az szinkronban legyen a színfalak mögött éneklő énekművészekkel. A fogadtatás mind a szakma, mind a közönség részéről egyértelműen pozitív volt. A kritikusok[40] nemcsak „bravúros művészi teljesítményként"[41] értékelték az interpretációt, hanem az operák bábos előadásának létjogosultságát is kiemelték.[42] A sajtó azt is megírta, hogy még az Operaház művészei is megcsodálták a bábszínházi produkciót.[43] Rév nem kis áldozatot hozott e bemutatókért. Hogy a hat főből álló hangszeregyüttes elférjen, átépíttette a nézőteret,[44] továbbá a Zeneművészeti Főiskola végzős növendékeiből kikerült énekesek és hangszeresek honoráriuma, valamint a kölcsönzési díjak miatt a Fővá-

35 A pontos adatokat lásd Rév Istvánnak az 1941-től 1944-ig terjedő időszakról írt jelentésében. Négyoldalas gépirat. OSZMI.

36 A bemutató május 4-én volt. Ettől kezdve heti háromszor, összesen húsz estén át játszották a két operát.

37 *Az úrhatnám szolgálót* kedvelték a bábosok. Például Divéky József bábszínháza, a Le Petit Théâtre is játszotta Brüsszelben.

38 A hitelesség kedvéért meg kell említeni, hogy a lelkes sajtóbeszámolók közül több is (jóindulatú és igen finoman megfogalmazott) kritikával illette a zenészek, különösen a hangszeresek teljesítményét. Főként a zongoristát marasztalták el amiatt, hogy nem tud recitativót kísérni, de volt, aki a vonósötös és a zongora-continuo együttjátékát is bizonytalannak ítélte. Lásd a 8-as Rév-album újságkivágatait. OSZMI.

39 Színház rovat, „Bábos operák" című cikk. Újságkivágat. Lásd a 8-as Rév-album 2. oldalát. OSZMI.

40 Az OSZMI Bábgyűjteményében őrzött Rév-albumokban a kisoperák előadásáról 27 sajtóhíradást találunk.

41 A *Délibáb* című lapban megjelent cikk. Újságkivágat. Lásd a 8-as Rév-album 8. oldalát. OSZMI.

42 Például Dr. Vajkai Aurél a *Magyarország* című lapban.

43 *Délibáb,* i. h.

44 Az első három széksort hátra kellett húzni, hogy helyet nyerjenek a zenészeknek. Lásd Rév István Árpád levelét Szendy Károly polgármesterhez, 1942. április 10. OSZMI.

rostól segélyt is kért.[45] Két méter széles és egy méter magas színpadán Gluck-, Grétry- és Mozart-operákat is be akart mutatni, és különös figyelmet fordított a legelső magyarországi művészi bábszínházra, az 1773-tól az Esterházy-kastély parkjában működött marionettszínházra. Tudta, hogy Haydn több báboperát is komponált[46] (közülük négyet helyesen nevezett meg segélykérő levelében), tudta, hogy ezeket az 1770-es évek óta nem mutatták be, és azzal érvelt, hogy e darabok előadása „európai viszonylatban is átütő erejű szenzációnak ígérkezik".[47] Dr. Major Ervint, Lajtha zenedei kollégáját kérte meg, hogy járjon közbe Esterházy hercegnél,[48] hogy a kottákat lefotografálhassák.[49]

A róla készült portréfilmben[50] Rév elmondja, hogy szerette volna bábjátékra alkalmazni *A fából faragott királyfit*. Erre Bartók – Rév visszaemlékezése szerint – a következőt mondta: „Isten őrizz bábjátékban! [...] Csak nem akarsz Paprikajancsit csinálni belőle?" Bartók hozzáállása érhető, hiszen a felkészülés időszakában, 1939–40 táján, amikor Budapesten leginkább a városligeti népszórakoztató bábozást ismerték, senki sem tudhatta, hogy a Rév-féle Bábszínjáték milyen magas művészi színvonalat fog elérni. Kodály *Háry János*ához Rév már rajzokat is készített. E bemutató tervét a sajtó is megszellőztette,[51] és nyilván pénzhiány miatt nem került rá sor. (Hogy Rév ötlete mennyire életképes volt, bizonyítják az Állami Bábszínház későbbi, rendkívül sikeres bábos adaptációi a két említett műből.) Az igazgató felhívást intézett a sajtóban a magyar zeneszerzőkhöz, hogy komponáljanak új báboperákat.[52] Maga is készített egy báboperaszöveget *Csudafa* címmel, és kérte a minisztert, írjon ki pályázatot a zene megkomponálására.[53] 1943-ban folytatni kívánta a Pergolesi–Haydn sikersorozatot,[54] de nem kapott hozzá anyagi támogatást.

Rév tehát dokumentálhatóan kapcsolatban állt Bartókkal, Kodállyal és Lajtha több zenedei tanárkollégájával. De ettől függetlenül is szinte kizárható, hogy egy ekkora sajtóvisszhanggal működött bábszínház, amely számára ennyire fontos volt a Lajtha elsődleges viszonyítási pontját képező 18. századi zene, a bábjátékot kedvelő Lajthára ne gyakorolt volna hatást.

45 Rév István Árpád segélykérő levele 1942. február 27. A segély megadásáról lásd Morvay alpolgármester határozatát, 1942. március 31. OSZMI.

46 A 2001-es kiadású *New Grove* lexikon hat ilyet sorol fel: *Philemon und Baucis, oder Jupiters Reise auf die Erde; Hexenschabbas; Dido; Die Feuersbrunst; Die bestrafte Rachbegierde; Genovefens vierter Theil.* Ezekből egy elveszett, további háromnak pedig nincs meg a zenéje.

47 Rév István levele Szendy Károly polgármesternek, zenei segély ügyében, 1942. március 27. OSZMI.

48 V. Pál herceg (1901–1989), az Esterházy család 12. és egyben utolsó örökös és hitbizományi hercege.

49 Lásd a 47. lábjegyzetet.

50 Bódis Mária és Perényi Endre 1970–71-ben készített, 34 perces filmje Rév Istvánról. OSZMI.

51 Például a *Magyar Szó*. Lásd a 11-es Rév-album 7. oldalát. OSZMI.

52 „Bábos operák" című cikk valamelyik korabeli újság Színház című rovatában (az újság címét a forrás alapján nem lehet beazonosítani), valószínűleg 1942-ből. Rév István a következőt nyilatkozta: „A magyar zeneszerzőkhöz is komoly felhívást intéztünk exportképes magyar kisoperák komponálására." Lásd a 8-as Rév-album 2. oldalát. OSZMI.

53 Rév István kérvénye Szinyei Merse Jenő m. kir. vallás és közoktatásügyi miniszterhez, 1943. február 14. OSZMI.

54 Rév István levele, segély ügyben, 1943. június 15. OSZMI.

Ha most visszaugrunk az időben, további Lajthához vezető bábos szálakra bukkanunk. 1910-től négy éven át a Váci utca 17-ben (vagyis egészen közel a Molnár utcához, ahol akkoriban a Lajtha-család lakott) a 20. századi fotográfia egyik legnagyobb alakjának, Rónai Dénesnek (1875–1964) a műtermében működött a Vitéz László Bábszínház, amelynek ötletét a művészi francia bábszínházak adták. Orbók Loránd (1884–1924) bábművész és Rónai Dénes aprócska kísérleti teátrumában a meghívott közönség soraiban ott ült az akkori pesti művészvilág színe-java, köztük olyan jeles írók-költők, mint Babits Mihály, Móricz Zsigmond, Karinthy Frigyes, Kosztolányi Dezső (utóbbi kettő bábdarabokat is írt). Orbók báb-rendező kollégája, Bevilaqua Béla így emlékezett: „Vendégünk volt az egész Nyugat, a Hét, minden művészi folyóirat, színház, festőiskola, műterem, a Zeneakadémia, az egész irodalom, szóval »egész Budapest«".[55]

Később Blattner Géza (1893–1967) festő-, grafikus- és bábművész ugyancsak Rónaival szövetkezett, és az I. világháború után a Belvárosi Színházban tartott különféle bábtechnikákkal készült előadásokat. 1919-ben Balázs Béla *Fekete korsó* című darabját, az első magyar árnyjátékot „Wayangjáték"-ként hirdették a plakátok. 1921-ben a Katolikus Kör Molnár utcai nagytermében (ahol a Nemzeti Zenede is rendezett hangversenyeket) Blattner *Művészi bábjáték* címmel tartott bemutatót, és később ugyanitt került színre a *Faust-bábjáték* is. Blattner legsikeresebb előadása Balázs Béla – az ifjabb Bartók Bélának dedikált – A *halász és a hold ezüstje* című bábjátéka volt.

Akárcsak Lajtha, Blattner Géza is azok közé tartozott, akik szorosabbra fűzték a magyar és a francia kultúra közötti szálakat. 1925-ben Párizsba költözött, ahol Arc en Ciel, vagyis Szivárvány néven alapította meg európai mércével is jelentős bábszínházát, amely 1940-ig működött, vagyis abban az időszakban, amikor Lajtha rendszeresen járt Párizsba. A társulat az 1937-es Párizsi Világkiállításon – amelyen egy nagyszabású bábkiállítás mellett 12 külföldi és 10 francia bábtársulat is megmutatta tudását – Madách *Az ember tragédiájának* első bábszínpadi és egyben első francia nyelvű bemutatóját tartotta meg, elnyerve ezzel a Világkiállítás aranyérmét. A darab zenéjét a Lajtha szoros baráti köréhez tartozó, Párizsban élő zeneszerző, Harsányi Tibor írta.[56] Lehet-e véletlen, hogy Lajtha László éppen ebben az évben, 1937-ben komponálta meg *Marionnettes* alcímű *I. hárfáskvintettjét* (op. 26), amelyet a következő évben, Párizsban mutatott be a Triton társaság? Az 1927-es *Sérénade* alcímű *I. vonóstrió* (op. 9), az 1936-os *Divertissement* (op. 25) és az említett kvintett egyaránt azt a benyomást keltik, mintha egy-egy színpadi darab zenéjéből készült szvitek lennének. Tánc- és zsánertételeik már a *Capriccio* karaktereit vetítik előre. Egy levelében az özvegy később azt írta, hogy a *Marionnettes*

55 Idézi: Tóth Balázs Zoltán: „Rónai Dénes mellékösvényei. A filmező, bábozó fotográfus". In: *Az udvarias fényképész. Rónai Dénes (1875–1964)*. Budapest: Magyar Fotográfiai Múzeum, 2006, 87.

56 Harsányi Tibor (1898–1954) zongoraművész, zeneszerző írta az 1939-ben az Arc en Ciel által bemutatott, két Grimm-mese *(A halász felesége* és *A kis szabó)* alapján készült bábprodukció zenéjét is. (Lásd: Céline Le Merlus: *Géza Blattner et l'Art des Marionnettes*. Szakdolgozat, Párizs, 2005–2006. OSZMI.)



Pergolesi: Az úrhatnám szolgáló *című intermezzójának előadása a Nemzeti Bábszínjátékban, 1942. (OSZMI)*

„táncos bábjáték céljára íródott".[57] Első tételének címe különösen árulkodó: *A három bábu indulója.*

Vizsgálódásaink során a bábművészetből indultunk ki. Ha azonban azt vettük volna alapul, hogy Lajtha a *Capriccio* jelmezeit és díszleteit a francia rokokó festő, Watteau stílusában képzelte el, érdekes módon ugyanide jutottunk volna. Watteau egyik, Lajtha számára legkedvesebb festménye, a *Gilles* a commedia dell'arte Pierrot figuráját ábrázolja. (Megjegyzendő, hogy Lajtha 1941-ben készült *Les Soli* című, op. 33-as szimfóniájának II. tétele a *Gilles* címet viseli, és a szerző oda is írja: *Hommage à Watteau.*)

Lynn Lawner, a commedia dell'arte és a képzőművészet kapcsolatát bemutató, 1998-ban, New Yorkban megjelent hatalmas munkája[58] arra hívja fel a figyelmet, hogy Watteau Gilles-figurája olyan, akár egy marionett, amelynek a karjai élettelenül csüngnek a teste mellett.[59] Ráadásul Watteau nem az önfeledten vidám vagy éppen szarkasztikus commedia dell'artét festi meg képein, azaz nem realisztikusan ábrázolja e figurákat, hanem egy melankolikus, eltávolodott, álomszerű világba helyezi őket. Típusokat ábrázol, de nem tipikus módon. Amikor Lajtha Watteau festményeinek inspirációját juttatja érvényre muzsikájában és színpadán, már a kiindulópont is átlényegített, stilizált.

57 Dr. Lajtha Lászlóné levele Erkel Tibornak, a Magyar Rádió zenei főosztályvezetőjének, 1985. május 8.

58 Lynne Lawner: *Harlequin on the Moon. Commedia dell'arte and the Visual Arts.* New York: Harry N. Abrams, 1998.

59 Uott, 129.

A *Capriccio* sokszoros elvonatkoztatottságának legfontosabb rétegei között ott találjuk tehát a bábos megjelenítés szimbolikus jellegét és Watteau commedia dell'arte képeinek álombéli metamorfózisát. Az „irrealitás-élményt" – a zene mellett – ezek a karakterisztikumok teremtik meg.

Fiatal festőművész-barátjának írta Lajtha: „a művészet csak gazdagabb és szebb lehet a valóságnál".[60] 1944-ben egy magyar művész aligha menekülhetett volna a realitástól messzebb annál, mint hogy megidézte a *Capriccio* fantáziavilágát.

60 Lajtha László levele Fekete Istvánhoz, 1956. július 15. Lajtha-hagyaték, Hagyományok Háza.

ABSTRACT

EMŐKE TARI SOLYMOSI

COMMEDIA DELL'ARTE AND PUPPET THEATRE

The "Experience of Irreality" in the Ballet Capriccio *by Lajtha*

The ballet *Capriccio* (Farce dansée – Puppet theatre, op. 39, 1944) by the Hungarian composer László Lajtha (1892–1963) has not yet been the subject of research. The ballet was written with the purpose of providing an inner escape in an almost unbearable historical period. Its plot is a typical commedie dell'arte, placed in the 18th century and presented by puppets, and it is one of the most mysterious pieces of his oeuvre. There are only a few data about its formation, it has never been choreographed, nor premiered on stage, and its score has not been published. There are several versions of the libretto but it is not perfectly clear who wrote them. This is one of the two pieces by Lajtha which were originally composed for piano four hands. Is it possible that Lajtha intended this composition for a puppet theatre? If so, which one? In attempting to answer these questions, the study provides several new data on the Hungarian puppet theatre in the first half of the 20th century, mainly on the National Puppet Theatre directed by István Árpád Rév, and especially on its musical connections.

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 studies, articles and liner notes about his music, and is responsible for the internet database of his oeuvre. The results of her recent research into Lajtha's opera was published at the end of 2007: Solymosi Tari, Emőke: *"...my secret room". The origin of the opera buffa* The blue hat *by László Lajtha, its aesthetic relations and music history connections.* Budapest: Hagyományok Háza (Hungarian Heritage House), 2007.

RECENZIÓ

Richter Pál

TALÁN MÉGSEM MARAD TORZÓ

Megjelent Bartók Béla népzenei rendjének második kötete
Bartók Béla: Magyar népdalok (Egyetemes Gyűjtemény) II. kötet
Sajtó alá rendezte: Kovács Sándor és Sebő Ferenc
Budapest: Akadémiai Kiadó, 2007

Tizenhat év – fél emberöltő. Ennyi idő telt el a Bartók Béla: *Magyar Népdalok (Egyetemes Gyűjtemény)*, a tervek szerint kilenc kötetből álló sorozat első és második kötetének megjelenése között. Hasonló ütemben a teljes sorozat megjelentetése majd 130 évet venne igénybe. Mire az utolsó kötet napvilágot látna, addigra az első kötet papírja szép lassan töredezne, porladozna. Elgondolkodtató, hogy a közreadás tárgya, az Egyetemes Gyűjtemény, az úgynevezett Bartók-rend a dalok gyűjtésével, lejegyzésével, a dallamrendezéssel együtt 40 év alatt jött létre. Bartók maga, ahogy az első kötet bevezető tanulmányából tudjuk, 6 évet foglalkozott intenzíven a magyar népzenei gyűjtemény rendezésével, a mások és saját korábbi lejegyzéseinek revideálásával. A kritikai összkiadás munkálatai pedig már eddig, az 1980-as indulástól kezdődően 28 évet ölelnek fel, és a teljes anyagnak még csak az egy ötöde jelent meg. Az elhatározástól az első kötet megjelenéséig eltelt bő évtized még érthető, hiszen a Bartók-rend történetének, kialakulásának feltárásához hiányzó alapkutatásokat kellett elvégezni, és csak ezután következhetett a közreadói elvek kimunkálása, illetve magának a kötetnek a szerkesztése, sajtó alá rendezése. A második kötet esetében hasonló volumenű előzetes kutatásra már nem volt szükség, éppen ezért érthetetlen, hogy ennyit kellett várnunk a megjelenésére. Persze, tudjuk, hogy a magyar népzenei kritikai és egyéb összkiadások fátuma ez: nincsen egyetlen befejezett opusz sem, amely zeneileg rendezett formában átfogó képet adhatna népzenei hagyományunkról, és nem is tudjuk még csak megjósolni sem, hogy mikorra fejeződik be az első ilyen nagy vállalkozás. Örüljünk hát mindig annak, ha a megkezdett sorozatokból egy-egy további kötetet hosszú évek munkája eredményeként kézbe vehetünk. Most is örülünk, és üdvözöljük a bartóki Egyetemes Gyűjtemény második kötetét.

Ha összevetjük az első és második kötet belső címoldalát, akkor megnyugvással állapítjuk meg, hogy a kiadási évet, a kötetszámot és a közölt típusok sorszámát leszámítva a két oldal teljesen azonos. Ugyanaz a kiadó, a sajtó alá rendezés munkáját is ugyanazok végezték: Kovács Sándor és Sebő Ferenc. A szerkesztési és közreadói elvek változatlanok maradtak. Folytatva az első kötetet a második kötet

dallamtára az A I alosztály 417–906. sorszámú dallamtípusait, azaz a 4 soros, soronként 8 szótagos izometrikus, ereszkedő vagy kvintváltó dallamszerkezetű, parlando-rubato vagy kötött ritmusú tempo giusto dallamokat tartalmazza. A közreadók feltételezték, hogy a második kötet használójának rendelkezésére áll az első, amelyből tájékozódhat a bartóki stílusok, alosztályok és azokon belül a típusok felosztásáról. Miután az első kötetet már legalább tíz éve nem lehet a könyvpiacon megvásárolni, ezért célszerű lett volna a Bartók-rend felépítésének rövid összefoglaló táblázatát újra közölni a második kötet elején. Hasonlóképpen a dalokhoz tartozó jegyzetek egyes rovatainak rövidítésjegyzékét (például: D, L, Ak, H, Publ, Fon, MR–F, GR–F stb.) is a könnyebb tájékozódás végett újra kellett volna nyomtatni a kötet elején. A kiadás megőrizte az első kötetben is meglévő, Sebő Ferenc által összeállított gazdag és sokoldalú mutatórendszert, amelynek segítségével áttekinthetjük a közölt anyagot a Bartók-rendi számok, a népzenei Nagy Rend (Szendrei–Dobszay-féle rendezés) típusszámai, a sorzárlatok, a bartóki ritmusrend, a szövegkezdet, a források, gyűjtők, előadók és helységnevek szerint. Elmaradt viszont a kötet végéről a képmelléklet, ami érthető, hiszen a rendelkezésre álló fotók mennyisége nem tenné lehetővé, hogy minden kötet végére jusson belőle egy csokorra való. A fenti különbségektől eltekintve a két kötet tulajdonképpen mind felépítésében, mind megjelenésében egyforma, még a tipográfia is.

Tartalmilag találunk azonban apró különbséget, amely a közreadás egyik alapelvének módosulását jelzi. 1979-ben az MTA Zenetudományi Intézet akkori igazgatója, Ujfalussy József elsődlegesen tudománytörténeti értéke miatt döntött a Bartók által hátrahagyott Egyetemes Gyűjtemény Urtext jellegű kritikai kiadásáról, amin a népdalok zömmel kéziratos formában fennmaradt kottaképének, a helyszíni lejegyzéseknek, és a fonográfra, gramofonra rögzített felvételek lejegyzéseinek a kiadását kell érteni. Nem a népdalok kritikai kiadásáról van tehát szó, mint például a Magyar Népzene Tára sorozat esetében, hanem a Bartók által rendezett támlapoknak mint elsődleges forrásanyagnak a közreadásáról. A „papír alapú" kiadás koncepciójának lényegét Kovács Sándor az első kötet bevezető tanulmányában így fogalmazta meg: „A közreadó munkájának jelentős része filológiai és nem zenefolklorisztikai jellegű." (I. kötet 33. oldal.) Átlátva azonban a gyűjtemény sajátosságait, elsődlegesen, hogy Bartók a támlapokat nem nyomdakész állapotban hagyta az utókorra, megállapítja: „A dokumentumközlés, a filológiai munka szabályai azonban nem alkalmazhatók merev következetességgel." (uott) A kivételek a merev következetesség alól – a közreadó meglátása szerint – a gyűjteményt alkotó támlapok heterogén voltának köszönhetően leginkább ortográfiai jellegűek, és Bartók közreadási szokásainak és kottahelyesírási gyakorlatának, elveinek egységes érvényesítését jelentik. Két gyűjtő esetében azonban már az első kötetben további „engedményeket" kellett volna tenni a merev következetesség alól. Vikár Béla és Kodály Zoltán gyűjtései, illetve támlapjai további forráskutatást igényelnek, egyedül a Bartók-rend dokumentumai alapján sokszor nem lehet eldönteni egyes adatok össze- vagy hovatartozását. Vikár Béla gyorsírással jegyezte le külön füzetbe gyűjtései alkalmával a szövegeket, a fonográfra csak az első strófákat vette fel, a szövegek így csak töredékesen, vagy egyáltalán nem kerültek a fono-

gráffelvételek mellé. A fonográfhengerek utólagos lehallgatásakor Bartók maga számos alkalommal érthetetlennek ítélt szövegrészeket, vagy kérdőjelesen jegyezte le őket, sok felvétel adata (dátum, előadók nevei stb.) hiányzott. Ezeket a hiányokat nyilván ő is pótolta volna, ha a gyorsírásos jegyzetfüzetek átírásához hozzájutott volna. A Kodály-gyűjtések esetében sokszor nem a letisztázott változat található a Bartók-rendben. A keresztutalásokkal, megjegyzésekkel, variánsokkal teleírt összesített támlapok (egy támlapon több népzenei adat található) szinte megfejthetetlen rejtvény elé állítják a csak filológiai munkában gondolkodó kutatót. Jellemző példa erre Kodály nagyszalontai gyűjtése. Az Egyetemes Gyűjtemény első kötetében referenciaforrásként még nem szerepel (a második kötetben már igen) a Magyar Népköltési Gyűjtemény XIV. köteteként 1924-ben megjelent *Nagyszalontai Gyűjtés*, melynek segítségével a 2. kötet sok támlapja a rajta szereplő adathalmazzal értelmezhetővé vált. Pontosabban a Népköltési Gyűjtemény XIV. kötete csak 53 dallamot közölt a nagyszalontai gyűjtésből, és csak a 2001-ben megjelent XV. kötet ad számot a teljes gyűjtésről kritikai kiadás formájában. Helyesebb lett volna az új kötetben erre a kiadásra hivatkozni, hiszen a közreadói munkát ez már nagyban segíthette.

Sajnos bármennyire is a papírlapokon ránk maradt gyűjtemény az elsődleges forrás, nem megkerülhető, hogy egyes esetekben a felvételekbe is belehallgassunk. Nem azért, hogy akár Bartók, akár Kodály vagy Lajtha lejegyzését „javítgassuk", hanem azért, hogy a hengerszámelírásokat kiszűrjük, és helyes adatok kerüljenek a dallamokhoz, hiszen egészen bizonyos, hogy a kritikai kiadást népzenei forráskiadványként is használni fogják, illetve használják. Az A 449n jelzetű dallamnál (Kodály gyűjtése Lukanényéről, 1910) például a támlapon múzeumi hengerszámként 1286g szerepel, pedig helyesen az adott dallam az 1284-es hengeren található meg, egyetlen felvételként. Az A 547-es típusban egyetlen dallamként Kodály Gömör megyei gyűjtéséből, Gicéről van adat, amelynek a kiadványban lemaradt a hengerszáma: Kodály saját henger 163b (a támlapon tévesen 163c olvasható). A 648-as típusban lévő dallam hengerszáma helyesen: Kodály saját henger 107b, a támlapon is ez a szám szerepel (a kötetben tévesen 176b), az A 863j múzeumi hengerszáma helyesen 1260b, a kötetben hibásan 1260d van.

Tovább finomodott az első kötethez képest az egyesített támlapokon lévő adatok jelölése. Az ugyanattól az énekestől származó két szövegváltozat betűjelölést kapott [(a), (b)], az arab számok [(1), (2)] a különböző adatközlőktől származó változatokat jelölik. Kisebb következetlenségre talán csak egyetlen példát hozhatunk: az A 619a egyesített támlap esetében egy másik énekestől származó fonográfra is felvett változatra csak a jegyzetben utaltak a közreadók, és nem kezelték külön adatként.

Igényes, szépen kivitelezett a kottagrafika, alapos és rutinos korrektúrát sejtet, hogy a kottákban még gondos átolvasást követően sem találni hibát. Egyedül a sorzárlatokat befoglaló téglalap, fél-téglalap csúszott el gyakran esztétikailag zavaróan. A következő kötetben érdemes egyszerűbb, kevesebb hibalehetőséget magában hordozó jelölést alkalmazni. Összességében az egész kiadványon érződik, hogy összecsiszolódott munkatársi gárda dolgozott rajta. Kár lenne, ha a folytatás

ismét oly soká váratna magára, és a közreadóknak hosszú évek távlatából kellene újból feleleveníteniük a lassan feledésbe merülő tapasztalataikat, tudásukat Bartók népzenei rendjéről. A kritikai kiadás további munkáit nagyban segítheti, hogy időközben elkészült a több mint 13000 dallamot tartalmazó Egyetemes Gyűjtemény internetes közreadása is (http://db.zti.hu/br). Digitális formában a világhálón lehetővé vált a hangzó felvételek és lejegyzések, a különböző lejegyzésváltozatok együttes és azonnali elérése, összevetése, ami jelentősen meggyorsítja a kötetekhez szükséges előkészítő munkálatokat, lényegesen könnyebbé teszi a tájékozódást a nagy mennyiségű adatban, és az információk szélesebb köréhez biztosít gyors hozzáférést.

Hamburger Klára

EGY VÁNDOR CSEPŰRÁGÓ VIDÉKI FELLÉPÉSEI FRANCIAORSZÁGBAN*

Franz Liszt un saltimbanque en province
Direction scientifique: Nicolas Dufetel–Malou Haine
(Collection Perpetuum mobile)
Lyon: Symétrie, 2007, 224 oldal

Liszt Ferenc (1811–1886), az egész Európát bejáró, utolérhetetlen pianista, a nagy magyar zeneszerző és gondolkodó, szellemében velejéig európai művész volt. Születésének bicentenáriuma felé közeledvén mintha erre most több országban is ráébrednének.

A fiatal, elsősorban zongoraművészként ünnepelt Liszt életével foglalkozó irodalomból jó ideje hozzáférhetők a magyar kutatóknak (Dömötör Zsuzsának és Kovács Máriának[1] és főként Legány Dezsőnek[2]) – a korai magyarországi és bécsi koncertek műsorát, fogadtatását megbízható módon tárgyaló – munkái, valamint Alan Walker[3] nagy monográfiájának I. kötete. Liszt halálának centenáriuma (1986) óta örvendetesen megszaporodtak a róla szóló publikációk általában, a „virtuóz évek" végéig, az 1848-ban bekövetkezett weimari letelepedéséig ívelő korszak krónikáját feltárók különösen. Nemcsak Serge Gut[4] professzor monográfiájának idevágó fejezeteire gondolok. Robert Stevenson madridi és lisszaboni szerepléseiről írt cikket,[5] az ifjú Liszt franciaországi tevékenységét, kapcsolatait bemutató írások (is) olvas-

* A recenzió eredetileg a *Hungarian Quarterly* című folyóirat számára készült.

1 Dömötör Zsuzsa–Kovács Mária: *Liszt Ferenc magyarországi hangversenyei, 1839–40-ben.* (Liszt Tanulmányok 1.) Budapest: Liszt Ferenc Társaság, 1980.

2 Dezső Legány: *Franz Liszt. Unbekannte Presse und Briefe aus Wien 1822–1886.* Budapest: Corvina, 1984.; Legány Dezső: *Liszt Ferenc Magyarországon 1869–1873.* Budapest: Zeneműkiadó, 1976, angolul: *Liszt and His Country 1869–1873.* Trans. Gyula Gulyás. Budapest: Corvina, 1983.; uő: *Liszt Ferenc Magyarországon 1874–1886.* Budapest: Zeneműkiadó, 1986, angolul: *Liszt and His Country 1874–1886.* Trans. Elizabeth Smith-Csicsery-Rónay. Budapest: Occidental Press, 1992.; Dezső Legány: „Liszt in Hungary 1848–1867". In: *New Lights on Liszt and His Music.* Festschrift Walker, ed. by Michael Saffle and James Deaville. (Analecta Lisztiana II: Franz Liszt Studies Series 6.) Stuyvesant, N. Y.: Pendragon, 1997, 3–15.

3 Alan Walker: *Franz Liszt.* Vol. 1. *The Virtuoso Years 1811–1847.* London: Faber & Faber, 1983, magyarul: *Liszt Ferenc 1. A virtuóz évek 1811–1847.* Ford. Rácz Judit. Budapest: Zeneműkiadó, 1986.

4 Serge Gut: *Franz Liszt.* Paris: Fallois /L'Âge d'Homme, 1989.

5 Robert Stevenson: „Liszt at Madrid and Lisbon: 1844–45". *The Musical Quartlerly,* October 1979, Vol. LXV, No. 4, 493–512.

hatók a francia Pierre Antoine Huré–Claude Knepper dokumentumkötetében.[6] Fontosak az amerikai Charles Suttoni dolgozatai,[7] Detlef Altenburg és Rainer Kleinertz gondozásában kiadták Liszt gyerekkori naplóját,[8] a közelmúltban elhunyt kanadai-angol Pauline Pocknell egy budapesti Liszt-konferencia anyagát prezentáló kötetben[9] bemutatta 1832-ben készült előjegyzési naptárát.[10] Malou Haine belga professzor több írásában foglalkozott Liszt belgiumi koncertjeivel.[11] Megjelentek az osztrák Gerhard Winklernek az ifjú Lisztre vonatkozó írásai,[12] a skót William Wrightnak az angliai turnékkal foglalkozó tanulmányai,[13] a holland Christo Lelie és a holland-magyar Peter Scholcz beszámolója az 1842-i hollandiai turnéról.[14] Altenburg professzor irányításával kétnyelvű kritikai kiadásban (francia eredeti és német fordítás) kiadták Liszt korai esszéinek kötetét,[15] az USA-ban Michael Saffle professzor a németországi koncertkörutakat feldolgozó nagy munkáját.[16]

6 Pierre-Antoine Huré–Claude Knepper: *Liszt en son temps. Documents choisis, présentés et annotés.* (Collection Pluriel, dir. Georges Liébert.) Paris: Hachette, 1987.

7 Charles Suttoni: „Liszt à Milan". In: *Actes du Colloque International Franz Liszt.* Ed. by Serge Gut. *(Revue musicale, No special 405–406–407.)* Paris: 1986, 177–187.; uő: „Young Liszt, Beethoven and Madame Montgolfier". *Studia musicologica Scientiarium Hungaricae,* 28. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1986, 21–34.; uő: „Liszt the Writer". In: *Liszt & the Arts.* A Collection of Papers Presented at a Liszt Centennial Celebration. Sponsored by the Heyman Center for Humanities. Columbia University, 64–74. [No impressum, 1996.]; uő: „Liszt and Madame d'Agoult. A Reappraisal". In: *Liszt and His World. Proceedings of the International Liszt Conference Held on Virginia Polytechnic Institute and State University 20–23 May 1993.* (Analecta Lisztiana 1/ Franz Liszt Studies Series 5, ed. by Michael Saffle.) Stuyvesant, N. Y.: Pendragon, 1998.; uő: „Liszt's Writing and Correspondence". In: *The Liszt Companion.* Ed. by Ben Arnold. Westport, Ct–London: Greenwood Press, 2002, 29–40.

8 *Franz Liszt Tagebuch 1827.* Ed. by Detlef Altenburg–Rainer Kleinertz. Wien: Paul Neff, 1986.

9 *Liszt 2000. The Great Hungarian and European Master at the Threshold of the 21st Century.* Ed. by Klára Hamburger. Budapest: Liszt Ferenc Társaság, 2000.

10 Pauline Pocknell: „Franz Liszt's Unpublished Pocket-Diary for 1832 – A Guide to His Memories". In: *Liszt 2000,* 52–77.

11 Malou Haine: „Liszt à Dinan, le 21 octobre 1840 – réalité ou fiction?" In: *Liszt 2000,* 78–99.; uő: „La première tournée de concerts de Franz Liszt en Belgique en 1841". *Revue belge de musicologie,* vol. LVI, 2002, 241–278.; uő: „Franz Liszt's Concerts in Belgium in 1846". *Journal of the American Liszt Society (JALS). Flores Musicales.* A Festschrift in Honor of Fernando Laires upon his 80th Birthday. Ed. by David Butler Cannata. Vol. LIV–LV–LVI, 2003–2005, 57–74. (A továbbiakban: *JALS.*) The American Liszt Society Inc. Ed. Rena C. Mueller.

12 Gerhard J. Winkler: *Franz Liszt, ein Genie aus dem Pannonischen Raum. Kindheit und Jugend.* Katalog der Landesausstellung aus dem Anlaß des Liszt-Jahres 1986. Text und Gestaltung: ~. Eisenstadt: Burgenländisches Landesmuseum, 1986.; uő: „Adam Liszt. Charakterstudie eines Vaters". In: *Franz Liszt, ein Genie...,* 60–75.; uő: „Franz Liszt: Unbekannte Presse aus Wien, 1838–1840. Eine Nachlese." In: *Forscher – Gestalter – Vermittler. Festschrift Gerlad Schlag,* (Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland, Bd. 105.) Eisenstadt: 2001, 457–472.

13 William Wright: „More Light on Young Liszt – London 1824–1825". In: *Liszt 2000,* 35–51.; uő: „Master Liszt in England." In: *JALS,* 24–44.

14 Christo Lelie–Peter Scholcz: „Liszt's Hollandse tournée in 1842". In: *Franz Liszt Kring,* NL, 1991, 16–21.; angolul: fordította Christo Lelie: „Liszt's Dutch Concerts in 1842, Contemporary Press Reports". In: *Liszt Saeculum, 53.* Ed. by Lennart Rabes. Stockholm: 1994, 27–30.

15 *Franz Liszt Sämtliche Schriften.* Ed. by Detlef Altenburg. Bd. 1. Frühe Schriften. Ed. by Rainer Kleinertz–Serge Gut. Wiesbaden–Leipzig–Paris: Breitkopf & Härtel, 2000.

16 Michael Saffle: *Liszt in Germany 1840–1845. A Study in Sources, Documents, and the History of Reception.* (Franz Liszt Studies Series 2.) Stuyvesant, N. Y.: Pendragon, 1994.

Nagyobb időszakot fog át a levelek eredeti nyelvű, kézirathű, modern kritikai kiadása: Serge Gut és Jacqueline Bellas gondozásában a Liszt–Marie d'Agoult korrespondencia,[17] e sorok írójának közreadásában Lisztnek lányával, Cosimával, illetve az édesanyjával, Maria Anna Liszttel folytatott levelezése,[18] Michael Shortnak a Library of Congress Liszt-leveleit közreadó kiadványa.[19]

A Liszt-kutatás lendületet kapott Itáliában is, hála Luciano Chiappari tanulmányainak[20] és Rossana Dalmonte professzor s az általa alapított-irányított bolognai „Istituto Liszt" rendszeresen megjelenő publikációinak.[21] Franciaországban most két nagyon lelkes, felkészült ember vette kezébe Liszt, „a zongorakirály" franciaországi vidéki hangversenyturnéinak bemutatását: Malou Haine, a több évtizedes lektori és egyetemi tanári gyakorlattal bíró kiváló filológus (a Brüsszeli Hangszermúzeum – MIM – igazgatója) és Nicolas Dufetel, a tours-i François Rabelais Egyetem igen tehetséges doktorandusza. Ők tervezték és szerkesztették ezt a külsejében is gusztusos, szép (paperback) könyvet. Címéül a már mai értelemben sztárolt, addig elképzelhetetlen sikereket arató, mesés összegeket kereső – de életmódját, a „vándor csepűrágó" mesterségét csak reputációja és anyagi helyzete megalapozása kényszeréből vállaló és időnként igencsak rühellő, sokszor kigúnyoló pianista használta kifejezést választották. A kötethez közösen alapos bevezetőt, egyénenként két-két kitűnő tanulmányt írtak, ezenkívül további 11 szerző tollából közölnek – többségében már a kötet koncepciójának szellemében rendelt – írást. Ezek a fiatal Liszt franciaországi vidéki hangversenyeit mutatják be, 1823–1845-ig, részletesen, módszeresen feltérképezvén szerepléseit az egyes tájegységekben: Dél-, Délnyugat-, Közép-, Észak-, és Kelet-Franciaországban, illetve Belgiumban. Általában ismertetik az illető tájegység vagy város akkori zeneéletét, az eseményt beharangozó előzetes propagandát, Liszt koncertjeinek helyszíneit, műsorát, jellegét (milyen hangszeren játszott, magánházban-e vagy nyilvánosság előtt, jótékony célra vagy saját javára, mekkora érdeklődés fogadta, mennyibe kerültek a belépők stb.), egyéb szereplőit (ezek a kor szokásai szerint hozzátartoztak az eseményhez, a vegyes összetételű úgynevezett „concerts panaché"-khez [vegyes hangversenyek], mind a magánházakban, mind a nyilvános helyeken; éppen Liszt találta ki és „követte el" azt a „hallatlan merészséget", hogy – először 1839-ben, Rómában – időnként egymaga ült csak a pódiumon, kizárólag a saját vagy mások műveit is tolmácsolván, ezzel megteremtvén a „recital", a szólóest műfaját), és idéznek a ko-

17 Serge Gut–Jacqueline Bellas: *Correspondance Franz Liszt – Marie d'Agoult*. Présentée et annotée par ~. Paris: Fayard, 2001.

18 Klára Hamburger: *Franz Liszt Lettres à Cosima et à Daniela*. Présentées et annotées par ~. Mardaga: Sprimont, 1996.; uő: *Franz Liszt Briefwechsel mit seiner Mutter*. Ed. by ~. Eisenstadt: Amt der Burgenländischen Landesregierung, 2000.

19 Michael Short: *Liszt Letters in the Library of Congress*. Intr., transl., annot. and ed. by ~. (Franz Liszt Studies Series 10.) Hillsdale N. Y.: Pendragon, 2003.

20 Luciano Chiappari: *Liszt a Firenze, Pisa e Lucca*. Pisa: 1989.; uő: *La Cinquecentesca Villa abitata da Liszt a Monte S. Quirico di Lucca*. Pisa: 1991.; uő: *Liszt a Como e Milano*. Pisa: Pacini, 1997.; uő: „Liszt a Venezia." In: *Liszt 2000*, 100–107.

21 *Quaderni dell'Istituto Liszt*. [Ed. by Rossana Dalmonte.] Milano: Rugginenti.

rabeli sajtó kritikáiból. A tanulmányok végén táblázatban azonosítják a játszott darabokat. Nagyon hasznos, és megkönnyíti a tájékozódást a kötet elején szereplő táblázat, amelyben szemléletesen közlik, évszám szerint az érintett városokat és az ott adott Liszt-koncertek legfontosabb adatait. A könyv végén a szerzők életrajza és index segíti az olvasót.

A szerkesztők közreadtak három, e kötet keretébe illeszthető, régebben, folyóiratokban francia nyelven már publikált, nehezen hozzáférhető, kiváló tanulmányt: Eckhardt Máriáét *(Liszt à Marseille)*, Jacqueline Bellasét *(F. L. en tournée dans le Sud-Ouest en 1844)* és Pauline Pocknellét *(F. L. à Bourges)*: az ő emlékének ajánlották a könyvet. Serge Gut professzor az 1844–1845-ben adott hangversenyek műsorával, Guy Gosselin professzor az 1845-ös év vidéki közönségével-kritikájával foglalkozik. Nagyon tanulságos, hogy a szerkesztők a társadalmi háttérrel együtt olyan gyakorlati körülményeket is ismertetnek, mint a közlekedés: Liszt ezt az elképesztő mennyiségű kilométert viszonylag rövid idő alatt, részint delizsánszban, részint hajón, részint – amikor és ahol már létezett – vasúton tette meg. Térképekkel, a postakocsikra, vonatokra és hajókra vonatkozó egykori ábrákkal, menetrendekkel, valamint nyomtatott koncertműsorokkal teszik érzékletessé Liszt vállalkozásának szédítő iramát.

A kötetnek tulajdonképpen ez a tizenhárom nagyon precíz, tényfeltáró, gazdagon jegyzetelt tanulmány (a már említetteken kívül Geneviève Honegger, Corinne Schneider, Florence Doé de Maindreville munkája) a legértékesebb része.

Kritikus észrevételeim apróságokra vonatkoznak. Így a 42. és a 399. oldalon (külföldi kiadványok gyakori tévedése) „Budapest"-ként említik a magyar fővárost, holott annak neve 1873-ig – amikor is Pest, Buda és Óbuda egyesült – Pest volt.

– A 106. oldalon említett baritonista neve helyesen: Ciabatta. Titkárként is szolgált Lisztnél a dél-franciaországi–spanyol–portugál körúton.

– A 132. oldalon egyházi vonatkozással magyarázzák, hogy Liszt „frater"-ként beszél önmagáról. Édesanyjához írott leveleiből kiderül, sokkal prózaibb oka van: kisfiúkorában, amikor valami ügyetlenséget csinált, anyja jó osztrákosan „ungeschickter Frater"-nek (ügyetlen fráternek) szidta.

– A 195. oldalon szereplő „Molina" művésznő, az ifjú Liszt spanyol tanítványának (hiányzó) keresztneve, mint a Liszt Annának írott levelekből kiderül: Rosario.

– A 248. oldalon szereplő Beethoven-mű, a „quasi una fantasia" nem op. 23, hanem op. 27.

– 312. oldal: óvatosabb lennék a játszott Liszt-művek azonosításával, mint ahogyan a Németországban játszott műsorok esetében Michael Saffle is az:[22] a *Grande Marche hongroise* elnevezés nem egyértelmű; legkevésbé a *Rákóczi induló*-feldolgozás *(Magyar Rhapsodiák,* R. 107, S. 241, Heft VI/13, *„Tempo di Marcia"* 1840) valószínű, talán inkább a *Heroischer Marsch im ungarischen Stylről* (R. 53, S. 231, 1840) vagy esetleg a *Seconde Marche Hongroise*-ról, azaz *Ungarischer Sturmmarsch*ról (R. 54/a, S. 232, 1844) lehet szó;

22 Saffle: *Liszt in Germany*, 192.

– a *Mélodies hongroises* (a 345. oldalon is) talán inkább a *Mélodies hongroises d'après Schubert* (R. 250, S. 425) című darabbal azonos.

– A 345. oldalon gyanúm szerint a Beethoven-féle *Andante con variazioni* az op. 26 *Asz-dúr szonáta* I. tételét jelenti.

A könyv második részében, pontosabban utolsó ötven oldalán találhatók az „egyéb" kategóriába sorolható dolgozatok. Kiemelkedik közülük Bruno Moysannak a Liszt-átiratokat, -parafrázisokat elemző írása; furcsa, hogy semmilyen irodalomra nem hivatkozik, pedig e témával többen foglalkoztak. – Claude Knepper összefoglaló tanulmányából nem sok újat tudhatunk meg. – Cécile Reynaud Liszt írásai nyomán elemzi a „virtuozitás" szó jelentését. Sajnos nem említi azt a fontos tényt, hogy Liszt esszéinek megfogalmazói többnyire „szíve hölgyei" voltak: Marie d'Agoult, később Carolyne von Sayn-Wittgenstein. És hiányoltam dolgozatában, hogy nem hivatkozik a *Paganini-nekrológ*ra, amelynek végén, a művész feladatát ismertetve, Liszt világosan kimondja: „que la virtuosité lui soit un *moyen*, non une *fin*, qu'il se souvienne toujours, qu'ainsi que noblesse, et plus que noblesse sans doute: GÉNIE OBLIGE."[23] Továbbá nem hivatkozik a *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie* (A cigányokról és magyarországi zenéjükről) című könyvre, amelyben, a fentieknek kissé ellentmondva, a szerző hosszan értekezik a (latin „vir" és „virtus" szóból származtatott) virtuozitásról, a „virtuose créateur"-ről, az alkotó virtuózról.[24] – Michelle Biget-Mainfort tanulmánya, a *Le virtuose en son atelier: du „puff" à l'écriture*,[25] a maga önkényesen választott zenei összehasonlításaival nem éri el a többi cikk megalapozott, tudományos színvonalát. – Nemigen illik a könyv koncepciójába a fiatal Lisztről készült, elfelejtett, az illusztrációk között megtalálható portré – egyébként érdekes – leírása (Florence Guétreau: *Un portrait oublié de Liszt par Calamatta*).

A dekorációként használt – a *Bolond Istók* című 19. századi magyar élclapból való – karikatúrák, magyar és lefordított aláírással, amelyek az ősz Liszt abbét reverendában ábrázolják, 1873-ban – korban nagyon nem illenek a könyvbe, ezeket kár volt beletenni. Az egy ívnyi színes melléklet viszont – közöttük korabeli képek, portrék, karikatúrák és négy gyönyörű Turner-akvarell, ugyanazokról a Loire-menti helyekről, ahol Liszt is járt – telitalálat, amelyhez csak gratulálhatok a szerkesztőknek.

Egészében Nicolas Dufetel és Malou Haine, meg a Symétrie kiadó jóvoltából igen szép és tartalmas, megbízható, jól használható kötettel gazdagodott a Liszt-irodalom. Jó lenne, ha egy hasonlót Liszt párizsi szerepléseiről, oroszországi koncertturnéiról is megjelentetnének.

23 *Franz Liszt Sämtliche Schriften*, Bd. 1., 388.: „A virtuozitás *eszközül* szolgáljon, ne pedig *cél* legyen, hogy mindig emlékezzék rá: ahogyan a nemesség, és kétségkívül még annál is inkább: A ZSENI KÖTELEZ."

24 Franz Liszt: *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*. Paris: 1859, Éditions d'aujourd'hui, 280–281.

25 „A virtuóz műhelyében. A »puff«-tól az írásig." „Puff" a szerző szerint angolból átvett hang, a bámulaté: akkor adja a hallgató, amikor az előadó valami meglepőt produkál.

Ára: 500 Ft

V Fv 57 24

Magyar zene

2·2008

Magyar zene

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XLVI. évfolyam, 2. szám *2008. május*

Tartalom

TANULMÁNY

121 GYARMATI ESZTER
Több színpad – egy zongora
Eltérő eredetű témák egyazon műbe való integrálási kísérletei Liszt műhelyében

139 FAZEKAS GERGELY
Beteges és csúnya muzsika
vagy magasabb rendű művészet felé mutató iránytű?
Debussy fogadtatása Magyarországon (1900–1918)

155 PAPP MÁRTA
„Слышатся думы"
Muszorgszkij hangzó gondolatai

167 SOMFAI LÁSZLÓ
Bartók 2. vonósnégyese és Kodály „útbaigazítása"

183 SZABÓ BALÁZS
Bartók és Kodály: a 2. szonáta
és a Triószerenád kapcsolatáról

197 JOACHIM KREMER
Hangzó síremlékek
Gyászkompozíciók a kora újkori délnyugat-német temetési nyomtatványokban

GERHARD J. WINKLER
Joachim József és Goldmark Károly
Két zsidó muzsikus párhuzamos életrajza a történelmi Nyugat-Magyarországról

M. TÓTH ANTAL
Lintzenpoltz Simon (1752–1797), egy 18. századi veszprémi egyházzenész

RECENZIÓ

HAMBURGER KLÁRA
Liszt Ferenc utolsó napjai
Növendéke, Lina Schmalhausen kiadatlan naplója alapján bevezette, jegyzetekkel ellátta és szerkesztette Alan Walker

PAKSA KATALIN
A Kodály-emlékév tanulmánykötete
Berlász Melinda (szerk.): Kodály Zoltán és tanítványai

nka
Nemzeti Kulturális Alap

MEGJELENIK AZ OKTATÁSI ÉS KULTURÁLIS MINISZTÉRIUM ÉS A NEMZETI KULTURÁLIS ALAP TÁMOGATÁSÁVAL

Magyar zene ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT – 2008/2

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) • 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

Gyarmati Eszter

TÖBB SZÍNPAD – EGY ZONGORA*

Eltérő eredetű témák egyazon műbe való integrálási kísérletei Liszt műhelyében

„Az opera lángra gyújtja a zongorát."[1] Ebben a megragadó képben foglalta össze Alan Walker az operaszínpad és a koncertpódium 19. századi „nagy találkozását", melynek nyomán az 1820–30-as évektől kezdve előbb Párizsban, majd egész Európában „divatcikké"[2] váltak a zongorára írott operafantáziák, -parafrázisok, -reminiszcenciák, a népszerű operatémákat ízekre szedő variációsorozatok és a legkülönfélébb átdolgozások. Az opera természetesen az 1823 vége óta Párizsban élő Liszt zongoráját is lángra lobbantotta. Az első szikrák főként Rossini műveiből hullottak a klaviatúrára: az *Ermione* egy részletének feldolgozását *(Sept variations brillantes sur un thème de Rossini,* 1824) a *La donna del lago* és az *Armida* motívumainak Spontini-témákkal való ötvözése követte[3] *(Impromptu brillant sur des thèmes de Rossini et Spontini,* 1824);[4] egy hegedűre és zongorára írott, azóta elveszett Rossini-átdolgozás forrásául pedig a *Semiramide* szolgált (1827).[5]

Az 1820-as évek közepe táján persze aligha kerülhette el bárki is, hogy a francia fővárosban Rossini zenéjével, illetve a mester fanatikus rajongóival találkozzék. Mint Patrick Barbier fogalmaz, Párizsban „Rossiniről beszélgetni olyan volt, mint az időjárásról beszélgetni: ideális társalgási téma, amelyről mindenkinek volt vala-

* A tanulmány a bécsi Collegium Hungaricum ösztöndíja, valamint a Kodály Zoltán zenei alkotói ösztöndíj támogatásával készült 2007 júniusában megvédett szakdolgozatom nyomán. Köszönetemet fejezem ki témavezetőmnek, Kaczmarczyk Adrienne-nek, továbbá a budapesti Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpontnak, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Kutatókönyvtárának, illetve az Editio Musica Budapestnek, amiért a munkámhoz szükséges kéziratok másolatát a rendelkezésemre bocsátották.

1 Alan Walker: *Liszt Ferenc. I.: A virtuóz évek 1811–1847.* Ford. Rácz Judit, Budapest: Zeneműkiadó, ²1986, 8.

2 *„Modeprodukt".* Lina Ramann: *Franz Liszt als Künstler und Mensch.* I., Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1880, 396.

3 A Spontini-témák az *Olimpie* és a *Fernand Cortez* című operákból származnak.

4 E művet Liszt Ádám egyik Czernyhez írott levelében „Quodlibet"-nek nevezi. La Mara: *Classisches und Romantisches aus der Tonwelt.* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1892, 249.

5 A kompozíció Liszt és Nicholas Mori (1796/7–1839) közös műve volt. A korabeli párizsi sajtó egyébként két további alkalomról is tudósít, amelyek keretében Liszt Rossini-feldolgozásokat adott elő: 1825. április 1-jén saját zongoraimprovizációit és -variációit játszotta egy Rossini-témára zenekari kísérettel; 1828. április 13-án vagy 20-án pedig Rossini- és Auber-motívumokra írott változataival lépett a közönség elé. Geraldine Keeling: „Liszt's Appearances in Parisian Concerts, 1824–1844. Part 1: 1824–1833". *Liszt Society Journal* (a továbbiakban: *LSJ),* Centenary Issue (1986), 24. és 27.

mi mondandója, és amely kisegíthette az embert szorult helyzetéből, ha akadozott a csevegés".[6] Az operaszerző iránti lelkesedés az első Párizs számára átdolgozott Rossini-opera, a *Le Siège de Corinthe* bemutatója után csapott különösen magasra: a mű az 1826. október 9-i premieren rendkívüli sikert aratott, s 1844-ig 105 előadást ért meg az Opérában.[7] A lelkes fogadtatásban kétségkívül szerepet játszottak aktuálpolitikai motívumok is. A francia közvélemény élénk figyelemmel kísérte a *Siège* bemutatója idején immár öt éve zajló görög szabadságharc (1821–1832) eseményeit, s bár a francia kormány hivatalosan Törökország szövetségese volt, a közvélemény a felkelők pártján állt. Rossini, felismervén a kínálkozó lehetőséget, 1820-ban Nápoly számára írott *Maometto II* című operáját úgy dolgozta át a párizsi Opéra számára, hogy a publikum a *Le siège de Corinthe*-ben az elnyomott görögök és a hódító törökök konfliktusára ismerhessen (az olasz eredetiben ábrázolt velencei–török szembenállás helyett). Mint a *La Quotidienne* beszámolt róla, a premieren minden számot tapsvihar fogadott, s a közönség mintegy fél órán át követelte, hogy a maestro jelenjék meg a színpadon; éjszaka pedig az Opéra zenészei a II. felvonás fináléjával adtak szerenádot a zeneszerzőnek.[8]

Mindezek fényében nem csoda, hogy a korabeli Párizsban Henri Herz,[9] Johann Peter Pixis,[10] Sigismond Thalberg,[11] Carl Czerny[12] és Liszt tollából sorra születtek a *Siège* legnépszerűbb számainak különféle átiratai és feldolgozásai. Liszt variációsorozatából azonban, amelynek alapjául az opera III. felvonásának fináléjában felhangzó induló (*„Répondons à ce cri de victoire")*[13] szolgált, csak a bevezető szakasz maradt ránk *Introduction des variations sur une marche du „Siège de Co-*

6 „Talking about Rossini was like talking about the weather, an ideal topic of conversation about which everyone had something to say, and which could help one out of difficulty if conversation was floundering." Patrick Barbier: *Opera in Paris 1800–1850*. Portland: Amadeus Press, 1995, 189.

7 Albert Soubies: *Soixante-sept ans à l'Opéra en une page, 1826–1893*. Paris: Librarie Fischbacher, 1893, melléklet.

8 Herbert Weinstock: *Rossini: A Biography*. New York: Knopf, 1968, 153. Auguste Laget énekes jóvoltából tudunk egy 1827-ből származó, antirossinista „revue-dal"-ról is, amely a mű népszerűségének további bizonyítéka. A Rossini-operák zenekarának felfokozott hangerejét pellengérre állító kuplé előadója egy Rossini-rajongót alakít, aki – nem jutván be a nézőtérre – a dalszínház folyosójáról hallgatja az imádott komponista egyik operáját, s a refrénben a következőt énekli: „Mit is beszélek! Nagy Rossini! [mindent] remekül hallok innen is!" – és közvetlenül ezután a *Siège* II. felvonás végi indulója hangzik fel. (Uott 154–155. és 444. A kuplé szövegét Weinstock angol fordításban adja meg: „What am I saying! Great Rossini! / I hear very well from here!")

9 *Grandes Variations sur le choeur des Grecs du Siège de Corinthe*, op. 36, 1826–27.

10 *Mélange sur des motifs favoris du Siège de Corinthe*, op. 91, 1827; *Nocturne pour Piano et Violoncelle composé sur des Motifs du Siège de Corinthe de Rossini*, op. 92, 1827.

11 *Impromptu pour le Piano-Forte sur des thèmes favoris de l'Opéra Le Siège de Corinthe de Rossini*, op. 3.

12 *Variations de Concert sur la Marche des Grecs de l'Opéra: Le Siège de Corinthe de Rossini*, 1827.

13 A műjegyzékekben és vonatkozó szakirodalomban jellemzően olaszul idézik az induló szövegét: *„Questo nome che suona vittoria"*. Ennek magyarázata az lehet, hogy a *Maometto II* átdolgozásaként született, cselekményében is megújított *Siège*-t nem sokkal a bemutató után visszafordították olaszra. Ez utóbbi alak *L'Assedio di Corinto* címen vált ismertté, s – talán a Ricordi kiadónál való többszöri megjelenésének köszönhetően – úgy tűnik, ez a „visszaolaszosított" változat lett a legközismertebbé.Az *Assedio* egyébként az 1828-as itáliai bemutató után 1829. február 4-én Párizsban is színre került (lásd Weinstock: *Rossini*, 506).

rinthe" (1830) címfelirattal. E „bevezető", melynek kézirata egészen 1976-ig lappangott,[14] a műfaj korabeli kívánalmainak megfelelően egy dominánsszeptim akkordon marad nyitva, s mindmáig nem sikerült egyértelműen tisztázni, hogy az introdukciót követő variációk csak Liszt fantáziájában, ujjaiban, avagy írott formában is léteztek-e valaha. Pedig tizenöt évvel azután, hogy Nancy B. Reich a purchase-i Manhattanville College könyvtárában rábukkant az *Introduction* kéziratára, felcsillant a remény, hogy legalább „reinkarnálódott" formájában valamivel többet is megtudhatunk e zongoraműről. 1991-ben ugyanis a párizsi Hôtel Drouot aukcióján felbukkant egy Liszt-kézirat töredéke,[15] amelyet Rena Charnin Mueller a zenei anyag alapján Rossini *Le Siège de Corinthe*-jével hozott összefüggésbe.[16] A fragmentumhoz azt az 1839. december 24-én, Pesten kelt Liszt-levelet kapcsolja, melynek címzettje Tobias Haslinger kiadó és impresszárió: „Legyen olyan jó és kérje meg Carlt, hogy amilyen gyorsan csak lehet, küldje el nekem Pestre a Maometto-fantáziát..."[17] Mint emlékszünk rá, Rossini *Siège de Corinthe*-je a *Maometto II* átdolgozásaként született – nyilvánvalóan ez indította a tanulmány íróját arra, hogy a *Maomettót* a *Siège* „szinonimájának" tekintse.[18] Mueller fentebb említett cikke papirológiai vizsgálatok alapján arra is rámutat, hogy a kézirat keletkezése éppúgy 1839-re tehető, mint az idézett Haslinger-levél, amelyben Liszt (tudomásunk szerint) első alkalommal említi a *Maometto-fantáziát*. Így következtetése szerint a kézirat minden bizonnyal a *Maometto-fantázia* töredéke; utóbbit pedig az *Introduction* átdolgozott változatának tekinti, amely „közel tíz évvel azután született, hogy Liszt először dolgozta fel a vonatkozó művet".[19]

14 Nancy B. Reich: „Liszt's Variations on the March from Rossini's *Siège de Corinthe*". *Fontes Artis Musicae* (a továbbiakban: *FAM*), vol. XXIII (1976/3), (fakszimile melléklettel), 102–106.; uő beszámolója (cím nélkül) a Communiqués rovatban: *FAM*, vol. XXVI (1979/3), 235–236.; uő: „Liszt's Variations on the March from Rossini's *Siège de Corinthe*". *Journal of the American Liszt Society* (a továbbiakban: *JALS*), 7 (1980), (fakszimile-melléklettel), 35–41. Az első cikk a kézirat felbukkanásáról számol be, és számos tisztázandó kérdést tesz fel; ezeket részben megválaszolva az 1979-es írás részletezi a gyűjteményről gyűjteményre vándorló kézirat történetét; az 1980-as cikk pedig a két korábbiban közölt eredményeket összegzi.

15 Az autográfot ma Mus. Ms 41.636 szám alatt a bécsi Österreichische Nationalbibliothek őrzi.

16 Rena Charnin Mueller: „Liszt's Catalogues and Inventories of His Works". *Studia Musicologica* 34 (1992)/3–4, 231–250.; 237.

17 „Sind sie so gütig und bitten sie den Carl er soll mir so bald als möglich die Maometto Fantasie [...] nach Pest schicken..." Prahács Margit (közr.): *Franz Liszt. Briefe aus ungarischen Sammlungen 1835–1886*. Kassel: Bärenreiter, 1966, 46. és 292–293. Bár birtokos névmás nincs kitéve, bizonyosra vehető, hogy Liszt saját művére gondol.

18 A szóban forgó autográf hangjegyeiben ráadásul egy olyan jelenetre ismerhetünk, amely mind az eredeti *(Maometto II)*, mind a Párizs számára átdolgozott *(Siège)* verzióban megtalálható. Az I. felvonás introdukcióját követően megszólaló g-moll–G-dúr kórushoz („Risponda a te primiero" / „En ce peril funeste") a *Maometto II*-ban Condulmiero, Calbo és Erisso, illetve a *Siège*-ben Néoclès, Jero és Cléomène csatlakozik, majd Erisso/Cleomène rövid recitatívója után egy Esz-dúr induló hangzik fel („Si giuriamo sull'itali brandi", illetve „Oui jurons, jurons tous par ces armes").

19 „Obviously, the *Maometto Fantasie* to which he [Liszt a Haslingerhez írott levélben] was referring was the newly fashioned Siège de Corinth [*sic!*], composed nearly ten years after Liszt had first approached the related music." Mueller: *Liszt's Catalogues*... 237.

E fragmentum problémája tehát – legalábbis a mű azonosításának szintjén – látszólag megnyugtatóan tisztázódott, s azt gondolhatnánk, az *Introduction*nak legalább az utóéletét ismerjük valamennyire. Ez azonban illúzió. Először is: Mueller állításával ellentétben a *Maometto-fantázia* nem Rossini *Le Siège de Corinthe*-je, hanem az eredeti, itáliai verzió (a *Maometto II)* nyomán készült.[20] Másodsorban: 1841-ben Liszt leveleiben újra felbukkannak egy bizonyos Maometto-fantáziára tett lelkes utalások, a zeneszerző azonban – másfél évvel azután, hogy 1839 decemberében Pestre küldette *Maometto-fantáziájának* kottáját – úgy ír egy azonos című darabról, mint amelyet (más művekkel együtt) épp most, 1841 késő tavaszán komponál... Május 14-én a következő sorokat küldi Marie d'Agoult-nak: „Mint egy tébolyult, úgy dolgozom a tébolyult fantáziákon. A Norma, a Somnanbula [*sic*], a Freichütz [*sic*], a Maometto, a Moïse és a Don Juan öt-hat napon belül elkészül. Ez valami új lehetőség, amit felfedeztem, és amit ki akarok aknázni. Ennek köszönhetően a legutóbbi dolgaim összehasonlíthatatlanul jobbak a korábbiaknál."[21] Mindezt egy másik, Simon Löwynek címzett és ugyancsak 1841 májusából való beszámoló is megerősíti: „Nemrég a fantáziák egy új típusát fedeztem fel, s szorgosan ki is aknázom. Norma, Don Juan, Sonnambula, Maometto és Moïse egymás sarkára hágnak..."[22] Három hónappal később Francesco Alberti grófnak az előbbiekhez hasonló lelkesedéssel írja: „Azzal büszkélkedhetem, hogy nagyot léptem előre, mióta utoljára hallottál. Előadás és komponálás terén egyértelműen fejlődtem csillogás és mélység tekintetében. [...] Ha eljönnél a Rajna-vidékre, hallhatnál egy fél tucat fantáziát (Robert le Diable, Norma, Freyschutz [*sic*], Don Juan, Marches Maometto et Mose),[23] amelyek értékesebbek bármely művemnél, amit ismersz."[24]

E leveleken kívül a komponista úgynevezett Lichnowsky-vázlatkönyvében is felbukkan ekkortájt a „Maometto" név (igaz, már csak áthúzva maradt ránk)[25] *(1. ábra)*.

---

20 Ennek részletes bizonyítását lásd Gyarmati Eszter: „Several stages – one piano: Philological and compositional problems with reference to Liszt's unfinished or fragmentary Rossini arrangements." *Studia Musicologica* (2008, sajtó alatt).

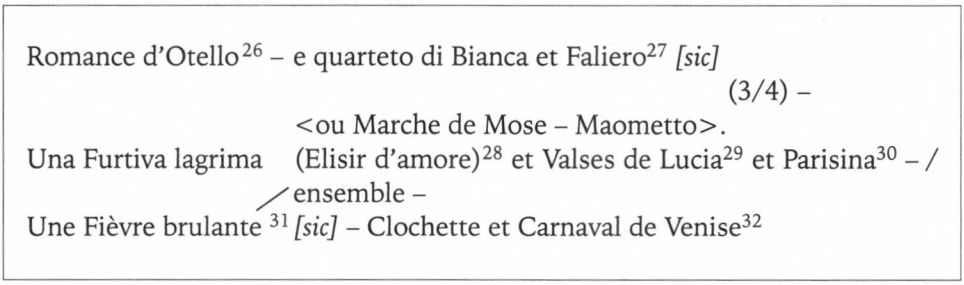
21 „En attendant je travaille comme un enragé à des fantaisies d'enragé. Norma, la Somnanbula, Freichütz, Maometto, Moïse et Don Juan vont être prêts dans cinq à six jours. C'est une nouvelle veine que j'ai trouvée et que je veux exploiter. Comme effet ces dernières productions sont incomparablement supérieures à mes choses précédentes." *Correspondance Franz Liszt–Marie d'Agoult*. Közr. Serge Gut és Jacqueline Bellas. Paris: Fayard, 2001, 798.

22 „Je viens de trouver une nouvelle veine de Fantaisies – et l'exploite à force. Norma, Don Juan, Sonnambula, Maometto et Moïse entassé l'un sur l'autre...". *Franz Liszts Briefe*. I., Közr. La Mara, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1893, 43–44.

23 A levél közreadója (lásd a következő lábjegyzetet) „Moise"-ként írta át a címet, a mellékletként közölt fakszimilében azonban véleményem szerint „Mose" olvasható.

24 „Je me pique d'avoir fait de notables progrès depuis que tu ne m'as entendu. Comme execution et comme composition j'ai certainement gagné en éclat et en ampleur. C'est l'avis unanime de tous ceux qui m'ont entendu à diverses reprises. Si tu venais au Rhin tu entendrais une demi douzaine de fantaisies (Robert le Diable, Norma, Freyschutz, Don Juan, Marches Maometto et Mose) qui valent mieux qu'aucune de celles que tu connais de moi." „Franz Liszt: Fifteen Autograph Letters (1841–1883) in the William Ready Division of Archives & Research Collections, Mills Memorial Library, McMaster University, Canada". Szerk. Pauline Pocknell, *JALS*, 39 (1996), 4. és 15.

25 Lásd az *1. ábra* < >-be tett szavait.



1. ábra. Lichnowsky-vázlatkönyv, *5. oldal (részlet) (diplomatikus átírás)*
(D–WRgs 60 / N8, 1840-es évek eleje)

Mivel a Lichnowsky-vázlatkönyv legkorábbi bejegyzését Mueller 1841-re teszi,[33] a bejegyzés nyilvánvalóan nem azért került a zsebkönyvbe, mert a zeneszerző ekkor látta meg a *Maometto II*-ban a felhasználható „alapanyagot". De vajon mi magyarázhatja Liszt visszatérését az egyszer már feldolgozott Rossini-operához?

A kérdés megválaszolásához talán az a furcsa bejegyzés vihet közelebb, amely August Conradi *Catalogue des compositions et publications pour le piano de F. Liszt*[34] című munkájában olvasható. Ebben a jegyzékben, amelyet Liszt 1848–1849-ben állíttatott össze titkárával, a *Fantaisies* címen felsorolt művek között egy (kiadatlannak jelzett) *„Nonetto e Mose"* tétel is szerepel. Peter Raabe úgy véli, a „Nonetto" szó mögött valójában a *Maometto* bújik meg: a Liszt kéziratos listája és egy 1847–48-ban készült, anonim jegyzék alapján[35] dolgozó Conradi alighanem félreolvasta vagy elírta a címet.[36]

26 Rossini: *Otello* (1816). Liszt „Romance"-on – a korabeli gyakorlatnak megfelelően – alighanem Desdemona III. felvonásbeli Fűzfadalát („Assisa al piè d'un salice") értheti.

27 Rossini: *Bianca e Falliero* (1819), kvartett a II. felvonásból: „Cielo, il mio labbro ispira" (Bianca, Falliero, Contareno, Capellio). Nem világos, mire vonatkozik a „(3/4)"; a kvartett 6/8-os, később 4/4-es lüktetésű.

28 Donizetti: *L'elisir d'amore* (1832), románc a II. felvonásból (Nemorino).

29 Donizetti: *Lucia di Lammermoor* (1835). Az első felvonás duetto-fináléjának zárószakasza: „Verranno a te sull'aure" (Lucia, Edgardo).

30 Donizetti: *Parisina* (1833), duett a II. felvonásból: „Non pentirti, mi ferisci" (Parisina, Azzo).

31 Grétry: *Richard Coeur-de-lion* (1784), románc a II. felvonásból (Richard, Blondel). Az „ensemble" alighanem az ezt követő finálére vonatkozik.

32 A szavak Paganini-művekre utalnak: előbbi az op. 7-es *h-moll hegedűverseny* (1826) zárótételére, utóbbi az op. 10-es „O mamma, mamma cara"-variációkra (1829).

33 Mueller: *Liszt's Catalogues*... 234.

34 A jegyzéket a weimari Goethe- und Schiller Archiv (a továbbiakban: D–WRgs) őrzi 60 / Z15-ös jelzet alatt.

35 A Liszt műveiről, illetve repertoárjáról nagyjából 1843 és 1858 között készült kéziratos műjegyzékekről lásd Mueller áttekintését: *Liszt's Catalogues*... 239., 1. ábra *(Transmission of the Catalogues)*. Az anonim szerzőtől származó jegyzékben (*Catalogue des Compositions de F. Liszt*, D–WRgs 60 / Z17a) egyébként nem található a *Maomettóra* és/vagy a *Mosèra/Moïse*-ra utaló bejegyzés.

36 Peter Raabe: *Liszts Schaffen*. Tutzing: Hans Schneider, 1968², 361.

Mint látjuk, Maometto itt már nincs egyedül – de honnan és hogyan kerülhetett mellé „Mose"? Ugyancsak Rossini tollából és ugyancsak a párizsi Opéra színpadáról. Az itáliai mester *Mosè in Egitto* (Mózes Egyiptomban) című operája nagyon hasonló utat járt be, mint a *Siège:* az eredetileg 1818-ban Nápolyban bemutatott művet Rossini 1827-ben *Moïse et Pharaon, ou Le passage de la Mer Rouge* (Mózes és a fáraó, avagy átkelés a Vörös-tengeren) címmel dolgozta át a francia főváros számára, s az új változatot szűk fél évvel a *Siège* után mutatták be az Opérában. Mint Weinstock fogalmaz, a darabot szinte hisztérikus lelkesedéssel fogadta a közönség, s az 1827. március 26-i premiert követő bő másfél esztendő alatt a *Moïse* mintegy száz előadást ért meg.[37] A sikeres opera oldalvizén természetesen pillanatok alatt felsorakoztak Paganini, Herz, Czerny, Ferdinand Ries és mások feldolgozásai, átiratai és variációi. Közülük talán Thalberg műve, a *Fantaisie sur des thèmes de l'opéra Moïse de Rossini* él leginkább a köztudatban, mivel ez a híres „elefántcsontszín párbaj" során is elhangzott.[38] A Conradi-katalógus bejegyzése arra enged következtetni, hogy Lisztet is foglalkoztatta a *Mosè/Moïse* feldolgozása, méghozzá – a Conradi kezétől ránk maradt fantáziacím szerint – a *Maometto II* egy vagy több témájával kombinálva. A *„Nonetto e Mose"*-nak azonban nincs további nyoma az életműben, mi több, mint alább látni fogjuk, egyes Liszt-kutatók egyenesen azon az álláspontón vannak, hogy a *„Nonetto e Mose"* alak két független (és elveszett) fantázia címének „egybecsúsztatásából" született – s így tulajdonképpen egy sosemvolt mű után kutatunk a Liszt-életműben. Ha azonban a bejegyzés tartalmi részét tekintve mégis bizalmat szavazunk Conradinak, és feltételezzük, hogy a fantázia valóban ebben az „összetett" formában létezett – ha máshol nem, hát Liszt tervei között vagy munkaasztalán – nemcsak annak a kérdésnek a megválaszolásához juthatunk közelebb, miért is fordult a zeneszerző 1841-ben ismét a *Maometto II*-hoz, de szembesülhetünk a különböző eredetű témák összekapcsolásának kompozíciós és esztétikai problémájával is, amely a jelek szerint évtizedeken át foglalkoztatta Lisztet.

De létezik vagy létezett-e valóban egy önálló, a *Maometto-fantáziá*tól független *Mosè/Moïse-fantázia,* amint azt Felix Raabe (1931),[39] Friedrich Schnapp (1942),[40] Luciano Chiappari (1996),[41] valamint Michael Short és Leslie Howard (2004)[42] véli? A négy szóban forgó Liszt-műjegyzék mindegyike hivatkozik a d'Agoult- és a Löwy-levélre, s Liszt szavai első látásra mintha valóban azt sugallnák, hogy ezekben a zeneszerző két különálló kompozícióról számol be a címzetteknek. De idézzük fel a levelekben említett Liszt-művek pontos listáját. A Marie d'Agoult-hoz címzettben ezt olvashatjuk: „fantaisies... Norma, la Somnanbula, Freichütz, Maometto, Moïse et Don Juan"; a Löwyhez intézettben pedig a következőt: „Fantaisies... Norma, Don Juan, Sonnambula, Maometto et Moïse". S bár a vizsgált katalógusok nem említik, hasonló felsorolást találunk az Alberti grófnak küldött levélben is: „une demi douzaine de fantaisies (Robert le Diable, Norma, Freyschutz, Don Juan, Marches Maometto et Mose)". A három listán szereplő fantáziák közül a fennmaradt művek mind önálló kompozíciók, s az Albertinek írott „fél tucatnyi" megjelölés is amellett látszik szólni, hogy a *Maometto* és a *Mosè/Moïse* egymástól független darabok. Ám Liszt a „demi douzaine" megjelölést nem feltétlenül hasz-

nálja precíz számok kifejezésére;[43] a leveleket illetően pedig feltűnő, hogy bár a három, Liszt kezétől származó felsorolás sem tartalmilag, sem a művek sorrendjét tekintve nem egyezik meg pontosan, a Maometto és a Mosè/Moïse szavak minden alkalommal egymás mellett szerepelnek. Figyelemre méltó továbbá, hogy az Alberti-levélbeli „Marches de Maometto et Mose" leírás csaknem azonos a vázlatkönyvi bejegyzéssel: „Marche de Mose – Maometto". A Lichnowsky-vázlatkönyv 5. oldalán olvasható felsorolásáról Rena Charnin Mueller[44] ráadásul úgy véli, hogy abban Liszt olyan témakombinációkat rögzített (emlékeztető céllal), amelyeket megfelelő improvizációs és/vagy kompozíciós kiindulópontnak vélt – s a *Mosè* és a *Maometto* itt is egymás mellett áll.[45] Mindezek fényében nagyon is lehetségesnek tűnik, hogy Conradi nem tévedésből rendelte egymás mellé a két – indulókban egyébként egyaránt gazdag – Rossini-operát: Liszt valóban egyetlen fantázia keretében ötvözte (vagy tervezte ötvözni) azokat.

Lisztet zeneszerzőként és előadóművészként már pályája kezdetétől foglalkoztatta, hogyan lehet különböző tőről fakadó anyagokból egyetlen művön belül életképes szimbiózist teremteni. Egyik legkorábbi ezirányú próbálkozására az *Allgemeine Musikzeitung* kritikusa is felfigyelt: „A fantáziát inkább *capricció*nak neveznénk, mivel közjátékokkal egymáshoz fércelt témák sora még nem méltó rá, hogy e díszes címmel illessék, amellyel manapság oly gyakran visszaélnek. Mégis, igazán jó volt

37 Weinstock: *Rossini...* 156.

38 A párbajt – természetesen csupán billentyűkön – Liszt és Sigismond Thalberg vívta 1837. március 31-én Cristina Belgioioso párizsi szalonjában. Liszt egyébként igen kedvezőtlen véleménnyel volt Thalberg *Mózes-fantáziá*járól: „Sur trois morceaux exécutes à ses concerts (le troisème caprice, la fantaisie sur des airs anglais, et celle de Moïse), deux ont fait un complet fiasco, et le troisième, Moïse, ne s'est sauvé des eaux que grâce aux puissantes mélodies de Rossini, sur lesquelles il reposait enveloppé d'arpèges comme d'un réseau." Franz Liszt: *Sämtliche Schriften*, ed. Rainer Kleinertz, Vol. 1. Wiesbaden–Leipzig–Paris: Breitkopf & Härtel, 2000, 366.

39 Raabe: *Liszts Schaffen*, Zusätze zu Band II., 27.

40 Friedrich Schnapp: „Verschollene Kompositionen Franz Liszts". In: *Von deutscher Tonkunst. Festschrift zu Peter Raabes 70. Geburtstag*. Szerk. Alfred Morgenroth, Leipzig: Peters, 1942, 123. és 125.

41 Luciano Chiappari: *Liszt: „Excelsior!", op. 1400*. Pisa: Pacini, 1996, 91.

42 Michael Short–Leslie Howard: *Ferenc Liszt (1811–1886). List of Works. Comprehensively expanded from the Catalogue of Humphrey Searle as revised by Sharon Winklhofer*. Milano: Rugginenti, 2004, 127.; lásd még Michael Short: „The doubtful, missing and unobtainable works of Ferenc Liszt (1811–1886)", *LSJ*, 24 (1999), 28–68.; 48–49.

43 Az *Album d'un voyageur* első, *Impressions et poésies* kötetének darabjaira Liszt például „5 vagy 6 költői töredék"-ként és „fél tucat fantáziadarab"-ként egyaránt utal egy-egy 1837-es és 1838-as levelében (lásd Jacques Vier: *Franz Liszt: L'artiste – le clerc*. Paris: Editions du Cèdre, 1950, 36–37.; *Franz Liszts Briefe*. I., 19.); e művek azután hat, illetve hét darabnak számozva jelentek meg nyomtatásban. Az eltérő számozás oka, hogy az 1842-es bécsi Haslinger-kiadásban a *Le Lac de Wallenstadt* és az *Au bord d'une source* 2a és 2b-ként, az 1841-es párizsi Richault-kiadásban pedig önálló szám alatt jelent meg. Részletesen lásd: Kroó György: *Az első Zarándokév*. Budapest: Zeneműkiadó, 1986, 29. és 117., 35. és 118.

44 Mueller: *Liszt's Catalogues...* 237.

45 Az *ou* kötőszó és címek tipográfiai elrendezése alapján *(lásd 1. ábra)* még az sem zárható ki, hogy Rossini *Otellójának* Fűzfadalához társulhattak volna a *Maometto* és a *Mosè* témái.

látni, ahogy a kis Herkules Beethoven A-dúr szimfóniájának *Andantéjá*t és Rossini *Zelmirá*jából az egyik kantiléna motívumát egyesítette, és – hogy úgy mondjam – egy tésztává gyúrta."[46] Mint már említettük, a Czerny védőszárnyai alól épp hogy előbújt, ambiciózus csodagyerek egyik legkorábbi nyomtatásban megjelent kompozíciójához, az *Impromptu brillant sur des thèmes de Rossini et Spontini*hez is különböző művekből, négy operából válogatta össze témáit, terjedelmes és tetszetős darabbá szerkesztve őket. Ramann szerint ez a gyakorlat nem volt szokatlan a kor zongoravirtuózainak körében, akik egy vagy több operából is választhattak motívumokat ugyanazon zongoraműhöz.[47] A több operaforrásra épülő fantázia azonban összehasonlíthatatlanul ritkább lehetett: a *Piano Music of the Parisian virtuosos: 1810–1860*[48] tíz kötetében egyetlen operafantáziát sem találunk példaként erre a típusra, és a világ mintegy tízezer könyvtárának állományát nyilvántartó WorldCat-adatbázisban[49] Thalberg, Herz, Pixis vagy Kalkbrenner operafeldolgozásaira keresve sem sikerült különböző forrásokból származó témákat összekapcsoló operafantáziákat találnom.[50]

A Lichnowsky-vázlatkönyv tanúsága szerint Lisztet a 40-es évek elején különösen foglalkoztathatta az efféle témakombinatorika. A könyvecske idevágó bejegyzését vizsgálva az *1. ábrán* már láttuk: az *„ou Marche de Mose – Maomettó"*-t Liszt egy határozott, vízszintes vonallal kihúzta a felsorolásból.[51] Az áthúzás mindkét szót érinti, ami újabb bizonyíték lehet a két operaforrás összetartozása mellett; ugyanakkor a zeneszerző kezének megsemmisítő mozdulata mintha azt sugallná, hogy a feljegyzett ötletcsoportok közül csupán ez az egy nem bizonyult életképesnek, a többi viszont igen. Ám ha az érintetlenül maradt sorokhoz kapcsolható művek után kutatunk a Liszt-œuvre-ben, csalódnunk kell, s így az sem világos, miért épp a Maometto–Mosè-pár „életképtelenségét" jelezte Liszt az áthúzással (feltéve, hogy gesztusát megfelelően értelmezem). Csupán egyetlen esetet ismerünk ugyanis, amikor a Lichnowsky-listán egymás mellé rendelt témákból megkomponált és Liszt által kiadásra is érdemesnek tartott mű született: a

46 „Die Phantasie wollen wir lieber ein Capriccio nennen; denn mehrere durch Zwischenspiele aneinander gereihte Themata verdienen noch nicht jenen in unsern Zeiten nur zu oft gemißbrauchten Prachttitel. Indeß war es recht artig, wie der kleine Herkules Beethoven's Andante der A-Symphonie und das Motiv einer Kantilene aus Rossini's Zelmira vereinigte und so zu sagen in einen Teig knetete." A koncertre 1822. december 1-jén került sor Bécsben (ez volt Liszt első nyilvános fellépése a császárvárosban). A „tésztás" hasonlat feltehetően a Rossini- és a Beethoven-téma szimultán megszólaltatására utal. Lásd Ramann: *Franz Liszt als Künstler und Mensch*. I., 42–43.

47 „Die komponierenden Virtuosen der vor-dreißiger Jahre hatten bei ihren Fantasien meißt mehrere Melodien einer oder verschiedener Opern zur Grundlage genommen." Uott 405.

48 Szerk. Jeffrey Kallberg, New York: Garland, 1993.

49 http://www.worldcatlibraries.org.

50 Mindez természetesen csak az egy, illetve több színpadi műből válogató feldolgozások száma közötti nagyságrendi különbségre világít rá, és nem jelenti azt, hogy Liszt lett volna az egyedüli, aki más-más operákból vett témákat szőtt egyazon improvizációba vagy kompozícióba.

51 Hogy Liszt mikor törölte ezt a sort a vázlatkönyvből, nem ismeretes, ám valószínűtlennek tűnik, hogy 1848–49 előtt, vagyis azt megelőzően tette volna, hogy a „Nonetto e Mose" cím bekerült a Conradi-katalógusba.

Valse à capriccio sur deux motifs de Lucia et Parisina című kompozíciót 1842-ből.[52] Az, hogy a különböző forrásokból származó témákat integráló műtervek közül épp ebből a párból született papíron is megfogalmazott és a zeneszerző életében megjelent kompozíció, talán azzal magyarázható, hogy a kiválasztott részleteket Liszt egy közkedvelt tánc-formában mintegy „közös nevezőre" tudta hozni. Lucia és Edgardo, valamint Parisina és Azzo kettősének anyaga ugyanis egyaránt keringővé alakítható, s így Liszt a két témát problémamentesen egymáshoz kapcsolhatta egy elegáns pódiumdarab keretében. A komponista egyébként 1835/36-ban *Réminiscences de Lucia di Lammermoor*[53] címmel már feldolgozta Donizetti operáját. Azt a Lisztet azonban, aki a drámát szuverén módon újjáalkotó, 1835/36-os feldolgozás során minden zeneszerzői eszközével a tragikus sorsú hősnő „kárpótlására" törekedett,[54] 1842-ben, a *Valse à capriccio* komponálásakor láthatólag nem foglalkoztatta, milyen drámai lehetőség rejlene például abban, hogy Donizetti operájában az idilli-bizalomteli dallamként megismert „keringő" az őrülési jelenetben visszatér, vagy hogy a *Parisiná*ból választott téma épp a tragikus eseményeket elindító jelenethez kötődik.[55] Utóbbi kompozícióban mintha sokkal inkább az a zeneszerzés-technikai szempontból izgalmas felismerés inspirálta volna, hogy a *Luciá*ból és a *Parisiná*ból származó „keringők" nem csupán szukcesszív, de szimultán módon is összekapcsolhatók.[56] *(1. kotta a 130. oldalon)* E látványos zeneszerzői és előadói bravúr viszont szükségszerűen „semlegesíti" a választott témákat, kiragadva azokat eredeti drámai kontextusukból.

Egyazon opera – a *Lucia di Lammermoor* – két Liszt-féle feldolgozása tehát két igen eltérő zeneszerzői attitűdről tanúskodik: az egyik inkább az elsöprően sikeres

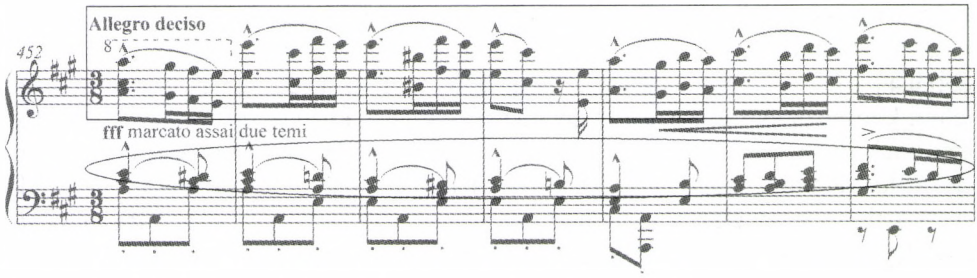
52 Az „Una furtiva lagrimá"-t viszont – amelyet a vázlatkönyv tanúsága szerint Liszt a két keringő mellé szánt volna – nem találjuk sem a *Valse à capricciób*an, sem annak tíz évvel későbbi átdolgozásában *(Valse de concert sur deux motifs de Lucia et Parisina de Gaetano Donizetti)*.

53 A Lucia-reminiszcenciákhoz, bár külön jelent meg, a szerző szándéka szerint az ugyanekkor komponált *Marche funèbre et Cavatine de Lucie de Lammermoor* is hozzátartozik. Lásd Raabe: *Liszts Schaffen*, 273., 151. és 152. szám.

54 Vö. Batta András: *Az improvizációtól a szimfonikus költeményig*. Doktori disszertáció. I–II., gépirat, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1985–1987, I., 73–78.

55 Ebben a jelenetben Parisina bevallja gyanakvó férjének, Azzónak, hogy szerelmes Ugóba, aki valójában Azzo fia. Azzo bosszút esküszik, s az utolsó felvonásban kivégezteti Ugót. Parisina, meglátván halott szerelmét a vérpadon, holtan esik össze.

56 Lásd a 452. ütemtől, illetve az 1852-es átdolgozásban a 415. ütemtől kezdődő szakaszt *(New Liszt Edition* [a továbbiakban: *NLE*] II/6, 148–150., illetve 16–17.). Czerny *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte, op. 200* című munkájában így biztatja olvasóit az efféle szimultán témakombinálásra: „Wenn der Spieler zwey oder mehrere Themas findet, welche, jedoch erst nach vorher gegangener Durchführung jedes Einzelnen, sich zusammen vortragen lassen (z. B. das eine in der rechten, das andere in der linken Hand), so ist diess eine sehr interessante Nüance, welche auch bisweilen recht kunstreich ausfallen kann." Faksimile der Originalausgabe, szerk. Ulrich Mahlert, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1993, 76. Czernynek a fantáziálásról vallott – s az imént említett könyvben összefoglalt – nézeteinek Liszt zongorafantáziáira gyakorolt általános hatásáról lásd: Zsuzsanna Domokos: „Carl Czernys Einfluß auf Franz Liszt – Die Kunst des Phantasierens". In: Gottfried Scholz (szerk.): *Der junge Liszt. Referate des 4. Europäischen Liszt-Symposions*. München–Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler, 1993, 19–28.



1. kotta. Liszt: Valse à capriccio sur deux motifs de Lucia et Parisina *(1. verzió)*
A két Donizetti-dallam szimultán megjelenése (jobb kézben a Parisinából, bal kézben a Lucia di Lammermoor-ból származó téma) (NLE II/6, 148. o.)

zongoravirtuóz tapasztalataiból, a másik inkább a „bensőjéből vezérelt" zeneszerző esztétikai elvárásaiból eredeztethető (még ha ezek éppúgy nem választhatók el élesen egymástól, ahogy valamely nyílegyenes vonalú „fejlődést" sem feltétlenül érdemes keresni egyikből a másikba).[57]

A vonatkozó forrásokat vizsgálva úgy tűnik, Liszt már a *Maometto* és a *Mosè/ Moïse* esetében is rátalálhatott egy olyan közös elemre, amelynek segítségével kapcsolatot teremthetett a két opera között: nevezetesen az induló műfajára. Mint emlékezhetünk, a Lichnowsky-vázlatkönyvben a *„Marche de Maometto – Mose"* alak szerepel, az Alberti levélben pedig Liszt egyenesen többes számban – *„Marches Maometto et Mose"* – használja a főnevet. S most érdemes visszatérnünk korábbi kérdésünkre: mi indíthatta a zeneszerzőt arra, hogy 1841-ben ismét feldolgozza a *Maometto II*-t (esetleg saját 1839-es *Maometto-fantáziája* felhasználásával, akár befejezett volt e mű, akár nem)? Talán már ekkor valami hasonló ötlet merült fel benne, mint nem sokkal később a *Lucia di Lammermoor* és a *Parisina* esetében: két opera – jelen esetben a *Maometto* és a társműveként választott *Mosè/Moïse* – témáinak egy kompozíción belüli feldolgozása, melyek „közös nevezőjeként" ezúttal az induló műfaja kínálkozhatott.[58] Hogy Liszt végül milyen messzire jutott a mű komponálásában, nem tudjuk. A címet, még ha romlott formában is, ott találjuk Conradi jegyzékében, ami arra utal, hogy a darab elkészült; másfelől viszont az, hogy a (nevezzük most már így) *Maometto e Mosè/Moïse-fantáziát* Liszt – tudomásom szerint – többé nem említi,[59] azt is

57 Batta rámutat, hogy „[a] szalondarab és a fantázia műfaja és e műfajokban Liszt zenei megnyilvánulása [...] a harmincas évek közepén már nem mindig fedte tökéletesen egymást, egy-egy Liszt-féle reminiszcencia tehát azért többet jelentett, mint a többi kortárs virtuóz átiratainak zöme." Batta András: *Az improvizációtól a szimfonikus költeményig*, 19.

58 Liszt alkotói fantáziájában egyébként – azon kívül, hogy mindkét operában több induló is található – talán az is a *Maometto* mellé rendelhette a *Mosè*t, hogy e két Rossini-mű francia verziójának bemutatójára alig fél év különbséggel került sor a párizsi Opérában (lásd e tanulmány 120. és 126. oldalát).

59 A zeneszerző egyik időskori tanítványa, Carl Lachmund naplójából arról értesülhetünk, hogy Liszt (feltehetően 1860 augusztusában) III. Napóleon és Metternich hercegnő jelenlétében elzongorázta a *Preghierát* Rossini *Mózeséből*, ám ez az átirat, mű vagy improvizáció – amennyire Lachmund leírásából megítélhető – nem használt fel indulóanyagot. Alan Walker (szerk.): *Living with Liszt: from the Diary of Carl Lachmund, an American Pupil of Liszt, 1882–84*. Stuyvesant: Pendragon Press, 1995, 267.

sugallhatja, hogy a tervekből, vázlatokból végül nem született meg a mű. Nem egy Liszt-kompozícióról sejtjük ugyanakkor, hogy a csend, amely alkotója részéről övezi, megtagadásával tekinthető egyenértékűnek – így például a Lichnowsky-vázlatkönyv témaláncával összefüggésbe hozható utolsó kompozíció is a „virtuálisan áthúzottak" csoportjába sorolható.

Amint korábban már szó esett róla, a Lichnowsky-lista legalsó sorában olvasható „Clochette" Paganini – Liszt által többször feldolgozott – *Campanella*-dallamára utal, a „Carnaval de Venise" pedig az „ördög hegedűsének" egy másik művéhez, az op. 10-es variációkhoz köthető. Egy a weimari Goethe- und Schiller Archivban I44-es jelzet alatt megtalálható, címfelirat nélküli autográfban éppen ezeket a témákat fedezhetjük fel. A kézirat utolsó oldalára Liszt a „Lisbonne 2 Février" szavakat írta, s mivel a zeneszerző élete során csak egyszer, 1845-ben járt Lisszabonban, a ma *Variations de bravoure pour piano sur des thèmes de Paganini* címen ismert mű nyilvánvalóan ekkor került papírra.[60] Megjelenéséig azonban több mint másfél évszázad telt el,[61] bár a belőle hiányzó ütemek „egyrészt a kézirat utasításai szerint, másrészt analógiák alapján az esetek többségében evidens módon pótolhatók".[62] Hogy kiadott műveinek sorát – amelyek között 1845-re már két Paganini-feldolgozás is szerepelt[63] – Liszt ennek ellenére miért nem gazdagította e variációsorozattal, annál is különösebb, mivel az autográf alapján akár két külön verzió – egy egyszerűbb és egy nehezebb forma – is megjelentethető lett volna.[64] A különböző operákból vett témákra épülő zongorafantáziák kapcsán említett kontextusprobléma itt nem merülhet fel magyarázatként (hiszen a zeneszerző ezúttal instrumentális forrásokat használ), eddigi megfigyeléseink alapján mégsem zárható ki, hogy Liszt a

60 Lásd Rudolf Kókai: *Franz Liszt in seinen frühen Klavierwerken*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1969, 19.; 1. kiadás: Leipzig: Wagner, 1933.

61 *Variations de bravoure pour piano sur des thèmes de Paganini*. Közr. Mező Imre, Budapest: Editio Musica (a továbbiakban: EMB), 1989.

62 Az első kiadás előszavából. Mivel a kézirat 455. ütemében kezdődő utolsó variációt – a *Campanella*-témát bevezető négy és fél ütemtől eltekintve – Liszt nem komponálta meg, csupán a „sonnet[te] en ut" („csengettyű C-ben") szavakkal utalt az itt következő szakaszra, a 456–463. ütem a közreadó pótlását tartalmazza. Szintén szóbeli utalás („etc.") nyomán kellett kiegészíteni a 29–37. ütemet is, ide a *Grande fantaisie di bravura sur La clochette de Paganini* (1834) fentinek megfeleltethető szakaszát illesztette be Mező.

63 *Grande fantaisie di bravura sur La clochette de Paganini* (megj. 1834); *[6] Etudes d'exécution transcendante d'après Paganini* (megj. 1840) (ez utóbbinak harmadik darabja szintén a *Campanella*-dallamon alapul). 1851-ben – tehát bő fél évtizeddel a lisszaboni autográf keletkezése után – Liszt egy további Paganini-sorozatot is megjelentetett *Grandes études de Paganini* címmel.

64 A kézirat 343. ütemét a szerző kettősvonallal zárta le, s a magas és mély regiszterben váltakozva megszólaló súlyos a-moll akkordok is arra utalnak itt: a műnek vége. A kézirat azonban ezen a helyen nem szakad meg; a kompozíciós munka a következő oldalakon tovább folytatódott. Mint a lapok Liszt kezétől származó utólagos átszámozása alapján Mező Imre kimutatta, a dúrba transzformált *Campanella*- és a *Carnevale*-témát egyaránt magában foglaló eredeti kóda (300–343. ütem) helyére a szerző egy az előzőnél jóval nehezebb s egyúttal látványosabb anyagot komponált (amely azonban nemcsak új lezárást foglal magában, de egy szabad, fantáziaszerű szakaszt, a *Carnevale* téma egy újabb variációját, valamint egy korábbi *Campanella* variációra való visszautalást is). Az EMB kiadása mindkét változatot közli.

Variations de bravoure esetében sem tudta saját elvárásainak megfelelően megoldani a különböző tőről fakadó témák integrálását, s ezért nem tárta a nyilvánosság elé művét. Ezt a véleményt Batta azon kijelentése is alátámasztani látszik, mely szerint a *Campanella*-dallam korábbi – fantázia-, illetve etűdkeretben történt – feldolgozásaihoz képest a *Variations de bravoure* szigorúbb, kettősvariáció jellegű megformálása épp a növekvő zeneszerzői tudatosság jele.[65]

A Rossini-fantáziáról, a Donizetti-dallamokra épülő keringőről és a Paganini-variációkról szerzett eddigi tapasztalataink azt sugallják, hogy a különböző művekből származó témákat összekapcsoló kompozíciók vizsgálata nemcsak a zenetörténész, de maga Liszt számára is ingoványos területre vezet. S ha a Lichnowsky-listától immár elszakadva, az 1840-es évek Liszt-fantáziáinak tágabb körében folytatjuk a kutatást, ezt a feltételezést két további mű is megerősíti.

A *Fantasie über Motive aus Figaro und Don Juan* – amely Liszt szemében utóbb szintén „kegyvesztetté" vált s így a 20. század elejéig kiadatlanul maradt – a címben foglalt Mozart-operák négy népszerű témájára épül. Előbbi első felvonásából Figaro áriája *(Non più andrai)*,[66] annak zenekari utójátéka, valamint a második felvonásból Cherubino *Voi che sapete* kezdetű canzonája, az utóbbi első felvonásának fináléjából pedig a báljelenet „háromrétegű" zenéje került a zongoraműbe. Ludwig Rellstab egy Liszthez írott leveléből[67] tudjuk, hogy a kompozíciót „1842 utolsó éjjelén" maga a szerző adta elő az elragadtatott Rellstab jelenlétében; Ramann pedig egy berlini beszámolóra utal, amely szerint Liszt 1843. január 11-én egy „új fantáziát" játszott „a »Figaro házassága« témáira".[68] Kenneth Hamilton úgy véli, a Don Giovanni bálzenéjének feldolgozására Thalberg *Grande Fantaisie sur la Serenade et le Minuet de Don Juan* című, 1841-ben megjelent műve ösztönözhette Lisztet,[69] s elsősorban az a kihívás érdekelte, amelyet a jelenetben felhangzó „háromrétegű" táncmuzsika zongorára való átültetése jelentett.[70] Hamilton azt sugallja, hogy

65 Batta: *Az improvizációtól a szimfonikus költeményig*, 61.

66 Liszt ugyanerre az áriára improvizált 1824. március 7-én a párizsi Théâtre Royal Italienne koncertjén. Lásd Keeling: *Liszt's Appearances in Parisian Concerts*... 22–23.

67 „An mir ist freilich nichts Eisernes, als die Beharrlichkeit, mit der ich das Thema meiner Neujahrszudringlichkeit hier vor Ihnen monoton variire! – Aber kann ich anders in der Erinnerung der letzten Jahresnacht von 1842, wo ich noch spät um 11 zu Ihnen kam, und Sie mir die Figaro- und Don Juan-Phantasie vorspielten?" Ludwig Rellstab 1844. január 2-án Berlinben kelt levele Liszthez. *Briefe an Liszt*. I., 62–63.

68 Lina Ramann: *Lisztiana. Erinnerungen an Franz Liszt in Tagebuchblättern, Briegen und Dokumenten aus den Jahren 1873–1886/7*. Szerk.: Arthur Seidl, Mainz: Schott, 1983. Liszt-életrajzában Ramann magát a hírforrást is megnevezi, idézve a *Vossische Zeitung* kritikáját, amely a kompozíció „szörnyűséges nehézségein" könnyedén győzedelmeskedő virtuózt magasztalja. Ramann: *Franz Liszt*, II/1, 204.

69 Kenneth Hamilton: „Liszt Fantasises – Busoni Excises: The Liszt–Busoni »Figaro Fantasy«". *JALS*, 30 (1990), 21–27.; 23–24. Liszt egyébként IV. György király jelenlétében és kívánságára 1824. július 27-én fantáziát improvizált erre a menüettre Windsorban. Lásd Liszt Ádám Czernyhez írott levelét: La Mara: *Classisches und Romantisches aus der Tonwelt*, 245–246.

70 A három tánc közül Thalberg csak a menüett dallamát használta fel fantáziájában; a tánctémák szimultán megszólaltatásának problémája – műve tanúsága szerint – nem foglalkoztatta.

Liszt talán már a *Réminiscences de Don Juan*ba (1841) beillesztette volna e táncokat, ám abban végül nem talált helyet számukra – mivel azonban a *Figaró*ból kiválasztott témák „semmilyen jelentős drámai kapcsolatban nem állnak egymással, Liszt egyszerűen hozzájuk csapta a menüettet."[71]

Nem sokkal azután tehát, hogy Liszt megírta a *Don Giovanni* egyfajta „drámasűrítményét" nyújtó *Don Juan-reminiszcenciák*at, ugyanehhez az operához egy másik, inkább az előadóművészi bravúrra koncentráló szempontból közelített. Mint fentebb láttuk, pontosan ugyanez a kettősség jellemezte a komponista *Lucia*-feldolgozásait is – ráadásul ahogy a *Valse à capriccio*ban egy másik Donizetti-operát *(Parisina)* is társított a korábban már feldolgozott *Lucia* mellé, úgy Mozart *Don Giovanni*jának táncait is a *Figaro házassága* témái közé illesztette.[72] Hamilton szerint ezen idegen anyagok összekapcsolását éppen az a szemlélet tette lehetővé, amelyben egyúttal a fantázia alapvető hibája is gyökerezik:

> Liszt nyilvánvalóan nem kísérelhette meg, hogy választott témáit az eredeti operával való drámai kapcsolatuk alapján fűzze össze. Egy operának és a rajta alapuló fantáziának a hallgató tudatában élő ugyanezen kapcsolata [viszont] sajnos lehetetlenné látszik tenni az idegen témák egymás mellé rendelését [...]. Lisztnek nem volt különösebb célja a *Figaró*ból, illetve a *Don Giovanni*ból vett témák összekapcsolásával, s ennek eredményeképp az utóbbi operából származó menüett beillesztése [a Figaro-fantáziába] kissé kényszeredett, legalábbis a huszadik századi fül számára.[73]

71 „[...] as the two themes from Figaro used in the »Figaro Fantasy« do not have any important dramatic relationship, Liszt simply threw the minuet in along with them." Kenneth Hamilton: *Liszt Fantasises...* 24. NB: Hamilton három helyett két *Figaro*-témáról beszél, talán mert a „Non più andrai"-áriát és az azt lezáró indulózenét nem tekinti külön anyagnak. A báljelenet három tánca közül Liszt egyébként csak az első kettő, a menüett és a kontratánc összekapcsolásában követi a mozarti mintát (397–439. ütem). A „Deutsch" dallamát a kontratáncból, illetve a „Non più andrai"-ból származtatható motívumokkal kombinálja (444–513. ütem), ezután pedig a tánctémákra utaló elemekből rövid szakaszt épít fel, részben mozaikszerűen egymáshoz illesztve, részben szimultán szólaltatva meg a motívumokat (514–525. ütem). (Az ütemszámok a Leslie Howard által közreadott műalakra utalnak: *Fantasie über Themen aus den Opern von Wolfgang Amadeus Mozart Die Hochzeit des Figaro und Don Giovanni.* Budapest: EMB, 1998).

72 Megjegyzendő, hogy Liszt mind a *Lucia di Lammermoor,* mind a *Don Giovanni* újrafeldolgozásakor kerülte az önismétlést: sem a két Donizetti-, sem a két Mozart-feldolgozás között nincs átfedés a tematikus anyagok tekintetében.

73 „Liszt obviously could not try to integrate his chosen themes through a dramatic relation to the original opera. Unfortunately, the same connection in the listener's mind between a fantasy and the opera on which it is based can make the juxtaposition of alien themes seem incongruous. Liszt had no particular point to make in the linking together of themes from Figaro and Don Giovanni, and as a result the introduction of the minuet from the latter opera is slightly jarring, at least to twentieth-century ears." Kenneth Hamilton: *Liszt Fantasises...* 22–23. A Figaro-fantázia első közreadója, Ferruccio Busoni ezt a „kényszeredettséget" egyébként igen radikális módon próbálta megszüntetni: a Breitkopf & Härtelnél 1912-ben megjelent kiadásából kihagyta a Liszt-kézirat 336–573. ütemét (amely szakasz nagyrészt a *Don Giovanni*ból származó anyagot tartalmazza), s egészen a fent említett EMB-kiadás megjelenéséig a darab csak ebben a csonka formában volt hozzáférhető. (Lásd ehhez Hamilton imént idézett cikkét.)

Hamilton okfejtésével már csak azért is egyetérthetünk, mivel úgy tűnik, Liszt tizenkilencedik századi füle is érzékelt valamiféle problémát a darabbal kapcsolatban – nincs ugyanis tudomásunk róla, hogy 1843. január 11. után valaha is pódiumra lépett volna e fantáziájával. A művész által 1843 és 1848, illetve 1838 és 1848 között játszott műveket összesítő két kéziratos lista, a *Programme des Morceaux executés [sic] par F. Liszt à ses Concerts* és a *Programme général des morceaux éxécutés [sic] par F. Liszt à ses concerts de 1838 á 1848*[74] bejegyzései is mintha egyfajta bizonytalanságról tanúskodnának, vállalható-e a mű, vagy sem. A komponista kezétől származó *Programme des Morceaux*-ban ugyanis pótlólag beszúrva, majd kihúzva, az ennek alapján Conradi által készített *Programme général*ban pedig utólag beírva szerepel a *„Mariage de Figaro"*, illetve a *„Nozze di Figaro"* cím. Maga a kotta-autográf[75] is problematikus kissé, mivel abból egy átvezető, illetve a művet befejező (feltehetően mindkét esetben rövid) szakasz hiányzik, ám ezek összesen másfél tucat ütem betoldásával[76] kielégítően pótolhatók.[77] Mégis, amikor évtizedekkel a mű keletkezése után, 1875-ben Lina Ramann a „Figaro-fantázia" keletkezéséről, kéziratáról és esetleges megjelenéséről faggatta Lisztet, a komponista mindössze ennyit válaszolt: „vázlatban maradt és elveszett".[78] Hogy Liszt vázlatnak nevez egy ötvenoldalas kéziratot, amely terjedelméhez képest ráadásul feltűnően kevés javítást tartalmaz, és minimális mennyiségű kiegészítéssel közreadható, még akkor is nagyon különös, ha feltételezzük, hogy bő harminc év távlatából talán már kissé homályosan emlékezett a műre. Mintha inkább valamilyen „rejtegető" szándékról árulkodnék a komponista kurta válasza – s ha ez a feltételezés megállja a helyét, ennek analógiájára talán az a hipotézis is megkockáztatható, hogy az utalások teljes hiánya, amit a Conradi-katalógus egyetlen bejegyzésétől eltekintve a *Maometto e Mosè/Moïse-fantázia*val kapcsolatban tapasztalunk, akár e kompozíció hallgatólagos megtagadásaként is értelmezhető.

A vizsgálandó zongorafantáziák sorát lezáró mű abban különbözik az eddigiektől, hogy témáit nem különféle operákból vagy hangszeres művekből, hanem – legalábbis a kezdeti fázisban – oratóriumokból és nemzeti dallamokból[79] merítette a szerző. A kompozícióhoz kapcsolható legkorábbi forrásunk Liszt néhány távirati stílusban megfogalmazott sora, amelyekben az épp Londonban tartózkodó zeneszerző – pár nappal azelőtt, hogy beszámolna Marie d'Agoultnak az új fantáziáin való „tébolyult" munkáról – 1841. május 10-én a következőket írja kedvesének: „Vacsora ...-val, este Parry koncertje. Ostoba közönség. Illő siker. [...] Viszszatapsolnak. Rázendítek a *God save the Queen*-re."[80] A *NLE* II/5. kötetének előszava szerint Liszt ezen a hangversenyen valószínűleg rögtönözhetett az angol nemzeti himnuszra, s nem egy kidolgozott kompozíciót játszott.[81] Hogy a londoni közönség kegyét kereső művész a *God save the Queen*en kívül más nemzeti témákra is „rázendített"-e feltételezett improvizációjában, nem tudni – a weimari Goethe- und Schiller-Archiv I47-es jelzetű kézirata mindenesetre arról tanúskodik, hogy a zeneszerzőt 1841/42-ben erősen foglalkoztatta egy nagyszabású, Angliához köthető témákat feldolgozó fantázia megírása.[82] A terjedelmes, de töredékes-vázlatos autográfban Händel *Messiás*ából a nyitány fúgaszakasza, a *Júdás*

Makkabeus Győzelmi kórusa („See the conqu'ring hero comes!"), valamint a *Rule Britannia*[83] és a *God save the Queen* dallamai egyaránt felbukkannak. Miközben azonban e kompozícióterv elnyerte végső alakját, a felhasznált témák száma fokozatosan csökkent. A hamburgi Julius Schuberth kiadó 1842-es hirdetései zongora-zenekari, kétzongorás, valamint zongoranégyesre és szólózongorára írt formában egyaránt beharangoztak egy bizonyos „Paraphrase. Gr[oße] Fantasie über »God save the Queen« and »Rule Britannia«" című kompozíciót".[84] A cím, mint

74 D-WRgs 60 / Z15a, illetve Z15.

75 D-WRgs 60 / I45.

76 Az EMB kiadásában az 574–576., valamint a 602–616. ütem Leslie Howard kiegészítése.

77 Hamilton inkább egy-egy kéziratoldal elkallódására gyanakszik, semmint arra, hogy Liszt bizonyos ütemeket nem írt le: *Liszt Fantasises...* 22. Ez a feltevés azonban – legalábbis a befejező ütemeket illetően – kevéssé látszik valószínűnek, mivel az autográf utolsó oldalára mindössze két ütem került, a maradék tizenkét sor pedig teljesen üres. A magyarázatot tehát inkább abban kell keresnünk, hogy Liszt – akinek előadói gyakorlatától még teljesen végigkomponált darabok esetében sem volt idegen egyes szakaszok rögtönzése – a kéziratból hiányzó szakaszokat talán improvizálva játszotta.

78 „War diese Figaro-Fantasie aufgeschrieben, oder war sie frei? Wenn aufgeschrieben: wo ist sie? ist sie veröffentlicht worden? bei wem?" „Ist nur skizzirt geblieben, und verloren gegangen." Ramann: *Lisztiana*, 402.

79 Ugyancsak különféle nemzeti dallamokra épült az az improvizáció, amelyet Liszt 1840. december 23-án adott elő Dublinban: „...he turned round suddenly & said – »I play de Wanted Governess!« And off he started, with the Irish Air and then the Russian Hymn & last my Song, which he played most wonderfully [...] He played it at least 12 different ways and then wound up with the 3 together in a manner truly extraordinary!" John Orlando Parry (1810–1879) walesi zongoraművész és énekes naplójából. „Fantastic Cavalcade". *LSJ*, 6 (1981), 2–16.; 12.

80 „Dîner avec [illisible] le soir concert de Parry. Public stupide. Succès convenable. (...) On demande bis. J'attaque le God save the Queen." Gut–Bellas: *Correspondance...* 796. Liszt 1840 decemberében is többször fantáziált a *God save the Queen*re angliai koncertjein, lásd „Fantastic Cavalcade". *LSJ*, 6 (1981), 2–16.; 8. „Liszt's British Tours (III)". *LSJ*, 10 (1985), 6–7.; 7. „Liszt's British Tours (IV)". *LSJ* Centenary Issue (1986), 44–51.; 47–48.

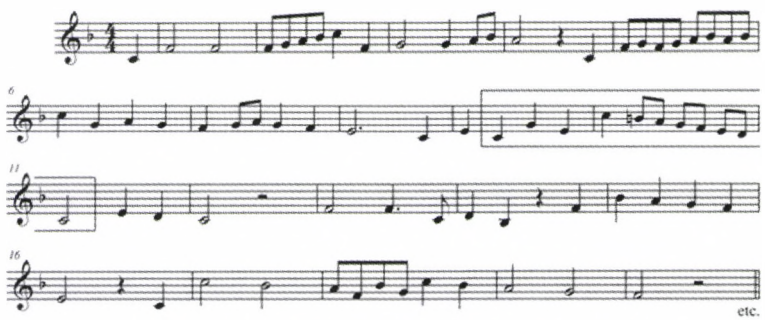
81 *NLE*, II/5, XXIX. Az előszót a két szerkesztő, Kaczmarczyk Adrienne és Mező Imre közösen jegyzi.

82 A kidolgozatlanul maradt mű *Fantasie über englische Nationallieder* és *Fantaisie sur des thèmes anglais* címen egyaránt ismert; az előbbi megjelölés a Short–Howard-, utóbbi az Eckhardt–Mueller-féle (Alan Walker–Mária Eckhardt–Rena Charnin Mueller: „Liszt, Franz" in the *New Gorve Dictionary of Music and Musicians*. Szerk.: Stanley Sadie. London: Macmillan, 2001, 14. kötet, 860.) Liszt-műjegyzékben olvasható.

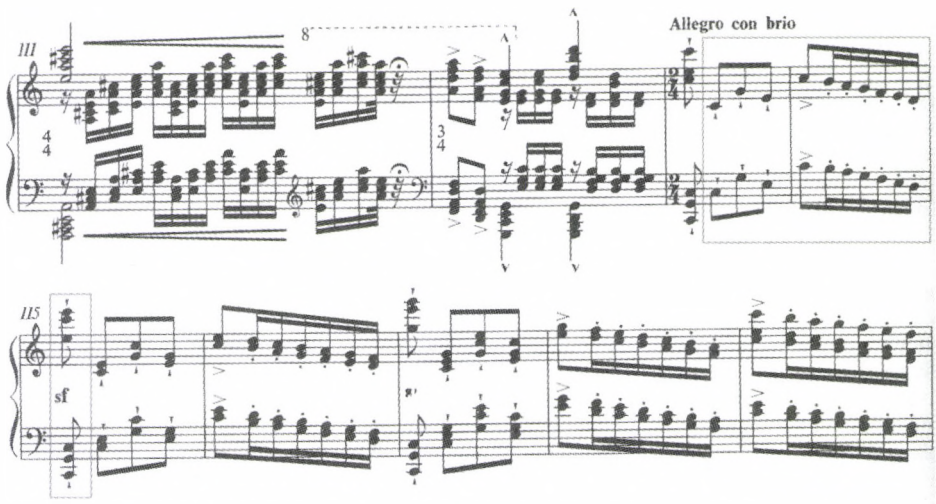
83 Thomas Augustine Arne (1710–1778) angol zeneszerző *Alfred* című, 1740-ben bemutatott masquejének népszerű finálé ja. 1827-es londoni tartózkodása idején Liszt egyébként többször is előadta *Fantasia on Rule Britannia* című, azóta elveszett művét, lásd William Wright: „Liszt's London Appearances in 1827". *LSJ*, 16 (1991), 8–12.; 8–9.

84 Schnapp közlése szerint a *Blättern für Musik und Literatur* 1842. júniusi és júliusi száma a következőképp hirdeti a várható Liszt-műveket: „Ferner haben wir das Verlagsrecht erworben und erscheint im Laufe des Jahres von: Liszt, Dr. Fr., Paraphrase. Gr[oße] Fantasie über »God save the Queen« and »Rule Britannia« für Pianoforte mit Orchester. (In partitur, Orchesterstimmen, für Pianoforte zu 4 Händen und als Piano-Quartett.)"; „Mit Eigenthumsrecht erscheint zur Michaelis-Mess in unserm Verlag: Liszt, Fr. Paraphrase. Gr. Fantasie über »God save the Queen« and »Rule Britannia«, für Pianoforte mit Orchester und Piano-Solo." Lásd Friedrich Schnapp: *Verschollene Kompositionen Franz Liszts*, 131. A zongora-zenekari változat tervéről a hirdetésen kívül egy huszonkét ütemes vázlat is árulkodik, amelynek kezdőmotívuma a *God save the Queen*-ből származik. Lásd Stargardt–Berlin, Auktionskatalog 670., 7–8. Juli 1998. Nr. 908, 342.

látható, már csak az angol nemzeti dallamokra utal, az I47-es vázlatban még szereplő Händel-feldolgozásokra nem. A számos terv közül egyedül megvalósult szólózongora-verzió, az 1849-ben megjelent *God Save the Queen. Paraphrase de concert* pedig ugyan szintén a fenti két anyagból – vagyis az angol himnuszból és a *Rule Britanniá*ból – merít, utóbbiból azonban mindössze a melódia egy igen jellegtelen (hármashangzat-felbontásból és lefelé haladó skálából álló) szakasza került bele a műbe. Ráadásul az aprócska „idézet" csak a kódában kapott helyet, s a feldolgozás módjával Liszt egyértelműen átvezető anyaggá fokozta le a motívumot[85] *(2. és 3. kotta)*.



2. kotta. A Rule Britannia *dallama (részlet)*



3. kotta. Liszt: God Save the Queen. *Paraphrase de Concert (NLE II/5, 188. o.)*

85 Egy ugyancsak a weimari archívumban őrzött kézirat (60 / Z12 No. 15) mintha arról tanúskodnék, hogy Liszt már 1845-ben egyetlenegyre korlátozta a felhasznált tematikus anyagok számát; ezen a forráson ugyanis – amelynek csak cím- és hátoldala maradt meg – a „God save the Queen. Grande Paraphrase de Concert" felirat olvasható. Az autográf hátlapján látható ütemek megtalálhatók az 1849-ben kiadott alakban is.

Az 1841-es improvizációtól az 1849-es megjelenésig eltelt évek során tehát egyre csökkent a feldolgozásra szánt anyagok száma, míg végül csupán az (amennyire tudjuk) első improvizáció kiindulópontjául választott angol nemzeti himnusz maradt meg a parafrázis tematikus anyagaként. Úgy tűnik, amint a Figaro és a Don Juan témáit, úgy a Händel-idézeteket és az angol nemzeti dallamokat sem sikerült egységes művé kovácsolni, legalábbis nem a Liszt számára elfogadható művészi színvonalon. S e példák nyomán talán immár kellően megalapozottnak tekinthető az a feltevés, hogy a szerző ugyanezen törekvésének feladására kényszerült a tervezett *Maometto–Mosè/Moïse-fantázia* esetében is (annak ellenére, hogy abban az induló műfaja eleinte megfelelő „kötőanyagnak" ígérkezhetett); illetve hogy a talán mégis befejezett fantáziát nem tartotta vállalható kompozíciónak.

Bár jelen tanulmány csupán az 1840-es évek idevágó zongoraműveit kívánta górcső alá venni, befejezésül érdemes megemlíteni, hogy a fentiekhez hasonló integrálási nehézségeknek korántsem csupán a zeneszerző bizonyos zongoraművei estek áldozatul, de olyan hosszú ideig dédelgetett szimfonikus tervei is, mint a *Forradalmi* (és a vele szorosan összefüggő *Magyar nemzeti) szimfónia;* továbbá a jelek szerint pontosan ezen okból húzódott évtizedekig a *Haláltánc* végső formájának kialakítása is.[86] E kompozíciók közös vonása, hogy felhasználni kívánt témáikat – a korábban tárgyalt zongorafantáziáktól eltérően – nem dekorativitásuk vagy népszerűségük okán választotta ki a szerző, hanem azzal a céllal, hogy azok összességükben egy jól körülhatárolható eszmei tartalom hordozói, közvetítői legyenek. Így például az először 1830 júliusában, a párizsi forradalom idején felvázolt *Forradalmi szimfónia* lapjain a királyi és a nemzeti gárda indulói, a *Vive Henri IV* és a *Marseillaise* dallamai csapnak össze; a *Haláltánc* első (1849) és második (1853 k.) változatában pedig a *De profundis* zsoltár könyörgő sorai feszülnek szembe az utolsó ítélet *Dies irae*-dallamával. Az 1840-es években két alkalommal is újrafogalmazott *Forradalmi szimfónia* végül vázlatban maradt, s a *Haláltánc* korai verzióiból is csak az egyik téma elhagyása, „szublimálása" árán sikerült létrehozni egy egységes, vállalható kompozíciót. Kaczmarczyk Adrienne „az 1850 körüli évek általános tendenciájának" nevezi, hogy „Liszt a nagyforma érdekében lemond több, különböző eredetű tematikus anyag alkalmazásáról",[87] s értelmezése szerint éppen az eltérő gyökerű témákat integrálni kívánó szimfóniakoncepció feladása révén nyílt meg az út Liszt számára a *Dante-* és a *Faust-szimfónia* megkomponálása előtt. Ehhez a megállapításhoz immár hozzátehetjük, hogy a weimari alkotóperiódus e termékeny s a szimfonikus művekben kamatoztatott felismerésének hátterében minden bizonnyal ott húzódtak a virtuóz évek azon kísérletei is, amelyek az eltérő eredetű témák egyetlen zongoraműben való ötvözésére – a klaviatúrára pattanó különféle szikrák egyetlen tűzcsóvává való egyesítésére irányultak.

86 Vö. Kaczmarczyk Adrienne: „Az elfelejtett szimfónia". *Magyar Zene,* 38 (2000)/2, 193–204.; uő: „Liszt, Lamennais und der Totentanz". *Studia Musicologica,* 43(2002)/1–2, 53–72.

87 Kaczmarczyk: *Az elfelejtett szimfónia,* 202.

ABSTRACT

ESZTER GYARMATI

SEVERAL STAGES – ONE PIANO:

Liszt's attempts at integrating themes of different origins into a single work

The following study explores an aesthetic problem that haunted Franz Liszt for decades, and remained unresolved in many instances: the integration of themes of different origins in a single work. I propose that the "Maometto–Mosè Fantasy," the *Valse à capriccio sur deux motifs de Lucia et Parisina,* the *Variations de bravoure pour piano sur des thèmes de Paganini,* the *Fantasie über Motive aus Figaro und Don Juan* and the *God Save the Queen. Paraphrase de concert* all reflect the composer's intense concern with this idea. Analyses of these works suggest that Liszt was able to satisfactorily solve the problem of integration only if he could rely on some kind of "outside" musical help, like the common genre of the waltz in the *Valse à capriccio;* or if he succeeded in "sublimating" one of the themes, as in the case of *God Save the Queen.* For want of such extraordinary solutions, all other compositions that experimented with the integration of themes of different origins in the late 1830s and early 1840s were eventually buried in oblivion by Liszt himself.

Eszter Gyarmati graduated from the Liszt Academy of Music, Budapest, in music theory (2001) as well as in musicology (2007). From 2000 to 2004 she was active as teacher and lecturer. Since 2004 she has written numerous liner notes and reviews, and has been a regular contributor to the Hungarian State Radio, as well as to diverse music journals both professional and popular. Most recently she has become assistant editor for the *New Liszt Edition.*

Fazekas Gergely

BETEGES ÉS CSÚNYA MUZSIKA VAGY MAGASABB RENDŰ MŰVÉSZET FELÉ MUTATÓ IRÁNYTŰ?*

Debussy fogadtatása Magyarországon (1900–1918)

Bartók fiatalkori éveiről és művészi kibontakozásáról szóló áttekintésében Demény János a következőket írja: „1906 elején Debussy zenéje meglehetősen sikertelen kísérletet tesz Budapest meghódítására". Demény idézi a *Zenevilág* 1906. január 13-i számában megjelent kritikát az *Egy faun délutánja* magyarországi bemutatójáról:

> Formát vagy tartalmat ebben a műben találni képtelenség. Az egész nem más, mint különös, sajátszerű, majdnem mindig értelmetlen hangulatok – nem is olyan újszerű hangszerelési hatásokkal való – sorozata. [...] Maga a mű telve van a leglehetetlenebb harmóniákkal és kakofóniákkal, mely nemcsak hogy nem sajátszerű, hanem egyszerűen csúnya. Általában tulajdonképpeni zene az egész műben nincs. A közönség nagyon hidegen fogadta, vagyis egyáltalán nem fogadta, de nem azért, mintha nem értette volna, mert ezen nincs mit nem érteni, hanem egyszerűen azért, mert az egész muzsika beteges. Mindazonáltal nem volt kár előadni, legalább most már ezzel (és a múltkor Keményéknél hallott vonósnégyes után) teljesen megelégeltük Debussy urat.[1]

Január 11-én két napilap is beszámol a zenetörténeti újdonságról, de a konzervatív szaklaptól eltérően egyik sem veti el mindenestül a művet. A nacionalista *Budapesti Hírlap* ugyan „a francia zene beteges elfajulásának gyönyörű kórtüneteként" ír Debussy darabjáról, de kiemeli, hogy a zene „határozatlan zsongása és hullámzása mesterien egységes színhatással" szólal meg. A *Pesti Hírlap* kritikusa pedig „a francia zenei szecesszió, a szimbolista és ultra-programzene irány egyik

* A Kárpáti János 75. születésnapja alkalmából a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság által 2007. október 26–27-én a Régi Zeneakadémia Kamaratermében rendezett V. tudományos konferencián elhangzott előadás bővített változata. Köszönöm a Vikárius László vezette zenetudományi doktorszeminárium résztvevőinek (Gyarmati Eszternek, Kerékfy Mártonnak és Stachó Lászlónak), valamint Dalos Annának a cikkhez fűzött értékes megjegyzéseket. A tanulmány a Kodály Zoltán zenei alkotói ösztöndíj támogatásával készült.

1 Demény János: „Bartók Béla művészi kibontakozásának évei I. – Találkozás a népzenével (1906–1914)". In: Szabolcsi Bence–Bartha Dénes (szerk.): *Zenetudományi tanulmányok III.* Budapest: Akadémiai, 1955, 325.

legtehetségesebb képviselőjének" nevezi Debussyt, és utal a körülötte zajló, néhány hónappal korábban fellángoló esztétikai vitára.

> Az alig negyvennégy esztendős, igen tehetséges, de sajátságos, különcködő és túlzott eredetiséget hajhászó szerző eddig minden művével a szeretet és gyűlölet hatalmas táborát mozgósította meg, tömérdek elismerést és másrészt határtalan leszólást aratott. Hívei – egy párizsi epés kritikus állítása szerint – sajátszerű betegségben: a debussytis-ben szenvednek.

Az epés párizsi kritikus nem más, mint Camille Mauclair, aki a *Le Courrier musical* 1905. szeptember 15-i számába írt egy cikket *La Debussyste* címmel Debussy elvakult rajongóinak – de nem a zenéjének – diagnózisát állítva föl egy bő tíz évvel korábbi pamflet szellemében, amely a francia Wagner-rajongást gúnyolja ki a wagnerománia, wagneralgia és wagneritis fogalmaival.[2] A *Pesti Hírlap* kritikája jól mutatja tehát, hogy Budapesten is voltak, akik Debussy jelentőségét, de legalábbis tehetségét szinte azonnal felismerték, és hogy a *Pelléas és Mélisande* 1902-es bemutatója óta Debussy körül több-kevesebb hevességgel zajló esztétikai csetepaté híre eljutott a magyar fővárosba.

Az általam ismert első olyan budapesti koncert, amelynek műsorán Debussy-mű szerepelt, néhány hónappal előzte meg az *Egy faun délutánja* magyarországi bemutatóját. 1905. november 25-én a Kemény–Schiffer vonósnégyes a Vigadó kistermében Mendelssohn egyik kvartettjének társaságában Debussy Vonósnégyesét mutatta be. Egy másnapi hírlapkritika a darabot „a dekadens francia zeneszerzőiskola tipikus munkájának" nevezi, de rámutat, hogy

> [...] a képtelenül összebogozott szólamok, beteges harmóniák közt fölcsillan egy-egy gyönyörű hangszínekkel ható instrumentális ötlet, egy-egy dallambeli finomság mint a régi *esprit gaulois* utolsó maradványa.[3]

Az 1894-es *Egy faun délutánja* bő évtizeddel az ősbemutatót követően jutott el Magyarországra, az 1906 januárjában tartott első magyar előadás azonban semmi esetre sem tekinthető megkésettnek. A mű 1902-ben lépte át Párizs városhatárát, csak egy évvel később, 1903-ban az országhatárt (ekkor mutatta be a darabot Ferruccio Busoni Berlinben), és 1904-ben játszották először Bécsben, illetve Szentpéterváron.[4]

1906 novemberében egy fiatal énekesnő, Marie Buisson adott dalestélyt a Royalban, s Csáth Géza lelkes beszámolójából kiderül, hogy a Pergolesitől Richard Straussig ívelő koncertműsorból „egy meglepő, szellemes, Debussy-féle dalt megismételtettek".[5] Csáth Géza egy másik novemberi koncertről is pozitív kritikát írt a *Budapesti Napló*ba; a francia Auguste Pierret zongoraestjéről a következőket olvashatjuk:

---

2 Edward Lockspeiser: *Claude Debussy – sa vie et sa pensée*. Paris: Fayard, 1980, 345. A wagneriánusokat gúnyoló írás álnéven jelent meg: Dr. Cuniculus: *Les Maladies wagnériennes et leur traitement*.

3 *Budapesti Hírlap*, 1905. november 28.

4 François Lesure: *Claude Debussy – biographie critique*. Paris: Fayard, 2003, 239., 248., 271.

5 *Budapesti Napló*, 1906. november 29.; kötetben: Csáth Géza: *A muzsika mesekertje. Összegyűjtött írások a zenéről*. Szerk. Szajbély Mihály, Budapest: Magvető, 2000, 264.

> Debussynél azután valósággal otthon volt. Három művét adta elő a nagy francia modernnek. S a közönséggel sikerült is megértetnie Debussy nálunk kevéssé ismert muzsikáját. Ezek közül különösen a *Kertek az esőben* című hangulatképnek volt őszinte hatása.[6]

A koncert korántsem aratott akkora sikert, mint azt Csáth beszámolójából sejtenénk. A francia zongorista ugyanis bizonyosan nem tette érthetőbbé Debussy muzsikáját a *Budapesti Hírlap* kritikusa számára, aki Debussy műveit így jellemzi: „keresetten érdekes, harmóniai tekintetben lehetetlen, tartalomban igen szegényes kompozíciók".[7] A *Zeneközlöny* november 15-i száma pedig egyetlen mondatot szán a koncertre, a teljes kritika így szól:

> 6-án Pierret Ágost francia zongorista mutatta be fogyatékos művészetét a Royal teremben, ezzel a készültséggel igazán kár volt Pestre jönni.

Hogy Debussy neve legalább a modern zene híveinek körében ismert volt Magyarországon, azt jól mutatja, hogy Csáth „nagy francia modernnek" nevezte Debussyt, néhány hónappal később pedig a Brüsszeli vonósnégyes 1907. január 14-i koncertjéről írva már a „modern" jelzőt is elhagyja Debussy neve mellől:

> Ma a brüsszeliek a nagy Claude Debussy g-moll vonósnégyesét hozták magukkal. Kimondhatatlanul finom csipkemunka, amelyben végig a diszkrét, de különös színek dominálnak. [...] Rövid lélegzetű, egymásba folyó melódiák, amelyek oly különösen hatnak reánk, mint például Nietzsche prózája. Az újdonságnak meglehetős sikere volt.[8]

Ma már nem megállapítható, hogy a siker pontosan mekkora lehetett, az azonban szinte bizonyos, hogy 1907 elejére Debussy neve már nem csengett ismeretlenül Budapesten. Kodálynak és Bartóknak is hallania kellett róla, ha ekkor még nem voltak is fogékonyak a zenéjére. A 20. századi új magyar zene két legnagyobb alakjának Debussyvel való találkozását a magyar zenetörténet-írás kánonja, nem függetlenül kettejük számos vonatkozó nyilatkozatától,[9] Kodály 1907-es párizsi útjához köti. Ahogy Demény fogalmaz már idézett tanulmányában: 1907 őszén Kodály „hozza haza Debussy művészetét". Noha tagadhatatlan, hogy behatóan Bartók és Kodály is csak 1907 őszétől kezdett Debussy zenéjével foglalkozni, minden valószínűség szerint mindketten tudtak róla korábban.

---

6 *Budapesti Napló*, 1906. november 7.; kötetben: Csáth Géza: *A muzsika mesekertje*, 254.

7 *Budapesti Hírlap*, 1906. november 7.

8 *Budapesti Napló*, 1907. január 15.; kötetben: Csáth Géza: *A muzsika mesekertje*, 282.

9 Bartók és Kodály Debussyről szóló nyilatkozatai: Bartók Béla: „Önéletrajz (1918)". In: Tallián Tibor (közr.): *Bartók Béla írásai I.* Budapest: Zeneműkiadó, 1989, 27–30.; Bartók Béla: „Magyar népzene és új magyar zene", uott 129–137.; Bartók Béla: „Debussyről". In: Wilheim András (szerk.): *Beszélgetések Bartókkal. Nyilatkozatok, interjúk, 1911–1945*. Budapest: Kijárat, 2000, 12–13.; Kodály Zoltán: „Francia zene Magyarországon". In: *Visszatekintés II. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok*. Szerk. Bónis Ferenc, Budapest: Zeneműkiadó, 1964, 372–373.; Kodály Zoltán: „Claude Debussy", uott 379–381.; Kodály Zoltán: „Francia–magyar zenei kapcsolatok". In: *Visszatekintés III. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok*. Szerk. Bónis Ferenc, Budapest: Zeneműkiadó, 1989, 69.; Kodály Zoltán: „Bartókról és a magyar zenéről", uott 471–473.

Bartók már 1905 folyamán felfigyelhetett Debussyre, amikor a Rubinstein-verseny résztvevőjeként augusztus 2. és október 5. között a francia fővárosban tartózkodott. Leveleiből tudjuk, hogy a zsűri egyetlen magyar tagja, Dietl Lajos társaságában és irányításával járta be Párizst, s hogy Dietl nemcsak a város, de a zsűri döntésének rejtelmeibe is bevezette.[10] Dietl a Rubinstein-verseny zsűrijében két olyan francia zenésszel ült együtt, akik Debussy hívei voltak.[11] Az egyikük, Camille Chevillard, a Lamoureux-zenekar karmestere, Debussy-bemutatóra készült: Debussy levelezéséből kiderül, hogy éppen a Rubinstein-verseny ideje alatt egyeztetett Debussyvel a *A tenger* ősbemutatójának részleteiről.[12] A másik debussysta zsűritag Joseph Jemain volt, zongorista és kritikus, aki előadóként több ízben játszott Debussy-műveket, írásaiban pedig minden alkalommal Debussy mellett állt ki a konzervatívokkal szemben.[13] Bartók a Rubinstein-versenyen egy orosz hegedűssel, a nála három évvel fiatalabb Lev Zeitlinnel (1884–1936) játszotta Hegedűszonátáját. Zeitlin egy évvel korábban, 1904 januárjában egy arisztokrata hölgy lakásán rendezett házi zenélés során kvartettjével előadta Debussy Vonósnégyesét a szerző jelenlétében.[14] Amikor később, 1913 decemberében Debussy Moszkvába és Szentpétervárra látogatott, Zeitlinnel mint a híres orosz Kuszevickij-zenekar első hegedűsével találkozhatott, s Zeitlint „debussyste intransigeant"-ként (rendíthetetlen debussystaként) írja le feleségéhez írott egyik levelében.[15] Hogy Zeitlin már 1905-ben is rendíthetetlen debussysta volt-e, nem tudjuk, de Bartók egy olyan zenésszel próbált és játszott együtt a Rubinstein-verseny folyamán, aki jól ismerte Debussy zenéjét.

Biztosan persze nem tudhatjuk, hallott-e Bartók Párizsban Debussyről, ahogy azt sem, tudott-e valamelyik budapesti Debussy-koncertről. Az 1905-ös és 1906-os budapesti Debussy-bemutatókon nem lehetett jelen, mert minden alkalommal külföldön koncertezett. A Brüsszeli vonósnégyes 1907. január 14-i budapesti koncertjéről azonban tudhatott, hiszen ekkor a fővárosban volt: öt nappal később nevezték ki a Zeneakadémia tanárává.

A Bartóktól származó első dokumentálható Debussy-utalás egy 1907. február 6-i levelezőlapon olvasható – vagyis bő fél évvel megelőzi Kodály Párizsból való hazatérését. Bartók a következőket írja volt tanárának, Thomán Istvánnak:

> Szombaton délre följövök hozzátok. Hozok nép-, Debussy- és Reger-dalokat. Sajnos Straussjaimat mind Pozsonyban hagytam.[16]

Kodály 1906. végén ment Berlinbe, ahonnan 1907 márciusában utazott tovább Párizsba. Március 23-án, még Berlinből, levelet írt Bartóknak, amelyben Debussyt jelölte meg a párizsi utazás egyik céljaként:

> Igazán kíváncsi vagyok a franciákra. Nemcsak mert Debussy a Wagner-zenekart „un mastix multicolor"-nak nevezi (szánakozva), hanem mert remélem, hogy a francia fül kissé más, mint a német. Kezdek lassan rájönni annak az értékére, ami igazán francia; csodálnám, ha a muzsikával szemben nem volna eredeti álláspontja a némettől annyira elütő népnek.[17]

Kodály tehát már Párizs előtt tudott Debussyről, sőt egyik *bonmot*-ját is idézi, s úgy tűnik, Bartóknak sem kellett elmagyarázni, hogy ki is az, aki „sokszínű ragacsnak" nevezi Wagner hangszerelését. A Vargyas Lajos által közreadott hátraha-

gyott írások között található feljegyzések egyikében pedig Kodály a következőket írja: „Debussy. Én is nevettem 1906–7 telén Berlinben (Mouvement)".[18] Eszerint tehát már ekkor megismerte legalább a zongorára írott *Images* sorozat 1905-ben megjelent első kötetének *Mouvement* című tételét – amelynek különös zenéjére még derültséggel reagált.[19]

Kodály 1907 őszén Debussy-kottákkal tért haza Párizsból, hogy pontosan melyekkel, nem tudjuk. A Conservatoire könyvtárában tanulmányozta a *Pelléas* partitúráját és a Vonósnégyest, amelynek lassú tételét október 24-én állítólag emlékezetből leírta Emma számára.[20] Ekkoriban, 1907 őszén komponálta *Méditation sur un motif de Claude Debussy* című zongoradarabját, amely François Lesure szerint a zenetörténet első Debussy-hommage-a.[21] Bartók 1907 októberében Kodály hatására vette meg első Debussy-kottáját, a Vonósnégyest, majd 1908 elején további műveket, *A tengert* és zongoradarabokat.[22]

10 A vonatkozó leveleket lásd: Demény János (szerk.): *Bartók Béla levelei*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 89–100.

11 A zsűri egyik tagja, Otto Neitzel tette közzé a verseny döntőbíráinak névsorát: „Der Rubinstein-Preis 1905". *Die Musik*, 4 (1905)/24, 405.

12 Lásd Debussy levelét kiadójához, Jacques Durand-hoz (1905. augusztus 18.). In: Claude Debussy: *Correspondance 1872–1918*. Ed. François Lesure és Denis Herlin, Paris: Gallimard, 2005, 914–915.

13 François Lesure: *Claude Debussy*... 240., 361.

14 Uott 252.

15 1913. december 4. Claude Debussy: *Correspondance*... 1712. Debussy Zeitlinre alkalmazott jelzőjét Ujfalussy József is idézi Bartók-életrajzában: *Bartók Béla I.* Budapest: Gondolat, 1964, 91.16 Demény János: *Bartók Béla levelei*, 117. Denijs Dille e levél kapcsán Bartók hibás keltezéséről beszél, de Wilheim András tisztázta, hogy a jól látható postai bélyegző alapján a levelezőlap kétségtelenül 1907. februári. Wilheim András: „Bartók találkozása Debussy művészetével". In: Szerk.: Berlász Melinda és Domokos Mária: *Zenetudományi dolgozatok 1978*. Budapest: A Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézete, 1979, 107–111.

17 Denijs Dille: „Vier Briefe Kodálys an Bartók". In: uő (hrsg.): *Documenta Bartókiana IV*. Budapest: Akadémiai, 1970, 137.

18 Kodály Zoltán: *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers*. Szerk. Vargyas Lajos, Budapest: Szépirodalmi, 1993, 149.

19 A Debussy-művek első megjelenésére vonatkozó adatokat a François Lesure Debussy-életrajzának függelékeként megjelent műjegyzékből veszem át: François Lesure: *Claude Debussy*... 461–588.

20 Dalos Anna: *Forma, harmónia, ellenpont. Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához*. Budapest: Rózsavölgyi, 2007, 156. A Bartók Archívumban található számla szerint Bartók október 20-án vette meg a *Vonósnégyest*, amelyet Kodály láthatott, mielőtt leírta Emmának a tételt, lásd: Lampert Vera: „Zeitgenössische Musik in Bartóks Notensammlung". In: Somfai László (hrsg.): *Documenta Bartókiana V.* Mainz: B. Schott's Söhne, 1977, 148.

21 François Lesure: *Claude Debussy*... 331.

22 Lampert Vera: *Zeitgenössische Musik*... 148. Tanulmányom nem foglalkozik azzal a kérdéssel, hogy Debussy hatása miként jelentkezett a 20. század első felében működött magyar szerzők – így Bartók és Kodály – kompozícióiban. Debussy Bartókra gyakorolt hatásával kapcsolatban lásd például Kárpáti János tanulmányát: „Szecesszió a zenében: Bartók *I. vonósnégyese*". In: uő: *Bartók-analitika*. Budapest: Rózsavölgyi, 2003, 207–219.; illetve Vikárius László könyvét: *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában. A hatás jelenségének értelmezéséhez*. Pécs: Jelenkor, 1999 (különösen a 172–174. oldalt). Kodály zenéjének Debussy-lenyomataival kapcsolatban lásd például Ujfalussy József tanulmányát: „Kodály és Debussy". In: uő: *Zenéről, esztétikáról. Cikkek, tanulmányok*. Budapest: Zeneműkiadó, 1980, 112– 118.; Kecskeméti István tanulmányát: „Kodály Zoltán gall zongorazenéje". *Magyar Zene*, 25 (1983)/3, 268–280.; illetve Dalos Anna könyvét: *Forma, harmónia, ellenpont*, különösen a Két kommentár című fejezetet, 189–210.

Debussy híre a budapesti Operaházba is hamar eljutott: az 1907-ben (újra) kinevezett igazgató, Mészáros Imre, beiktatásakor számos új opera színrevitelét ígérte, köztük a *Pelléas*ét is.[23] Debussy operájának magyarországi bemutatójára végül 1926-ig kellett várni, amiért az új zene iránt elkötelezett sajtó rendszeresen ostorozta is a dalszínház vezetését. 1909 októberében Jász Dezső a *Nyugat* hasábjain például a következőképpen háborgott:

> Az Operaház ez évi programmjában csak két külföldi újdonság szerepel. Smetana *Dalibor*ja. Helyes! Strauss *Elektrá*ja. Helyes! Attól félünk azonban, hogy az utóbbiból nem eszünk. És az *Elektra* csak olyan csalétek, mint tavaly a Debussy *Pelleas és Melisande*-ja és két év előtt a Strauss *Salomé*ja volt.[24]

Jász Dezső azonban téved: az Operaház archívumában található dokumentumok tanúsága szerint szó sem volt csalétekről, Mészáros komolyan gondolta vállalását – Debussy operájával kapcsolatban legalábbis. 1908. július 7-én Márton Miksa művészeti ügynöksége levélben ajánlott két darabot az Operaház vezetésének, Debussy *Pelléas*át és Massenet *Thais*át.[25] Mészáros július 18-i válaszában jelezte, hogy az ajánlatot a *Pelléás* esetében elfogadja, a *Thais*ra nem tart igényt.[26] Augusztus 31-én megkötötték a szerződést, időközben Várady Sándorral[27] a szövegkönyv magyar fordítását is elkészíttették, szeptember folyamán megtörtént a kifizetés, október elején pedig megérkeztek a kották.[28] A sajtó is közzétette a tervezett bemutatók listáját, rajta a *Pelléas és Mélisande*-dal.[29] A mű feltűnést keltő európai előadásainak híre eddigre már a magyar fővárosba is eljutott.[30] Az Egyetértés című lap így kommentálja az Operaház új évadtervét:

> A külföldi újdonságok közül leginkább Maeterlinck–Debussy „Pelleas és Melisande" című dalművére lehetünk kíváncsiak azok után, amiket erről a műről a külföldi lapokban olvastunk.[31]

Hogy a bemutatóra végül miért nem került sor, arról a korabeli sajtó nem tudósít. Az évad végi összefoglalók egyike sem hiányolja a beígért, de elmaradt pre-

23 Staud Géza (szerk.): *A Budapesti Operaház 100 éve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1984, 88.

24 *Nyugat*, 1909. október 1.; kötetben megjelent: Breuer János (szerk.): *Zenei írások a Nyugatban*. Budapest: Zeneműkiadó, 1978, 26. A *Nyugat* valamennyi száma hozzáférhető az interneten: http://epa.oszk.hu/nyugat.htm.

25 A levél jegyzéke az Operaház archívumában 2395/1908. Itt szeretném megköszönni Wellmann Nórának, hogy a *Pelléas*szal kapcsolatos dokumentumokra felhívta a figyelmemet.

26 2519/1908.

27 A szerződés jegyzékszáma 2670/1908, a szövegkönyv átvételét tanúsító, szeptember 1-jei keltezésű elismervényé 2723/1908.

28 A kották beérkezését Bajor Nándor kottatáros igazolja október 2-án: 3161/1908.

29 Lásd az 1908. szeptember 6-i napilapokat. Például: *Budapesti Napló, Budapesti Hírlap, Neues Kleines Journal, Pesti Hírlap*.

30 Az 1908–1909-es évad kezdetéig a következő helyeken mutatták be a *Pelléas*t: Párizs, Brüsszel, Frankfurt, New York, Lyon, Milánó. Lásd: François Lesure: *Claude Debussy*... 552–553.

31 *Egyetértés*, 1908. szeptember 17.

miert,[32] s a következő szezon elején már fel sem merült a *Pelléas* színrevitele.[33] A folyamatos botrányokkal küzdő Operaház számos sztrájkkal és perrel tűzdelt, igen zűrös évadot zárt 1909-ben, így elképzelhető, hogy az amúgy is ingatag székben ülő Mészáros nem akarta tovább terhelni a társulatot és a közönséget egy forradalminak tekintett új opera bemutatásával.

Időközben a hangversenyprogramoknak is megszokott részévé váltak Debussy darabjai. 1908. február 12-én Kerner István bemutatta a zenekari *Noktürnök* második tételét, az *Ünnepek*et, egy évvel később pedig Kun László vezényletével elhangzott a *Tenger* első magyarországi előadása (1909. február 21.). Az elragadtatott Csáth Géza a *Polgár* hasábjain azt írja a premierről, hogy „az újdonságnak nem volt zajos sikere, de jelentékeny hatást tett",[34] amit alátámaszt a *Budapesti Hírlap* kevéssé lelkesült kritikusának beszámolója is, aki szerint a koncertre elsősorban

> Debussy szimfónikus költeménye, *A tenger* vonzotta az embereket. Igazi *érdekesség*, a muzsikális világ sokat beszél róla, akár Strauss Rikárdról. Strauss és Debussy: ők a holnap zeneköltői. Hogy a holnap csakugyan honorálni fogja-e azt, a mit ma nem ért meg bennük, az kétséges.[35]

A kritikus kifogásolja a „szerkezet lazaságát", az „akusztikai törvényből gúnyt űző összhangzatok anarkiáját" de kiemeli, hogy Debussy „a finom kolorisztikai hatások számtalan új változatát" hozza létre, s „olyan szivárványos csillogása ez a zenekarnak, amely elfeledteti a legmetszőbb diszharmóniát, a legképtelenebb modulációt".

Két hónappal később, 1909. április 19-én Kerner István az általa három évvel korábban bemutatott *Egy faun délutánját* tűzi újra műsorra, hatalmas sikerrel. A *Zenelap* kritikusa a szaksajtó komoly hozzáértéséről tanúbizonyságot téve beszámolójában a művet „A faun lakodalmának" nevezi, de az írás szerint „a közönség rengeteg tapssal honorálta a neki nyújtott ritka élvezetet".[36] A *Pesti Hírlap* emlékezteti az olvasót a magyarországi bemutatóra és a Debussy megítélésében bekövetkezett változásra:

> Néhány éve ezt a darabot még megmosolyogták az emberek, ma már elragadtatással megtapsolták. Igazán nem tudni: vajjon ez divat-e vagy megértés?[37]

A kérdésre természetesen ma sem tudjuk a választ, az azonban egyértelmű, hogy Debussy magyarországi megítélése a 20. század első évtizedének végére jelentős pozitív változáson ment keresztül. A Zenetudományi Intézet hangversenykatalógusa az 1909–1910-es évadból nyolc olyan koncert leírását tartalmazza,

32 Lásd az 1909. június 9-i napilapokban megjelent összefoglalókat az évadról. Például: *Pesti Hírlap, Pester Lloyd, Budapesti Hírlap.*

33 Lásd az 1909. szeptember 12-i napilapokban megjelenő új évadtervet. Például: *Pester Lloyd, Budapesti Hírlap, Pesti Napló.*

34 *A Polgár*, 1909. február 23.; kötetben: Csáth Géza: *A muzsika mesekertje*, 409.

35 *Budapesti Hírlap*, 1909. február 22.

36 *Zenelap*, 1909. május 10.

37 *Pesti Hírlap*, 1909. április 20.

amelynek programjában szerepelt Debussy-mű, az 1910–1911-es szezonban ez a szám már tizennyolcra emelkedik, és a valóságban ennél akár több Debussy-darab is elhangozhatott.[38]

1909 novemberében Kun László vezényletével bemutatták a négykezes *Kis szvit* zenekari változatát, amely a *Budapesti Hírlap* kritikusa szerint „roppantul érdekelte a Zeneakadémia nagy termében összegyűlt közönséget",[39] Csáth Géza beszámolója szerint pedig „a közönség szinte elkábult a sok meglepetéstől és szellemességtől, amelyek itt ütemről-ütemre kergetik egymást és nem nyugodott, míg a Menuettet meg nem ismételték".[40] 1910 első két hónapjában három jeles zongorista is Debussy-művekkel érkezett Budapestre: január 10-én Emil Sauer, január 14-én Jan Paderewski, február 24-én pedig a Liszt-tanítvány Bernhard Stavenhagen játszott Debussy-darabokat, s ahogy az utóbbi koncertje kapcsán az egyik hírlapkritika fogalmaz, „Debussy rendkívül érdekes és eredeti művei után már viharosan tört ki az elismerő taps és éljenzés".[41] 1910 novemberében Kun László hét hónappal a párizsi ősbemutató után és alig fél évvel a kotta megjelenését követően mutatta be a zenekari *Images* sorozat *Rondes de Printemps* című tételét. 1911 januárjában pedig – nyilván nem függetlenül Debussy néhány héttel korábbi szerzői estjétől – a koncertlátogató közönség aligha tudta elkerülni Debussy műveit: 5-én Márkus Lili játszotta egypár zongoradarabját, másnap újra elhangzott a *Kis szvit* zenekari változata, 8-án a Royalban délután négy órától a Waldbauer–Kerpely kvartett a Vonósnégyest adta elő, este az Arányi lányok a *Kis szvit* néhány tételének átiratát játszották, 9-én Durigo Ilona, 11-én Marschalkó Rózsi, 31-én pedig Svastics Eugénia énekelt néhány Debussy-dalt.

Az évad egyik legjelentősebb eseménye természetesen Debussy december 5-i szerzői estje volt, amelyen a *Children's Corner* és három másik zongoradarab *(Pagodes, Hommages à Rameau, Jardins sous la pluie)* szólalt meg a szerző előadásában, Rose Féart, a párizsi opera magánénekese, az 1909-es londoni *Pelléas*-előadás Mélisande-ja két dalciklust énekelt a szerző kíséretével *(Fêtes galantes, Proses lyriques)*, a Waldbauer–Kerpely kvartett pedig a Vonósnégyest adta elő. A koncertet Debussy néhány nappal korábbi, bécsi fellépésével együtt a Rózsavölgyi cég szervezte, s a meghívást a Párizsban élő zongoraművész-zeneszerző, Szántó Tivadar közvetítette személyesen Debussynek, miután Bárczy Gusztáv, a Rózsavölgyi koncertszervezéssel foglalkozó résztulajdonosa már felvette a kapcsolatot Debussy kiadójával, Jacques Durand-nal. Szántó 1910. június 8-án a Rózsavölgyi képviseletében, Hubay Jenő társaságában felkereste Debussyt,[42] s bár a tárgyalás részletei nem ismertek, Debussy néhány későbbi, Hubaynak címzett meglehetősen ingerült leveléből kiderül, hogy Hubay szerette volna elhappolni Bárczyék elől a koncert szervezését, hogy a Hubay-családhoz kötődő cég,

38 Itt szeretnék köszönetet mondani Berlász Melindának és Kusz Veronikának az MTA Zenetudományi Intézet hangverseny-katalógusának használatában nyújtott segítségükért.

39 *Budapesti Hírlap*, 1909. október 18.

40 *A Polgár*, 1909. október 19.; kötetben: Csáth Géza: *A muzsika mesekertje*, 419.

41 *Budapesti Hírlap*, 1910. február 25.

42 Lásd Debussy 1910. június 6-i levelét Szántó Tivadarhoz, in: Claude Debussy: *Correspondance*... 1295.

a Harmónia bonyolíthassa le azt.[43] Végül a bécsi és a budapesti koncert rendezésének joga a Rózsavölgyinél maradt, Hubay Jenő pedig a Harmónia szervezésében valamivel később, 1911 februárjában Debussy korai kantátájának, a *Tékozló fiú*nak első teljes előadását vezényelte Budapesten.

Ami Debussy budapesti látogatását illeti, annak jelentőségét jól mutatja, hogy a jeles eseményről az általam átnézett tizenhárom újság[44] mindegyike beszámol előzetes híradás, részletesebb tanulmány vagy koncertkritika formájában. A *Magyarország* című napilap cikke szerint

> Debussy már szombaton (december 3-án) érkezett Budapestre és a Hungáriában szállt meg; egész idejét – két próbaidejét leszámítva – városunk megtekintésére fordította, sőt vasárnap este nem győzte hallgatni a cigányzenét is.[45]

A cigányzene már a vonatút során lenyűgözte Debussyt, amikor az Érsekújváron rövid ideig veszteglő szerelvény utasait a helyi zenekar szórakoztatta, egyebek között a *Rákóczi-indulóval*, amit Debussy szerint „valóságos démonok módjára" játszottak.[46] Legnagyobb budapesti élménye, amelyet több levelében is említ,[47] ugyancsak a cigányzenéhez kötődik, Radics Béla prímáshoz, akiről a következőket írja André Caplet-nek:

> Megismertem Budapestet. [...] Van ott egy cigány, a neve Radics (ejtsd: Raditsche), aki lenyűgöző. Sokkal jobban szereti ez az ember a zenét, mint a legtöbbünk. Egy kávéház banális díszletei között képes olyan érzetet kelteni, mintha az erdő árnyékában ülnénk, és felkutatja lelkünk mélyén azt a rejtett érzelmet, amelyet olyan ritkán szabadíthatunk fel anélkül az aggodalom nélkül, hogy visszaélnek vele.[48]

Debussyre nemcsak a cigányzene gyakorolt maradandó hatást Budapesten: a Waldbauer–Kerpely kvartett felkészültségétől is le volt nyűgözve. Érkezése napjának délelőttjén próbált velük először, s aznap esti levelében a következőket írja erről feleségének:

---

43 Lásd Debussy 1910. augusztus 3-i, szeptember 26-i és november 1-i, Hubaynak címzett levelét: uott 1308., 1317–1318., 1326. A Rózsavölgyi céggel kapcsolatos információkat Alberti Rezsőtől veszem: „A Rózsavölgyi és Társa cég története 1908-tól 1949-ig". In: Bónis Ferenc (szerk.): *Magyar Zenetörténeti Tanulmányok Mosonyi Mihály és Bartók Béla emlékére.* Budapest: Zeneműkiadó, 1973, 187–211.

44 *A Hét, A Zene, Az Est, Az Újság, Budapesti Hírlap, Független Magyarország, Magyarország, Neues Pester Journal, Nyugat, Pesti Hírlap, Politisches Volksblatt, Világ, Zeneközlöny.*

45 1910. december 5.

46 „...comme de vrais démons..." Lásd a feleségéhez írott, december 3-i levelét: Claude Debussy: *Correspondance...* 1345.

47 Lásd az Emma Debussynek (1910. december 4.), Bárczy Gusztávnak (1910. december 19.), Georges Jean-Aubrynak (1911. január 8.) és Robert Godet-nak (1911. február 6.) írott leveleket, uott 1347., 1361., 1373., 1384.

48 „J'ai fait la connaissance de Budapest. [...] Il y a surtout un tzigane nommé Radics (prononcez Raditsche) qui est prodigieux. Cet homme aime la musique beaucoup mieux que la plupart de nous tous. Il vous donne, dans le décor banal d'une salle de café, l'impression d'être assis à l'ombre des forêts, et va chercher au fond de votre âme cette émotion secrète que l'on peut si rarement dispenser, sans crainte d'en être la dupe." 1911. február 14., uott 1392. A levélrészlet magyarul megjelent in: Ujfalussy József: *Debussy.* Budapest: Gondolat, 1959, 231.

> Már próbáltam a fiatal vonósnégyessel, akik hétfőn játszani fognak. Mind a négyen nagyszerűek! A zárótétel, amelybe oly sokaknak törik bele a bicskája, számukra puszta gyerekjáték...[49]

Molnár Antal, a vonósnégyes ekkori brácsása két évtizeddel későbbi, nem minden részletében megbízható visszaemlékezéseiben említi a Waldbauerék lakásán tartott másik próbát, amelyen Debussy is megjelent.

> Mindennel egyetértett, csupán az Andante részhez fűzött két módosító megjegyzést. A fokozás során nem találta elég szenvedélyesnek az apró frázis-crescendókat (a középső részben). Énekelte a dallamot, és fortéba torkolltatta minden egyes hullám végét, majd a következőnek elején ismét pianóba szállt. Egy másik részletnél ilyen megjegyzést tett: „itt valamivel lilábban kérem".[50]

A december 5-i szerzői est alkalmából a *Zeneközlöny* néhány nappal korábban megjelent számát teljes egészében Debussynek szentelték – amiben nemcsak a modern zeneművészet iránti lelkesedés játszott szerepet, hanem egyszerű üzleti érdek is, tekintettel arra, hogy a lapot az a Rózsavölgyi cég adta ki, amelyik a koncertet szervezte. A Debussy-szám tartalmazza a koncert részletes műsorát, az elhangzó művek rövid leírását és a dalok szövegeit, valamint négy tanulmányt. Utóbbiak közül a *Pelléas és Mélisande*-ról szóló, meglehetősen semmitmondó háromoldalas eszszét Lichtenberg Emil, az operaház karmestere jegyzi, a lapszám maradék húsz oldalát az ekkor húszéves zeneszerző-zongorista, Zágon Géza Vilmos három írása teszi ki. Az egyikben részletesen, kottapéldákkal elemzi a Vonósnégyest, a másikban megdöbbentő tájékozottságról tanúbizonyságot téve áttekinti a teljes Debussy-életművet, s valamennyi megjelent műről ír néhány sort. Mi több, Zágon olyannyira naprakész, hogy nemcsak a néhány hónappal korábban bemutatott *Prelűdök* első füzetéről számol be, de az ekkor még kizárólag kottán hozzáférhető Klarinétrapszódiát is ismeri,[51] s még Debussy legfrissebb munkáit, a Poe-novellákon alapuló, végül soha el nem készült két egyfelvonásos operát is említi. Ennél is lenyűgözőbb Zágon Géza Vilmos harmadik írása, a különszámot nyitó nagyszabású esszé, amely Debussy zenéjének értő bemutatásával a korai Debussy-recepció nemzetközi szinten is legérettebb darabjának tekinthető. Érdemes néhány részletet idézni belőle.

Debussy és a programzene korántsem magától értődő viszonyáról Zágon a következőket írja:

> Bármilyen programm szolgáljon is valamely műve megírásának alapjául, a megoldás mindig egy letisztult eszthétikájú, homogén egészet fog eredményezni, melyben mindenütt feltalálható a megérzett szükségszerűség és a lényegtelen, felesleges elemek kerülése.

---

49 „J'ai déja fait répéter le jeune quatuor qui doit jouer Lundi prochain. Ils sont tous les quatre très forts! Le final sur lequel tant d'autres se cassent les reins n'est pour eux qu'un jeu d'enfants." 1910. december 3., Claude Debussy: *Correspondance...* 1345. A levélrészlet magyarul megjelent in: Ujfalussy József: *Debussy*, 230.

50 Molnár Antal: *Magamról, másokról*. Budapest: Gondolat, 1974, 48–49.

51 A *Klarinétrapszódia* zongorakivonatos kottája 1910 májusában jelent meg, az ősbemutatóra 1911. január 16-án került sor.

A Debussy-féle disszonanciahasználatról ezt olvashatjuk:

> [Debussy] disszonanciái sohasem sértők és ha tényleges feloldást nyernek, látszólagos keménységük csak fokozza a feloldás lágy hatását. Sőt, Debussy már szinte consonans értelemben használja őket és nála ezek a disszonanciák már befejező erővel tudnak hatni.

Debussy sokat kritizált, a kortársak többsége által kaotikusnak tekintett formálásáról így ír:

> Zenéjének impresszionisztikus természetéből következik, hogy régi értelemben vett formákat csak nagyon ritka esetben találunk nála. [...] Bámulatos mindazonáltal, hogy még legkomplikáltabb művei is, melyekben ily tagoltságok nem találhatók, mily tökéletes proporciókkal rendelkeznek és mily szükségszerűség, mily abszolút esztétika hatását váltják ki.

Áttekintését pedig Zágon a következőképpen foglalja össze:

> Ha valaki mindezek után is tanácstalanul állana valamelyik Debussyvel szemben, még egy kísérlet marad számára: menjen és nézzen meg egy Picasso-képet (nem szabad összetéveszteni Pissarro-val). Alakjainak szögletességei nem torzítások, csak rögzítések: megrögzítései egy pillanat-atom hangulatának. [...] Zenei analógiája lesz a legtöbb rejtélyesnek látszó Debussy. [...] Természetes, hogy ez a zene a többség számára torz lesz, és csak a kisebbség számára szögletes, ami bizonyára nagyobb érték, mint egy üres kerekség.

A Debussy–Picasso párhuzam, a Debussy-zene absztrakt vonásainak hangsúlyozása s a túllépés a szokványos impresszionizmus-analógián rendkívül előremutatónak számít 1910-ben: a jelenség értő leírása még évtizedekig várat magára, és majd csak az 1950-es évek avantgárdjának Debussy-értelmezésében kap meghatározó szerepet.[52]

A december 5-i szerzői est a kritikák alapján egyértelműen bukásnak tekinthető, az „illustre contemporain"-nek szóló illedelmes tapstól függetlenül. Két dologban valamennyi beszámoló egyetért. Egyrészt hogy hiba volt a Vigadó 1500 fős termébe tenni ezt a bensőséges és kifinomult zenét – Debussy egyik levelében[53] törökfürdőhöz hasonlítja a termet –, másrészt, hogy a Waldbauer-Kerpely kvartett zseniálisan játszotta a Vonósnégyest. Többé-kevésbé egyetértenek a beszámolók Rose Féart értékelésében is. A *Pesti Hírlap* „már hervadásnak induló, kis hangú, de nagy ízlésű" énekesnőnek írja le, a *Budapesti Hírlap* szerint „Féart asszony túl van már művészete delén, de előadása még mindig gazdag finomságokban", a *Független Magyarország* szerint pedig hangja „minden tökéletlensége ellenére méltó hordozója Debussy lírájának". A Debussyvel kapcsolatban végletesen elfogult Csáth Géza a *Világ* hasábjain elragadtatásában „csodás

52 Lásd például Pierre Boulez Debussy-szócikkét az *Encyclopédie de la Musique*-ben (Paris: Fasquell, 1958); kötetben: uő: *Relevés d'apprenti*. Paris: Éditions du Seuil, 1966, 327–347., különösen *A tengerre* és a *Jeux*-re vonatkozó szakaszt: 342. és 344.

53 „Ce soir a lieu le concert à Budapest dans une salle qui ressemble au Hammam." (Ma este lesz a koncert Budapesten, egy teremben, amely egy törökfürdőhöz hasonlatos.) Jacques Durand-nak, 1910. december 4., Claude Debussy: *Correspondance*... 1348.

szépségű hölgynek" nevezi azt a Rose Féart-t, akit Debussy egy levelében „elmondhatatlanul csúfnak" ír le.[54]

A legtöbb kritikát Debussy zongorázása kapta. Szinte valamennyi beszámoló említi, hogy rendkívül halkan játszott, technikai felkészültségéről azonban megoszlottak a vélemények. A *Pesti Hírlap* szerint „nem valami különösen perfekt technikai készséggel, de puhán, finom, bársonyos billentéssel" zongorázott, a *Zene* című lap szerint Debussy „mint zongorista, nem elsőrendű", Csáth Géza azonban nagyszerű hangszerjátékosnak tartja: „billentése briliáns és a futamai biztosak, nyugodtak". Összességében a kritikusok többsége elismeri művészetének jelentőségét és nagyságát, ez alól az egyedüli kivételt a *Magyarország* beszámolója jelenti, amely a következő, meglehetősen bárdolatlan összefoglalással zárul:

> Mindaz, amit hallottunk, erőltetett, mesterkélt, hazug. Egy abnormis fejalakú, s talán éppen ezért abnormis agyvelejű zenésznek tagadhatatlanul geniális, de egészségtelen, természetellenes munkája ez.

A koncert élményét a Debussyért rajongó író, Bálint Aladár fogalmazta meg a legplasztikusabban a *Nyugat* 1910. december 16-i számában:

> Úgy várták őt, ahogy egy jelszavat, kinyilatkoztatást, fegyvert, lobogót várnak a gyengék, a fel nem vértezettek; talán a verekedő embert, aki úgy áll elénk, hogy: én vagyok az Én, az egyedülvaló, mögöttem az igazság és még ma este megmutatom nektek, hogy rajtam kívül nincsen Rikárd, nincsen muzsika. Nem úgy volt. Nem történt egyéb, egy ember, egy francia a zongora elé ült és megmutatta, hogy micsoda kedves csecsebecsével ajándékozta meg egyik meghitt pillanatában kis leányát. [...] Vulkanikus kitörések, hangokból összerótt csataképek helyett halovány pasztelleket hozott magával. Sokan csalódtak.[55]

Debussy szerzői estjének viszonylagos sikertelenségétől függetlenül kijelenthetjük, hogy az 1910-es évekre Debussy a nemzetközi kortárs zenei élet egyik legismertebb alakjának számított Budapesten, még ha megítélése nem volt is egységes. Művei már nemcsak a koncertrepertoárnak, hanem az oktatásnak is a részévé váltak: 1911. május 5-én a Zeneakadémia vizsgálati hangversenyén, vagyis év végi vizsgáján Krischanich Lujza, Ábrányi Emilné éneknövendéke egy Debussy-dalt adott elő.[56] És nem kell már tíz évnek eltelnie a fontosabb Debussy-művek premierje és magyarországi bemutatója között. 1911. december 6-án Kerner István bemutatta az *Ibériát*, néhány nappal később a december 12-i UMZE-koncerten Bartók az *Images* néhány tétele mellett a *Prelűdök* első kötetéből játszott egy válogatást; 1912. november 20-án pedig, alig egy évvel a kotta megjelenése után a Klarinétrapszódiát is megismerte a budapesti közönség Förster Ferenc szólójával.

54 Az idézett kritikák a koncert másnapján, 1910. december 6-án jelentek meg. Csáth írását kötetben lásd: Csáth Géza: *A muzsika mesekertje*, 459.

55 Kötetben megjelent: Breuer János: *Zenei írások*... 57–58.

56 Moravcsik Géza (szerk.): *Az Országos Magyar Királyi Zeneakadémia Évkönyve az 1910/1911-iki tanévről*. Budapest: Athenaeum, 1911, 99.

1913-ban az időközben Párizsba költöző, s Debussyhez is bejáratos Zágon Géza Vilmos küldött több cikket a *Zeneközlöny* számára, ezek egyikében részletesen beszámol a *Jeux* ősbemutatójáról.[57] Ugyanebben az évben Lavotta Rudolf zeneszerző közöl egy tanulmányt a *Zene* februári számában *Debussy a wagnerizmus ellen* címmel, amelyben Debussy néhány írásából is idéz. A Debussy iránti lelkesedés természetesen nem egyöntetű. Hogy a konzervatív zeneíró, Ságody Ottmár 1912-ben *Impresszionizmus a zenében* című esszéjében[58] Debussy zenéjét formátlannak és anarchikusnak látja, az kevéssé meglepő. Az új zene feltétlen híveként elkönyvelt Molnár Antal Debussy-ellenes kirohanása a *Nyugat* 1915. október 16-i számában azonban legalábbis meghökkentő.[59] Már a cikk első mondatai is igen erőteljesek:

> Debussy hibáit két csoportba kell választanom, ha igazságos akarok lenni hozzá. Az első csoportban lesznek az én szememben antipatikus vonások, a másodikban a vitázhatatlan bajok.

Amit személyesen hiányol, azt így foglalja össze:

> [...] az egyéni kritikát rövidre fogva így stilizálnám: utálom, amikor egészséges, vérmes és harapós franciák az érzékeny, tünde lelket adják, melynek nazális világfölfogása rózsaszín fátyolba borítja a misztikusan pislogó Univerzumot. A tehetségtelenség egyik fegyvere, hogy hiányzó egészséges gondolatait affektált nyakatekertséggel pótolja.

A vitázhatatlan bajokat jórészt Debussy konzervatív ellenzőinek eszköztárából vett érvekkel támadja Molnár: számon kéri rajta a forma és a tematikus munka hiányát, ugyanakkor Muszorgszkij-epigonnak nevezi, s bár zenéjének újdonságát nem vitatja, nem tekinti értékesebbnek a jó szalonzenénél. Az utolsó bekezdésben a következőképpen ítélkezik:

> Debussy [...] művészete a legelső tökéletes önálló zenei dekoratív művészet. Az opera már neki túl nehéz műfaj, azt már nem bírja lélegzettel, a *Pelleas* csak iparművészeti, apró részleteiben jó, különben még csak nem is unalmas, hanem semmi. Arra a kérdésre pedig, hogy hasznosítása tekintetében mi a hasonlósága e zenének az iparművészettel, hogy hát mit „dekorál", azt válaszolhatom, hogy épp olyan módon és épp olyan célzattal használható, mint kellemes füstök illatoztatása vagy színes szóharmóniák rímekben való kicsengettetése. Az értelemnek nem, hanem az érzékeknek van mindehhez köze. Debussy nem nagy művész, de nagy iparművész.

Cikke olyan vihart kavart, hogy a *Nyugat* 1916. január 16-i számában szükségét érzi reagálni:

> Tudomásomra jutott, hogy a „debussysták", vagyis azok, kik nem elfogulatlanul, hanem e félig elhamvadt divatlángtól még mindig lázban égve gondolkoznak prófétájukról, nincsenek megelégedve essaymmel.

57 *Zeneközlöny*, 1913. december 13.
58 *A Zene*, 1914. május.
59 Kötetben: Breuer János: *Zenei írások*... 119–126.

Szegedy-Maszák Mihály a *Nyugat* és a világirodalom kapcsolatáról szóló tanulmányában Bálint Aladárt és Csáth Gézát említi a debussysták között,[60] de ide sorolhatjuk a már említett Zágon Géza Vilmost, a frankofil Kovács Sándort, aki 1912-ben a Társadalomtudományi Társaság Szabadiskoláján elmélyült előadást tartott a zenei impresszionizmusról,[61] vagy a fiatal Fábián Lászlót, az első magyar Debussy-életrajz későbbi szerzőjét, aki 1914-ben *A francia zene reneszánsza* címmel hosszú esszét szentelt Debussynek az *Élet* című folyóiratban.[62] Molnár Antal visszaemlékezéseiben pszichológiai érvekkel magyarázza Debussy-ellenes cikkének megírását:

> Az ismeretlen vonzott, a debussytis-kór lidérce és színdús kiütései, mintegy bőrkiütés a kor epidermiszén. [...] Úgy képzelődtem, hogy nem fér meg egyenes ösztöneimmel a túl érzékeny hipermodernség, [...] szörnyű dörgedelmet írtam tehát Debussy ellen a Nyugatba. [...] Kodály persze átlátott a szitán. „Mintha régi szeretőjének adná ki magát." Ez volt a jellemzése a cikkről.[63]

Molnár Debussy-ellenessége nemcsak éppen aktuális személyes ellenszenvére mutat rá, hanem a magyar értelmiség 1910-es évekbeli, a francia kultúrához fűződő ambivalens viszonyára is. Messze túllépne jelen írás keretein annak vizsgálata, hogy Debussy esztétikai megítélésére miként hatott a leghaladóbb magyar festők, a Nyolcak impresszionizmustól való elfordulása, amely Lukács György *Az utak elváltak* című, 1910-es cikkében vált esztétikai-filozófiai programmá.[64] Lukács egyébként 1911-ben a *Pester Lloyd*ban közölt egy politikai felhangok nélküli írást *A gall veszélyről* címmel,[65] s a háború alatt, miként arra Szegedy-Maszák rámutat, a *Nyugat* hasábjain éppen Molnár Debussy-dörgedelmével egy időben bontakozott ki komoly vita a francia kultúra szerepéről, amit Balázs Béla egyik írásának címe így problematizált: *Párizs-e vagy Weimar*.[66]

Molnár írásának nyilvánvalóan nem volt politikai mellékíze, s Debussy megítélésén sem változtatott igazán a világháború és az a tény, hogy Franciaország 1914 óta hadiállapotban állt Magyarországgal. 1917. november 18-án Bartók közös koncerten lépett fel a harctérről szabadságolt Waldbauer–Kerpely kvartett tagjaival, s Kerpely Jenővel először adta elő Magyarországon a Csellószonátát,[67] 1918 tavaszán pedig Szántó Tivadar és Hevesi Piroska is műsorukra tűztek Debussy-darabokat.[68]

---

60 Szegedy-Maszák Mihály: „Világirodalmi távlat megteremtése. Megjelenik a Nyugat című folyóirat első száma". In: uő (főszerk.): *A magyar irodalom története II.* Budapest: Gondolat, 2007, 718.

61 Kötetben: Balassa Péter (szerk.): *Kovács Sándor válogatott zenei írásai.* Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 251–262.

62 *Élet*, 1914. január 18.

63 Molnár Antal: *Magamról, másokról*, 194.

64 *Nyugat*, 1910. február 1.; kötetben: Lukács György: *Ifjúkori művek*. Budapest: Magvető, 1977, 433–439.

65 *Pester Lloyd*, 1911. december 24.; kötetben: Lukács György: *Ifjúkori művek*, 562–568.

66 *Nyugat*, 1914. augusztus 16.

67 Ifj. Bartók Béla: *Bartók Béla műhelyében*. Budapest: Szépirodalmi, 1982, 125.

68 Szántó Tivadar 1918. március 13-án a *Jardins sous la pluie*-t, Hevesi Piroska április 20-án a *Children's Corner*t játszotta.

Ha a Debussyhez fűződő viszonynak volt ebben az időszakban politikai olvasata, az arra vonatkozhatott, hogy a művészet független a politikától. A sors iróniája, hogy ez az álláspont éppen a háború alatt soviniszta nézeteket hangoztató, utolsó műveit „Musicien Français"-ként szignáló Debussy műveivel volt kifejezhető, ugyanakkor a frontvonal túloldalán is voltak, akik nem összemosták, hanem éppen szembeállították egymással a zenét és a nagypolitikát. Maurice Ravel a Francia Zene Védelmére Alakult Nemzeti Liga Bizottságának írt levelében 1916 nyarán így fogalmaz:

> Nincs számomra jelentősége annak, hogy Schönberg úr például osztrák nemzetiségű. Ettől nem lesz kevésbé értékes zenész. [...] Mi több, nagyon örülök, hogy Bartók és Kodály urak, illetve tanítványaik magyarok, s hogy ez a műveikben olyan ízesen nyilvánul meg.[69]

Amikor Hatvany Lajos folyóirata, az *Esztendő* 1918 áprilisában, Debussy halálát követően nyilatkozatra kérte Bartókot, ő természetesen kizárólag művészi szempontból tette mérlegre Debussy munkásságát, értékelésében azonban különválasztotta az életművet és annak hatását, s a mérleg nyelvét az előbbi felé billentette el:

> [Debussy j]elentőségét kétségkívül mutatja az a hatás is, amelyet a szó nemes értelmében véve, a fiatalabb muzsikusgárdára gyakorolt külföldön és nálunk is. Hogy ez a hatás s általában az úgynevezett „debussyzmus" maradandó és további fejlődésre képes lesz-e, azt természetesen nem lehet megjósolni; de talán nem is ez a fontos. Egy bizonyos: művei nem fognak elhalványulni, mert igazi nagy értékeket adott bennük.[70]

Hasonlóképpen választja külön a művet és hatását Kodály *Nyugat*ban megjelent nekrológja, amelyről Dalos Anna meggyőzően bizonyítja, hogy kodályi ars poeticának és önarcképnek egyaránt tekinthető.[71] Kodály számára azonban éppen az életmű tűnik kevéssé időtállónak, az ő mérlegének nyelve tehát a hatás felé billen el:

> Aki ennyire a maga útján jár, nem egyhamar talál tetszésre és lehet, hogy Debussy zenéje még soká, vagy mindig a keveseké lesz. De hatása már ma általános és jótékony. Lehet, hogy kevesebb kész értéket hagyott hátra, mint ösztönzést. Talán minden művénél több és nagyobb: nevelő hatása. Az ő iránytűje tisztultabb magasabb rendű művészet felé mutat.[72]

---

69 Il m'import peu que M. Schönberg, par exemple, soit de nationalité autrichienne. Il n'en est pas moins un musicien de haute valeur. [...] Bien plus, je suis ravi que MM. Bartók, Kodály et leurs disciples soient hongrois, et le manifestent dans leurs oeuvres avec tant de saveur." 1916. június 7-i levél a Ligue Nationale pour la Défense de la Musique Française bizottságának, Petrovics Emil: *Maurice Ravel*. Budapest: Gondolat, 1959, 19.; illetve Pándi Marianne: *Maurice Ravel*. Budapest: Gondolat, 1978, 95.

70 *Esztendő*, 1918. április; kötetben: Wilheim András (közr.): *Beszélgetések Bartókkal. Interjúk, nyilatkozatok 1911–1945*. Budapest: Kijárat, 2000, 12–13.

71 Dalos Anna: *Forma, harmónia, ellenpont*, 152–154.

72 *Nyugat*, 1918. április 16.; kötetben: Kodály Zoltán: *Visszatekintés II.* 381.

E két idézet is mutatja, hogy a Debussy-életmű értékének és maradandóságának megítélése még halálakor is legalább annyira bizonytalan volt Magyarországon, mint amennyire az új zene hazai hívei és képviselői példaértékűnek tekintették esztétikáját és elvitathatatlannak a jelentőségét. S ha Kodály és Bartók számára már 1907 őszétől mutatta is az irányt a „tisztultabb magasabb rendű művészet felé", Debussy a közgondolkodásban alighanem csak halála után, s éppen Bartók és Kodály fenti nyilatkozatai nyomán foglalta el helyét a nemzeti zenetörténet kánonjában, s vált végérvényesen a 20. századi magyar zene egyik legfontosabb inspirációs forrásává.

ABSTRACT

GERGELY FAZEKAS

AILING AND UGLY MUSIC OR A COMPASS POINTING TOWARDS A PURER ART OF SUPERIOR QUALITY?

The early reception of Debussy in Hungary (1900–1918)

It is sufficiently documented how Kodály and Bartók discovered the music of Claude Debussy in 1907, albeit Debussy's music had not been unknown in Hungary at least since the first performance of his String Quartet in the autumn of 1905. The present essay gives a survey of Debussy's early critical reception in the Hungarian press from the first Budapest performances of his works until the obituaries of 1918; Debussy's visit to Budapest at the beginning of December 1910 is discussed in detail. Though the majority of the press was not really open to Debussy's new music, there were some supporters and knowledgeable enthusiasts of his art right from the beginning; moreover, the Royal Hungarian Opera House was to premiere *Pelléas et Mélisande* as early as the 1908–1909 season but for unknown reasons this was postponed until 1926. By the end of the first decade of the 20th century, Debussy was acclaimed in Hungary as one of the most important composers of new music, though the lasting value of his art was then open to doubt. But his aesthetics was considered a model by the representatives of new Hungarian music and their devotees; as Kodály put it in 1918, "his compass points towards a purer art of superior quality".

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 and New Musicology. His PhD thesis in preparation is about J. S. Bach's notion of musical form.

Papp Márta

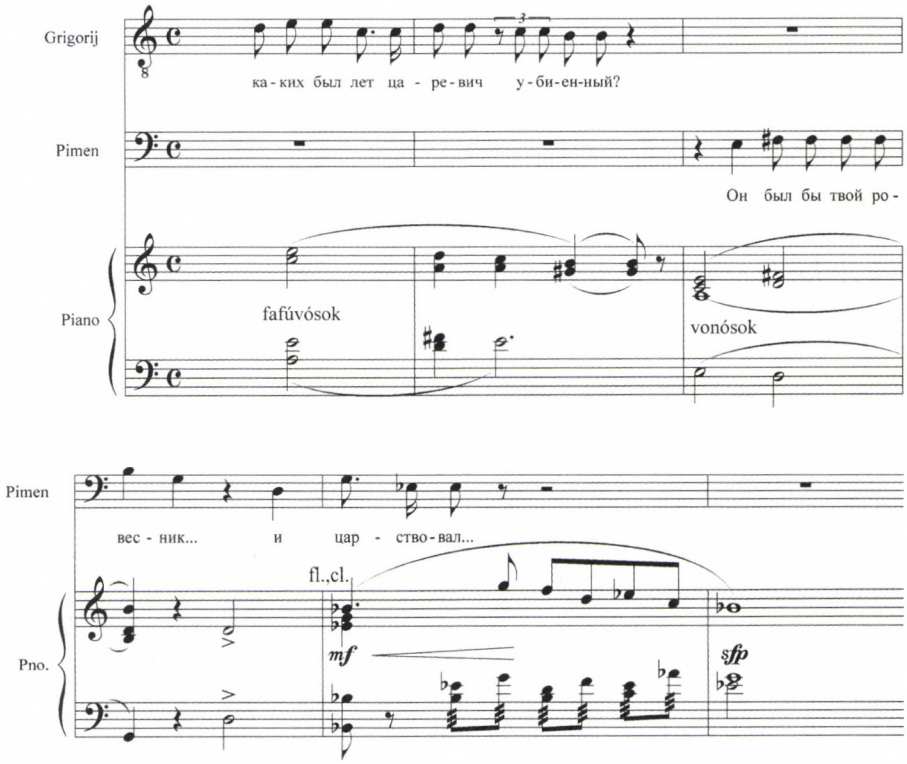
»СЛЫШАТСЯ ДУМЫ«*

Muszorgszkij hangzó gondolatai

Amikor az 1960-as évek vége felé Debrecenből jött diákként benyújtottam a felvételi dolgozatomat a zenetudományi tanszakra Muszorgszkij *Gyermekszoba* dalciklusáról, Bartha Dénes tréfásan megjegyezte: „Aztán adjon hozzá valami fordítást, mert itt a kutya sem tud oroszul!" Bartha tanár úr természetesen túlzott: Szabolcsi Bence oroszul *is* tudott, és Ujfalussy József is. Arra azonban valóban nem számíthattam, hogy Szabolcsi és Ujfalussy néhány találó példáján túl érdemben szó essék az órákon orosz zenéről. Annál kellemesebben lepett meg, amikor Kárpáti János a 18. századi olasz operatörténetet tárgyaló egyik óráján, valamilyen operadramaturgiai kérdést feszegetve, egyszercsak azt találta mondani: számára a legtisztább, legerősebb zenei kifejezése egy verbálisan ki nem mondott gondolatnak a *Borisz Godunov*ban található: Grigorij felvillanó nagy ideája ez a cári hatalom megszerzésének lehetőségéről Pimen „ugyanannyi idős lenne, mint te, és uralkodna" szavai hallatán a cella-jelenetben. Később azután – a zeneakadémiai tanulmányokon túli beszélgetéseinken – kiderült, hogy Kárpáti Jánosnak, bár „hivatalosan" soha nem foglalkozott orosz zenével, egyik nagyon kedves zeneszerzője Muszorgszkij. Ez a tény és ez az emlék indított arra, hogy a tiszteletére rendezett konferencián Muszorgszkij „hangzó gondolatairól" beszéljek.

„Слышатся думы" – „Hallatszanak a gondolatok" – a címbeli idézet a *Napfény nélkül* ciklus záró dalából való, Golenyiscsev-Kutuzov versének sora, és egyik mottója lehet Muszorgszkij művészi esztétikájának. Műveiben nemcsak a verbálisan megfogalmazott vagy megfogalmazható gondolatok hangoznak fel zenében – tisztán, pontosan, többnyire nagyon egyszerűen, lakonikusan –, hanem a képi gondolatok, a múlt emlékképei és a jövő víziói, sőt tudattalan benyomások, ösztönös gondolatok is. Grigorij gondolata a *Borisz Godunov* említett jelenetében az adott kontextus kiugróan erős és feltűnő zenei témája, nemcsak a dallam jellegzetes szextugrása, hanem a hirtelen hangnem- és színváltás révén is.

* A Kárpáti János 75. születésnapja alkalmából a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság által 2007. október 26–27-én a Régi Zeneakadémia Kamaratermében rendezett V. tudományos konferencián elhangzott előadás kibővített, szerkesztett változata.

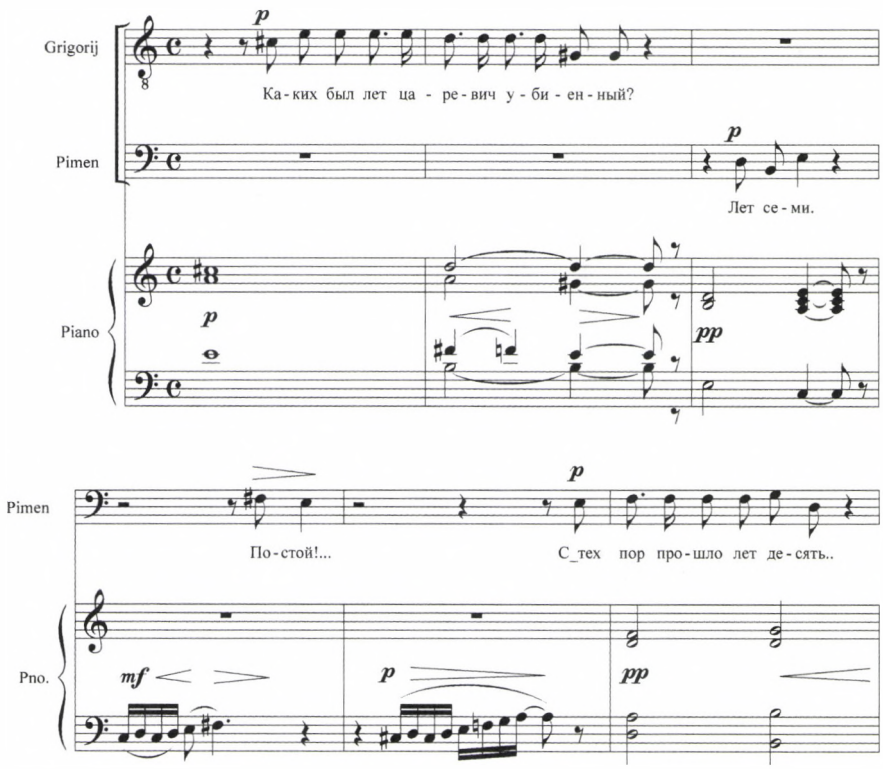


1. kotta

A kottaidézet az opera második, végleges verziójából való, amelyben Muszorgszkij lerövidítette ezt a részletet a lényegre, azaz Grigorij gondolatára koncentrálva. Az első verzióban, amely ennél a jelenetnél egészében felhasználja a Puskin-drámа sorait, Grigorij felvillanó ideája előtt Pimen gondolatai gomolyognak a zenében. „A megölt cárevics milyen korú volt?" – kérdi Grigorij. És Pimen elgondolkodik: „Hétesztendős; eddig meglenne már, (Tíz év múlott azóta el ... nem, több: tizenkettő) teveled egykorú! S cár lenne már..."[1] Pimen szavainál Muszorgszkij zenekarában a jelenetet indító téma, a krónikaírás motívuma szól. Pimen a krónikájában már megírta ezt a történetet, Dmitrij cárevics életét és uglicsi meggyilkoltatását. Most fiatal társa kérdésére erőlteti az agyát, próbál visszagondolni, mit is írt erről, s némi töprengés után megadja a helyes választ: „ugyanannyi idős lenne, mint te, és uralkodna" *(2. kotta a szemközti oldalon)*.

A tercrokon hangnemváltás G-dúrból Esz-dúrba nem különösebben merész harmóniai eszköz az 1860-as évek zenéjében, de pontosan elengendő ahhoz, hogy Grigorij hirtelen előtolakodó, de ki nem mondott, akkor még a maga számára sem tuda-

1 Németh László fordítása.



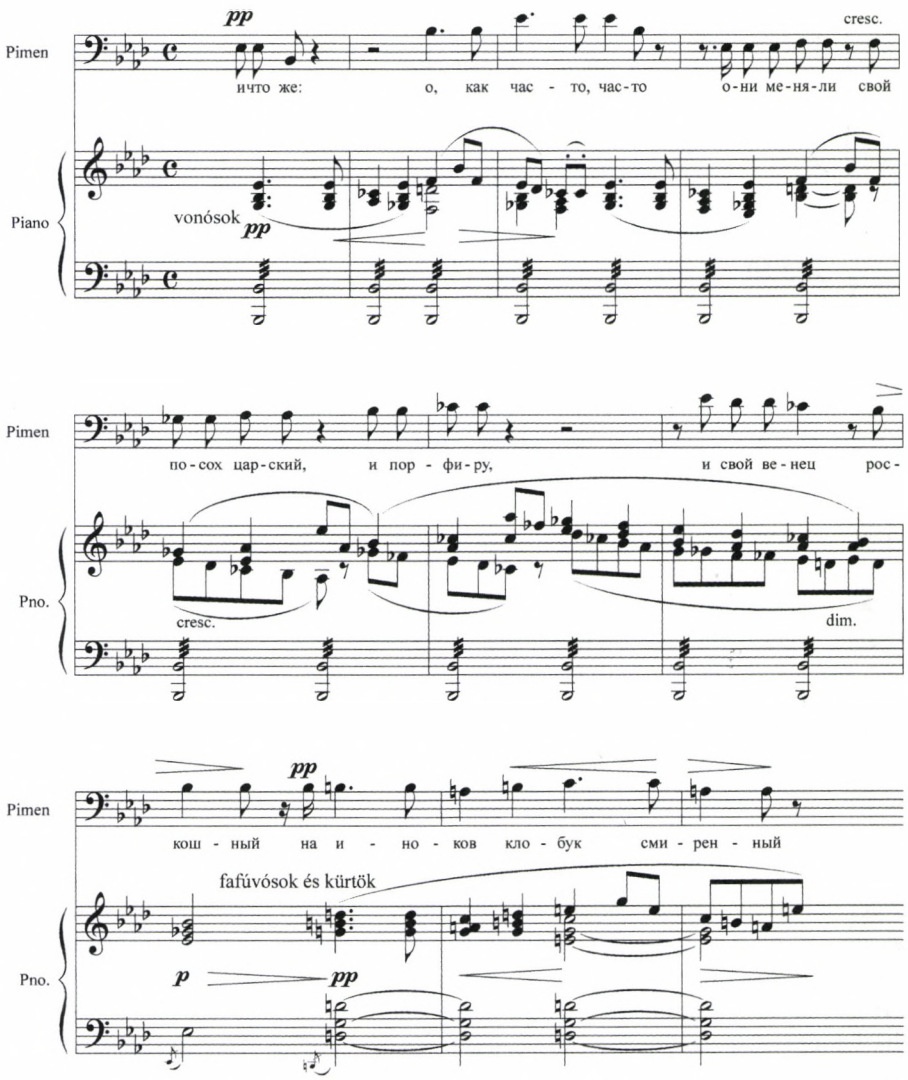
2. kotta

tosult gondolata más zenei dimenzióba kerüljön. Található persze Muszorgszkijnál sokkal merészebb hangnemváltás, amikor a gondolat, illetve a verbális elbeszélés kifejezetten éles, nagy horderejű váltásról szól. Pimen a cárokról mesél Grigorijnak – szintén a cella-jelenetben –, és ott tart, hogy uralkodásuk vége felé milyen gyakran cserélik fel a cári süveget szerzetesi csuhára. Az esz-mollban csordogáló elbeszélés itt G-dúrba vált, a zenekari faktúra is teljesen átalakul *(3. kotta a 158. oldalon)*.

Ezt a tonális viszonylatot Lendvai Ernő Bartók műveit elemezve „egymást kioltó hangnemekként" írja le.[2] Carl Dahlhaus Muszorgszkij „realizmusáról" értekezvén a schönbergi értelemben vett komplementer harmonizálásként tárgyalja ezt az akkordváltást, amely a Wagner-féle kromatikus kontextusba illik, Muszorgszkij zenéjének modális-diatonikus környezetében viszont drasztikus effektus, amely a szférák egymástól való idegenségét szimbolizálva elszakítja a harmóniai szövetet.[3]

2 Lendvai Ernő: *Bartók dramaturgiája*. Budapest: Zeneműkiadó, 1964, többek közt 24., 71., 92.

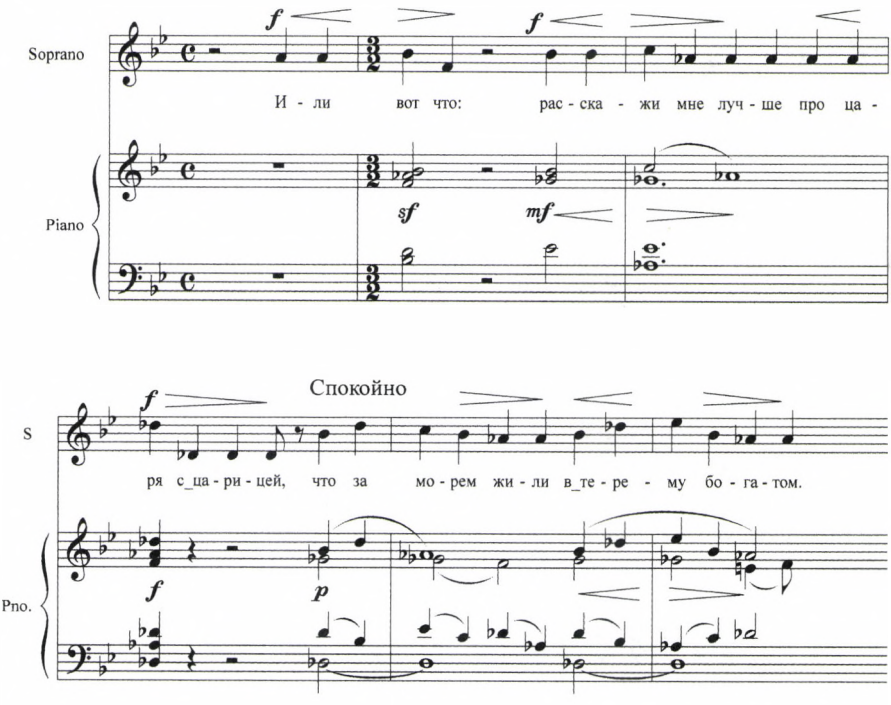
3 Carl Dahlhaus: „Musorgskij in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts". In: *Musik-Konzerpte 21. Modest Musorgskij. Aspekte des Opernwerks*. Szerk.: Heinz-Klaus Metzger és Rainer Riehn. München: edition text + kritik GmbH, 1981 szeptember, 7–22.



3. kotta

Ám az is előfordul Muszorgszkijnál, hogy egyetlen hang elmozdítása jelez rejtett gondolatot, illetve inkább zsigeri benyomást – a *Gyermekszoba* ciklus első dalában például. A dal kis főhőse kérleli dadáját, meséljen neki, és el is mondja, melyik mesét nem szeretné hallani, és melyiket igen. Ez utóbbi, a vidám mese, a cárról és cárnéről szól, akik a tengerparton laknak pompás palotában. A darab addig igencsak labilis tonalitása az új mese kezdetén biztos, mi több, diadalmas Deszdúrba vált, ám a második frázis végén egy pillanatra mollá sötétül a dúr *(4. kotta a szemközti oldalon)*.

A szöveg nem indokolja a sötétülést; mégis tudat alatt, futó benyomásként azt érzékeljük, hogy ezzel a mesével is lesz valami zűr, akármilyen harmonikusan indul.



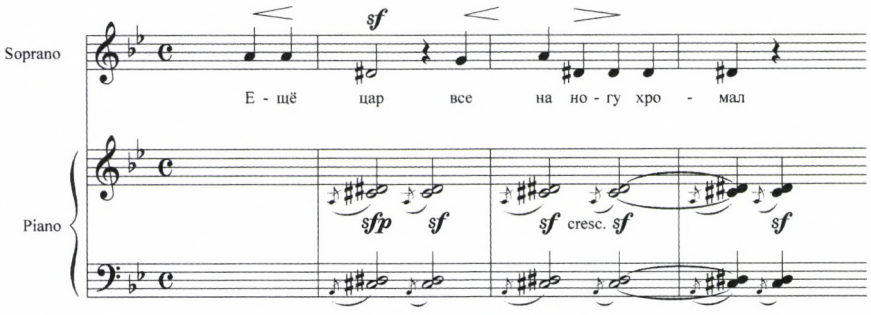
4. kotta

És tényleg: a csodás tengerparti palotában élő cár sántít és minden bicegése helyén gomba nő ki a földből. A cárné meg állandóan náthás, és amikor tüsszent, kitörnek a palota ablakai. A gyereknek már ezek a mulatságos furcsaságok járnak az eszében, amikor elkezdi a mesét – erre utalhat az *e–f*, azaz enharmonikusan a *fesz–f* hajlítás.

A *Gyermekszoba* első dalának harmonizálásában benne foglaltatik a gyermeki gondolkodás megvilágító erejű jellemzése. A sántikáló cár és a földből kinövő gombák szürreális képét ugyanaz a sajátos hangzat, az egészhangú skála kivágata jelzi, mint a kisgyerekeket felfaló és csontjaikat elropogtató szörnyeteg horrorisztikus képét. Mulatságos és félelmetes nem áll távol egymástól a gyermeki tudatban, illetve tudattalanban; Muszorgszkij útmutatása alapján tehát nyugodtan olvashatunk gyermekeinknek-unokáinknak akár Grimm-meséket is *(5. kotta a 160. oldalon)*.

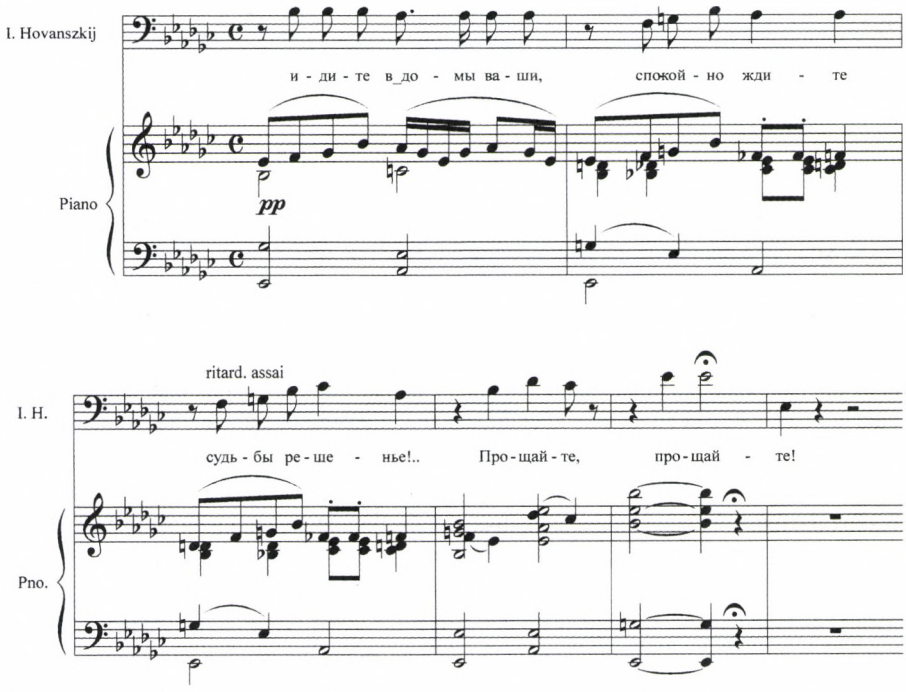
De térjünk vissza Grigorij gondolatához. Ez a fényesen felvillanó zenei gondolat az opera legfontosabb témája lesz: nemcsak Grigorij, azaz az ál-Dmitrij alakját és pályáját kíséri végig, hanem tisztán és erősen fejezi ki Borisz cár legrejtettebb gondolatait az általa megöletett cárevicsről és félelmeit a trónkövetelőtől, hordozza Sujszkij provokatív vokális kimondását Dmitrij feltámadt nevéről, az emberek pusmogását a közeledő, megváltónak hitt új cárról, stb.

Muszorgszkij másik nagy operája, a *Hovanscsina* zenei-drámai felépítése és jellemdramaturgiája más, mint a *Borisz Godunové*. Bár lehet találni benne hasonló vezérmotívum-használatot, mint a *Boriszban* az ál-Dmitrij témáét. Például a II.



5. kotta

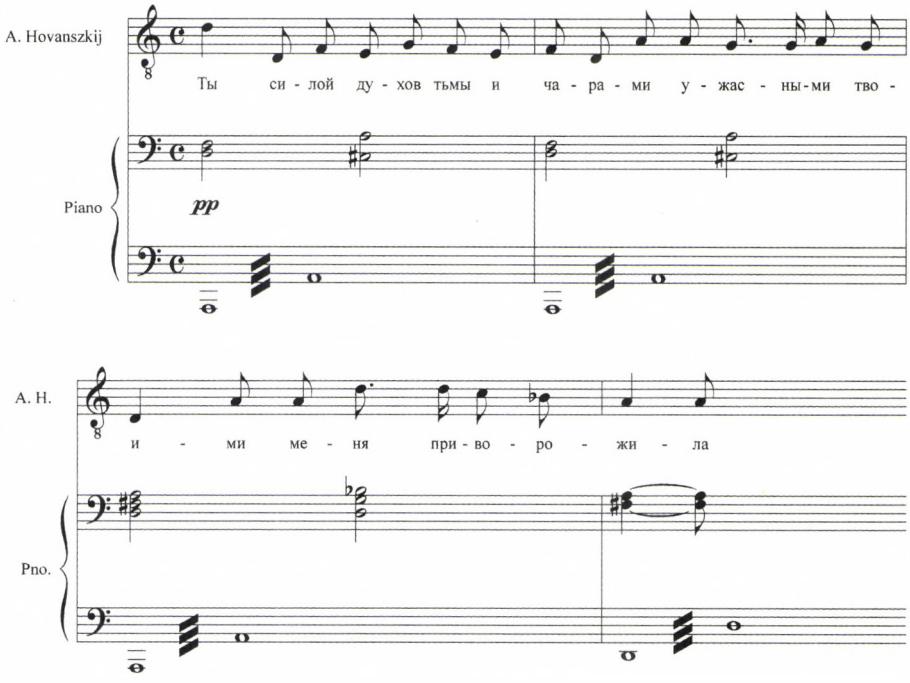
felvonásban megjelenő új főszereplő, Golicin herceg hatalmi témája a felvonás végére ugyanúgy kiüresedik, mint Grigorij fényes hatalmi gondolata a Kromi-jelenet végére. Ezzel ellentétes folyamat az idősebb Hovanszkij herceg groteszk témájának megnemesedése, mély érzelmi töltete a sztrelecektől való búcsúzásának jelenetében.



6. kotta

„Hangzó gondolatok" természetesen vannak a *Hovanscsiná*ban is, jelentésük megfejtése azonban sokkal nehezebb feladat elé állítja az elemzőt, mint a *Borisz Godunov* esetében. Márfa jóslattémájának visszatérése, illetve szimfonikus előjá-

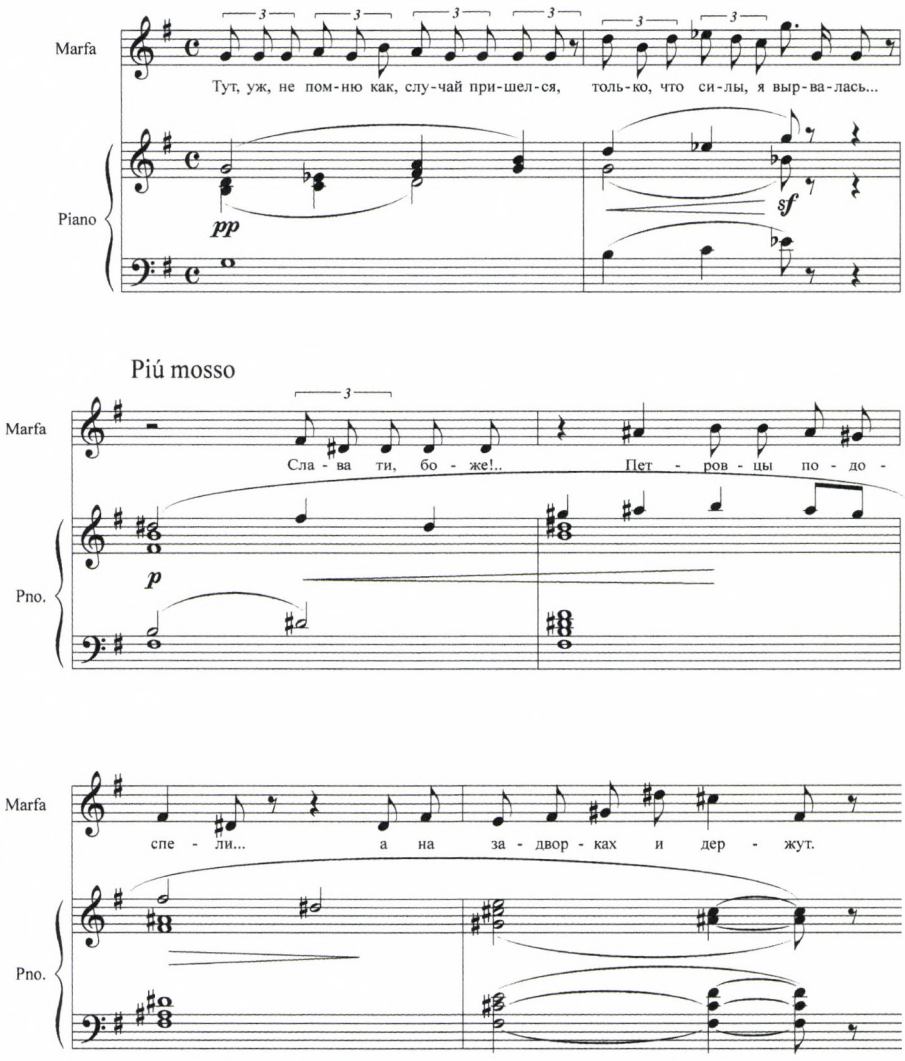
tékká bővülése a IV. felvonás második képének kezdetén, Golicin herceg száműzetési meneténél, nyilvánvaló jelentésű: a jóslat beteljesedett, Golicin sorsa a száműzetés, bukás, szenvedés. A jóslattéma újabb felbukkanása ugyanebben a képben, Andrej Hovanszkij Márfához intézett súlyosan szemrehányó szavainál már sokrétű értelmezést kíván.



7. kotta

Talán a legbonyolultabb jelentésű, a legtöbb kérdést felvető témavisszatérés a nevezetes Előjáték, a *Hajnal a Moszkva folyó felett* dallamának egyetlen rövid, de nagyon jellegzetes, nagyon kihallható felbukkanása az operában, a II. felvonás vége felé, Márfa következő szavainál: „Istennek hála! Péter katonái idejében odaértek és fogva tartják [a merénylőt]". Miről is van itt szó? Golicin palotájában vagyunk, Márfa, miután jóslatot mondott a hercegnek a szomorú jövőről, távozik, s Golicin megparancsolja a szolgájának, fojtsa a mocsárba az asszonyt. Megérkezik azután az idősebb Hovanszkij herceg, majd Doszifej, és a három férfi éles vitát folytat Oroszország helyzetéről, a jelenről és a jövőről. Ebbe a vitába tér vissza, esik be lélekszakadva Márfa, és elbeszéli, hogy egy ember meg akarta ölni, de „Istennek hála!", Péter katonái megjelentek, és megmentették az életét. A péteri gárda említésénél csillan meg a zenekarban az előjáték témája, méghozzá Márfa elbeszélésének latens g-mollja után H-dúrban *(8. kotta a 162. oldalon)*.

Első hallásra egyértelműnek tűnik e nevezetes témavisszatérés jelentése: az előjáték dallama, a gyönyörű „hajnaltéma", Nagy Péter cárt és katonáit képviseli.



8. kotta

A *Hovanscsina* utóéletében kibontakozott és máig le nem zárult nagy értelmezési diskurzusban ez a témavisszatérés valósággal olaj volt a tűzre, hiszen azt az elméletet látszott megerősíteni, hogy az előjátékban megrajzolt ideális szféra az új hatalmat, I. Pétert és reformjait jeleníti meg, amihez képest az opera szinte összes szereplője a régi, a letűnő világhoz, úgymond a rossz oldalhoz tartozik. Ez volt a nézőpontja a *Hovanscsina* ötletét adó és az opera nehéz születését végigkísérő Vlagyimir Sztaszovnak is, akinek ilyen irányú célzásait a zeneszerző a komponálás nyolc éve folyamán nem cáfolta, de nem is erősítette. Ezt a nézőpontot örökölte a *Hovanscsinát* Muszorgszkij halála után meghangszerelő, átdolgozó, befejező Rimszkij-Korszakov is, aki – szerencsére csak egyetlen hozzákomponált rövid részlet-

tel – zeneileg is ily módon értelmezte a darabot. A II. felvonás a zenedrámában, Márfa visszatérte és elbeszélése után, Saklovitij bojár megjelenésével zárul, aki a színen lévők rémületére bejelenti, hogy Péterhez eljutott a híre a Hovanszkij hercegek szította zendülésnek, és az ifjú cár vizsgálatot rendelt el. Muszorgszkij a tervezés stádiumában, 1873 nyarán, a felvonást egyetlen fenyegető pianissimo akkorddal szándékozott lezárni. Három évvel később, a felvonás végső formába öntésekor felmerült benne, hogy együttest komponál befejezésként. Ezt nem valósította meg, maradt tehát a fenyegető ***pp*** akkord, amely tekinthető végleges lezárásnak, de éppenséggel tekinthető befejezetlenségnek is. Rimszkij-Korszakov befejezetlennek tekintette és hozzákomponált egy zenekari utójátékot a hajnaltémából, nyilvánvalóan az ifjú cár diadalmas hatalomátvételére célozva.

A 20. század folyamán a *Hovanscsina* elemzői és magyarázói körében újra és újra felbukkan ez az értelmezés, amely az előjáték témáját és ideális szféráját Nagy Péter uralkodásával kapcsolja össze, és folyamatosan megjelenik ennek cáfolata is. A vitáról részletesen olvashatnak Bojti János 1995-ös *Muzsika*-beli publikációjában.[4] A cáfolatok és egyéb értelmezések a szovjet-orosz zenetudományi írásokban tulajdonképpen – ha sokrétűen is, de – egyazon nézetben kristályosodnak ki: az előjáték ideális szférája, a hajnal képe a Népet, a Hazát és az eljövendő boldogabb világot reprezentálja, amely magába foglalja a *Hovanscsiná*ban megjelenő emberi értékeket. Az indokolások sűrűn hivatkoznak a hajnaltéma valóságos népi gyökereire és arra a nyilvánvalóan igaz tényre, hogy az előjáték dallama rokonságban van az opera sok alakjának és szituációjának zenéjével, Márfa dallamaitól a moszkvai szegény nép kórusán és Saklovitij áriáján át a péteri gárda rézfúvós indulójáig. Az 1959-as szovjet film Vera Sztrojeva rendezésében, Sosztakovics hangszerelésével nemcsak hangot, de képet is ad az „előjáték = nép és jó uralkodó" eszméjének. A filmben Saklovitij áriáját a haza iránti aggodalomról és egy jó uralkodó eljövetelének szükségességéről nem Saklovitij bojár, hanem a moszkvai szegény nép vezetője énekli (ilyen alak egyébként nincs Muszorgszkij operájában). S ugyanezen nemes arcélű népvezér irányításával halad a szegény nép egy szebb jövő felé az opera legvégén, a borzalmak lejátszódta után, a Hajnal témájából ezúttal Sosztakovics által komponált epilógus zenéjére.

A magam részéről biztos vagyok benne, hogy Muszorgszkij rejtélyes hangzó gondolata Márfa megmenekülés-elbeszélésének jelenetében nem a péteri gárdára, nem a népre, nem a hazaszeretetre vonatkozik, hanem sokkal konkrétabb jelentésű. Megfejtésemhez, ami természetesen egy a lehetséges értelmezések közül, kulcsot adott Dimitri Calvocoressi és Bojti János elemzése, valamint Marija Szabinyina elejtett megjegyzése. Calvocoressi szerint[5] a hajnaltéma visszatérése kizárólag Márfára vonatkozik, szép és derűs felcsendülése Márfa szívének megkönnyebbülését jelzi. Bojti János ezt írja:

4 Bojti János: „Muszorgszkij: Hovanscsina (1)". *Muzsika*, 1995/11., 19–26.

5 M. D. Calvocoressi: *Mussorgsky*. Befejezte és átdolgozta Gerlad Abraham. London: Dent & Sons Ltd, 2. kiadás 1974, 149–150.

> A katonák [...], a hatalom képviselői emberi életet mentettek meg, méghozzá az emberi értékek letéteményesét, Márfáét. Ez az action gratuite elegendő indok a hajnal-téma felvillanásához, és mindez azt jelenti, hogy az opera ideális szférájában [...] helye van a „jó uralomnak" is, annak, amelyik [...] nem legázolja, hanem megvédi polgárait. A hajnal zenéje tehát az ember és a természet, az egészséges társadalom s az azt védő, oltalmazó hatalom egyetlen harmóniába összeolvadó álom-ideálja, mely megközelíthető, de soha el nem érhető.[6]

Marija Szabinyina a hajnaltéma emlékeztető visszaidézését különleges, de talán *esetleges* szerzői tettnek minősíti.[7] Véleményem szerint nem a téma-visszaidézés az esetleges, hanem a szituáció, amely előhívta azt. Az alapvetően realista szemléletű, a jelenségeket mindig racionálisan látó és láttató Muszorgszkijnál a Hatalom csak esetlegesen, véletlenszerűen lehet jó: például véletlenül megment egy emberi életet, nem is akármilyen ember életét. Más kérdés, hogy később ki is oltja ezt az emberi életet, ha közvetett fenyegetéssel is – Márfa a máglyán végzi önkéntes tűzhalálban, óhitű társaival együtt. De a Hatalom alkalmi, véletlenszerű jósága megnyilatkozik egy pillanatra – nem több, csak egyetlen esetben – a Hovanscsina II. felvonásában. A hajnaltéma visszatérése tehát Márfa megmentésére vonatkozik, a különleges hangnemi viszony pedig, amelyben megjelenik, talán a szférák idegenségét jelzi, az egyes ember és a katonák képviselte hatalom világának mérhetetlen távolságát.

6 Bojti János: *Muszorgszkij: Hovanscsina (1)*, 26.

7 M. D. Szabinyina: „M. P. Muszorgszkij." In: *История русской музыки.* 7. kötet, Moszkva: Muzika, 1994, 279.

ABSZTRAKT

MÁRTA PAPP

„СЛЫШАТСЯ ДУМЫ"

The sounding thoughts of Musorgsky

János Kárpáti said during a bygone Opera history class that for him the most clear and most powerful musical expression of a verbally unarticulated thought appeared in *Boris Godunov:* the sudden thought occurring to Grigori regarding the opportunity of seizing the Tsar's power when Pimen says in the Cell Scene: "He would have been the same age as you and have ruled". The theme of this thought expressed in music will become the *Leitmotiv* of the opera. The *Leitmotiv*-like reoccurrence of the theme of the Prelude in *Khovanshchina* near the end of Act II., when Marfa says "Thank God, Peter's soldiers had arrived in time and captured [the assassin]" sounds like a similarly powerful musical allusion. But what does it mean? What interpretations and misinterpretations has it evoked during the career of the opera so far?

Márta Papp studied musicology from 1969 to 1974 at the Liszt Ferenc Music Academy with Bence Szabolcsi, György Kroó and László Somfai. As a musicologist she is an expert on Russian music and has published books and studies on Modest Musorgsky, 19th century Russian music, the pianist Sviatoslav Richter and contacts between Hungarian and Russian composers and compositions. Since 1972 she has been a producer for the Bartók channel of Hungarian Radio. She is currently the editor in chief of educational programmes about classical music. Since 1982 she has been a professor at the Liszt Ferenc Academy of Music.

Haydn 2009

Nemzetközi zenetudományi konferencia

Budapest – Eszterháza, 2009. május 27–30.

Joseph Haydn halálának 200. évfordulója alkalmából
a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság,
az MTA Zenetudományi Intézet és a Magyar Haydn Társaság
nemzetközi zenetudományi konferenciát szervez.
A konferencia két helyszínen zajlik majd:
Budapesten, az MTA ZTI székházában,
és az eszterházai Esterházy-kastélyban,
ahol a zeneszerző alkotó évei jó részét töltötte.

A programbizottság tagjai:
ARMIN RAAB (Joseph-Haydn-Institut, Köln),
SOMFAI LÁSZLÓ (MTA ZTI),
JAMES WEBSTER (Cornell University, Ithaca / NY)

A szervezők előadásokat várnak a Haydn-kutatás valamennyi témaköréből, különösen azonban a következő témákhoz kapcsolódóan:

- Haydn stílusa: Hagyomány és megújulás között
- Haydn kontextusban: A haydni mű a kor esztétikai és politikai vitái fényében
- Haydn és Eszterháza (különös tekintettel a hellyel szorosan összefüggő műfajokra, mint például az opera)
- Haydn zenéjének előadásmódja (Aufführungspraxis)
- Haydn recepciója a „hosszú" 19. században (kb. 1914-ig)

Az előadások 20 percesek lesznek, a konferencia nyelve: angol és német.
A témajavaslatokat egy nem hosszabb, mint 250 szavas kivonattal
2008. június 30-ig várjuk, kizárólag e-mailben az alábbi címekre:

FARKAS ZOLTÁN: farkas.zoltan@radio.hu
HALÁSZ PÉTER: halasz@zti.hu
MIKUSI BALÁZS: bm86@cornell.edu

Az előadások szerkesztett változatai várhatóan a *Studia Musicologica*ban megjelentethetők lesznek.

Somfai László

BARTÓK 2. VONÓSNÉGYESE ÉS KODÁLY »ÚTBAIGAZÍTÁSA«[1]

Az egyes Bartók-művek formájának-kottahelyesírásának végső csiszolásában fellelhető Kodály útbaigazításokat, bár számuk nem nagy, régóta vizsgálja a Bartók-kutatás. Ceruzás Kodály kérdőjelek kéziratokban,[2] jegyzetek-javaslatok a korrektúralevonatban,[3] levélben elmondott kritikai észrevételek[4] többféle formáját taglalták tanulmányok, mutattak belőlük példákat kiállítások, fakszimile kiadások.[5] Ez a jellegzetesen egycsatornás kommunikáció, tudniillik Bartók nyilvánvalóan kérte Kodály hozzászólását befejezés előtt álló műveihez, míg a fordítottja nem vált rutinná, 1906 őszén kezdődött, a dokumentumok szerint 1908–1917 között volt a legintenzívebb, majd az *Improvizációk*, a két hegedű–zongoraszonáta keletkezése idején sorvadt el (noha van kivétel későbbről, például a kórusművek kottáiba

1 A Kárpáti János 75. születésnapja alkalmából a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság által 2007. október 26–27-én a Régi Zeneakadémia Kamaratermében rendezett V. tudományos konferencián október 26-án elhangzott előadás változata. E témát lábjegyzetnek szánom a 75 éves Kárpáti János egyik klasszikus kutatási témájához, Bartók kamarazenéjének vizsgálatához. – Az illusztrációk között felhasznált kéziratokat, illetve a kutatás alapjául szolgáló további kézirat-fénymásolatokat az MTA Zenetudományi Intézet Bartók Archívumában tanulmányozhattam. A kutatás támogatását köszönöm a gyűjtemény őrének, Vikárius Lászlónak, továbbá Vásárhelyi Gábornak, a magyarországi Bartók-hagyaték jogörökösének. A Bartók Péter tulajdonát képező amerikai Bartók-hagyaték kéziratoldalait itt sajnos nem reprodukálhatjuk.

2 Az e tanulmányban vizsgált kéziratokon kívül például az ötödik Ady-dal Kodály Emma készítette másolatában, lásd az op. 16 metszőpéldányának 21–23. oldalát (Bartók Péter gyűjteménye PB 44VoPID1FC2).

3 Például a *Két kép zenekarra* (1910) első kiadásának korrektúralevonatában a 18. oldalon [11] előtt az 1–2. hegedű szólamához fűzött ceruzás Kodály-javaslat: *♭kkel írni;* a lap alján Bartók kiírta az ütem enharmonikus változatát. Az oldal hasonmását lásd Somfai László: *Bartók műhelyében. Vázlatok, kéziratok, változatok: az alkotómunka dokumentumai.* Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1987, 26.

4 Például az *1. román tánc* utolsó oldalával kapcsolatban ezt írta Kodály 1910. [május] 29-i levelében Cirkvenicából Bartóknak: „Mielőtt végkép leirnád a rom. táncot, nézd meg mégis a 3ik részét. Mikor először hallottam, nem szóltam, egyrészt a párisi út miatt, meg azt hittem[,] talán tévedek. Csak utóbb tudtam meg, hogy Em.nak hasonló érzése volt ott, t. i. annál a dim. és rit.nál, hogy amiatt veszít az erejéből"; Bartók az adott helyen a jobb kéz négy stacc. hangjának artikulációján puhított két kötött tenuto és két portato hanggal, lásd Somfai László (közr.): *Bartók Béla: Két román tánc zongorára.* Az eredeti kézirat fakszimile kiadása, Budapest: Editio Musica, 1974, 8., az első akkolád 3. üteme.

5 A legjelentősebb idevágó friss tanulmány Vikárius László kommentárszövege az opera fakszimile kiadásához, Bartók Béla: *A kékszakállú herceg vára, opus 11, 1911. Autográf fogalmazvány.* Közr. Vikárius László, Budapest: Balassi–MTA Zenetudományi Intézet, 2006.

1937-ben beírt Kodály javítások).[6] A készülő Bartók kritikai összkiadás kötetei természetesen aprólékosan feldolgozzák Kodály észrevételeit s azt is, hogy javaslataiból mit fogadott el Bartók. A téma átfogó, szisztematikus feldolgozása azonban még megírásra vár.

Egy-egy eset tanulmányozását leginkább az nehezíti, hogy természetesen nem ismerhetjük a kettejük közötti szóbeli eszmecserét, noha ez lehetett a legfontosabb,[7] és ezeknek megtörténtéről úgyszólván csak a véletlennek köszönhetően tudunk. Például a 2. vonósnégyesről, amelynek kéziratai meglehetősen hiányosan maradtak fenn,[8] tudjuk, hogy

- 1917. november 11-én az I. és a III. tétel fogalmazványa már készen állt, a II. tételen azonban még dolgozott Bartók;[9]
- a III. tételt egy folyóiratnak szánt fakszimileközlésre ő maga korábban letisztázta;[10]
- november 12-én a Kodály házaspár kilátogatott Rákoskeresztúrra;[11] Bartók minden bizonnyal elzongorázta nekik az új vonósnégyest;

6 Szabó Miklós: „Kodály széljegyzetei Bartók kórusműveihez". *Muzsika*, 1995/9., 27–33., 1995/10., 16–22.

7 A Kodály hátrahagyott írásainak két kötetében megjelent „mondtam ugyan neki..." jellegű jegyzetlapok visszaemlékezései konkrét művekre vonatkozóan általában nem fednek fel lényeges részleteket, lásd *Közélet, vallomások, zeneélet*, illetve *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers*. Szerk. Vargyas Lajos, Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1989, illetve 1993.

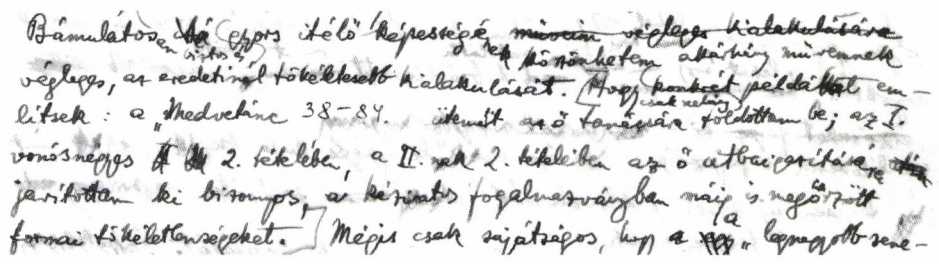
8 Egy tétel fogalmazványa, valamint a teljes metszőpéldány lappang, valószínűleg elveszett. Részletesen: az autográf partitúrafogalmazványból fennmaradt az I. és a II. tétel (PB 42FSS1, 7–16., illetve 39–51.), de hiányzik a III. tétel. A lassú III., zárótételnek az a vázlata, amelyet egyébként a Kodály házaspár őrzött meg (MTA ZTI Bartók Archívum BBA 494a, közr. Lampert Vera a *Documenta Bartókiana* 5. füzetében, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1977, 179–189.), nem helyettesíti a hiányzó fogalmazványt. A nyomtatott első kiadás teljes dokumentációja hiányzik: a metszőpéldány – minden bizonnyal Bartók feleségének, Mártának partitúramásolata, melyen Bartók tovább dolgozott, javított, amelybe a metronómszámokat bevezette – elveszett. A II. tételről készült ugyan Márta-féle kópia (PB 42FSS1, 17–34., amelybe Bartók a metronómszámokat bevezette, és amelyet a benne található bejegyzések szerint feltehetően az ősbemutatót megelőző próbákon is kézben tartott), továbbá maga Bartók készített autográf tisztázatot az utolsó tételről (PB 42FSS1, 35–38., amelyet egy tervezett fakszimile reprodukció miatt írt le), ezek azonban közbenső stádiumot képviselnek. Nem maradt fenn korrektúralevonat az Universal Edition zsebpartitúra- és szólamkiadásából. Mi több, kiadójával folytatott levelezéséből tudjuk, hogy a háború végét követő zavaros hónapokban, 1920-ban, Bartóknak úgy kellett korrektúráznia, hogy a metszőpéldány nem állt rendelkezésére.

9 Márta levele özv. Bartók Bélánénak: „B. most a quartettjén dolgozik; az első és utolsó tétel már kész (a másolásával is a végén tartok már) s épp most mondta, hogy már a középső tétel is nemsokára meglesz. Persze, alig látjuk, egész nap a szobájában van és dolgozik", *Bartók Béla családi levelei*. Közr. ifj. Bartók Béla és Gomboczné Konkoly Adrienne, Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 276.

10 Magyar folyóiratról volt szó, amit a cím és az első oldal alján lévő szöveg megerősít: *Vonósnégyes (utolsó tétel) | Minden jog fenntartva*. Valószínűsíthető, hogy a leírás nem a *Nyugat*, hanem Kassák Lajos folyóirata, a *Ma* kedvéért készült, amelynek 1917. június 15-i számában végül az *Öt Ady-dal* 5. számának autográf tisztázata jelent meg fakszimileként. Ennek ugyancsak van Kodály-vonatkozása: az 5. dal kéziratáról készült Kodály Emma-másolatot (PB 44VoPID1FC2) Kodály Zoltán alaposan jegyzetelte.

11 Márta levele szerint: „Holnap – ó csudák csudájának csudája! – kijönnek Emmáék. Nem is hiszem, amíg nem láttam őket bejönni a kapun!" *Bartók Béla családi levelei*, 276.

- a III. tétel autográf tisztázatát Kodály magával vitte, ahhoz jegyzeteket fűzött;
- a II. tételhez viszont egyik kézírásos kottában sem maradt fenn Kodály jegyzet, s nincs levélbeli üzenet sem, vagyis ezt szóban beszélhették meg.



1. ábra. Részlet Bartók „Kodály Zoltán" cikkének (1921) fogalmazványából
MTA ZTI Bartók Archívum BBA 4057a

Éppen a II. tétellel kapcsolatos „útbaigazítás"-ról a Tanácsköztársaság után megtámadott Kodály védelmében írt, a *Nyugat* 1921. februári számában megjelent vitairatának[12] fogalmazványában szólt Bartók *(lásd az 1. ábrát fent)*. A „Bámulatosan biztos és gyors ítélőképességének köszönhetem akárhány művemnek végleges, az eredetinél tökéletesebb kialakulását" mondat után kéziratában megnevezett három példát:

> Hogy csak nehány konkrét példát említsek: a „Medvetánc" 38–84. ütemeit az ő tanácsára toldottam be; az I. vonósnégyes 2. tételében, a II.nak 2. tételében az ő utbaigazítására javítottam ki bizonyos, a kéziratos fogalmazványban máig is megőrzött formai tökéletlenségeket.

Csak találgathatjuk, miért hagyatta ki Bartók ezt a mondatot a szerkesztőségnek elküldött másolatból.[13] A „Medvetánc" esetében talán túl konkrét volt az utalás, mellesleg a Rózsavölgyi-kiadásban nem volt ütemszámozás;[14] a vonósnégyeseknél pedig az olvasó a javítás előtti formát az autográf nélkül eleve nem láthatta.

A továbbiakban az e három kompozícióhoz fűzött Kodály kommentárok jelentőségéről, egyben a Bartók kutatás módszertani problémáiról lesz szó.

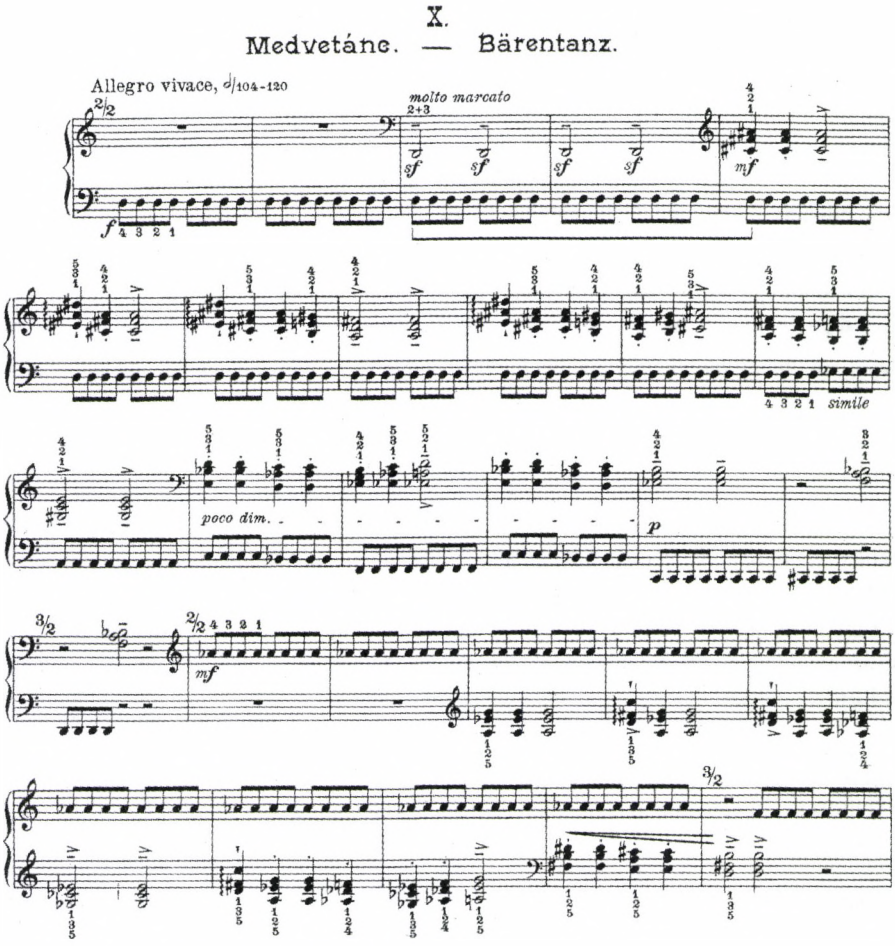
Medvetánc

A *Tíz könnyű zongoradarab*beli „Medvetánc" esete látszólag egyszerű. Ha a 105 ütem hosszúságú tételből kivágjuk a Bartók cikkfogalmazványában megnevezett 38–84. taktusokat, a darab 58 ütemnyi, háromtagú: a maga költötte, kanásztánc

12 „Kodály Zoltán", lásd *Bartók Béla írásai 1.* Közr. Tallián Tibor, Budapest: Zeneműkiadó, 1989 (a továbbiakban: BBÍ/1), 116–117. Az autográf fogalmazvány: MTA ZTI Bartók Archívum BBA 4057a.

13 Ezt a mondatot a BBÍ/1 „Kodály Zoltán" szövegközlése jegyzeteiben sem tartalmazza, csupán utal arra, hogy a *Documenta Bartókiana* 5. füzetében (1977, 61–64.) megtalálhatók a szövegeltérések.

14 Az ominózus rész ütemszámait a feleségével, Mártával számoltatta le, és íratta be fogalmazványába Bartók.

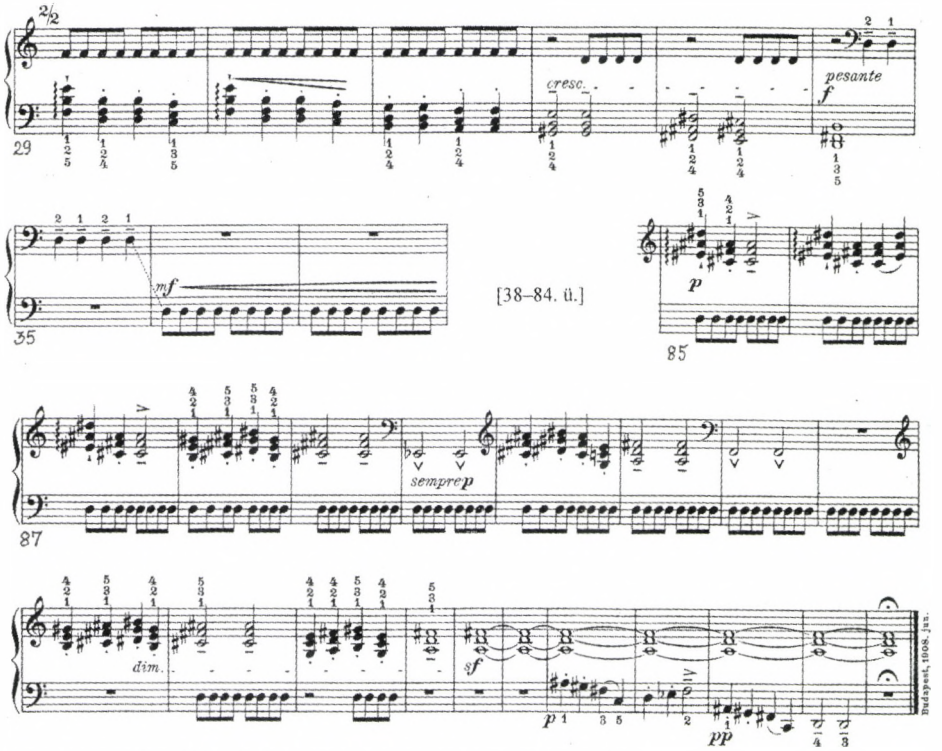


2a ábra. „Medvetánc", a Rózsavölgyi-kiadás első oldala

ritmusú témából egy jobbkéz strófa, majd egy balkéz strófa, végül kódaszerű jobbkéz strófa. Ezt a hipotetikus $ABA^{kóda}$ ősformát mutatjuk be a Rózsavölgy első-kiadásból montírozott kottaképben *(2a–b ábra)*. A revízió után az 1. és a 2. strófa variált alakját ékelte bele a formába Bartók, az így létrejött jelentősen hosszabb és érdekesebb $AB+A^1B^1+A^{kóda}$ formájú kompozíció Stollen–Stollen–Abgesang kontúrokat mutat.

A Kodály látta rövid formát az autográf fogalmazványnak kellene tartalmaznia. Nos, az egyetlen fennmaradt autográfban[15] bőven van javítás-törlés-beszúrás.

15 PB 19PS2, különböző kottalapokon a *Tíz könnyű zongoradarab* 1–2., 4., 6–10. számának kéziratai, amelyek az *Este a székelyeknél* Major Ervin gyűjteményébe került kéziratával (MTA ZTI Könyvtár, Fond 2/27) együtt a Rózsavölgyi-féle első kiadás (1908) metszőpéldányaként szolgáltak.



2b ábra. „Medvetánc", az eredeti rövid forma folytatásának rekonstrukciója a Rózsavölgyi-kiadás 2–3. oldala alapján

Ugyanakkor ez az autográf az előadói utasítások berendezése után a lipcsei kottametszőhöz került, metszőpéldánnyá vált – tipikus többfunkciós kézirat. A *Tíz könnyű zongoradarab* és a párhuzamosan fogalmazott *Tizennégy bagatell* esetében az egykéziratos komponálás és a többször leírt darab egyaránt dokumentálható.[16] Pusztán az autográf kottaképe alapján a kutató elhinné, hogy Bartók egykéziratos komponálással vetette papírra a „Medvetánc"-ot. Mellesleg van beszúrás az autográfban: egy pótlapon 15 taktus (62–76. ütem) újrafogalmazása 12 korábbi ütem helyett, de ez már a formát átszerkesztő nagy beszúrás egyik strófájának utólagos finomítása csupán.

16 A *Tíz könnyű zongoradarab* 8. számából és a nulladik „Ajánlás" darabból maradt fenn két autográf leírás: a fogalmazvány és annak másolata, amelyen Bartók tovább dolgozott. A *Tizennégy bagatell* autográf forrásanyaga ennél gazdagabb, lásd Somfai László: „Bartók tematikus műjegyzék. Minta és problémák". *Magyar Zene*, 37(1998)/1., 69–90. (a készülő műjegyzék *Tizennégy bagatell* fejezetének protoformájával); uő: „Bagatell-problémák". In: *Zenetudományi dolgozatok 1997–1998*, Budapest: MTA ZTI, 1998, 67–81.; uő: „Desiderata Bartókiana: A Survey of Missing Links in Bartók Studies". *International Journal of Musicology*, 9: Bartók International Congress 2000, Frankfurt am Main: Lang, 2006, 385–420., annak illusztrálásával, hogy korábban vázlatnak, ill. fogalmazványnak elkönyvelt kéziratok alkalmasint más stádiumot képviselnek a forrásláncban, például vázlat helyett pusztán emlékeztető leírások.

Az ominózus nagy beszúrás eleve benne volt ennek a kéziratnak alaprétegében.[17] Mi több, az $ABA^1B^1A^{kóda}$ formában az A^1 szó szerint visszatérő taktusait ki sem írta Bartók, csak utasította a német kottametszőt az A-tól B-ig tartó ütemek beillesztésére.[18] Értelemszerűen kellett lennie egy első „Medvetánc"-leírásnak, az volt a voltaképpeni fogalmazvány.

A Kodály útbaigazítására való Bartók-utalás ekként a Bartók-filológia számára lesújtó felismerés. Új, finomabb módszereket kell találnunk annak eldöntésére, hogy mi lehet egy „első autográf leírás" Bartóknak abban az 1910-es évekig tartó korszakában, amelyben a feleslegessé vált, nála maradt kézirati formákat utóbb megsemmisítette.[19]

1. vonósnégyes

Az 1. vonósnégyessel kapcsolatban Bartók cikke a II. tételre utal, az autográf partitúrában[20] azonban zömmel a lassú nyitótételhez találhatók ceruzás bejegyzések Kodálytól. Ezek nem a forma egészét érintő kérdésekre, inkább részletekre – a felrakásra, a kottahelyesírásra, a finom kidolgozásra – vonatkozó javallatok, de megvilágítják, miért volt Bartók számára fontos barátjának, a vérbeli zeneszerzéstanárnak kontrollja. Kiragadok két helyet, az I. tétel 41–42. *(3a ábra)* és 43–45. ütemét *(3b ábra)*. Bartók elfogadta a csellista Kodálytól, hogy az I. tétel 40–42. ütemében a cselló nagyoktávbeli *Fisze* többet ér, dinamikailag-intenzitásban jobban kontrollálható, mint egy *Fisz–fisz* oktávfogás; kéziratában kivakarta a felső hangokat. És belátta, hogy a 42. ütem, amint arra Kodály ceruzás utalása felhívta figyelmét, már h-mollban van, így a keverék bés/keresztes írásmód nem tartható. Pár ütemmel később *(3b ábra)* Kodály a debussys hangvételű piano ütem átkötéseihez, első hangjaihoz javasolt finomítást: átkötött d^1–d^1 a 2. hegedűben, *g*–*g* a brácsa szólamában, a 2. hegedűben a 4. hang f^1 helyett c^1. Amit Bartók részben átvett (d^1–d^1 a 2. hegedűben), részben másként javított (a brácsában átkötés helyett *asz–b* legato), részben elvetett (a 2. hegedűben a 4. hang marad *f*, lásd *3c ábra)*. De az igazán fontos javaslatot elfogadta. Nevezetesen azt, hogy az egyértelműen Kodály hangadást felidéző *molto espressivo* megfelelő hatású témabelépése érdekében az *a tempo* ütemben a csellót szüneteltetni kell.

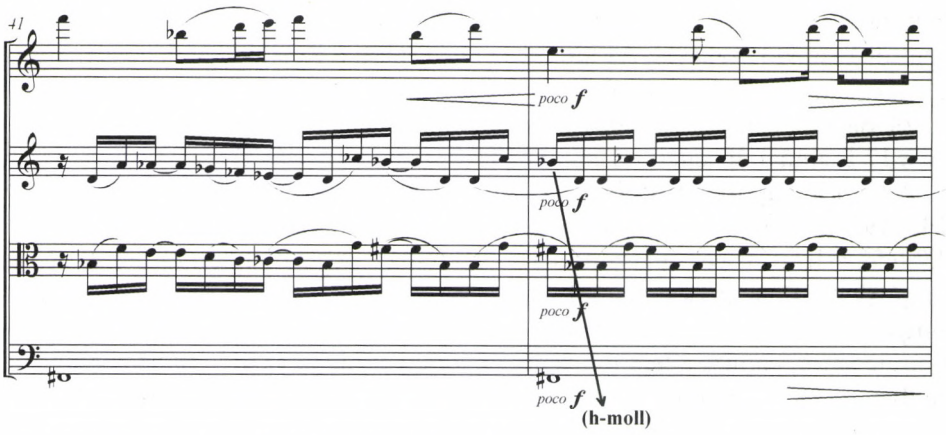
A II. tétel fontos korrekcióját alkalmasint szóban beszélték meg, mert itt nincs idevágó Kodály jegyzet. Bár van másutt is néhány kisebb vágás, illetve beszúrás, az ominózus szakaszt az autográf fogalmazvány 8–9. oldalán kellő biztonsággal azonosíthatjuk: Bartók előbb 20 taktust húzott át ceruzával, majd ehhez még a meg-

17 Bartók Péter gyűjteménye 19PSD1/2, fotokópia az MTA ZTI Bartók Archívumában. A beszúrás az első oldal legalsó akkoládjának ötödik ütemétől a második oldal harmadik akkoládjának tizedik ütemeig tart.

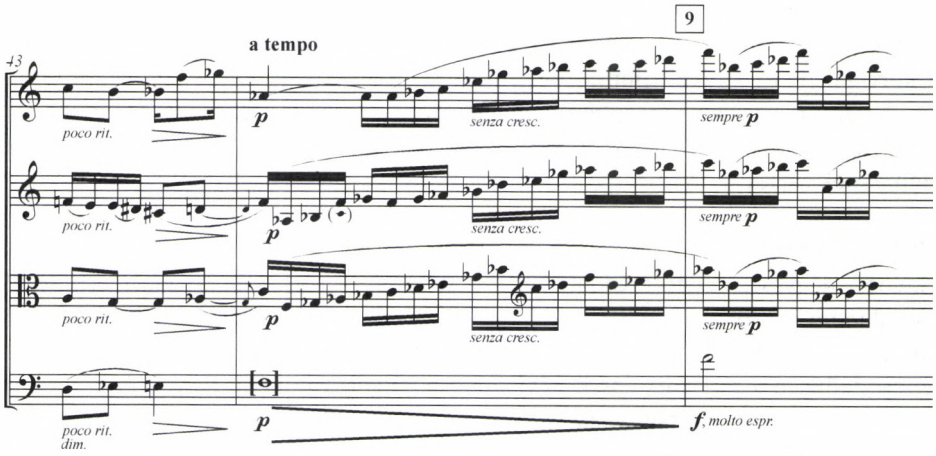
18 Az első akkolád melletti margón: *N.b. Stecher! Von A bis B kommt unten noch einmal, siehe letzte Zeile;* a legalsó akkolád mellett: *Hierher kommt nocheinmal eingeschaltet der Teil zwischen A und B.*

19 Bartók kézirat-megsemmisítéseiről részletesebben lásd Somfai László: *Bartók Béla kompozíciós módszere.* Budapest: Akkord, 2000, 36–38.

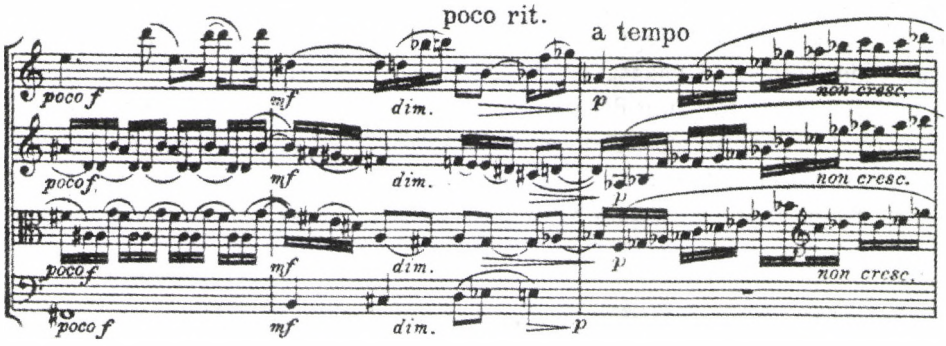
20 PB 20FSS1. E kézirat egyéb javításairól lásd Somfai László: „Perfect Notation in Historical Context. The Case of Bartók's String Quartets". *Studia Musicologica,* 47(2006)/3–4., 293–309.



3a ábra. 1. vonósnégyes, I. tétel 41–42. ütem: Bartók kéziratbeli kottázásának és Kodály ceruzás javaslatának átírása



3b ábra. 1. vonósnégyes, I. tétel 43–45. ütem: Bartók kéziratbeli kottázásának és Kodály ceruzás javaslatainak átírása



3c ábra. 1. vonósnégyes, részlet az I. tétel Rózsavölgyi elsőkiadásának partitúrájából (42–44. ütem): a Kodály javaslatai után véglegesített forma

előző hetet is csatolta (a nyomtatott formában ez a [17] utáni 5. taktustól, a 196. ütemtől kezdődő szakasz). Az időközben elkészült, a Rózsavölgyi-kiadás metszőpéldányaként szolgáló partitúramásolatban ugyancsak deleálta a 27 taktust (a 21–23. oldalt a kék ceruzás áthúzással a *4a–4b–4c ábra* mutatja), és külön lapon leírta a 17 ütemnyi új zenét, a 196–212. ütemet (lásd a *5. ábrát*).

A tétel kidolgozási részében található a jelenet.[21] A főtémát boncoló szakasz (140–195. ütem) után Bartók érdekes, de kissé elvont feldolgozásba bocsátkozott. Előbb forte hangerővel torlasztotta a melléktéma osztinátóját és a zárótéma egészhangú skáladallamát (a [17] utáni 5–12. ütem). Majd a *pp sempre* uniszónó ellenpontjaként magas fekvésben, kétféle transzpozícióban felidézte a B–A–C–H motívumrajzolatot – amire a legtöbb zenész nyomban fülelni kezd –, noha annak itt e tételben nincs tematikai indokoltsága ([19]-től). Mi több, egy kontrapunktikus fogással még meg is tetézte: a h^2–b^2–$cisz^3$–c^3 kvázi augmentált formához képest az e^3–$disz^3$–$fisz^3$–$eisz^3$ diminuált ritmusú.

Lehetséges, hogy Kodály ezeket a kissé papírízű kontrapunktikus ötleteket tette szóvá. Akárhogy is volt, Bartók mindenestül kivágta a jelenetet. Jellegzetes módon a dallami mozzanat, a feszültség fokozásával, a gesztusszerűség megerősítésével korrigált,[22] és kedvelt hemiola-ritmusával fékezte le a *sempre più agitato* mozgást. Az újraírt szakasz kétségkívül a darab emlékezetes mozzanatainak egyike. 17 taktus nem sok egy 367 ütemes tétel egészében, de Bartók a javítást feljegyzésre érdemesnek tartotta.

2. vonósnégyes

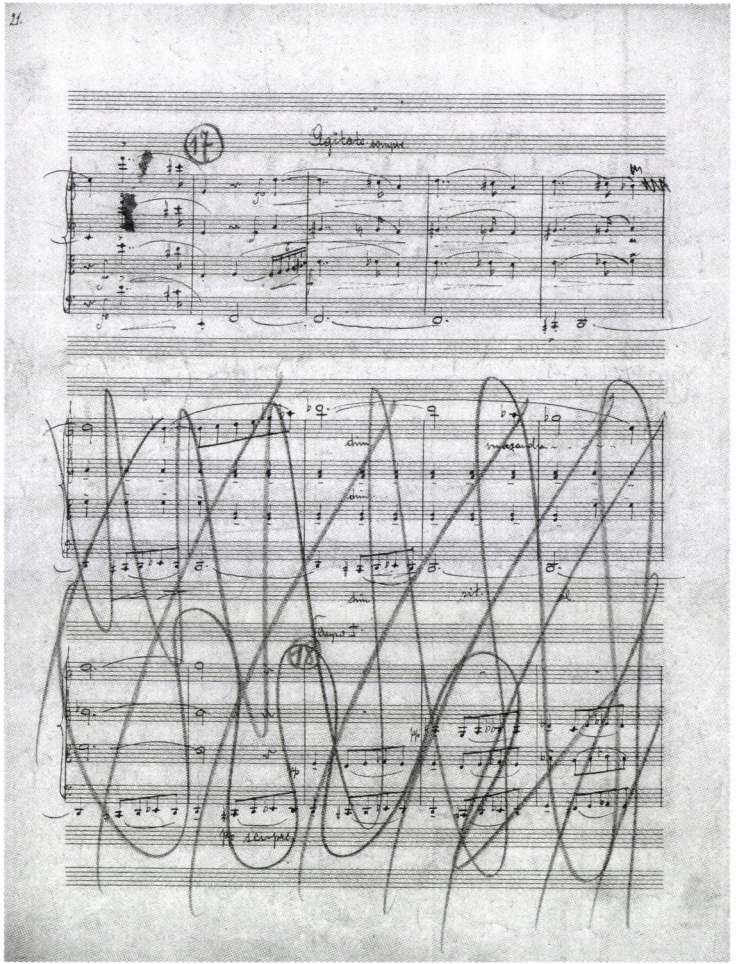
A 2. vonósnégyeshez fűzött Kodály kommentárokat legszívesebben a *Lento* III. tétellel kezdeném, bár erre a tételre nem utal Bartók cikkének szövege. A fakszimileközlésre letisztázott Bartók kézirat 2., 3. és 4. oldalán[23] találhatók Kodály jegyzetei. Kodály csodálhatta a zseniális, lassú zárótételt; a lényeget illetően nem volt kommentárja. Finom tartózkodással csak az akkordok hangjainak elosztása, a felrakás, a jóhangzás érdekében javallt változtatásokat. Ezek többségét Bartók, szó szerint vagy csekély módosítással, elfogadta. A 69–85. ütemben Bartók a Kodály javaslata szerinti jobb játszhatóság kedvéért még az eredetileg gondosan eltervezett antifonális felelgetésről (hogy tudniillik a prímhegedű csak a basszusmenetre adott kéthangos válaszokban szólal meg) is lemondott. Ugyanezen a kéziratoldalon Bartók a *Pelléas*t idéző *sotto voce* szakaszt eredetileg keresztekkel írta. Kodály szóban javasolhatta a bés írásmódot, amit Bartók megszívlelt, a darab végén külön lekottázta.

A tétel befejezése előtt van egy Kodály propozíció, amely bővebb tárgyalást igényelne. A 133–134. ütem érdekes üveghangos elcsuklása *(6a ábra)* helyett Kodály egyszerűbb, tercfellépéses folytatást sugallt *(6b ábra)*; természetesen itt sem

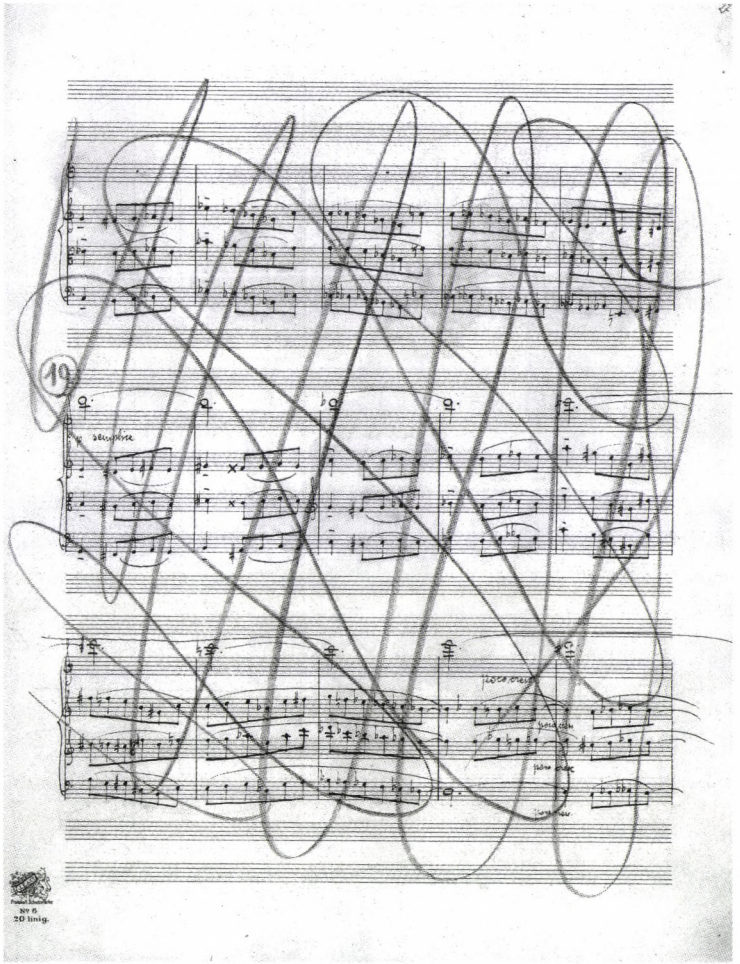
21 Kárpáti János alapvető elemzésének *(Bartók kamarazenéje.* Budapest: Zeneműkiadó, 1976) e tételre vonatkozó formai leírásától részben eltérő témaelnevezéseket használok.

22 Hasonló helyzetekben, például a 3. vonósnégyesben, akkor már Kodály útbaigazítása nélkül, ugyanígy vágja ki magát egy túlbonyolított helyzetből, lásd Somfai László: *Bartók Béla kompozíciós módszere,* 150.

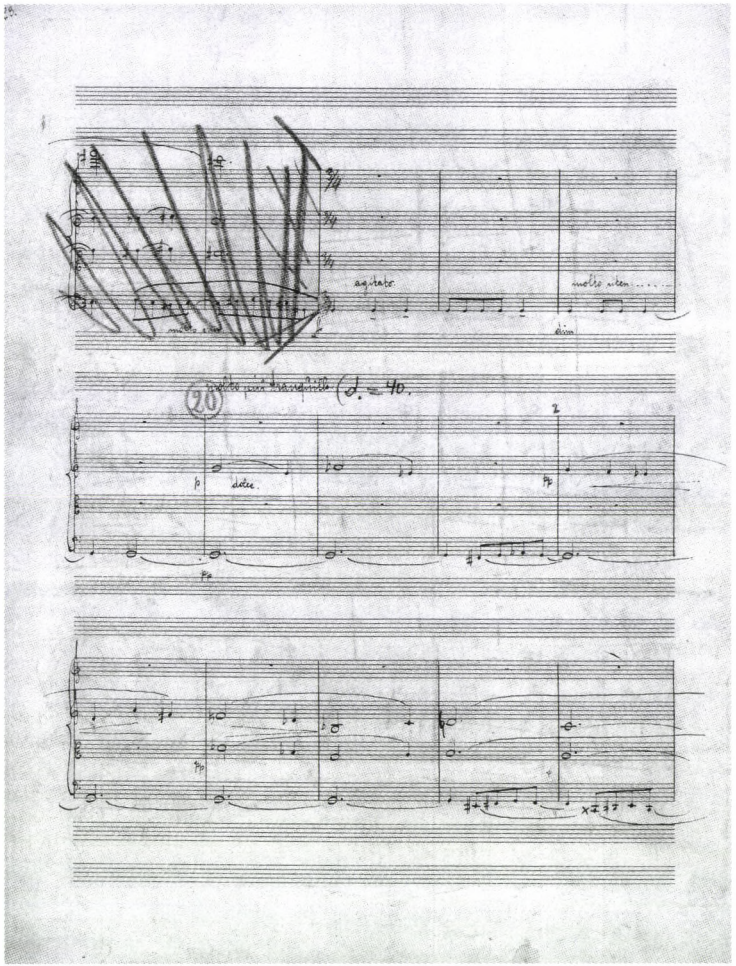
23 Bartók Péter gyűjteménye 42FSS1, 36–38., fotokópia az MTA ZTI Bartók Archívumában.



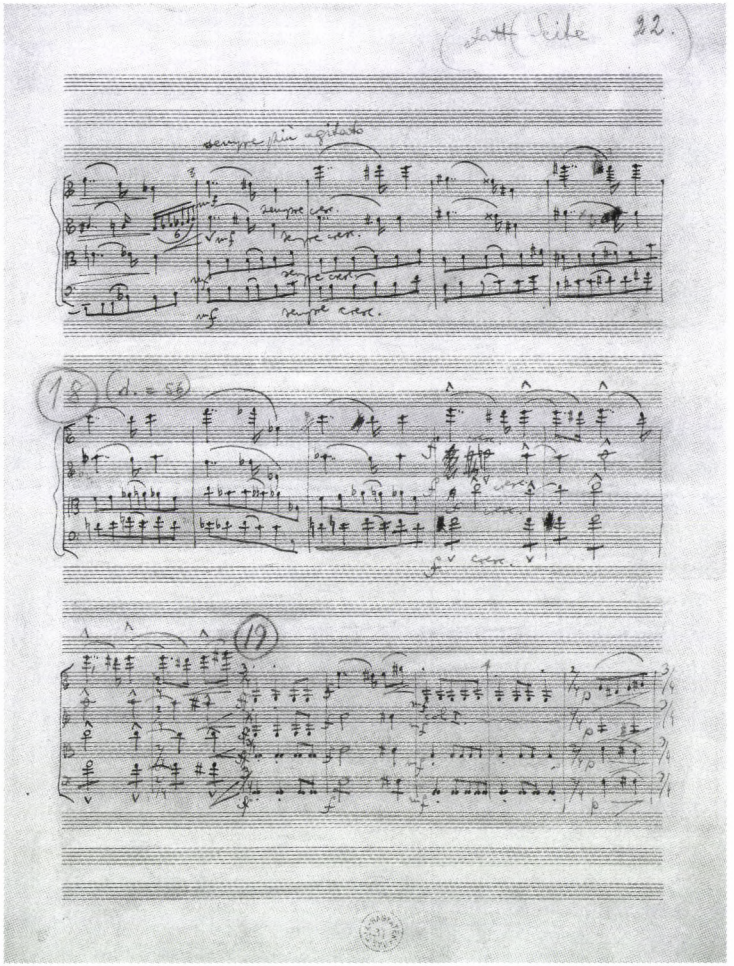
4a ábra. 1. vonósnégyes, részlet a II. tétel metszőpéldány-másolatából, a 21. oldal Bartók húzásával. MTA ZTI Bartók Archívum, Bartók Hagyaték (BBA BH37)



4b ábra. 1. vonósnégyes, részlet a II. tétel metszőpéldány-másolatából, a 22. oldal. MTA ZTI Bartók Archívum, Bartók Hagyaték (BBA BH37)

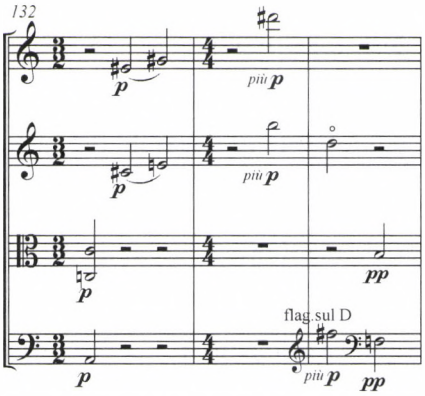


4c ábra. 1. vonósnégyes, részlet a II. tétel metszőpéldány-másolatából, a 23. oldal. MTA ZTI Bartók Archívum, Bartók Hagyaték (BBA BH37)

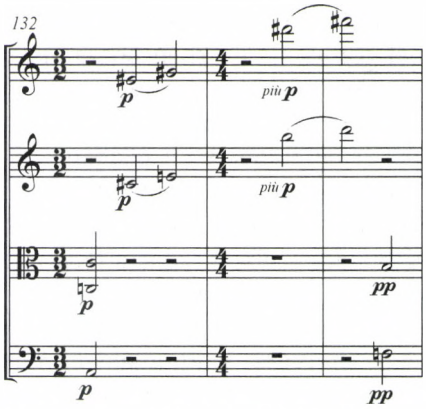


5. ábra. 1. vonósnégyes, újraírt oldal a II. tételhez, Bartók kézírása. MTA ZTI Bartók Archívum (BBA BH37)

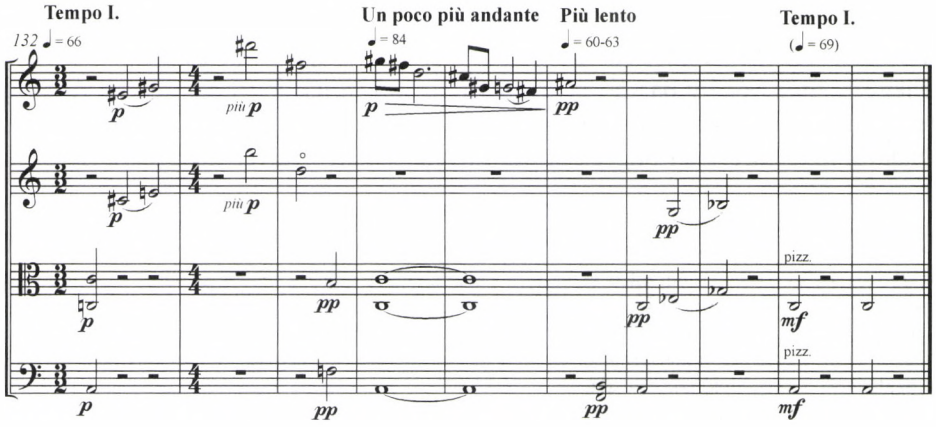
hiányzik a kérdőjel a margón, amely barátságuk ellenére kifejezően mutatja, nem javítani akarta Bartókot, csupán ötleteket adott. A javítóötletet ebben a formájában nem fogadta el Bartók, viszont keresett egy harmadik változatot, és így jelent meg az Universal Edition kiadás *(6c ábra)*. Én azt gondolom, hogy ez a harmadik forma az eredeti ideához mérten kompromisszum, ámbár a háromféle változat vizsgálata, hangversenyszerű kipróbálása nélkül nem illenék bírálni Bartókot. Az eset mindenképpen felvet egy módszertani (egyben etikai) kérdést: van-e joga a kritikai összkiadásnak *ossia*ként a kottafőszöveg lapalji jegyzetében vagy legalább a kötet „Megjegyzések az előadónak" külön előszavában olyan változatot közölni, és ekként, variáns lehetőségként eljátszásra felajánlani, amely formán a zeneszerző túllépett? Természetesen nem könnyebb/nehezebb változatokról van szó. Az összkiadás „Kritikai megjegyzések" fejezetében ugyan regisztrálásra kerül minden ilyen részlet, de a filológiai apparátust az előadó általában már nem olvassa.



6a ábra. 2. vonósnégyes, III. tétel, a 133–134. ütem az autográf fogalmazvány alaprétegében



6b ábra. Ugyanaz Kodály javítási javaslata szerint



6c ábra. 2. vonósnégyes, a III. tétel 133–134. üteme az Universal Edition elsőkiadás szerint

A 2. vonósnégyes II. tételére vonatkozó Kodály útbaigazítás – valamennyi eddig érintett közül ez vezetett a legjelentősebb változtatáshoz – szóban zajlott, azonban Bartók autográf partitúra fogalmazványa félreérthetetlenül jelzi a helyet: az autográf fogalmazvány négy oldala tartalmazza a 288 ütemes régi formát, három oldal a 198 új ütemet (a nyomtatott forma szerinti 380–577. taktus).[24] A második változat néhány kisebb tömörítéstől eltekintve tartalmilag azonos az eredeti formával, de a Prestissimo kóda a revideált változatban 6/4 ütemű (két korábbi 2/4-es ütemből egy taktus), ez magyarázza a látszólagos terjedelemkülönbséget.

A „rondo-féle" forma „közepén kidolgozásszerű"[25] szakaszának végéhez közeledve találjuk meg az ominózus hely kezdetét a fogalmazványban. Ahol a kézirat alaprétegében Bartók az áthúzást jelezte, éppen a rondótéma harmadik megjelenéséhez való visszavezetés kezdődik *(7. ábra)*, amelyet az uniszónó *Prestissimo* kóda követ – mindez végig a tétel alapütemében, 2/4-ben. A javított forma *(8. ábra)* ezzel szemben pár taktusnyi *„fokozatos átmenet 2/4-ről 3/4-re"* instrukció[26] segítségével gördülő 3/4-ekben hozza vissza a rondótémát, majd indítja a 6/4-es ütemű *Prestissimo* kódát.

Természetesen az eredetileg 2/4-ben fogalmazott utolsó ritornell és kóda alapos ismeretének a birtokában sem tudhatjuk, pontosan mit kifogásolt 1917-ben Kodály. És vajon az ő útbaigazítása nyomán lelt-e Bartók a táncos, mégis démonikus 3-as lüktetésű visszatérés gondolatára? A régi századok zenéiben verzátus Kodály netán célzott volna a *Proportz* (a páros táncot követő-lekerekítő *proportio sesquialtera* variáns) lehetőségére?

Bartók több későbbi nagy műve szempontjából ez a metrikai–ritmikai eljárás már a tervezés stádiumában eminens fontosságú. Gondoljunk a 2. zongoraversenyre (melynek fináléjában triolás ritmussal gördülnek vissza az I. tételben hallott „szögletes" témák), a nagy Hegedűversenyre (utolsó tételében 3/4-es változatban szólalnak meg a nyitótétel 4/4-es anyagai), vagy a *Zene húroshangszerekre, ütőkre és celestára* szonátaformájú II. tételére (az expozíció páros ritmusú anyagai zömmel 3/8-ban jelennek meg a rekapitulációban).

1920 után azonban már nem olvasta (óvatosabb megfogalmazásban: már nem széljegyzetelte) Kodály Bartók instrumentális műveinek fogalmazványát. A hangszeres műfajokban útjaik markánsan szétváltak. Kodály egyébként a vonósnégyes műfajától két, Bartókkal nagyjából párhuzamosan írt kvartettje után vissza is lé-

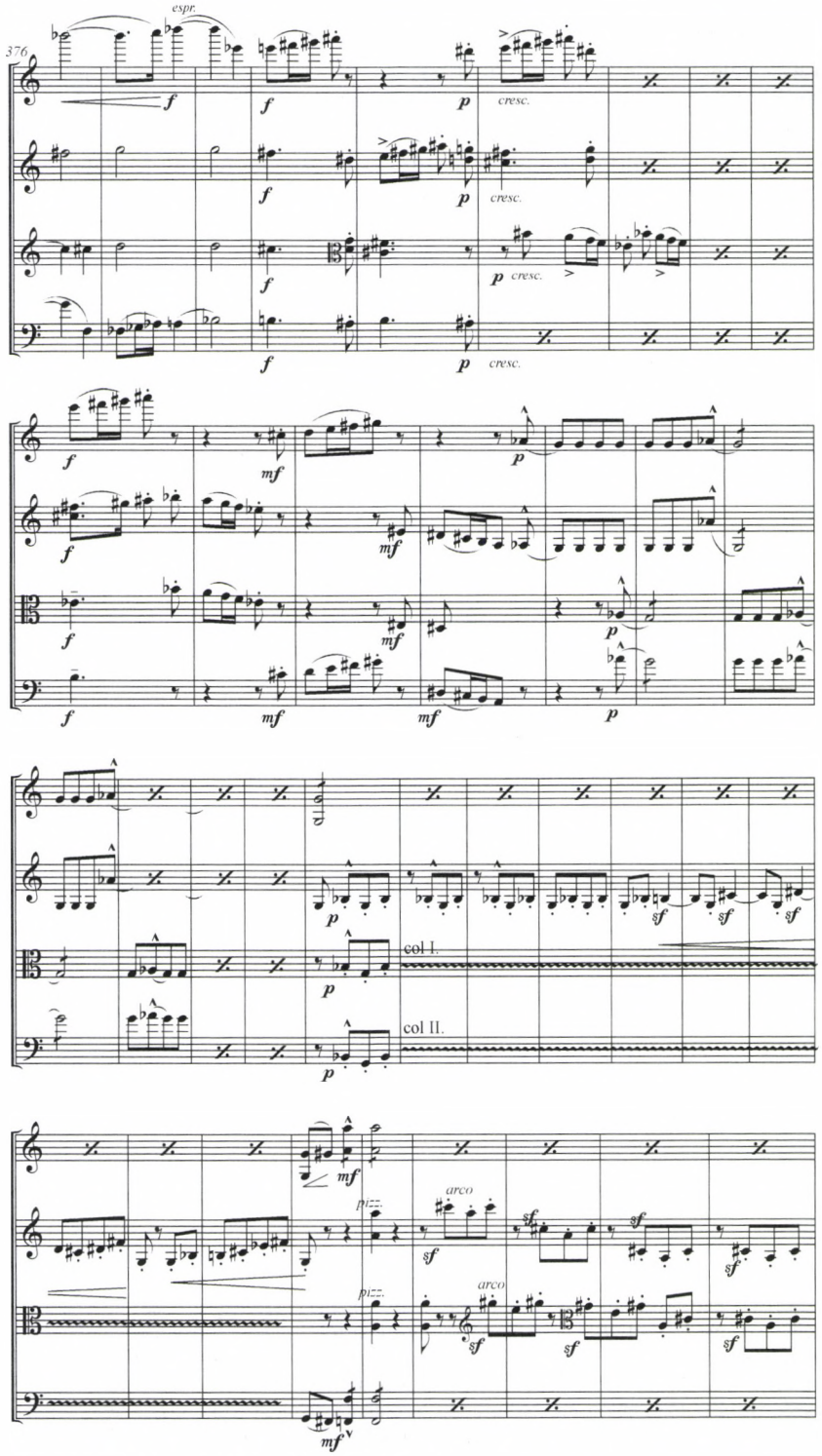
24 42FSS1, a régi forma az amerikai archívumi oldalszámozás szerinti 45–48. oldalon, az új forma a 49–51. oldalon (Bartók nem számozta autográfjában az oldalakat). Az átdolgozott forma új kottalapot igénylő 16 utolsó ütemét Bartók már nem írta le. Ezt Márta a 2/4-es fogalmazvány alapján másolhatta, amit megerősít, hogy a 6/4-ről 4/4-re váltó három utolsó *Sostenuto* ütemet ceruzával beírta a fogalmazvány megfelelő taktusai alá.

25 Levél Gertler Endrének, 1936. január 31. *Bartók Béla levelei.* Szerk.: Demény János, Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 520.

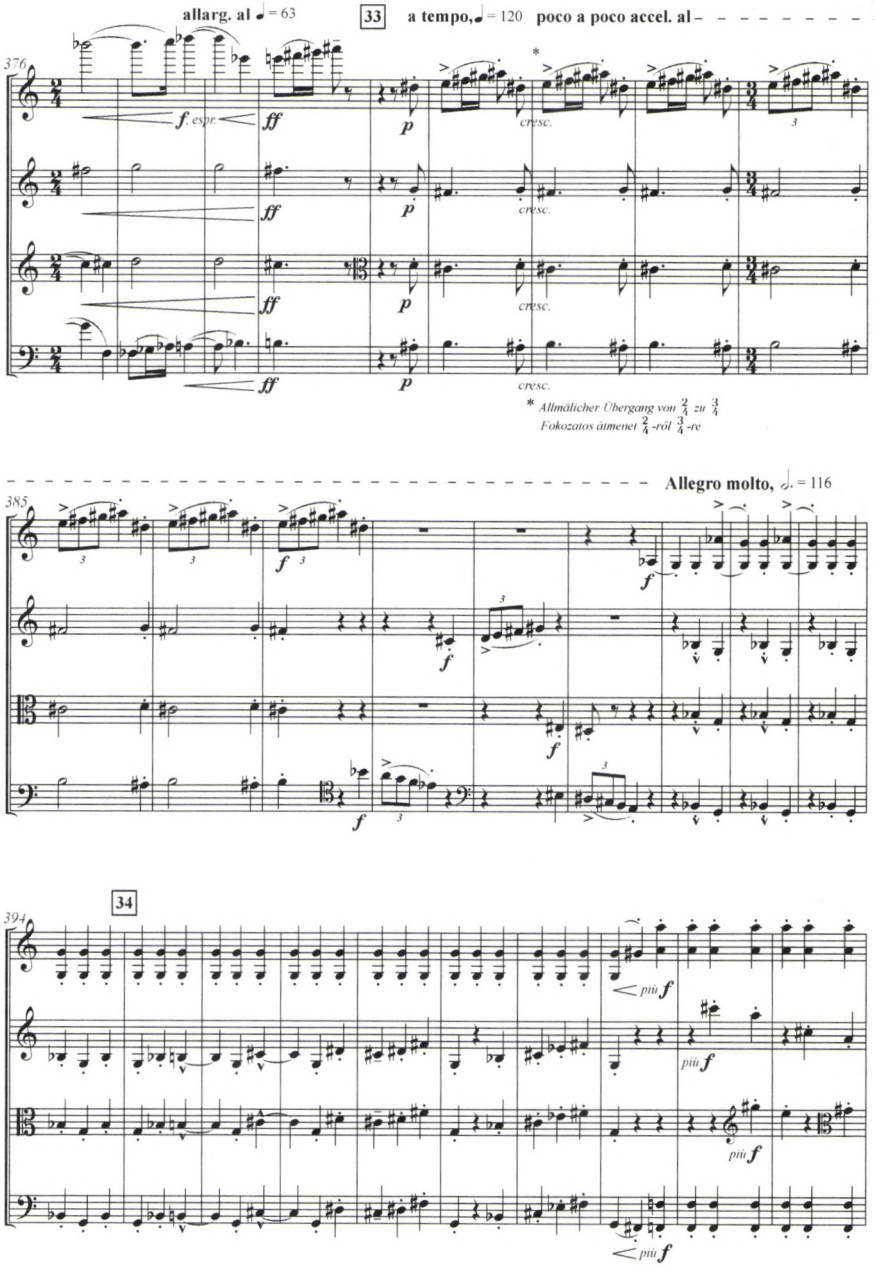
26 Bartók instrukciója az UE-kiadásban.

pett,[27] s hogy ebben volt-e szerepe barátja kamarazenéjének, arra leginkább csak spekulatív válasz adható. Mármost hogy az 1920-as, 1930-as évek egy-egy új Bartók darabja kapcsán Kodály mit gondolt magában, és abból mit mondott el barátjának, azt a Bartók források felől nem nagyon lehet kutatni. Azt pedig valóban csupán a stíluselemzés tudná vizsgálni, meddig emlékezett Bartók Kodály egy-egy évtizedekkel korábbi, telibe találó útmutatására.

27 Amennyire a Bartók-kutató a forráshelyzet és a kronológiai összefüggések alapján meg tudja ítélni, Kodály 1., illetve 2. kvartettje végső formáját csupán Bartók 1., illetve 2. vonósnégyesének elkészülte után nyerte el. Amivel nem azt akarjuk sugallni, hogy Bartók darabja hatással lett volna Kodály azonos műfajú új opuszára – hiszen struktúráik, formáik narratívája, kamarazenéről vallott stiláris elképzeléseik nyilvánvalóan külön utakon haladtak –, csak azt feltételezzük, hogy a komponálás érdemi szakaszában Bartók csupán Kodály kritikai megjegyzéseit ismerte, barátja többé-kevésbé párhuzamos kvartettjeinek partitúráit nem.



7. ábra. 2. vonósnégyes, II. tétel: a kihagyásra ítélt 288 ütemes zárószakasz kezdete. Átírás az autográf fogalmazvány 45. oldaláról



8. ábra. 2. vonósnégyes, II. tétel, a 381. ütemtől: a Kodály útbaigazítása nyomán újraírt befejező szakasz kezdete

ABSTRACT

László Somfai

BARTÓK'S 2ND STRING QUARTET AND KODÁLY'S »CRITICAL FACULTY«

Between 1906 and the end of the 1910s Bartók often discussed his new works with Kodály. Scattered penciled notes in manuscripts and proofs, or comments in Kodály's letters document some of the suggestions. The most important and extensive part, however, took place in their private discussions. In a deleted section in the draft of his article on Kodály, in 1921 Bartók intended to mention three scores in which his friend's „critical faculty" helped him finding a form that was more perfect than the original, as his manuscripts prove it, he added. Bartók referred to the insertion of mm. 38–84 in „Bear Dance," the revision of an unspecified section in the second movement of String Quartet no. 1, and in the second movement of String Quartet no. 2. The present study for the first time identifies these improvements in the quartets: the insertion of 17 new measures (instead of 27) after **17** in Mov. II of the First Quartet, and the recomposed last 197 mm. of Mov. II of the Second Quartet, a 3/4 (in the coda 6/4) version of the original 2/4 music. In addition I demonstrate some of Kodály's critical comments in the autograph manuscripts of Mov. I of the First, and in Mov. III of the Second Quartet.

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 recent studies on Bartók include „»Written between the desk and the piano«: dating Béla Bartók's sketches" in Patricia Hall, Friedemann Sallis (ed.): *A Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 114–130; „Béla Bartók's Concept of »Genuine and Valuable Art«" in *Danish Yearbook of Musicology* 32 (2004), 15–27; „Mi a magyar Bartók Béla zenéjében? Nacionalizmus, »népek testvérré válása«, világzene" in: Romsics Ignác, Szegedy-Maszák Mihály (szerk.), *Mi a magyar?* (Budapest: Habsburg Történeti Intézet–Rubicon, 2005), 231–257; „Perfect Notation in Historical Context. The Case of Bartók's String Quartets" in *Studia Musicologica* 47/3–4 (2006), 293–309; „Desiderata Bartókiana: A Survey of Missing Links in Bartók Studies" in *International Journal of Musicology* 9: Bartók International Congress 2000 (Frankfurt/M: Lang, 2006), 385–420.

Szabó Balázs

BARTÓK ÉS KODÁLY: A 2. SZONÁTA ÉS A *TRIÓSZERENÁD* KAPCSOLATÁRÓL[1]

Kárpáti Jánosnak, tisztelettel

Bartók hegedű-zongoraszonátái mind formai, mind dramaturgiai szempontból elemzések sorát ihlették az elmúlt évtizedekben. Megjegyzendő: szellemi-zenei hátterük kutatása legalább akkora kihívás, mint szerkezetük vizsgálata – a repertoár (a történeti hagyomány) koordinátarendszerében elfoglalt pozíciójuk beméréséhez, „cselekményeik" megfejtése kimeríthetetlen problémahalmazzal szembesítik rejtélyeik kutatóját.

Noha kompozíciós eredetiségük vitán felül áll, joggal merül fel a kérdés: esetükben vajon milyen – esetleg közvetlen – példákra támaszkodott az új művei komponálásának mindig alapos irodalomismerettel nekifogó Bartók? E tekintetben egyértelműen a 2. *szonáta* a keményebb dió a maga összetett, finom utalásokkal átszőtt, kéttételes nagyformájával.

A kutatás lényegében feltárta a két mű összefüggő keletkezéstörténetét. Feleségének egy Bartók édesanyjához írott levele tanúsága szerint a zeneszerzőt már az 1910-es években foglalkoztatta hegedűszonáta komponálásának gondolata[2] – az 1920-as évek elejétől rendszeressé váló hangversenyezés műsorigénye azután hamar aktuálissá tette a terv megvalósítását. A hegedűs koncertek száma folyama-

1 A Kárpáti János 75. születésnapja alkalmából a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság által 2007. október 26–27-én a Régi Zeneakadémia Kamaratermében rendezett V. tudományos konferencián október 26-án elhangzott előadás átdolgozott változata.

2 1921. október 19-én Ziegler Márta a következőket írja Bartók édesanyjának: „Édes Mami és Irma néni – soha még ilyen szép »lepetést« nem kaptam a születésem napjára! Ich bin ganz aus dem Häusel [Majd kibújok a bőrömből!] – Béla avval lepett meg, hogy – komponál! Végre-végre megint, – alig bírtam magammal, mikor reggel megmutatta születésnapi ajándékul a hegedűszonátát, amin dolgozik. Nem szabad még senkinek tudnia, mig kész nem lesz, – de persze nektek meg kellett írnom, ezt megengedte. Hát kaphat ennél valaki szebb ajándékot? Olyan boldog vagyok, – mennyit féltem, hogy az utolsó évek sok nyomorúsága végleg meg fogja bénítani Béla munkaerejét, – s olyan hálás vagyok Arányi Jellynek, akinek a szép hegedülése kiugratta Bélából ezt a (mint meséli) régen szunnyadó tervet. – És mindentől eltekintve, praktikus szempontból is nagyszerű, – hegedűs sok van, egy ilyen mű rengeteget könnyit egy-egy koncert-programm összeállításán, – a kvartettekkel mindig baj van, mert ahhoz 4 ember kell, sok próba stb., ehhez meg csak egy ember, mert a zongorarészt B. ellátja." Ifj. Bartók Béla (szerk.): *Bartók Béla családi levelei.* Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 325.

tosan gyarapodott: ez idő tájt olyan régi partnerei, mint Waldbauer Imre mellett egy sor a Hubay-iskolából frissen kikerült elsőrangú hangszeres kerül vele inspiráló közvetlen kapcsolatba (például Székely Zoltán és Zathureczky Ede) – ezt a művészkört két nemzetközileg is ismert, szintén volt Hubay-tanítvány bővíti majd tovább az évtized közepéig: Szigeti József és Arányi Jelly.

(Az Arányi Jelly-románc részletes tárgyalása nem fér bele jelen dolgozat kereteibe. Ismeretes, hogy a századelőről származó kapcsolatot feleleventő, 1921 októberében bekövetkezett újabb találkozás milyen mély nyomokat hagyott a zeneszerzőben:[3] a hegedűművésznő iránt érzett, beteljesületlen szerelemmé forrósodó vonzalom adta meg a végső lökést a játékától ihletett és neki ajánlott, 1920 augusztusa és 1921 októbere-novembere között komponált *1.* és az 1922 márciusa és novembere között írott *2. szonáta* megalkotásához.)[4]

Az *1. szonáta* koncepcióját befolyásoló kortárs darabok között a szakirodalom régóta számon tartja Szymanowski Székely Zoltánnal és Jellyvel játszott hegedűműveit,[5] ahogy nem kizárható Debussy akkoriban műsorra vett szonátájának hatása sem.[6] A 2. *szonáta* úgyszintén kompozíciók sorát idézheti meg: a monotematikus szerkesztés elve például Debussyé mellett Franck *A-dúr szonátáját* – a hasonló jelentőségű parasztzenei inspiráció (az *1. szonátára* is részben érvényes) kérdésében ugyanakkor már nehezebb konkrétumokat mondani. Kodály kamarazene-termésének néhány darabja mindenesetre mindkét szempontból mintául szolgálhatott számára: ezek az *1. vonósnégyes* (op. 2), az op. 4 *Gordonka-zongoraszonáta,* az op. 7 *Hegedű-gordonka duó* és mindenekelőtt az op. 12, a két hegedűre és brácsára komponált *Triószerenád.*[7]

A *Triószerenád* 1919-ben indult kompozíciós munkája 1920 márciusában fejeződött be, a keletkezéstörténet tehát egybeesik a Kodály ellen a Tanácsköztársaság Zenei Tanácsában betöltött szerepe miatt folytatott büntetőeljárás időszakával:[8] a legtöbb elemzés nem is felejt el utalni rá, hogy a zaklatott körülményektől látszólag

3 Joseph L. Macleod: *The Sisters d'Aranyi.* London: George Allen and Unwin Ltd., 1969, 139., Vö. Rakos Miklós: *A magyar hegedűjáték az európai zenekultúrában. Fejezetek a magyar hegedűjáték történetéből.* Budapest: Hungarovox Kiadó, 2002, 25–26., illetve Malcolm Gillies: *Bartók in Britain.* Oxford: Clarendon Press, 1989, 131. és 138–139.

4 Somfai László: „Bartók vázlatok (II). Témafeljegyzések az 1. hegedű-zongora szonátához". In: *Zenetudományi dolgozatok 1985.* Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1985, 21–36., a keletkezéstörténet összefoglalásához lásd a 4. lábjegyzetet; lásd még Somfai László: „Régi-új filológiai módszerek a Bartók-vázlatok kutatásában". *Magyar Zene 2001/3,* 271.

5 Vö. Vikárius László: *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában.* Pécs: Jelenkor Kiadó, 1999, 113–130.

6 1921. április 23-án a Zeneakadémián játssza először a művet Székely Zoltánnal. Vö. Ifj. Bartók Béla: *Apám életének krónikája.* Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 186. (A továbbiakban: Bartók-krónika.)

7 A felsorolt darabokról lásd Breuer János: „Monotematikus koncepciók Kodály Zoltán hangszeres műveiben". In: uő: *Kodály és kora. Válogatott tanulmányok.* Kecskemét: Kodály Intézet, 2002, 10–13.

8 Molnár Antal: *Kodály Zoltán.* Budapest: Somló Béla Könyvkiadó, 1936, 22. (A továbbiakban: Molnár / Kodály.) A Zeneakadémia aligazgatói posztját betöltő Kodályt 1919. szeptember 23-án felfüggesztették állásából, és csak két évnyi megalázó procedúra után, 1921. szeptember 16-án kezdhette meg újra a tanítást.

mennyire független tudott maradni a derűs hangvételű kompozíció.[9] Az ősbemutatóra 1920. április 8-án Budapesten, a Waldbauer-kvartett hangversenyén került sor, az elsőkiadás 1921 június vége-július eleje körül jelent meg az Universalnál.[10] A nemzetközi zenei élet a salzburgi modern kamarazenei fesztiválon ismerte meg a művet 1922 augusztusának elején, az Amar Vonósnégyes tagjainak (Licco Amar, Walter Caspers és Paul Hindemith) előadásában.[11] Csakhamar több neves kamarazene-társaság is programjára tűzte: állandó műsorszáma volt a Léner és a Budapest Vonósnégyesnek.[12]

Az első reakciók egybehangzóan kedvezően ítélték meg a kompozíciót.[13] Az elsőkiadásról Hugo Kauder zeneszerző, a Schönberg-kör belső tagja, a Zenei Magánelőadások Egyesületének alkalmi brácsása jegyezte a recenziót (*Musikblätter des Anbruch,* 1921. október):

> Kodály Szerenádja szép és értékes mű: zenei nyelve általánosságban rokon az újabb francia, orosz, magyar mesterekével; egyrészt dallam és ritmus bizonyos primitív formáihoz tér vissza (például: ötfokú hangsorhoz, népdalhoz és -tánchoz), másrészt messzemenően alkalmazza a harmónia újkori gazdagodásának eszköztárát. Felhasználja az egészhangú skálát, és az akkordokba bevonja a magasabb felhangokat.[14]

Az 1921 nyarától Németországban, Lipcsében egyetemi tanulmányait megkezdő Szabolcsi Bence – akinek útipoggyászában a *Szerenád* kottája is helyet kapott – 1921. augusztus 31-án így írt mesterének:

> Azért vigaszom is van mindezek ellenében: Hegelt, Dosztojevszkijt és a Zauberflöte partitúráját olvasom minden este, – és mindenekfölött a Triót, mely egész úton velem volt és amelyről egyszer majd megpróbálok megírni mindent, amit róla gondolok, mert szüntelenül foglalkoztat és folyton tanulom, – és mennyi mindent kell felfedezni benne: egyre több és bonyolúltabb mélységet, valami csodálatos és éteri sugárzását természetnek, horizontnak és embernek, morális tartalmat és valami felderítetlen mágiát. (Végre leírhattam legalább ennyit, elmondanom soha nem volt szabad!)[15]

A legnagyobb jelentősége mindazonáltal Bartók *Szerenád*-értelmezésének van, mely időben megelőzte a két eddig idézett kommentárt. Vikárius László 2007. áp-

9 Eősze László: *Kodály Zoltán életének krónikája.* Budapest: Zeneműkiadó, 1977, 81. (A továbbiakban Kodály-krónika.)

10 Kodály-krónika 88., Kecskeméti István: „Kodály Zoltán: Szerenád két hegedűre és mélyhegedűre Op.12". In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve 1983. október–1984. szeptember.* Budapest: Zeneműkiadó, 1983, 85–95., 92. (A továbbiakban: Kecskeméti / Szerenád.)

11 Breuer János: *Kodály-kalauz.* Budapest: Zeneműkiadó, 1982, 95–96. (A továbbiakban Kodály-kalauz.)

12 Kodály-kalauz 96.

13 Breuer János: „Kodály műveinek visszhangja az 1920-as évek nemzetközi sajtójában". In: Bónis Ferenc (szerk.): *Magyar zenetörténeti tanulmányok Kodály Zoltán emlékére.* Budapest: Zeneműkiadó, 1977, 195., Kodály-kalauz, 97–98.

14 Kodály-kalauz 97–98.

15 Bónis Ferenc: *Mozarttól Bartókig. Írások a magyar zenéről.* Budapest: Püski, 2000, 254. (A továbbiakban Bónis.); Szabolcsi utóbb valóban több alkalommal is írt a darabról, vö. Szabolcsi Bence: *Kodályról és Bartókról.* Budapest: Zeneműkiadó, 1987, 6–7., 105., 290. és 397.

rilis 14-i rádióelőadásában *(Bartók és Kodály barátsága)* nyomatékkal hívta fel a figyelmet a két zeneszerző egymás életművét tárgyaló írásaira, valamint Kodálynak a Bartók-műhelyben egészen a 30-as évek közepéig betöltött lektorszerepére.[16] Bartók – 1918-as életrajzától kiindulva – nagyrészt a 20-as évek elején publikálta Kodályhoz fűződő kapcsolatának, illetve barátja zenéjének bemutatását célzó cikkeit.[17] A *Szerenád*ról kétszer írt bővebben: a fontosabb az ősbemutató után nem sokkal a New York-i *Musical Courier* számára *Kodály's New Trio / a sensation abroad* címmel 1920. augusztus 19-én megjelent első tanulmány.[18] A *Szerenád*ra vonatkozó részlet:[19]

> Egyetlen kiemelkedő zenei esemény volt az elmúlt hónapok során Budapesten, az viszont annál fontosabb: Kodály Zoltán Vonóstriójának április 24-i [helyesen: április 8-i] bemutatója a Waldbauer-Kerpely együttes kamarazene estjén. Az újdonságok tekintetében igen szegény évadban határozottan ez volt az egyetlen kimagasló alkotás. A nemrég készült, két hegedűre és brácsára írt kompozíció Kodály legérettebb alkotása [...] A mű külső eszközei – a hangszerek megválasztása és e takarékos eszközök ellenére a hangszeres effektusokban elért rendkívüli gazdagság – már magukban is nagy figyelmet érdemelnek. A mondanivaló beleillik e keretbe: olyan egyéniség nyilatkozik meg benne, akinek teljesen új közölnivalója van, és aki képes arra, hogy azt mesteri, koncentrált formában tudassa velünk. Az egész mű rendkívül gazdag dallamokban, amelyeknek exotikus vonásain a régi magyar paraszti rubato erős hatása mutatkozik meg. Úgy kell tekinteni e kompozíciót, hogy ez a magyarság valódi modern kulturális terméke. Ezen túlmenően némely vonása más mai magyar zeneszerzőre is jellemző. A vonóshármasnak a második tétele a legfigyelemreméltóbb: titokzatosan, hosszan kitartott szeptimek és nónák hosszan továbbszőtt kettős fonala, tremoló-szakaszok a második hegedűben, – pianissimo és con sordino – mint harmonikus keret; egyfajta dialógus az első hegedű és a brácsa között. A brácsa különösen lebegő, szenvedélyes dallamai az első hegedű felcsillanó motívumaival váltakoznak. Soha azelőtt még nem hallott, soha és senki által meg nem álmodott zengő tündérországba kerültünk. Megemlítendő, hogy ez a kompozíció Kodály egyéb műveihez hasonlóan a szokatlan akkordkombinációk és a meglepő eredetiség ellenére teljes mértékben a tonalitás alapján áll (ámbár itt ne gondoljunk a merev dúr és moll rendszer szokásos értelmezésére). Majd bebizonyosodik, hogy a mai zene „atonális" hajlamai ellenére a „hangnem" alapján történő újfajta építkezés lehetőségei még korántsem merültek ki.[20]

16 Vikárius László: „Bartók és Kodály – Egy barátság anatómiája". *Muzsika* L/12 (2007. december) 7–14.

17 Ezek (a *Szerenád* bemutatójáról szóló beszámolón kívül): „A népzene szerepe korunk műzenéjének fejlődésében" (*The Sackbut*, 1921. június), in: Tallián Tibor (szerk.): *Bartók Béla Írásai 1.* Budapest: Zeneműkiadó, 1989 (a továbbiakban: BBÍ/1), 106–115.; „Kodály Zoltán" (*Nyugat*, 1921. február), in: BBÍ/1, 116–117.; „A magyarországi modern zenéről" (*Il Pianoforte*, 1921. július 15.), in: BBÍ/1, 118–122.; „A műzene fejlődése Magyarországon" (*The Chesterian*, 1922. január), in: BBÍ/1, 123–128. Bartók az utolsó cikkben utal másodjára a *Szerenád*ra – az itt olvasható megjegyzések azonban (az első kiadás közelgő beharangozását leszámítva) a *Musical Courier*-beli cikkhez képest új információkat nem tartalmaznak.

18 A cikk német fogalmazványát Bartók valószínűleg 1920 júniusában készítette. A tisztázat (feltehetően Ziegler Márta munkája), César Saerchinger angol verziójának alapja, elveszett. Emiatt nem világos, kitől származik a címadás, s nem tudható, vajon Bartók dátumozta-e a tanulmányt 1920. július 2-ra. Vö. Somfai László (szerk.): *Documenta Bartókiana 5.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 1977, 42. (A továbbiakban: DocB/5.)

19 DocB/5 43.; vö. Kodály-kalauz 96–97., 100–101.

20 Kodály-kalauz 96–97., 100–101.

Jóllehet a klasszikus formaelvekre támaszkodó háromtételes *Szerenád* az *1. szonátával* látszólag könnyebben kapcsolatba hozható lenne,[21] mélyebb rokonság – úgy tűnik – mégis a *2. szonátával* fűzi össze. Összefüggésüket mindenekelőtt a monotematikus szerkesztésnek a nagyformát meghatározó szerepe teremti meg: talán nem véletlen, hogy Kodály is a Bartók-szonátákról a *Le Revue Musicale* számára 1923-ban írott aforisztikus rövidségű cikkében a hangnemszimbolika és a két darabot összekötő tematikus kapcsolatok mellett e formaépítő elvet helyezte reflektorfénybe, különös tekintettel a *2. szonátára*, annak is a második tételére:

> Újra felhasználja az elsőnek bizonyos motívumait, de egészen más eredményekre jut. Nem csupán ez emlékeztet benne a XVIII. század zenéjére, amikor a téma még nem volt öncélú, hanem engedelmesen alávetette magát a legkülönfélébb feldolgozási módoknak. Az allegro (talán a legsikerültebb a két szonáta 5 tétele közül), ez a legcsekélyebb kitérést sem ismerő, kimeríthetetlen ihlettel megírt szerves építmény, mintha a nagy monotematikus korszak utáni vágyakozást fejezné ki.[22]

Az elemzések a *2. szonáta* nyitótételét a klasszikus kánon alapján rendszerint valahol a szonatinaformától[23] a rondóformán át[24] a kéttriós kisrondóformáig[25] és háromrészes formáig[26] húzódó tartományban próbálják meg elhelyezni; a második tétel formálásával kapcsolatban a szonátaformától[27] a rondóformán át[28] a szonátarondó, a variációs forma és a triós forma kombinációjáig[29] vagy éppen egy „szabálytalan, triószerűen közberögtönzött középrészes tételkomplexusig",[30] a

21 Kroó György a műhely titkaiba mélyen bevilágító vázlatelemzését követő érdekes, de nem teljesen bizonyított feltevése szerint a darab tételei eredetileg más sorrendben követték egymást (I–III–II), s felveti a négytételesség utóbb meg nem valósult lehetőségét is. Egy, a vázlatokban fellelt verbunkosjellegű anyag hovatartozását firtatva Kroó több hipotézist is felállít, melyek között egy, a Bartók op. 14-es *Szvit*jéhez és a *II. vonósnégyes*hez hasonló záró lassútétel-gondolat éppúgy szerepel, mint egy gyors finálé, verbunkos középrésszel. Vö. Kroó György: „Kodály: Szerenád, op. 12". In: Bónis Ferenc (szerk.): *Magyar zenetörténeti tanulmányok Erkel Ferencről, Kodály Zoltánról és korukról.* Budapest: Püski, 2001, 120–123. (A továbbiakban: Kroó/Szerenád.)

22 Kodály Zoltán: *Visszatekintés II. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok.* Budapest: Zeneműkiadó, 1964, 440. (A továbbiakban: Visszatekintés II.)

23 Paul Wilson: „Violin Sonatas". In: *The Bartók Companion.* (Szerk.): Malcolm Gillies. London: Faber and Faber, 1993, 251. (A továbbiakban: Wilson); Halsey Stevens: *The Life and Music of Béla Bartók.* Oxford: Clarendon Press, 1993, 210. (A továbbiakban: Stevens.)

24 Laki Péter: „Violin works and the Viola Concerto". In: *The Cambridge Companion to Bartók.* Cambridge: Cambridge University Press, 2001, 137.; Benjamin Suchoff: „Sonata No. 2 for Violin and Piano". In: *Béla Bartók. A Celebration.* Lanham–Oxford: Scarecrow, 2004, 19.

25 Molnár Antal: *Az új zene.* Budapest: Révai Kiadó, 1925, 29. (A továbbiakban: Molnár/Az új zene.)

26 Theodor Wiesengrund Adorno: *Írások a magyar zenéről.* Ford.: Breuer János. Budapest: Zeneműkiadó, 1984, 29. (A továbbiakban Adorno.)

27 Somfai László: *Bartók Béla kompozíciós módszere.* Budapest: Akkord Zenei Kiadó, 2000, 74. (A továbbiakban: Somfai/Módszer.)

28 Wilson 251., Stevens 210.; Molnár/Az új zene 229–230.; Adorno 29.; Kroó György: *Bartók-kalauz.* Budapest: Zeneműkiadó, 1975, 115. (A továbbiakban: Bartók-kalauz.)

29 Kárpáti János: *Bartók kamarazenéje.* Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 291. (A továbbiakban: Kárpáti.)

30 Adorno 41.

teljes szonátát tekintve a kéttételes nagyforma komplex analíziséig[31] széles skálán mozognak. A „cselekmény" (az *1. szonáta*hoz hasonlóan) két egymástól független, önálló tematikával rendelkező hangszer párbeszédében bomlik ki, egy (pontosabban két) hegedű- és egy zongoratéma főszereplésével. A hegedű Janus-arcú anyagát a hangkészlet azonossága forrasztja egységbe: a művet indító *hora lungă*-imitáció és a melléktéma-funkciót betöltő skálatéma ugyanarra az erdélyi román népzenében honos skálára épül.[32] Dramaturgiai feladatuk mindazonáltal különböző polcra helyezi őket a tematika rendjében: az ötször megjelenő *hora lungă*-téma mintegy magasabb dimenzióban, a mű stratégiai fontosságú pontjait kijelölve koordinálja az előzményeket és következményeket,[33] míg a skálatéma a történés dinamikus meghatározójává válik (a 2. tételben többek között két terjedelmes táncbetét alapját képezve). Mindeközben folytonosan átalakulnak: a *hora lungă*-téma a kezdet improvizatív ősállapotából egy népdalstrófa kristályos tökéletessége felé tör (Somfai László a *Mindentudás Egyetemén* elmondott előadásában az egymásra következő variánsok sorát a népzene fejlődése titkos történetének fejezeteiként láttatta);[34] a skálatéma pedig a metrumot és a játékmódot érintő izgalmas variáló eljárások alanyává válik. A másik főszereplő, a két kéz elemi egyszerűségű tükörmozgásából kiinduló,[35] egyre határozottabb körvonalakat nyerő zongoratéma a 2. tétel végéig szintén eljut a maga férfias, szólózongorás kiforrásáig. Összefoglalóan: mindkét hangszer-individuum végigjárja a maga rendelt útját, kimunkálja a maga témáját, melyek feltűnéseit különböző kísérőanyagok (például egy siratózene kétszeri ismétlése) kötik össze.

A *hora lungă*-téma a szerkezetet összefogó visszatéréseinek ötletéhez van egy lehetséges Kodály-minta. Az op. 4-es, 1910 februárjában befejezett *Gordonka-zongoraszonáta,* melyben a nyitó fantázia nagy csellószólódallama apoteózisként csendül fel a tánckarakterű, több rövid szakaszból összekovácsolt második tétel végén, minden bizonnyal eszébe juthatott a párizsi és pesti bemutatókon még a zongoránál ülő Bartóknak.[36] Mindazonáltal a 2. *szonáta* monotematikus összefüggésrendszerének kialakításában még fontosabbnak tűnik a *Szerenád* hatása, melynek a formálás terén mutatott újdonságai nem kerülték el Bartók figyelmét. Legalábbis erre engednek következtetni kompozíciójának bizonyos mozzanatai. A Kodály-mű lassú tételének csúcspontján is felcsendül az 1. tétel jellegzetes, anapesztus ritmusú főtémája, amiként majd a Bartók-szonátában az 1. hegedűnek a nyitótétel mel-

31 Kárpáti 293–294.; Adorno 40–41.; Frigyesi Judit: „Bartók's Neoclassical Narrative: Sonata for Violin and Piano, No. 2 (1922)". *International Journal of Musicology* 9, 2006, 267–288.

32 Somfai László: „Egy mestermű rejtett üzenete". Televíziós előadás a Mindentudás Egyeteme sorozatban 2006. december 10-én. (A továbbiakban: Somfai/ME.)

33 Somfai/Módszer 72. és 74.

34 Somfai/ME

35 Először az 1. tétel siratózenéjének kíséreteként akkordfogásokban, egyre táguló ambitussal tűnik fel a jellegzetes mozgásforma (7–9 próbajel), vázlatos formában már a *Fekete zsebkönyv*ben is (27^{v} legalján), témajelleget öltve a 11-től; vö. Somfai/Módszer 71–72. és 74.

36 A *Gordonka–zongoraszonáta* redukciójáról, az eredetileg háromtételes forma kéttételessé való átalakításának körülményeiről lásd Breuer János alapos tanulmányát in: Kodály-kalauz 40–44.

léktémájának anyagára épített cadenzája vezet a visszatéréshez. Bárha látványosabb a főtéma e rövid (a *hora lungă*-témáéhoz hasonló) feltűnése, a fontosabb feladatot az utóbbi anyag kapja: a szonátaformában komponált finálé melléktémája is ennek származéka, vagyis az 1. tétel melléktémájának táncos karakterű variánsa.[37] A zárótétel folyamán az eredetileg 2/4-es metrumú zene 3/8, 5/8, 6/8 és 3/4 lüktetésben is felhangzik: ahogy erre Breuer János felhívja a figyelmet, „Bartók megannyi – későbbi! – alkotásának rugalmas ritmusszűkítő és -tágító eljárására emlékeztet ez".[38] Ez a megoldás ebben az esetben egybevág Bartóknak a hegedű skálatémáját a 2. tétel fent említett, hármas tagolású nagy táncbetéteiben a 2/4, 3/8, 5/8 és 7/8-os metrumok forgatagába merítő eljárásával.

A 2. *szonáta* és a *Szerenád* zárótételei között a két kidolgozási rész von újabb párhuzamot: mindkettő egy triófunkciójú, mérsékelt tempójú és mindkét esetben egészhangú skálára épülő szakaszt iktat a cselekménybe, melyekben az ütemesen lüktető kíséret felett felhangzó, groteszken duhajkodó, glissandós, „kicsit ázottan"-tánczenék mintha közös tőről fakadnának[39] *(1. kotta a 190–191. oldalon)*.

A 2. *szonáta* vezető anyaga, a *hora lungă*-téma egy népdalstrófa zárt formájába való fokozatos kikristályosodása ugyancsak párjára lel a *Szerenád*ban: az 1. tétel a középtételben is felbukkanó, majd variánsaival a finálében is fontos szerepet játszó melléktémája (mely ekként Kodálynál bizonyul a mű legfontosabb gondolatának!) a zárás előtti *Andante poco rubato* jelzésű szakaszban fordításban, egy négysoros népdalstrófába rendeződve csendül fel[40] *(2. kotta a 192–193. oldalon)*.

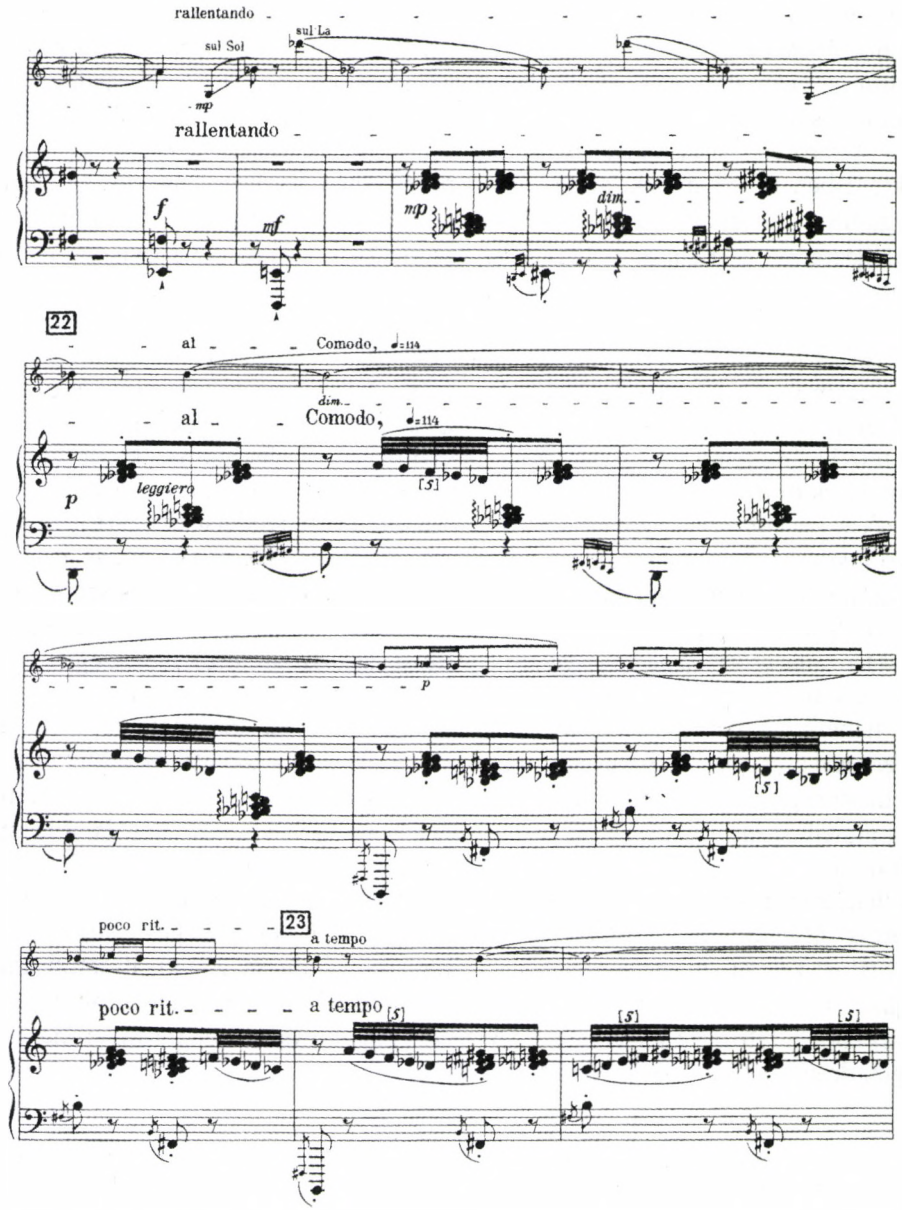
Ismeretes: Bartók darabja a *hora lungă*-téma *pianissimo* apoteózisával zárul, míg a *Szerenád* a „népdal" elhangzása után rövid, mozgalmas kódával csendül ki – ettől a különbségtől eltekintve azonban az elemzés a két műre egyaránt érvényes megállapítások sorát vonultathatja fel. Röviden összefoglalva: mindkét darabra meghatározó a monotematikus szerkesztés elve; mindkettőben egy a nyitótételekben melléktémafunkciót ellátó, utóbb számos változatban megmutatkozó téma lendíti előre a „cselekményt"; mindkét finálében helyet kap egy-egy egészhangú skálára és ostinato ritmusra építő, rusztikus trióepizód; végül egy-egy kiválasztott anyag útjának végén mindkettőben egy elképzelt ideális népdalstrófa alakját ölti magára. Másképpen: feltűnő a *szonáta* és a *Szerenád* a nagyformát meghatározó zenei-ideológiai dramaturgiájának hasonlósága.

37 Ezt a témaváltozatot Kecskeméti István verbunkosjellegűnek érzi; vö. Kecskeméti/Szerenád 93. A finálé szinkópáló főtémájával egyébként egy Bartók-párhuzam is vonható: a szinkópáló téma hasonlít az *I. szvit* zárótételének főtémájához.

38 Kodály-kalauz 102.

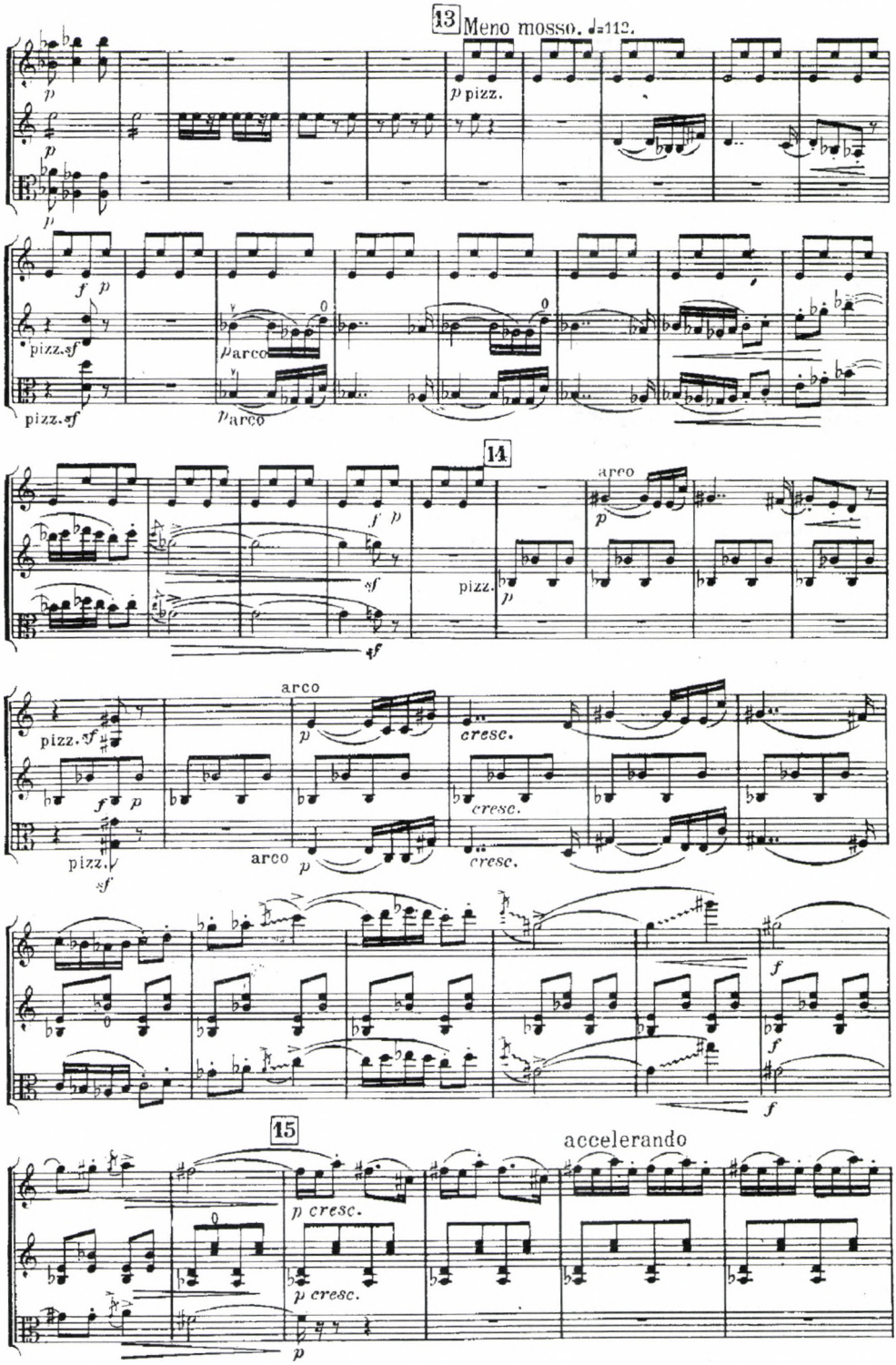
39 Hasonló jellegű, bár merészségében talán eddig el nem menő triószakaszt vonultat fel az *1. szonáta* finálé is (26–33 próbajel). Molnár Antal Kodály kamaraműveinek nagyformáit elemezve a finálékban visszatérő, „nemegyszer idézetszerűen paraszti középrész"-ekről beszél; vö. Molnár Antal: *Eszmények, értékek, emlékek*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 110.

40 Molnár Antal a „romantikus szubjektivizmus" a példaértékűen neoklasszicista finálé „formafölületének egységét" megtörő megjelenését látja e rövid „dal-epizód"-ban; vö. Molnár/Az új zene 247–248.; Kecskeméti István verbunkosjellegűnek, azon belül az úgynevezett „sírva vigadó" hallgatónóta stilizálásának mondja a szakaszt; vö. Kecskeméti István: *A zeneszerző Kodály*. Kecskemét: Kodály Intézet, 1986, 67.; Kecskeméti/Szerenád 94–95.

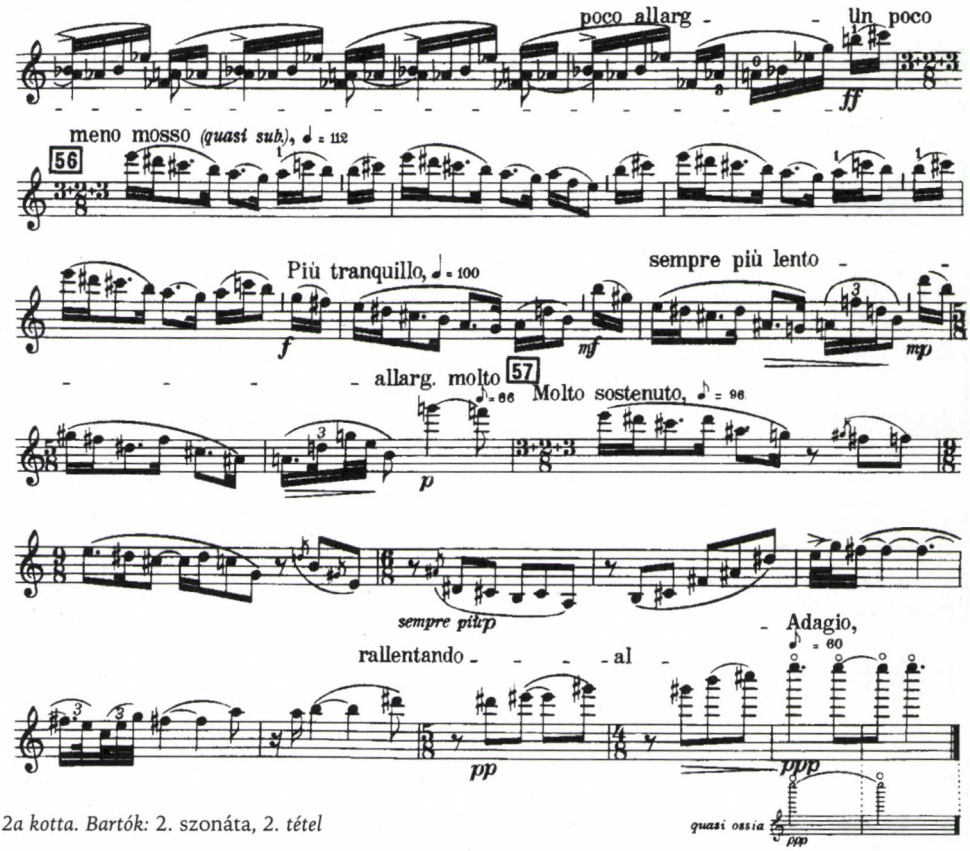


1a kotta. Bartók: 2. szonáta, *2. tétel*

Ezek mellett az összefüggések mellett a *Szerenád* középtételének Bartók által annyira dicsért hangszeres írásmódja sem maradt visszhangtalan a *Szonáta*ban: érdemes egy pillantást vetni a Bartók-mű nyitótételének végén felhangzó *hora lungă*-téma harmadik visszatérésből és a Kodály-kompozíció lassújának középrészéből való példákra: a színek ideges villódzása (Bartók *„az első hegedű felcsillanó motívu-*



1b kotta. Kodály: Triószerenád, *3. tétel*



2a kotta. Bartók: 2. szonáta, *2. tétel*

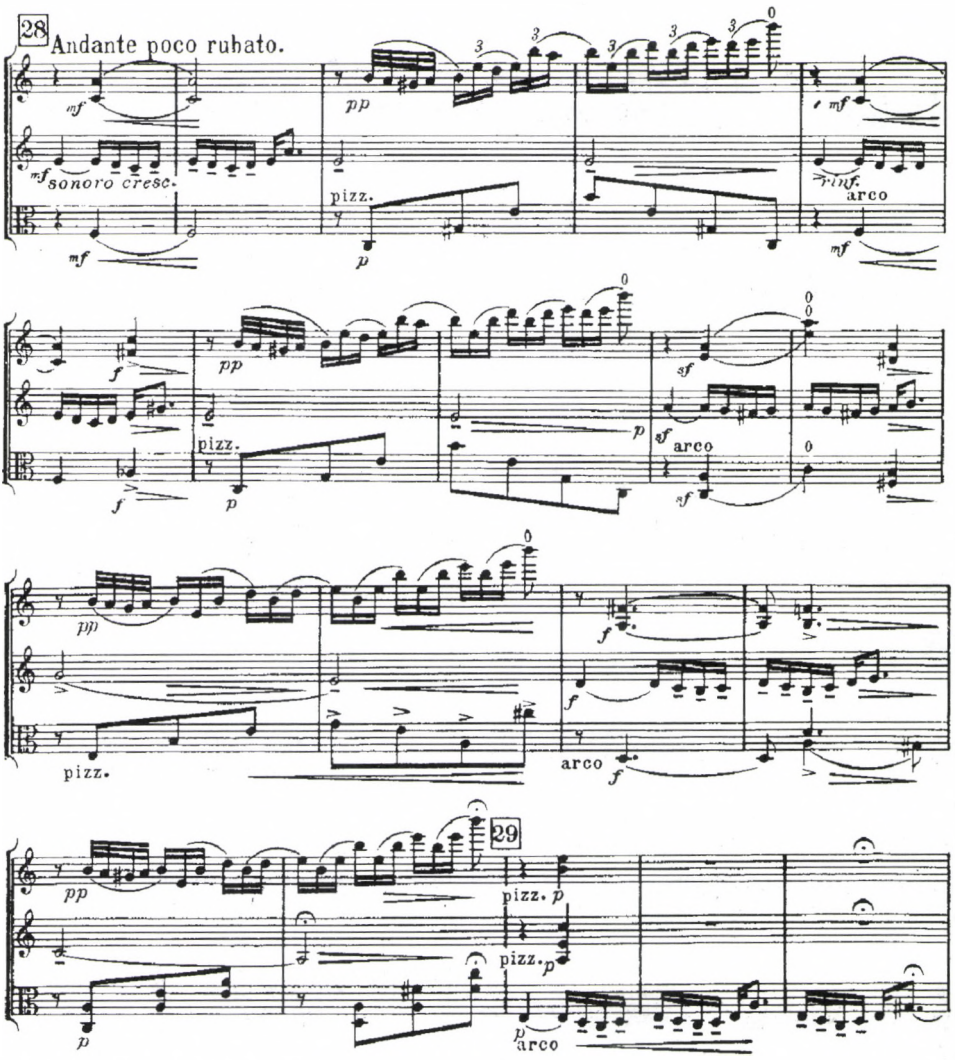
mai"-ról beszél elemzésében)[41] egyformán jellemzője a két szakasznak *(3. kotta a 194. oldalon)*.

Egy pillanatra a tonalitásról mondottakhoz is visszakanyarodva: a *hora lungă*-téma mindössze két tonalitásban (vagy *a*, vagy *e* síkban) jelenik meg, a zongoratéma (2. tételbeli kiforrott formájában) *g*-ről, *f*-ről és *c*-ről indul. Utóbbit, mint a *2. szonáta* alaphangnemét már a kezdet kezdetén intonálja Bartók, hiszen a zongora a művet indító *fisz* és a hegedű hozzá csatlakozó *e* hangjai a C-tonalitás dominánsa és tonikai tengelyének két reprezentánsát szólaltatják meg.[42] A skálatéma *b, h, c, d, g* indításai újabb változatos tonális viszonyok felé nyitnak ösvényeket – mindazonáltal érdemes felfigyelni rá, hogy (ha nehezebben követhetően is, mint az F-dúr *Szerenád*ban) a *2. szonáta* stabil pilléreken nyugvó harmóniai szerkezete milyen következetes egyértelműséggel szerveződik az utolsó pillanatban megjelenő, ekként szimbolikus értelmet nyerő C-dúr hármashangzat köré.[43]

41 Kodály-kalauz 100.

42 Vö. Lendvai Ernő: *Bartók és Kodály harmóniavilága.* Budapest: Akkord Kiadó, 1996, 7–57.

43 Kodály mint C-dúr szonátára hivatkozik a darabra, vö. Visszatekintés II. 440.; Molnár Antal viszont tagadja a C-dúr mint alaphangnem érvényességét a műben, vö. Molnár/Az új zene 230.

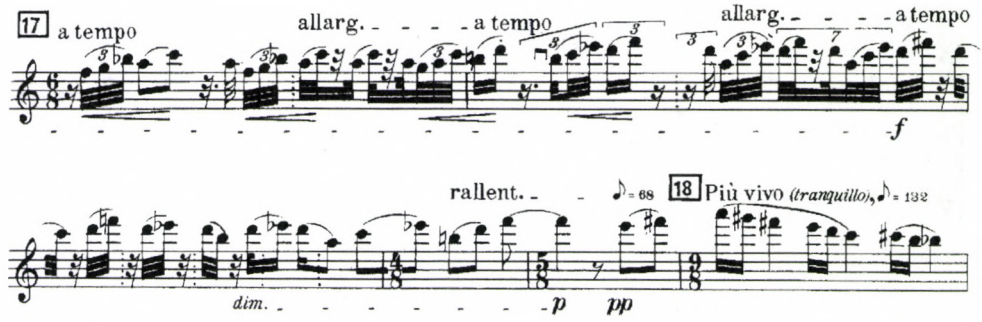


2b kotta. Kodály: Triószerenád, *3. tétel*

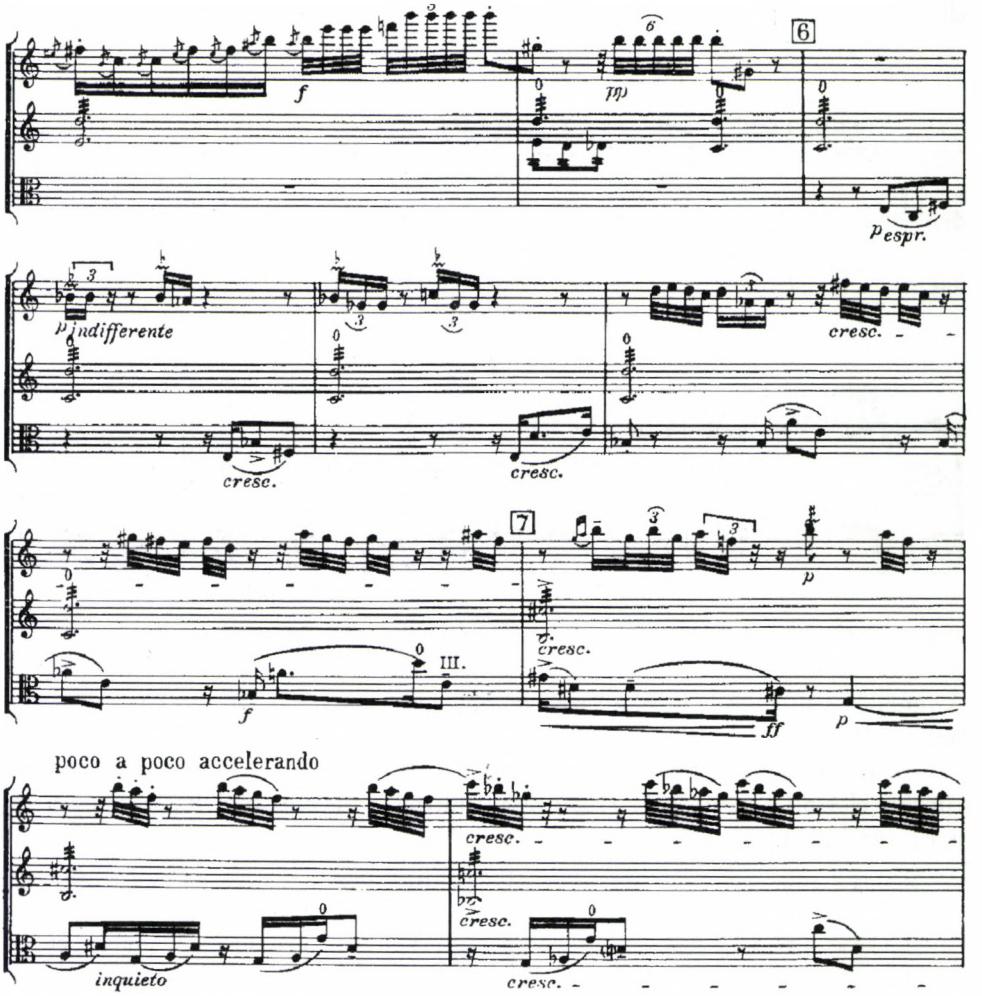
A zenei összefüggéseken túl a *Szerenád* még egy vonatkozásban szólhatott Bartókhoz: a tőle szokatlanul költői hangvételben elemzett középtétel „rejtett üzenete" valószínűleg érzékeny húrokat pendített meg benne. Ez a vázlatokban még *Dialogo* címmel ellátott,[44] bensőséges hangvételű muzsika ugyanis mélyen személyes vonatkozásokkal terhes. Tátrai Vilmos írja:

> Emma asszony felhívott, hogy szeretné, ha eljátszanánk a Triószerenádot a kórházban. Felmentünk a trióval. Ma is előttem van a kép: Kodály ott ült Emma asszony ágyán és fogta a kezét. Egész idő alatt egymás kezét fogva hallgatták a Triószerenádot. Amikor befejeztük, Emma asszony odaint, hogy menjek közel hozzá. Odahajolt a fejemhez, és azt mond-

44 Kroó/Szerenád 123.



3a kotta. Bartók: 2. szonáta, *1. tétel*



3b kotta. Kodály: Triószerenád, *2. tétel*

ta: Tátrai, tudja hogy mit jelent ez a lassú tétel? Mondtam: valószínűleg szerelmi párbeszéd, az első hegedű és a brácsa között. Azt mondja: ennél sokkal több, ez a beteljesülés.[45]

Ahogy Breuer János írja, a „brácsa és hegedű párbeszédéből (...) már a kortársak is férfi és nő párbeszédét vélték kihallani".[46] A brácsaszólam előadói utasításai *(kifejezően, nagyon kifejezően, édesen, nagyon édesen, nyugtalanul)*, nemkülönben a hegedűre vonatkozó előírások *(nevetve, közömbösen, kecsesen, nagyon kifejezően, kétségbeesetten, a legédesebben)* erőteljesen érvelnek e megközelítés mellett.[47] Az első Kodály-monográfia szerzője, Molnár Antal hasonlóan értelmezi a tételt:

> Hasonló formamegoldást[48] találunk a Kodály-féle *vonósnégyes*-ideált megvalósító op. 10-ben (1916–18) és a szerelmi harc eszméjét, a fölszabadító szerelmi győzelem lelki útjának drámáját kikristályosító *Triószerenád*-ban (1919–20). Utóbbinak II. darabja recitatívóig élesíti, mintegy lelki *szín*re helyezi és „beszélteti" a belső cselekményt.[49]

Vajon megalapozatlan merészség-e azt feltételezni, hogy Bartók hasonló beteljesülést, „fölszabadító szerelmi győzelmet" szeretett volna megkomponálni a maga hegedű-Nő/zongora-Férfi között lebonyolódó, a szenvedély tüzétől sötéten felizzó darabjában? Az viszont már az egyéni sorsok különbségének tudható be, hogy míg a Kodály-szerenád végül képessé vált a közös boldogság hangjának megszólaltatására, Bartók 2. *szonátájá*ban az ikerösvényen haladó témák sok belső harcon át kiküzdött tematikus és érzelmi beteljesülése végső soron a önállóságukat reménytelen szomorúsággal őrző hangszer-individuumok magánügye marad.

---

45 Bónis Ferenc (szerk.): *Így láttuk Kodályt. Nyolcvan emlékezés.* Budapest: Püski Kiadó, 1994, 91.; Kroó György elemzésében vitatta ezt a megközelítést; a vázlatanyagban található madárhangfeljegyzésekre alapozva érvelését a *Szerenád* középtételében inkább az ember és természet párbeszédeként értelmezte a zenét, a vázlatokkal bizonyítva a tétel dramaturgiai felépítésének utólagos kialakítását is. Lásd Kroó/Szerenád 124–127.

46 Kodály-kalauz 101.

47 Ezek érvényességét még az sem vonja kétségbe, hogy – mint Kroó György vázlatkutatásai bizonyítják – a beszédes utasítások utólag kerültek be a partitúrába; vö. Kroó/Szerenád 124–126.; Breuer elemzésének második felében, a visszatérésről írva a tétellel kapcsolatban Kroóhoz hasonlóan már ember és természet párbeszédére asszociál, vö. Kodály-kalauz 100–102.; Kroó/Szerenád 124–126.; Kecskeméti/Szerenád 89. A témához lásd még Dalos Anna: *Forma, harmónia ellenpont. Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához.* Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2007, 187–188.

48 Molnár Antal Kodály-monográfiájában az említett „formamegoldás"-ról a következőket írja: „Közben pedig Kodály megteremtette a sokszor megálmodott, de addig soha meg nem valósított *magyar házimuzsika* önálló stílusát, – egyénit és tökéleteset a *ciklikus építkezés* eszméjében is. Mintegy az eddig meghódított formáló magaslatok összegezéséből nyeri újabb csúcspontját. Kodálynak ekkor kiérlelt hangszeres zenéjében a monotematikus egység nem technikai eszköz többé, hanem *a belső tartalmi egység önkénytelen tükre;* a lelki rajz egysége mintegy magától alakul szerkesztő egységgé. A témák egymásból fakadnak belső összefüggésük alapján. *Egyetlen márványtömbből* van kifaragva a teljes ciklus, ennek minden része egymást világítja és tartja. Mert az egész mű egyetlen mélységes lelki dráma kibontása, »emberi színjáték«, melynek expozíciója az I. darab (tétel), – kifejlése, mintegy a két szélső darabot áthídaló lelki fejlődés dramatizált képlete a II. darab (a *Duo*-ban a III. darab bevezetője), a III. darab pedig a megoldás, a tetőpontos eredmény. Ennél magasabbrendűen ciklikus formába értelmet önteni nem lehet." Molnár/Kodály 20–21.

49 Molnár/Kodály 22. E helyen köszönöm meg Dalos Anna kollegiális segítségét, aki felhívta a figyelmemet Molnár Antal itt idézett, a *Szerenád*ra vonatkozó megjegyzésére.

ABSTRACT

BALÁZS SZABÓ

BARTÓK AND KODÁLY: ON THE CONNECTION BETWEEN SONATA NO. 2. AND TRIO-SERENADE

During the past decade quite a few papers have been published on the two sonatas for violin and piano of Bartók that illustrate the composer's attempt to rethink the fundamental principles of the genre and his innovative approach to classic form models. Apart from formal aspects, analysts reviewed the works from many angles, from the thematic independence of the two instruments and the compound issue of monothematic compilation to the various methods of using the folk music material and the aspects of harmony and performance technique.

The question remains whether Bartók, well known for his habit of preparing for the process of composing his new works by thoroughly assessing the repertoire, had had any role models that could consciously or unconsciously have influenced him in the way he prepared the concept of the two sonatas, especially that of the second. Based on a report on the events of the Hungarian music scene sent by Bartók to New York in 1920 it seems that Kodály's *Trio-Serenade* op. 12., whose first performance was in April the same year, had excited him also in this respect. The present paper is an attempt to demonstrate the possible formal and dramaturgic correlation of *Serenade* and Bartók's *Sonata No. 2.*

Balázs Szabó (*1970, Székesfehérvár, Hungary) He studied music (violin) from Csaba Pothof in Győr from 1989-1993. From 1993 onwards he has been a music teacher at László Herman School of Music in Székesfehérvár. Between 1995-2003 he studied musicology at the Ferenc Liszt University of Music as the pupil of György Kroó, László Somfai, László Dobszay and Tibor Tallián. From 2002 onwards he has also been a music teacher at the Széchenyi University in Győr.

Joachim Kremer

HANGZÓ SÍREMLÉKEK[1]

Gyászkompozíciók a kora újkori délnyugat-német temetési nyomtatványokban

A kora újkori temetési nyomtatványok gyakran tartalmaznak kottanyomatokat, gyászverseket és képi illusztrációkat, ezáltal gazdag kultúrtörténeti forrásanyagot képviselve. Temetési nyomtatványok ezreiben, sőt tízezreiben alusszák ismeretlen szerzemények – talán nem teljesen örök – álmukat. Ezek olyan gondolatvilágba kalauzolnak minket, amely meggyőződéssel hirdeti: „a halál nyereség".

Az ember halálához bizonyára a világ összes kultúrájában különleges rítusok kötődnek, ezekben pedig döntő szerep jut a zenének – akár a liturgikus események részeként, processziók kíséreteként, akár az elhunyt emlékére előadott zenemű formájában vagy az individuális gyász kifejezőjeként. A gyászzene különböző funkciói pedig változatos zenei formákat és műfajokat hívtak életre a többkórusos motettától és a temetési koráltól a concertón, kantátán és hangszeres tombeau-n át egészen a néger spirituáléig, a New Orleans-i gyászindulóig vagy a szabadkőműves emlékdalig – a „gyászzene" műfajának zenei sokszínűsége mérhetetlenül nagy. Kötelező érvényű forma a 17. és 18. század lutheránus meghatározottságú kulturális terében sem létezett. Az egyszólamú temetési énekektől a többszólamúakig, valamint a kötelezően előírt hangszerelésű vallásos concertóig sok minden elképzelhető volt.

Egyházi rendtartások és a temetési énekek

A 16. századi vallásújító egyházi és vizitációs rendtartások többé-kevésbé részletesen foglalkoznak a halál és a temetés lutheri értelmezésével. Az 1536-ból származó württembergi egyházi rendtartás „A temetés rendje" *(Ordnung der begrebnus)* című fejezetében vázolja a temetések szertartási rendjét, valamint a gyászszertartás társadalmi és teológiai jelentőségét is: az élők ez alkalommal még utoljára kinyil-

1 Német nyelven megjelent: *Momente. Beiträge zur Landeskunde von Baden-Württemberg*, 2005/4, 10–15.



Amint a zenei harmónia az ép emberi testet és az emberi létet jelképezi, úgy szimbolizálja a törött, néma hangszer a halált és mulandóságot. Könyvcímrajz Jakob Balde (1604–1668) újlatin költő, retorikaprofesszor és prédikátor Sylvarum *(München 1643) című, hét kötetes művéből.*

vánítják az elhunyt iránti „szívbéli barátságukat" *(ir lieb freundtschafft)*. Azonban az „oktalan állattal" *(unvernünfftig vich)* ellentétben a hívő keresztény nem mindörökre, hanem a feltámadás reményében hal meg. Ezt a Filippibeliekhez írott levélből (Fil. 1,21) vett idézet jellemzően így foglalja össze: „Nékem az élet Krisztus, és a meghalás nyereség". Ezért szükséges az élőket is a mulandóságra, azaz a halálra emlékeztetni *(des tods erinnern)*, felhíva figyelmüket az erkölcstelen életmódban rejlő veszedelemre és intvén őket, hogy keresztényi módon készítsék magukat a halálra. Ezáltal a gyászszertartás különösképpen is az élőknek szóló üzenet közvetítőjévé válik, és ezért is úgy illő, hogy ima formájában megfogalmazott kéréssel záruljon a „jelenlévő gyülekezet életének megjobbításáért, e világból keresztényi módon való elmúlásáért és boldog feltámadásáért" *(umb besserung des lebens, Christenlich absterben und fröhlich aufferstehung)*.

A temetési énekek, melyek a kollektív gyász kifejezői, fontos helyet foglalnak el a gyászszertartásokon. Az 1603. február 10-én keltezett badeni egyházi rendelet *(Kirchenordnungsmandat)* általánosságban hívja fel a figyelmet az egyházi énekek jelentőségére. Szorgalmazza, hogy „bey schwerer [...] Straff kein ander psalm oder Liedt in die kirchen eingeführt werdte" (a templomokba súlyos büntetés terhe mellett semmilyen más zsoltár vagy ének be ne vitessék). Amennyiben a parasztok a korcsmában vagy a földeken *(die bauren in Würsthäusern oder in Feldt)* mást énekelnének, akkor az iskolamesternek kell megfelelőképpen tanítania az ifjúságot.

A temetési énekekkel különösen részletesen foglalkozik a württembergi-frank határterületen, Schwäbisch Hall közelében fekvő limpurgi uradalom 1610-ben keletkezett egyházi rendtartása. Tizedik fejezete, mely „A temetésről" *(Von Begrebnus)* címet viseli, leírja a temetések szabályos szertartási rendjét, és egyúttal dokumen-

tálja, hogy a temetésen való éneklés szolgálata *(Leichensingen)* szorosan az iskolához kötődött. A gaildolfi iskolamestert *(Schuelmeister)* ugyanis úgy említi, mint azt a személyt, aki a temetési énekeket énekli. Példaként elsősorban Luther Márton temetési énekeit, többek között a *Mit Fried und Freud ich fahr dahin* („Már megyek békén, örömmel")[1] és a *Mitten wir im Leben sind* („Életünkben szüntelen Halál lesi léptünk...")[2] kezdetűeket sorolja fel.

Az énekek szövegének egyes, illetve többes szám első személyű alakja kiválóan alkalmassá teszi a gyászénekeket a közös éneklésre. Így olyan szorosan bevonja a résztvevőket az eseménybe, hogy be tudja tölteni mind az „Isten igéjének hirdetése" *(verkündigung [des] gottes wort[es])*, mind a keresztényi életre való intés feladatát.

Zene a temetési nyomtatványokban

A temetési prédikációkat nyomtatott formában is kiadni a 16. századtól kezdve vált szokássá a társadalom bizonyos rétegeiben. Ez a hagyomány a reformáció közép-német központjából kiindulva más lutheránus vidékeken, sőt Zwingli és Kálvin követői közt is elterjedt. Ezek a nyomtatványok a tulajdonképpeni prédikáció mellett gyakran tartalmazzák az elhunyt életrajzát (úgynevezett *Personaliát*) és esetenként a halál körülményeinek leírását, az egyházi szertartást, valamint a rokonok és barátok gyászköltményeit is. A díszítésül szolgáló fametszeteknek, rézkarcoknak és kottanyomatoknak köszönhetően is fontos kultúrtörténeti forrásnak tekinthetjük őket. Földrajzi és időbeli elterjedtségük a protestáns ortodoxiához és a késő humanista képzési ideálhoz való közelségüket mutatja. A 18. század közepéig mindkettő jelen volt a gimnáziumi oktatásban, és a protestáns iskolaügy alapját képezte.

A temetési nyomtatványokban előforduló gyászkompozíciók hosszabbak és nagyobb szabásúak, mint a temetési énekek, de ezek is a halálról és a temetésről alkotott lutheri felfogást tükrözik. A gyászkíséret és az elhunytról való végső gondoskodás egyfajta formái, melyek szintén az iránta tanúsított „szívbéli barátságot" juttatják kifejezésre. A hozzátartozók vagy az elhunyt nevének megemlítésekor létrejön a közvetlen kapcsolat az érintettek és az esemény között, úgyhogy – mint a temetési énekek esetében – itt is megtörténik a halálra való emlékeztetés. Magukat a kompozíciókat a temetési énekek remekbe szabott formájaként, mintegy a hátramaradottak nevében felcsendülő zenei jajszóként is értelmezhetjük.

Ezek a kompozíciók gyakran panelszerűen alkalmaznak nemcsak szövegi, de zenei eszközöket is, mint például a sóhajmotívumot, affektusfokozó szüneteket vagy éppen olyan hangszereket (például blockflöte, brácsák, szordinált trombiták és tompított üstdobok), amelyek használata tompa hangzást eredményez. Hasonló eljárással a képzőművészetben is találkozunk, amely gyakorta alkalmaz éppen a

1 *Evangélikus Énekeskönyv.* Budapest: Magyarországi Evangélikus Egyház, 1982), 500. ének

2 *Evangélikus Énekeskönyv.* Budapest: Magyarországi Evangélikus Egyház, 1982), 499. ének: *„Az mi életünknec kozepette"*, ford. Skaricza Máté.

halál és a mulandóság ábrázolására egy, a zenéhez szorosan kötődő motívumot: valamely húros hangszer (például hegedű, lant vagy ciszter) megjelenítését – elszakadt húrokkal. A hangszer sérülése a húrok újrahangolását, sőt általában véve mindenfajta muzsikálást is lehetetlenné tesz. Ily módon voltaképpen a létezés alapja, a „harmonia" bomlik fel. Hogy mennyire alkalmas a zenei harmónia ilyetén felfogása az ép emberi test és az emberi lét képi ábrázolására, azt Christoph Lehmann *Florilegium politicum: Politischer Blumengarten* című, 1639-ből származó munkájában így olvashatjuk: „Ein gesunder Leib ist wie ein musicalisch Instrument/so die Saiten verletzt werden/ hat man lang daran zu stimmen/ biß sie wieder zur Harmoni kommen" (Az egészséges test olyan, mint egy hangszer, amelynek húrjai megsérülnek, sokáig kell hangolni őket, hogy újra harmóniába kerüljenek egymással).

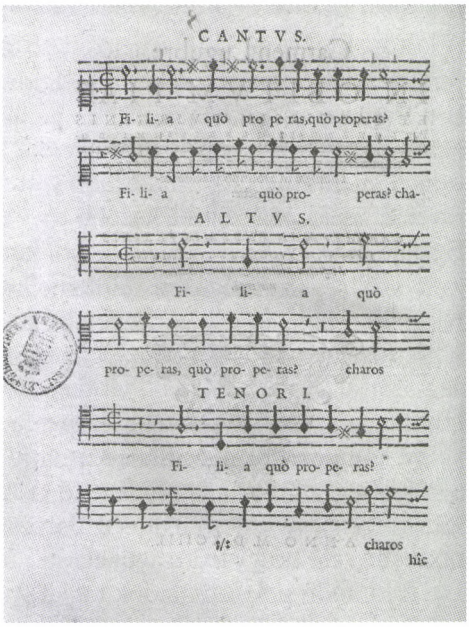
Tübingeni gyászzene 1594-ből

A temetési nyomtatványokban némelykor találkozhatunk odaillő korálokra vonatkozó utalásokkal. Ugyanakkor előfordulnak a nyomtatványokban kottanyomatok, azaz külön a konkrét alkalomra komponált művek is. Az egyik legrégebbi ilyen baden-württembergi nyomatnak Wolfgang Rhau zeneszerző egy tübingeni haláleset alkalmából komponált, *Filia quo properas* kezdetű motettája tekinthető. Ez a *Carmen lugubre* – gyászének – megjelölésű darab 1594-ben Martin Crusius (1526–1607) tübingeni klasszika-filológus nem egészen 19 évesen elhunyt lánya, Pulcheria temetésére készült. Ebben a motettában is megmutatkoznak a gyászkompozíciók szituatív és személyes vonatkozásai: Pulcheria atyja elismert tudós és egyetemi tanár volt, valamint elkötelezett zenebarát. Házában megfordultak a régión kívül is tevékenykedő zenészek, mint például 1575-ben a korábban Thüringiában, Linzben, Heidelbergben, majd Altenburgban működő Nicolaus Rosthius. Az elkövetkezendő években – de még 1596 előtt – vendégeskedett nála Giulio Cesare Barbetta olasz orgonista, lantművész és zeneszerző. Crusius szintén személyes ismeretségben állt a stuttgarti udvari zenekar tagjaival, jelesül Leonhard Lechnerrel (1589-től udvari zeneszerző, 1594-től udvari karmester), aki megzenésítette Crusius szövegeit. E háttér ismeretében tehát nem meglepő, hogy Rhau, aki ekkor már évek óta tagja volt a stuttgarti udvari zenekarnak komponálta a gyászzenét.

Maga a kompozíció két részből áll, melyek közül a második hangsúlyosan „A leány válasza" címet viseli *(Secunda Pars: Respondet filia.)*. A Crusius által írt latin nyelvű szöveg egy párbeszéd, mely a gyászoló szülők és az elhunyt leány között játszódik le. A kompozíció a megszomorodott szülők kérdésével indul: *Filia quo properas* („Hová készülsz, leányom?"). A második részben a leány így válaszol szülei kérdésére: *Ad Christum propero: ne me retinete* („Krisztushoz készülök, ne tartóztassatok").

A két rész különálló kompozícióként viselkedik; a második rész kezdésénél az első rész kezdéséhez hasonlóan egymás után lép be az öt szólam. Ez egyáltalán nem rendkívüli az adott kor motettikus kompozíciói esetében. Itt azonban párhuzamosságként kell értékelnünk: ahogy a két rész kezdete kérdés-feleletként kor-


Carmen Lugubre,
IN OBITVM PIAE
ET CASTISSIMAE VIRGINIS
PVLCHERIAE: CLARISSIMI DOCTISSIMIQUE Viri ac Domini MARTINI CRVSII, filiae charissimae: natae 7. Iulij, anni 1575. & 16. Aprilis 1594.
Tubingae in Domino placidè defunctae:
CANTATVM IN THERMIS FERINIS
5. Vocibus, per VVOLFGANGVM RHAVV,
Musicum, pietatis & commiserationis ergò.
ANNO M. D. XCIIII.



A Wolfgang Rhau stuttgarti udvari zenész által Pulcheria Crusius halálára (Tübingen 1594) komponált gyászének címlapja, jobbra a motetta kezdete a gyászoló szülők kérdésével: „Filia quo properas" – „Hová készülsz, leányom?" (cantus, altus és tenor I.)

respondeál egymással, úgy korrespondeál zenei és szerkesztésbeli szempontból ezek megzenésítése is. A szülők nyomasztó kérdése öt ízben hangzik el csakúgy, mint a rá adott válasz.

Az elhunyt Pulcheriához intézett kérdés, illetve az ő válasza olyan motívumot alkot, amely a gyászkompozíciók zenei eszköztárába tartozik: a halottal folytatott fiktív párbeszéd – párbeszéd az élet és halál közti áthidalhatatlan szakadékról. Ez a toposz a 17. század egyéb kompozícióiban is megtalálható a bűnös ember és Krisztus vagy az elhunyt asszony és a megszomorodott özvegy *(betrübter Wittwer)* közötti párbeszéd formájában.

A 1658-ban Schwäbisch Hallban nyomtatott *Lagenburgischer Klag- und Trauerhauß*-ban a férj gyászát egy vigasztaló hang *(tröstende Stimme)* kommentálja. Ez a *vox consolans* az elhunytat személyesíti meg, aki szoprán fekvésben válaszol a panaszolkodó basszusnak. Emellett – mintegy az életút beteljesítését jelképezve – kiegészíti a basszus töredékes verssorait, s ezzel a rímet is kiteljesíti. Ugyanebben a temetési nyomtatványban szintén található egy *Carmen lugubre* is. Itt az elhunyt a gyászoló férj által kifejtett gondolatokra *(Lugentis Exploratio) Defunctae reclamatió*val válaszol. Ezt a párbeszédet Georg Wolfgang Druckenmüller, Schwäbisch Hall-i orgonista zenésítette meg, aki korábban a híres hamburgi orgonista, Heinrich Scheidemann tanítványa volt. Az ilyen jellegű kompozíciók művészien használják a beszéd motívumát oly módon, ahogy az a temetési korálok közvetlen, egyes, illetve többes szám első személyű formájára emlékeztet.

„Alkalmi zene" – megvetett műfaj?

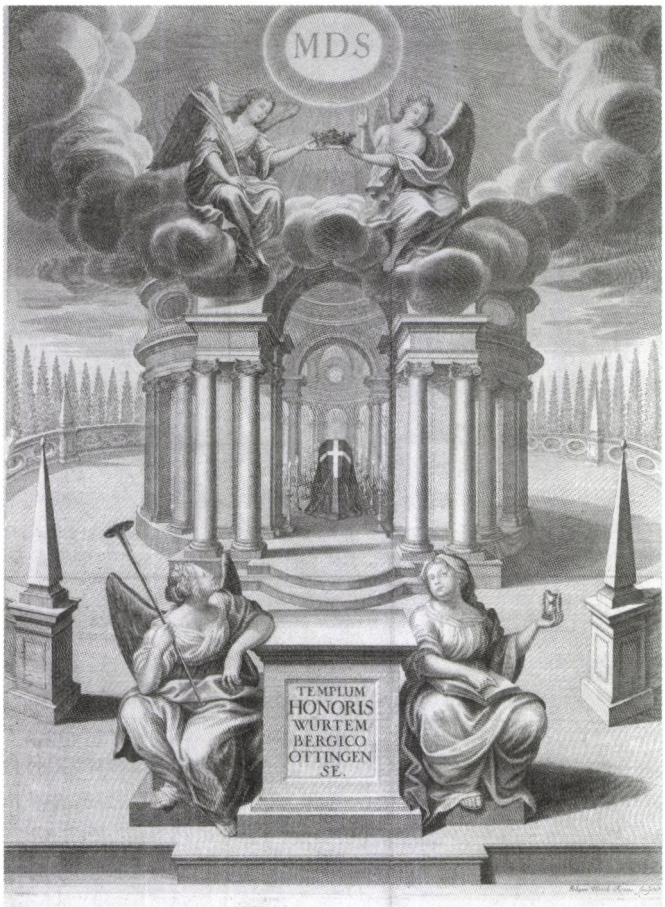
A kötött funkciójú kompozíciókat sokáig „alkalmi műveknek", s így alacsonyabb rendűnek tekintették. Példa erre Ludwig van Beethoven *Kantátája*, melyet 1790-ben II. József császár halálára komponált. Erről az opusszám nélküli (WoO 87), alkalmi műről – a hangszeres művekkel, például a szimfóniákkal és a vonósnégyesekkel ellentétben – jóval később vettek csak tudomást: csupán 1884-ben vált ismertté, majd négy évvel később az összkiadás egyik pótkötetében adták közre. Egyfajta hérosz- és zsenifelfogásból kiindulva úgy vélték, a héroszok időn- és konkrét szükségszerűségeken felülemelkedve, az örökkévalóság számára alkotnak. Nem illett bele ebbe a koncepcióba az, hogy a temetési zenék – valamint a gyászköltemények – gyakran pénzért, megrendelésre készültek. Jóllehet az örökkévalóság témájával foglalkoznak, létüket mégis egy igen sajátságos és különleges alkalomnak köszönhetik. Ezzel szemben a ma embere már értékelni tudja az ilyen alkalmi kompozíciók specifikus szituatív beágyazottságát, és tanulmányozza a zene, a költészet, a liturgia, a prédikáció szövege valamint a nyomtatványok képi világa között létrejövő kölcsönhatások összességét, tehát a teljes művészi-kulturális kontextusba való beágyazottságukat.

A jómódú polgárcsaládok tagjai számára készült alkalmi kompozíciók csak a császári, királyi és főúri gyászszertartásokra komponáltaknál jóval később kaptak figyelmet, és akkor is azoknál csupán jóval kevesebbet. A máig fennmaradt – túlnyomórészt polgári – családi prédikációs nyomtatványok *(Familienpredigten)* sora szinte végeláthatatlan. 2005 júniusi adatok szerint ez idáig a könyvtárakban és archívumokban jegyzékbe vett temetési nyomtatványok száma összesen 145.769 tétel (GESA)[3]. A stuttgarti székhelyű Württembergische Landesbibliothek honlapján több mint 5000 állományába vett temetési és menyegzői nyomtatványról szerezhetünk tudomást az 1750-ig terjedő időszakból. Sajnálatos módon az ezekben fellelhető zenei nyomtatványok azonban a GESA-adatbázisban sincsenek szisztematikusan kigyűjtve. Ám ha belegondolunk, hogy becslések szerint a temetési nyomtatványok 1%-a kottákat is tartalmaz, akkor még számíthatunk néhány felfedezésre. Ez indította azt a hosszú távú kutatást a stuttgarti állományban, amely néhány „leletet" máris felszínre hozott.

Hangokból állított emlékművek

Mind a polgári temetési nyomtatványok megrendelői, mind maguk az elhunytak többnyire az egyetemet végzettek, teológusok, hivatalnokok, jogászok és polgármesterek köréből kerültek ki. Ezek a nyomtatványok felépítésüket tekintve is hasonlítanak a főúri közönség számára készítettekhez, amelyek azonban jóval igényesebb kivitelűek voltak a polgárokéinál. Ily módon a württenbergi herceg 1698-

3 GESA = Gesamtkatalog deutschsprachiger Leichenpredigten = A német nyelvű gyászbeszédek egyetemes katalógusa, a könyvtárak és archívumok kutatóhelyein hozzáférhető személyes iratok között található többszázezer gyászbeszédet tartalmazó nyomtatványok jegyzéke.

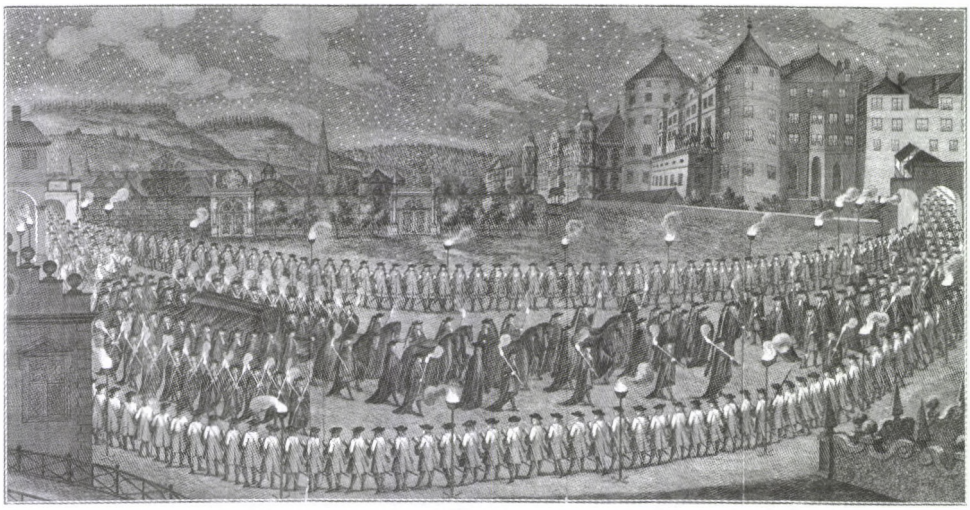


A főúri temetési nyomtatványokban, köztük az özv. Dorothea Sophia von Württemberg hercegnő halálára (1698) készült nyomtatványban is számos szöveg és rézmetszet található. A Templum Honoris *(„A tisztelet temploma") is világosan jelzi, mi az ilyen jellegű nyomtatványok célja: az emlékezés és ugyanakkor a főúri reprezentáció*

ban elhunyt özvegye, Maria Sophia Dorothea von Württemberg temetési szertartása is a főúri reprezentáció elmaradhatatlan részét képezte. A temetése alkalmából készült nyomtatványok is igényesebbek, azokat a koporsót és a temetési menetet ábrázoló rézmetszetek díszítik.

Mindaz, hogy ezeket a nyomatokat gyűjteményes kötetbe rendezték, dokumentálták a temetést és processziót, valamint hogy a nyomtatványokat „tiszteletadásnak" (*Ehren-Gedächtniß*) nevezték, azt mutatja, hogy a kompozíciókat az előbbiekhez hasonlóan, hangokból állított emlékműveknek, bizonyos értelemben a sok evangélikus templomban mindmáig fellelhető epitáfiumok pandanjának szánták.

A temetési nyomtatványok kottáin sokszor a használatnak semmi nyoma nem látszik. Ezeket kis példányszámban nyomtatták, és gyakran a tartalmukat is csak a gyászszertartás után gyűjtötték össze. Ez egyértelműen emléktárgyfunkciójukra



Rézmetszet az özv. Dorothea Sophia von Württemberg hercegnő halálára (1698) készült temetési nyomtatványból. A hercegnő koporsóját a menet az előírásos rend szerint kísérte az apátsági templomban található főúri sírboltba.

utal. Voltak azonban olyan hangzó emléknek szánt művek is, amelyeket ténylegesen elő is adtak. A Pulcheria Crusius halálára készült nyomtatványból is ez derül ki, az ugyanis nem partitúraként jelent meg, hanem kóruskönyvben, szólamonként (Cantus, Altus, Tenor I, Tenor II és Bassus). Az énekesek így félkörben állva közvetlenül a kottákból tudták énekelni saját szólamukat. Szólamonként, szólamkönyvekben adták ki Schütz ma oly jól ismert *Musikalische Exequien* című művét is, mely a borítólap tanúsága szerint Heinrich Posthumus Reuß (később született Henrik, Reuß grófja) (1572–1635) temetésekor *(Leichbestattung)*, 1636. február 4-én Gerában hangzott el *(wurde abgesungen)*. Ebben a főúri gyászzenében Schütz olyan bibliai idézeteket zenésített meg, melyeket a gróf saját szarkofágjára szánt feliratként. A szarkofág kialakítása, a kompozíció konkrét formája és a temetési istentisztelet menete itt különösen szoros összhangban állt egymással.

A művészi színvonalú főúri alkalmi kompozícióknak, melyeknek önálló hangszeres szólamaik is vannak – mint például Schütz –, ellenpárja az egyik, biberachi temetési nyomtatványban található kompozíció. Georg Schmid von Schmidsfelden 1674-ben, életének 67. évében hunyt el; titkos tanácsos, az ispotály vezetője *(Spitalpfleger)* valamint Biberach birodalmi város evangélikus konzisztóriumának ülnöke volt. Az ő tiszteletére Ulmban készült nyomtatványban is megtalálhatók a temetési nyomtatványok lényeges alkotóelemei, például a „tiszteletadás és életrajz" *(Ehren-Gedächtniß und Lebenslauff)*, a testi és lelki rokonok *(Geblüts und Gemüths Verwandte)* gyászversei, a szarkofágfeliratok, a négy besigheimi unoka fájdalmas szívbéli sóvárgása *(Schmertzliches/hertzliches Nachseuffzen der Beßigheimischen vier Enckelein)* valamint az általuk írt és kereszt formában kinyomtatott Emlékmű *(Denckmal)*. Conrad Schreiner egyik szerzeménye is megtalálható a nyomtatványban: a kompozíció minden szólama egyazon ritmusban együtt mozog, tehát a tételben a

négyszólamú homofón cantional-szerkesztés hagyományába illeszkedő, hang-hang ellenében írott szerkesztés valósul meg. A konkrét halálesetre is utalás történik: *„Drága Kincsem! jó éjt" (Liebster Eh-Schatz! gute Nacht)*. Mindkét rész teljes egészében vagy részleteiben előadható hangszeresen is, ám a számozott basszus jelzés hiányzik. Stilisztikailag és kompozíciós eszközök tekintetében is messze elmarad a mű attól, amit a kor vokális és hangszeres zenéje nyújtani képes. Mégis figyelemre méltó a kompozíció szünetekkel megszakított kezdése, amely a többszörösen megismételt „Ach!" jajkiáltást zeneileg nyomatékosítja, és a szöveg további részétől elválasztja. Ahogyan ezáltal két szövegsík jön létre, emlékeztet más gyászzenék halottakkal folytatott dramatizált párbeszédeire. Szintén a „dramaturgia" részét képezi, hogy a második részben maga az özvegy is megszólal.

A prédikátor Jakob Balde (1604–1668) Sylvarium *című, hét kötetes műve (München, 1643) antik mintákat követve ciklusosan épül fel, és vallásos költeményeket tartalmaz. Az ebben ábrázolt törött hangszer a mulandóság jelképe, amely a csontváz gonosz csínyének következtében helyrehozhatatlanul megsérült és használhatatlanná vált.*


SYLV. LIBER VI. 167

Magna frango. Parua calco.

MORTIS
AD MORTALES PARAENESIS.
Contra vanam corporis ac virium oſtentationem.
ODE.

NONDVM poſt cineres, iuſtáque fulmina, &c
Phlegræa domitam ſtrage ſuperbiam,
Vanus Terrigenûm detumuit furor!
At ne ſola quidem ſtirps ENACIMIA,
Immaníue ſatus PORPHYRIO Gigas,
Bacchatur tumido corpore vaſtius!
Qui paullo ſpacium grandius occupant,
Iam ſe celſa rati tangere nubila
Deſpectant alios, immemores mei:
Ceu ſterni nequeant, inſuperabiles.
Inſani, quis enim reſtitit, aut auis

H 7 Ez

Éppen, mert ezek a kompozíciók is ismert szöveg- és zenei panelekkel dolgoznak – minden felfedezői kíváncsisága dacára –, egyre kevésbé tudunk szabadulni a kérdéstől, vajon az effajta gyászzenék esetében valóban eddig ismeretlen kincsekről beszélhetünk-e vagy „csupán" használati zenéről? Ezzel a kérdéssel Andreas Traub a neuensteini kastélyban lévő Hohenlohe-Zentralarchivban fellelhető gyászzenék kapcsán már foglalkozott. Szerinte ezek a kompozíciók épp jó értelemben vett „kézműipari műremek"-jellegük és az általuk használt zenei toposzok miatt a legkevésbé sem tekinthetők csekély értékű zenének.

Egy ilyen védőbeszéd után szükségtelen újranyitni az „alkalmi művek" fogalmáról szóló vitát, hiszen történeti értéket mindenképpen képviselnek. A döntő kérdés csupán az, hogy mi áll a kérdező érdeklődésének homlokterében – mert ha a „nagyság" és „egyediség" kérdésére összpontosít, akkor az efféle művek óhatatlanul kiesnek a látószögéből. Azonban azoktól a vitat-



A hangszer „életét" jelképező hang szimbolikájából kiindulva Jakob Balde több változatban is ábrázolja a mulandóságot. Állítólag ő maga verte szét lantját, miután játékával sikertelenül próbálta felkelteni egy hölgy szerelmét, a következő szavakkal: „Cantatum satis est, frangito barbiton." („Elég az énekszóból, törjön ízzéporrá a lant!"). Balde néhány nappal később belépett a jezsuita rendbe.

ható mércéktől függetlenül, amelyek a „nagyságot" hivatottak megítélni, a gyászzenék is sok mindent elárulnak a kora újkori zenetörténetről: ezek a temetések hangi világának harangzúgásból, harangjátékból, valamint egy- és többszólamú zenéből összeálló szeletei. Értékes dokumentumai az úgynevezett „polgári rétegek" regionális szinten megjelenő, a 17. században láthatóan fokozódó zenei érdeklődésének – még olyan nagy központoktól távolabb is, mint amilyen Nürnberg, Königsberg vagy Hamburg.

Az ilyen gyászzenék a polgári reprezentáció egyik formájaként a művészet fokozódó „elpolgáriasodásának" jelképei, mindenekelőtt azonban a legkülönbözőbb kompozíciós változások dokumentumai: Rhau motettája Pulcheria Crusius halálára (1594) a késő 16. századi stílusra jellemzően motettikus, Schreiner Georg Schmid von Schmidsfelden halálára írt darabja a cantionális szerkesztéshez áll közelebb, míg az 1676-ban Crailsheimben előadott *Trauergedicht. Ach Herr! Du frommer Gott* már hangszeres közjátékokat is magában foglal. Itt egy négyszólamú vokális letét váltakozik a három gambára és nagybőgőre írt hangszeres szimfóniával. Johann Sebastian Bach *Actus tragicus*ához (BWV 106) hasonlóan azonban ebben sem szerepelnek éles, csupán fojtott hangú hangszerek, tehát itt is a temetéseken Schütz *Exequien* című darabja óta szokássá vált „csendes" zenéről beszélhetünk.

A gyászzene változásai

A 18. század első évtizedeiben alapvetően megváltoztak a polgári reprezentáció formái. Élénk eszmecsere bontakozott ki a temetési szokások körül, amelyben az őszinte gyász kívánalmát fogalmazták meg, és a szubjektív veszteséget állították szembe a társadalmi konvenciókkal. Ezzel véget is ért a temetési nyomtatványok „nagy" korszaka. A stuttgarti székhelyű Württembergische Landesbibliothek állományában is jól nyomon követhetjük ennek 1750 utáni bekövetkeztét.

A 19. században az új polgári ünnepkultúra egyúttal más jellegű gyász- és temetőkultúrát is hozott magával, melyről az 1873-ban a városon kívül, parkszerűen kialakított stuttgarti Pragfriedhof is tanúskodik. Ugyanakkor a zenében is észlelhető ez a változás: a temetési nyomtatványokkal együtt eltűnik a gyászzenék kora újkori, kantáta- és motettajellegű típusa is. Peter Cornelius op. 9-es *Trauerchöre* című műve már az újfajta zenei gyakorlat dokumentuma. Az ilyen művek az időközben megalakult kórusegyletek igényeinek megfelelően készültek, és gyakran *a capella* szerzemények. A változási folyamat azóta sem állt meg. Mindaz, ami manapság gyászszertartásokon elhangzik, gyakran bizony egészen távol áll eredeti rendeltetésétől. Egy valami azonban mindig is változatlan volt és marad: gyász és temetés nem képzelhető el zene nélkül.

Schmidt Zsuzsa fordítása

CEMBALISSIMO 2008

I. NEMZETKÖZI CSEMBALÓFESZTIVÁL ÉS TALÁLKOZÓ

Budapest-Szentendre-Fehérvárcsurgó-Győr
2008. június 18–22.

Rendezők: Liszt Ferenc Zeneakadémia, Magyar Nemzeti Múzeum, Clavicembalo Alapítvány, Károlyi József Alapítvány, Vujicsics Tihamér Zeneiskola Szentendre, Harmónia Művészeti Központ Győr

Fővédnök: Dr. Batta András, a Liszt Ferenc Zeneakadémia rektora
Művészeti vezető: Horváth Anikó

NIKOLAUS HARNONCOURT a Cembalissimo 2008-ról:
Minden jót kívánok csodálatos kezdeményezésüknek és megvalósításának.
Ha ilyenekről hallok boldog vagyok és bizakodó.

Koncertek:
J. S. Bach, C. P. Bach, F. Couperin, J. Ph. Rameau, J. Haydn, Händel, reneszánsz táncok, angol virginálzene, barokk kamarazene,
rokokó csembaló-zene, magyarországi fortepiano-muzsika,
Bartók, kortárs művek bemutatói

Közreműködők:
Dobozy Borbála, Christine Schornsheim, Johann Sonnleitner, Jacques Ogg, Elşbieta StefaÒska, Svitlana Shabaltina, Komlós Katalin, Balog Zsolt, Cseh Dalma, Oláh Aino, Papp Rita, Vashegyi György, Zádori Mária, továbbá
Clavier Duo, Olena Zhukova, Elek Szilvia, Borsányi Márton, Kalló Zsolt, Kovács Margit, Siciliano Kamaraegyüttes,
a Liszt Ferenc Zeneakadémia növendékei és mások

Mesterkurzusok:
Christine Schornsheim, Jacques Ogg

Előadás:
Johann Sonnleitner

Hangszerbemutatók:
a Magyar Nemzeti Múzeum gyűjteménye, Romanek Tihamér (Velence): lantcsembaló
Jef van Boven (Antwerpen): „Anya és gyermeke"-virginál
František Vyhnálek (Hovorčovice): Ruckers-kópia
Taskin és Mietke kópiák: Jan Bečička & Stanislav Hüttl & Petr Šefl (Bystřec)

Műhelyek:
„A csembaló a 21. század Közép- és Kelet-Európájában"

Csembaló-Maraton:
Fiatal művészek éjszakai koncertjei a Magyar Nemzeti Múzeumban

Információ: www.clavicembalo.fw.hu • cembalissimo@gmail.com

Gerhard J. Winkler

JOACHIM JÓZSEF ÉS GOLDMARK KÁROLY*

Két zsidó muzsikus párhuzamos életrajza a történelmi Nyugat-Magyarországról

Az alábbi kettős portré két történelmi személyiségről készült: Goldmark Károlyról és Joachim Józsefről, akiknek neve mindig akkor merül föl, amikor Burgenland tartomány zenei históriájának „zsidó" részére terelődik a szó. Kísérletet fogok tenni, hogy megválaszoljam a kérdést: miként lehet zenetörténeti megfelelést találni ama tényre, hogy mindketten zsidó származásúak voltak, és hogy mindketten a mai Burgenland területéről indultak el külföldre karriert csinálni?

I.

Íme, vázlatos életrajzuk: *Joachim József,* a nagy hegedűvirtuóz 1831. június 28-án született Köpcsényben (németül: Kittsee).[1] A család eredetileg Svábföldről származott; az apa kereskedő volt, és tagja a köpcsényi zsidó közösségnek. A család azonban már két évvel később elhagyta e vidéket: 1833-ban felköltöztek Pestre. Joachim hegedűs tehetsége hamarosan megtalálta a neki való tanárokat; zenei pályája Pestről Bécsbe vezetett, azután pedig Lipcsébe, ahol a Mendelssohn vezette *Gewandhaus*ban debütált. Hangversenykörutak következtek Londonba, Bécsbe és Prágába. 1850-ben Joachimot nem kisebb személyiség, mint Liszt Ferenc hívta meg Weimarba koncertmesternek. 1852-től ugyanezt a posztot a hannoveri udvarnál töltötte be, ahol 1859-ben koncertigazgatóvá nevezték ki; 1866-ban felkérést kapott Berlinből, hogy vállalja el az újonnan alapított királyi Zeneművészeti Tanintézet vezetését; ebből alakult 1869-ben a Művészeti Akadémia részét képező Zeneművészeti Főiskola (a mai Művészeti Egyetem), amely igazgatóságának 1907-ben bekövetkezett haláláig tagja maradt. Joachim egyike a 19. század legkiválóbb hege-

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

1 Vö. Andreas Moser: *Joseph Joachim. Ein Lebensbild.* Bd. 2., Berlin: ^{2}1908; valamint Beatrix Borchard: *Stimme und Geige. Amalie und Joseph Joachim. Biographie und Interpretationsgeschichte.* Wien: 2005, 71–142.

dűseinek és hegedűpedagógusainak, 1869-ben alapított vonósnégyese hagyományt és stílust teremtett. Iskolájában mintegy 400 hegedűst nevelt; számos hegedűversenyt is Joachimnak ajánlottak, többek között barátai, Robert Schumann és Johannes Brahms, valamint Max Bruch, Pjotr Iljics Csajkovszkij és Antonín Dvořák.

A zeneszerző *Goldmark Károly* 1830. május 31-én (azaz mindössze egy évvel Joachim előtt) született Keszthelyen;[2] a család 1834-ben Németkeresztúrra költözött (németül: Deutschkreutz), ahol Goldmark valószínűleg 1844-ig nevelkedett. A Nyugat-Galíciából bevándorolt apa a zsidó közösség kántoraként és jegyzőjeként tevékenykedett. Goldmark is hegedült, de – ellentétben Joachim Józseffel – az ő zenei pályájának kezdete minden volt, csak dicsőséges nem. Saját bevallása szerint először autodidakta volt, majd Sopronban, azután pedig Bécsben tanult hegedülni, méghozzá itt ugyanannál a tanárnál, Böhm Józsefnél, akinél – mintegy öt évvel korábban – Joachim is. Bécsben Goldmark a legnagyobb nélkülözések közepette lakott együtt fivérével, Józseffel (aki egyébként 1848-ban a forradalom egyik diákvezére lett). A forradalom után, amelyet Németkeresztúron élt át, Goldmark mint színházi hegedűs próbált boldogulni. 1857–60 között családi okokból sógoránál, a pesti zsinagóga főkántoránál lakott, amit intenzív önképzésre is felhasznált. 1860-ban visszatért Bécsbe, ahol lassan mint komponista is megvetette a lábát a város zeneéletében (többek között annak az „Eintracht" férfikari egyletnek a karvezetőjeként és zeneszerzőjeként, amely a „Zion" zsinagógakórusból alakult). Goldmark zenekari kompozíciókat és kamarazenét szerzett, mindenekelőtt egy nagyra tartott vonósnégyest. Az igazi áttörést azonban első operájával, a *Sába királynőjével* érte el, amelyen összesen 12 éven keresztül dolgozott, és amelyet – az igazgatóság kezdeti ellenállása ellenére is – a bécsi Udvari Opera mutatott be 1875 májusában. E műve olyan átütő sikert aratott, hogy Goldmark egyik napról a másikra híres komponista lett. Ettől kezdve a „szabadúszóként" befutó Goldmark éppúgy Bécs zenei „establishment"-jéhez tartozott, mint például Johann Strauss, Eduard Hanslick, a kritikus vagy éppen Johannes Brahms (akivel még együtt is nyaralt Gmundenben). Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint az a tény, hogy amikor 1897-ben megüresedett az Udvari Opera igazgatói posztja, ennek elnyeréséhez Gustav Mahler Goldmark támogatását is kérte. 1915-ben hunyt el, magas életkort érve meg és elhalmozva kitüntetésekkel, melyeket Bécsben és Budapesten kapott, ahol operáit az 1930-as évekig még folyamatosan színre vitték.

II.

Mi a közös egyazon generáció és földrajzi régió két muzsikusának külsőleg oly különböző életrajzában? Mi kettejük zenetörténetileg közös nevezője? E kérdéseket három különböző összefüggésben lehet megválaszolni.

2 Vö. Karl Goldmark: *Erinnerungen aus meinem Leben*. Wien: 1922., magyarul: Goldmark Károly: *Emlékek életemből*. Közr.: Kecskeméti István. Budapest: Zeneműkiadó, 1980. Harald Graf: *Carl Goldmark. Studie zur Biographie und Rezeption*. Dipl.-Arb., Wien: Universität Wien (kézirat), 1994.

Először is ott van közös származásuk a *Sheba Quehillot*ból, az Esterházyak protektorátusa alatt álló hét nyugat-magyarországi zsidó közösségből.[3] Ha egyszer valaki megírná Burgenland zenetörténetét (és ez természetesen annak a *régió*nak lenne a zenetörténete, amelynek területén a mai Burgenland fekszik), akkor a szerző nem kerülhetné meg azt a tényt, hogy e zenetörténet jórészt „Esterházy-zenetörténet" lenne. (A kifejezés speciálisabb összefüggésben született, de ide is nagyon illik.)[4] Mert hiszen egy ilyen zenetörténetben nemcsak azok nevét kellene felsorolni, akik – mint Gregor Joseph Werner, Joseph Haydn, Luigi Tomasini, Johann Nepomuk Hummel stb. – közvetlenül a hercegi udvar szolgálatában állottak, hanem azokét is, akik csak közvetve, mint például Joseph Weigl, aki az egyik Esterházy-udvari muzsikus fia volt, vagy – mindenekelőtt – Liszt Ferenc, akinek apja és nagyapja is az Esterházyakat szolgálta (Liszt doborjáni gyermekkoráról főként Esterházy-aktákból értesülhetünk), vagy éppenséggel Joachim és Goldmark is, akik az Esterházyak védelmét élvező zsidó telepek környezetéből érkeztek. Mindezek olyan körülmények, amelyek e nyugat-magyarországi térség sajátos történelméből adódnak.

III.

*A második tényező*nek sem az Esterházy hercegekhez, sem a hét zsidó közösséghez nincsen köze, hanem egy nagyon sajátos összefüggéssel áll kapcsolatban, amely e régió nemzeti karakteréből fakad, és amelyet úgy nevezhetünk: a komplementer életrajzok jelensége.

Mint ismeretes, a 19. század a közép-európai nemzeti(ségi) problémák születésének kora, amelyben a nemzeti identitások és besorolások elkezdtek fontossá vagy éppen problematikussá válni. (A zenetörténetben úgynevezett nemzeti iskolákról is beszélünk.) A történelmi, német ajkú Nyugat-Magyarország eklatáns példája az olyan kulturális térségnek, amelyben a nemzeti identitás „lebeg". Joachim és Goldmark kettő abból a három muzsikusból, akik ebben a régióban és egy generációban születtek, és akik életútjuk folyamán maguk kellett, hogy nemzeti identitásukat „megkonstruálják", illetve hogy azt a rendelkezésre álló nemzeti opciókból kiválasszák. E „komplementer életrajzok" egymást sajátos történelmi össze-

3 Erről még: Nikolaus Vielmetti: „Das Schicksal der jüdischen Gemeinden des Burgenlandes." In: *Festgabe 50 Jahre Burgenland*. Eisenstadt: 1971 (Burgenländische Forschungen, III. különszám), 196–213.; Harald Prickler: „Beiträge zur Geschichte der burgenländischen Judensiedlungen." In: *Juden im Grenzraum. Geschichte, Kultur und Lebenswelt der Juden im Burgenländisch-Westungarischen Raum und in den angrenzenden Regionen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Eisenstadt: 1993 (Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland 92.), 65–106.; Rebecca Gates-Coon: *The Landed Estates of the Esterházy Princes. Hungary during the Reforms of Maria Theresia and Joseph II*. Baltimore–London: 1994, „The Jewish Communities" fejezet, 115–133.; Roland Widder: „Die esterházyschen »Siebengemeinden«". In: *Die Fürsten Esterházy. Magnaten, Diplomaten & Mäzene* (Katalog der Landesausstellung). Eisenstadt: 1995, 156–171.; Johannes Reiss (szerk.): *Aus den Sieben Gemeinden. Ein Lesebuch über Juden im Burgenland*. Eisenstadt: [1997].

4 Johann Harich: *Esterházy-Musikgeschichte im Spiegel der zeitgenössischen Textbücher. Festgabe anlässlich der 150. Wiederkehr des Todestages von Joseph Haydn*. Eisenstadt: 1959 (Burgenländische Forschungen 29.).

függésben egészítik ki aszerint, hogy kiindulási vidékük önmagából mely nemzeti besorolásokat fakaszt. Joachim József pályája a protestáns Németországban nagyon is „német" opciót képvisel; Goldmark Károly, aki Bécsben és Budapesten párhuzamosan aratott sikereivel mintegy a Monarchia „hivatalos" operaszerzője lett, az „osztrák–magyar" opciót választotta, habár „bensőleg" mindig is a „német" kultúrához és zenei tradícióhoz tartozónak érezte magát.[5] A harmadik e körben – egyenesen mintapéldája a „konstruált" nemzeti identitásnak – az 1815-ben Boldogasz-szonyfalván (németül: Frauenkirchen) született Michael Brand.[6] Ő nem zsidó közösségből származott, hanem egy kézművesnek volt a katolikussá keresztelt fia, akinek kezdő muzsikusként hasonlóképp rosszul ment a sora, mint Goldmarknak. Életrajza abban tűnik ki, hogy 1860 körül – tehát amikor Magyarország a Monarchián belül ténylegesen saját államszervezetet kezdett alkotni – teljesen a magyar ügynek szentelte magát, és e megtalált identitás jeleként még a nevét is magyarosította: Mosonyi Mihályt ma Magyarországon Liszt mellett a nemzeti zenekultúra egyik úttörőjeként tartják számon. Ő tehát a tisztán magyar nemzeti opciót képviseli. Más szóval: e kör tagjainak életrajza ugyan Pesten, Berlinben, illetve Bécsben ért véget, ezek a biográfiák mégis csupán azokat a lehetőségeket valósították meg – éspedig egymást kiegészítve –, amelyek már a kiindulási vidék kevert viszonyai között is adva voltak. Hogy azonban mindhárman – függetlenül a választott opciójuktól – voltaképpen „magyar" életutat reprezentálnak, azt legjobban az a tény illusztrálja, hogy így vagy úgy, de mindegyikük foglalkozott a magyar zenei idiómával: második hegedűversenyét (op. 11) Joachim József *„magyar módra"* írta; Joachim és Goldmark 1885-ben Liszttel együtt (Mosonyi ekkor már halott volt) egy-egy darabot komponált a *Magyar Zeneköltők Kiállítási Albumá*ba.[7]

Itt természetesen vetnünk kell egy oldalpillantást a kor tündöklő központi figurájára, az 1811-ben ugyancsak Nyugat-Magyarországon született Liszt Ferencre. Életében Liszt, mint tudjuk, az identitási opciók egész sorát választotta, amelyek messze túlnőnek azon, amire eredeti származása őt talán predesztinálta volna. Liszt életútja összetéveszthetetlen és összemérhetetlen másokéval. A másik három, valamivel kevésbé komplikált nyugat-magyarországi életrajzzal a hátterében azonban sok minden hihetőbbé válik Lisztnek a saját hazájával való viselkedését illetően; annál is inkább, mivel ebben az összefüggésben kiderül, milyen sokrétűen is föl lehet tenni a nemzeti identitás kérdését.[8] (Sőt, vizsgálódási körünkbe itt ötödikként még Brahmsot is be kellene vonnunk, mint olyat, aki zeneileg vá-

5 Vö. Gerhard J. Winkler: „Carl Goldmark. Ein biographischer Abriß". In: *Carl Goldmark (1830–1915) – Opernkomponist der Donaumonarchie* (Ausstellungskatalog). Eisenstadt: 1996.

6 Vö. Káldor János: *Michael Mosonyi (1815–1870)*. Dresden: 1936.

7 *Magyar Zeneköltők Kiállítási Albuma 1885*. Budapest: 1885, 1–7. és 11–17.; vö. Kecskeméti István: „Liszt und Goldmark im Austellungsalbum ungarischer Tondichter, 1885". In: *Bruckner und die Musik der Romantik*. Linz: 1989 (Bruckner Symposion 1987), 83–93.; Párkainé Eckhardt Mária: „Einflüsse der ungarischen Musik bei Goldmark". In: *Brahms-Kongress Wien 1983*. Wien: 1988, 427–438.

8 Vö. Gerhard J. Winkler: „»Liszt, est-il Hongrois?«". In: Dominik Schweiger–Michael Staudinger–Nikolaus Urbanek (szerk.): *Musikwissenschaft an ihren Grenzen. Manfred Angerer zum 50. Geburtstag*. Frankfurt a. M.: 2004, 237–249.

lasztotta magyar identitását: mert bár nem Magyarország területén született, Liszt mellett egyike volt a „style hongrois", a magyaros „cigányzene" legkiválóbb 19. századi képviselőinek.)[9] A Liszt nemzeti identitását firtató kérdésnek ezek szerint nem úgy kell hangzania, hogy ő valóban „magyar"-e vagy sem, hanem hogy mit jelent a Magyar Királyság területén született „magyarnak" lenni a 19. század történelmi kontextusában.

Ezzel azonban arra is fény derül, hogy létezik egy speciálisan nyugat-magyarországi zenetörténet (tehát burgenlandi zenetörténet), amely ugyan kapcsolatban áll mind az osztrák, mind pedig a magyar zenetörténettel, maradéktalanul azonban egyikbe sem olvad bele. Ha tehát Burgenland nem léteznék már amúgy is, föl kellene találni a zenetörténet-írás számára.

IV.

A nemzet és a régió szerinti származás különböző összefüggései után a *harmadik aspektus* immáron arra irányul, hogy miként csapódik le a „zsidó" alkotóelem – amely a fölvázolt komplementer életutak közül csak Joachimnak és Goldmarknak a sajátja – a művész életrajzában és zenéjében. Hogyan lehet tetten érni *ezt* a komponenst?

Amikor Goldmark és Joachim zenei termésében zsidó gyökereik ilyen- vagy olyanfajta felbukkanása után kutatunk, kevésbé egyszerű a dolgunk, mint a magyar zenei idióma esetében. Amit ugyanis zsidó alkotóelemnek vélhetnénk, eleinte csak rendkívül közvetetten mutatkozik meg, olyannyira beágyazva az európai műzenei elemek kontextusába, hogy az egyértelműen nem kimutatható; a nyomkövetés így azután könnyen vezethet zenetudományi tenyérjósláshoz. Joachim szűk kamarazenei termésében például megtaláljuk az 1854-ben brácsára és zongorára komponált op. 9-es *Héber melódiák*at. A cím Lord Byron versciklusára utal; először is tehát Byron zenei indíttatású verseit kell ismernünk és átéreznünk ahhoz, hogy megragadjuk Joachim zenéjének hangulati tartalmát. Nem szembeszökő e darabokban az a jelleg sem, amely az összevethető romantikus zeneirodalomban feltűnnék – netán a kimondottan melankolikus-sötét alaphang az, amelyet „byroni"-nak lehetne mondani?

Goldmark zenéjében, úgy látszik, egyértelműbben jelentkeznek a „zsidó" jegyek (lehet, hogy ebben a katolikus, illetve a protestáns környezet különbsége is szerepet játszik?). A bécsi „Zion" zsinagógakórusnak, valamint az „Eintracht" férfikari egyletnek írott világi karműveket Goldmark publikálta is, azonban a sajátosan „zsidó" jegyek felismeréséhez nagyobb mennyiségben, kielégítő anyagismeret alapján kellene megvizsgálni, hogy e férfikari darabok mennyiben különböznek műfajuk más olyan jellegzetes képviselőitől, amelyeket nem kifejezetten zsidó kórus számára írtak.

9 Vö. Jonathan Bellmann: *The „Style hongrois" in the Music of Western Europe*. Boston: 1993, 201.; Gerhard J. Winkler: „Der »Style hongrois« in der europäischen Kunstmusik des 18. und 19. Jahrhunderts. Ein geschichtlicher Abriss". In: uő (szerk.): *Musik der Roma in Burgenland*. Eisenstadt: 2003 (Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland 108.), 73.

Nem így Goldmark főműve, a *Sába királynője* című nagyopera: itt hihetőbben mutatható ki, hogy a II. felvonás templomi jelenetében a zsinagógák zenei gyakorlata csapódott le, mind a responzoriális szerkezetet illetően (a főpap szóló előéneklése verssorról verssorra váltakozik az énekkarral), mind pedig a dallamok alkalmazása terén.[10] Zsinagógai tapasztalatok nélkül más kortárs komponista talán nem tudta volna így megkomponálni ezt a jelenetet.[11]

Ám Goldmark zsidó származása itt is, mint a *Sába királynője* partitúrájának sok más pontján, csak közvetett módon vehető számításba. A 19. századi opera és azon belül a francia nagyopera, melynek Goldmark főműve sok tekintetben a lekötelezettje, ugyanis a „couleur locale" hagyományát gyakorolta, amely szerint a történelmi vagy a bibliai múltban játszódó cselekményt zeneileg is megfelelő helyi koloritba kell öltöztetni; ebből a szempontból a *Sába királynője* a 19. századi európai zenei orientalizmus kimagasló képviselői közé tartozik.[12] Ez viszont még inkább aláhúzza a már Joachim hangszeres zenéjében konstatált tényt: hogy tudniillik az olyan vokális műfajokban is, mint az opera, ahol az ember azt hinné, a „zsidó" elem szinte kézzel fogható, számolni kell az európai zenei hagyományok átrendező hatásával.

Lehetséges azonban, hogy a zsidó alkotóelem éppenséggel más mozzanatok *hiányában vagy elmaradásában* érhető tetten: sem Goldmark, sem Joachim nem írtak – ellentétben Liszttel és Mosonyival – keresztény egyházi vagy vallásos sugallatú zenét, hanem megelégedtek a világi vagy a felekezetileg közömbös zenei műfajokkal. Lehet, hogy zsidó származásuk vallási korlátot állított elébük a keresztény témák művészi feldolgozása terén? Összehasonlításképpen vessünk futó pillantást egy-egy ellenpéldára a megelőző, illetve a rákövetkező nemzedékből: asszimilációs igyekezetében Felix Mendelssohn-Bartholdy, az ugyancsak zsidó származású zeneszerző protestáns színezetű társadalmi környezetében figyelemmel adózott a szűkebb vallásos köröknek is (*Reformáció-szimfónia, Paulus* oratórium); „lelkiismereti" zeneműveivel (*Feltámadási szimfónia,* 8. szimfónia stb.) a katolikussá konvertált Gustav Mahler nagyon is „lerótta adósságát" a keresztény témáknak. Hasonló jelenséggel sem Goldmarknál, sem Joachimnál nem találkozhatunk.

De talán rosszul is tesszük föl a kérdést: Joachim és Goldmark számára nem az volt a lényeg, hogy „zsidó" inspirációjú zenét szerezzenek, épp ellenkezőleg. Az ő esetükben a döntő mozzanat másutt jelentkezik, nevezetesen: zenészként folyta-

10 Kecskeméti István kísérőtanulmánya a Hungaroton SLPX 12179–82 hanglemezkiadványhoz, 23. (német fordítás).

11 A francia operatörténet figyelemre méltó párhuzama: *La Juive* (A zsidónő, Párizs 1835) Jacques Fromental Halévy (1799–1866) tollából. Az Éléazar házában felhangzó ima (2. felvonás, 8. szám) itt is responzoriálisan van megkomponálva (a ház ura váltakozik a háznép kórusával). Halévy rendkívül népszerű operáját a bécsi Kärntnertor-Theater 1848 és 1870 között 102 alkalommal adta elő. Vö. Michael Jahn: *Die Wiener Hofoper von 1848 bis 1870.* Tutzing: 2002 (Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation 27.), 693.

12 Vö. Peter Gradenwitz: „Biblische Schauplätze und »Colorito sacro«". In: Heinz Becker (szerk.): *Die „Couleur locale" in der Oper des 19. Jahrhunderts.* Regensburg: 1976 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 42.), 337.

tott társadalmi viselkedésükben. Mindketten külön-külön képviselői a Mendelssohn-Bartholdy utáni zenészgeneráció zsidó asszimilációjának. Ám hogyan is valósul meg a zsidó asszimiláció történelmi ténye egy zenész társadalmi habitusában és alkotói életrajzában? Joachim József esetében ez meglehetősen egyértelmű: 1854-ben Hannoverben megkereszteltette magát, méghozzá úgy, hogy a keresztszülői tisztséget személyesen a hannoveri királyi pár vállalta el (a keresztségben Joachim a „Georg" és „Maria" neveket kapta). Ez a lépése ugyan nyilván nem volt hátrányos sem akkori állása, még kevésbé későbbi berlini posztja szempontjából, mégis bizonyos, hogy csupán olyan külsődleges aktust jelentett, amely a benne már rég lezárult folyamatot – nevezetesen a szociális környezethez való hasonulást – pecsételte meg, mintegy szimbolikusan. Hisz Joachim már ezt megelőzően is baráti kapcsolatban állt Mendelssohnnal, Liszttel és Bülow-val, bizalmas viszony fűzte őt a Schumann házaspárhoz, Brahmsszal pedig, akit épp a Schumannékhoz bejáratos társaságban ismert meg, életre szóló barátság kötötte össze; ezekben a körökben tehát Joachim már addig is úgy mozgott, mint hal a vízben.

Sokatmondó körülmény azonban, hogy Joachim, a művész a 19. század legfőbb zenepolitikai konfliktusában, amely a Liszt pártján álló progresszívek (az úgynevezett „Új Német Iskola" tagjai) és a konzervatív tradicionalisták között támadt, egyértelműen az utóbbiak mellett foglalt állást. 1857-ben írott híres levelében Joachim némileg melodramatikus módon szakított Liszttel, az akkori zenei haladás szószólójával, mondván: sem zenéjével mit kezdeni, sem céljaival azonosulni nem tud;[13] 1861-ben pedig Joachim Brahmsszal együtt kezdeményezett egy, a weimari felforgatók ellen irányuló kiáltványt.[14] Joachim kétségkívül korának egyik legkitűnőbb hegedűvirtuóza volt, ám Clara Schumannal együtt – a magamutogató Paganini és Liszt ellenében – annak az interpretáló művésznek az ideálját képviseli, aki emberként csakis az „ügyet" helyezi előtérbe, és egész tudásával allűrök nélkül szolgálja azt.[15] Az egyik újonnan alapított főiskola igazgatójaként Joachim a *Gründerzeit* idején a polgári zenekultúra úttörői közé tartozott; nevét viselő vonósnégyese (hasonlóképpen, mint a Hellmesberger-kvartett Bécsben, amely Goldmark op. 8-as Vonósnégyesét is bemutatta)[16] teljes egészében a klasszikus repertoár ápolásának szentelte magát: iskolát és intézményt teremtve, a hagyomány konzervatív képviseletében, tevékenyen a „német zeneművészet" ideálját szolgálva. Ebben az „önarcképben" azután életrajzának zsidó gyökerei mint különös vonások teljesen el

13 Közölte Moser: *Joseph Joachim* Bd. 2., 48–50.

14 Uott többször is, 60.

15 Uott 63.: „Joachim már ifjú emberként is, amikor még az »újnémetek« nyomdokain haladt, vitathatatlan tekintélynek örvendett kortársainál, akik őt mind, lettek légyen a régi vagy új irányzathoz tartozók, a »legnémetebb« (tehát Wagner értelmében keresztény) zene legavatottabb tolmácsolójának tartották. Mert abban mindannyian egyetértettek, és Joachim egész művészi pályája igazat adott nekik, hogy rajta kívül nem volt még egy gyakorló zeneművész, aki ily szűzies tisztasággal töltötte be hivatását; akinél a virtuóz ennyire feloldódott a zenészben, s aki ennyire háttérbe helyezte a személyiségét, mihelyst arról volt szó, hogy valamely műalkotás teljes tisztaságában és szépségében keljen életre." Ehhez lásd még Borchard: *Stimme und Geige*... 131.

16 Erről lásd: Goldmark: *Erinnerungen*... 64.

kellett, hogy tűnjenek. Személyiségének ezzel az oldalával – eltekintve zsidó jótékonysági hangversenyeken történt fellépéseitől – Joachim többé már nem azonosult.

Goldmark esete ennél valamivel sokrétűbb és színesebb. Habár kezdetben ő is az asszimilált művész mintapéldáját képviselte.

Önéletírásában – amelyet 1910 után vetett papírra, de amely nyomtatásban csak halála után, 1922-ben jelent meg – Goldmark teljesen elhallgatta, ha nem épp letagadta zsidó származását. Mint írta, apja a „gyülekezet" – és nem a „zsidó hitközség" – kántora és jegyzője volt Keszthelyen és Németkeresztúron;[17] ő maga 12 évesen tanult meg egyáltalán olvasni és írni,[18] ami persze talán csak a német vagy a magyar nyelvre vonatkozhatott, hiszen a kántor fiaként több mint valószínű, hogy bevezették őt a héber írásbeliségbe. Hisz épp 1840 körül, Goldmark Károly ifjú éveiben a németkeresztúri zsidó közösség *(Zelem)*, amely saját talmudiskolával is rendelkezett, virágkorát élte![19]

És egyáltalán, amit önéletírásában Goldmark mindjárt ezután mint zenei eszméletre ébredést tálal, az származhatnék akár egy, a katolicizmushoz konvertált, korai német romantikustól is:

> És akkor olyasmi történt, ami eldöntötte a jövőmet.
> Házunkat gyümölcsösök határolták. Ezeken túl széles szántóföldek terültek el, azokon túl pedig mogyoróliget zöldellett. Az volt az én kedvenc helyem.
> Egy napfényes, szép napon is odamentem, leheveredtem a fűbe, bámultam a kék eget, és sütkéreztem. Vasárnap délelőtt volt. Ünnepélyes csönd vett körül, csak a méhek és bogarak zümmögése hallatszott, odafent a magasban pedig a pacsirták dalolták ujjongva édes éneküket.
> Egyszer csak szelíd templomi harangszó kondult meg a távolból, s amikor ez elcsitult, hatalmasan felzúgott az orgona. Majd lehalkult, és beleolvadt négy énekhangba, amelyek a szent misét énekelték ünnepi hangzatokban. Elöntött a lágy harmóniák mennyei hangfolyama. Ó, azok a távolság által idealizált, anyagtalan, messzi lebegő, édes hangzatok! Mily mélyre hatoltak a zenéért hevülő, gyermeki szívbe! Sosem hallottam ilyet, hiszen a templomba, amelytől messze laktunk, nem volt szabad belépnünk soha. Először hallottam és éreztem meg a harmóniák – s egyáltalán: a zene – megrázó erejét. Tudatlanságomban nem értettem, hogy mit hallottam, de szemembe könny szökött, és még ma is beléborzongok, ha arra az első, lenyűgöző zenei élményemre gondolok. Ebben a pillanatban eldőlt a jövőm, az életem, a sorsom: zenész lettem, méghozzá – ami elég különös – a katolikus egyház által.[20] *(Saját fordításom – M. M.)*

„Sosem hallottam ilyet, hiszen a templomba, amelytől messze laktunk, nem volt szabad belépnünk soha." Goldmark ezzel az egyetlen mondattal jelzi az olvasónak, hogy nem tekinthet vissza katolikus gyermekkorra. Ám hogy ne legyen félreértés: semmi esetre sem akarnánk kétségbe vonni e kései emlékezés szubjektív valóságtartalmát. Semmi sem szól az ellen, hogy Goldmark ne ténylegesen ily mó-

17 Uott 11.
18 „Und keine Schule", uott 12.
19 Erről részletesebben: Graf: *Carl Goldmark*, 22–27.
20 Goldmark: *Erinnerungen...* 15.

don találkozhatott volna először az európai zenei hagyománnyal. Mindazonáltal e szöveg túlságosan is a katolikus olvasóra hangoltnak tűnik ahhoz, hogy ne ébresztené föl bennünk a gyanút: ingoványos talajra léptünk. Húsz, harminc évvel korábban ugyanis Goldmark még föltehetően másként beszélt volna.

Goldmark zeneszerzői fölemelkedése, a 19. század harmadik harmada egybeesik a *Gründerzeit* liberalizmusának hatályossági idejével; e fölemelkedés útja, képletesen szólva, párhuzamosan halad a bécsi *Ringstrasséval*, vagyis a korral, amelyben az kiépült; a *Sába királynőjének* sikere elképzelhetetlen volna a Ferenc József-i Bécs nagypolgári-liberális légkörén kívül.[21] Egy olyan művész, mint Goldmark, csakis e vallásilag messzemenően közömbös kor bécsi polgári miliőjében csinálhatott karriert – egy olyan miliőben, amely melegágya volt nemcsak a bécsi *Ringstrasse* különböző művészettörténeti korokból összekutyult építészeti stílusának, hanem például Brahms (akivel Goldmark közeli kapcsolatban állt) szolid tradicionalizmusának is, vagy éppen a festő Hans Makart szélsőségesen monumentális historizmusának (Goldmarkot hasonlították is hozzá: „A zene Makartja!").

A *Sába királynőjével* – amely alapjában véve persze zeneileg is igazi, kosztümös nagyopera – Goldmark ráérzett a kor igényére; ez a mű az Osztrák–Magyar Monarchia szellemi fiziognómiáját is tükrözi. Keleties színezetű, dús hangzásvilágával zenei pandanja Hans Makart buján egzotikus, nagyszabású festményeinek, és fontos dokumentumát képezi a 19. századvégi historizmus osztrák–magyar válfajának.[22]

Goldmarknak tudniillik szerencséje volt: pontosan a megfelelő nemzedék tagjaként vándorolt be Bécsbe, amikor a sikerét szárnyára kapó kulturális áramlat még éppen csak kezdett kibontakozni. Mert bár a századvégi Bécs zenei „establishment"-jének tagjai – Goldmark mellett Brahms és Hanslick – maguk is kívülről vándoroltak be, épp jókor, a döntő pillanatban érkeztek meg ahhoz, hogy még „úttörőként" léphessenek fel. (A „fiúk" generációját képező, 1860 körül született bevándorlók lesznek azután majd azok, akik a zenei haladás jegyében épp ezek ellen az „apák" ellen – az „establishment" ellen, ahogyan Karl Schorske mondaná[23] – lázadni fognak: Hugo Wolf, Gustav Mahler.) A *Ringstrasse* kiépülésének kora egyben az az időszak, amelyben Bécs mint zenei központ is megkapta máig érvényes fazonját: „külsőleg" az új Udvari Operaház (a mai *Staatsoper)* és a *Musikverein* a *Ringstrasse*-korban épültek, „belsőleg" pedig a klasszikusokról alkotott, hagyományos, polgári eszmény és a klasszikus repertoár ugyancsak ekkor nyerte el máig meghatározó körvonalait. Igaz, a *Sába királynőjével* Goldmark a zenei „haladás" harcosának számított. A kritikus Eduard Hanslick egy helyütt még a „disszonancia királyának" is nevezte – minden teketória nélkül a wagneriánu-

21 Vö. Gerhard J. Winkler: „Carl Goldmark und der Antisemitismus." In: *Burgenländische Heimatblätter,* 60 (1998)/3., 128–134.

22 Erről Sieghart Döhring: „Carl Goldmark" címszó, *Die Königin von Saba.* In: Carl Dahlhaus (szerk.): *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters* Bd. 2. München: 1987, 782.

23 Carl E. Schorske: *Fin-de-Siècle-Vienna. Politics and Culture.* Cambridge: 1981, 24.; ugyancsak erről: William M. Johnston: *Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte. Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848 bis 1938.* Wien: ²1980.

sok körébe utalva őt.[24] Csakhogy Goldmark sohasem törődött a Bécsben is dúló zenei pártoskodással; arra törekedett, hogy a pártokon kívül saját, harmadik utat járjon, és mindenkitől elleste, amire szüksége volt – Wagnertől is. Goldmark egyébként Bécsben már az 1860-as évek elején síkra szállt Wagnerért,[25] jóval azelőtt, hogy a „fiúk" nemzedéke bálványává emelte volna a bayreuthi mestert, akinek nevével a zászlajukon 1880 körül az „establishment" ellen harcba indultak.

Ha elolvassuk Goldmarknak a Magyar Állami Operaház archívumában őrzött, kiadatlan írásait, meglepődve tapasztalhatjuk, hogy tulajdonképpen Mendelssohnt és Schumannt tekintette példaképének, és őket követte.[26] Goldmark egyike volt Bécsben azoknak a komponistáknak is, akik Brahmsot megelőzően ismét ápolták a klasszikus kamarazenei repertoárt, nevezetesen a vonósnégyest; önéletrajza ebből a szempontból dokumentuma annak a bécsi konszolidációs folyamatnak is, amelynek ő volt az egyik véghezvivője. S élete végén, amikor úgy érzi, a számára érthetetlen fiatalok félresöprik őt, attól sem riad vissza, hogy – alig hiszünk a szemünknek – honfitársát, Liszt Ferencet tegye meg minden zenei rossz okozójának.[27] Zenéje „haladónak" tűnő felszíne alatt Goldmark ugyanis szíve mélyén nagyon hagyományos beállítottságú volt. „Mérsékelt" haladóként két szék között a pad alá esett: míg a hagyományőrzők a Wagner-pártiakkal való rokonszenv gyanújába keverték, addig a „fiúk" nemzedéke, kiváltképp Hugo Wolf, semmiképp sem akarták „haladónak" elfogadni.[28] Nem véletlen tehát, hanem nagyon is a dolgok belső logikájának felel meg, hogy Johannes Brahms nemcsak Joachim József bizalmát élvezte annak ifjúkora óta, hanem Joachim és Goldmark közös ismerőse is volt, miközben Goldmarkot zeneszerzőként talán nem annyira tarthatta nagyra, mint amennyire egyívású kollégaként őt elfogadta.[29] Brahms itt számunkra nem is saját személyében érdekes, hanem mint képviselője annak a *Gründerzeit*-beli klasszikus tradíciónak, amelynek különbözőképpen, de Goldmark Károly és Joachim József is részese volt. Íme, az asszimiláció mint „európai álom": Goldmark és Joachim zsidó életútjai a nagy különbözőség ellenére is párhuzamosan haladnak, s afféle közlekedőedényekként mintha még összeköttetésben is állnának egymással. A kettős portré mindenesetre megenged egy óvatos következtetést: úgy tűnik, az asszimilációs folyamat mindkét közös nemzedékbeli művészre hasonlóképpen hatott; mindegyikük nyilvánvalóan felelősséget ér-

24 Eduard Hanslick: „Orchesterconcerte 1889". In: *Die moderne Oper*, 6. Teil. Berlin: 1890, 270.; vö. Harald Graf: „Carl Goldmark. Beziehung zu den Zeitgenossen". In: *Studia musicologica*, 38 (1977), 373.

25 Goldmark: *Erinnerungen*... 77. és 80.

26 *Carl Goldmark (1830–1915)*. (Kiállítási katalógus), 9., 40. és 55. kat. sz.; vö. még Gerhard J. Winkler: „Carl Goldmark und die Moderne". In: *„Denn in jenen Tönen lebt es". Wolfgang Marggraf zum 65.* Weimar: 1999, 229–243.

27 Uott 236.

28 Harald Graf: *Carl Goldmark. Beziehung zu den Zeitgenossen*, 380. Wolf például nem találta Goldmark tehetségét elegendőnek ahhoz, hogy egy olyan drámai alapanyagnak, mint Kleist *Penthesileája*, zeneileg megfelelhessen. Wolf saját, Kleist nyomán írt szimfonikus költeménye, a *Penthesilea* (1885) egyfajta reakciónak tekinthető Goldmark azonos című zenekari nyitányára (op. 31, 1879).

29 Uő: *Goldmark. Beziehung*... 389.

zett aziránt, hogy lojális, sőt aktívan támogató tagjává váljék az őt befogadó társadalomnak.

Természetesen ez a – mindkettejük karrierjét hordozó – *Gründerzeit*-beli konszenzus rendkívül törékeny volt; az európai álom hamarosan szertefoszlott, amit a két művész, ha nem is fizikailag, de lelkileg meg kellett, hogy tapasztaljon.

Joachim meglehetősen korán így járt. Már 1850-ben ott látni az ő aláírását is azon a tiltakozó jegyzéken, amelyet a lipcsei konzervatórium tanári testülete intézett Franz Brendelhez, a *Neue Zeitschrift für Musik* kiadójához, amiért az folyóiratában kinyomtatta egy bizonyos K. Freigedank (K. Szabadgondolat) zsidóellenes dolgozatát.[30] Ismeretes, hogy ez az álnév Richard Wagneré, és a dolgozat nem más, mint az ő súlyos következményekkel járó írói terméke, a *Zsidóság a zenében*. Wagner itt tulajdonképpen nem biológiai-rasszista értelemben érvel („faj"-ról – franciául: *race* – majd csak később, Gobineau gróf nyomán beszél), ettől azonban még nem kevésbé galád módon:[31] mint írja, az évszázados diaszpóra a zsidóságot abban az irányban szocializálta, hogy fő törekvése a befogadó nép nyelvének lehető legpontosabb leutánzása legyen. Ez pedig, Wagner szerint, a művészetekre is érvényes – és legfőként rájuk. A zenében azonban ez hideg simasághoz vagy érthetetlen habogáshoz vezet, merthogy a zenét az ősgyökerek kell, hogy „belülről" irányítsák. Ezen a területen tehát a zsidók nem képesek igazi kreativitásra. Wagner mindezt sikeres konkurensei, Mendelssohn és Meyerbeer ellen fogalmazta meg. A dolgozat önálló publikációként való újra megjelentetéséhez 1869-ben írott utószavában – Joachim éppen egy éve költözött át Berlinbe – Wagner még egy lapáttal rátesz, amennyiben látleletét gyakorlatilag az egész német zenei életre kiterjeszti, mindenütt a „zenei zsidóság" fondorkodásait szimatolva. A cikk első megjelentetése óta eltelt alig húsz évben a „zenei zsidóság" gyakorlatilag minden kulcspozíciót elfoglalt – így Wagner –, s egy olyan tehetség, mint például Schumann, élete utolsó éveiben a környezetét ért túlzott zsidó befolyás miatt teljes „tehetetlenségbe süppedt" stb.[32] Nem csupán ez az utalás tartalmaz egyértelmű oldalvágást Joachim irányában; a hegedűművész „leválását" Lisztről Wagner ugyancsak a „jövő zenéje" elleni zsidó összeesküvés tüneteként magyarázza.[33] Antiszemita támadásai burkoltan azonban az ellen a művésztípus ellen is irányulnak, amelyet Joachim egyre inkább kezd megtestesíteni: tudniillik a növekvő specializálódás által megszülető – Wagner szóhasználatában „zsidó-inproduktív" – zenei interpretátor ellen, aki

30 Moser: *Joseph Joachim* Bd. 1., 84., Bd. 2., 62.

31 Ennek értelmezéséhez lásd: Jacob Katz: *Richard Wagner – Vorbote des Antisemitismus*. Königstein im Taunus: 1985, 59–80.

32 Richard Wagner: *Das Judenthum in der Musik*. Leipzig: 1869, 33–57., különösen 51. Wagner összegyűjtött írásaiban az utószó *Aufklärungen über „das Judentum in der Musik"* cím alatt jelent meg újra: 8. kötet, 238–260.

33 „Egy addig hűn odaadó barát, egy nagy hegedűvirtuóz leválásával [...] megkezdődött a minden oldal felé nagyvonalúan gyanútlan Liszt Ferenc ellen az a dühödt agitáció, amely végül csalódásához és megkeseredéséhez vezetett nemes fáradozásaiban, hogy Weimart a zene oltalmazó hajlékává tegye." Uott 40.

már nem maga komponál, hanem zsenialitását elsősorban mások műveinek szolgálatába állítja.[34]

Wagnert mint kiemelkedő kortársat és a zenei életben meghatározó véleményformálót Joachim nagyra értékelte; ezzel szemben Wagner Joachimot a klasszikus kettős kötöttség skatulyájába vetette, amennyiben „német művészként" való önmeghatározását megkérdőjelezte. Joachimnak még csak leleplezve sem kellett magát éreznie életrajza eltagadott része okán ahhoz, hogy Wagner révén megértse: számára nincs menekvés a „zenei zsidóság" csapdájából. Épp azon a ponton, ahol gyakorló művészként talán a legközelebb érezte magát a „német zeneművészethez", nevezetesen a klasszikus mesterművek iránti interpretátori odaadásában[35] – épp ebben bizonyult a legmélyebben „zsidónak". Hogy e „zsidó örökségből" személyes „zaklatottság"[36] következett, az aligha csodálható, még ha az antiszemita fenyegetés egyelőre nem az életét veszélyeztette is. Joachimtól ugyanakkor az sem vehető zokon, hogy ellentmondásos helyzetéből adódóan egynémely antiszemita megjegyzés az ő levelezésében is fel-felbukkan.

Goldmarkot valamivel később érte a sokkhatás: épp a *Házi tücsök* című operájának 1896-os berlini bemutatójakor. A művet a kritika mint a wagnerizmusba való visszaesést darabokra szedte. Ahogyan az várható volt, az esztétikai érvelésbe egy sor övön aluli, antiszemita ütés is vegyült.

Goldmark alapvető tanulmányban akarta magát megvédeni e vádakkal szemben; a *Gondolatok a stílusról és a formáról (Védekezés)* című, 1900-ban keletkezett, terjedelmes kéziratát azonban végül mégsem publikálta. E szöveg nem kevesebb, mint személyes beismerése egy illúzió elvesztésének: azon élethazugság leleplezése, amely szerint a zsidók akkoriban törésmentesen „asszimilálódhattak" a német kultúrába. És valószínűleg éppen ez a sokk vezetett oda, hogy önéletrajzában kerülte ezt a témát. „Védekezésében" Goldmark a következőképpen számol le egyik meg nem nevezett kritikusával:

> Csak nemrég olvastam a *Sába királynőjéről* szóló egyik beszámolóban e jellemzést: „az idegenszerű mű". Ez a szó nem annyira a mű sajátosságára akar utalni, mint sokkal inkább valamely vélt hiányosságára; igazából mégis a legnagyobb dicséret, mert mindenképpen operám szubjektív sajátszerűségét jelöli. Az idegenszerű mű nyilván azt jelenti, hogy nem a német szellemhez, nem a német művészethez tartozó. Na de akkor melyikhez? Létező műalkotásként nyilván nem az égből pottyant, így formáival és sajátosságaival, lettek légyen azok jók vagy kevésbé jók, magasan fejlett kultúrából és művészeti irányzatból kellett származnia, vagyis megvannak a maga zenei gyökerei. Az „idegenszerű" itt nyilván annyit tesz: *keleties*.[37]

34 Vö. Hans-Joachim Hinrichsen: „»Musikbankiers« – Über Richard Wagners Vorstellungen vom »Judentum in der Musik«". *Musik & Ästhetik*, 5 (2001)/19., Stuttgart: 2001. július, 72–87.

35 Lásd az idézetet, 15. lábjegyzet.

36 Borchard: *Stimme und Geige*... 127.

37 *Gedanken über Stil und Form (eine Abwehr)*. (Kiadatlan kézirat), 52.; vö. Winkler: *Carl Goldmark und der Antisemitismus*, 133.

Goldmark pontosan megértette a mellékzöngét annak a kritikusnak a szövegében, aki kétségkívül alaposan elolvasta Wagnert, hiszen az „idegenszerű" kulcsszó Richard Wagner 1850-es évekből való írói főművének, az *Opera és drámának* – önmagában nem nyíltan antiszemita – Meyerbeer-polémiájában.[38]

Hasonlóan Joachim Józsefhez, Goldmark is a „német" kultúrához és zenei hagyományhoz számítja magát, ami ugyan megfelel az Ausztriában akkoriban érvényes mércének, ám jelen összefüggésben mégiscsak egy asszimilált művész önmeghatározásának a kulcsa. És hasonlóan Joachim esetéhez, a bírálatok fényében Goldmark számára is fölvetődik a döntő – és Wagner által elvi „nem"-mel megválaszolt – kérdés, hogy vajon egy „zsidónak" született ember nem nevezheti-e magát kulturális érzülete alapján „németnek", és hogy vajon a „zsidó jelleg" – amely művészi tevékenységére állítólag úgy odatapad, mint a rosszindulatú anyajegy – e művészi tevékenységen valóban oly egyértelműen azonosítható-e.

Goldmark azt fejtegeti, hogy a *Sába királynőjének* templomjelenetében megszólaló „keleties" hang nem „faji" ismérv, hanem stíluseszköz, és azt éppoly tudatosan vetette be, mint a (neki ugyancsak felrótt) gyerekdalhangokat a *Házi tücsök*ben: „Ebben a műben az »idegen« hang nem egyéb, mint a *zenei sajátosságnak* a *témához illő*, erős *átérzése*".[39] „Keleties" lokálkoloritja ellenére a *Sába királynője* nagyon is „német szellemben" fogant műalkotás! E kettős portré tanulsága tehát: Joachim és Goldmark életútja a későbbi katasztrófa felől nézve is párhuzamosan futott egymás mellett.

Ehhez kapcsolódóan zárja e tanulmányt néhány emlékeztető megjegyzés, amelyeket e kényes történelmi témához való viszonyában minden olvasó megszívlelhet! Joachim és Goldmark életművében zsidó származásuk tükröződéseit kutatva a szerző minduntalan az európai zenetörténet azon hagyományaira bukkant, amelyek a keresett tárgyat a felismerhetetlenségig megváltoztatják.

„Védekezésében" Goldmark éppen eszerint érvelt, hogy az európai hagyományokat védőpajzsként tartsa zsidó származása – a támadások voltaképpeni célpontja – elé.

Kritikusa 1896-ban rosszindulatúan és rasszista alapon látta a *Sába királynőjé*be beleégetve a zeneszerző zsidó származásának billogát.

E tanulmány szerzője sajnálja, hogy e helyütt csak elmosódott nyomokra lelhetett. Pedig kutatásait – a mai, politikailag korrekt és multikulturális beállítottságú szemléletet követve – pontosan ezeknek az irányában folytatta.

Mesterházi Máté fordítása

38 Richard Wagner: *Oper und Drama*. Szerk. Klaus Kropfinger, Stuttgart: 1984, 97.
39 Lásd: *Gedanken*... lásd a 37. lábjegyzetet.

ABSTRACT

GERHARD WINKLER

JOSEPH JOACHIM AND CARL GOLDMARK: TWO »PARALLEL« CURRICULA OF JEWISH MUSICIANS FROM THE REGION OF HISTORICAL WESTERN HUNGARY

The composer Carl Goldmark (1830–1915) and the violin virtuoso, pedagogue and composer Joseph Joachim (1831–1907) are born nearly within one year's space and spent a part of their childhood in the region of former western Hungary (within the borders of today "Burgenland"). Both were German-speaking western Hungarians with Jewish origins, related to the famous "Seven holy Jewish communities" on the princely Esterházy territories. Their names are used to be mentioned when "Jewish" biographies coming out of the region are concerned. The study wants to trace out the parallels between both biographies; it points out the different contexts in which this topic has to be handled with: The "national" problem of German speaking Hungarians in Austrian monarchy, the interferences between the histories of "Austrian" and "German" music, the problems of Jewish acculturation in Vienna and Berlin, the tension between "multicultural" origin and the "monoculture" of German music culture etc.

Dr. Gerhard Winkler Born 12 February 1956 in Klagenfurt (Carinthia/Austria). Studies: musicology (dissertation on Wagner's "Der Ring des Nibelungen", 1981) and Piano (pedagogic) in Vienna. 1982–83 assistant at the institute for „Wertungsforschung" at Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Graz (Austria), since 1983 referent for music at the province museum of Burgenland, Eisenstadt (Austria); scholarly director of Haydn Museum, Eisenstadt, Liszt Museum Raiding; numerous publications on Haydn, Liszt, Joh. Nep. Hummel, Carl Goldmark, Jos. Joachim, musical history of Burgenland, Richard Wagner, Anton Bruckner, Franz Schmidt etc.
Detailed list of publications http://www.lisztverein.at/lisztverein/winkler-publikationen/

M. Tóth Antal

LINZENPOLTZ SIMON (1752–1797), EGY 18. SZÁZADI VESZPRÉMI EGYHÁZZENÉSZ

Linzenpoltz (Lintzenpoltz, Linzenboltz, Lintzenboltz, Linzenpoltz) Simont a közelmúltig a zenetörténész szakemberek sem ismerték. Neve nem található a hazai zenei lexikonokban. Először Murányi Róbert Árpád utal rá 1980-as tanulmányában.[1] Teljesen kimaradt ugyanakkor Pfeiffer János és Szigeti Kilián könyvéből.[2] Először részletesen a Veszprém 18–19. századi zenéjéről az elmúlt évtized során megjelent könyvekben[3] és tanulmányokban,[4] majd ezek alapján a Veszprém megyei életrajzi lexikonban[5] olvashatunk róla. Ezek szerint az 1700-as évek végén Veszprémben működő egyházzenész volt.

Feltehetően a 18. század elején Magyarországra került német telepes családból származott. A Pesthidegkúton a betelepítések végén nyilvántartott családnevek között olvasható a „Linzenboltz" is.[6] Életéről a legtöbb információt egyelőre a veszprémi plébánia halotti anyakönyve nyújtja. 1797-ben ez olvasható:

> Junio 22. Simon Lintzenpoltz maritus Anna Brücknerin, C. M. gr., (Relig.) Cath., (Locus) W[esprem], conditor, 45 ann., (Stola) 30.

Eszerint: 1797. június 22-én 45 éves korában halt meg Veszprémben, felesége Brückner Anna volt. Tehát 1752 körül született. Ennek pontos időpontja és helye egyelőre nem ismert. Temetésekor ingyen szólt a nagyharang (*C*[ampana] *M*[aior] *gr*[atis]), ami arra utal, hogy a székesegyház alkalmazottja volt. Foglalkozásaként – zeneszerző voltára utalva – a „conditor" (alkotó, teremtő, szerző) szót jegyezték be, vallásaként pedig a „Cath." szócskát.

1 Murányi Róbert Árpád: *A veszprémi székesegyház kottatára.* (Különlenyomat az OSZK 1978-as évkönyvéből), Budapest: 1980.

2 Pfeiffer János–Szigeti Kilián: *A veszprémi székesegyház zenéjének története.* München: Aurora, 1985.

3 M. Tóth Antal: *Újra hallom szép szavát. Veszprém zenéje 1762-től a kiegyezésig.* Veszprém: Új Horizont, 1998; illetve uő: *A veszprémi székesegyház 18–19. századi zenéje.* Veszprém: Érseki Könyvtár, 2007.

4 Uő: „Veszprém zenéje 1711 és 1849 között". *Veszprémi Szemle,* 8. évf. (2005)/1, 3–27.; illetve uő: *Mozart-zene a 19. századi Veszprémben,* uott 8. évf. (2005)/3–4., 3–28.

5 Varga Béla (főszerk.): *Veszprém megyei életrajzi lexikon.* Veszprém: Megyei Önkormányzat, 1998.

6 Michael Kretz–Hans Kröninger–Joseph Küller–Georg Schumpf.: *Geschichtliches über Pesthidegkút.* Kézirat, 1980.

Fontos adat olvasható róla a veszprémi érseki könyvtár inventáriumában[7] Florian Leopold Gassmann *Eia victor iam laetare* (Off. 102.) kezdetű gradualja borítóján: „Ex partibus Simonis Lintzenboltz [*sic*] Die et anno 790 P[ro] T[empore] Succentoris Zagrabiae", azaz „Lintzenboltz Simon hagyatékából, aki 1790 táján egy ideig Zágrábban succentor volt". 1791-ben vagy 1792-ben került Zágrábból Veszprémbe, a püspöki székesegyházba. Tehát akkor, amikor a káptalan a morva származású Kollovratek Jánost (1750–1800) nevezte ki zeneigazgatóvá, aki első hegedűsként és az énekes fiúk nevelőjeként már 1784-től a székesegyház szolgálatában állt. Linzenpoltz segített Kollovrateknek az akkor már 189 művet tartalmazó gyűjtemény katalogizálásában, újabb művek hiteles kottáinak beszerzésében és feltehetően – mint korábban Zágrábban – itt is zenét tanított a piarista gimnáziumban, amelynek a növendékei énekelték többnyire az oratorikus művek felső szólamait. Az 1810-es, 20-as évekből származó kották végén többször kibetűzhető azoknak a diákoknak a neve, akik a kottákat másolták. Köztük szerepel Linzenpoltz Mihály (szoprán) is, aki Simon fia lehetett. Az ő további sorsa egyelőre ismeretlen.

Közelebb visznek személyéhez, zenei ízléséhez, ezen keresztül a Veszprém zenei életében kifejtett feltételezett szerepéhez azok a zeneművek, amelyeken Linzenpoltz Simon neve *possessor*ként (tulajdonosként) szerepel, és amelyek halála után hagyatékként kerültek az inventáriumba. Valamennyi az 1780-as és 90-es években készült, másolt kotta. Közülük néhány fontosabb mű az alábbi (zárójelben az 1852. évi veszprémi kottatári jelzet olvasható).

- Carl Philipp Emmanuel Bach (1714–1788): C-dúr *Alleluja. In omnem terram exivit sonus eorum* kezdetű graduale, SATB, 2 vl., 2 clno., vlne., org. (Off 5);
- Florian Leopold Gassmann (1729–1774): Aria *Eia victor iam letare;* T solo, 2 vl., vla., 2 ob., 2 cor., violon (Grad. 102.);
- Joseph Haydn (1732–1809): részlet a *Stabat Mater*ből (Hob. XXbis, Nr. 5.) B-dúr: *Pro peccatis suae gentis – Salve et Regina Coeli* szöveggel B solo, 2 vl., 2 ob., vla., org. (Salve 8), – Továbbá: ária a *Dum complerentur dies Pentecostes* graduáléból (Hob. XXIIIa: B3) *Veni Creator Spiritus* szöveggel, A solo, 2 vl., 2 ob., 2 cor., org. (Grad. 110.)
- Istvánffy Benedek (1733–1778): g-moll *Rorate coeli,* SATB, 2 vl., org. (Ro 1);
- Michael Haydn (1737–1806): C-dúr *Salve Regina mater misericordiae* (MH 283), SATB, 2 vl., 2 clno., org. (Regina 4.);
- Leopold Hoffmann (1738–1793): C-dúr motetta *O magnae coeli Domina,* SATB, 2 vl., clno., vlne., org. solo, timp. (Grad. 705.);
- Johann Baptist Wanhal (1739–1813): C-dúr *Lytaniae Nomine Jesu,* SATB, 2 vl., 2 clno., vlne., org. (Lit. 8.);

7 Catalogus musicalium chori cathedralis ecclesiae Veszprimiensis sub custode et canonico quondam eiusdem ecclesiae R: D: Joanne Külley anno 1825 confectus, sub custode vero et canonico R: D: Joanne Szmodis anno 1833 renovatus; ad mandatum vero moderni eiusdem ecclesiae cath[edralis] custodis et canonici R: D: Joannis Kéry renovatus et in ordinem redactus sub regente chori Aloysio Herrnberger per Josephum Behm anno 1852.

• Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791): a *Szöktetés a szerájból* (KV 384) című daljáték III. felvonás, Belmonte áriája dallamára: Esz-dúr motetta *Eia victor iam laetare* latin szöveggel, S solo, 2 vl., 2 fl., 2 cor., cb. (Off. 303);
• Franz Anton Hoffmeister (1757–1812): *C-dúr szimfónia,* 2 vl., vla., vlne., 2 ob., 2 cor., fg. (Symph. 12/a). – *G-dúr szimfónia,* 2 ob., 2 cor., 2 vl., vla., vlne. (Symph. 14.). – *D-dúr szimfónia,* 2 ob., 2 cor., 2 vl., vla., vlne. (Symph. 15.);
• Ignaz Pleyel (1757–1831): *C-dúr szimfónia,* 2 ob., 2 cor., 2 vl., vla., vlne., timp. (Symph. 22.);
• Józef Bolechowsky (18. század második fele): D-dúr *Litaniae Lauretaneae de Nomine Jesu,* SATB, 2 vl., vl. princip., 2 clno., timp., org. (Lit. 1.).

Olyan veszprémi muzsikusról van tehát szó, aki jól ismerte, és már az 1790-es években korábban Zágrábban, majd Veszprémben előadta C. Ph. E. Bach, Hoffmann, Joseph és Michael Haydn, Istvánffy, Wanhall, Gassmann, sőt a nálánál fiatalabb Mozart, Pleyel, Hoffmeister, a lengyel (szilézia) Bolechowsky és mások műveit. Saját kompozícióinak írásakor ezek gáláns stílusát tekintette mintának.

Linzenpoltz Simon zeneszerzői képességéről képet kapunk a kottatárban található 8 olyan zeneműből, amelynek kottáján a neve szerzőként (Author, Sigl.) szerepel. Az alábbi művek megtalálhatók a veszprémi székesegyház 1833-as és 1852-es, zenei incipiteket is tartalmazó katalógusában (valamennyi kézirat az 1780-as, illetve 90-es években készült). Előadásuk a Elenchus I–III. kötetei[8] szerint Veszprémben a 18. század végétől az 1870-es évekig rendszeres volt:

• G-dúr *Pange lingua,* S szóló, 2 hegedű, 2 kürt, ad libitum fuvola, obligát brácsa, valamint basso continuo (Off. 286.);
• C-dúr *Pange lingua,* SATB, 2 hegedű, 2 klarinét, orgona, nagybőgő (Off. 287.);
• Esz-dúr *Domine non sum dignus* SATB négyes, 2 hegedű, fuvola, oboa szóló, orgona, nagybőgő (Off. 288.);
• B-dúr *Plaude exulta coelorum,* T szóló, 2 hegedű, brácsa, 2 klarinét, 2 kürt, orgona, nagybőgő (Off. 289.). A kottán a szerző neve a *Lintzenboltz* formában olvasható.
• D-dúr *Pange lingua* szopránszóló, SATB, 2 hegedű, brácsa, 2 klarinét, orgona, nagybőgő (Off. 290.);
• C-dúr *Offertorium pro festo Corporis Christi: Sacris solemnis iuncta sint gaudia,* SATB vegyeskar, 2 hegedű, 2 fuvola, 2 kürt, üstdob, orgona, nagybőgő (Off. 291.). A kottákon a szerző neve a *Linzenboltz* formában olvasható;
• F-dúr *litánia (Lytania de Nomine Jesu),* SATB, 2 hegedű, 2 klarinét, 2 kürt, üstdob, orgona. A tételek: Kyrie eleison, Sancta Maria, sancta Dei genitrix, Salus infirmorum refugium, Regina angelorum, Agnus Dei qui tollis, Christe audi nos Christe exaudi nos. (Lit. 3.);
• D-dúr *litánia (Lytania de Nomine Jesu),* SATB, 2 hegedű, orgona. A tételek: Kyrie eleison, Sancta Maria ora pro nobis, Salus infirmorum refugium peccatorum, Regina angelorum, Agnus Dei, Christe audi nos exaudi. (Lit. 4.).

Mindezek alapján Linzenpoltz Simont Magyarországon (Veszprémben) működő, nemzetközi felkészültségű rokokó-kora klasszikus zeneszerzőnek tekinthetjük.

8 Elenchus Productionum Figuralium in Choro Cathedralis Ecclesiae Wesprimiensis susceptus per Josephum Höpler Bassistam eiusdem Chori. Anno 1825, I–III.

Az elmúlt évek során három Linzenpoltz-művet mutattak be. A *Sacris solemnis* kórust a Veszprémi Érseki Hittudományi Főiskola Vegyeskara és a Dohnányi Ernő Zeneművészeti Szakközépiskola hallgatóiból alakult zenekar mutatta be, és jelentette meg CD-n 1999-ben Dibusz Ferenc vezetésével,[9] a G-dúr *„Pange lingua* szoprán áriát Cseke Noémi énekelte lemezre 2004-ben a Marosfalvy Imre által vezényelt Veszprém Megyei Fesztiválzenekar kíséretével,[10] és 2008-ban ugyanő mutatta be a B-dúr *Plaude exulta coelorum* kezdetű, eredetileg tenor hangra írt áriát a Szuromi Miklós által vezényelt alkalmi együttessel.[11]

9 „Egy kézirat nyomán. Ami a Veszprémi Szent Mihály Székesegyházban elhangzott 1860. június 24-én, Keresztelő Szent János ünnepén." MS 1. BIEM-ARTISJUS, 1999.

10 Musica Antiqua Vesprimiensis I. Veszprémi Liszt Ferenc Kórustársaság. VLFK2004. BIEM-ARTISJUS, 2004.

11 M. Tóth Antal: „Egy tizennyolcadik századi zeneszerző." *Napló*, 2008. április 16., 7.

ABSTRACT

Antal M. Tóth

SIMON LINZENPOLTZ (1752–1797), A CHURCH MUSICIAN OF THE 18TH CENTURY

Simon Linzenpoltz (1752–1797) was in service by the bishop of Zagreb before he moved to Veszprém in the early 1790s where he became composer and succentor. He played a significant role in development of the music scene of the cathedral. In his own collection of notes one can find pieces of the most important composers of the century, like Carl Philipp Emmanuel Bach, Joseph and Michael Haydn, Mozart, Pleyel, Wanhall, Benedek Istvánffy among many others. Following his death, all these notes got to the inventory of the cathedral. Based on his eight own compositions available as manuscripts at present, Simon Linzenpoltz could be regarded as an internationally prepared composer of the rococo, early classical style. Until the 1870s his works were played regularly in Veszprém.

Antal M. Tóth M. D. Ph. D. (1940) is professor of the Semmelweiss University, Budapest. During the last 30 years he published 3 books and several papers about music history, the main topic he deals with in addition to his job. His main research fields are the church music of Hungary in the 18th, 19th century, as well as religious music of Zoltán Kodály. He is the head of the Class of Music History of the Veszprém Academic Commission (VEAB) of the Hungarian Academy of Sciences and member of the presidium of the Hungarian Kodály Zoltán Commission.

RECENZIÓ

Hamburger Klára

LISZT FERENC UTOLSÓ NAPJAI*

Növendéke, Lina Schmalhausen kiadatlan naplója alapján
bevezette, jegyzetekkel ellátta és szerkesztette Alan Walker
Fordította Fejérvári Boldizsár
A fordítást szakmai szempontból ellenőrizte Eckhardt Mária
Budapest: Park Kiadó, 2007

2007 végén a Park Kiadó magyarul is megjelentette Alan Walker 2002-ben, a Cornell University Press gondozásában napvilágot látott, nagy érdeklődéssel fogadott kötetét. A magyar változat külsejében az angol eredeti ikertestvére, ami nagy dicséret, hiszen az angolszász könyvek közismerten gyönyörűek. A közreműködők – nyilván Walker professzor kérésének megfelelően – ideálisak: a fordító, Fejérvári Boldizsár, a nagy Walker-féle *Liszt-trilógia* 3. kötetével (Budapest: Editio Musica, 2003) már bizonyított; a brit tudós magyar kiadványainak szakmai kontrollját kezdettől fogva Eckhardt Mária látja el, aminek következtében ezek pontosabbak, mint az eredetik.

És mégis... Liszt kései gondozója-növendéke kiadatlan naplójának közreadásával Walker professzor sajnos már eredetileg is azoknak az angol nyelvű forráskiadványoknak a sorát[1] gazdagította, amelyek e forrásokat kizárólag angol fordításban közlik, és ezáltal a más (kivált az eredeti dokumentummal megegyező!) nyelven publikáló kutatók számára idézhetetlenek. Voltaképpen nevetséges, hogy itt, Közép-Európában, a fordító (és a recenzens, aki a kölcsönzésért-engedélyért ezúton mond köszönetet) pusztán egy – az eredetinek a weimari Goethe–Schiller-Archiv egy névtelen könyvtárosa által gót betűsből latin betűssé *kézzel átírt* – német példányt használhatott a munkához. Ha már a német kiadók – érthetetlen módon! – máig nem találták kiadásra érdemesnek Lina Schmalhausen naplóját, akkor nagyon-nagyon jó lett volna a magyar olvasók-kutatók számára, ha azt a honi kiadó legalább magyar fordításban, *plusz* eredeti nyelven is prezentálhatta vol-

* Részletei, ugyane fordító munkái, megjelentek a *Parlando* 2006/1–6. számában Ábrahám Mariann szerkesztésében.

1 *The Letters of Franz Liszt to Marie zu Sayn-Wittgenstein.* Ed.: Howard E. Hugo, Cambridge–Mass.: Harvard Univ. Press, 1953; és *The Letters of Franz Liszt to Olga von Meyendorff 1871–1886 in the Mildred Bliss Collection at Dumbarton Oaks.* Ed. Edward N. Waters, Washington: Dumbarton Oaks Research Libr. and Coll., 1979.

na. Hiszen Walker professzor munkái nemcsak az érdeklődők, de a szakma számára is megkerülhetetlen alapművek!

Hogy ki volt Lina Schmalhausen, ez a Mestert Pesten, Weimarban és Rómában gondozó és imádó, Liszt környezetében sehogysem tolerált, rosszul zongorázó, a személyi tulajdont nem mindig tiszteletben tartó fiatal tanítvány, és mit tartalmaz revelatív, sokáig titkolt – Liszt érdemtelen és felháborító elhagyatottságát, szenvedését, utolsó és rákövetkező napjait (1886. július 22-től augusztus 3-ig) az életrajzíró Lina Ramann számára megörökítő – naplója, azt Walker már a *Trilógia* 3. kötetében ismertette. Ez most, a hatalmas munka egyik melléktermékeként, maga a dokumentum, illetve annak fordítása. Megrendítő mindazoknak, akik először szembesülnek azzal a ténnyel, hogy az 1886-os Ünnepi Játékok közepette Bayreuthban haldokló nagy alkotóművész, hasonlíthatatlan pianista és kivételesen jó ember milyen méltatlan módon távozott e földről.

Walker egy-egy hosszabb bevezető és epilógus közé helyezi el a naplót, gazdagon kommentálva-jegyzetelve számos újabb részlettel is megismerteti az olvasót. Lina utólagos bejegyzéseit („Nachtrag") mindig beleilleszti a megfelelő nap leírásába.

Mint aki lassan fél évszázada (még leírni is félelmetes!) foglalkozom a témával, természetesen nem mindenben értek egyet Alan Walkerrel. Íme, részletesen:

10. oldal: Hogy Liszt és lánya, Cosima kapcsolata mennyire komplex volt: hogy a művész ifjú, utazó virtuóz korában sem volt példás apa, Wittgenstein hercegnével való együttélése idején pedig ridegen, kegyetlenül, sőt nem fairül viselkedett gyermekeivel, ezt éppen Walker professzor *Trilógiá*jából tudjuk. Az utóbbi évtizedekben megjelent, Walker által többségükben nem említett dokumentumok, így Liszt anyjával folytatott levelezése,[2] Cosimának és Danielának írott levelei[3] ezt csak megerősítik. Cosima Wagner *Napló*jából,[4] Richard Wagner naplójából,[5] az is kiderül, hogy Wagner sokszor mennyire gyűlölte Lisztet; hogy Cosima – már mint egyetlen élő gyermeke – a Wagner miatt köztük kirobbant dráma idején (1869–1872), majd Wagner halála (1883) után egyáltalán nem érintkezett az apjával, csak lánya, Daniela közvetítésével; hogy Liszt Wagnerral való kibékülése (1873) után, élete végéig milyen ragaszkodó apa és nagyapa lett, milyen önfeláldozóan megtett mindent Bayreuthért, az özvegy Cosima gyászát is respektálta – de szeretetét lánya nem viszonozta. Azt hiszem, az 1883-et követő diplomáciai csend után Cosima *valóban* azért jelent meg 1886 májusában Weimarban, hogy Lisztet kedvenc unokája, Daniela esküvőjére személyesen meghívja, és nem azért, mert, mint Walker írja, „Liszt nevével akart hírverést csapni a hanyatló népszerűségű Wagner fesztivál számára". Hiszen Liszt közvetlenül Wagner halála után, 1883-ban is ott volt Bayreuthban, anélkül hogy Cosimával találkozott volna, és nem az ő neve (hi-

2 Klára Hamburger (hrsg.): *Franz Liszt Briefwechsel mit seiner Mutter.* Eisenstadt: 2000.
3 Franz Liszt: *Lettres à Cosima et à Daniela.* (Prés.) Klára Hamburger, Sprimont: Mardaga, 1996.
4 *Cosima Wagner: Napló.* Ford. Hamburger Klára, vál. és szerk. Kroó György, Budapest: Gondolat, 1983.
5 Richard Wagner: *A barna könyv.* Ford. Kardos Péter, Budapest: Gondolat, 1980.

szen mikor meghalt, akkor is csak „Wagner apósaként" emlegették!) vonzotta oda a sok embert. (Nem annyira a Fesztivál népszerűsége esett vissza, hanem a bevétele a három éves szünet után.) Liszt halála körül kevés mentség van Cosima számára, de (az ifjú korában ért sérelmeken túl) azért említésre méltó, hogy valóban a Játékok jövője volt a tét, továbbá az is, hogy – a *Trisztán* színre vivőjeként – Cosima mint rendező is ekkor debütált.

19., 21. oldal: „Bizonyíték" híján kevésbé határozottan és szigorúan nevezném Lisztnek Linával és a mindenkire féltékeny Meyendorff bárónéval való kapcsolatát „plátóinak": miért ne lehettek volna ezek – a Mester korának és temperamentumának, valamint változatlan férfiúi vonzerejének megfelelő módon – a „plátóinál" bensőségesebbek?

32., 143., 144., 150., 154., 157. oldalak: Liszt utolsó napjára vonatkozóan: mióta Walker könyve angolul megjelent, e sorok írójának sikerült fellelnie és publikálnia Bernhard Schnappaufnak, Liszt utolsó ápolójának jelentését és elszámolását az általa végzett munkáról.[6] Cosima a Wagner család e borbély és felcser képzettségű alkalmazottját ültette – sajnos csak a legutolsó napon – apja ágya mellé, és a jelentés szerint ő derekasan és hozzáértően el is látta feladatát; de akkor már késő volt. Eckhardt Mária a jegyzetekben megemlítette ugyan azokat a tárgyakat, amelyek Schnappauf fia révén kerültek a budapesti Liszt-Múzeumba, meg hogy a leírás szerint Liszt milyen injekciókat kapott – de, úgy gondolom, Walker eredeti jegyzeteit az aktív szemtanú, Schnappauf beszámolójának részletes figyelembevételével valahogy módosítani kellett volna a Liszt betegségére, utolsó napjára, halálára, a holtteste körüli történésekre és a szereplők leírására vonatkozóan. Meggyőződésem: Liszt halálát semmiképpen sem lehet a kontár orvosokra kenni. Lehet, ha még Luxemburgban, Munkácsyéknál, ahol meghűlt, ágyba fekszik egy időre, nem megy vissza Bayreuthba, és – az akkor lehetséges, kezdetleges módon – legalább kúrálja, kíméli magát, elkerülhető lett volna a végzetes szövődmény, a tüdőgyulladás. De amikor ez fellépett – és itt csak ismételni tudom az említett dolgozatban elmondottakat – a penicillin felfedezése előtt a leromlott állapotú, közel 75 éves ember gyógyulása reménytelen volt. Úgy látom, Liszt betegsége és halála körül – amely kétségkívül a legalkalmatlanabb pillanatban érte Cosimát – neki három jóvátehetetlen bűne van: 1) hogy alapvetően nem törődött az apjával; hogy amikor az Bayreuthba visszatért, a beteg öregembert nem fektette legalább azonnal ágyba; nem gondoskodott – legalább Schnappauf által – megfelelő éjjel-nappali szakszerű ápolásáról, ehelyett hagyta, hogy eljárjon a színházba, és (amíg bírt) hozzájuk étkezni; hagyta, hogy éjszakákon át magányosan gyötrődjék, nappal meg túlterheljék a látogatók. 2) Hogy ha már a családból erre senki sem vállalkozott, nem engedte meg a szerencsétlen Linának, hogy állandóan mellette legyen, szerető gondoskodással könnyítsen mestere szenvedésén. 3) Hogy nem hivatott hozzá

6 Klára Hamburger: „Ein unbekanntes Dokument über Franz Liszts Tod". *Studia musicologica*, 46/3–4., 403–412.; magyarul: uő: „Ismeretlen dokumentum Liszt Ferenc haláláról". *Muzsika*, 48 (2005)/4., 10–13.

papot: hogy Liszt abbénak a halotti szentségek felvétele nélkül kellett meghalnia (amit a halottat beszentelő Korzendorfer plébános utólag joggal nehezményezett).

34. oldalhoz: A Liszt temetése, sírja körüli történethez azért hozzá tartozik, hogy Magyarországon utóbb (erőteljesen az 1936-os jubileumi évben, majd 1990 táján halkabban de ismét) felvetődött: „Hozzuk haza Liszt Ferencet!"

45. oldal, 9. jegyzet: kicsoda ez a bécsi „Sophie hercegnő"?

52. oldal: Kicsoda „Mini"?

63. oldal, 35. jegyzet: Thomán István mint Dohnányi Ernő és Bartók Béla nagyra becsült zongoratanára, Liszt örökségének továbbadója, valóban széles körű elismerésnek örvendett, de csak rövid ideig, 1889–1907-ig volt a Zeneakadémia professzora, utána magánúton tanított, tehát olyan „fényes karriert" nem futott be.

139. oldal: Ez inkább csak kiegészítés: a kitűnő mezzoszoprán dal- és oratórium-énekesnőről, a weimari Emilie Merian-Genastról most már többet tudunk: a közelmúltban (már a *Napló* után!) jelent meg Liszt hozzá írott közel száz levele.[7]

171. oldal: A Lisztről szóló nekrológokhoz hozzáfűzném A. Landely néhány jellemzően szkeptikus, Liszt zeneszerzői érdemeit el nem ismerő sorát a párizsi *L'Art musical* 1886. augusztus 15-én megjelent, 15. száma 115–116. oldaláról: „Nehezen kiejthető név. Nehezen érthető ember. Hivatása szerint virtuóz, temperamentuma szerint szemfényvesztő, érzelmei szerint szimfonikus zeneszerző, véletlenségből abbé, különös természet: felsőbbrendű művészbe oltott sarlatán. Csodagyerek a bölcsőben, a sírig *valaki* maradt. Személyiség. [...] Ott alszik a halhatatlanság küszöbén. Vajon megnyílik-e a számára? Ezt kívánjuk neki. Beléptek már rajta mások, akik pedig nem tarthattak rá igényt, mint Liszt, a zseniális virtuozitás fényes diadala jogán."

192. oldal: „Wagner [...] halála után Cosima ki akarta zsarolni apjától, Liszttől Wagner neki írott összes levelét. A cél érdekében lányát, Danielát használta közvetítőként, mivel egy ilyen érzékeny ügyben nem kívánt Liszttel közvetlenül érintkezni" – írja Walker. Ez nem egészen pontos. Mint feljebb szó volt róla: Wagner halála óta Cosima nem írt az apjának, az csak Danielával levelezett. És Cosima nemcsak a leveleket, a kéziratokat is vissza akarta kapni. Közvetítőként Joukowskyt, a festőt használta fel. Liszt a leghatározottabban visszautasította, hogy az Altenburgban elzárt kéziratokhoz bárki hozzányúljon, amint ezt Danielának Budapestről 1883. március 9-én megírta.[8]

Ami a *fordítást* illeti: Walker nagyon világos és folyékony, élvezetes angol szövegének kitűnő magyarra ültetésében Fejérvári Boldizsárnak már nagy gyakorlata van. Sokkal nehezebb eset a német nyelvű, korántsem irodalmi szintű, sokszor modoros *Napló*. (Például magyarul még komikusabb, amikor Lina Liszt „hajacskájáról", „kezecskéjéről" beszél – pedig valóban azt írta: „seine Hährchen", „seine Händchen" stb.)

7 Klára Hamburger (hrsg.): „Liszts Briefe an Emilie Merian-Genast aus den Beständen des Weimarer Goethe-Schiller-Archivs". 1–2., *Studia musicologica*, 48 (2007), 353–390. és 49 (2008), 143–192.

8 Lásd *Franz Liszt Lettres à Cosima et à Daniela*, D16, 206.

Itt több helyütt kisebb félreértéseket tapasztaltam, még inkább a szöveghez túlságosan tapadó fordítást, de Fejérvári egészében ezt is jól megoldotta. Különös probléma az *önözés*. Sokan használják a *sie, vous, you* stb. esetében, és ez mindig kissé erőltetett. Végképp nincs a helyén, amikor Liszt az inasához beszél így. Mint ahogy az sem, hogy az inas, aki urát „Euer Gnaden"-nak szólítja, magyarul azt mondja: „kegyelmes úr". Ez a cím a dualista Magyarországon nem illette meg Lisztet. A „méltóságos úr" viszont a Zeneakadémia elnökét igen.

Nagyobb hibának tartom, hogy az epilógusban Walker által angolul idézett német levélrészleteket Fejérvári egyszerűen tovább fordította, ahelyett, hogy az eredeti kiadványokban kikereste volna őket. (Ezt sok más fordító is megteszi, aki nem szereti a babra filoszmunkát: maga Alan Walker *Trilógiájának* francia tolmácsolóját marasztalta el ugyanezért.) A legszembetűnőbb ilyen eset, amikor a 168. oldalon a *Trisztán*ból vett angol idézetet nem azonosítja (és, úgy látszik, erre a szöveg gondozói sem figyelmeztették): „Elátkozott fej, Elátkozott szív"-ként adja vissza Izolda monológjának (I. felvonás 2. kép) nevezetes motívum kísérte, fontos szavait (amikor Trisztánt megpillantja a hajón): „Todgeweihtes Haupt! / Todgeweihtes Herz!"

Mindennek ellenére persze komoly nyeresége a magyar nyelvű Liszt-irodalomnak ez a fontos, szomorúan tanulságos, fordításban is jól olvasható kötet. Köszönet jár érte valamennyi közreműködőnek.

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.

Paksa Katalin

A KODÁLY-EMLÉKÉV TANULMÁNYKÖTETE

Berlász Melinda (szerk.): Kodály Zoltán és tanítványai
A hagyomány és a hagyományozódás vizsgálata két nemzedék életművében
Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2007.

A Kodály-év gazdag eseménysorozatából az egyik legértékesebb és legmaradandóbb minden bizonnyal a Berlász Melinda által szerkesztett tanulmánykötet megjelenése. A könyv a Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézetében készült, és sok éves kutatások ereményeit teszi közzé, melyek a Nemzeti Kulturális és Fejlesztési Pályázat támogatásával valósulhattak meg.

A vaskos kötet nyolc szerzőnek tíz, Kodály Zoltán életművéhez közvetlenül vagy áttételesen kapcsolódó írását foglalja magában. Az alcímben a „hagyomány és hagyományozódás" párba állítása sokrétű tartalmat jelez: az írások szerteágazó tematikáját, esetenként eltérő nézőpontját, műfaját, melyeket mégis egységben tart a szerkesztés szilárd, kiérlelt koncepciója.

A könyv élére kerültek a Kodály személyével közvetlenül foglalkozó tanulmányok. A nyitófejezetben Eősze László, a Kodály-kutatás doyenje, új, eddig nem vizsgált területet tár fel *Kodály Zoltán származása és családja* címmel. Hat országra kiterjedő vizsgálódással, széles körű levelezéssel sikerült körvonalaznia, időben visszatekintve pontosítania a flamand, cseh–morva, lengyel, német ősök sorsát és lakhelyeit, melyek évszázadok során egyre közelebb estek Magyarországhoz, hogy azután itt szülessék meg az, aki „vérségi kötelék nélkül is" a 20. század egyik legnagyobb magyar zeneszerzője lett.

A következő két fejezet Kodály népzenekutató tanítványának, Sárosi Bálintnak a munkája, aki mestere tudományos és művészi életművét a 19. századdal való viszonyában vizsgálja. Mivel a szélesebb közönség leegyszerűsítő szemlélete a 19. századi népies zenéről Kodálynak csupán a népdaltól elhatároló kritikáját tartja számon, rendkívül fontos a kicsengése ezeknek, a témát rendkívül árnyaltan kifejtő fejezeteknek. Sárosi nemcsak Kodály e témában írt népzenetudományi dolgozatainak, könyvének elemzését, értékelését adja, hanem beszámol arról a 19. századi kéziratos és nyomtatott forrásokat feltáró munkáról is, amelyet *A Magyar Népzene Tára* sajtó alá rendezése céljából végzett, illetve végeztetett. E munka egyik forrása pedig a Kodály könyvtárában őrzött mintegy másfél ezer 19. századi kotta, zömmel zongorára komponált csárdás. A hatalmas anyagról most olvashatunk első ízben: a darabok formai felépítéséről, címadási szokásokról, a kiadványok

nyomdai képéről, és ami a legfontosabb, Kodály tudományos gondolkodását tükröző bejegyzéseiről. Ezekből kiviláglik, hogy ezt a zenét „nemcsak a népzenei korpusz miatt, hanem önmagáért, a 19. századi magyar kultúra jobb megismeréséért is kutatni kell". A 19. század hangja Kodály zeneműveiben is megszólal. Sárosi olyan nagy sikerű kompozíciókat mutat be ebben az összefüggésben, mint a *Galántai táncok*, a *Háry János*, a *Kállai kettős*, valamint néhány népdalként kezelt népies műdalra írt kórus. Kodály ezek megalkotásakor a paraszti hagyományba már beilleszkedett, folklorizálódott és ezáltal a sablonos fordulatokat levetkező dallamokhoz fordult.

Kultúrpolitika- és társadalomtörténeti tanulmány Péteri Lóránt, az egyik legfiatalabb szerző munkája, *Kodály az államszocializmusban* címmel. Péteri körültekintően ábrázolja, és a függelékben dokumentumokkal is illusztrálja azt a tragikus beszorítottságot, csapdahelyzetet, amelyben az idős Kodály élt és alkotott, tudományszervező tevékenységet végzett, védte az iskolai énektanítás ügyét, és segítette a rászorulókat. A hatalom – József Attila szavaival – „árúvédjegy"-ként használta a nevét, ugyanakkor igyekezett elszigetelni, sőt kompromittálni, ezért különösen fontos, hogy az utókor ismerje meg a valós tényeket és összefüggéseket.

A tanulmánykötet további fejezetei két Kodály-tanítvánnyal kapcsolatos kutatásokat tesznek közzé. Mindkettő zeneszerző és népzenekutató volt, sorsuk azonban különbözően alakult. Veress Sándor főként külföldről írta leveleit mesterének, illetőleg a vele kapcsolatos magyar és idegen nyelvű írásai-előadásai elsősorban a magyar emigrációnak és a külföldi közönségnek készültek. Ezek publikációjával és körültekintő értékelésével Berlász Melinda tudománytörténeti adósságot törleszt, érdemben járul hozzá a Kodály-irodalom hiányosságainak megszüntetéséhez. Járdányi Pál tanárként és népzenekutatóként Kodály környezetében dolgozott. Az ő művészi és tudományos életművének feldolgozásához az első jelentős lépésnek értékelhetjük a kötetszerzők legfiatalabb nemzedékéhez tartozó Kusz Veronikának Kodály Zoltán hatását vizsgáló tanulmányát, melyet a zenei analízist megvilágító kottapéldák egészítenek ki.

A kötet három utolsó fejezete bibliográfia, készítői a mai zenetörténész-népzenekutató középnemzedék tagjai. Gyimes Ferenc Kodály Zoltán és zeneszerző tanítványainak a Magyar Kórus kiadónál megjelent kompozícióiról készített összeállítást az autentikus forrásanyag alapján, mely impozáns mennyiségével és változatos tartalmával, sokféleségével részben a zeneszerző tanítványok alkotókészségét, részben pedig – és ezzel párhuzamosan – a kórusmozgalom kibontakozását és 1931–1950 közötti kivirágzását mutatja be. Szalay Olga a Kodály-tanítványok népzenetudományi bibliográfiáját készítette el, mely kilencven év időkeretében negyvennégy tanítvány munkásságát fogja át. A bibliográfia bevezetőjéből megérthetjük, hogy milyen nehézséget okozott egyáltalában a tanítványi viszony tisztázása, hiszen Kodály különböző időszakokban más-más intézményes, illetőleg tanórai formában oktatott népzenét, és hosszú tanári működése során diákok százaival került hosszabb-rövidebb ideig kapcsolatba. Hatásának egyik számszerű bizonyítéka ez az ismeretterjesztő és pedagógiai munkákra is kitekintő irodalomjegyzék a maga sokszínűségében és műfajgazdagságában. Domokos Mária a magyar népzene-

tudományi irodalom Kodály Zoltán halála utáni termését veszi számba. A több mint két és félezer tételből álló bibliográfia gyűjtőköre a hivatásos népzenekutatók, valamint a zenetörténészek és tánckutatók népzenei vonatkozású írásai mellett a határon kívüli kutatók munkáit is magában foglalja. Az összeállítás egyebek mellett kiterjed a forrásértékű népdalközlésekre, melyek többnyire vidéki kiadványként jelentek meg, továbbá az utóbbi időben egyre gyakoribb tudományos szintű hangzó közreadásokra is. Külön színfoltot jelent a pávaköri és táncházmozgalom publikációs hozadéka. Domokos Mária a bibliográfiához írt bevezetőjében évtizedenként értékeli a kutatási irányok és általban a népzenei érdeklődés jellemző tendenciáit, változásait, eredményeit, ami egyben tudománytörténeti áttekintés Kodály máig ható népzenetudományi alapvetésének kiteljesedéséről.

„A 21. század kezdetén Kodály átfogó zenei programja [...] nemzedéki és időhatárait tekintve lassanként lezárul" – állapítja meg Berlász Melinda a tanulmánygyűjtemény szerkesztői előszavában. A program „szellemi érvényesség"-ének vizsgálata az egymást követő nemzedékek életművében a tudomány megkerülhetetlen feladata, melynek elvégzéséhez ez az értékes kiadvány jelentősen járult hozzá.

Ára: 500 Ft

Magyar zene

3·2008

Magyar zene

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XLVI. évfolyam, 3. szám *2008. augusztus*

Tartalom

A ZENESZERZŐ KODÁLY
Emléknap az MTA Zenetudományi Intézetében

239 TALLIÁN TIBOR
Kodály Zoltán kalandozásai Ithakától a Székelyföldig

000 KOMLÓS KATALIN
Kodály *Laudes organi* című művének keletkezéstörténete

261 VIKÁRIUS LÁSZLÓ
Kodály: *A rossz feleség* balladája

275 RICHTER PÁL
A „konszonáns *gesz*"

285 NÉMETH G. ISTVÁN
Kodály zeneszerzői recepciója Erdélyben

TANULMÁNY

301 KERÉKFY MÁRTON
A pályakezdő Ligeti György Bartók-recepciója

313 IGNÁCZ ÁDÁM–SZIGETI MÁTÉ
A misztikus akkordon túl
Kompozíciós problémafelvetések Alekszandr Szkrjabin
Prometheus *című művében*

RECENZIÓ

325 PÉTERI LÓRÁNT
„Magyar rondó"
Dalos Anna: Forma, harmónia, ellenpont: Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához

331 CSOBÓ PÉTER GYÖRGY
A humanizmus utópiája
Zoltai Dénes: Zenében gondolkodni Válogatott esztétikai írások

343 RICHTER PÁL
Gyorsírás és fonográf
Sebő Ferenc: Vikár Béla népzenei gyűjteménye

nka
Nemzeti Kulturális Alap

MEGJELENIK AZ OKTATÁSI ÉS KULTURÁLIS MINISZTÉRIUM ÉS A NEMZETI KULTURÁLIS ALAP TÁMOGATÁSÁVAL

Magyar zene ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT – 2008/3

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) • 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

A ZENESZERZŐ KODÁLY

Tallián Tibor

KODÁLY ZOLTÁN KALANDOZÁSAI ITHAKÁTUL A SZÉKELYFÖLDIG*

Kodály Zoltánt diákkorától élete végéig kísérte a homéroszi szövegek iránti érdeklődés. Könyvtárában ott találjuk az Odüsszeia 1878-es eredeti nyelvű Teubner-kiadását, melyet a tulajdonbejegyzés szerint ógörög tanulmányai során használt a nagyszombati főgimnázium 7. osztályában.[1] Sűrű magyar szófordítások tanúskodnak arról, hogy több mint lelkiismeretesen: lelkesen olvasta az eposzt. Következetesen kipreparálta az *Iliász* Eduard Schwartz-féle bibliofil kiadását is, mintha csak érettségire készült volna. Ám túl negyvenedik évén aligha a vizsgadrukk késztette jegyzetelésre: előbb, mint 1923-ban ugyanis nem vehette kézbe a díszkötetet, hiszen az bibliográfiai adat szerint abban az évben jelent meg.[2] Gyűjtötte és tanulmányozta az eposzok fordításait is.[3] Tudvalévőleg előszót írt a Mészöly Gedeon-féle Odüsszeusz-kiadáshoz; birtokában volt példányát széljegyzetekkel látta el. A Devecseri-féle *Odysseia* szövegéhez viszont csupán néhány ortográfiai természetű megjegyzést fűzött.

Leszámítva a Mészöly-fordítás baráti ajánlását, Kodály foglalatoskodása a homéroszi szövegekkel megmaradt filológusi passziónak, melynek a dolgozószoba

* A Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézetében 2007. december 14-én, a zeneszerző születésének 125. évfordulóján megrendezett Kodály Emléknap keretében „A zeneszerző Kodály" címmel megtartott tudományos ülésszakon elhangzott előadás.

1 „Kodály Zoltán főgimn.VII. o. t. Nszombat 1898/99". *Homeri Odyssea.* Edidit Guilielmus Dindorf. Editio quarta correctior. Lipsiae: Teubner, 1878. Itt köszönöm meg Kodály Zoltánné Péczely Saroltának a Kodály Archívumban őrzött dokumentumokba való betekintés engedélyezését, valamint Kapronyi Teréznek a mindenre kiterjedő segítséget a gyűjteményben való tájékozódásban, továbbá a néhai Kecskeméti István által előkészített műjegyzék vonatkozó szócikkeinek rendelkezésre bocsátását.

2 Homerou Poiesis: *Ilias.* Közr. Eduard Schwartz. München: Bremer Presse, 1923. Az Iliászt talán a Nádasi Alfonzzal folytatott tanulmánnyok során jegyzetelte Kodály. Vö.: Bónis Ferenc: „Székely fonó: avagy Kodály Homérosz útján". *Hitel* 15(2002 december), 72.

3 Homérosz-kiadások Kodály könyvtárában: *Homers Odyssee.* Übers. und erkl. von Wilhelm Jordan. Frankfurt–Leipzig: Jordans, 1889; *Homeri Odyssea.* Edidit Guilielmus Dindorf. Ed. quinta correctior. Hrsg. v. C. Hentze. Leipzig: Teubner, 1893; *Iliász.* Ford. Baksay Sándor. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1901; *Ilias.* Görögül és magyarul. Ford. Ponori Thewrewk Emil. I. köt. I–IV. ének. Budapest: Franklin, 1906; Homéros: *Odysseia.* Ford. Devecseri Gábor. Budapest: Új Idők, é. n.; Homérosz: *Ilias.* Ford. Devecseri Gábor. Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1952; *Iliade. Odyssée.* [Iliade trad., intr., notes par Robert Flacelière, *Odysée:* trad. Victor Bérard, intr., notes par Jean Bérard] (Bibliothèque de la Pléiade). Paris: Gallimard, 1955; Homérosz: *Odisszea.* Ford. Mészöly Gedeon. Budapest: Terra, 1959.

magányában hódolt. Arról viszont a nyilvánosság is értesülhetett, hogy az érett mester homéroszi vonásokat tulajdonított a maga népzenén alapuló ars compositoriájának. Láthatólag nem kételkedett Homérosz személyének történetiségében, és osztotta azt a nézetet, amely szerint a vak rhapszodosz nem modern értelemben vett írója volt az eposzoknak, hanem a néphagyományban megőrzött epikus töredékeket dolgozta egybe egy saját, hatalmas koncepció szerint. Leghangsúlyosabban a *Székely fonó*ról adott nyilatkozatában hivatkozott Homéroszra: az ókori symphoneta – mondta – csak afféle társszerzője volt a kollektív alkotónak, a népnek.[4] Saját alkotói hozzájárulását szándékosan kisebbítő fogalmazását a nyilvánosság elől rejtegetett ingerültség váltotta ki: a népdal intenzív felhasználása miatt holmi beckmesserek maliciózusan az ihlet hiányáról pusmogtak. Mi könnyebb – tette fel a szónoki kérdést önmagának „értelmetlen emberek" akadékoskodására utalva –, „ezer darabra vagdalt szőnyeget összerakni, vagy egy újat szőni? Azalatt 3 akkora önálló művet írhattam volna. De nekem nem fontos, hogy ez egyéni mondanivaló, nem *én* akarok szólni a nemzethez. Még annak nincs itt az ideje. Ezer év szóljon a nemzethez, hogy zenei öntudatra ébredjen. Csak akkor érti meg az egyéni mondanivalót, ha magyarul van."[5]

Paradox állítás éppen a *Székely fonó*ról, melyben olyannyira *ő* akart szólni, hogy még a cselekményt is maga dolgozta ki. (Megjegyezhetnénk: ilyesmi Wagner szokása volt, nem Homéroszé.) Dolgozatunk fő célja e népi daljáték zenedrámai közlendőjének feltárása, mely elválaszthatatlan a szerző személyes üzenetétől. Ehhez azonban jó néhány évet kell visszalépnünk a művek publikációs históriájában, és negyedszázadot keletkezéstörténetükben. *Négy dal*át csak 1925-ben adta ki az Universal Edition, a sorozat első három tétele azonban már 1907-ben elkészült. Nyilván nem azért maradtak a dalok asztalfiókban, mintha alkotójuk minőségileg alkalmatlannak ítélte volna őket a publikációra: ebben az esetben később sem szorgalmazta nyilvánosságra hozatalukat (ahogy más korabeli dalokkal nem is tette). Nem múlhatott a megjelenés a magyar kiadói kapacitás szűkös voltán; kevéssel a dalok megírása előtt jött ki Rozsnyainál a *20 magyar népdal*, Bartók és Kodály közös feldolgozásfüzete, nem sokkal később pedig napvilágot látott az Op. 1 dalsorozata. Hát akkor mi indokolhatta a dalok visszatartását? Feltűnik a tematikán túlmutató poétikai egyezés a két első dalban. Mindkettő kimondottan női helyzetdal, legénytől elhagyott lány panaszkodik bennük egyes szám első személyben. Ha az első, Arany János kései népies dala *(Haja, haja, hagyma-haja...)* szelíd iróniával a komédia körébe is sorolja a jöttment pesti úrfiban csalódott parasztlány bánatát, aki hagymahámozás közben hullatja könnyeit, a második dal énekese, Nausikaa bánatának komolyságához nem férhet kétség. Felébred a gyanú, hogy a dalokban nem típus, hanem személy szólal meg, méghozzá a szerzőhöz a komponálás idején közel álló, netán általa pesti úrfiként elhagyott nő-személy, és megértjük: férfiúi tapintat kívánta, hogy az eset egye-

4 „Így lett a Székely fonó igazi kollektív mű, amelyben a »symphoneta« csak társszerző, afféle Homérosz." „Erkel és a népzene. Rádióelőadás". In Kodály Zoltán: *Visszatekintés*. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok III. Közr. Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1989, 409.

5 Kodály Zoltán: *Közélet, vallomások, zeneélet*. Szerk. Vargyas Lajos. Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1989, 196.

lőre maradjon anekdota, vagyis kiadatlan. Tapintatosan járt el a szerző annyiban is, hogy a kiadáson nem tüntette fel a Nausikaa költőjének nevét. Kodály egy félreérthető kései kijelentése nyomán utóbb az a hiedelem támadt, hogy a szöveget Móricz Zsigmond írta. A homályt Szabolcsi Bence oszlatta el 1970-ben: ismeretlen, fiatalkori Kodály-dalokról cikkezett a *Muzsikában*, és név megjelölése nélkül közölte, hogy Nausikaa szavai az 1907-ben még igen csekély számú bölcsészhallgatónők egyikétől származnak.[6] Ennyi elég is volt az értőknek, hogy a vers költőnőjeként Bálint Arankát azonosítsák. Balázs Béla naplójának megjelenése (1982), majd a Kodály-feljegyzések első kötetének kiadása (1989) után cáfolhatatlan bizonyossággá lett: az ambíciózus fiatal költő (akkor még Bauer Herbert) nőideálja nem benne, hanem a muzsikus-bölcsészben ismerte fel a sokat tűrt idegent.

Tehet-e vajon arról a legény, ha a lyány kiválasztja Odüsszeuszának? Vajon utalt-e Kodály Aranka előtt magamagára mint tengerek lelki vándorára? Közvetlenül erre valló dokumentumot nem találtam, a közvetett bizonyíték súlya azonban meglehetős. Kodály lelki szemei előtt már gimnazista korától ott lebegett a phaiak királylány alakja, és akit Nausikaa kísért, legyen bármily fiatal, aligha látja magát Télemakhosznak. 1906. szeptember 25-én bejegyezte naplójába: „Megint földereng a Nausikaa. (Úgy látszik különben, minden csak újra földereng. 8 éves papírjaim közt éppúgy volt egy soir d'été –, még most is emlékszem: Ges-durban ment, – mint Ναυσικαα F-ben.) Egyúttal jó alkalom volna fenékig tanulni az egész modern orkeszter-raffinériát, amire most nincs idő."[7] A Nagyszombatban írott kottás kéziratlapok egyike igazolja is az emléket. A fiatalember ráírta: „zu schreiben ein Orchester stück genannt Nausikaa f-dur".[8] Őriz a hagyaték egy másik kottalapot is, mely talán Nausikaa nyolc évvel későbbi „földerengését" örökíti meg: a lap bal felső sarkába Kodály címként vagy azonosításként felírta a bűvös nevet.[9] Kecskeméti István a kéziratos műjegyzék vonatkozó fejezetében a dalnak a véglegestől eltérő fogalmazványaként azonosítja a zenei feljegyzést, de a naplóbejegyzés nyomán talán inkább a *Nyári este* tervezett párdarabjának kezdeményét, egy zenekari leányi arckép vázlatát ismerhetjük fel benne. De hogyan lett szimfonikus képből dal? Bár a szeptemberi bejegyzést (és talán a vázlat leírását) közvetlenül megelőzően Kodály feljegyezte a naplóba: „utazunk Berlinbe", egyelőre csak Herbert ment, ő pedig Pesten maradt. Itt volt a két fiatalember között ingadozó Bálint Aranka is. Mind Zoltán, mind Aranka némaságba burkolódzott, panaszkodott a Berlinben magányoskodó Herbert. Ebben az időben szerezhetett tudomást Aranka a Nausikaa-kép tervéről. Kodály az újév elején aztán végre valóban elutazott Berlinbe, majd tavasszal Herbert társaságában Párizsba. Május elején csatlakozott hozzájuk Bálint Aranka. Addigra beleélhette magát az elhagyott királylány szerepébe, olyan szuggesztíven, hogy Kodály ihletett merített elbocsátó szép üzenetéből, és 1907. július 6-i dátummal franciás mélodie-ként megkomponálta.

6 Szabolcsi Bence: „Három ismeretlen Kodály-dalról". *Muzsika*, XIII. (1970.) augusztus, 1–3.
7 Kodály Zoltán: *Közélet, vallomások, zeneélet*. 120.
8 Kodály Archívum, N. Sz. 43., 1v.
9 Kodály Archívum, Ms. mus. 421, 16.

Datálható forrásaink szerint a folytatásra majdnem húsz évet kellett várni, s a rendelkezésre álló adatok arra vallanak, hogy Nausikaa feltámadását külső inspiráció idézte elő. Móricz Zsigmond, a *Pacsirtaszó* óta Kodály alkotótársa, 1924. május 2. és 9. között *Odysseus bolyongásai* címmel antikizáló színművet írt. A darab szereplőlistájában pontosan meghatározta hőseinek életkorát: Odüsszeusz 45 éves, mikor vándorútja során előbb a 16 éves Nausikaa bája kísérti meg (1. felvonás), majd a 26 éves Kirké vad-veszedelmes erotikus varázsa vonja bűvkörébe (2. felvonás); hogy végül megtérjen 36 éves Penelopéjához, az eposzból ismert körülmények között (3. felvonás). Móricz Zsigmond néhány héttel a fogalmazvány lezárása után ünnepelte meg 45. születésnapját. Ha a motívumokból nem, e tényből következtethetnénk a darab személyes vonatkozásaira: az író házaséletének válságán – úgy is mondhatjuk: *midlife chrisisén* – kísérelt meg túlemelkedni Odüsszeusz mezében.[10] Eősze László krónikája szerint Móricz a darabot 1926. január 3-án ajánlotta fel Kodálynak megzenésítésre.[11] Előző évben jelent meg a *Négy dal*, benne a Nausikaa mellett Móricz egy versének megzenésítésével; elképzelhető, hogy Kodály a kiadás kapcsán ejtett el egy célzást az író előtt: Odüsszeusz neki is belső alteregója. Vagy a karakterek elemzésében járatos író ismerte fel a zeneszerzőben a kalandos életű hajóst.

Eősze kérdésére – hogy miről is szólt volna az Odüsszeusz-opera, melyről a zenei nyilvánosság már 1927-ben értesült –, Kodály híven leírta a szövegkönyv tartalmát: mind a három felvonás más nőről szólt volna, tudniillik Nausikaaról, Kirkéről és Penelopéról, majd rejtélyes módon hozzátette: semmi sem készült el belőle, csak a „régi dal" (vagyis a Nausikaa). Ne higgyük, hogy a közlés az emlékezet időskori bizonytalanságából fakadt. A dal szövegét a posztumus kiadott Móricz-drámában magától értődően hiába keressük, viszont az operának a Kodály-hagyatékban őrzött gépírásos librettójában az első felvonást Bálint Aranka sorai zárják. Hogy Kodály nem habozott beiktatni a librettó „antiker Form sich nähernd" verselésétől meglehetős idegen lejtésű strófákat, illetve megzenésítés esetén magát a dalt, jelzi, hogy az operatervvel nemcsak, hogy komolyan foglalkozott, de a librettót saját, régi Odüsszeusz-identifikációjának jegyében olvasta és értelmezte. Vajon nem azért-e – kérdezzük talán túlságos merészséggel –, mert a dal körül-mögött már születése táján, eleve ott lebegett az Odüsszeusz-opera – *egy* Odüsszeusz-opera – ideája? Megkérdezhetjük azt is, hogy az 1906–1907-es érzelmi válság után két évtizedre valóban elhalványult-e az Odüsszeusz-életérzés? Talán inkább szublimációról kellene beszélnünk. Tudjuk, az ifjúkori Nausikaa-élménnyel egyidejűleg vette kezdetét Kodály (és Bartók) életében a *Voyage en Hongrie*, az Argosz útja a népzenei aranygyapjú megszerzéséért. Igaz, Móricz Odüsszeusza nők között bolyong – és ki tud más nőről 1910-től Emma haláláig Kodály életében? (Bartókéban tudunk ilyenekről.) De az érzelmi révbe érkezés talán nem törölte el véglegesen azon trauma emlékét, amelyet az Emma, Aranka (és a berlini naplóban emlegetett Éva?) kö-

10 Vö. *Móricz Zsigmond Összes Művei.* Színművek, 1924–1926. Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1956.
11 Eősze László: *Kodály Zoltán életének krónikája.* Budapest: Zeneműkiadó, 1977, 109.

zötti választás kényszere elé állított ifjú átélt. Máskülönben miért gyújtotta volna fel képzeletét Móricz kimondottan erotikus *Odysseus*-szüzséje még 45 évesen is?

Kottás nyoma is maradt, hogy az Ithaka királyát kísértő mitikus nőalakok megmozgatták Kodály zenei fantáziáját. A gondolatainak első rögzítésére szolgáló füzetek egyikébe egy együtemes motívumot jegyzett fel particella-formában. A szordinált vonósok ellenmozgásban legyezőszerűen kinyíló-összezáruló kromatikus figuráját dúr kvintszextakkord-mixturák kísérik – talán foltszerű ostinato fejlődött volna ki a belőle –; a harmadik negyeden sejtelmes kürt-trombita tercek csatlakoznak a vonósokhoz, az egészet a *cinelli* crescendo-decrescendo morajlása festi alá.[12] Ez Kirké varázshangja, fejti meg a zárójeles címfelirat; a második tétel „földerengett" alapötlete abban a műben, melynek a szerző feljegyzése szerint francia címe lett volna: „2 Images d'après Homère Naus, Circe". Az ötletet Kecskeméti István a tervezett opera vázlatai közé sorolta, a cím azonban egyértelműen zenekari műre utal. Kapronyi Teréz figyelmeztetett, hogy Kodály az egyes füzeteket nem egyetlen időszakban, folyamatosan használta, hanem alkalomszerűen elő-elővette őket. Mégsem tudok minden további nélkül eltekinteni a notesz közeli lapjain olvasható évszámoktól: 1916, 1919. Milyen jól illenék a francia cím a búcsúzó 1910-es évtizedhez! Lehetséges, hogy a kettős női portré, a szűz és a céda ideája előbb fogant meg Odüsszeusz-Kodályban, mint Móriczban, s tőle csak visszakapta volna, kibővített, literarizált formában? Egy másik vázlatfüzet tovább foglalkozik a két mitologikus hősnővel.[13] Kirké e részletezőbb kidolgozásban is figurák és hangzások, foltok és színek villódzásába rejtőzködik, a dallamos Nausikaa-kép verbális és muzikális részletei viszont egymást kiegészítve terjedelmes, fejben végigkomponált-végigérzett táj- és emberi történés vagy képsorozat vonalán vezetnek végig. De a vázlat nem győz meg teljesen, hogy a cselekmény valós színpadon játszódnék, hogy a zenében megelevenedő tájnak a hatáshoz reális díszletekre is szüksége lenne. Annyi bizonyos, hogy Kodály tervezte az énekhang közreműködését, a szereplőt azonban nem nevezte meg, hanem semlegesen mint *Canto solo* jelölte. A szóbeli terv inkább tömör hangszeres formát, mint operajelenetet sejtet: „Közjáték Trio As Melod. boldogság vége resign." Lehet, hogy a *Deux Images* valójában *Deux Mélodies* lett volna, énekszólóval? Lehet, hogy a szimfonikus tablók futó ötlete azután merült fel, hogy Kodály ráébredt: a Móricz-opera aligha érik befejezett alkotássá?

Deux Images vagy *Deux Mélodies* – a Homérosz-vázlatokban nincs több kislány, csak kettő, csak kettő. Hol marad a hűséges Penelopé? Kodály életműve egyértelmű választ ad a kérdésre. Míg Nausikaa és Kirké a férfiúi-zeneszerzői álmok, másképp szólva nagyszabású, ám meg nem valósított kompozíciók terveiben járják bűvtáncukat, Penelopé a maga rendíthetetlenségében ott áll a zeneköltő két megvalósult zenedrámájának középpontjában. Korábbi improvizációim egyikében céloztam már arra, hogy a színpadi művek népies színpompájának hátterében mint kontraszt-fólia,

12 Kodály Archívum, Ms. mus. 281/N-1, 31.
13 Kodály Archívum, Ms. mus. 281/N-4, 32, 96.

a dédelgetett-meg nem valósított homéroszi operaterv húzódik meg. Odüsszeusz és Háry, a két kópé kalandor, a két nagy mesélő alak rokonságát nem nekem kellett felfedeznem. 1907 májusában az *Uránia* folyóiratban Móricz Zsigmond esszét jelentetett meg Garay János *Obsitos*áról. Kodállyal ellentétben ő habozás nélkül a *miles gloriosus* típusába sorolta Háryt, majd Kozma Andorra hivatkozva kiegészítette a jellemzést: „az egész hazudozás alapja a kielégítetlen és nemes ambíciókat termelő magyar nemzeti dicsvágy". Elemzését a következőképp zárta:

> Az obsitos, míg csak a magyar lélek el nem formálódik, s legbelsőbb jellemvonásait, izlését, vágyait, hajlamait el nem veszti: mindaddig a legkedvesebb s legmagyarabb költemények egyike lesz. Azontúl is megmaradnak természetes értékei és kiválóságai, de nem lesz meg közvetlen hatása, mint ahogy nincs meg semmiféle speciális nemzeti költeménynek, ha elvész a nép, melynek lelkéből virágzott ki. Az Odysseia bizonyára egy sorában sem változott Homeros óta, s belső szépségei ugyanazok, mint voltak harmadfél ezerévvel ezelőtt, de már nincs olvasó, kiben lángot gyújtson, nincs közönség, mely a maga észjárásának sajátos fordulatait lelje fel benne, s nincs nemzet, amely a maga, még hibáiban is szeretett fiában gyönyörködjék, ha a furfangos Odysseus viselt dolgát hallja. Hja, az istenek elszállottak az Olympusról, és a görög eposz, a legfelségesebb népi költemény, csupán a nagy megértő elméknek szerez gyönyörűséget. Garay János obsitosa azok közé a művek közé tartozik, amelyek ilyen sorsot érnek.[14]

Az asszociáció önmagáért beszél: Móricz ugyan a kiérdemesült magyar bakát nem rokonítja expressis verbis az érdemes ithakai királlyal, de Háryról jellemző módon mégsem Akhilleusz jut eszébe. Kodálynak, a lenyűgözően olvasott filozopter-zenésznek nem volt szüksége Móricz közvetítésére, hogy Háryban felismerje a magyar lelkiség Odüsszeuszát.[15] Találkozását az Obsitossal tudvalévőleg nem ő maga kezdeményezte, a biográfusok szerint Paulini Béla és Harsányi Zsolt a kész szövegkönyvvel keresték meg. Azzal a kész szövegkönyvvel, mely egy lényeges ponton eltér a Garay-féle őstől. Móricz a tanulmányban dicséri a költőt finomságáért, hogy egyetlen célzást kivéve hősét nem keveri nőügyekbe. Paulini és Harsányi ezt nem erénynek, hanem hiánynak érezte, és gondoskodott a pótlásáról. Mintegy odüsszeiásították az Obsitost: a – valljuk be: kevéssé nausikaai, még kevésbé kirkéi – Mária Lujza győztes vetélytársaként megteremtették Örzsét, a falusi Penelopét. Kodály Örzsét tekintette a vonzáspontnak, mely körül az obsitos bolygó kering; erre vall a mű „Örzsémnek" címzett ajánlása. Kérdezhetjük, megkomponálta volna-e egyáltalán a Háry zenei betéteit Örzse nélkül? Akárhogy is: a Paulini–Harsányi-féle szöveget annak írhatta meg, amivé a Háry lett: a paraszt-Odüsszeusz vidám bolyongásainak meséje Örzse biztos kézzel fogott pórázán.

A Háziasszony székely viselete ugyanazt a személyt rejti, akit Kodály Örzsében megmintázott: Emmát. Egyértelművé tette ezt, midőn harminc évvel az operaházi bemutató után a *Székely fonó* dramaturgiai fordulópontjára beillesztette a *Te*

14 Móricz Zsigmond: „Garay és »Az obsitos«". *Uránia*, 1907. május 1. – Megjelent: uő: *Irodalomról, művészetről I.* Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1959, 247. sk.

15 Kodály Zoltán: „Háry János hőstettei". In: uő: *Visszatekintés* III, 491.; uő: „Önarckép" uott 589.

túl rózsám, te túl koron és stíluson túlemelkedő szépségű feldolgozását, Emma gyászzenéjét. A kései bővítést dramaturgiai szükségszerűséggel indokolta, a szubjektív-tartalmi vonatkozásokat firtató kérdés elől kitért.[16] Egyáltalán: míg a *Háry*-ról szólva visszatérően, mondhatni bőbeszédűen értelmezte, magyarázta, sőt mentegette a főszereplőt mint költői-nemzeti jelképet, addig a *Székely fonó*ról a már jelzett módon csak poétikai szempontból nyilatkozott: miért van szüksége a népdalnak a színpadra, a színpadnak a népdalra, s mit tett ő, hogy lehetővé tegye a kettő találkozását. Attól sem riadt vissza, hogy szükségmegoldásnak állítsa be a művet („Születése oka: szükség, alkalmas libretto hiánya"),[17] és szinte ingerülten hárította el magától a szövegkönyv szerzőségének gyanúját („Ki csinálta a szövegét? A dalok. Önként fakadtak, álltak össze jelenetekké. Színpadra kívánkoztak.").[18] Lehet, az alkalmas librettó hiányának felemlegetése a Móricz-szövegről való végleges lemondásra utal: Legány Dezső 1930-ra datálja Kodálynak azt a levelét, melyben még sürgetni látszik a szöveget; ezután nyilván hamarosan beletörődött abba, hogy sohasem írja meg az operát, melynek vagy tizenöt évvel korábban, a Kékszakállú kortársaként kellett volna megszületnie. De nehezen tudunk szabadulni a benyomástól: a negatív indoklás valójában ellenkező irányú affirmációt rejteget, Kodály felismerését, hogy képes létrehozni saját változatát Odüsszeusz hazatéréséről. Sajátját, amely látszatra nem az övé – önmagát a szövegtelenség anonimitásába rejtheti, és átadhatja a szót a népdaloknak. Könnyű dolga volt Kodálynak, ahogy az „értelmetlen ember" inszinuálta? Hogyne, hiszen az ezeréves tapasztalatokból táplálkozó népköltésben az egyének és közösség minden érzelmi helyzete mély művészi nyomot hagyott – csak rá kellett találni. De a rátalálás nehéz dolog is volt – erről tanúskodnak Kodály feljegyzései az 1932-es változat tervezésekor esetleges felhasználásra kijelölt népdalok soráról. Nálam folklórból felkészültebb elemzőnek kellene vizsgálnia, miben hasonlítanak, s miben különböznek azok a főként az *Erdélyi Magyarság. Népdalok* kötetéből kiválasztott tételek, melyeket felhasznált, azoktól, melyekről végül lemondott. A válogatás általános, elvi szempontjait azonban az eredmény irányából nézve bátran megkísérelhetjük rekonstruálni: legyenek a dalok a lehető legalkalmasabbak zenei nagyforma építésére, és legyenek szövegükkel ékesen, de titokzatosan szóló közvetítői az emberi parabolának, mely a népi életképben kibontakozik.

Az operaházi énekes játék műfaji koncepciója ismeretes módon nem előzmény nélkül pattant ki a szerző fejéből. „Született a Blaha Lujza Színházban 1925-ben" – jegyezte föl a „kis" *Székely fonó*ról.[19] Arra nem vonatkozik, nem vonatkozhat az alkalmas librettó hiányának felhánytorgatása: a korai népi életképet hivatásos író, Emőd Tamás tervezte színpadra.[20] Magam csak a dolgozat előkészítése során is-

16 Uő: „A felújított Székely fonóról, Amerika előtt. Nyilatkozat". In: uő: *Visszatekintés* III, 575.

17 Uő: *Közélet, vallomások, zeneélet*, 197.

18 Uő: „A Székely fonóról és az eljövendő magyar operáról". In: uő: *Visszatekintés* III, 492.

19 Kodály Zoltán: *Közélet, vallomások, zeneélet*, 197.

20 Breuer János: „Kodály és a színpad". In: uő: *Kodály és kora*. Válogatott tanulmányok. Kecskemét: Kodály Intézet, 2002., 79.

mertem meg a kabarészínpadon előadott némajáték cselekményét a Kodály Archívumban őrzött rendezőpéldányból: [21]

Székely fonó
Bartók Béla és Kodály Zoltán népdalgyűjtéséből. Szerezte: Kodály Zoltán
Rendező példány
Székely parasztszoba. Esti világítás. Petróleumlámpa. Bal padkán öregasszony, mellette kisgyerek. A falak mentén végig alacsony falócák. Jobbra elől [...] 6-8 parasztlány. Az ablak előtt bent ül, balra a menyecske (Ifiasszony).
1. Lányok fonnak, énekelnek: *Ne busuljon*
A kép nem mozdul.
Ifiasszony. Nem jön előbbre, csak ott hátul maradva csupán a padra ül le és a balranéző pozitúrából előre szembe fordul.
2. *Én elmentem* (lányokkal játssza)
3. A legény (kintről) *A merre én járok még az fák*
Legények. Kedves komikus apóka becsípve
4. Ifiasszony: *Egy nagyorrú bóha*
Pausa nélkül megy át a dal a kiházasító játékba
5. *Hess légy* (eljátsszák hosszan 2 pár kiházasítását)
Mielőtt még a próza szöveg elmondódna, az Ifiasszony kitépi magát a körből, a legény mellől, otthagyja faképnél, durcásan előresiet balra, külön tőlük leül.
6. Legény énekel mintha neki szólna: *El kéne indulni*
7. Ifiasszony mintegy válaszul *Jöjjön haza édes anyám*
8. *Ne búsuljon* [...] Amint az ének véget ér, 1 lány feláll, szépen kéz a kézben az 1. legénnyel, bal hátul ajtón elmennek. Amint kimennek kezdik kint az éneket. Utána többiek távoznak, közben énekelnek páronként.
Lámpa elalszik. Holdfény. Öregek alszanak
A legény lassacskán odahúzódik az Ifiasszonyhoz, aki már felállt. Erős, nagyon kifejező, békítő duzzogó kedves szerelmes némajátékok. Szembefordulnak, szembenéznek
9. Legény *Cifra bunda* – Ifiasszony *Apró alma*
Kemencepadka lámpás kialszik. Függöny.[22]

21 Az 1925-ös *Székely fonó* szövegkönyvét kivonatos formában közöljük. Kodály Archívum, 264/1, 3. melléklet

22 A korai *Székely fonó* az 1925-ös előadássorozat közben módosításokon esett át. Követésüket bonyolítja, hogy a nagy változat előkészítése közben Kodály bejegyzéseket eszközölt a régi partitúrába. A fennmaradt zenekari szólamok tanúsága szerint a párok távozását kísérő dal (Ne búsuljon) és a finálé közé no. 8-ként később beiktatta a Szomorú fűzfának feldolgozását, nyilván, hogy megadja a kibékülésnek az addig hiányzó lírai hitelt. Az 1. szám repríze ekkor a 7 1/2 számot kapta.

Nem tudom, ki adott nevet a figuráknak, mindenesetre releváns a szereposztás: mintha Kodályra és Emmára osztotta volna őket. A Legény és az Ifiasszony egymásnak van teremtve, ám viszonyukra kezdetben nézeteltérés vet árnyat, melynek okát a népi szövegekből kell kiolvasnunk. A korai változat színpadi leírások tekintetében ugyan sokkal részletezőbb, mint a kései, de népi szövegeken kívül abban sem hangzik el egyetlen szó sem. A Legény azzal a dallal jelentkezik be még a színfalak mögött, amelyet a nagy változatban a Kérő későn, baljós visszatérésekor énekel, ugyanúgy a színfalak mögött (*Székely fonó* no. 16., 1925-ben *A merre én járok, még az fák is sírnak* szöveggel). A korai változatban bizonyára hasonló a helyzet, ha nem is ugyanaz: a Legény távol volt – talán lányok szoknyája körül sündörgött? –, s most bűnbánóan könyörgi vissza magát kedvese kegyeibe. Bocsánatot is nyer, de nem azonnal – sőt mikor a kiházasítójátékban magától értődően párul venné az Ifiasszonyt, heves elutasításban részesül. Az álválságnak a két szerelmes azzal ad kifejezést, vagy azzal vezeti le azt, hogy eljátsszák saját árnyékukat: a Legény minden házasság sikertelenségét ecseteli (*El kéne indulni*, no. 14. a nagy változatban), mire az asszony a *Rossz feleség*gel válaszol (no. 15.). Végül bekövetkezik a békülés a *Cifra bunda–Apró alma* nóta jegyében (no. 21/2.).

Hét évvel később Kodály maga írta újra a mesét, lényegét bizonyos szempontból megtartva, más szempontból ellenkezőjére fordítva. Mi tagadás, azok az idők elmúltak, amikor a hősnőt még Ifiasszonynak lehetett nevezni; az új forma női főszereplője, a Háziasszony a nyomtatott szövegkönyv szerint „javakorabeli özvegy, arcán a nem sikerült első házasság nyoma"(!). Látszólag végleg a múltba tűntek az Ifiasszony és a Legény közötti félreértések is: „a második házasság – írja a szövegkönyv – boldognak indult". Csak egyvalami nem változott, a férfi – most Kérő – „csillapíthatatlan vándorlóvágya" (a kifejezést Kodály egy 1907-ben írott levélből idézem, bizonyára megengedhetetlen anakronizmussal). Igaz, igaz: a férfi *kénytelen* elbujdosni – „valami baja akadt a hatósággal"! De mikor voltak a férfiak szűkében az indoknak, ha mehetnékjük volt? Odüsszeusznak is mennie kellett, mert Páris elrabolta Helénát. A Kérő távozik, egyetlen éjszakára vagy húsz esztendőre? Távolléte alkalmat ad az asszonynak, sőt rákényszeríti őt, hogy számot vessen: ha a második házasság valóban boldognak ígérkezik is, vajon meg is marad-e annak? Általánosabban: létezhet-e boldog házasság? A nagy *Székely fonó* – és ez az, amire a szöveget a kollektívum nevében összeállító zeneszerző minden célzást gondosan kerül – a komédia klasszikus hagyományának megfelelően játék, de nem henye játék tartalmukat vesztett népszokásokkal, hanem sorsvető játszma az alapvető emberi társasviszony, a házasság problématikáját ábrázoló kártyákkal. Kodály a kis *Székely fonó* alapkérdését változatsorrá bővítette ki. Az ötletet az Odüsszeusz-terv adhatta. Az 1932-es *Székely fonó* a népi énekes játék szublimált formáiba átplántálja a karaktereknek, viszonyoknak és helyzeteknek azon alternatív többrétűségét, amely az első alakból hiányzott, és amely Kodályt a Móricz-darabban vonzhatta. Lényeges különbség, hogy míg az Odüsszeusz-dráma a férfi-nő páros viszonyokat epikus-lineáris, kvázi-realisztikus formában mutatja be – egy férfi, három nő –, a *Székely fonó*ban nem egy, de három férfi lép fel a három nő mellett: a népszokás „maszkos", általános érvényű formájában eljátsszák, vagy legalábbis érzékeltetik a

párkapcsolatok hármas variációját. A játék két Én-je, a két igazi hős, a Háziasszony és a Kérő – Penelopé és Odüsszeusz –, a nagy kesergők, szenvedés és hűség mintaképei. A korai alakhoz képest önálló életre kél a férfi árnyéka: ott a legény énekelte a házasság elbátortalanító kilátásait mérlegelő cinikus férfidalt, itt új figura, a Nagyorrú bolha. De a Bolha mást is énekel: andere Städchen, andere Mädchen, avagy *Most jöttem Erdélyből* (no. 11.). Az alak maszkot visel. Ijesztő kérdés: vajon nem a Kérő rejtezik-e álarca mögött, nem a férfi – minden férfi – igazi arcát látjuk-e: azzal az ürüggyel, hogy bujdosik, valójában más nők után kajtat. Szándékában áll-e egyáltalán megházasodni, vagy csak jól akarja tartatni magát? Kétely támad a Háziasszonyban – ennyi megmaradt a régi *Székely fonó*ból –, ezért is válaszol ő maga: a Rossz feleség balladáját megtartja Basilides Mária, nem a Szomszédasszony énekli. Ő lenne a Háziasszony kirendelt árnyéka, aki azonban Penelopé sugárzó fényében szinte láthatatlanná halványul. De azért valamelyes sötétség tapad hozzá – mint a fiatal legény anyja, tulajdonképpen kerítőnőként lép fel, nem is sikertelenül. Fiatal legény és fiatal lány – nem szükséges ecsetelnem, hogy a *Székely fonó* igazi gyengédséggel a harmadik párt veszi körül, a régi alakokhoz képest a maszületetteket, ártatlanokat, a jövőt. Akik még abban bíznak, hogy *első házasságuk sem sikerül rosszul*. A transzcendens szerelem győzelmének ábrázolását – és transzcendenciájának érzékeltetését – Kodály kulcsfontosságúnak tartotta, ezért a világ végére vándorolt érte: a kerek erdő, melynek közepébe a szerelmi beteljesülés két rozmarinbokra hajt, nem Erdélyben, hanem a Felvidéken virul *(A csitári hegyek alatt,* no. 13.). Ugyanakkor a fiatalok annyiban is a legeredetibbek az egész játékban, hogy közvetlenül újraélik a legősibbet, az archetipikust, a mítoszit: a legény valójában a halál (halálmaszkban tör be a fonóba), a Görög Ilona balladában azután cselekmény szerint is meghal, mint Osiris, hogy a leány-Isis feltámaszthassa.

A harmincas évek elején komponálta Kodály első nagy népdaldrámáját vegyes karra (Mátrai képek). Nem kizárólag a színpad ihlette tehát kvázi- vagy ténylegesen cselekményes népdalfeldolgozásokra, de nem elképzelhetetlen, hogy az Odüsszeusz-szöveg is egyike volt a tényezőknek, melyek ebbe az irányba terelték szerzői képzeletét. Annál is inkább, mivel – mint már említettem – a Móricz-darabban minden operailag prejudikált olvasó azonnal felismerheti a librettószerűséget. Különösen a tengerparton játszódó Nausikaa-felvonás kívánkozik zenébe – mint láttuk, maga Kodály bensőjében végig hallotta a felvonást, ha nem is írta le. Az a benyomásom, hogy Nausikaa és a leánykar labdajátéka, amelyet Odüsszeusz megzavar, közvetlenül lecsapódhatott a *Székely fonó* legnagyobbszerű és legnagyszerűbb újdonságában, a legények-lányok csúfolódásától a Görög Ilonáig tartó komplex énekelt táncdrámában. A határozott tollú író – bár nem a legjobb dramaturg – karakterrajzai bátorítást adhattak a házilagos librettókészítőnek az egyéni arcélek elmélyítéséhez is. Az Ifiasszony az első változat ősformájában egyáltalán nem énekelt lírai dalt, a Háziasszony, tudjuk, annál többet. A dalok némelyike mintha a Móricz-darab helyzeteiben szólalna meg. Vajon lehetne-e megfelelőbben illusztrálni Kirké bemutatásának veretes sorait: „Benn a szövőszéknél jár egy csinos asszony, s zengi bűvös dalát, hogy a ház belezendül", mint a *Szomoru fűzfának harminchárom ága* keservesével (no. 5.)? Penelope panasza pedig – „Így csak búsulok, bánkodok és baja-

imnak, nincsen száma szívem mély bánatának" – a Háziasszony másik panaszdalát hívhatta elő az *Erdélyi Magyarság* népdalait lapozgató komponistában: *Tőlem a nap úgy telik el* (no. 19.). Kirké különben sokkal közelebb áll a Háziasszonyhoz, mint Nausikaa (Odüsszeusz együtt is él vele). Amikor a kalandor elhagyja a varázslónőt, az a Háziasszony hangján szólal meg: „Jaj, ha elmegy, énnekem!, s jaj neki: ha itt marad", avagy *Ha te elmégy, engem itt hagysz* (no. 3.). A *Székely fonó* helyzetdalaiból könnyen összeállíthatnánk az egész görög daljátékot: a Kitrákotty-mesével például a disznóvá változtatást játszhatnánk el, és mikor Kirké hidegen kijelenti, „Két hét mulva kiruglak a disznók közé", kiben ne csendülne fel a Rossz feleség balladája? NB. e két feldolgozás már a régi *Székely fonó*ban felhangzott – az Ifiasszony kizárólagos jellemzéséül. Úgyhogy itt nem lehet szó Móricz-hatásról. Ez a mese morfológiai terminusával élve nem genetikus, hanem típusos egyezés. Varázslónőkkel szerelembe esni sem Ithakában, sem a Székelyföldön nem veszélytelen dolog.

ABSTRACT

TIBOR TALLIÁN

THE AVENTURES OF ZOLTÁN KODÁLY FROM ITHAKA TO THE SZÉKELY LAND

Zoltán Kodály has been bound by an intense spiritual relationship to the Homeric epics, in particular to the Odyssey which he had thoroughly studied already as a student at the grammar school (Gymnasium) in Nagyszombat, when he also planned to compose an orchestral work with the title Nausikaa. 1906 he noted in his diary that "the plan for a symphonic poem on the same subject began do down again". 1907 he composed the song *Nausikaa* published 1925 as No 2 of *Four songs*. From 1926 on he seriously considered the composition of an opera on the libretto of Zsigmond Móricz's play *Odysseus bolyongásai* (The Wandering of Odysseus) which in its two first acts describes the amours of the hero with *Nausikaa* and Kyrke, and his return to Penelope in the third. Perhaps in connection with the planning of the opera Kodály sketched some musical ideas for both Nausikaa and Kyrke. The wife of Odysseus waiting faithfully for his husband may have inspired the figure of the Houswife in the second version of *Székely fonó* (Spinnery) whose pantomimic action was written by the composer. The early version staged 1925 dealt with the ambiguities of matrimony through the allegoric quotation of folk songs like *El kéne indulni* and the Ballad about the Evil Wife. The 1932 version systematically broadened the discussion on the chances of marriage by triplicating the figures of both man and woman. In working out the sujet Kodály may have been influenced by Móricz's way of posing the problem of the relation of male and female in the Odysseus-drama.

Tibor Tallián was born in Salzburg in 1946. He studied musicology at the Ferenc Liszt Academy of Music, Budapest. In 1972 he became research worker at the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences in the same city. Since 1998 he is the director of this intitute. He is also professor of music history at the Ferenc Liszt University of Music, Budapest. The main subjects of his research have been life and work of Béla Bartók, music history of Hungary, and the history of opera.

Komlós Katalin

KODÁLY *LAUDES ORGANI* CÍMŰ MŰVÉNEK KELETKEZÉSTÖRTÉNETE*

Kodály Zoltán utolsó nagyszabású kompozíciója, a *Laudes organi* az Amerikai Orgonisták Szövetségének rendelésére készült, a Szövetség Georgia állambeli szekciójának 1966-os atlantai találkozójára. A 83-esztendős Kodály 1966. február 24-én, halála előtt pontosan egy évvel tett pontot a partitúra végére. A bemutató 1966 júniusában volt Atlantában; Boosey & Hawkes még ugyanebben az évben publikálta a művet, „Fantázia egy 12. századi szekvenciára, vegyeskarra és orgonára" alcímmel.

A rendelés minden bizonnyal Kodály 1965-ös amerikai diadalútjának volt köszönhető, amely valósággal lázba hozta az Államok zenei életét: a New Hampshire-beli Dartmouth College egy hangversenysorozatból álló Kodály-fesztivált rendezett, majd a Ford-alapítvány jóvoltából Kodály számos nagy egyetem vendége volt. E látogatás szerves folytatása volt Kodály 1966-os, még nagyszabásúbb északamerikai előadói körútja, amely a Nemzetközi Zenepedagógiai Társaság konferenciáját (Interlochen), és a Torontói Egyetem díszdoktori avatását is magában foglalta.

A *Laudes organi,* a nagyon európai Kodály egyik legeurópaibb kompozíciója az Ujvilág számára készült, az Óvilág üzeneteként.

A szöveg

Az „Audi chorum organicum" szövegkezdetű 12. századi szekvencia több, egymástól típusban és korban is eltérő kéziratos forrásban maradt fenn.[1] Az egyes variánsok szövege kisebb különbségeket mutat. A valószínűleg legrégebbi, a svájci Engelberg apátsági könyvtárában őrzött változat (Stiftsbibliothek, Cod. 102, Bl.

* A tanulmány eredetileg Peter Williams 70. születésnapjára készült angol nyelven, és „The genesis of Kodály's *Laudes organi*" címen 2007 nyarán jelent meg a *Musical Times* 148/2. számában, 63–71. Magyarul a Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézetében 2007. december 14-én, a zeneszerző születésének 125. évfordulóján megrendezett Kodály Emléknap keretében „A zeneszerző Kodály" címmel megtartott tudományos ülésszakon hangzott el.

1 Az egyes források leírását lásd: Norbert Hegner: „Der Conductus »Audi chorum organicum«". *Schweizerische Musikzeitung* 119 (1979)/5, 257–262.; továbbá Michel Huglo: „Deux séquences de musique instrumentale". *Revue de Musicologie* 76 (1990)/1, 81–82. Hegner közli az engelbergi, stuttgarti, mühlhauseni és lipcsei verziók szövegét, valamint a mühlhauseni kézirat fakszimiléjét. Az „Audi chorum" megtalálható az *Analecta Hymnica* sorozatban is (21. kötet, Lipcse: 1895, 204.): a kötet a stuttgarti változatot hozza (HB. I Asc. 95).

12) a St. Gallen-i iskolát, a műfaj egyik legfontosabb műhelyét képviseli. A dallam megtalálható a lipcsei Ágoston-rendi kolostor számára a 14. században összeállított graduáléban és két további németországi (Mühlhausenben, illetve Stuttgartban őrzött) forrásban. Szerkezete – szillabikus stílusával, azonos dallamra énekelt verspárjaival – a *sequentia* (középkori nevén *prosa)* műfajára utal. Norbert Hegner „conductus"-nak, Michel Huglo „séquence instrumentale"-nak nevezi; Peter Wagner, aki a legrészletesebb elemzést írta a darabról, és a lipcsei változat dallamának és szövegének modern átírását is közli, a vers szabad, olykor szabálytalan szerkezetére utalva azt „eine »wilde« Sequenz"-nek látja.[2]

Az *organum* terminus komplexitását boncolva Peter Williams – számtalan más egykorú dokumentum mellett – az „Audi chorum organicum" szöveggel is foglalkozik a *The Organ in Western Culture 750–1250* című 1993-ban megjelent nagy jelentőségű könyvében.[3]

Hogyan találkozott Kodály ezzel a dallammal, és milyen forrást használt művéhez? A *Laudes organi* kompozíciós folyamatát dokumentáló gazdag autográf anyag az „Audi chorum" két változatát tartalmazza, mindkettőt Kodály kézírásában: 1) egy dallam nélküli szöveget, a sorok végén a szótagszám, az egyes sorok alatt a verslábak jelölésével; 2) egy vonalrendszerben kottázott, szöveget és dallamot egyaránt magában foglaló teljes leírást.[4] Az előbbi az engelbergi szövegvariánsnak tűnik; az utóbbi szinte egészen pontos reprodukciója a lipcsei változat 1929-es, Peter Wagner-féle átírásának. Bár ma már lehetetlen megállapítani, hogy Kodály melyiket írta le először, valószínű hogy elsőként az engelbergi szöveget ismerte meg (talán Schubiger modern kiadásában),[5] később azonban mégis a lipcsei forrást választotta modellnek.[6] (A Boosey & Hawkes-kiadás címlapján ezzel együtt, csillag alatt a következő megjegyzés olvasható: „From a XII. c. MS. in Engelberg Monastery, Switzerland".)

Az „Audi chorum organicum" szekvencia valamennyi fennmaradt forrása közt a lipcsei graduále az egyetlen, amelyik a következő szövegű kis függelékstrófát tartalmazza:

Huius artis praeceptori	*Ezen művészet tanítójának,*
Secum Deus det Guidoni	*Guidónak adjon Isten magával együtt*
Vitam aeternalem fiat. Amen	*Örök életet. Amen.*

2 Peter Wagner: „Aus dem St.Thomas-Archiv zu Leipzig: ein mittelalterliches Orgellied". *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 12 (1929)/2, 65–70.

3 Peter Williams: *The Organ in the Western Culture.* Cambridge: 1993, 220–221.

4 A *Laudes organi* kéziratos vázlatanyagát Kodály Zoltánné szíves engedélyével volt alkalmam tanulmányozni a budapesti Kodály Archivumban. A gazdag és értékes anyag a következő jelzetek alatt található: Ms. mus. 70/a és 70/b; Ms. mus. 144; Ms. mus. 376/1–5; Ms. mus. 285. Ezúton is köszönöm Kodály Zoltánné nagylelkűségét, valamint Kapronyi Teréz könyvtáros készséges segítségét.

5 P. Anselm Schubiger: *Musikalische Specilegien über das liturgische Drama, Orgelbau und Orgelspiel, das ausserliturgische Lied und die Instrumentalmusik des Mittelalters.* Berlin: 1876, 90–95.

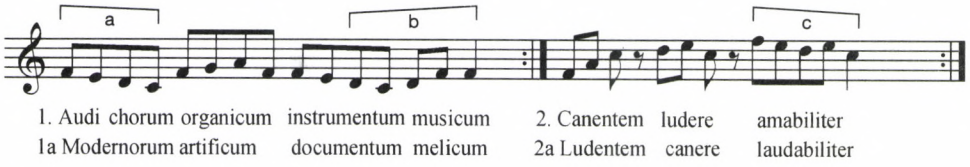
6 Norbert Hegner ugyanerre a megállapításra jut 1979-es cikkében; lásd az 1. jegyzetet.

Ezek a sorok szinte személyes közvetlenséggel szólíthatták meg a zenei nevelő Kodályt. Gyakorlati zeneelméleti megközelítése és a neki tulajdonított szolmizációs rendszer okán Guido d'Arezzo volt az a fajta muzsikus, aki Kodály pedagógiai elveit leginkább megtestesítette. Amikor Kodály 1929-ben (feltehetően) olvasta Peter Wagner tudományos közleményét a *Zeitschrift für Musikwissenschaft*ban, nemcsak az „Orgellied" komplett transzkripcióját fedezhette fel, de illő záradékot is kapott a középkori szöveghez.

Kompozíciós vázlatok

Az Orgonisták Szövetségének felkérésére válaszul Kodály nem orgonadarabot írt, hanem egy nagyszabású művet kórusra és orgonára. Döntését csak részben magyarázza elsődlegesen kóruskomponista mivolta; fontosabb a választott szöveg tárgya. A *Laudes organi*ban Kodály művészi megoldást ad a többértelmű *organum* szó dilemmájára: olyan művet írt, amelyben gazdag és szonórus hangzások jegyében egyesül az orgona és az emberi hang. A latin szöveg terminusai és kifejezései – *chorus organicus; dyaphonico; laetatur dum cantatur* – jubiláló hangzásban kelnek életre, mintha „Az orgona dicsérete" valójában „A zene dicsérete" *(Laudes musicae)* volna.[7]

Az „Audi chorum organicum" dallam saját kezű tisztázatában Kodály egyes kis hangcsoportokat vagy „figurákat" szögletes kapocsba foglal, és azonosító betűjelekkel lát el *(1. kotta)*.

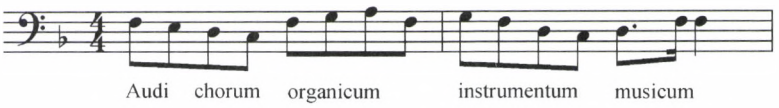


1. kotta. Az „Audi chorum" dallam Kodály átírásában

Mivel a sokstrófás kompozíció organikus szerkezete bőven él a motivikus variálás eszközével, minden (többnyire négy nyolcadból álló) hangcsoportnak további variánsa lesz, b1 – b2 stb. jelzéssel. Valószínűleg a népzenekutatásból eredő elemző gondolkodás késztette Kodályt a teljes darab ilyen szisztematikus vizsgálatára, jóllehet „karfantáziá"-jában a dallamnak csak szegmenseit használta fel. Az első két strófa alkotja a *Laudes organi* témáját, amelynek visszatérése a zárórészben keretbe foglalja a kompozíciót. Az összesen 15 verspárból csak két további egység dallama jelenik meg Kodály partitúrájában: az „e" motívum (7. strófa) más, de ugyanabból a strófából származó szövegre; és a „Huius artis praeceptori" záróstrófa különös, szekvenciális modellje.

7 Írásaiban Peter Williams plauzibilis distinkciót javasol az *organum* és a *musica* terminusok között. „Az *organum* lenne a zene, míg az *acclamatio* pusztán zaj, talán ritmikus kiáltás; a *musica* elméletet jelentett, és nem hangzásélményt, amit ma »zené«-nek nevezünk," magyarázza a *The Organ in Western Culture* 21. oldalán.

Kodály jellegzetes módon alakítja ki témáját az eredeti „Audi chorum" dallamból. Egyrészt *f–e*-ről *g–f*-re cseréli a 9–10. szótagra eső hangokat, másrészt pontozott ritmussá változtatja az utolsó nyolcadpárt *(2. kotta)*.



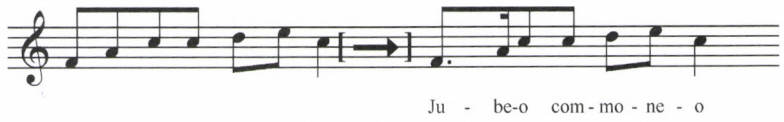
2. kotta. A dallam Kodály-féle verziója a Laudes organi*ban*

Az előbbi hajlékonyabb dallamvonalat eredményez; az *f–e* félhanglépés nagyszerűnddá tágítása továbbá pentaton körvonalat ad a témának. Ami pedig a frázis végének a ritmikai módosítását illeti, az lényeges, az egész mű stílusát érintő kérdést vet fel.

Mint ismeretes, a helyes prozódiát Kodály a zeneszerzői mesterség egyik alapkövének tekintette. Magyar nyelvű vokális műveit mindig a nyelvnek megfelelő prozódia mintájának tekintették; de ugyanez elmondható latin nyelvű kompozícióiról is. Egy 1944-es rádiónyilatkozatban a *Missa brevis* keletkezésével kapcsolatban Kodály a következőket mondta:

> [Az eredeti orgonamise...] egyes témáiban nemcsak az általános hangulati karaktert, hanem a nem hallható szöveg ritmusát is igyekeztem visszaadni. Ez az öntudatlan törekvés oda vezetett, hogy a mű szöveggel is – majdnem végig – énekelhető lett. Egész csekély és lényegtelen változtatásokkal sikerült a tisztán hangszeres misét vegyeskarra és orgonára átdolgozni.[8]

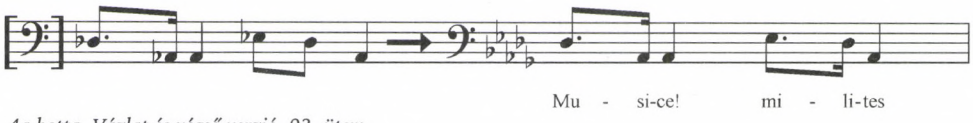
Visszatérve a *Laudes organi*hoz: az „Audi chorum" dallamból kölcsönzött részletek egyenletes nyolcadmozgását Kodály olykor ritmikai variánsokkal töri meg. (Maga a tény persze önmagában természetes: a középkori notáció „parlando" realizálása nyilván nem jelenthet monoton kántálást.) Ezen variánsok közt leggyakoribb a fent említett pontozott ritmus, amely rögtön a nyitótémában megjelenik. Rendkívül tanulságos nyomon követni a kompozíciós vázlatokban, ahogy egyes motívumok fokozatosan nyerik el ezt a jellegzetes formát. A 4. strófa verspárja (a 2. strófa dallamára applikálva) például hol pontozott, hol pontozatlan ritmusban bukkan fel *(3. kotta)*.



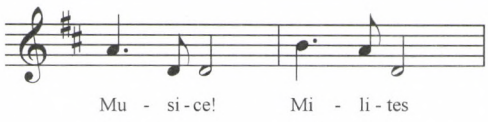
3. kotta. Vázlat és végső verzió, 85. ütem

8 Kodály Zoltán: *Visszatekintés* II. Szerk.: Bónis Ferenc. Budapest: 1964, 495.

A végleges változatban mindkét kezdő szó – „Ideo", illetve „Jubeo" – pontozott ritmust kap. Egy másik példa az 5. strófa („Musice milites"), ahol a második szó tisztán anapesztikus és pontozott verzióban egyaránt előfordul *(4a kotta)*; a végső megfogalmazásban Kodály ismét a pontozott ritmus mellett döntött. (Ugyanezen motívum augmentált alakja a 99–100. ütemekben szólal meg, lásd *4b kotta)*. A hangsúlyos ütésekre helyezett pontozott ritmusok nem ellenkeznek a latin metrikával; a kezdőszótagoknak a magyar nyelvre jellemző gyakori kiemelése azonban magyaros jelleget ad a zenének.

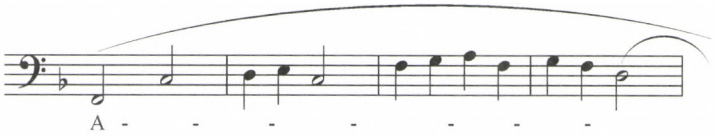


4a kotta. Vázlat és végső verzió, 93. ütem



4b kotta. Augmentált változat, 99. ütem

A záró „Amen" fúgaszerkezetével kapcsolatos vázlatok már egész korán feltűnnek a kéziratanyagban. Maga a téma, a 2. strófa („Canentem ludere") dallamának származéka *(5. kotta;* v. ö. az *1. kottá*val) az *F* főhangnemben



5. kotta. „Amen" fúga-téma, 320. ütem

mutatkozik be, majd a további belépések emelkedő kisszext hangközben követik egymást *(F, desz, a, f')*. A fúgaexpozíciónak ez a tonális terve kezdettől fogva a teljes szerkezet fontos részét kellett, hogy képezze: egyrészt megszilárdítja az elsődleges *F* és a másodlagos *Desz* hangnemet; másrészt a belépések kezdőhangjai, az *F–F* oktáv distanciális osztásával [kisszext = nagy terc] egyensúlyt és szimmetriát kölcsönöznek a zárórészt nyitó portálnak.

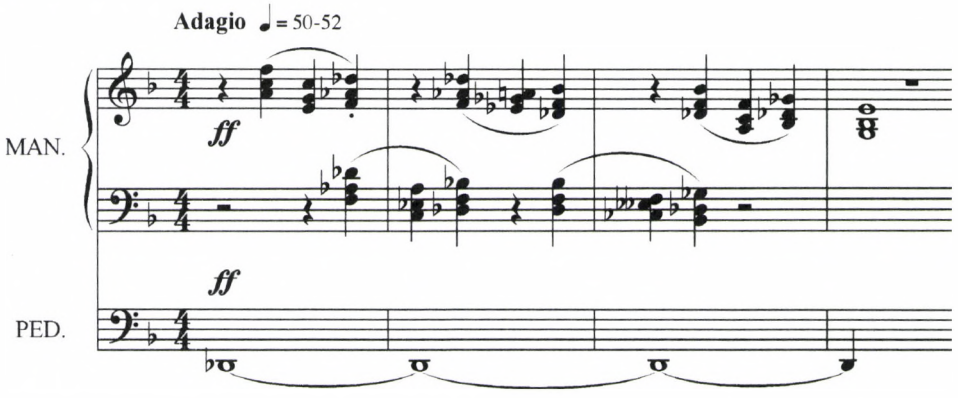
A vázlatanyag legnagyobb részét az orgonaszólamhoz készült előzetes tanulmányok teszik ki. A hatalmas, 68 ütemes bevezetés és a három interludium alkotják a mű fő pilléreit. Kodály egy 1966. augusztus 4-én a Los Angeles-i rádió számára készült interjúban így nyilatkozott művéről beszélgetőtársának, Neszlényi Juditnak (a riport egyébként Dr. Dániel Ernő lakásán készült):

> Épp júniusban mutatták be egy új művemet Atlantában, melyet az Orgonisták Szövetsége kért tőlem: egy kórusra és orgonára írt darabot. [...] Ez egy régi, 12. századbeli költe-

mény, mely az orgonajátékot dicséri. Az orgona játékához a kórus éneke fűz kommentárt. [...] Eszméjét a régi latin szöveg adta: hallgassátok az orgona hangjának különböző lehetőségeit. Úgy gondolom, a téma nagyon érdekes: hogy miképp sikerült, hogy megfelelő zenét írtam-e hozzá, azt persze nem tudom.[9]

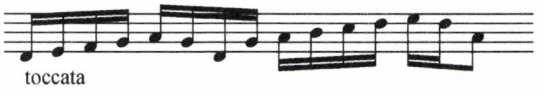
A *Laudes organi* „Fantázia" alcímét valójában az orgonaszólam indokolja. A maesztózus, improvizatív jellegű bevezetésben orgonapontok, szabad szakaszok, kontrapunktikus elemek és virtuóz passzázsok idézik meg a régi mesterek művészetét. Az alkotómunka nem volt könnyű: nem kevesebb mint tíz oldalt tesznek ki az először terméketlennek tűnő ötletek, majd a bevezetés fokozatos kialakulásához vezető vázlatok. Az első kezdemények fölött „Prelud", majd „Introd" feliratot olvashatunk; Kodály még a teljes mű autográf tisztázatát is „Preludium" jelöléssel kezdi. A nyomtatott kiadásban azonban ez nem szerepel.

A komponálási folyamat során döntő, a mű tonális keretét meghatározó változás történik a darab legelején. Az első fogalmazványok hosszú *C* orgonaponttal, a főhangnem dominánsával indulnak; csak később döntött Kodály a *Desz* kezdőhang mellett, rögtön az első pillanatban exponálva ezzel a másodlagos tonalitást is *(6. kotta)*.



6. kotta. Laudes organi, *a mű kezdete (© Copyright 1966 by Boosey & Hawkes Music Publischers Ltd. For the World excluding Hungary, Bulgaria, Czech Rep, Slovakia, Poland, Romania, China, Albania, and the territories of the former Yugoslavia and the former USSR, reproduced by kind permission of Boosey & Hawkes Music Publischers Ltd.)*

A három közjáték megírása is hosszas munkát vett igénybe. Egy korai széljegyzet az 1. interludiumhoz a „toccata" megjelölést viseli *(7. kotta)*,

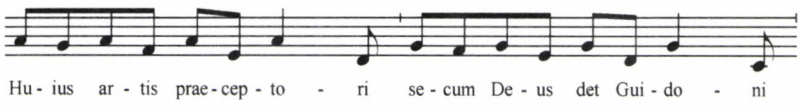


7. kotta. Ms. mus. 70/b, vázlat

9 Kodály Zoltán: *Visszatekintés* III. Szerk.: Bónis Ferenc. Budapest: 1989, 200.

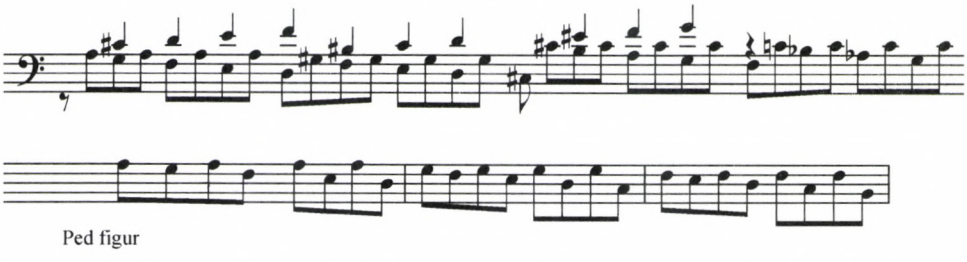
majd később négyoldalnyi vázlat vezet a végleges verzióhoz, amely valóban tartalmaz toccataszerű elemeket, egy szigorú kontrapunkttal szerkesztett hosszabb szakasz mellett (177–221. ütem). Számtalan további kéziratoldalon bukkannak fel a 3. közjáték fragmentumai, azután a tervezett befejezés két különböző változatát láthatjuk. Mindkettő az F-dúr V–I zárlatára épül, de mindkettő rövidebb és koncepciójában szerényebb, mint a végső megfogalmazás impozáns építménye.

Visszatérve az „Audi chorum"-szekvencia Kodály kezével leírt példányához: két érdekes hozzátétel érdemel figyelmet, és mindkettő a függelékstrófa, a „Huius artis praeceptori" különös dallamához kapcsolódik *(8. kotta)*.



8. kotta. „Huius artis", 15. strófa

Az egyik a zenei nevelő Kodályra vall, akinek gondolatai egy középkori dal vizsgálatakor is ilyen irányban működnek. A „Huius artis" részlet alatt, a margón Kodály kézírásával a következő megjegyzés olvasható: „ének gyakorl. mint a Bartalus idézte hangközgyakorl. / énekelt memoriálvers". A lépegető dallamhoz hasonló gyakorlat valóban megtalálható a Bartalus István-féle *Énekiskola* 1. részében, amelyet „A népiskolák III.–IV.osztálya számára" átdolgozott kiadásban jelentetett meg a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium 1914-ben.[10] A másik, ezúttal kottás „kommentár" kiindulópontja is a „Huius artis"-dallam, amely nyilvánvalóan egy újabb, a barokk zenéből ismert témára emlékeztette Kodályt: ugyanaz a modell, azzal a döntő különbséggel, hogy súlytalan helyen, rövid szünet után indul. (Legismertebb példája J. S. Bach *d-moll toccata és fúgájának* fúgatémája.) A lap alján Kodály miniatűr ellenponttanulmányt vázol fel ebből a verzióból, vele ellenmozgásban haladó kontraszubjektummal, félhangos csúsztatással szekvenciálisan megismételve (a szükséges módosítójelek egy része hiányzik). Ez alatt az eredeti változat látható egy szólamban, „Ped figur" megjegyzéssel *(9. kotta)*.



9. kotta. Ms. mus. 70/a, vázlatok

10 *Bartalus István-féle Énekiskola* 1. rész, A népiskolák III.–IV.osztálya számára. A népiskolai új tanterv alapján / Átdolgozta Pataky Vilmos Állami Tanítónőképző-Intézeti tanár Budapesten, 4. kiadás, Budapest: M. Kir. Tudományegyetemi Nyomda, 1914, 32.

Bizonyos értelemben Kodály mindkét gondolatot felhasználja a *Laudes organi* zárórészében. A „Huius artis" négyszólamú kóruson *fortissimo* megszólaló csúcspontja két félhangos szekvenciális ereszkedést tartalmaz (354–360. ütem), a „Ped figur" augmentált változata pedig fenséges hatással szólal meg a rövid orgonakóda pedálszólamában.

A mű címére vonatkozóan különböző alternatívák szerepelnek a kéziratos anyagban: *Laudes organi* csak egy volt a sok közül. A nyomtatott kiadásban olvasható alcím viszont már a szekvenciadallam autográf lapján megjelenik, németül, szögletes zárójelben:

[Phantasie über eine Gesang aus dem XII. Jh. B]
[f. org. u Chor]

A Ms. mus. 376 számú kézirat utolsó oldalának alján található, rövid listába írt latin kifejezések feltehetően tervezett címek a nagy műhöz:

[Ad juvenes musicos]
Laus [organi] laudes]
Adhortatio musicorum

Az első és utolsó közülük („A zenész ifjakhoz"; „A zenészek buzdítása") nagyon jellemző Kodályra: szinte művészi életprogrammját reprezentálják ezek a szavak. De közvetítik az „Audi chorum organicum" szöveg üzenetét is: a vers egy része valóban *adhortatio musicorum*, különösen az 5–6. strófa:

Musice milites, te habilites,
Usum exercites, artem usites
Habilem corpore te praebeas,
Facilem pectore te exhibeas.

Muzsikus, törekedj és képezd magad,
Gyakorolj rendszeresen, építsd művészetedet.
Mutatkozzál testben ügyesnek,
Szívben készségesnek.

Ezeken az intelmeken keresztül ismét Kodály, a nevelő szól, akárcsak J. S. Bach a *Wohltemperiertes Clavier* címlapján, amikor művét „a tanulni vágyó zenész ifjuság hasznára és okulására" ajánlja.

Nagyforma

A *Laudes organi* – szerzője megjelölése szerint – „Fantasia", de olyan fantázia, ami nem nélkülözi a rendet. Többrészes szerkezetét hosszú orgonaszóló vezeti be, majd a szekvenciaszöveg 15 strófája hét szakaszba rendeződik, a következő, a szemközti oldalon látható ábra szerint.

A darab második felében az egyes kórusblokkokat orgonaközjátékok választják el egymástól. A csúcspontot az 5. részben érjük el, erőteljes fokozás után („qui regnat per saecula", 233–234. ütem), majd az ezt követő orgonaszóló lassú *diminuendója* vezet vissza a téma visszatéréséhez, ezúttal Desz-dúrban, a záró „Huius artis" strófa szövegére. A felső szólamok imitációban éneklik a dallam augmentált alakját, az utolsóként belépő basszus szólam pedig duplán augmentálva, *cantus firmus*szerű hangokkal támasztja alá az utolsó orgonaközjátékot megelőző második

Formarész	*Szöveg*	*Strófák*	*Ütemszám*	*Hangnem*
	Bevezetés			
1	Audi chorum organicum	1–4	69–91	F
2	Musice milites	5–8	92–126	Desz
3	Gravis chorus succinat	9–11	127–152	D
4	Nunc per voces medias orgona közjáték	12–13.1	153–176	G
5	Tali modulo orgona közjáték	13.2–14	222–234	x
6	Huius artis praeceptori orgonaközjáték	15	253–270	Desz
7	Amen	320–377		F

csúcspontot. Immár szilárdan F-dúrban, megfelelő előkészítés után annak az „Amen" fúgának a mesteri perorációja koronázza meg a művet, amelyik méltón foglalhat helyet a zenetörténet legnagyszerűbb tételzáró vagy cikluszáró „Amen"-fúgáinak monumentális sorában.

A teljes szerkezet hídformát mutat, tematikus és tonális rekapitulációval a végén. Az eredeti „Audi chorum" dallam által meghatározott F-dúr főhangnem mellett másodlagos hangnemként a tercrokon Desz-dúr jelenik meg. A hangszeres bevezető hatalmas „Auftakt"-ja után (amelyben a kettős tonalitást rögtön a legelső ütem exponálja, lásd *6. kotta)* az 1–2. formarész F-dúrban, illetve Desz-dúrban van, és ennek a hangnemi rendnek a tükörképe zárja a művet a két utolsó szakaszban:

Bevez.
Desz – C //**F – Desz** – D – G – x – **Desz – F**
[F: V]

A *Laudes organi* több tekintetben is Kodály életművének a summája. A zeneszerző, akinek ritka humanista műveltségéről már a szövegválasztás tanúskodik, az anonim költő szavain keresztül saját hitvallását komponálta meg a zene hatalmáról, a tanulás és önfejlesztés fontosságáról, és Istennek a zenén keresztül való szolgálatáról. A mű zeneszerzői eszköztárában számtalan „tudós" technika kap szerepet: imitáció, ellenpont, augmentáció, diminució, a retorika különböző elemei. Bizonyos textúrák a korai polifóniára utalnak (például a párhuzamos akkordok a „Gravis chorus" szakaszban, 129–150. ütem), Kodály modalitásra és mixtúrás harmóniaírásra való eredendő hajlandósága azonban természetes módon olvad ebbe a stílusba. A *Laudes organi*ban az idős Kodály Zoltán, a magyar nemzet Praeceptora a régiek szellemén keresztül búcsúzik a világtól.

ABSTRACT

KATALIN KOMLÓS

THE GENESIS OF KODÁLY'S *LAUDES ORGANI*

The text of *Laudes organi,* the 12th-century sequence "Audi chorum organicum", survives in several manuscript sources. Kodály had probably used the Leipzig version (14th-century Gradual from the Augustinian monastery) as it appears in the 1929 transcription by Peter Wagner *(Zeitschrift für Musikwissenschaft,* 12/2).

The autograph sketches (Kodály Archives, Budapest) provide valuable information about the compositional process: the gradual transformation of the melodic borrowings from "Audi chorum"; the development of the tonal structure; the painstaking work on the long solo sections of the organ.

The article closes with a suggestion for the overall form, and tonal plan of the composition.

Katalin Komlós musicologist and fortepiano recitalist, is Professor of Music Theory at the Franz Liszt University of Music, Budapest. She received her PhD in musicology from Cornell University. Professor Komlós has written extensively on the history of 18th-century keyboard instruments and styles. Her book Fortepianos and their Music was published by Oxford University Press in 1995; the Hungarian translation (Fortepianók és zenéjük) by Gondolat Kiadó, Budapest, 2005.

Vikárius László

KODÁLY: *A ROSSZ FELESÉG* BALLADÁJA*

„Róka Ádámnétól (60 é.) tanultam Kászonujfaluban (Csik) 1912" – így szól Kodály forrásmegjelölése *A rossz feleség* balladájának feldolgozása végén.[1] Hasonló megfogalmazás kíséri az 1925-ben az Universal Editionnál megjelent nagy népdalfeldolgozás-sorozat, a *Magyar népzene* I–II. kötetének minden darabját, s csak a későbbi füzetekben válik általánossá a megszokottabb – személytelen – név, helység, gyűjtési időpont megadása. Mintha a kezdetben használt felirat is jelezné, milyen szerényen – szinte szeméremmel – nyúlt a gyűjtött népzenei anyaghoz a komponista. A népdalnak a Bartókkal közösen kiadott *Húsz magyar népdal*t követő elszórt, alkalmi megjelenése (az I. kvartettet nyitó mottó, a *Hét zongoradarab* két „székely" darabja) után a kamaraművek és dalok szerzője szinte előzmény nélkül s váratlan intenzitással fordult az 1920-as évek elején a népdalhoz mint feldolgozandó témának való anyaghoz. Nem véletlen, hogy amikor 1922-ben az Universal igazgatójával közli, hogy népdalgyűjtéséből nagyobb számban feldolgozásokat adna közre, Emil Hertzka figyelmezteti, ne feledkezzen meg róla, hogy Bartók mely dalokat dolgozta már fel. Kodály e megjegyzésre válaszolva írja: „Természetesen jól ismerem a Bartókéit, s másokat fogok kiválasztani."[2]

Valóban másokat választott. Már a műfajválasztás is jellegzetesen eltér: Kodály népdalsorozatának első két füzete „5 székely ballada és dalok" alcímmel jelent meg. A feldolgozott 10 dalnak a fele tehát ballada. Bartók ének-zongora feldolgozásaihoz a „lírai"-nak nevezett dalokat részesítette előnyben. Csupán a korai

* A Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézetében 2007. december 14-én, a zeneszerző születésének 125. évfordulóján megrendezett Kodály Emléknap keretében „A zeneszerző Kodály" címmel megtartott tudományos ülésszakon elhangzott előadás.

1 A dal forrásaihoz lásd Berczky János–Domokos Mária–Olsvai Imre–Paksa Katalin–Szalai Olga: *Kodály népdalfeldolgozásainak dallam- és szövegforrásai*. Budapest: Zeneműkiadó, 1982, 125., 198-as szám.

2 „Selbstverständlich kenne ich die Bartóksche[n] genau, und werde andere wählen". Kodály az Universal Editionnak, 1922. május 5. In: *Zoltán Kodály Letters*. Ed.: Dezső Legány and Dénes Legány. Budapest: Argumentum–Kodály Archívum, 2002, 41. (59. sz.) – Hertzka levelének tartalmára csak Kodály leveleiből következtetek, miután az Universaltól kapott levelek pillanatnyilag feldolgozás alatt állnak a Kodály Archívumban, és nem tanulmányozhatók. Kodály először 1922. április 1-jei levelében a következőképpen említi tervét: „Eine grössere Anzahl selbstgesammelter Volkslieder habe ich noch nicht veröffentlicht. Es liesse sich darus eine hübsche Sammlung bereiten, etwa in dem Ausmass der Rimsky'schen oder Balakirew'schen russischen." Uott, 40. (58. sz.).

„Fehér László"-feldolgozásban nyúlt a balladához. Még hangszeres darabjai között is egyedülálló az 1918-ban komponált „Ballade", a *Tizenöt magyar parasztdal* variációs lassú tétele az „Angoli Borbála" dallamára. Kodály – első megfogalmazásukban énekhangra zongorakísérettel készült – népdalfeldolgozásai különös hangsúllyal fordulnak éppen a ballada műfaj felé. A variált strofikus feldolgozásra ideálisan alkalmas – egyúttal zeneszerzői kihívást is jelentő – ballada egy képzeletbeli színpadon lejátszódó dráma. A sorozatot magát is egy ballada vezeti be, a leghíresebb, legtöbbet elemzett *Mónár Anna* tíz strófáját feldolgozó nagyszabású kompozíció.

A zeneszerző hátrahagyott írásai között található egy sajnos datálhatatlan, s amennyire meg tudom állapítani, ismert íráshoz nem köthető feljegyzés, melyet tartalmánál fogva szívesen hoznék kapcsolatba az itt tárgyalt időszakkal, a népdalfeldolgozások nagy sorozatának tervével. A feljegyzés „Zenei anyanyelv" címszó alatt szerepel, s a „Harmonizálás célja, módjai, különbségei [...]" kezdettel nyilvánvalóan az énekhangra és zongorakíséretre szánt népdalfeldolgozás problémájáról jegyzi meg:

> Schubertunk nincs. Talán nem is lesz. Talán elmulasztottuk a közvetlen lírai kifejezés pillanatát. [...] Ellenben van egy csomó remek, Schubertnél nem alábbvaló melódiánk, melyek szövege is sokszor jobb.
> Mi kell ahhoz, hogy koncertterembe, a magasabb zenével foglalkozók házi zenélésébe bekapcsolódjék? Kíséret. Megadom a kíséretet legjobb tudomásom [*szerint*]. A kíséret nem rosszabb, mint Schuberté (vannak geniális [*darabjai*], amelyekkel nem kívánom összehasonlítani, nem lehet versenyezni, Erlkönig, Gretchen [am Spinnrade]), de az átlagos Schubert [*kíséreteknél*] nem rosszabb. A dallam sem rosszabb, néha jobb. Ha elegendő számú összegyűl: nyertünk egy magyar Schubertet, valamit, ami részben hasonló funkciót tölt be a fejlődésben, mint Schubert a németekében.[3]

Az sem mellékes, hogy Kodály mindjárt ez után éppen a balladáról s annyi német ballada megkomponálójáról, Carl Loewéről beszél: „Ballada: nincsen Lövenk [*sic*], Három árva, Kádár [Kata] fölér egy tucat középszerű Löve balladával."

Ahogy a későbbi *Székely fonó*, mint közismert, szorosan kapcsolódik a *Magyar népzene* sorozat munkálataihoz, az énekhangra és zongorára szánt népdalfeldolgozás-sorozat terve maga sem választható el egy még korábbi vállalkozástól, a *Székely népdalok* címmel tervezett s *„Erdélyi magyarság. Népdalok"* címmel 1923-ban három nyelven kiadott gyűjtemény közreadásától. E fontos, a húszas évek elején komoly és felelős politikai tettnek mondható népdalgyűjtemény közreadására, melynek keletkezéstörténetét és forrásait újabban Szalay Olga vizsgálta,[4] Bartók és Kodály 1921-ben kötött szerződést a Rózsavölgyi zeneműkiadó céggel. Bár Bartók a kéziratot átnézte, amint már az előszó szövegezése is mutatja, a gyűjtemény lényegé-

3 Kodály Zoltán: *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers.* Hátrahagyott írások. Közr.: Vargyas Lajos. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1993, 32. A feljegyzések között egész sor további is található a népdalfeldolgozás problámájához, lásd uott 61–72.

4 Szalay Olga: *Kodály, a népzenekutató és tudományos műhelye.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 2004, 102–113.

ben Kodály munkája volt; a közölt dallamok között is saját gyűjtése van túlsúlyban. Nem véletlen azonban, hogy amikor 1924-ben az újonnan megnyílt Blaha Lujza Színház népdalokra épülő kisebb jelenetek sorozatának bemutatását tervezte, melynek egyetlen megvalósult darabja a „kis" *Székely fonó* volt, a színlap még mindig említette Bartók nevét:

> *Székely fonó* | magyar énekes jelenet Bartók Béla és Kodály Zoltán népdalgyűjtéséből. | Színpadra írta Kodály Zoltán [...][5]

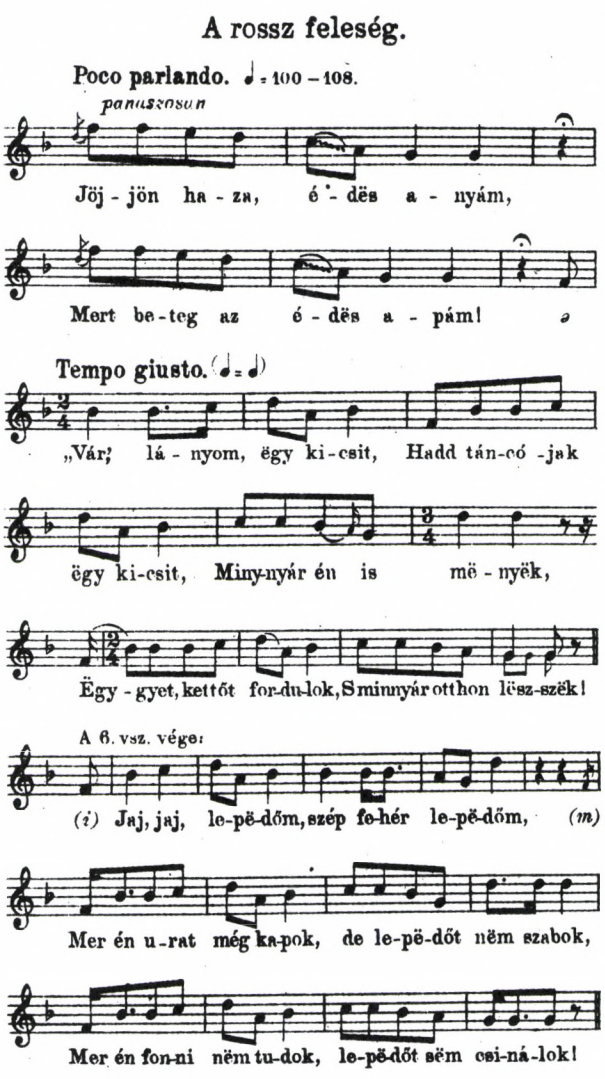
A kötetnek szánt, hangsúlyos „*Székely* népdalok" cím és a *Magyar népzene „Székely* balladák és dalok" alcíme közötti egybecsengés nem véletlen. Kodály énekhangra és zongorára szánt népdalfeldolgozásaihoz a tudományos közreadás válogatása szolgált alapul. A zongorakíséretes első két füzet valamennyi darabjában felhasznált népdal szerepel a kötetben. *A rossz feleség* is egyike az *Erdélyi magyarság*ban közölt daloknak; e ballada a népdalgyűjteményben még két további változatban is szerepel.[6] A népdal különlegessége vitathatatlan (lásd az *1. és 2. fakszimilét a 264. és 265. oldalon)*. Bár nem ismeretlen egy-egy dal eléneklésénél a belső tempóingadozás, olykor akár határozott tempóváltás, annak ilyen következetes megvalósulása – Poco parlando, majd Tempo giusto – mondhatni egyedülálló ebben a balladában.

Ha az 1923-ban megjelent *Erdélyi magyarság* kötetre támaszkodunk, alig néhány példában találunk alkalmi tempókontrasztot. *A rossz feleség* balladájához legközelebb a Bartók által a *Nyolc magyar népdal*ban (1907/1917) feldolgozott „Asszonyok, asszonyok" áll, melyet Kodály a kötetbe ismét saját gyűjtéséből vett fel *(3. fakszimile a 266. oldalon)*. Ugyan hangsora moll *(A rossz feleség* dór sorával szemben), és első-második sora 12 szótagos (a ballada 8-szótagos kezdő soraival szemben), az első és második sorpár szembeállítása – Poco parlando, majd Con moto – balladánkhoz teszi meglepően hasonlóvá. Mindkét népdalban a siratóval kapcsolatba hozható lassú, ereszkedő parlando dallamra egy hangszeres tánckaraktert idéző, ütempárokból szabadon építkező gyorsabb giusto válaszol.

Időben is, térben is egymáshoz közeli gyűjtésekből, Csík megyéből valók a felvételek: az 1907-es gyergyócsomafalvi felvétel a Bartóké, az 1910-es gyergyószentmiklósi gyűjtésből a Kodály által gyűjtött „Asszonyok, asszonyok", az 1912-es kászonújfalui gyűjtésből *A rossz feleség*. A gyors rész ütemparosságát vizsgálva már

5 Breuer János: „A színpadi szerző műhelyében". In: uő: *Bartók és Kodály: Tanulmányok századunk magyar zenetörténetéhez.* Budapest: Magvető, 1978, 176. – Hasonlóan szerepel a *Székely fonó* már az átdolgozás részleteit is tartalmazó kéziratos forrásaiban, lásd a Kodály Archívum Ms. Mus. 264-es jelzet alatt őrzött kéziratait. E kéziratok fénymásolatainak tanulmányozásáért Kodályné Péczely Saroltának és Kapronyi Teréznek tartozom köszönettel. A „kis" *Székely fonó* Blaha Lujza Színház-beli előadásához lásd még a *Kodály a színpadon* című kötetet, szerk. Kis Domokos Dániel. Budapest: Osiris Kiadó, 2007, 63–65., melyben részletek találhatók a korabeli kritikákból, valamint Tallián Tibor tanulmányát a *Magyar zene* folyóirat jelen számának 239. oldalán.

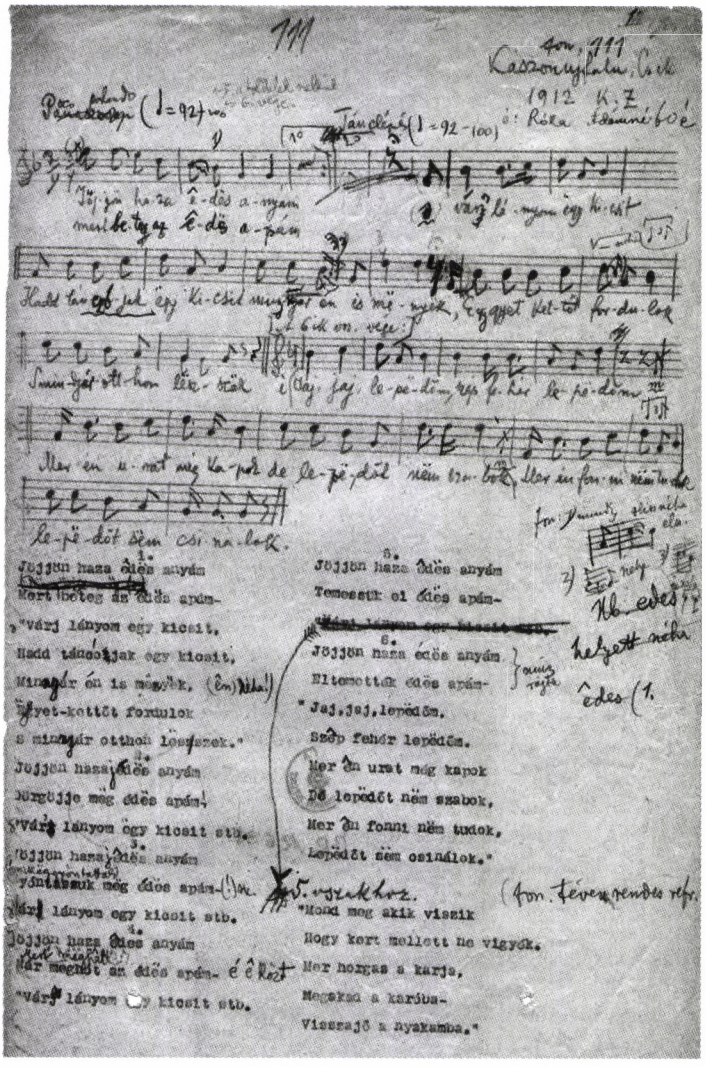
6 Bartók Béla–Kodály Zoltán: *Erdélyi magyarság. Népdalok.* Budapest: Népies Irodalmi Társaság, [1923], 25-ös, 40-es és 49-es szám. A balladához és variánsaihoz lásd Vargyas Lajos munkáját: *A magyar népballada és Európa.* Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 2. köt., 436–443., 63-as típus.



1. fakszimile. A rossz feleség *ballada kiadása az* Erdélyi magyarság*ban*

Paksa Katalin szoros párhuzamot mutatott ki a két dal és variánsai között. A zenei kapcsolat mellett szövegbeli összefüggésre (rossz feleség, megesett lány) is meggyőzően hívta fel a figyelmet.[7]

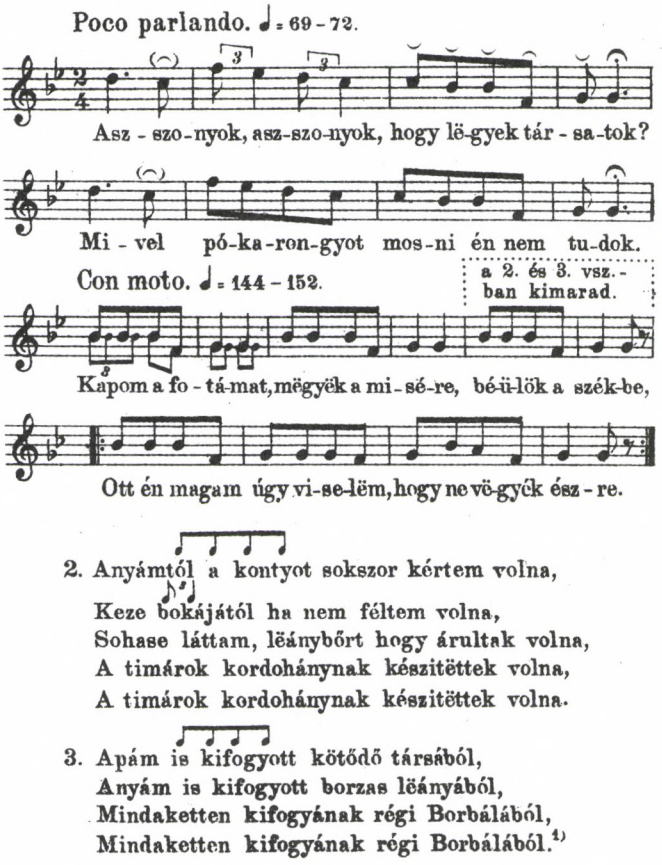
7 Paksa Katalin: „Ütempárosság és strófaszerkezet összefonódása a magyar népdalok egyik csoportjában". *Népi kultúra – népi társadalom.* Az MTA Néprajzi Kutató Csoport Évkönyve 11–12, szerk. Kósa László (1980), 219–243. – Megjegyzem, hogy miután *A rossz feleség*ben kivételesen következetes a kérés-elutasítás a versszakokon belül, a kontraszt valamelyest egészen másféle dalokkal, különböző refrénes formákkal is párhuzamba állítja. A kitűnő tanulmányra egymástól függetlenül hívta föl figyelmemet Domokos Mária és Bereczky János. Mindkettejüknek hálásan köszönöm.



2. fakszimile. A rossz feleség *ballada, támlap Kodály kézírásával (Bartók-Rend, BR 12638, MTA Zenetudományi Intézet Népzenei Osztály)*

A rossz feleség persze dialógus, amely igen gyakori balladáinknál – akár kizárólagosan, akár elbeszélő részekkel váltakozva. Általában azonban a két (esetleg több) szereplő azonos dallamra énekelhet kérdést, feleletet, kérést, elutasítást.[8] Még *A rossz feleséghez* szövegszerkezet és tartalom szempontjából igen közel álló *A hitetlen férj* balladája sem él az egymásra felelő, ellentétes sorpárok kont-

8 Egyes balladák előadásánál mégis megjelenik egyfajta finom, expresszívnek mondható, azonosulást sugalló lassítás-gyorsítás a szövegtartalomnak megfelelően.



3. *fakszimile.* „Asszonyok, asszonyok" *az* Erdélyi magyarság*ban*

rasztjának lehetőségével.[9] Éppen ez húzza alá *A rossz feleség balladá*jára egyedülállóan jellemző „reflektivitás"-t: a népdal a kétféle stílust kifejezőeszközzé teszi. Kodály pedig, mint látni fogjuk, ezt a reflektív sajátosságot használja ki, s erősíti föl.

Hogy mennyire fontos volt a dal feldolgozása a komponistának, jól mutatja, hogy a két *Székely fonó*ban meglehetősen eltérő dramaturgiai helyzetben alkalmazza. Nem is könnyen illeszthető be a történetbe. Mindkét változat kísérletnek mondható szerepeltetésének indoklására. Az 1924-es változatban az Ifiasszony dacos

9 Lásd a ballada változatait Vargyas munkájában, *A magyar népballada és Európa*, 2. köt., 444–445., 64-es szám.

válaszaként hangzik el a Legény évődő „El kéne indulni, meg kén' házasodni" dalára.[10] Megjelenése a nagy *Székely fonó*ban még inkább epizodikus, zsánerszerű. Itt a megelőző dalt a Legény helyett a Bolha énekli. A ballada elhangzásának dramaturgiai indoka ekkor az, hogy előadását követően jelenik meg váratlanul bilincsbe verve a szabadnak hitt Kérő.

A dalból tulajdonképpeni kompozíciós források nem ismertek. Mindössze két, Kodály Emma által készített, szerzői bejegyzéseket is tartalmazó, azonos kézirati stádiumot képviselő másolati leírás maradt fenn.[11] Az előbbi magyar–német nyelvű, az utóbbiba írta be harmadikként Calvocoressi a maga angol fordítását.[12] Bár Kodály munkamódszere alapján nemcsak az autográf leírás hiányzik, hanem azt megelőző vázlatos formákat is fel kell tételeznünk,[13] a kompozíció (és kialakulása is) jelenleg csak a végleges műalak alapján vizsgálható.

Kodály a népdalnak, melynek mindössze két versszakát hagyta el a dalban,[14] viszonylag részletes lejegyzését választotta a feldolgozás alapjául. Megőrizte az előképet, kis glissandóval jelölt portatós rácsúszást a következő hangra például a folyton ismétlődő „é-é-des anyám", „é-é-des apám" elhangzásakor. Szembeszökő az etnográfiai hitelességre való törekvés.

A dór hangsor – úgy tetszik – két irányba is kinyitja a tonális értelmezés lehetőségét: egyrészt helyettesítheti a feldolgozás f-mollja.[15] (Az f-mollt a népdal 3–4. sorának egyértelmű Asz-dúrja is indokolja – ismét a feldolgozás hangnemére hivatkozva.) Másrészt nem idegen az egész hanggal magasabban lévő g-moll sem. Éppen ezt használja ki Kodály a megzenésítés második felében a drámai fokozás

10 Nem véletlen, hogy az első *Székely fonó* tervben éppen *A rossz feleség* kapott centrális szerepet. A kritikus Péterfy István, Basilides Mária férje visszaemlékezésében *A rossz feleség* balladáját említi, mint amely köré a jelenetet tervezték. Lásd Péterfy István: *Emlékezéseim*. Budapest: Gondolat, 1965, 123.: „Emőd Tamás [...] azzal jött hozzám, hogy mit szólnék hozzá, ha ő arra [a] merészségre vállalkoznék, hogy a feleségemet felkéri [...] néhány régi székely népdal előadására, azokra, amelyeket koncertpódiumon Kodály-átiratokban hallott tőle. Azt válaszoltam, hogy igen szépnek, jónak találom a gondolatot [...] de valahogyan színpadra szcenirozva kellene csinálni. Ezt mindjárt akceptálta Emőd, s [...] beszélt Kodállyal. Meg is állapodtak egy tíz-tizenkétperces kis jelenetben, amelyben [...] fellépne a feleségem, meg egy bariton szerepben Szende Ferenc, s még talán egy kis kórus és statisztéria közreműködésével adnának elő néhány székely balladát, csúcspontként pedig a *Rossz feleséget*." Eredeti elképzelés szerint a *Székely fonó* lakodalmi jelenet lett volna, lásd Breuer János: „Kodály és a színpad". In: uő: *Kodály és kora*. Kecskemét: Kodály Intézet, 2002, 78–80. – A ballada feldolgozása maga több Kodály-dallal együtt első ízben 1924. április 22-én hangzott el, feltehetőleg a Zeneakadémián egy 6 órai koncerten. A Kodály Archívum őrzi a koncert műsorlapjának másolatát.

11 A két másolat azonos kézirati stádiumot képvisel annak ellenére, hogy sorbeosztásuk eltérő.

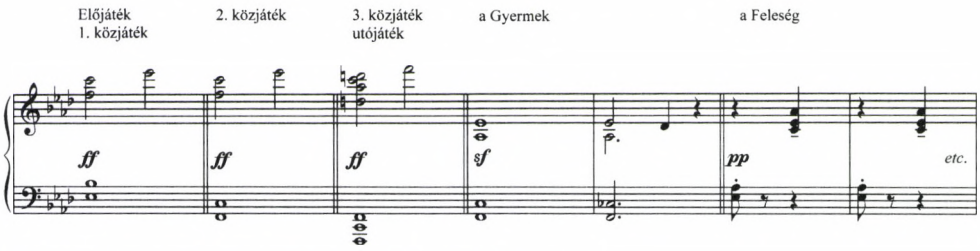
12 Jelzetük a Kodály Archívumban Ms. Mus. 800. Michel-Dimitri Calvocoressi írását a Bartók Archívumban őrzött francia nyelvű levelei alapján azonosítottam.

13 A *Székely fonó* átdolgozásához készült jelentős mennyiségű vázlatos anyag, melyet a Kodály Archívumban tanulmányozhattam, nyilvánvalóvá teszi, hogy a dal többféle korai forrásának elvesztével vagy lappangásával kell számolnunk.

14 A feldolgozás az 1., 3., 4. és 6. versszakot használja föl. A két versszakot nyilvánvalóan a drámai hatás fokozása kedvéért hagyta el.

15 A *Székely fonó*ban a dal fél hanggal mélyebben, e-mollban szerepel nyilván hangszertechnikai megfontolásokból.

érdekében. A dal kíséretének harmóniavilága kvintszerkezetekre épül. (A vázlatos *1. kottán* követhető néhány meghatározó harmóniai mozzanat.)[16]



1. kotta. Meghatározó tonális mozzanatok a ballada feldolgozásában

A feldolgozás telve van finom „madrigalizmusokkal", melyek mintha csak a különleges népdal kivételes madrigalizmusait fokoznák föl. A zeneszerző Kodály minden eszközt a gyermek siratószerű, lassú parlando kérlelésében és az anya táncát megidéző giusto válaszában rejlő, már tárgyalt karakterkülönbség hangsúlyozásának szolgálatába állít. A kérést természetszerűleg húzza alá a mély regiszter, az álló kísérő harmónia, melyben minden apró elmozdulás egy fájdalmas gesztus, míg az anya válasza egy magas regiszterben megszólaló gyors tánckíséretet kap. A Lento szakaszok nem is igen változnak, csupán a dráma kibontakozását követve az apa halálának hírét festi a kíséretben megjelenő izgatott tremoló, hogy azután

16 Az előjáték zenéje egy üres kvintből indul ki (f^2–c^3) melyet ugyancsak üres kvint *(esz–b)* támaszt alá, ily módon is hangsúlyozva a „konszonáns szeptim" fontosságát. A lány Lento szakaszait szintén két kvintből fölépített harmónia kíséri: *F–C* és *asz–esz*^{1}, de a két üres kvintből ezúttal mollszeptimet kapunk. A szinte végig fekve maradó harmónia elsötétedik a második dallamsor elhangzása után, s szűkített hangzattá válik – olykor (mint az első és a negyedik versszaknál) a jellegzetes trisztános harmónia érintésével, először csak a *c* hang *cesz*-re történő leszállítása révén.

17 A nyitva maradó bevezetőben 15 ütem, vagyis érzékelhetően egy záróütem nélküli formaegység hangzik el. Az első közjáték viszont csak 11 ütemnyi, vagyis a 3. sor záróüteme előtt szakad meg. A második és harmadik közjáték ugyan visszatér a 15 ütemes nyitva maradó teljes strófához (vagy periódushoz), de ezekben újabb és újabb módon variálódik a zenei anyag. A második közjáték zárását rövid imitáció sűríti, a harmadikban pedig a téma váratlanul egy fokkal feljebb csúszik, f-mollból g-mollba kerül, s a nyitva maradó zárórész ugyancsak módosul, habár nem a visszavezetés szándékával, hiszen szándékosan éles kontraszttal kapcsolódik az utolsó versszak f-moll indulása az előkészített g-moll félzárlathoz.

18 István Kecskeméti: *Kodály, the Composer.* Kecskemét: Kodály Institute, 1986, 62., 64–65., 68. Kecskeméti az *Énekszó* 4. darabja mellett a 2. kvartett II. tételének egyik témájára (47–54. ütem) utal, mely hangnemében is (Asz-dúr) és dallamában is megelőlegezi *A rossz feleség* verbunkosának a népdal gyors zárórészéből levezethető második felét. Kecskeméti István egyébként általában a későbbi, a *Székely fonó*beli zenekarkíséretes változatra hivatkozik, ahol a vonósok mellett a fúvósok közül kiemelt szerepet kap a klarinét.

19 A *Kodály népdalfeldolgozásainak dallam- és szövegforrásai,* 126. a 199-es szám alatt beazonosítatlan feldolgozásként besorolja a hangszeres ritornellt is.

20 A legnyilvánvalóbb persze a téma második, Asz-dúr felének szoros kapcsolata az anya válaszával. Ám tánczenévé átlényegítve kezdete is követi a népdalt: mindkét kezdő dallamsorában itt is először c^3-ről *esz*^{3}-re lép föl a téma, hogy azután fokozatosan ereszkedésbe kezdjen: először csak c^3-ig, majd f^2-ig.

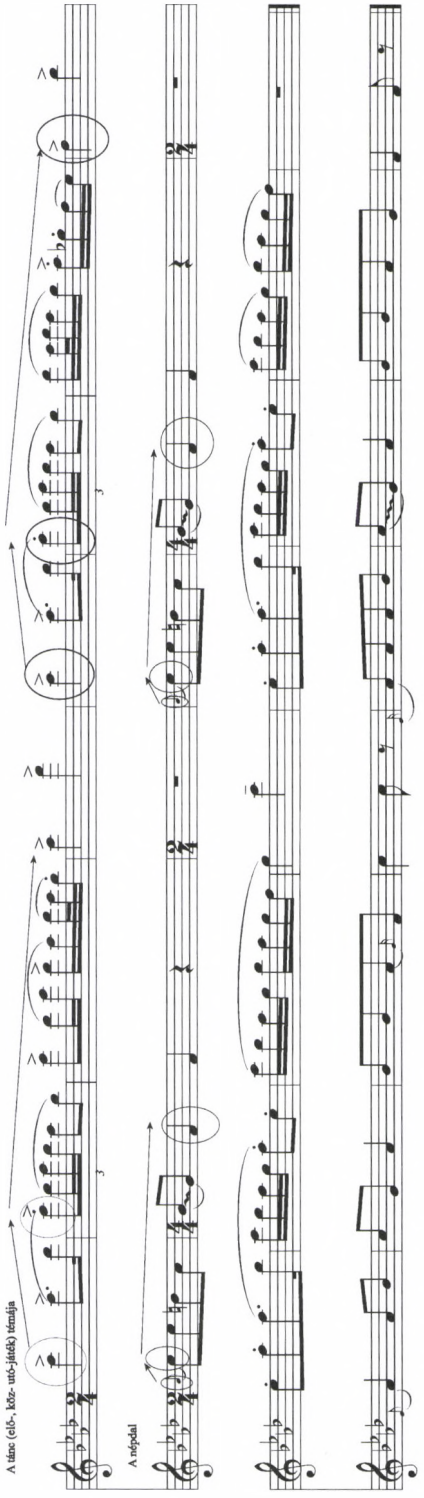
Formarész	*Szöveg*	*Tempó (kifejezés)*	*Ütem*
Előjáték: tánc		Allegro con brio	1–8 9–15
1. strófa	*„...beteg..."* *„Vár', lányom..."*	Lento, *doloroso* Tempo I	16–22 23–32
1. közjáték: tánc			32(!)–39 40–42
2. strófa	*„...gyóntassuk meg..."* *„Vár', lányom..."*	Lento, *più doloroso* Tempo I	43–49 50–59
2. közjáték: tánc			59(!)–66 67–73
3. strófa	*„...meghót..."* *„Vár', lányom..."*	Sostenuto, *piangendo* Tempo I – *Più mosso*	74–80 81–90
3. közjáték: tánc		Tempo I, (poco meno) – più mosso – stringendo	90(!)–97 98–105
4. strófa	*„...eltemették..."* *„Jaj! jaj! lepedőm..."*	Sostenuto, *(lontano)* Tempo I *(meno mosso)* – *(a tempo)* – poco sostenuto – a tempo	106–112 113–124
utójáték: tánc		stringendo	125–132

1 ábra. A dal szerkezete

a 4. versszakban a temetés képét még élettelenebbnek érzékeltesse a visszatérő dermedten álló akkord kíséret. A tánc kísérőzenéje ezzel szemben versszakról versszakra változik, ritmikailag egyre sűrűbbé, mozgalmasabbá válik.

A feldolgozás igazi leleménye azonban a bevezetőként és állandó közjátékként szolgáló önálló zongoratéma. Ez maga is teljes zenei strófa, s a strofikus variálásnak ez is fontos terepe lesz. A zeneszerző valóban képzeletbeli színpadra kívánkozó drámai jelenetet formálva nem a dal recitatívójából indul ki, hanem a zenei szempontból is ígéretesebb, dramaturgiailag is meggyőzőbb táncjelenetből. A hűtlen feleség táncába csöppenünk, a tánc kavargását zavarja meg az anyját hazahívó gyermek. Természetesen éppen ezért soha nem is hangozhat el a hangszeres strófa a maga lezárt, teljes formájában; a gyermek megszólalása minden esetben megakasztja a táncot. A variálás fontos eszköze, hogy a megszakítás hasonló, ám nem mindig azonos ponton történik (lásd a dal szerkezetét az *1. ábrán*).[17]

Az előjáték, közjáték és utójáték anyagát, melyet Kecskeméti István verbunkoszeneként jellemez, s többek között az *Énekszó* 4. darabjának („Sem szántok sem vetek...") elő- és közjátékzenéjével állít párhuzamba,[18] Kodály saját témájának gondolom,[19] melyet – s ez a dalkomponista mondandójának fontos eleme – a népdalból alakított ki. (A *2. kotta a §§§. oldalon* mutatja be a témának a népdallal való összefüggését.)[20]



2. kotta. Az elő-, köz- és utójáték táncenéjének összefüggése a népdallal (a tánc-téma kottája előtték nélkül)

A háromféle zenei karakter (verbunkos tánczene, panaszos Lento kérés, táncos felelet) következetes sorolásában a mű vége előtt egy váratlan groteszk jelenet, a feleség (anya) válaszának népdalbeli bővült formája hoz egy utolsó, meglepő fordulatot: a halottsiratás helyett elhangzó paródia, a lepedősiratás torz, ironikus hangzású akkordok kíséretével. A táncból kialakított rövid utójátékban zárul le először – s végérvényesen – a tánczenei téma.

A *Székely fonó* második változatának 1932-es bemutatójakor maga Kodály is utalt a dalelőzményekre: „A gáncsoskodók azon rágódnak, hogy néhány dal a koncertteremből már ismeretes s hogy ott inkább helyén van. Éppen a hangversenyteremben láttam meg világosan, hogy ezek a dalok, termő talajukból kitépve, szinte érthetetlenek. Szerves egységben kell őket megmutatni azzal az élettel, amelyből nőttek."[21] Kétely kísérte azonban már a dalok bemutatását is. Kodály 1927-ből való két nyilatkozata, mindenekelőtt a „Mit akarok a régi székely dalokkal"[22] címében is jelzi ezt, de tartalmában a „Népzene" című rövid nyilatkozat is önigazolásul szolgál. Az utóbbiban olvassuk:

> A székely balladák fölfedezése most vagy hetven esztendeje (zenéjével akkor még nem törődtek) lázba hozta a magyar irodalmi világot. Gyulai Pál azt írta, hogy harminc ó-székely ballada fölér a magyar műköltés minden enemű termékével. [...] Egy másik emberöltő, megkésve, de tán még nem elkésve, meghozta a székely balladák s az egész magyar népköltés zenéjét is. Nem mondunk nagyobbat, mint Gyulai, ha azt mondjuk, hogy harminc ilyen dallam fölér a magyar műzeneköltés minden enemű termékével".[23]

Ugyanitt írta Kodály balladafeldolgozásai kapcsán, nem véletlenül választva meg a helységnevet, hogy „Budapestről Párizsba rövidebb volt az út, mint Kászonújfaluba", s mindjárt hozzátette: „Én is előbb jutottam el Párizsba, mint Kászonba. De még elég jókor megtudtam, hogy itt is van annyi keresnivalónk, mint ott."[24]

Habár Kodály kincsekkel tért vissza erdélyi útjairól, azokat persze Párizs, London vagy éppen Bécs mércéjéhez igazodva kívánta műzenei kompozícióvá formálni. Nem hiába utal korábban idézett feljegyzésében éppen Schubert dalaira. *A rossz feleség* feldolgozása mögött is ott sejthetjük a német romantikus dal mintáját. Már a párbeszédes forma is ismerős Schuberttől, hisz ott van a *Der Tod und das Mädchen*ben, a *Der Müller und der Bach*ban és legfőképp az *Erlkönig*ben. Aligha kétséges, hogy amikor Kodály a húszas évek elején a népdalfeldolgozás-sorozat eszméjéhez fordult, éppen *A rossz feleség* balladájában meg kellett látnia a nem „átlagos", hanem igenis „geniális" Schuberthez vezető utat. Ha nem is kívánta összehasonlítani a népdalokhoz írott kíséreteit a *Gretchen am Spinnrad*éval vagy éppen az *Erlkönig*gel, mert hiszen azokkal – mint írta – „nem lehet versenyezni", *A rossz feleség* balladája a dalba foglalható drámai jelenet talán éppen csak az *Erlkönig*hez fogható sűrítettségét kínálta. Ez a sűrítettség különbözteti meg ezt a dalt a méltán leggyakrabban vizsgált *Mónár Anna*-feldolgozástól. Itt végső mondanivalója sem epikus, hiszen a tánckerettel a halotti jelenetet Kodály a haláltánchoz kapcsolja. Ezért festheti oly félelmetesre a táncot, mely a „rossz feleség"-et nem ereszti. A dalban ezért válik állandó problémává a szakaszok határa: az elő- és közjátékul szolgáló tánc nem kerekíthető le, megtorpanásra készteti az anyját hazahívó leány; az asszony viszont válaszát be sem fejezheti, a tánc máris magával rántja.

Kérdéses lehet, hogy sikerült-e Kodálynak pótolnia a művelt magyar házimuzsikálás lírai anyagát. Mintha maga is úgy gondolta volna, hogy nem, amikor „termő talajukból kitépve, szinte érthetetlen"-nek kellett nyilvánítania dalait a koncertteremben. De az aligha lehet kérdéses, hogy a dalok sorozata s benne különösen egyes gyöngyszemek, mint amilyen *A rossz feleség balladája,* súlyos mondandója, egyedülállóan nemes népi, történeti alapanyaga, mesteri kompozíciós megoldásai révén remekművekkel járult hozzá egy ideális magyar műzenéhez.

21 Kodály Zoltán: *Visszatekintés. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok. III.* Közr. Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1989, 492.

22 Kodály Zoltán: *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok. I.* Közr. Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1964, 29–30.

23 Uott 31.

24 Uott

ABSTRACT

László Vikárius

ZOLTÁN KODÁLY: THE BALLAD OF THE HEARTLESS WIFE

In 1925, Universal-Edition published the first two volumes of Zoltán Kodály's *Hungarian Folk Music* for voice and piano *(Magyar népzene,* 1917–1932), a series of folksong arrangements that occupied the composer for more than a decade. Vol. 2 included the arrangement of the "ballade of the heartless wife" *(A rossz feleség balladája),* an arrangement that, along with several other pieces, also became part of *Székely fonó (The Spinning-Room),* both in its early occasional version (1924) and in its later full-scale stage form (1932). The direct source of the folk melodies arranged for *Székely fonó* as well as most of the vocal compositions of the period was *Transylvanian Hungarians: Folksongs,* jointly edited by Bartók and Kodály (1923), a collection of 150 songs. Kodály following the advice of Emil Hertzka, director of the Viennese publisher Universal-Edition carefully selected songs that had not been arranged by Bartók yet. The difference between the respective approaches of the two composers is evident in the choice of folk genre as well as that of individual songs. Thus the first two volumes in Kodály's *Hungarian Folk Music* for voice and piano show a particular preference for ballads, a genre that is rarely represented in Bartók's folksong based compositions, the "Ballade" of the *Fifteen Hungarian Peasant Songs* for piano (1914–1918) being the major exception.

The melody of the "ballad of the heartless wife" itself is representative of a rare and particularly interesting folksong type, characterized by the combination of two pairs of phrases of strikingly different make-up: one with a descending *parlando* melody akin to the type of Hungarian folk dirges and the other, more lively in tempo, being built up of smaller units with dance-like *giusto* rhythm closely related to certain instrumental pieces. One melody belonging to the same type, although its text is not a ballad *per se, "Asszonyok, asszonyok"* ("Women, women") had been arranged by Bartók in *Eight Hungarian Folksongs* for voice and piano (1907–1917). The variant with the ballad text selected by Kodály, however, is unique because of the contrast between its two pairs of phrases that can be interpreted as an example of overt "madrigalism" or word-painting, the first pair of verses being sung by the daughter who keeps asking her mother to come home to her dying father while the second containing the mother's repeated refusal who prefers staying out dancing instead of returning home. As a punch-line just before the end of the song, the wife even sings a brief lament on the ruined bed-sheet instead of her now dead husband. Its dialogue form and dramatic character made this song particularly suitable as a basis for the kind of composition Kodály regarded as representative of the "missing national song type" that could be modelled on and measured against some of the great Schubert lieder.

Through an analysis of both the folksong and Kodály's "Lied" based on it, relying on the piece's few surviving manuscript sources as well as the composer's writings from the period of its composition, the article approaches Kodály's ideas and main endeavours behind the launching of his first important large-scale series of folksong arrangements, *Hungarian Folk Music.*

László Vikárius, directs the Bartók Archives of the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences and lectures at the Liszt University of Music in Budapest. His main field of research is centred on Bartók's life, style and, especially, compositional sources. He has published articles in the Danish Yearbook of Musicology, Hungarian Quarterly, International Journal of Musicology, Magyar Zene, Muzsika, Studia Musicologica and Studien zur Wertungsforschung. His study Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában [Model and inspiration in Bartók's musical thinking] was published in 1999 (Pécs: Jelenkor) and his most recent publications include the facsimile edition of Bartók's autograph draft of Duke Bluebeard's Castle (Budapest: Balassi Kiadó, 2006), available with commentary in English, Hungarian, German and French. He co-edited, with Vera Lampert, the Somfai Fs (Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2005) and, with János Kárpáti and István Pávai, the CD-ROM Bartók and Arab Folk Music (Budapest: European Folklore Institute, 2006).

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 konferencia előadói:

Bali János • Bozó Péter • Breuer János • Farkas Zoltán
Fazekas Gergely • Ferenczi Ilona • Gádor Ágnes
Gilányi Gabriella • Halász Péter • Hamburger Klára
Ittzés Mihály • Kárpáti János • Kelemen Éva
Király Péter • Kiss Gábor • Komlós Katalin • Kovács Ilona
Kusz Veronika • László Ferenc • Matzné Tímár Ágnes
Mikusi Balázs • Péteri Lóránt • Pintér Csilla Mária
Somfai László • Szendrei Janka • Szirányi Gábor •
Tari Lujza • Vikárius László

A konferencia témái:

Bartha Dénes tudományos és zenekritikai munkássága
Bach, Haydn, Mozart, Beethoven életműve
A 15–16. századi zenetörténet kérdései
Régi magyar zenetörténet
18. századi magyar zenetörténet
A zenei formatan és analízis kérdései

Minden érdeklődőt szeretettel várunk.
A konferencia megrendezését
a Nemzeti Kulturális Alap támogatása tette lehetővé

Érdeklődni lehet a konferencia szervezőinél,
Dalos Annánál (dalos@zti.hu) *és Vikárius Lászlónál* (vikarius@zti.hu)

Richter Pál

A »KONSZONÁNS *GESZ*«*

1965 őszén a Zeneműkiadó lektoráltatott egy kiadásra szánt, *A hangrendszer analízise* című zeneelméleti munkát. A felejthető alkotás véleményezésére Sólyom Károlyt kérték fel, aki maga is behatóan foglalkozott hangrendszerelmélettel.[1] Sólyom (1914–1982) a Zeneakadémia középiskolai énektanár szakán 1939-ben szerzett diplomát, ezt követően elvégzett egy évet Siklós Albert zeneszerzés osztályában. A háború után a tudományegyetemre járt, ahol történelmet, néprajzot, majd matematikát hallgatott. Az 50-es évek első felétől kezdve matematikát tanított a váci gimnáziumban. A Zeneakadémián elméletet Bárdos Lajostól, zenetörténetet Bartha Dénestől, majd későbbi jó barátjától, Major Ervintől, népzenét Kodálytól (kitűnő eredménnyel), karvezetést, éneket Ádám Jenőtől, az egyetemen történelmet és irodalomtörténetet Szekfű Gyulától és Horváth Jánostól tanult.

Sólyom lektori véleményében, amely egyébként elutasító volt, egy helyen az alábbi észrevételt tette, bírálva korának hazai zeneelméleti irányzatát:

> Ismeretes, hogy az elmúlt 10–15 évben kialakult nálunk egy „zeneelméleti iskola", amelynek a célja az, hogy valamilyen természetes, azaz a természet által adott hangrendszert hozzon létre. (Lendvai, Bárdos, stb). Véleményük szerint a természet ad erre mintát egy zenei hangban megszólaló felhangokban [helyesen: részhangokban], valamint a minden zenei hangban – Riemann szerint [–] implicite bennerejlő alhangsorban. Az előző nyilván Rameau dúr akkord elméletének a továbbfejlesztése akar lenni, tehát a 7. és az ezen túl levő részhangok bevonása a hangrendszerbe. A hangrendszer ilyen kibővítésének elvileg nincsen akadálya, s történtek is zeneszerzők részéről ilyen kísérletek. (V. ö. Kodály Katalinka kórusának konszonáns ges hangját!). A baj ott kezdődik, ha ennek az elméletnek szempontjából veszik bírálat alá az eddigi hangrendszereket [...][2]

* A Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézetében 2007. december 14-én, a zeneszerző születésének 125. évfordulóján megrendezett Kodály Emléknap keretében „A zeneszerző Kodály" címmel megtartott tudományos ülésszakon elhangzott előadás.

1 A Müller István kürtös által írt, kiadásra előkészített zeneelméleti tanulmány egyes részeit korábban nyomtatásban már közölték: Müller István: „A hangrendszer analízisének néhány adaléka". *Magyar Zene* 5. évf. (1964) 158–173., 275–281., 395–408. Részletesen lásd: Richter Pál: „A zenetudós – tudományos portré". In: *Sólyom Károly emlékkönyv.* Szerk.: Horváth M. Ferenc, Zomborka Márta. Váci füzetek 6., Vác: Váci Múzeum Egyesület, 2007, 265–278., ide: 265–269.

2 Részlet Sólyom Károly lektori véleményéből. Nyolcoldalas gépiratmásolat Sólyom Károly hagyatékában. Az idézett rész a 4. oldalon található.

Vizsgálódásunk szempontjából másodlagosak a Bárdost és Lendvait illető kritikai megjegyzések. Talán Sólyom szakmai elfogultságának eredménye a Riemann alhangrendszerét felidéző megfogalmazás, mely szerint úgy tűnhet, mintha az általa említett teoretikusok elfogadták, elismerték volna ennek létezését. Pedig Kodály már 1911-ben szakmailag nem általánosan elfogadott tanként írt róla Zoltai Mátyás *Zeneelmélet és összhangzattan* című könyvének bírálatában:

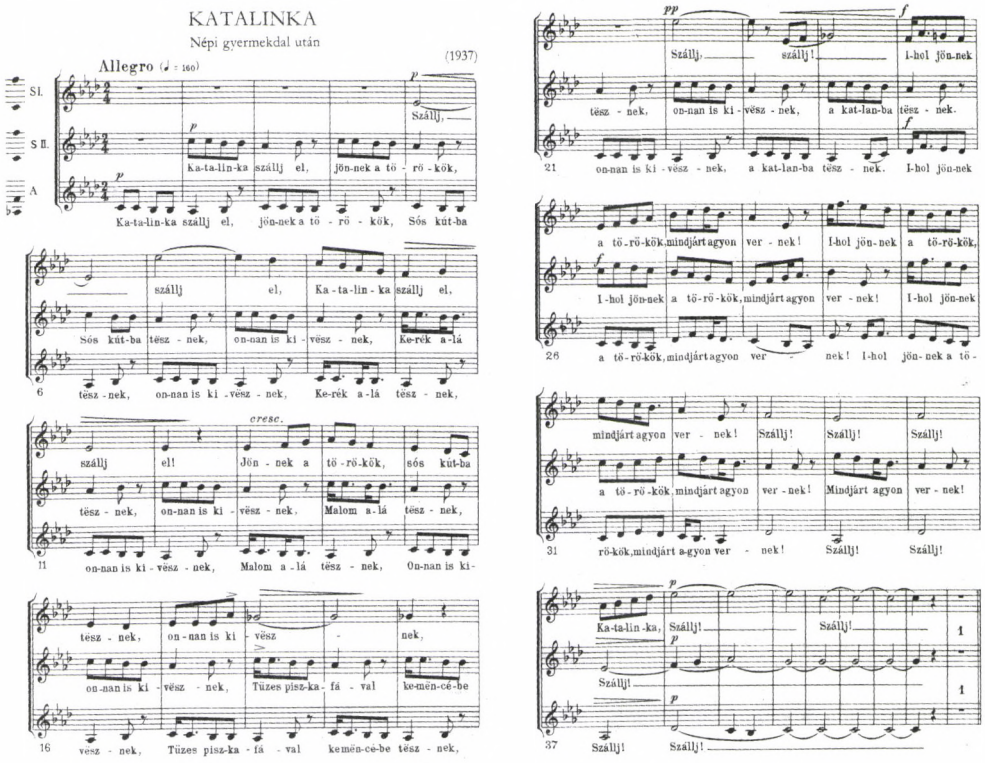
> Itt hozom fel, hogy nem valók iskolakönyvbe olyan teóriák, amelyek nemcsak nem termékenyítik meg a praxist, hanem mint teóriák sem általánosan elfogadottak. Ilyen az alsó részhangok tana, [...] ilyen a dualizmus [...][3]

E fenti idézet alapján is nyilvánvaló, hogy 50 évvel később az alhangrendszer felemlegetése, tekintettel az akusztika tudományának időközben megtett fejlődésére, valamint arra, hogy már kortársai is cáfolták Riemann tézisét, Sólyom megjegyzése inkább szakmai „szurkálódásnak" tekinthető. Az alhangrendszeren kívül sokkal fontosabb azonban az idézetben a Kodály *Katalinka*-kórusával kapcsolatban tett megjegyzés, a *konszonáns gesz*-re való hivatkozás. Sólyom a műben megjelenő *gesz*-t a hangrendszer bővítése érdekében bevont további részhangnak tekinti.

Egy hang önmagában nyilván nem értelmezhető sem konszonánsként, sem disszonánsként, csak egy másik hanghoz, a környezetéhez viszonyítva. A *Katalinka*-kórus 1937-ben született gyermekkarra, egy az alaphangkészletét tekintve egészen egyszerű dúr trichordból építkező dallam többszólamú megzenésítéséről van szó. Az addigi terc, szext, illetve dúr alapot és szextfordításokat a 18. ütemben a szoprán I. szólamban megjelenő *gesz*, azaz az alsó szólamhoz képest szeptimhang színesíti *(1. kotta, szemközt)*. Sólyom Károlynak igaza van, hogy ez a szeptim első felhangzásakor nem a klasszikus-romantikus zene nyelvezetének oly fontos diszszonanciája, oldást váró hangja, sokkal inkább akusztikai jelentőséggel bír, újabb hangszínréteget képvisel az addigi terc és szext hangközökhöz képest. Egészen a *gesz* második felhangzásáig a 24. ütemben, amikor azonban már a 25. ütem elején Desz-dúr hármasra oldódik. Annak eldöntése, hogy Kodály ezt a *gesz*-t először a hangrendszer bővítésének szándékával, úgymond konszonáns hangként, és az általa létrejövő hangzást konszonáns hangzatként kívánta-e bevonni, nehezen eldönthető. Azonban egészen biztos, hogy ha a *gesz* először nem is funkciós hangként, illetve nem funkciós harmónia hangjaként jelent meg, a másodszori, funkciós felhangzása visszamenőleg már inkább a funkciós szerep előlegzésként értelmezi a néhány ütemmel korábbi megjelenését.

Nem kétséges, hogy Kodályt foglalkoztatta a részhangok hatása, viselkedése, és kompozícióiban, különös tekintettel a kórusművekre, nagyon is tekintettel volt rájuk. Az *Énekeljünk tisztán* című műve előszavában 1941-ben így vallott erről:

3 Dualizmus: értsd: dúr és moll egyenrangúsága, dualizmusa. Kodály Zoltán: „Bírálat Zoltai Mátyás »Zeneelmélet és összhangzattan« című könyvéről" (1911). In: *Visszatekintés* I. Szerk.: Bónis Ferenc. Zeneműkiadó Budapest, 1982, 11–13., idézett rész: 11.



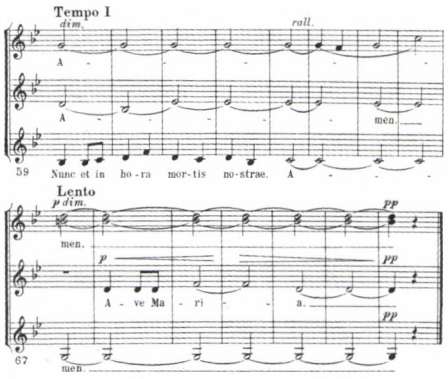
1. kotta

> A tiszta intonáció nem fölösleges pedantéria, mint sokan vélik [...], hanem, egyéni fülköszörülésen túl, a karhangzás teltségére és szépségére is kihat. Rossz intonáció zavaros hangzást okoz. Csak tisztán éneklő karnak van igaz színe és fénye, tiszta gyermekkartól pedig oly mély hangokat is hallhatunk, aminőket nem is tudnak énekelni. [...] A tiszta ének próbaköve és jutalma a kombinációs hangok szépen zengő megszólalása, felfelé pedig a részhangok nagyobb fénye. Nem ártana, ha karvezetőink és énektanítóink legalább annyit foglalkoznának akusztikával, amennyi a zenei gyakorlat tüneményeinek megértéséhez szükséges.[4]

Vegyük hozzá a 20. század közepén, második felében keletkezett harmóniatanok megállapításait, az akkordalakzatok önállósodására vonatkozó megfigyeléseket.[5] Ahogyan Debussy harmónianyelvében, éppúgy Kodályéban, a korábbi – nevezhetjük úgy is – „merev" viszonyoktól függetlenül önálló létjogosultságra is szert tettek a különböző hangzatok, esetünkben különös hangsúllyal a kisszeptimet tartalmazó harmóniák. Kodálynál számtalan példát említhetünk több célú használa-

4 Kodály Zoltán: „Énekeljünk tisztán" (1941). In: *Visszatekintés* I. i. m. 83–87., idézett rész: 84.

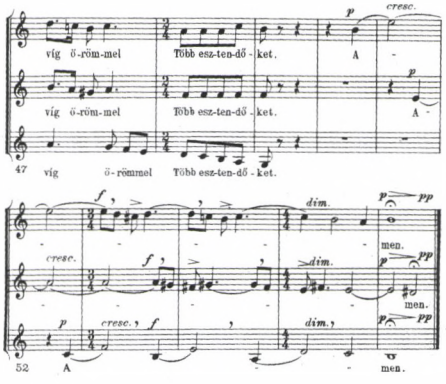
5 Dalos Anna: *Forma, harmónia, ellenpont – Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához.* Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2007, 125–126.



2. kotta

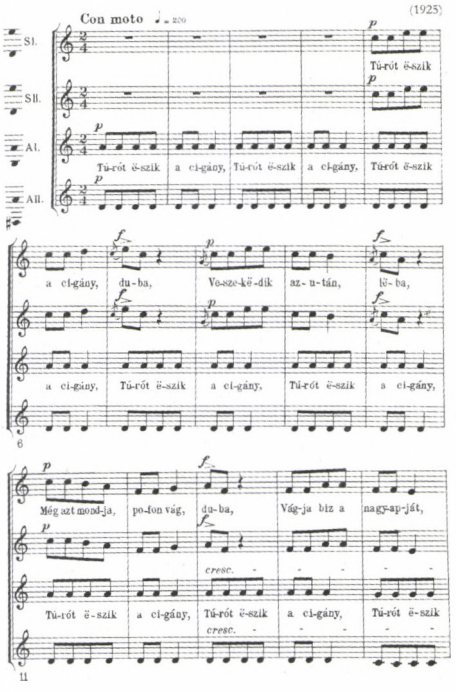
tukra még a viszonylag egyszerűbb gyermek és női kari kompozíciókban is, amelyek az életmű egyik kiemelt műfajaként gyakran tükrözik a zeneszerzői műhelymunka alapvetéseit, főbb hangsúlyait.

Hangzó vagy akusztikus kisszeptimet találunk például az *Ave Maria* végén lévő dallami zárlatban (69–70. ütemek – *2. kotta)*,



3. kotta

az *Újesztendő köszöntő* vége előtt, ahol a szopránban haladó dallamot kísérő két szólam mozgása fut ki egymástól szeptimtávolságra (49. ütem – *3. kotta)*, és a mű végén a két szélső szólam közötti paralel zárlatban: a középső szólam mozgása révén egy nyolcad időtartamra felhangzik egy átmenő *d–fisz–c* szeptimakkord (55. ütem). A *Túrót eszik a cigány* első felében több helyen, az ostinato üres kvint-kíséret felett megszólaló dallamhangnak köszönhetően hallunk akusztikus szeptimakkordot (5–11. ütemek – *4. kotta, szemközt)*. Hasonló gyakorisággal mutatható ki a klasszika értelemében vett hagyományos funkcióval bíró szeptimakkordok használata is. Például az *Esti dal* kezdetén a *g* orgonapont felett T–D–T kimozdulás figyelhető meg (3–6. ütemek – *5. kotta a 280. oldalon)*, majd az első strófa lezárásánál egy I. fokú mellékdominánsszeptim harmónia IV. fokú kvartszextakkordra old-



4. kotta

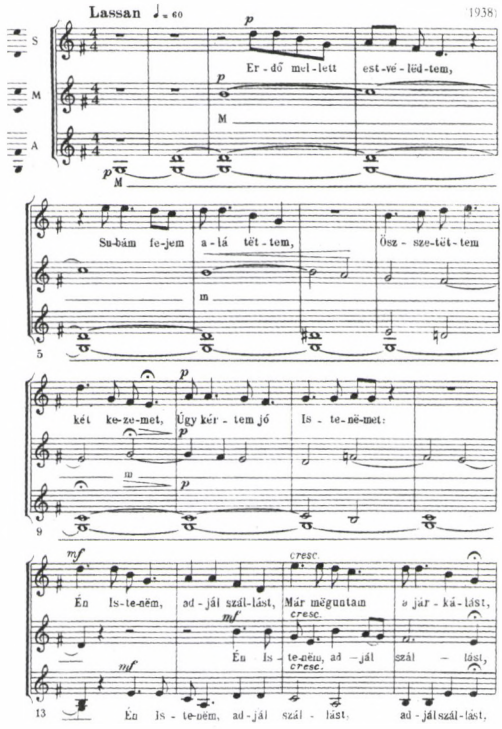
va plagálisan vezet vissza a dallam újrakezdéséhez (11–12. ütemek). A második versszak utolsó sorának zárását is dominánsszeptim harmónia emeli ki, amelyet szubdominánsként II^6 előz meg (19. ütem). A *Gólya nóta* középrészében is dominánsszeptim akkord előzi meg a sorvégi zárásokat.

Kodály népdalfeldolgozásokon alapuló kóruskompozícióiban a dallamvilág alapvetően meghatározza a harmóniákat. Amennyiben a mű nem népdalfeldolgozás, a komplex dallami és harmóniai szerkezetet befolyásolja a szöveg is. Az Arany János versére, női karra komponált *Csalfa sugár* dallami fordulataiban, dallammenetében több helyen is a magyar népdal pentaton világát idézi *(6. kotta a 281. oldalon)*. A vers szerkezete, azáltal hogy sorpáronként két szervetlenül egymás mellé illesztett, de metaforikusan egymásra rímelő képet ír le, egyiket a természeti világból, másikat a társadalmi, szerelmi életből, a régi stílusú magyar népdaloké-ra hasonlít:

Kis bokor, ne hajts még,
Tél ez, nem tavasz;
Kis lány, ne sohajts még;
Nem tudod, mi az.

Bokor új hajtását
Letarolja fagy;
Lány kora nyilását
Bú követi, nagy.

Szóhasználata, fogalmazása azonban műköltészeti. Kodály ezt a kettősséget adja vissza a pentaton fordulatokkal, a népdalokat idéző ritmusokkal, másfelől a műzenei keretet adó fisz-fríg tonalitással, a domináns cisz-mollba történő kimoz-



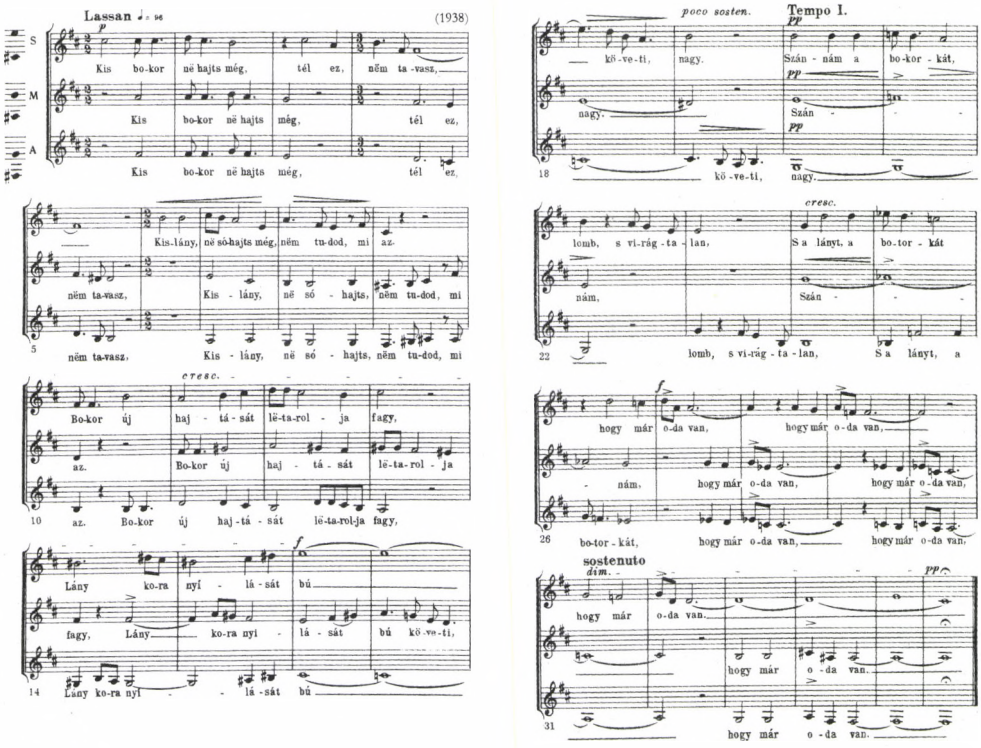
5. kotta

dulással, váltódominánssal való moduláció révén. A harmadik strófában *(Szánnám a bokorkát / Lomb- s virágtalan: / S a lányt, a botorkát, / Hogy már oda van!)* a kezdőmotívumnak egy kisterccel feljebb való megismétlésével, hirtelen kvintpárhuzammal elért terc késleltetésű szeptimakkorddal eltávolodik az alaptonalitás keresztes hangnemű világától a leszállított hangok *(asz, esz)* sötétebb árnyalatai felé, a szubdomináns irányba. A mű végén a dallami zárlat hangzó szeptimet hoz létre. Ezt az átmenő szeptimhangzatot megelőzően sokkal disszonánsabb, oldásra váró bővített hármast hallunk. A szeptimhang ebben az esetben nemcsak dallami szempontból képez átmenetet a lezáró hanghoz, hanem a disszonancia fokozatos csökkenését, megszűnését jelenti a végső konszonancia, a záró nagyhármas felé.

Kodály 1921-ben Bartók zenéjéről írva fejtette ki részletesebben, hogy

> [a] dallamstílus megváltozása elkerülhetetlenül befolyásolta a harmóniavilágot. Bizonyos hangok közötti új kapcsolatok, amelyek az „egymásutánban" létrejöttek, az együtthangzásban is érvényesülnek. Megnyugtatónak érzünk olyan hangzásokat is, amelyek régebben feloldás nélkül érthetetlenek voltak.[6]

6 Kodály Zoltán: „Bartók Béla" (1921). In: *Visszatekintés* II. Szerk.: Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1982, 426–434., idézett rész: 430.



6. kotta

Azaz nem csak a dúr-moll tonalitás révén működő vonzások-taszítások léteznek a harmóniák között, illetve nemcsak a dúr-moll tonalitás képes megteremteni saját harmóniáit. A különböző dallamstílusoknak, hangnemfajtáknak léteznek alakilag, hangzásban közös harmóniáik, amelyek tágabb kapcsolati kört hordoznak magukban, és a klasszika és romantika hangnemi modulációiban használt közös akkordokhoz hasonlóan többféle értelmezésben használhatók. A kisszeptim nyilván nemcsak a funkciós zenében betöltött meghatározó szerepe miatt volt fontos Kodálynak, hanem azért is, mert könnyeden kapcsolható a különböző hangsorokhoz, hangkészletekhez. Elegendő, ha a magyar népzenét fémjelző la pentaton hangjaira és a befoglaló kis szeptimre utalunk.

Sólyom Károlynak a konszonáns *gesz*-re vonatkozó magyarázata, a további utalása a részhangok bevonására magában hordozza a tiszta hangközök kérdéskörét, amely munkásságának egyik legfontosabb területe, és amellyel kapcsolatban ismételten hangsúlyosan utal Kodályra. A tiszta hangrendszerről írt értekezéseiben Sólyom gyakran hivatkozott Kodály 1941-ben megjelent *Énekeljünk tisztán* című füzete már fentebb is idézett előszavára. Énekeljünk tisztán! – írta Kodály, mert

> [m]ai zongorás-harmonikás zenekultúránkban – azaz kultúrálatlanságunkban – szinte feledésbe merült, hogy a társas ének tisztasága az akusztikailag tiszta hangközökön ala-

pul, és semmi köze a temperált hangoláshoz. Tehát még a legtisztábbra hangolt zongora sem lehet az ének zsinórmértéke.[7]

Sólyom Károly részben a hangrendszerelméleti kérdésekkel foglalkozó nemzetközi szakirodalmat, részben pedig Kodály fenti idézetét alapul véve vallotta, hogy ha a szólamok szabadon alkalmazkodhatnak egymáshoz (azaz nem vesz részt rögzített hangolású hangszer az adott többszólamú letétben), akkor azok az illeszkedés törvénye szerint igyekeznek tiszta konszonanciákban elhelyezkedni.[8] Elemzéseiben, ahogy ő nevezte: *harmonikus analízis*eiben (lásd a Bartha-féle *Zenei lexikon*ban)[9] abból indult ki, hogy konszonáns hangközöknél a szólamok egymáshoz képest tiszta hangközök (értsd nem temperált, nem püthagoraszi) megszólaltatására törekszenek, mert feltételezése szerint az énekes úgy igyekszik intonálni, hogy megszűnjék a nem tiszta konszonáns hangközöknél a közös felhangok frekvenciakülönbségéből adódó lebegés. Az elemzésekben az egyes hangok kommaeltolódásainak törvényszerűségeit vizsgálta, amelyet a szólambelépéseknél megszólaló tiszta hangközökből vezetett le. Amikor egy kvinthang például terchanggá értelmeződik át, akkor úgynevezett *kommatikus* eltolódások lépnek fel, és az egész mű egy *kommá*val, jellemzően egy szintonikus kommával, egy hang 4. kvintje és tiszta nagyterce közötti eltéréssel (81/80 = 1,0125) elhangolódik valamilyen irányban. Sólyom a dúr-moll hangsorú műveknél az úgynevezett zarlinói dúr hangolást tekintette irányadónak, mely dúr hangsorban az I., IV. és V. fokoknak tiszta nagyterce van, és így a püthagoraszi hangrendszerhez, a tiszta kvintekből származtatott hangsorhoz képest a dúr skála III., VI. és VII. foka egy szintonikus kommával alacsonyabb (aláhúzással jelölve):

7 Kodály Zoltán: *Énekeljünk tisztán*. i. m. 83–87., idézett rész: 83.

8 „Vegyük a legegyszerűbb esetet, szólaltasson meg valaki egy hangszeren egy c hangot, s az énekes énekeljen hozzá egy nagy terc e-t: nem a 81:64 arányú pütagorászi, hanem az 5:4 arányú tiszta tercet fogja énekelni. Nem azért, mert az 5:4 tört egyszerűbb, mint a 81:64 (ez tudásunk mai fokán »számmisztika« lenne!), hanem azért, mert ez az elhelyezkedés számára a legkellemesebb. [...] a két hang legalacsonyabb közös felhangja [...] csak akkor azonos frekvenciájú, ha a két hang frekvenciaaránya 4:5, ha az énekes ettől az aránytól eltér, a két felhang *lebegni* kezd. Ennek hatása kellemetlen, az énekes úgy igyekszik intonálni, hogy megszűnjék ez a lebegés, és beálljon a két hang *konszonáns állapota*. Ekkor énekel az énekes »tisztán«. A magára hagyott énekesnek a tisztaság eldöntésére más módja, más kritériuma nincsen! Ezt a tényt nevezem én az *alkalmazkodás, ill. illeszkedés törvényének*. [...]

[...] Plasztikusabban megfogalmazva: egy tisztán megszólaló zenemű, az illeszkedés törvénye alapján, a tiszta hangok elérése érdekében szabadon úszik egy végtelen sok hangból álló közegben, s közben előfordulhat, hogy éppen az alkalmazkodás miatt a hangolásban ingadozások állnak be. A tiszta előadás tehát *nem egyértelmű* a hangolásban való maradással. [...]" Részlet Sólyom Károly 1965 október-novemberében a Zeneműkiadó igazgatójának, Tardos Bélának írt hosszas véleményéből a kiadónál akkoriban megjelent zeneelméleti munkákról, tanulmányokról. Írását végül Sólyom nem küldte el, mert időközben egy, a témát taglaló vitára szóló meghívást kapott a MTA Bartók Archívuma akkori munkatársától, Ujfalussy Józseftől. Lásd: Richter Pál: „A zenetudós – tudományos portré" in: *Sólyom Károly emlékkönyv*, i. m. 265–278.

9 Szabolcsi Bence–Tóth Aladár: *Zenei Lexikon*, átdolgozott új kiadás. Főszerk.: dr. Bartha Dénes, szerk.: Tóth Margit. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1965, II. kötet 138–139.

$c - d - \underline{e} - f - g - \underline{a} - \underline{h} - c'$

Pontos frekvenciaértékekben kifejezve az egyvonalas C-dúr skála a zarlinói, az egyenletesen temperált és püthagoraszi hangrendszer szerinti hangolásban az alábbi eltéréseket mutatja:

Hangok	c'	d'	e'	f'	g'	a'	h'	c''
Zarlinói dúr	264	297	330	352	396	440	495	528
Egyenletesen temperált	264	296,3	332,6	352,4	395,6	444	498,4	528
Püthagoraszi rendszer	264	297	334,1	352	396	444,5	501,2	528

Sólyom analízise elméletileg is csak tiszta konszonanciák esetében értelmezhető, a disszonanciák elmozdító, korrigáló hatását nem tudja kezelni, ráadásul a kétféle konszonáns hangköz (temperált, tiszta) közötti különbség egyes esetekben gyakorlatilag elhanyagolható. Nem annyira a temperált kontra tiszta hangközök megszólalása tehát a döntő, hanem a segédeszköz (lásd zongora) nélküli éneklés, az egymásra figyelés és a folyamatos finomhangolás megtanulása, képességének kifejlesztése. Az együttes éneklés tisztító erejére figyelmeztetett Kodály is, amikor szorgalmazta a kétszólamú éneklés minél hamarabb való elkezdését a zenetanulásban:

> Mi támogassa hát a kezdő első lépéseit a hangok végtelen birodalmában? Megmondom: nem az elütő hangszínű, temperált hangszer, hanem egy második énekszólam. A kétszólamú éneket eddigi tanterveink túlságosan későre hagyták. Inkább csak dísznek tartották, nem a haladás eszközének. Pedig alig felbecsülhető a fejlesztő értéke minden irányban, nemcsak a polifon hallás, hanem már az egyszólamú ének tisztasága szempontjából is. Mondhatni: nem tud tisztán énekelni, aki mindig csak egy szólamban énekel. Az egyszólamú tiszta éneket is csak két szólamban lehet egészen megtanulni. A két szólam egymást igazítja, egyensúlyozza. Csak az találja el egymásután a hangokat, aki összetartozásukat is érzi, mikor együtt szólnak.[10]

10 Kodály Zoltán: *Énekeljünk tisztán* i. m. 83–87. (idézett rész: 83).

ABSTRACT

PÁL RICHTER

THE CONSONANT *Gb*

In Kodály's choral works without folk music background, the text usually has an influence on the melody and harmony structure. However, in his choral arrangements of folk songs melody patterns esentially determine the harmonies. Each melody style, mode, and tonality (not only major–minor) can call into existence its own harmonies, which create repulsions and attractions. There are common harmonies from a formal point of view, they have a wide range relationships, and they can be used in various interpretations. As a composer Kodály was interested in the influence of partial tones, and he took them into consideration in part writing, particularly of choral works. An investigation of the choral works for 2, and 3 voices for children's, and female choirs revealed that apart from the functional relationships of classical music, harmonies were assigned independent grounds, especially the minor seventh in Kodály's compositions. Minor seventh harmonies were important to Kodály because of their ability to relate to different modes, and tonal systems. An obvious example is the use of the tones in the pentatonic system in Hungarian folk music, and its framing interval of minor seventh.

Pál Richter was born in Budapest (1963), graduated from the Liszt Ferenc University of Music as a musicologist in 1995, and obtained a PhD degree in 2004. His special field of research is 17th century music of Hungary, and conducted his PhD research in the same subject (The 17th Century Melody Repertoire of the Franciscans in the Carpathian Basin). Other main fields of his interest are Hungarian folk music, classical and 19th century music theory and multimedia in music education. Since 1990 he has been involved in the computerized cataloguing of the folk music collection of the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences and has participated in ethnographic field research, too. He regularly reads papers at conferences abroad, publishes articles and studies and teaches music theory and the study of musical forms at the Liszt Ferenc University of Music in Budapest.

Németh G. István

KODÁLY ZENESZERZŐI RECEPCIÓJA ERDÉLYBEN*

Az erdélyi városokban Bartóknak és Kodálynak mint az új magyar zene képviselőinek az 1920-as években kezdett kialakulni a hírneve a hangversenylátogató, illetve hírlapolvasó közönség körében.[1] Érdemleges zeneszerzői recepcióra azonban évtizedekkel később került sor. Bartókkal ellentétben, aki meglehetős fenntartásokkal viszonyult Erdélyben alkotó zeneszerző kortársaihoz, és jóformán elzárkózott a velük való kapcsolattól, a zeneszerzés-professzor Kodály több erdélyi komponistával tartott fenn rövidebb vagy hosszabb életű szakmai kapcsolatot. Az évtizedek folyamán több esetben is sor került olyan egyszeri találkozásokra, melyek során Kodály meghallgatta és véleményezte egy-egy Budapestre látogató erdélyi szerző aktuális kompozícióit, de arra is van – jelentőségében természetesen nagyobb horderejű – példa, hogy Kodály a Zeneakadémia intézményes keretei között vállalt részt erdélyi zeneszerzőjelöltek felsőfokú képzésében.

Egy idősebb kortárs találkozása Kodállyal

Kodály zeneszerzői tekintélyét, korántsem autokrata módszerekkel érvényesített autoritását mutatja a nála 18 évvel idősebb László Árpáddal való találkozása. László Árpád (1864–1960) a budapesti Zeneakadémián folytatott tanulmányai[2] után 1891-ben a bécsi Konzervatóriumban szerzett zongoraművészi oklevelet, majd Antonin Dvořaktól tanult zeneszerzést New Yorkban. 1911-ben az akkor megalakult marosvásárhelyi Zenekonzervatórium zongoratanára lett.

---

* A Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézetében 2007. december 14-én, a zeneszerző születésének 125. évfordulóján megrendezett Kodály Emléknap keretében „A zeneszerző Kodály" címmel megtartott tudományos ülésszakon elhangzott előadás.

1 Kodály műveinek játszottságáról, illetve a sajtóban megjelent vonatkozó írásokról lásd Lakatos István: „Kodály művészetének romániai útja III". *Magyar Zene*, 1972/4, 373–383. és 1973/1, 24–32.; illetve Benkő András: „Vázlatos romániai Kodály-portré. A romániai magyar időszaki sajtó fontosabb adalékai". Szerk. László Ferenc: *Utunk Kodályhoz. Tanulmányok, emlékezések*. Bukarest: Kriterion, 1984, 9–37.; és Benkő András: „Kodály Zoltán emlékezete". *Romániai Magyar Irodalmi Lexikon*, III. Szerk.: Balogh Edgár. Bukarest: Kriterion, 1994., online változata elérhető a Magyar Elektronikus Könyvtár honlapján.

2 Az Országos Magyar Kir. Zeneakadémia Évkönyvei szerint László Árpád 1882–1884 között, illetve az 1885/86-os tanévben volt a Zeneakadémia zongora tanszékének hallgatója.

László Árpád 1928-ban kereste fel Kodályt. Ottjártának emlékét két levél őrzi.[3] Az egyikben ő maga számol be családjának Kodálynál tett látogatásáról, amely minden baráti jellege mellett mégis inkább egy zeneszerzésórára emlékeztet.

> Kodály egy egész óráig és 20 percig magánál tartott, valami 5–6 compozitiót átnézett figyelemmel, s megállapította, hogy nagy forma érzékem és melodikus érzékem van. – A Szerenádra, amelyet könnyed stylusa miatt én le akartam becsülni és kevésbé értékesnek akartam bekonferálni, azt mondta, hogy a stylus nem határoz, hanem az: hogyan van megírva, az adja meg az értékét, s azt mondta szórúl szóra a Szerenádra: Szerencsés aki ilyet tud írni! Én azt hittem leesem a székről, nem akartam hinni a füleimnek. – De ösz-sze is szidott: miért olyan németes motívumokkal dolgozom. Nagyon örült az ösmeretségnek. Bármikor jövök, vagy küldök neki valamit, szívesen átnézi, és hiszi hogyha az általa megadott útmutatás szerint dolgozom át fog alakulni modernebbre stylusom.

A második levelet ugyanabban az évben Kodály intézte hozzá abból az alkalomból, hogy László Árpád Kodály ajánlását kérte az Universal Edition számára, ahol László Árpád kompozíciókat szeretett volna megjelentetni. Bár ebben a levélben nem esik szó konkrét darabokról, Kodály világosan kifejti a preferenciáit, melyek megegyeznek a följebb említett zeneszerzésórán elhangzottakkal.

> Most, hogy műveket helyezett kilátásba, várom azokat. Annak örülök, hogy magyar motívumú is van köztük: sehogy sem tudnám egy magyar szerzőnek idegen stílusokat utánzó művét értékesnek deklarálni.
> Én úgy értettem, hogy nem a régi műveit akarja kiadni, hanem a most végbement stílus megújulás után írandókat.

Kodály, aki saját levelében „Kedves Tanár Úr"-nak titulálta az idősebb pályatársat, a zongorista-zeneszerző késő romantikus művei kapcsán tehát nem mulasztotta el felhánytorgatni, hogy László Árpád miért dolgozik olyan németes motívumokkal. Sajnálatos szűkszavúságában is árulkodó László Árpád beszámolójának ezt követő mondata. A levélből ugyanis nem derül ki egyértelműen, miben is állt Kodály „útmutatása", amelyet a „modernebb" stílus kialakításának reményében fogalmazott meg. László Árpád késő romantikát folytató zongoradarabjainak ismeretében azonban sejthető, milyen irányvonalat szorgalmazhatott Kodály.[4] Nem rajta múlt, hogy a stílusváltásra végül nem került sor.

Kodály-növendékek

A Kodálynál fiatalabb erdélyi zeneszerző-generáció felé fordulva elsőként Jodál Gábor (1913–1989) neve merül föl, mint akinél Kodály stiláris hatása meghatáro-

3 Szász Károly: „László Árpád (1864–1960)". *Művelődés*, 25/6 (1972. június) 32–33. Kodály levelét László Árpádhoz lásd még: *Kodály Zoltán levelei*. Szerk. Legány Dénes. Budapest: Zeneműkiadó, 1982, 79–80.

4 László Árpád nemcsak „németes motívumokkal" dolgozott. Az id. Csíky Boldizsár tulajdonában lévő László-hagyatékban található egy „10 variatio egy magyar népdal felett. »Az adós...« zongorára szerzé László Árpád 1914 majus hóban". feliratú kézirat. Az új stílusú magyar népdalra komponált variációsorozat Brahms, illetve Liszt stílusát követi, a kompozíció magyaros karakteréhez tehát vissza- és előretekintő stílusideál társult – másfél évtizeddel azelőtt, hogy kapcsolatba került Kodállyal.

zó jelentőségű, és egyértelműen kimutatható. Mindennek inkább az ellenkezője volna meglepő, hiszen Jodál Gábor 1939 és 1942 között Kodálytól és Siklós Alberttől tanult zeneszerzést a budapesti Zeneakadémián.[5] Tanulmányai végeztével visszatért Kolozsvárra, ahol előbb színházi, majd főiskolai korrepetitor volt, majd 1948-tól a Magyar Művészeti Intézet, 1950-től 1977-es nyugalomba vonulásáig a Gheorghe Dima Zenekonzervatórium zeneszerzéstanára volt.

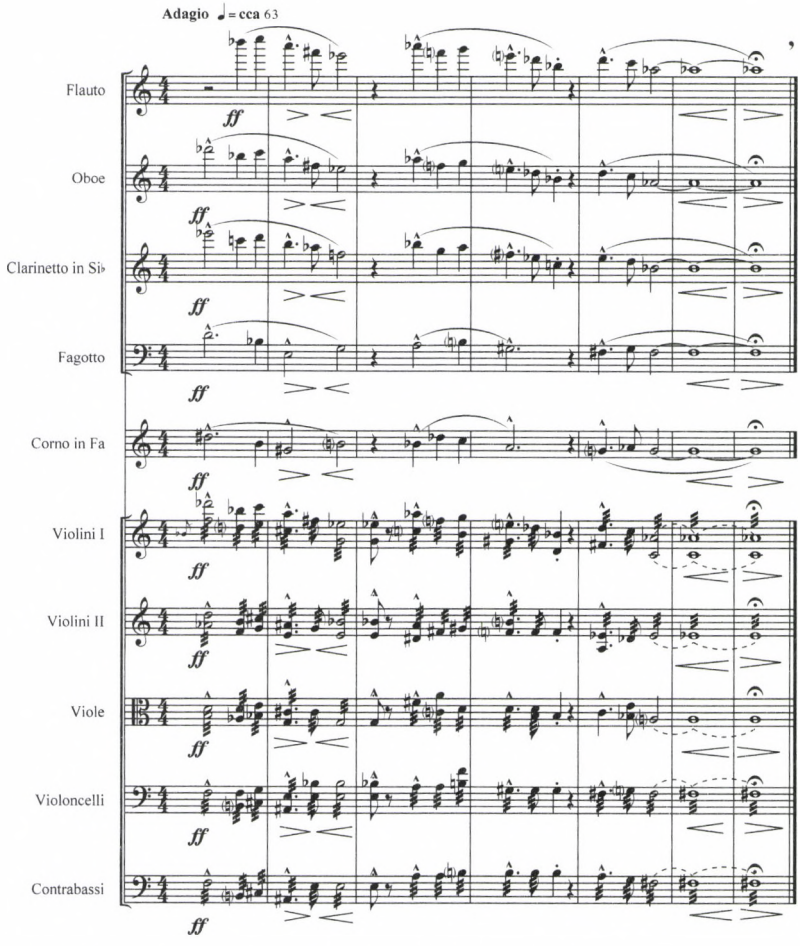
Jodál Gábor „kamaraműveit választékos, jobbára posztimpresszionista harmónia- és színkezelés jellemzi, zenekari művei (*Meseország kapujában*, 1952; *Szimfonietta*, 1957; *Divertimento*, 1964) a Kodály-iskola nemzeti színezetű neoklasszicizmusát folytatják".[6] A harmóniai gondolkodásban és a hangszeres színkezelésben megmutatkozó posztimpresszionista tendencia pedig nyilvánvalóan a Kodály stílusfejlődésében is oly fontos szerepet játszó Debussy-örökséghez igazodik. Bár a hatvanas évek elején Jodál a tizenkét fokú szerkesztésmódot is kipróbálta, lényegében a hetvenes évekig hű maradt mesterétől elsajátított stílusához.

Jodál 1964-ben kiszenekarra készült *Divertimentó*ja egy olyan komponista műve, aki egyrészt igyekezett hű maradni a mesterétől, Kodálytól tanultakhoz, másrészt azonban lépést kívánt tartani az 1960-as évek modernségével is. Ez a kettős orientáció vezetett Jodál Gábor esetében a följebb említett posztimpresszionista stílushoz. Az *1. kottán (288. oldal)* az első tétel lassú bevezetése látható.

A *2. kottán (289. oldal)* látható harmóniai kivonaton nyomon követhetők a részlet szerkesztési elvei, írásmódbeli sajátosságai. Jodál nem szakad el a tercalapú harmóniai gondolkodástól: a fuvolán, oboán, klarinéton és az első hegedűn megszólaló dallamot olyan harmóniák kísérik, melyek kizárólag szűkített négyes- illetve hármashangzatokból állnak. A lassú bevezetés hangzásának érdességét az adja, hogy a dallami és az akkordikus sík között állandó az a fajta szűkoktáv feszültség, amelyet Bartók kapcsán Lendvai Ernő az alfa akkorddal, illetőleg annak származékaival magyarázott. Hogy a hallásélményt mégsem az állandó disszonanciaérzet határozza meg, az a rendelkezésre álló hangrendszer felhasználásának miként jében rejlik. A dallam szekventáló szerkezetének ugyanis a harmonizálás mixtúrái felelnek meg (a kottapéldában elhelyezett jelek a mixtúraként kezelt négyes-, illetve hármashangzatokat mutatják). Az utóbbi jellegzetesség nyilvánvalóan Kodályon keresztül egészen Debussyig vezethető vissza. Jodál *Divertimentó*jának bevezetése (és annak későbbi előfordulásai a tétel folyamán) tehát annyiban tekint-

5 Az Országos Magyar Kir. Zeneművészeti Főiskola 1939/40-es évkönyve szerint (szerk. Dr. Isoz Kálmán. Budapest: Országos Magyar Királyi Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1940, 66. és 93.) Jodál Gábor dr. Kodály Zoltán első éves zeneszerzés szakos hallgatója volt. Az 1940/41-es tanévben, mikor – szintén az évkönyv tanúsága szerint – Kodály zeneszerzést nem tanított, hanem csak „magyar népzene ismertetést és szolgálattételre a Magyar Tudományos Akadémiához osztatott be", Jodál mint másod-, illetve más helyütt harmadéves akadémiai zeneszerzés-hallgató Siklós Alberthoz került (1940/41-es évkönyv, 30., 62. és 92.). 1942 áprilisában, mikor Kodály négy Siklós-növendék képzését átvette, Járdányi Pállal, Maros Rudolffal és Sugár Rezsővel együtt Jodál Gábor is újra Kodálytól tanult zeneszerzést (1941/42-es évkönyv, 83.).

6 László Ferenc: „Jodál Gábor". *Romániai Magyar Irodalmi Lexikon*, II. Szerk. Balogh Edgár: Bukarest: Kriterion, 1991.



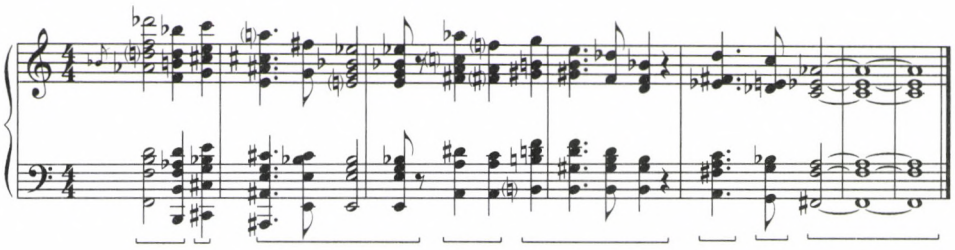
1. kotta. Jodál Gábor: Divertimento kiszenekarra *(1964), 1. tétel, bevezetés*[7]

hető posztimpresszionista zenének, amennyiben egy egyértelműen Debussyre utaló stíluselemet, illetve szerkesztési elvet alkalmaz egy egyébként a szűkoktáv feszültségre épülő hangrendszer esetében.

A nagyszámú kompozíció mellett Jodál Gábor pedagógiai tevékenysége is fontos mozzanat az erdélyi Kodály-recepció történetében, lévén, hogy a húszas-harmincas években született zeneszerzők – Zoltán Aladár, Terényi Ede és Szabó Csaba – Jodál zeneszerzésosztályában tettek szert mesterségbeli tudásukra.

A Kodállyal még személyes kapcsolatban lévő közvetítők közül feltétlenül meg kell említeni a Jodál nemzedékéhez tartozó – szintén 1913-as születésű –

7 Jodál Gábor: *Divertisment pentru orchestră mică,* partitúra. Bukarest: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor [A Zeneszerzőszövetség Zeneműkiadója], 1968.



2. *kotta. Jodál Gábor:* Divertimento, *1. tétel, bevezetés. Harmóniai kivonat*

Jagamas Jánost (1913–1997). Jagamas előbb a kolozsvári zenekonzervatóriumban (1936–40), majd 1941–44-ig a pesti Zeneakadémián hallgatott zeneszerzést Siklós Albertnél és Viski Jánosnál. Kodálytól népzenét tanult. A század harmadik negyedében Kolozsváron képzett összes magyar zeneszerzőjelöltnek ő tanított zenei folklórt és formatant.[8] Népzenekutatói munkássága mellett maga is szerzett zenét, elsősorban kórusműveket.[9] Ezek egy része megjelent nyomtatásban, további művek előkerülése feldolgozás előtt álló hagyatékából várható.

Bár maga nem volt zeneszerző, mégis a közvetítők közé sorolandó végül a karnagy Nagy István (1907–1983), aki Kodály kórusművészetének erdélyi népszerűsítésében játszott kiemelkedő szerepet.[10] Látványosan gazdag Kodály-interpretátori tevékenységének szimbolikus pillanata volt, hogy Kodály 1942-ben az ő kolozsvári énekkarának ajánlotta a *Balassa Bálint elfelejtett énekét*. Nem kevésbé szimbolikus adalék, hogy a Nagy István vezette főiskolai énekkar működését a hatalom 1957-ben éppen a *Psalmus hungaricus* műsorra tűzéséért lehetetlenítette el az '56-os forradalmat követő retorziók időszakában.[11] (A teljes képhez az is hozzátartozik, hogy 1957 nagypéntekén a Kurt Mild vezette szász énekkarnak is megtiltatott a *János-passió* előadása.)

8 Jagamas azonban nemcsak a zeneszerzőjelöltek képzésében vett részt. Bár nemcsak a zeneszerző, hanem a népművelő Kodály hatását tükrözi, idekívánkozik annak a mozgalomnak a megemlítése, amely Jagamas János nevéhez fűződik. Ő volt az, aki a hetvenes években egy elsősorban zeneszerzőkből álló hat fős munkaközösség létrehozását kezdeményezte, melynek tagjai (Jagamas mellett: Buzás Pál, Orbán György, Szalay Miklós, Terényi Ede és Vermesy Péter) célul tűzték ki a kalotaszegi falvak népzenéjének gyűjtését és a vidék zenei műveltségének fellendítését. A népművelő céllal készült népdalfeldolgozások utóbb nyomtatásban is megjelentek. Buzás Pál és László Ferenc (szerk.): *„Kalotaszegi népdalfeldolgozások."* (Kalotaszegi füzetek.) 1993/2.

9 Szerzeményeiből önálló kötet jelent meg *Öt gyermekkar* címmel (1955), hat további kórusműve pedig a *Szállj, szép szavú dal* című gyűjteményben (1972).

10 Nagy István Kodály-repertoárjával kapcsolatban lásd Benkő András: „Kodály művek Nagy István műsorán". In: Margitházi Beja (szerk.): *Kodály-történet 1997. Kodály Zoltán Emléknapok Kolozsvár – 1997 március 9–15.* Kolozsvár: Romániai Magyar Zenetársaság, 1997, 23–36.

11 A *Psalmus hungaricus* Temesvárott és Aradon Kodály jelenlétében lezajlott, majd politikai botránnyá fajuló romániai bemutatójáról (1934) lásd Pintér Lajos: „Emberek viharban I–IV". *A Hét*, 10/22–25 (1979. jún. 1., 8., 15. és 22.). A kolozsvári Zeneakadémián 1957-ben előkészített betanulásról és a betiltott hangversenyről lásd László Ferenc: „Eppur si muove". *Szabadság*, 19/61, (2007. márc. 14.) 3.; illetve Angi István: „Nagy István száz éve". *Szabadság*, 2007. máj. 30.

A középnemzedék képviselőinek Kodály-recepciója

A kultúrpolitikai dekonjunktúra ellenére azonban a fiatal komponisták körében zavartalanul folytatódott Kodály zeneszerzői recepciója. Egy 1982-es visszaemlékezésben László Ferenc kérdésére – *„Hatott-e Kodály a zeneszerzőjelöltre, aki akkoriban voltál?"* – a főiskolai tanulmányait az 50-es években folytató Cornel Ţăranu (*1934) a következőket válaszolta:

> A zeneszerzőre is, akivé később lettem. Legfőképpen kórusművei, azok mesteri fölrakásmódja, színkezelése. Sok kóruspartitúráját tanulmányoztam át diákos figyelemmel. Utóbb Sigismund Toduţă zeneszerzésosztályába kerültem. Ő is gyakran állította elénk példaként Kodály karművészetét.

Ţăranu 1963-ban Budapesten jártában fölkereste Kodályt a Népzenetudományi Intézetben. Látogatására 1982-ben a következőképpen emlékezett:

> Intézeti dolgozószobájában persze volt magnetofon, föltehettem a magammal hozott szalagot. József Attila-madrigáljaimmal [1961] kezdtem, amelyeket Guttman Mihály kórusa mutatott be Kolozsvárt. Kodálynak tetszett a fölvétel, a művek is. Szalagomon *Simfonia brevis*em [1962] következett, amelyet akkoriban meglehetősen bíráltak állítólagos nyelvi merészségei miatt. Tartottam tőle, hogy a maradi hírében álló Kodálynak nem fog tetszeni, ő azonban ehhez is helyeslőleg szólt hozzá, valahogy ilyenképpen: „Örvendek, hogy ma így komponálnak Kolozsvárott".[12]

Mindehhez hozzátehetjük: *így* elsősorban a harmincas évek tájékán született középnemzedék tagjai komponáltak. Azok a szerzők, akik magyarországi nemzedéktársaikhoz hasonlóan a 60-as évek viszonylagos esztétikai szabadságát kihasználva már pályájuk legelején tanáraik elé vágtak avantgárd szellemiségű stílusváltásukkal.

Ők azok, akik Kodály zenéjét már másodkézből, illetőleg önerőből vették birtokukba. „Közvetlen tanítványain kívül a mi egész generációnk mesterének érzi őt" – nyilatkozta 1957-ben a Jodál-növendék Zoltán Aladár (1929–1978). Majd így folytatta:

> Művein, könyvein keresztül hatoltunk be a modern zene világába, példáján tanultuk meg szeretni a népet és a népdalt és tőle lessük el a kifejezés mélységét meg tömörségét, tőle tanuljuk a leírt hangjegy iránti felelősséget.[13]

Ugyanakkor e zeneszerző-nemzedék stílusfejlődésének horizontján Kodály mellett legalább annyira határozottan megjelent Bartók is, ilyenformán a két zeneszerző elől hatása egymást kiegészítve, mintegy dialektikus egységet alkotva érvé-

12 Cornel Ţăranu (lejegyezte László Ferenc): „Jó iskola volt". *Igaz Szó*, 1982/12, 530–31. Kötetben megjelent: *Utunk Kodályhoz. Tanulmányok, emlékezések*. Bukarest: Kriterion, 1984, 232–233.

13 Zoltán Aladár: „Kodály Zoltán". *Korunk*, 1957/12, 1724–1725., idézi: Benkő András: *Zoltán Aladár*. Marosvásárhely: Mentor, 1996, 49.

nyesült. Zoltán Aladár ezt a kettős orientációt 1970-ben így fogalmazta meg: „Zenémben Kodály hatása kétségtelenül jelen van, de credóban Bartókot vallom magaménak".[14]

Persze Zoltán Aladár nyilatkozatainak évfordulókhoz kötöttsége kétségeket ébreszthet az olvasóban: 1957-ben Kodály ünnepelte 75. születésnapját, 1970 viszont Bartók-évként maradt meg a zenei köztudatban. Ennek ellenére megállapítható, hogy Zoltán Aladár kijelentéseinek valóságtartalmát aligha befolyásolta az alkalomhoz kötöttség. Az értelmezési kísérleteknek ugyanis gátat szab, hogy az egyes kompozícióik címadása vagy a vonatkozó szerzői önelemzés többnyire (bár korántsem mindig!) eligazít a művek bartóki, illetve kodályi fogantatásának kérdésében. Zoltán Aladár egyértelműen Kodály mintáját követő kompozíciói közé tartozik a *Madárdalok* című vegyeskari népdalfeldolgozás-ciklus 1958-ból, a Pálóczi Horváth Ádám gyűjteményéből válogató *Régi diákdalok* (1972). A zenekarra írott *Korondi* és *Marosmenti táncok* pedig Kodály *Marosszéki* és *Galántai táncai*nak rokonai.

Stílusmintáiról beszélve Szabó Csaba (1936–2003) kiemelt helyen emlékezett meg Kodály művészetéről, amelynek egyszersmind fontos, de nem kizárólagos szerepet tulajdonított.

> A zeneszerzést 1959-ben végeztem Kolozsvárott. Zenei anyanyelvem Bartók és Kodály, de hatottak rám dodekafóniájukkal a második bécsi iskola szerzői, az amerikai, a lengyel és az új szovjet iskola szerzői. És természetesen a népzene.[15]

Szabó kompozícióinak döntő része hangsúlyozottan avantgárd szellemiséget tükröz. Van azonban az életműnek két olyan szelete, amelyben nem nehéz Kodály előképét felfedezni. Az egyiket Szabó *a cappella* énekkarai adják,[16] a másikat pedig azok a *dalos, táncos játék*nak nevezett színpadra szánt népdalfeldolgozások, melyeket Szabó a Maros Művészegyüttes számára komponált.[17] Az utóbbiak szólistákat, ének- és zenekart foglalkoztató, egész estét betöltő népdalfüzérek, melyeket a *Székely fonó*ra emlékeztető latens dramaturgia fon össze.

A bartókiánus Csíky Boldizsár (*1937) újabb, az ezredforduló táján keletkezett vokális műveiben Kodály hatása a zeneszerzői szándék szerint a prozódia terén mutatkozik meg. A leánykarra komponált balladafeldolgozást, a *Szegény Szabó*

14 Terényi Ede: „Az »én« Bartók-arcképem". *Utunk*, 1970. okt. 2. Kötetben megjelent Terényi Ede: *Zene marad a zene?* Bukarest: Kriterion, 1978, 106. Zoltán Aladár nyilatkozatának felvezetésében Terényi megjegyzi: „Zoltán Aladár műveiben a Kodály-hatás erőteljesebben érvényesül, mint a Bartóké". Uott, 105. Zoltán Aladár I. szimfóniájának (1961) elemzésekor viszont Terényi az alábbi megállapítást teszi: „Stílusának egyéni vonásai közül a legszembetűnőbb az, hogy bartóki hangvételbe sajátságosan vegyít kodályos színeket vagy fordítva, Kodály-hangzásokat bartókosra »hangol«". Terényi Ede: „Alkotók, művek, stílusok. A romániai magyar zeneszerzők hanglemezsorozatának művei". In: Szabó Csaba: *Zenetudományi Írások*. Bukarest: Kriterion, 1977, 168.

15 – [?]: „»... még nagyon mélyek a sebek.« Szabó Csaba zeneszerző Erdélyből". *Vas Népe*, 1990. jan. 29.

16 A több ízben publikált kórusok legutóbbi gyűjteményes kiadása Szabó Csaba: *Kórusművek* I–III., [h. n.]: Cellissimo, 2006.

17 *Bokréta*, dalos, táncos játék négy képben (1962), *Törökbúzahántás* (1964), *Királyfalvi szőlőhegyen*, dalos, táncos szüreti játék (1971). Ezekről a művekről Szabó Csaba szombathelyi hagyatékában találhatók autográf partitúrák, illetve hangfelvételek.

Erzsi (2000)[18] című kompozíciót a szöveg ritmikai és metrikai struktúrájához maximálisan igazodó prozódia jellemzi, melyben az archaikus népzene a reneszánsz nagymesterektől Kodályig ívelő műzenei hagyományokkal ötvöződik.[19]

Csíky felfogása szerint ezzel a prozódiai stílussal áll szemben például a jóval korábban keletkezett *Barcsai-kantáta*[20] szintén balladai szereplőinek beszédmodora. A kórusra és zenekarra szabott zenedrámában az erősen stilizált szereplők olyan emelkedett deklamációval szólalnak meg, amely eltávolodik a verstani hűség kodályi elvétől. A zeneszerző itt tudatosan egy bartókosnak érzett prozódiai stílust használ, melyben a szavak hangzásának átültetése zenébe, hangulatuk kifejezése a tét, első hallásra meghökkentőnek tűnő megoldások árán is.

Vermesy Péter (1939–1989) *Pimpimpáré* című, zenei olvasmánysorozatként defineált kötete[21] a Weöres Sándor által megszövegezett Kodály-miniatűrökre reagál alkotó módon. Ám míg Weöres Sándor utólag írt szöveget Kodály zenéjéhez, Vermesy a költő-partner Szilágyi Domokos műve alapján fogott hozzá a komponáláshoz. A vers és muzsika, költő és zeneszerző emlékezetes összetalálkozásából született gyűjtemény nagy sikert aratott az erdélyi zeneoktatásban, nemzedékek zenei öntudatra eszméléséhez járult hozzá.

A *Pimpimpáré* egy- és többszólamú dalokkal járja be a zenetörténet korszakait a pentatóniától egészen a dodekafon dallamszerkesztésig. Kodályhoz hasonlóan Vermesy is a népi gyermekjátékdalokból indul ki. A szöveg zeneiségére – a ritmusra, a hangsúlyrendszerre, a formára – és tartalmára alapozva Vermesy azonban az improvizációs készség fejlesztését tűzi ki célul, amivel túllép a kodályi mintán. A gyermeki képzeletet megmozgató irodalmi alapanyag segítségével észrevétlenül megosztja a kisiskolásokkal a zenei szerkesztés törvényszerűségeit, ezzel mintegy a zeneszerzés világába vezeti be őket.

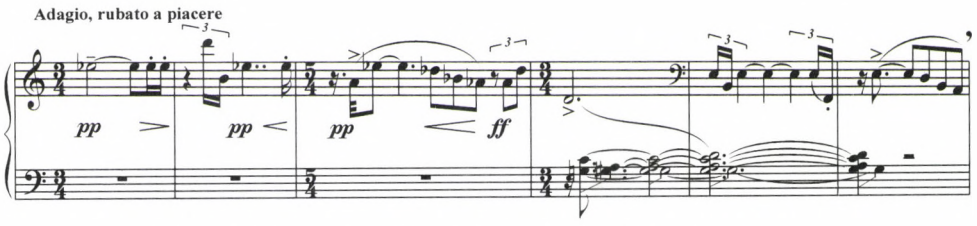
Vermesy két, egymással rokonságban lévő hommage-kompozíciót írt Kodály emlékére. A két zongoradarabot összeköti a formai felépítések hasonlósága, valamint az, hogy mindkettő a *Psalmus hungaricus* ugyanazon motívumait idézi fel Vermesy zenei nyelvezetének keretei között, mégis felismerhetően. Az első darab címe *Postludium in memoriam Kodály Zoltán*, 1978-ban készült, miniatűr-visszatéréses, háromrészes szerkezettel. Az első rész meghatározó dallami története a 3. ütemben megszólaló dallamtöredék *(3. kotta, szemközt)*, nyilván a híres Páva-dallam

18 A *Szegény Szabó Erzsi*, illetve további öt kisebb Csíky-leánykar hangfelvétele: *„Aranyszín köntösben"*. Angelica leánykar, vez. Gráf Zsuzsanna. CDA 03/01, 2003.

19 „Eszközei hagyományosnak mondhatók, nyilvánvaló a nagy magyar kórustradíció hatása. Csakhogy Csiky zenéje úgy magyar, hogy elkerüli a Kodály-iskola közhellyé merevedett fordulatait. Üdítően más a harmóniavilág (legfeljebb Bartókra emlékeztet itt-ott), s roppant változatos a faktúra" – írta a *Szegény Szabó Erzsi*ről egy kritikus. Porrectus [Kovács Sándor]: „Addio... Hangversenyciklus 2002 – a 20. és a 21. század zenéjéből". *Muzsika*, 45/7 (2002. július) 38.

20 *Barcsai-kantáta* vegyes karra és zenekarra (1980), bemutató: Marosvásárhely, 1982. jún. 22. Bővebb elemzését lásd Németh G. István tollából: in: Berlász Melinda: *Csíky Boldizsár*. Magyar Zeneszerzők 25., Budapest: Mágus, 2003, 16–18.

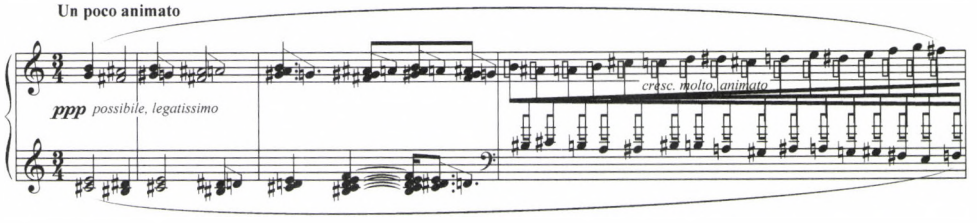
21 Vermesy Péter–Szilágyi Domokos: *Pimpimpáré. Vers és muzsika gyermekeknek*. Bukarest: Kriterion, 1976, illetve Kolozsvár: Koinónia, 2002.



3. kotta. Vermesy Péter: Postludium in memoriam Kodály Zoltán *(1978), 1–6. ütem*

első dallamsorának idézete, mely a 6. ütemben újból felbukkan. A 3. ütembeli idézet felütéses szerkezete ugyanakkor a *Psalmus* zenekari előjátékának kezdetére utal.

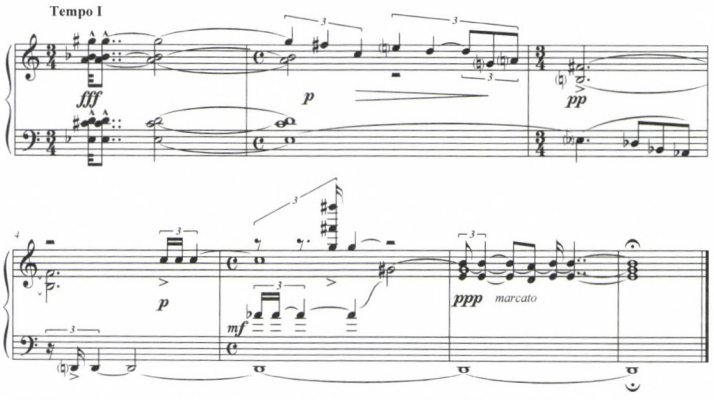
A *Tempo giusto* feliratú középrész clusterekből építkezik, ám közbül (15–17. ütem, lásd a *4. kottát)* meglehetős dinamikai kontraszttal, illetve az *Un poco animato* előadói utasítással kiemelve megszólal egy újabb Kodály-idézet. A *Psalmus* tenorszólójának „Csak sírok-rívok nagy nyavalyámban" szakasza alatt megszólaló zenekari kísérete volt itt Vermesy kiindulópontja. A mixtúraként kezelt és jellegzetes, tehát könnyen felismerhető ritmusban mozgó szűkített szeptimakkordos menetet Kodály kétütemenként szekventálja. Vermesy az alapegységet másfél ütemnyi terjedelemben veszi át, amelyet három ütemnyire augmentál, és már a 16. ütemtől acciaccaturaszerű alsó váltóhangokkal bővít. Ezzel mintegy előkészíti a 18. ütembéli ellenmozgásos clustermenetet. A Kodály-idézet körvonalai tehát világosan kivehetők, ugyanakkor szervesen illeszkednek Vermesy hommage-darabjának hangvételéhez.



4. kotta. Vermesy Péter: Postludium in memoriam Kodály Zoltán, *15–18.*

A miniatűr kompozíciót lezáró rövid visszatérésben ismét megszólal a Pávadallam (21. ütem, lásd az *5. kottát)*, a tétel végül a *Psalmus* rondótémájának első megszólalását idézi fel: az énekkar „Mikoron Dávid" szövegre énekelt kezdősora üres kvintjeinek felidézésével ér véget. Ezzel az exponált helyen felcsendülő idézettel kapcsolatban megjegyzendő, hogy üres kvintek előzőleg a forma analóg pozíciójában, az első rész lezárásánál is megjelentek már (7–9. ütem), az ott hallható egyszerű éles ritmusú képletek azonban még nem utaltak egyértelműen a kodályi szöveghelyre. Az, hogy a darabot lezáró Kodály-idézetnek van előzménye, de csak itt, a tétel lecsengésekor szólal meg egyértelműen, olyan formadramaturgiát

sejtet, amely az hommage-darab keretében a „Mikoron Dávid"-szakasznak fokozott jelentőséget tulajdonít.



5. kotta. Vermesy Péter: Postludium in memoriam Kodály Zoltán, *19–25.*

Az 1982-es keltezésű ...*Super sepulchrum Kodály Zoltán* című második zongoraminiatűr nem más, mint az előző darab átdolgozása, legalábbis feltűnő a két kompozíció közötti hasonlóság.[22] Ez a darab is háromrészes. Az első részében egy pentaton dallamsor variált ismételése után jut el a „Mikoron Dávid"-idézetig. A középrészben egy pszalmodizáló népdalsor megszólalásai torkollanak a már ismert hangfürtökbe, ahova – akárcsak a korábbi darab esetében – Vermesy a „Csak sírokrívok nagy nyavalyámban"-szakasz zenekari kíséretének motívumát ágyazza be, az előbbivel megegyező terjedelemben, más hangmagasságon. A visszatérésben az első rész pentaton dallamsora jut szerephez, ami után a „Mikoron Dávid" üres kvintjei zárják a darabot.

Hogy Kodály kórusművészete a hetvenes évek elején a Kolozsvári Zeneakadémia zeneszerzés tanszékén folyó képzés részét képezte, a következő kompozíció igazolja. Orbán György ellenpont-tanulmányait professzora, Eisikovits Mihály később megjelent, de Orbán stúdiumai alatt írott zeneszerzéstankönyvében is nyomon lehet követni.[23] A Palestrina- és a Bach-stílus elsajátítását követően Orbán két félévig 20. századi vokális polifóniát hallgatott, Bartók- és Kodály-kórusműveket elemzett Eisikovits irányítása alatt. Kontrapunkttanulmányait 1971-ben a *Kádár Kata* című vegyes kari balladafeldolgozás megírásával zárta le. Egy Kodály-stílusgyakorlatról van szó, melyet Orbán – elmondása szerint – egy Kodály-vegyeskar, a *Molnár Anna* nyomán komponált.[24]

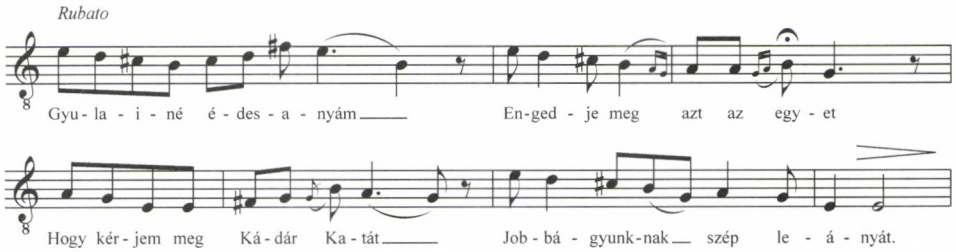
22 A két kompozíció a közelmúltban jelent meg nyomtatásban: Buzás Pál (szerk.): *Szórakaténusz II. Zongoradarabok erdélyi magyar zeneszerzőktől.* Kolozsvár: Arpreggione, 2006, 50–53.

23 Max Eisikovits: Introducere în polifonia vocală a secolului XX. Prelucrarea corală a folclorului. [Bevezetés a 20. századi vokális polifóniába. A folklór kórusfeldolgozása.] Bukarest: Editura Muzicală, 1976.

24 Orbán György *Hegedűszonátája* is hasonló stílusgyakorlatnak készült Sigismund Toduță professzor zeneszerzés-osztályában. A bartóki mintát követő alkotás önálló, az érett zeneszerző által is vállalt opus.

A *Bevezetés a 20. századi vokális polifóniába. A folklór kórusfeldolgozása* című román nyelvű traktátusának végén Eisikovits teljes egészében közli a Kodály-kompozíciót, mint a népzenei kórusfeldolgozás magasiskoláját.[25] A darabhoz fűzött kommentár a Kodály-darabbal illusztrált műfaj, a népballada jellegzetességeire hívja fel a zeneszerzés-növendék figyelmét: az egyetlen dallamból építkező variációs szerkezetre, az ökonomikus eszközkezelésre, amely a drámai történés legapróbb rezzenéseit is követni hivatott.

Orbán György *Kádár Kata*-feldolgozásának alapja az a dallam, melyet Kodály gyűjtött 1912-ben a Csík vármegyebéli Kászonaltízben. Innen származik Orbán kórusművének első három szövegstrófája is. A fennmaradó hét strófát Orbán egy 1910-ben a Csík vármegyebéli Ditrón szintén Kodály által gyűjtött másik *Kádár Kata*-variánsból vette át, apró módosításokkal.[26]



6. kotta. Orbán György: Kádár Kata, *1–7.*[27]

Orbán kórusművének 11 strófányi szövege két részre tagolódik. Mindkét rész a szereplők dialógusaival kezdődik (1–3., illetve 5–6. versszak), és elbeszélő szakaszokkal (4. és 7–11. versszak) ér véget. Az első egység dialógusaiból (Gyulainé fiának kéréséből és Gyulainé válaszából) kirajzolódik az alapkonfliktus és a fiú megoldási kísérlete (amint azt a szolgához intézett szavai mutatják), a második részben a fiú egy molnártól tudja meg, hogy „Kádár Katát elvesztették / feneketlen tóba vették", majd a Kádár Katával folytatott lírai párbeszéd következik. Az első elbeszélésből a fiú bujdosásáról értesülünk, a második, terjedelmesebb narráció Gyulainé fiának halálát, majd a sírokból kiemelkedő violaszálak történetét beszéli el (11. strófa: „Addig-addig nevelkedtek / amíg összeölelkeztek" – ez Orbán ballada-feldolgozásának utolsó képe, a Kádár Kata átka tehát kimarad az énekkarból).

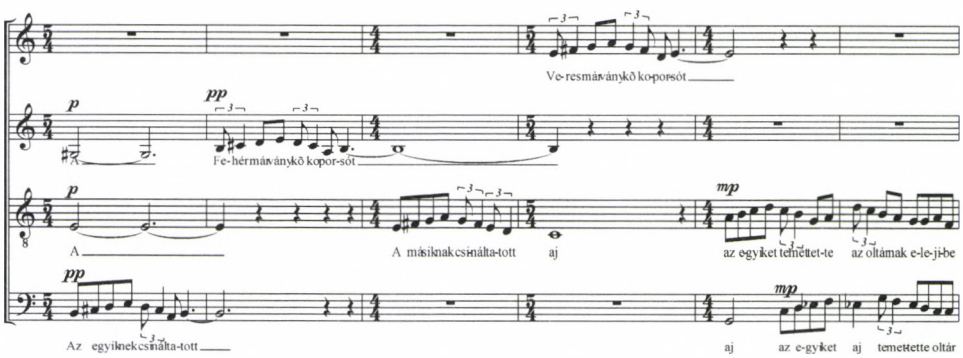
A szöveg felépítése természetesen meghatározza a kórusmű zenei szerkezetét is. Kodály *Molnár Anna*-feldolgozásának az a sajátossága, hogy ez az egyetlen Kodály-kórus, mely következesen csak egyetlen dallamot használ, a népballada dalla-

25 Eisikovits: i. m. 288–296.

26 Bartók Béla és Kodály Zoltán (szerk.): *Erdélyi Magyarság. Népdalok.* Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1921, 148–149. illetve 166–168.

27 A kézirat a szerző tulajdonában van.

mát.[28] Az egyetlen dallammal való építkezés elvét egyébként Eisikovits kommentárja is kihangsúlyozza.[29] Orbán azonban a kórusműhöz mellékelt táblázata szerint *(lásd a 297. oldalon a táblázat középső három oszlopát)* a népdal variált ismétlésein kívül három más, de a népdalból származó, azzal kontrapunktikus viszonyban lévő tematikus anyagot is beiktat. A legérdekesebb a *d*-motívum esete, mely nem más, mint a Kodály gyűjtötte Kádár Kata-dallam első sorának tükörfordítása. Az alábbi kottapélda utolsó ütempárjában látható, hogy az első dallamsornak megfelelő *d*-motívummal belépő tenor szólam az eredeti népdal második sorával folytatódik.



7. kotta. Orbán György: Kádár Kata, *70–75.*

A népdal és az attól látszólag eltérő tematikus anyag szoros kapcsolata azt sugallja, hogy Orbán stílusgyakorlata szem előtt tartotta Kodály monotematikus szerkesztési elvét. Orbán György a népdal variálását a nagyforma síkján a rondóelvvel ötvözi, rondóformájának alapja az összesen nyolc alkalommal elhangzó eredeti népdal. A főrészek közt megszólaló négy epizódból háromban szintén a népdal szól. Említést érdemel, hogy az eltérő tematikus anyagok (az alábbi táblázatban *b, c* és *d)* az elbeszélő szakaszokra korlátozódnak.

Az E-dúrban végződő kompozícióban Gyulainé fia és Kádár Kata szinte kizárólag e-dórban szólal meg (kivétel ez alól a 6. versszak, ahol a fiú félstrófája: „Élsz-e Kata vagy meghóttál, / vagy felőlem gondolkoztál?" e-dórban kezdődik, de mindössze két hang után – retorikai gesztussal – kis terccel lejjebb csúszik, hogy ezzel illusztrálja a fiú hangjának elszorulását). Fentebb jeleztük, hogy a népdalból származó új motívumok kizárólag az elbeszélő szakaszokra koncentrálódnak, amiből az következik, hogy valamennyi szereplő a népdalt énekelve szólal meg.

Ahogyan Kodály kórusdrámájában az egyes szereplőket mindig ugyanazok az énekkari szólamok jelenítik meg (Molnár Annát a szoprán, a katonát a tenor, a

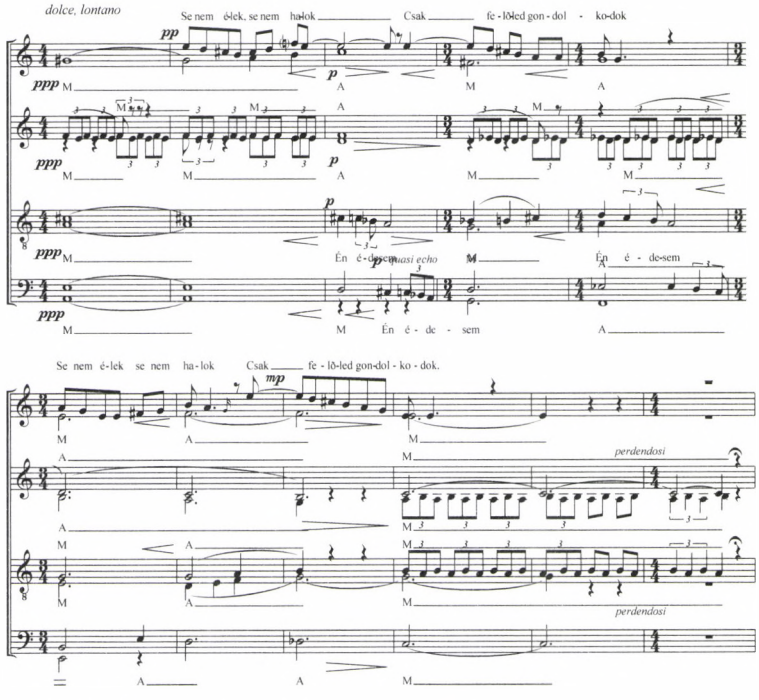
28 „Kodály kórusai közül az egyetlen, amely egy népballada dallamának végigkomponálásaként készült". Breuer János: *Kodály-kalauz.* Budapest: Zeneműkiadó, 1982, 323–324. Kodály művének részletes elemzését lásd Ittzés Mihály: „Molnár Anna. Székely népballada Kodály Zoltán vegyeskari feldolgozásában". In: uő: *22 zenei írás.* Kecskemét: Kodály Intézet, 1999, 49–71.

29 Eisikovits: i. m. 288.

Szövegstrófák	Ütemszámok	Nagyforma	Tematikus anyagok	Hangnemterv
I. Gyulainé fiának kérése	1–7.	A	A	*e-dór* (unisono)
II. Gyulainé visszautasítása	8–15.	1. epizód	$A^{1.var}$	*a-dór* / zárlat D-ben
III. Gyulainé fia a szolgához	16–21.	A	$A^{2.var}$	*e-dór* / a-mixolíd
–	22–28.	2. epizód	b	a-dór/mixolíd
IV. A bujdosás elbeszélése	29–36.		c	fisz-modus
V. Dialógus a molnárral	37–47.		$A^{3.var}$	*e-dór* / E-dúr
VI. Gyulainé fiának kérdése	48–52.	A	$A^{4.var}$	*cisz-dór*
Kádára Kata válasza	53–63.	3. epizód, trió	$A^{5.var}$	*e-dór* / C-dúr
VII–X. Elbeszélés	64–69.	A	$A^{6.var}$	*esz-dór–d-dór*
	70–81.	4. epizód	d	h, e, a, d, g, c
XI. Konklúzió	82–90.	A	$A^{7.var}$	*g-dór*
	91–103.	Kóda	b	E-dúr

jámbor gazdát pedig a basszus), Orbán György kórusművében is megtalálható ez a következetesség. Gyulainé fiát a valamennyi alkalommal a tenor, Gyulainé, illetve Kádár Kata egy-egy alkalommal történő megszólalását pedig az alt, illetve a szoprán hivatott visszaadni. Az elbeszélő strófák során pedig valamennyi szólam egyenrangú szerephez jut.

Végezetül álljon itt egy részlet Orbán György népdalfeldolgozásából.



8. kotta. Orbán György: Kádár Kata, *53–63.*

Kádár Kata egyetlen megszólalását Orbán homofon-akkordikus szövetbe helyezi, ezáltal világosan elkülöníti a kórusmű folyamán másutt megszólaló túlnyomórészt kontrapunktikus-imitatív szerkezetektől. Az osztott kórusos felrakás és főleg a harmóniai felépítés olyan sajátosságai, mint a negyedik dallamsor zárásának harmonizálása (az utóbbi arra a *desz-f-g-h* bő szextes terckvartakkordra és oldására épül, melyet az irodalom Kodály-dominánsként teoretizált)[30] olyan Kodály-stíluselemek, melyek joggal kaphattak helyet a főiskolai tanulmányait befejező Orbán György Kodály-stílusgyakorlatában.

30 A Kodály-dominánssal kapcsolatban lásd: Dalos Anna: *Forma, harmónia, ellenpont. Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához.* Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2007, 170–188.

ABSTRACT

István G. Németh

KODÁLY'S INFLUENCE ON HUNGARIAN COMPOSERS FROM ROMANIA.

The paper offers a review of those composers from Transylvania who had been influenced by Zoltán Kodály. Members of the older generation had known him personally. This group of Transylvanian composers includes Árpád László (1864–1960) who consulted Kodály about his own compositions in Budapest in the year 1928 and Gábor Jodál (1913–1989) who studied composition at the Budapest Academy of Music between 1939 and 1942 along with folklorist János Jagamas and choir director István Nagy. Some representatives of the later generation like Cornel Ţăranu (*1934) still had the opportunity to pay a visit to Kodály. Others had access to Kodály's art through Gábor Jodál, their teacher of composition at the Kolozsvár/Cluj Academy of Music – this is the case of Aladár Zoltán (1929–1978), Ede Terényi (*1935) and Csaba Szabó (1936–2003). Further compositions and statements of Csíky Boldizsár (*1937), Péter Vermesy (1939–1989) and György Orbán (*1942) testify that Kodály's choral works were (for Boldizsár Csíky: are) considered as a model for new pieces. The paper also contains analyses of Aladár Zoltán's *Divertimento* for chamber orchestra (1964), Péter Vermesy's pair of *hommage*-pieces – *Postludium in memoriam Kodály Zoltán* (1978) and *"... Super sepulchrum Kodály Zoltán"* (1982) both of them quoting motives from Kodály's *Psalmus hungaricus* and György Orbán's mixed chior *Kádár Kata* (1971), an arragement of a folk ballad modelled on Kodály's *Molnár Anna* belonging to the same genre.

István G. Németh (b. 1978) studied musicology at the Gh. Dima Academy of Music in Kolozsvár/Cluj, Romania, where he graduated in 2003. He also studied musicology at the Ferenc Liszt University of Music, Budapest between 1999 and 2004. Currently he is preparing his PhD dissertation led by Prof. László Somfai on Béla Bartók's Influence on Transylvanian Composers. From 2003 he has been assistant research fellow at the Department for Hungarian Music History of the Institute for Musicology, Budapest.

Bartha Dénes családja
és
a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság
szervezésében
október 2-án
az I. ker. Attila út 87-es számú ház előtt

emléktábla avatására kerül sor

Bartha Dénes

egykori lakóhelyén.

Az avatás időpontját később tesszük közzé

Október 3-án este
a Régi Zeneakadémia Liszt Ferenc Kamaratermében

Kolonits Klára

Dinyés Dániel

(zongora)

közreműködésével

rendez dalestet Bartha Dénes emlékére

A koncert kezdési időpontjának
és részletes műsorának meghirdetésére
később kerül sor.

TANULMÁNY

Kerékfy Márton

A PÁLYAKEZDŐ LIGETI GYÖRGY BARTÓK-RECEPCIÓJA*

„Az én anyanyelvem Bartók" – fogalmazta meg több ízben Kurtág György.[1] Joggal mondhatta volna el magáról ugyanezt nemzedéktársa, Ligeti György is. Bár úgy tűnhet, az ő érettkori, 1956 utáni zenéje semmiféle kapcsolatban nem áll Bartók muzsikájával (vagy csak nagyon áttételesen kötődik hozzá), valójában a nagy elől hatása Ligeti esetében sem korlátozódott csupán az életmű első szakaszára. Túlságosan leegyszerűsítő az a szemlélet, amely szerint Ligeti Magyarországon nem tudott, netán nem is akart megszabadulni Bartók zenei befolyásától, s az ő stílusában, majdhogynem epigonként komponált, mígnem az emigráció után végre szakított Bartókkal, és elkezdte kialakítani a saját zenei nyelvét.[2] Kétségtelen, hogy Ligeti Magyarországon írott darabjaiban dominálnak a Bartóktól örökölt elemek, és hogy ezek az elemek zenéjéből 1956 után lényegében kikopnak. Ligeti valóban Bartóktól indult el, így hát tőle is kellett eltávolodnia, hogy kialakíthassa a maga stílusát – ám ez azt is jelenti, hogy zeneszerzői magára találásában Ligeti Bartók-recepciója döntő szerepet játszott. Ligeti 1956-ban nem „számolt le" egyszer s mindenkorra Bartókkal; a legvilágosabban alighanem az mutatja ezt, hogy az 1980-as évektől, amikor zenéjében újra felbukkan a tonalitás és a népzenei inspiráció, Ligeti Bartókhoz is visszatér.[3]

* A Kárpáti János 75. születésnapja alkalmából a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság által 2007. október 26–27-én a Régi Zeneakadémia Kamaratermében rendezett V. tudományos konferencián elhangzott előadás szerkesztett változata.

1 Hartmut Lück: „György Kurtág oder Künstlerische Evidenz durch unbedingte Subjektivität". In: *Komponistenportrait György Kurtág* (a 38. Berliner Festwochen műsorfüzete). Berlin: 1998, 9.

2 Mint Friedemann Sallis meggyőzően bizonyítja, Ligeti zeneszerzői pályájának első döntő fordulata nem 1956-ban játszódott le, hanem már 1950 táján. Lásd Friedemann Sallis: *An Introduction to the Early Works of György Ligeti*. Köln: Studio, 1996 (Berliner Musik Studien 6.).

3 Lásd például a *Zongoraversenyt* (1985–88), a *Hegedűversenyt* (1990–92) vagy a *Zongoraetűdök* több darabját.

Ligeti György zenei világában Bartók a kezdetektől központi szerepet játszott. Ahogy jóval később egy interjúban elmondta, az 1940-es évek elején budapesti és kolozsvári koncerteken hallott Bartók-művek élményei adták a döntő lökést ahhoz, hogy a komponálást választotta élethivatásának.[4] Ligeti számára ettől kezdve Bartók jelentette a legfőbb instanciát, és ez lényegében később, zeneakadémiai tanulmányai alatt sem változott. „Teljesen le voltam nyűgözve Bartóktól. Ő volt a nagy, nagy példakép" – nyilatkozta.[5] Jellemző, hogy – akárcsak Kurtág – Ligeti is abban a reményben utazott fel 1945 szeptemberében a zeneakadémiai felvételire, hogy Bartók nemsokára hazatér Amerikából, s élére áll a magyar zenei életnek.[6] Ez ugyan – Bartók néhány nappal később bekövetkezett halála miatt – nem alakulhatott így, Ligeti tanulóévei mégis ő szellemi közelségében teltek: olyan kiváló Bartók-tanítványok közvetítették számára a mester örökségét, mint Kadosa Pál, akitől Ligeti még a háború alatt vett magánórákat, vagy Veress Sándor, Ligeti főiskolai zeneszerzéstanára. Meg kell említeni továbbá Szabolcsi Bence rendkívül jelentős Bartók-szemináriumát, amelyet Ligeti zeneakadémiai tanulmányai idején rendszeresen látogatott.[7]

Ugyanerre az időszakra, az 1940-es évek második felére esik több nagy késői Bartók-opusz magyarországi bemutatója: a *Concertót* 1947 áprilisában, a *III. zongoraversenyt* ugyanez év novemberében hallhatta először a budapesti közönség. Tonális–konszonáns írásmódjuk, a korábbi műveknél „puhább" hangzásviláguk muzsikus körökben általában meglepetést keltett: ezt többen negatívumként, az amerikai közönségnek tett stiláris engedményként értékelték, illetve Bartók alkotóerejének hanyatlásával magyarázták. Hangadóvá azonban mégis inkább az ezzel ellentétes nézetek váltak, amelyek Bartók utolsó műveinek nyelvi egyszerűsödését pozitívan fogadták, és követendő mintaként tekintettek rájuk. A zsdanovi zenepolitikai fordulat után természetesen az utóbbi vált a „hivatalos" nézetté. Az utolsó Bartók-művek bemutatói, s főleg René Leibowitz híres-hírhedt, Bartókot kompromisszummal vádoló cikke[8] nyomán egy erősen ideológiai színezetű „Bartók-vita" bontakozott ki a magyar zenei életben.[9]

Ebben a vitában Ligeti meglehetősen határozottan foglalt állást: a késői Bartók-művek közérthetőbb-tonális írásmódját éppenséggel nem hanyatlásként, hanem előrelépésként értékelte. Ligeti – aki 1948–49-ben az új zenét propagáló német nyelvű folyóirat, a *Melos* számára küldött néhány tudósítást a magyar zenei

4 „»Ja, ich war ein utopischer Sozialist«. György Ligeti im Gespräch mit Reinhard Oehlschlägel". In: *MusikTexte* 28/29, Köln: 1989, 85–102., ide: 92.

5 „Ich war ganz von Bartók eingenommen. Der war das große, große Vorbild." Uott, 92.

6 György Ligeti: „Begegnung mit Kurtág im Nachkriegs-Budapest". In: Friedrich Spangemacher: *György Kurtág*. Bonn: 1986, 14–17., ide: 16. (Musik der Zeit – Dokumentationen und Studien).

7 „Kurtág György Ligeti Györgyről. Ünnepi beszéd, München, 1993. június 16." *Holmi* 1993/12.

8 René Leibowitz: „Béla Bartók, ou la possibilité du compromis dans la musique contemporaine". *Les Temps modernes* 1947/3, 705–734.

9 Az ezzel kapcsolatos legújabb összefoglaló munka: Danielle Fosler-Lussier: *Music Divided. Bartók's Legacy in Cold War Culture*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2007.

életről – két írásában is (kimondatlanul) vitába szállt Leibowitzcal.[10] Az 1950-ben megjelent másodikban ezt írja Bartók kései műveiről:

> Ezekben Bartók egy közérthetőbb hangot üt meg: írásmódja erősen kötött, tonális. A tizenkét fokú zene dogmatikus híveinek szemében ez talán reakciósnak tűnik. Ha azonban a műveket közelebbről elemezzük – itt elsősorban a zenekari Concertóra és a III. zongoraversenyre gondolok –, észrevehetjük, hogy itt nem egy „vissza a tonalitáshoz", hanem inkább egy „előre a tonalitáshoz" jelenségről van szó. Bartók kötött, tonális írásmódja nem a klasszikusoké. Gondoljunk csak a III. zongoraverseny Adagiójának kezdetére, ahol a C-dúr akkord hirtelen úgy szólal meg, mint egy új, soha nem hallott természeti tünemény. Tiszta harmóniák és tonális kapcsolatok is fellépnek ebben a stílusban, de e kapcsolatok logikája egészen más, mint a régi funkciók szilárdan meghatározott rendje; azoktól éppolyan távol áll, mint a tizenkétfokúság, csak a másik irányban.[11]

A pályakezdő Ligeti Bartók-szemléletét jól dokumentálja egy harmadik írása, amely az *Új Zenei Szemle* 1955 szeptemberi, ünnepi Bartók-számában jelent meg. A *Megjegyzések a bartóki kromatika kialakulásának egyes feltételeiről* címet viselő tanulmánnyal Ligeti egyúttal Lendvai Ernő frissen napvilágot látott könyvét, a *Bartók stílusát* is védelmébe kívánta venni. A fiatal zeneszerző továbbra is úgy látja: a bartóki tonalitás értékesebb, mint a dodekafon atonalitás, mert a felhang-elvű funkciós és a distanciaelvű temperált tizenkét fokú gondolkodásmód ellentmondásmentesebb egységét kínálja, mint Schoenberg rendszere – ahogy Ligeti fogalmaz: „magasabb szintézisben egyesíti a két ellentmondásos rendszert".[12]

---

10 Az elsőben egyebek mellett így ír: „Bartók legutolsó stílusfordulata volt a legradikálisabb: élete utolsó éveiben teljesen tonálisan és konszonánsan kezdett írni (Concerto zenekarra, III. zongoraverseny). Ez sokakban felháborodást keltett, és Bartókot az új zene elárulójának nevezték. Ha azonban közelebbről megvizsgálnák a műveket, be kellene látniuk, hogy nem lehet szó árulásról. Ezek a művek a modern zene csúcsai, a leegyszerűsödés, az átlelkesítés, a klasszicizmus hasonlíthatatlan példái." (Bartóks letzte Stilwende war die radikalste: In den letzten Jahren seines Lebens fing er an, ganz tonal und konsonant zu schreiben [Concerto für Orchester, Drittes Klavierkonzert]. Das rief bei vielen Empörung hervor, und er wurde als Verräter an der neuen Musik bezeichnet. Als man aber die Werke näher untersuchte, mußte man einsehen, daß von Verrat keine Rede sein konnte. Diese Werke sind ein Gipfel der modemen Musik, ein unvergleichliches Beispiel für Vereinfachung, Durchgeistigung, Klassizität.) György Ligeti: „Neue Musik in Ungarn". *Melos* 1949/1, 5–8., ide: 6. Kötetben megjelent in: uő: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Monika Lichtenfeld. Basel: Paul Sacher Stiftung, 2007, Bd. I, 51–55.

11 „In diesen schlägt Bartók einen leichter verständlichen Ton an: seine Schreibweise ist stark gebunden, tonal. In den Augen von dogmatischen Zwölftonmusikgläubigen mag dies reaktionär erscheinen. Wenn wir aber die Werke näher analysieren – ich denke hier in erster Linie an das Concerto für Orchester und das III. Klavierkonzert –, können wir bemerken, daß hier nicht von einem »Zurück zu Tonalität«, sondern eher von einer »Vorwärts-Zur-Tonalität«-Erscheinung die Rede ist. Die gebundene tonale Schreibweise Bartóks ist nicht die klassische. Denken wir nur an den Anfang vom Adagio des III. Klavierkonzertes, wo der C-dur-Akkord plötzlich erklingt wie eine neue, noch nie beobachtete Naturerscheinung. Reine Harmonien und tonale Bindungen treten auch in diesem Stil auf, aber die Logik dieser Bindungen ist ganz anders als die festumrissene Ordnung der alten Funktionen; sie weicht ebenso weit von dieser ab wie die Zwölftonmusik, nur in anderer Richtung." Uő: „Neues aus Budapest: Zwölftonmusik oder »Neue Tonalität«?". *Melos* 1950/2, 45–48., ide: 45. Kötetben in: uő: *Gesammelte Schriften*. Bd. I, 56–60.

12 Uő: „Megjegyzések a bartóki kromatika kialakulásának egyes feltételeiről". *Új Zenei Szemle*, 1955/9, 41–44., ide: 44.

Az, hogy Ligeti Bartók muzsikáját a dodekafónia kontextusában elemzi, fölveti a kérdést: vajon mennyire ismerte a fiatal komponista a második bécsi iskola zenéjét, és egyáltalán a Bartókon kívüli modern zenét? Nos, meglepően kevéssé: Schoenberget és Berget alig, Webernt egyáltalán nem. A huszadik század külföldi mesterei közül még Stravinskyt a leginkább: az ő hatása Ligeti egyik-másik korai darabján érződik is.[13] Még meglepőbbnek tűnhet azonban, hogy a nagy példakép, Bartók életművét sem ismerte teljes egészében: a *III.* és *IV. vonósnégyest* például csak 1955-ben hallotta először. (A középső vonósnégyesek, Bartók más formalistának bélyegzett kompozíciójához hasonlóan, az 1950-es évek első felében tudvalevően nem hangozhattak el.) Ligeti csak 1955–56-ra ismerte meg a teljes Bartók-életművet, hallott több Stravinskyt és valamennyi Schoenberget.[14] Azt lehet mondani: a negyvenes évek második felében, zeneakadémiai tanulmányai során Ligeti belenőtt a kor magyar, posztbartóki, meglehetősen konzervatív, modális-népdalos zenei köznyelvébe – de ez a nyelv nem alapult Bartók életművének átfogó és mindenre kiterjedő ismeretén. Hozzá kell fűzni, hogy nemcsak Bartók (azon belül elsősorban a kései Bartók) hangja fedezhető föl Ligeti 40-es években írt darabjain, hanem Stravinsky, sőt, kis mértékben Hindemith, a kórusműveket illetően pedig Kodály is megtalálható a Ligeti által félig tudatosan, félig ösztönösen követett zeneszerzők között.

Ami Ligeti modern zenei tájékozódását illeti, ennek lehetőségei 1949-től jócskán beszűkültek: a „formalizmus elleni harc" a huszadik századi zene nagy részét kizárta a kulturális életből. A zsdanovi direktívák megszabták, milyennek kell lennie az új, szocialista realista zenének: gyökerezzék a népdalban, s főként legyen könnyen érthető, lelkesítő és optimista.[15] Kezdetben Ligeti egyáltalán nem érezte magától távol állónak ezeket az elveket; szimpatizált a kommunistákkal és azzal a törekvésükkel, hogy a zene széles néptömegeket szólítson meg, s igyekezett népszerű, befogadható zenét írni. Ez irányú törekvései azonban két irányból nézve is sikertelenek voltak: kívülről, amennyiben ilyen jellegű műveit sorra bírálat érte, sok közülük nem is kerülhetett közönség elé, és belülről, amennyiben ez egyfajta alkotói elbizonytalanodáshoz vezetett. Míg ugyanis a népdalfeldolgozások terén Ligeti hamarosan nagy jártasságra tett szert, és igen magas színvonalon gyakorolta ezt a műfajt, addig a népzenétől távolabb álló hangszeres darabjai egyértelműen visszaesésről tanúskodnak: nem érik el az 1946 és 1948 között készült legjobb alkotások színvonalát, eredetiségben is messze elmaradnak tőlük.[16]

Későbbi nyilatkozataiból úgy tűnik, Ligetit 1948 folyamán éppen a zsdanovi kultúrpolitika ábrándította ki végérvényesen a kommunista eszméből. A politikai szembenállás csak lassanként, bizonyosan jórészt az előbb vázolt külső sikertelen-

13 Lásd például a következő zongoradarabokat: *Polifon etűd* (1943), két *Capriccio* (1947) és *Invenció* (1948).

14 „Interview with the Composer". In: Paul Griffiths: *György Ligeti*. London: Robson Books, 1983, 13–26, ide: 22.

15 Kroó György: *A magyar zeneszerzés 30 éve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1975, 138.

16 Jellemző példája ennek Ligeti egyik diplomaműve, a vonósnégyesre írott *Andante és Allegretto* (1950).

ség és belső elégedetlenség miatt vált művészi szembenállássá: Ligeti elfordult a „népszerűen írni" hamis illúziójától, s így a köznyelvtől is. Ráébredt: semmi értelme Bartók vagy akárki más nyomán, egy már létező módon vagy stílusban komponálni.[17] Ligeti ezután kezdett el tudatosan dolgozni saját, egyéni zenei nyelvének kialakításán – paradox módon éppen akkor, amikor körülötte a legfojtogatóbbá vált a köznyelv kényszere.

A saját nyelv megalkotásának igénye egy konkrét zenei elképzelés megszületésével esett egybe. Ligeti 1979-ben így beszélt erről Várnai Péternek:

> 1950-ben merültek fel bennem az első elképzelések egy olyanfajta álló zenéről, amilyen később [az] Atmosphères lett, vagy az Apparitions első tétele. Tehát már akkor gondoltam egy teljesen önmagában nyugvó zenére, amelyben nincsenek dallamok, amelyben ugyan reális szólamok vannak, de ezeket nem halljuk, s amelyben lassanként minden átváltozik; mintha a zene a színét belül megváltoztatta volna.[18]

Ugyanebben az interjúban a Bartóktól való eltávolodással kapcsolatban azt olvassuk:

> Az 50-es évek első felében éreztem először: el kell hagynom Bartókot. Persze, nem Bartók megtagadásáról volt szó, hiszen még ma is stilárisan valahol nagyon erősen kapcsolódom hozzá. Annyiban volt fontos számomra ez az „el Bartóktól" impulzus, hogy úgy éreztem: el kell hagynom mindazt, ami Bartók zenéjében még periódusokban, a szonátaforma sémáiban való gondolkodásmód. [...] Tehát a kész sémáktól akartam eltávolodni [...].[19]

Ligeti nemcsak vagy nem elsősorban Bartóktól akart tehát elszakadni, hanem mindentől, ami kész, ami séma, ami köznyelv – egyfajta belső művészi szabadság érdekében. Ehhez újra kellett gondolnia és felül kellett vizsgálnia kompozíciós technikáját: a zene alapelemeit, magát a zenei anyagot kellett alapos (és alkotó jellegű) vizsgálat alá vonnia. Az iskolapadból éppen csak kikerült komponista ezért tudatos önképzésbe kezdett, azzal a céllal, hogy az eddigieknél teljesebben uralhassa a zenei anyagot, hogy kiszélesítse zeneszerzői eszköztárát és kifejezési skáláját.

Ennek eredményeképp született meg 1951 októbere és 1953 márciusa között[20] a *Musica ricercata* 11 zongoradarabból álló sorozata. Zeneszerzés-technikai szempontból a ciklus középpontjában a hangmagasság-viszonyok, a tonalitás és a tizenkét fokú komponálásmód kérdései állnak. A *Musica ricercatában* Ligeti hangról hangra „fedezi fel" magának a rendelkezésére álló tizenkét temperált félhang al-

17 Josef Häusler: „Zwei Interviews mit György Ligeti". In: Ove Nordwall: *György Ligeti. Eine Monographie*. Mainz: Schott, 1971, 114–148., ide: 120–122.

18 Várnai Péter: *Beszélgetések Ligeti Györggyel*. Budapest: Zeneműkiadó, 1979, 46–47.

19 Uott, 15–16.

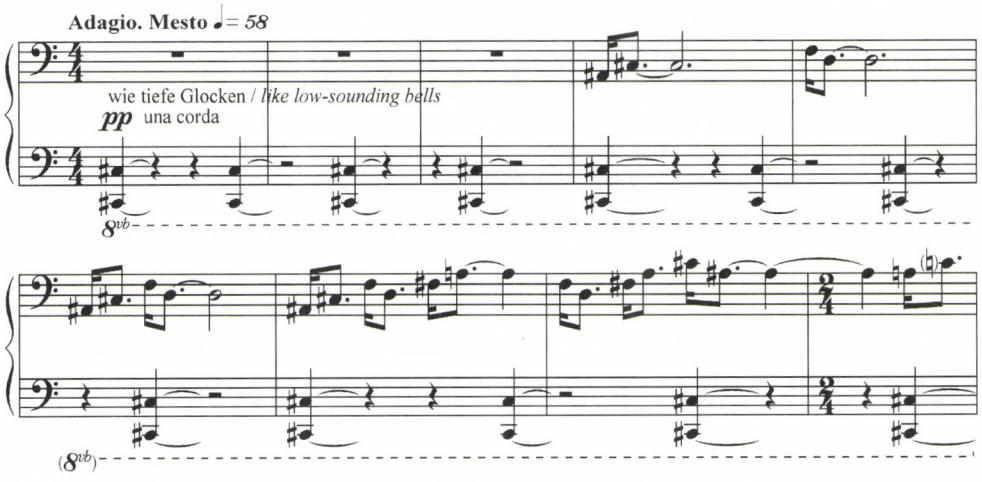
20 A Paul Sacher Stiftung Ligeti-gyűjteményében található autográf partitúra címlapján olvasható datálás: „1951 X – 1953 III". A komponálás befejezésének napja (1953. március 27.) a XI. darab fogalmazványának végén látható.

kotta hangteret: az első darab csupán két hangmagasságot érint (az oktávtranszpozíciókat nem számolva), a második hármat, s csak a záró, a tizenegyedik darab tartalmazza mind a 12 hangot. A sorozatot tanulmányozva feltűnik, hogy az egyes hangkészletek kialakításakor Ligeti vagy a kromatikus skála, vagy valamely modális skála kivágatait használja, egyes darabokban pedig a két tendencia egyszerre érvényesül.[21] A *Musica ricercata* darabjai így olyan zeneszerzői tanulmányoknak tekinthetők, amelyek egy-egy adott hangkészlet belső működését térképezik fel: hogyan viszonyulnak a hangkészlet tagjai egymáshoz, milyen esetben vonzzák, milyenben taszítják egymást? Másképp fogalmazva: Ligeti a dúr-moll rendszeren kívüli, a tizenkét fokú hangtérbe illeszkedő alternatív tonalitásokat igyekszik kikísérletezni. Számára a tizenkét hang használata így nem kapcsolódik össze az atonalitás követelményével; Ligeti nem akarja felszámolni a hangok hierarchiáját, sokkal inkább újra akarja gondolni azt, mintegy a maga képére formálni. Azt mondhatjuk: Ligeti a *Musica ricercatá*ban a tizenkét hangú rendszer és a tonális gondolkodás összeegyeztetésére tesz kísérletet. E törekvése nyilvánvalóan Bartóktól ered, hiszen az ő zenéjében Ligeti – mint már utaltunk rá – éppen a tizenkétfokúság és a diatonikus-funkciós rendszer „magasabb szintézisben" való egyesítését látta. Nem csoda ezért, ha a fiatal komponista e nyelvújító, stíluskereső művében – a valóban új, egyéni megoldások mellett – lépten-nyomon a nagy példakép hangjaiba ütközünk.

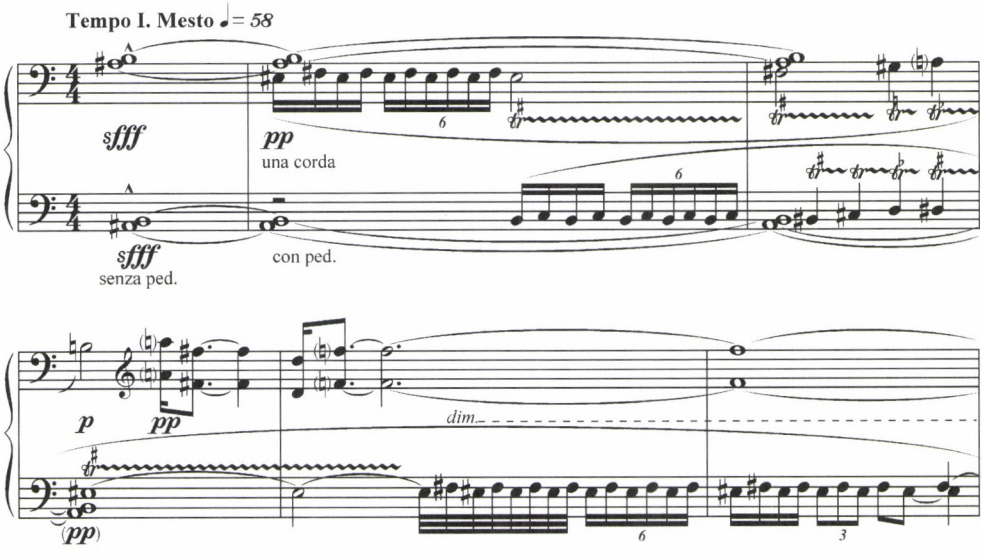
Ligeti Bartók-recepciójának szempontjából a legérdekesebb alighanem a ciklus IX. darabja, amely a „Béla Bartók in memoriam" alcímet viseli. Ligeti ebben erőteljes lombard ritmusokkal, kistercmelodikával és különféle modellskálák használatával idézi fel a mester emlékét, mintegy esszenciáját adva Bartók stílusának. Világos ugyanakkor, hogy a „Béla Bartók in memoriam" nem egyszerűen Bartók-stílusgyakorlat, hanem egyszersmind egy Ligetit aktuálisan foglalkoztató zeneszerzési probléma megfogalmazása is. Ez éppen abból derül ki, *ahogyan* Ligeti a megörökölt anyagot kezeli. A darab egymástól nagyterccel elcsúsztatott kistercekkel kezdődik (3:1 modell, 1–9. ütem), a következő szakaszban *(Allegro maestoso)* már sűrűbb szövésű hálót alkotva kapcsolódnak egymásba a tercek (2:1 modell), végül a *Più mosso, agitato* részben már a teljes kromatikus hangkészletet kiadják (1:1 modell) – természetesen a darab hangkészletében nem szereplő *E* és *G* kivételével. Bartóki anyagból (kisterc) bartóki eszközökkel (modellskálák) jut tehát el Ligeti a – csaknem teljes – kromatikus hangtérhez, amelyet a kompozíció zárószakaszának sejtelmes-foltszerű trillái már az *Apparitions* vagy az *Atmosphères* majdani Ligetijét előrevetítve satíroznak be *(1a–b kotta, szemközt)*.[22]

21 A *Musica ricercatát* behatóan elemezte László Ferenc: „Ligeti a hídon. A Musica ricercata és a Hat bagatell: az exodus zenéi". *Magyar Zene* 2003/4, 361–374. A sorozat kompozíciótechnikai kérdéseivel – az életmű kontextusába ágyazottan – foglalkozik tanulmányom: Márton Kerékfy: „»... a 'new music' from nothing«. György Ligeti's Musica ricercata". *Studia Musicologica*, 49 (2008)/3–4 (megjelenés alatt).

22 Jellemzőnek tekinthetjük, hogy Ligeti éppen egy olyan darab kapcsán hivatkozik Bartókra, amelyik – azáltal, hogy nagyon tudatosan él a Bartók-stílus egyes elemeivel – bizonyos szempontból túl is lép rajta. A *Musica ricercata* V. és VIII. száma még egy sokkal közvetlenebb, reflektálatlanabb Bartók-hatásról tanúskodik.



1a kotta: Musica ricercata *IX, a darab kezdete (valamennyi kottapéldát a Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz – Germany szíves hozzájárulásával közöljük)*



1b kotta: Musica ricercata *IX, a darab zárószakasza (22–27. ütem)*

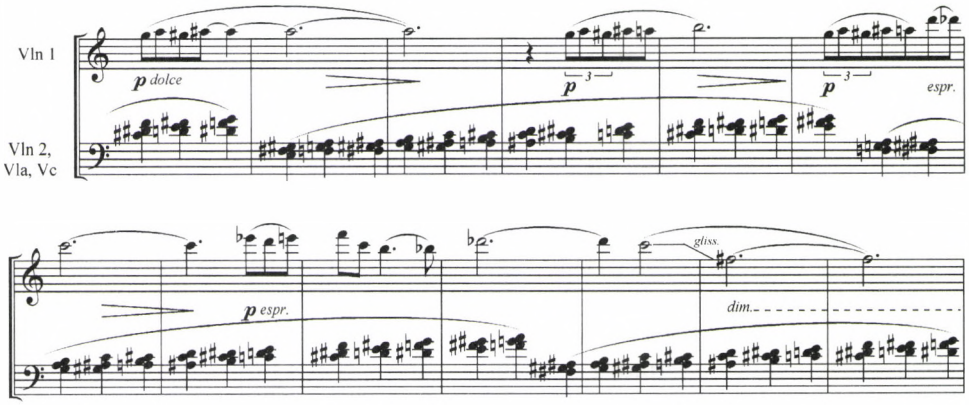
Hogy Ligeti saját zenei nyelvének megalkotásában Bartóknak döntő szerepe volt, azt a *Musica ricercatá*nál talán még jobban mutatja Ligeti alighanem legjelentősebb fiatalkori műve, a *Métamorphoses nocturnes* alcímet viselő *I. vonósnégyes*. Az 1953/54-ben keletkezett húszperces, egytételes alkotás Ligeti ötvenes évekbeli stílusfejlődésének kulcsdarabja: egyfelől összegzi, s egyetlen nagyívű zenei folyamatba integrálja a korábbi kompozíciók tapasztalatait, másfelől olyan kompozitorikus problémákat és technikákat vet föl, olyan zenei hangütéseket és karaktereket fogalmaz meg, amelyek Ligeti életművében később alapvetőkké válnak. A mű át-

hallhatatlanul sűrű polifon struktúrái és kanonikus eszközökkel kialakított statikus zenei felületei például határozottan előrevetítik a későbbi mikropolifon szerkesztést. Az érett Ligeti jellegzetes kifejezéstípusai közül pedig mind az óra- (vagy metronóm-)ketyegést felidéző *meccanico*-típus, mind a zenei anyag túlhajtottságából adódó, Ligeti által „mélyhűtött expresszionizmusnak" nevezett kifejezéstípus, mind az ironikus-groteszk karakterek, mind az „őrült" (gyakran a „wie verrückt" előadói utasítással ellátott) zenék előképei megtalálhatók ebben a rendkívül sokszínű és intenzív alkotásban.[23]

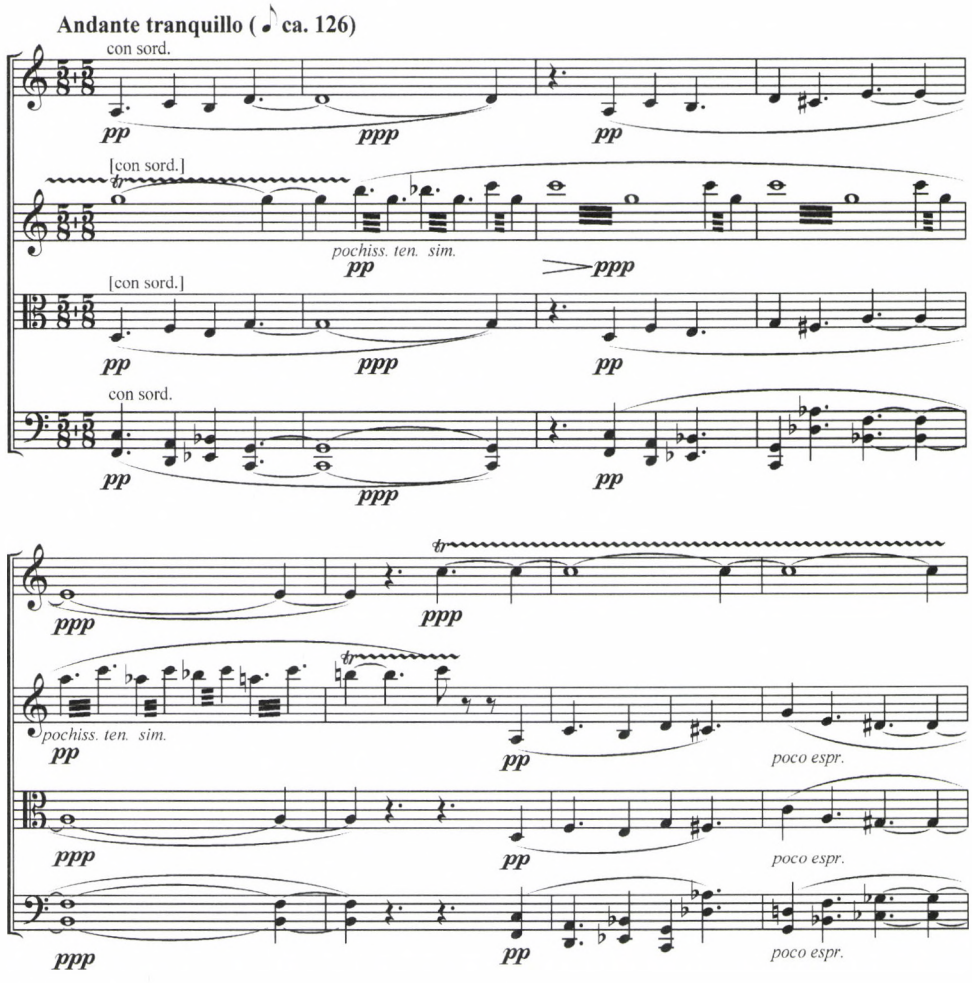
Érdekes, hogy emellett az *I. kvartett* mégis milyen erősen kötődik Bartókhoz – talán ez Ligeti legbartókosabb darabja. Ez a kötődés több szinten is megfigyelhető: magának a tematikus-motivikus anyagnak a szintjén, a mű egyes hangütéseiben, zenei karaktereiben, valamint a szerkezet szintjén, amely a zenei anyag folyamatos variációján, metamorfózisán alapul. A mintegy tucatnyi hosszabb-rövidebb, egymással gyakran élesen kontrasztáló szakaszból *attacca* fölépülő kompozíció tematikus anyagai ugyanis mind rokonai egymásnak: valamilyen módon mind a kezdőtéma leszármazottai. A zenei anyag transzformációjának legfőbb eszköze a műben a hangköztágítás és -szűkítés bartóki eljárása. Mivel e keretek között nincs mód arra, hogy bemutassam ezt az egész műre kiterjedő tematikus-motivikus hálózatot, az alább következő két – nagyon bartókos – részlettel inkább csak illusztrálni kívánom ezt a fajta variációs technikát. Az első a bartóki komplementer kromatika szellemében fogant kezdőtéma, amely meanderező vonalával egy egész oktávnyi kromatikus hangteret jár be *(2a kotta, szemközt)*, a második pedig a kompozíció centrális helyzetű lassú szakaszának kezdete, ahol e kezdőtémának hangközeiben kitágított variánsa és alapformája dallamsoronként váltakozva szólal meg. A kitágított változat tükörszimmetrikus kvintakkordjai ráadásul egyértelműen felidézik Bartók *II. zongoraversenye* lassú tételének kezdetét *(2b kotta, szemközt)*.

Nagy a kísértés, hogy a *Métamorphoses nocturnes*-t elemezve a mű „előremutató" jellegzetességeit szembeállítsuk a „visszahúzó" bartóki jegyekkel. Valójában azonban éppen nem ellentétről van itt szó, hanem a két aspektus rendkívül mély összefüggéséről. Az *I. vonósnégyes*ben jelentkezik először az a fajta, Ligetire oly jellemző töredezett, montázsszerű formálás, amellyel később többek között a *II. kvartett*ben, vagy a két *Aventures*-ben találkozunk: ez a formaelképzelés teljesen egyéni, új, ugyanakkor ennek megvalósításához Ligeti a Bartóktól örökölt variációs eszközöket használja. A mű másik „előremutató" jellegzetessége, hogy a komponista elkezdi benne feloldani a tonalitást és a hagyományos motivikus-tematikus munkát, s végül maga a kromatika válik tematikussá, akárcsak az *Apparitions* I. tételének, az *Atmosphères*-nek és a hatvanas évek oly sok más Ligeti-darabjának cluster-zenéjében – ehhez azonban az *I. vonósnégyes*ben a bartóki kromatika, a bar-

23 Zenéjének e jellegzetes kifejezéstípusairól Ligeti többek közt Várnai Péternek adott interjújában beszélt (Várnai Péter: i. m. 19–26). Az *I. vonósnégyes* zenei anyagai közül a *meccanico*-típus főképp a 699–745. ütemig tartó részben, a „mélyhűtött expresszionizmus" és az „őrült" karakter az ezt követő szakaszban, az ironikus, groteszk hangütés pedig többek között a valcer-epizódban (574–599. ütem) fogalmazódik meg.



2a kotta: I. vonósnégyes *(Métamorphoses nocturnes), 7–19. ütem*



2b kotta: I. vonósnégyes *(Métamorphoses nocturnes), 539–546. ütem*

tóki tematikus összefüggésrendszer alapján jut el Ligeti. A kvartettnek a hatvanas évek álló zenéi felé mutató statikus, mintázatszerű szerkezeteit szintén a bartóki polifon eljárások segítségével alakítja ki a zeneszerző.

Vajon beszélhetünk-e Ligeti *I. vonósnégyes*e kapcsán Bartók-utánzásról, epigonizmusról? Nem arról van-e inkább szó, hogy egy fiatal szerző az „anyanyelvén" fogalmazza meg saját zenei mondanivalóját? Az *I. kvartett* – szemben a negyvenes évek „tanuló-kompozícióival" – már a Bartókkal való teljesen tudatos és alkotó jellegű szembesülésről tanúskodik: Ligeti nem egy stílusba, egy köznyelvbe helyezkedik bele, hanem *új nyelvet* keres egy korábbi nyelv segítségével. Azt látjuk: Ligeti Bartókon keresztül jut el a saját zenéjéhez – mégpedig nem a korabeli magyar zenei közélet által láttatott szocialista realista, népszerű Bartókon, és nem is Leibowitz egyoldalúan Schoenberg felől ábrázolt Bartókján, hanem Ligeti *saját*, azt mondhatnánk: *megemésztett, anyanyelvvé vált* Bartókján keresztül.

Ligeti György korai műveiről szóló könyvében Friedemann Sallis egy rendkívül fontos „átmeneti rítus" csúcspontjának nevezi az I. vonósnégyest. „Ligeti mintha belülről próbálna megszabadulni Bartók befolyásától azáltal, hogy tökéletesen elsajátítja stílusának alkotóelemeit" – írja.[24] Az *I. kvartett*el Ligeti valóban határkőhöz érkezik: ami ezután következik, az már teljességgel a saját stílusát, a saját nyelvét képviseli – egy olyan stílust, olyan nyelvet azonban, amelynek fundamentuma Bartók, az anyanyelv.

24 „Ligeti seems to have been attempting to exorcise Bartók's influence from within by mastering its constitutive elements." Sallis: i. m. 167.

ABSTRACT

MÁRTON KERÉKFY

GYÖRGY LIGETI'S RECEPTION OF BARTÓK IN HIS EARLY CARREER

Bartók's music played a uniquely important role in György Ligeti's musical world from the beginning. Even during his years of study at the Academy of Music in Budapest, Ligeti's most important artistic model and idol was Bartók. As he put it in an interview conducted by Péter Várnai in 1979, it had been in the early 1950s that he had begun to feel that he had had to go beyond Bartók. "What I felt I had to abandon were traditional forms, a musical language of the traditional kind, the sonata form. [...] I wanted to get away from all ready-made forms [...]" Still, Ligeti's most important compositions of this period, *Musica ricercata* and String Quartet No. 1, show that his reception of Bartók remained central in his striving for a non-traditional and wholly individual musical style. While both works already foreshadow many features of the "Ligeti style" of the 1960s, they also witness that Ligeti's new compositional ideas came from his conscious and creative assimilation of the constitutive elements of Bartók's style.

Márton Kerékfy (1981) studied musicology and composition at the Franz Liszt Academy of Music in Budapest graduating 2007. From then on he is PhD student at the same institution. His main field of interest is twentieth-century composition, especially Bartók's and Ligeti's work. He contributes the Béla Bartók Complete Critical Edition.

Ignácz Ádám–Szigeti Máté

A MISZTIKUS AKKORDON TÚL

Kompozíciós problémafelvetések Alekszandr Szkrjabin Prometheus *című művében*

Szinte valamennyi zeneszerző az utókor által emblematikussá minősített művek és az életműben meghatározónak látszó kompozíciós problémafelvetések nyomán foglalja el zenetörténeti helyét. Nincs ez másképp Alekszandr Szkrjabin (1872–1915) esetében sem: csaknem százéves története során a Szkrjabin-recepció javarészt az op. 60-as *Prometheus: a tűz költeménye* című zenekari darabból, illetve a tonalitás legyőzésének szimbólumaként értelmezett *„misztikus" akkordból* kiindulva igyekezett magyarázatot találni a Szkrjabin – elsősorban kései – stílusával kapcsolatos problémákra.

Nem véletlen, hogy a Vaszilij Kandinszkij és Franz Marc által szerkesztett *Der Blaue Reiter*ben 1912-ben megjelent első Szkrjabinról szóló jelentősebb esszé is a *Prometheus*ra és a hathangú hangzatkomplexumra koncentrál. A *Prometheus von Skrjabin*[1] címen publikált cikk annak a Leonyid Szabanejevnek a tollából származik, aki először nevezte a *Prometheus* alapakkordját misztikus akkordnak. A zeneszerző bizalmas barátjaként számon tartott matematikus-zenetudós Szabanejev 1914-ben *Az ultrakromatika elmélete* című írásában új adalékokkal szolgált a Szkrjabin kései stílusát meghatározó akkordképződmény eredetére vonatkozóan, és amellett érvelt, hogy a kvartok láncolataként ismert és értelmezett akkord hangjai (*c* alaphang esetében: *c–fisz–b–e–a–d)* voltaképpen a mindenkori alaphang 8–14. felhangjaiból vezethetők le (a 12. kivételével). Szabanejev ezzel nem csupán azt kívánta igazolni, hogy Szkrjabin leleménye eltávolodott a felhangsor első hat hangjából építkező klasszikus összhangzattantól, hanem a szimbolista esztétika hatását is megsejtette az újszerű hangzat mögött, nevezetesen hogy az alaphangtól így eltávolodó hangok az égi szférával, a kimondhatatlan és érzékfeletti régiókkal ápolnak kapcsolatot, s ekképpen Szkrjabin erősen spekulatív, okkultizmustól és modern misztikától sem mentes filozófiai nézeteivel is összefüggésben állnak.[2]

1 Leonid Sabanejew: „Prometheus von Skrjabin". In: *Der Blaue Reiter.* München: 1912.

2 Julia Kursell: „Schallkunst". *Wiener Slawistischer Almanach.* Wien: 2005, 65–70. Meg kell azonban jegyeznünk, hogy éppen Szkrjabin cáfolta elsőként barátjának sok vitát kiváltó téziseit, és kitartott ama elképzelése mellett, hogy ő tisztán intuitív módon, zongora mellett talált rá az újszerű hangzatra, így semmiféle teoretikus megfontolás nem vezette az akkord hangjainak kiválasztásakor.

A misztikus akkord vizsgálata vezette Zofja Lissát is úgynevezett *Klangzentrum*-elméletének kidolgozásában, amely méltán tekinthető a második világháború előtti Szkrjabin-kutatás egyik legfontosabb állomásának. Az *Acta Musicologica* hasábjain publikált *Geschichtliche Vorform der Zwölftontechnik* című értekezésével Lissa először kísérelte meg az *Art Nouveau* legfontosabb zenei történéseinek áramába ágyazni Szkrjabin életművét. Lissa tézise szerint a *Prometheus*ban megvalósított új kompozíciós rendszer a Schoenberg által kidolgozott tizenkéthangú technika történeti előképévé válhat, hiszen a tonális zenében előforduló hangzatkomplexumok viszonylagos önállóságát, elszigetelt egészként való értelmezhetőségét megszüntetvén egyetlen, már a zene megszületését megelőzően létező „alapanyaghoz" köti a kompozíció működését.[3] Lissa a Klangzentrum fogalmát Hermann Erpftől kölcsönözte, aki e terminuson olyan előzetesen kiválasztott hangokból felépülő, meghatározott fekvésű és hangszínű, eredendően disszonáns hangzatokat ért, melyek a zenei folyamatban kiinduló- és nyugvópontként viselkednek, tehát *tonikai* természetűek. Az egykori *domináns* szerepét a Klangzentrumok közé ékelődő olyan szakaszok veszik át, melyek eltérő struktúrájuk révén a kontraszthatás és a feszültség hordozóivá válnak.[4] A szkrjabini Klangzentrumok működési elvére vonatkozó vizsgálatok később meggyőzően kimutatták, hogy ha Szkrjabin számolt is lokális hangzatközpontokkal, azokat sem a *Prometheus*ban, sem a későbbi műveiben nem pusztán tonikaként alakmazta, hanem egyfajta „egészként", amely megszünteti bármiféle harmóniai fejlődés lehetőségét, és „eltérésként" csupán önmaga transzpozícióit ismeri.[5]

Noha Lissa a felhang- és kvartakkord-értelmezésekkel szemben Szkrjabin megértésének új, jelesül a konstruktív kompozíciós gondolkodásmód felől közelítő útját kínálta, értelmezése eleinte meglehetősen gyér visszhangra lelt. Érdemben először Hans Stuckenschmidt hivatkozott rá *Neue Musik* című könyvében. A német zenetörténész Szkrjabin alapakkordját és annak működését azonban csak felületesen vizsgálta, így aligha meglepő, hogy a *Prometheus*t Schoenberg kvartakkordokkal operáló op. 9-es *Kamaraszimfóniájával* állította párhuzamba.[6] A már Szkrjabin életében megszülető Szabanejev-féle felhangelméletet elsőként Carl Dahlhaus kérdőjelezte meg 1957-ben. Dahlhaus felvetése szerint a misztikus akkord teljes mértékben levezethető a tercek láncolatára épülő funkciós összhangzattan szabályszerűségeiből.[7] A misztikus akkord keletkezés- és recepciótörténetének mindmáig legteljesebb összefoglalását nyújtó Gottfried Eberle – egyetértésben Dahlhausszal – ugyancsak cáfolta a kvartrétegződésre vonatkozó feltételezéseket, és Szkrjabin életművéből hozott példák bőséges tárházával igyekezett rámutatni a terc–kvint alapú tonális gondolkodás akkordidegen hangok fokozatos bevonásával történő mind erőteljesebb elkendőzésére, végül teljes kiiktatására.[8]

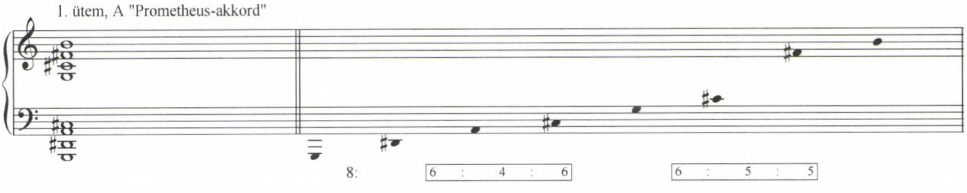
3 Zofja Lissa: „Geschichtliche Vorform der Zwölftontechnik". *Acta Musicologica*, 1935/3, 15–21.
4 Hermann Erpf: *Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der Neuen Musik*. Wiesbaden: 1927, 122.
5 Lásd: Gottfried Eberle: *Zwischen Tonalität und Atonalität*. München–Salzburg: Katzbichler, 1978, 49.
6 Hans Stuckenschmidt: *Neue Musik*. Berlin: Suhrkamp Verlag, 1951, 14–15.
7 Carl Dahlhaus: „Alexander Skrjabin". *Deutsche Universitätszeitung* 1957/XII., 18.
8 Eberle: i. m. 16–31.

A Szkrjabin-centenárium (1972) időszakától kezdődően aztán számos új szemponttal bővült Szkrjabin zenetörténeti megítélése. Egyre határozottabban előtérbe kerültek a szkrjabini zeneszerzés kulcsát spekulatív rendszerekben felfedező elméletek. Ennek következményeképpen a *Prometheus* szisztémája és „híres" akkordja Szkrjabin atonalitás felé vezető útjában a preszeriális zeneszerzés egyik figyelemre méltó, ám még nem teljességgel következetes formájává minősült át.[9] A *Prometheus* után keletkezett művek alapos vizsgálata csak megerősíteni látszott ezt, ugyanakkor új perspektívával gazdagította az analízist: az oktáv egyenlő arányú részekre történő felosztásával operáló, distanciális gondolkodásmód erőteljes jelenléte az utolsó zongoradarabokban új megvilágításba helyezte a misztikus akkord és a belőle származó kompozíciós eljárás életműben betöltött szerepét is.

Az utóbbi szempont szolgált kiindulásként jelen elemzés számára is, amely a *Prometheus* mögött kitapintható szerzői gondolkodásmód nyomába ered. Ennek érdekében mindenekelőtt azt láttuk érdemesnek megvizsgálni, hogy vajon bizonyítható-e, hogy a misztikus akkord valóban a *Prometheus* alapakkordja. Elemzésünk során először arra a kérdésre kerestük a választ, hogy ez az alapakkord mely kompozíciós sík működésére bír befolyással.

A *Prometheus* hangzásvilága azzal együtt, hogy nyelvezetét tekintve távolra rugaszkodik a tonális-funkciós zenei idiómától, meglehetősen egységesnek hat. Ez mindenképpen magas szintű, elsősorban az akkordok rendszerében rejlő konstrukciót feltételez. Az akkordikában fellelhető működési elvek könnyen felfejthetővé válnak, ha annak elemeit – vagyis magukat a harmóniákat – egzakt mértékrendszerben rögzítjük, hiszen az így nyert numerikus összefüggések az akkordokat egymáshoz mérhetővé és rendszerezhetővé teszik. A mértékrendszer alapját jelen esetben az egyes hangok közti distanciák, vagyis a hangközök képezik, melyeket a köztük lévő félhangok száma alapján határozunk meg. (1-es lesz tehát a kisszekund, 2-es a nagyszekund stb., egészen a 12-sel jelölhető tiszta oktávig.)

Ennek alapján az alapharmóniaként használt, és már a mű legelején megszólaló „Prometheus-akkord" a következő hangközsorral írható le: 8:6:4:6:6:5:5, tehát nagyszext, tritonus, nagyterc, tritonus, tritonus, tiszta kvart, tiszta kvart.



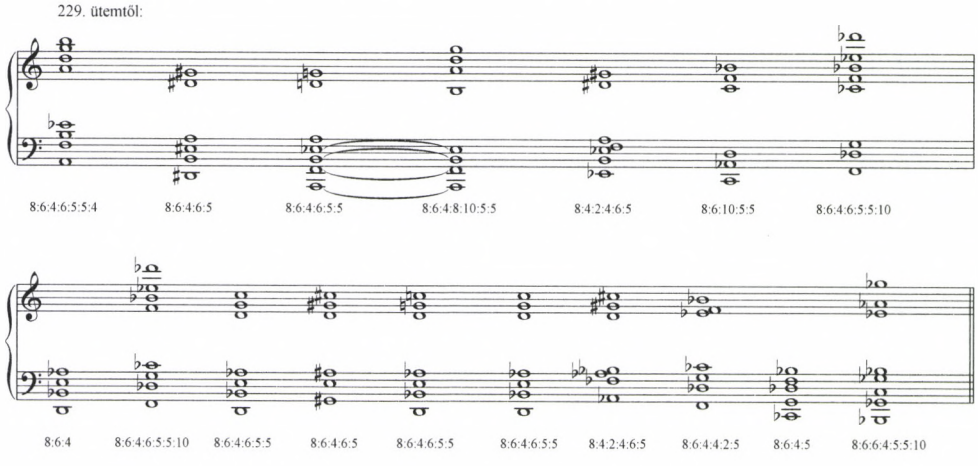
1. kotta

9 Lásd például Vera Dernova: „Skrjabins Einfluß auf das musiktheoretische Denken unseres Jahrhunderts". In: *Alexander Skrjabin.* Szerk.: Otto Kolleritsch. Graz: 1980; Faubion Bowers: *The new Scriabin.* New York: St. Martin's Press, 1980.

Megfigyelve a rendszer belső összefüggéseit, két számhármast találunk, melyek elemeit összeadva (6+4+6, illetve 6+5+5) végeredményként mindkét esetben 16-ot kapunk, vagyis az egyes számhármasok szélső hangjai nagydecima távolságra vannak egymástól (itt: *disz–g* és *g–h*). Ez az összefüggés, a 16-os szám kétfajta felosztási lehetőségéből adódóan, két teljesen eltérő hangzástípust eredményez, amely mindvégig meghatározó lesz a *Prometheus* hangzásvilágában. Már ebből is világosan kitűnhet, hogy a misztikus akkord valójában nem egyetlen összefüggés, sokkal inkább összefüggések halmaza, amely, mint látni fogjuk, zsinórmértékként szolgál minden további harmóniai történés számára, vagyis a benne fellelhető limitált hangközkészlet határozza meg a mű teljes akkordállományának felépítését. Ennek a hangközkészletnek az elemei valójában a páros számokkal jelölt intervallumok: a nagyszekund (2), a nagyterc (4), a tritonus (6), és ezek fordításai: a kisszeptim (10) és kisszext (8), kiegészülve a tiszta kvarttal (5).

A misztikus akkord műbéli összes előfordulását itt nincs hely felsorolni.

Következzék ehelyett a darab egy olyan részletének kivonatolt változata, mely kitűnő szemléltetőeszközként szolgálhat arra vonatkozóan, hogy az előforduló akkordok alapján felírható számarányok mily erőteljesen „hivatkoznak" az alapakkord előzőekben vázolt törvényszerűségeire. [Valamennyi esetben – függetlenül az akkordfelrakás komplexitásától – a két fentebb említett arányhármasból (6:4:6 és 6:5:5) származó összefüggéseket látjuk kirajzolódni. Ugyanakkor hangsúlyozzuk, hogy a rendszer korántsem mechanikus: bár a 16 félhanglépésből (oktáv + nagy terc) álló hangköz mindvégig határt szab a harmóniai konstrukciónak, a közbülső tér kitöltésében a szerző szabadsága nagyobb. A hangzatok rendezése többnyire (példánkban: minden esetben) kisszext (8) alapú.]



2. kotta

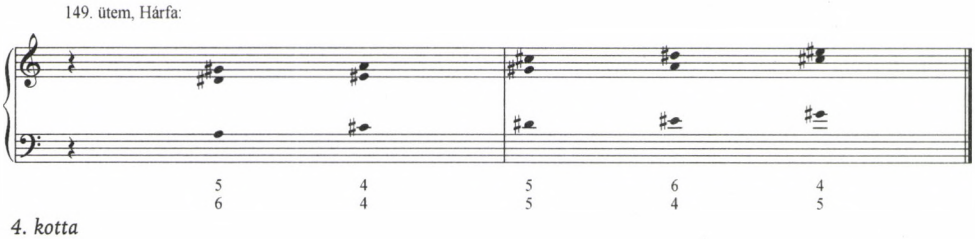
Adódik a kérdés: a fent tárgyalt mértékrendszer miként van hatással a mű horizontális rétegére, mennyiben eredője és mozgatója például az alapakkordhoz hasonlóan összefoglaló igénnyel fellépő, a kürtökön megszólaltatott *I. témának*.



3. kotta

Az idézett témában elsősorban a kis szekund (1) és kis terc (3) lépések dominálnak. Ez merőben eltér a misztikus akkord páros számokra épülő struktúrájától.

Emiatt felmerült, hogy léteznie kell egy olyan – harmadik – elvnek is, amely szintézist teremt a fentebb ismertetett két heterogén összefüggésrendszer között. Analízisünk során a mű két kevésbé exponált helyén találtunk rá egy modális skála háromszólamú felírására, amelyet mindkét esetben (a 149. és az 510. ütemekben) hárfa mutat be:



4. kotta

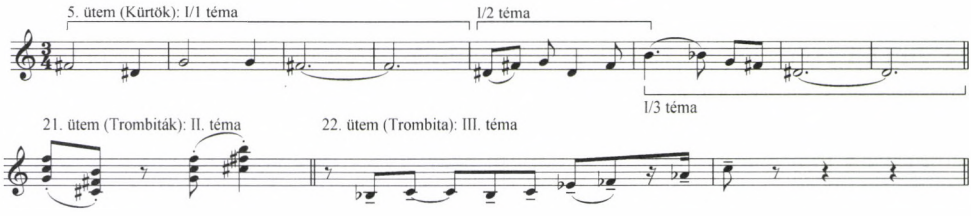
Kérdéses, hogy ez az anyag mely kompozíciós síkhoz kötődik szorosabban, a motivikához vagy az akkordikához. Valahol mintha épp a kettő között képezne hidat, hiszen tulajdonságaiban egyaránt utal – az előzőkben tárgyalt – vertikális és horizontális összefüggésekre is. Itt jegyzendő meg, hogy ez a jelenség, vagyis a síkok közti határvonalak elmosódása általánosan jellemző a *Prometheus* szövésmódjára, ami miatt érvényüket vesztik az anyag természetére vonatkozó olyasfajta hagyományos meghatározások, mint homofónia és polifónia vagy dallam és kíséret; ehelyett sokkal inkább ezek „tört dimenzióiról" beszélhetünk. A probléma persze nemcsak a *Prometheus*ra érvényes, hanem Szkrjabin – és a korszak más szerzőinek (Debussy, Schoenberg stb.) – életművében számos más helyen is felbukkan, jelezvén a zenei írásmód 20. század elejétől mind erőteljesebben érezhető változásait.

A modus vizsgálata két fontos kapcsolódási pontra irányítja a figyelmünket: amennyiben a skála lépéssorozatát dallamívként értelmezzük, akkor azt a 22. ütemben megjelenő, trombitán elhangzó témának (elnevezésünkben: III. téma – lásd alább) feleltethetjük meg. Ezt támasztják alá azok a számsorok is, melyek e két megjelenési forma hangközlépéseit jelölik. A trombitatémáé 2:3:1:4:4 (nagyszekund, kisterc, kisszekund, nagyterc, nagyterc), a hárfa modusé: 1:4:2:2:3 (kisszekund, nagyterc, nagyszekund, nagyszekund, kisterc). A modus és két további rotációjának (vagyis ugyanazon skála három különböző fokáról indított változatának) szimultán alkalmazásával jön létre az az akkordsor, amely a misztikus akkord és valamennyi belőle származtatható más hangzat hangközösszefüggéseit magyarázza. Jól láthatóan öt teljesen eltérő hangközrelációkkal bíró akkord alakul a ská-

la háromszólamú felírása nyomán. Ez az ötelemű halmaz lefedi a mű teljes hangzatkészletét: a továbbiakban minden hangközarányaiban rögzített akkord (beleértve természetesen a misztikus akkordot is) e hármashangzatok aránypárjaira épül, ezek kombinációs lehetőségeit veszi alapul.

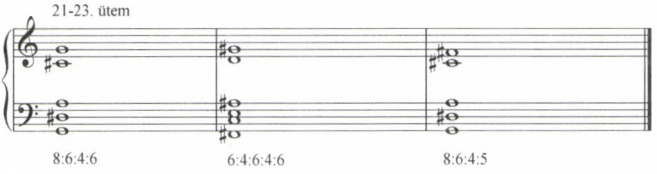
Nehéz, mondhatni lehetetlen eldönteni, mi lehetett először Szkrjabin „kezében": a misztikus akkord néven jegyzett hangzatkomplexum, vagy a négy különböző hangközlépésből konstruált modus, ám annyi bizonyos, hogy ezek egymásból erednek, és tulajdonságaik a kompozíció valamennyi hangzásformájában visszatükröződnek, legyen szó akár dallamfordulatokról, akár összhangzásokról. Ebben a tekintetben a *Prometheus* mintha valóban a Bécsi Iskola zeneszerzői törekvéseinek irányába mutatna: a schoenbergi módszer alapja ugyanis egy olyasfajta kompozíciós elv, amely egy előzetesen kidolgozott zenei anyagot állít a forma szolgálatába. Ez a matéria a prekompozíciós fázisban még nem kap formai jelentést, csak az időbeli realizálás során nyeri el valódi formai értelmét. Ennek alapján azt is mondhatnánk, hogy a komponálás folyamata nem más, mint az analízis egy speciális fajtája: a szerző egy felvázolt eszköztár belső összefüggésinek vizsgálatán keresztül építi ki a magasabb rendű struktúrákat.

Szkrjabin zenekari költeményének kezdete, amelyet a szakirodalom jobbára *lassú bevezetés*ként tart számon, csak megerősíteni látszik az analitikus zeneszerzői szemléletmód jelenlétére vonatkozó feltételezéseinket. A *Prometheus* működéséhez szükséges eszköztár ugyanis már a partitúra első 25 ütemében készen áll. A szerző a zenei anyag egészét mozgató harmóniai és motivikus alapelemeket, jelesül a misztikus akkordot, a már említett nyolcütemes *I. témát*, a hárfa-modussal rokon *III. témát*, valamint a közéjük ékelődő, két kvartakkord *(g–c–f*, illetve *cisz–fisz–h)* alkotta *II. témát* kompozíciója legelején a hallgató elé tárja:



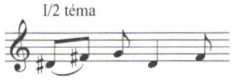
5. kotta

Fontos ugyanakkor megjegyeznünk, hogy ezek szerepéről, a darabban betöltött formai funkciójáról kezdetben *semmilyen* információval nem rendelkezünk, mivel az említett elemek zeneileg nem lépnek „működésbe". Adott egy, a tonális-funkciós zenei gondolkodás szempontjából elsőre definiálhatatlan hangzatkomplexum, amely nagyon lassan mozdul, és mikor mozdul, akkor sem változik: különböző alakváltozatokban ugyan, de mindig ugyanazt halljuk. Még az egyetlen elkülönbözödni látszó hangzásképlet is (22. ütem) csak az alapakkord egyfajta váltóharmóniája, ám ennek jelenléte sem változtat a tényen, hogy eleinte semmiféle harmóniai történés nem mutatható ki; az anyag minden ízében statikus marad. *(A 6. kottát lásd szemközt fent.)*



6. kotta

A három téma ezzel szemben feltűnő strukturális eltéréseket mutat. Mindháromban más hangközök és ritmikai képletek dominálnak, ráadásul időhosszaik tekintetében is nagyon különböznek egymástól. Belépésüket és sorrendjüket sem indokolja látszólag semmi, hacsak az nem, hogy az egyenlő distanciákon alapuló gondolkodás három különböző formáját mutatják be gyors egymásutánban. Az I. téma első teljes elhangzását követően[10] ugyanis a belőle kiváló rövid motivikus sejtben (I/2 téma) az 1-3-as (kisszekund, illetve kisterc) modell válik uralkodóvá,



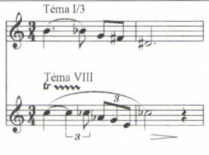
7. kotta

a II. témában a tiszta, illetve bővített kvart (5-6), míg a III. témában a nagyszekund és nagyterc (2-4). Amilyen bizonytalanság övezi kezdetben e témák jelentését és értelmét, a későbbiekben ugyannyira egyértelművé válik, hogy az első ütemekből lényegében a tematikus építkezés teljes eszközkészletét is kiolvashatjuk. A szóban forgó témák nemcsak gyakori visszatérésük által kapnak többletjelentést (például az I. téma valamely gyöke – I/1, I/2, I/3 téma – különböző transzpozíciók, transzformációk és mutációk során nem kevesebb, mint 54-szer fordul elő a kompozícióban, míg a III. téma 25 alkalommal tűnik fel), hanem azáltal is, hogy valós vagy latens jelenlétükkel (értsd: karakter és hangközarányok tekintetében rokon témák belépésével) teljes formarészeket jellemezhetnek, illetve választhatnak el egymástól.

E dolgozatnak nem tárgya a *Prometheus* kizárólag tematikus alapokon történő formai elemzése, egy rövid kitérő erejéig azonban mégis érdemes a mű első 25 ütemének a nagyformában betöltött szerepéről szólni.

A *Prometheus* formai felépítéséről született értelmezések nagy része megegyezik abban, hogy – a *Poème de l'extase* (op. 54) című zenekari költeményhez hasonlóan – Szkrjabin utolsó szimfonikus alkotása is kötetlen szonátaformában íródott. Egyfajta expozíció, kidolgozás, repríz és kóda még csak-csak kitapintható a műben, ám a fő formai egységeken belüli alegységek (például az expozíció fő- és mel-

10 Amely egyben az utolsó is: a téma ugyanis nyomban három részre szakad (I/1 téma, I/2 téma, I/3 téma). Az első két gyök gyakran egyszerre van jelen, a harmadik azonban mindinkább leválik, és önálló (VIII.) témává alakul át:



léktéma-területei vagy az átvezető részek) határainak és a témák hierarchiájának megállapításakor az elemző komoly nehézségekbe ütközik.[11] A szonátaelvből kiindulók számára a mű első taktusainak vizsgálatakor további nehézségeket okozhat, hogy e szakasz – abban az alakban legalábbis, ahogyan először megjelenik – többé nem tér vissza, ellentétben a 26. ütemtől kezdődő tématerülettel, amely – későbbi visszatérése miatt – bizonyos értelemben az expozíció tényleges kezdetének tekinthető. Az első huszonöt ütemben – mint fentebb említettük – ugyanakkor megtalálható a mű teljes kompozíciós eszközkészlete (a misztikus akkord és az első három téma). Ezek folytonos visszatérése, illetve egészen a darab záró taktusaiig kimutatható állandó jelenléte azt sugallja, hogy nem csupán egy szonátaforma *lassú bevezetőjével* van dolgunk – miként a Harmadik szimfóniában vagy a *Poème de l'extase*-ban –, hanem egy sajátos, ha tetszik: *formán kívüli* formaérzéssel, amely látszólagos elszigeteltsége ellenére a formai építkezés alapkövévé is válik.

Nemcsak kultúratörténeti szempontból izgalmas, de a misztikus akkord és a teljes költemény működési elvének vizsgálatakor is gyakorta a figyelem középpontjába kerül a *Prometheus* két fényszólama,[12] melyek működését pontos notáció rögzíti ugyan, azonban egyrészről technikai kivitelezésük módja, másrészről tulajdonképpeni céljuk is alapos átgondolásra szorul, hiszen nem akusztikus jelrendszerről lévén szó feltételezhetnénk, hogy a zenei folyamattól működésében teljesen független jelenséggel állunk szemben.

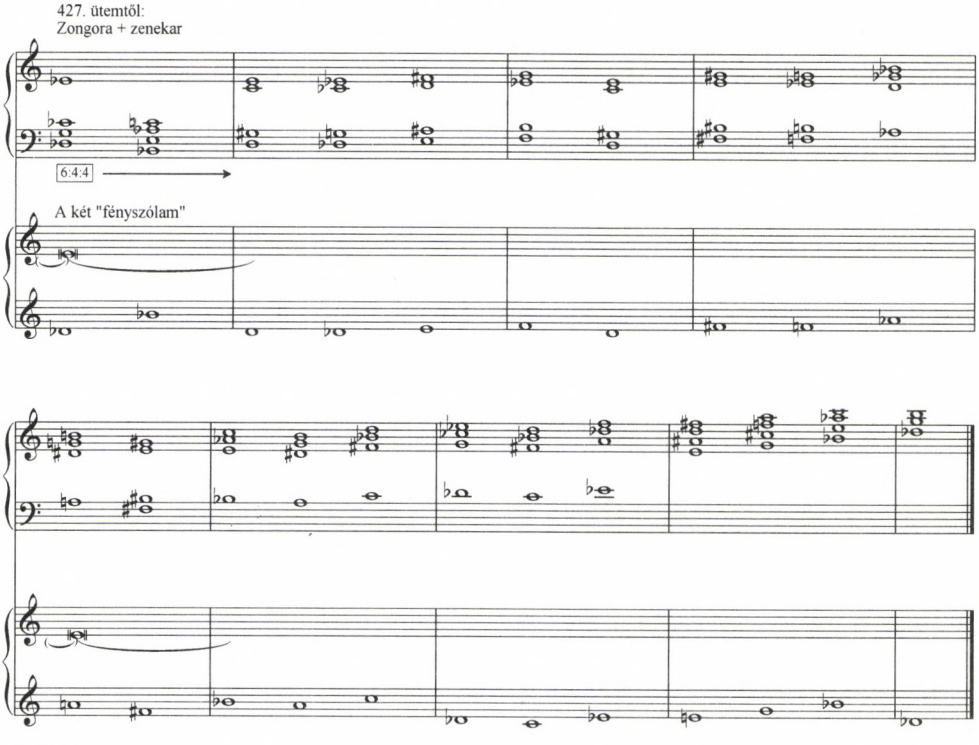
A fényszólamok analízisét megkönnyítette, hogy Szkrjabin az eltérő színű fényhullámokat eltérő hangmagasságokkal jelölte, ráadásul azt szintén pontos ritmikai értékekkel rögzítette, hogy egy adott szín elvben mennyi ideig látható, vagyis: a vizuális és zenei jelek közti átkódolást már ő maga elvégezte a komponálás során. Ha ezek után a „fényszólamok" tisztán zenei jelentéstartalmát vizsgáljuk, világosan elkülöníthetünk két réteget: egy időben sűrűn (elnevezésünkben: második fényszólam) és egy ritkábban (első fényszólam) változó anyagú szólamot. Az utóbbi elemei között magasrendű koherencia sejthető. Ha ugyanis egymás mellé írjuk a nagy időbeli távolságokban megjelenő, hangokba kódolt színelemeket, egy egészhangú skálát, pontosabban annak hét fokát kapjuk: *fisz–asz–b–c–d–e–fisz*. Ez értelmezésünkben a szonátaelv végsőkig vitt redukciója, sőt, egyfajta pótléka, amely a kompozíció ilyen elemi szintjén is képes érvényre jutni anélkül, hogy azt egy teljes motivikai, funkciós, és hangnemi összefüggésrendszer is erősítené. Az egészhangú skála hangközrelációinak rendszerében ugyanis felfedezhető a szonátaelv azon elemi tulajdonsága, mely a forma menetében pontosan megkülönböztethetővé tesz egy kiinduló állapotot (*fisz*), egy arról való érzékelhető elmozdulást (*c*) és a kiinduló állapot más minőségben való újbóli megjelenítését (*fisz* mint a

11 Clemes-Christoph von Gleich például az általa kijelölt expozíciót öt csoportra javasolja felosztani – ennek eredményeképpen egy lassú–lassú–gyors–lassú–lassú szimmetrikus építkezést tud kimutatni, ami nagy hasonlóságot mutat a *Poème de l'extase* expozíciójának felépítésével: Clemens-Christof von Gleich: *Die sinfonischen Werke von Alexander Skrjabin*. Bilthoven: 1963, 72–73.

12 Amely egyetlen ponton: a mű mértani középpontjában (303. ütem) háromszólamúvá válik.

skála 8. foka). A közbülső hangok pedig tritonuspárokba állíthatóságuk révén hasonló viszonyban állnak egymással, mint a szonátaforma tématerületei, melyek domináns és tonikai funkciós minőségben is megjelennek.

De felmerül a kérdés: milyen konkrét kapcsolatok rajzolódnak ki a fényszólam „hangjai" és a valós hangmagasság-viszonylatok között? Az alábbi kottapélda mármár didaktikus módon tárja elénk a második fénysáv elemei és az azokkal egy időben megszólaló hangzási jelenségek közti szoros köteléket. Emlékezzünk vissza a hárfa által exponált modus háromszólamú felírására: a most idézett akkordsor elemei a modus 6:4 és 4:4 aránypárokkal leírható „származékai", melyek mixtúraszerűen rendeződnek egymás mellé. Az akkordok alaphangjai lényegében megegyeznek a „sűrűn" változó fényszólam „hangjaival".



8. kotta

Ha az egyes formarészekre vonatkoztatva (melyeket a „fény-orgonapont" változásainak megfelelően különítünk el egymástól) összegyűjtjük a bennük domináló hangmagasságokat, ugyanazt az egészhangú skálát kapjuk, amelyiket az első fényszólam jelrendszeréből származtatattunk. Ez alapján megállapítható, hogy a fényorgonapont hangjai a darab *quasi* hangnemi rendjét foglalják magukban. A tonális zene bizonyos vonásainak átöröklődése a második fényszólamban is megmutatkozik: ha az imént hangnemi rendet említettünk, a sűrűbben változó fényszólamot egyfajta funkciós rend vázának tekinthetnénk, mivel elemei a lokális hangzások centrumhangjait jelölik.

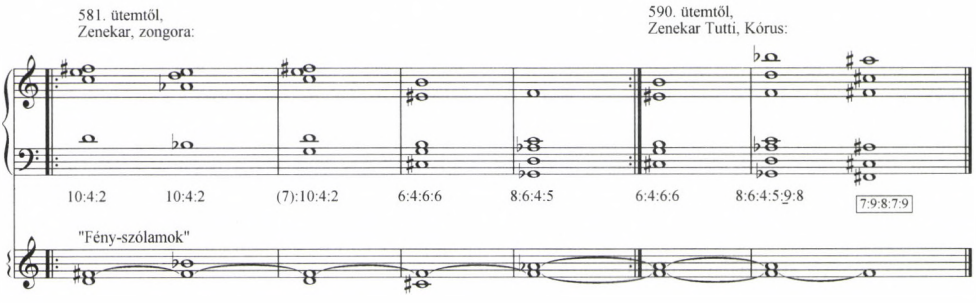
Persze ezek csak „kölcsönvett" fogalmak; kizárólag átvitt értelmükben használhatjuk őket e jelenségek leírására, mert a szkrjabini nyelvezet jelentősen eltávolodott a tonális idiómától. A probléma éppen abban gyökerezik, hogy a tonalitás jegyeinek ezek voltaképp csak pótlékai, a formai percepció „segítségükkel" még egyáltalán nem válik könnyebbé, hiszen jól látható, hogy a szonátaelv például leginkább strukturális szinten jelenik meg a műben, pusztán hallás útján aligha érzékelhető. Valószínűleg nem utolsósorban ez tette szükségessé a fényszólamok jelenlétét is, hiszen ahol a nagyforma akusztikusan már nem érzékelhető, szükség van egy más érzékekre ható jelrendszerre, amely egyértelművé teheti a formarészek közti differenciálódást.

Összefoglalva az eddigieket azt mondhatjuk, hogy Szkrjabin *Prometheus*a a 20. század folyamán kiteljesedő *szeriális* zeneszerzői gondolkodásmód egyik igen figyelemreméltó korai példája. Az időbeli elrendezést megelőzően megalkotott zenei alapanyag használatára (lásd a bevezető szakasz eszköztárát vagy éppen a hárfamodust) az orosz komponista halálát követő évtizedekből – sőt, egészen a mai napig – bőségesen hozhatunk példákat.

A Szkrjabin művében kibontakozó, forradalmi újszerűsége és kísérleti jellege mellett meglepően átgondoltnak tetsző hangrendszer nemcsak a tonalitás felszámolásáért tett erőfeszítéseinek tekintetében rokon a 20. század elején szárnyait bontogató zenei modernitás egykorú alkotásaival, hanem abban is, hogy a formai elrendezés és az időbeliség újonnan felvetődő problémáit – kielégítő válasz helyett – csak spekulatív eszközökkel képes áthidalni. A századfordulón a tonalitás kiüszöbölésének igényével fellépő szerzők mind gyakrabban találták szembe magukat azzal a kérdéssel, hogy az általuk kidolgozott hangrendszerek miképpen egyeztethetők össze a zenei időbeliséggel. Ha ugyanis a hangi és időbeli rend közül működési mechanizmusa tekintetében bármelyik is megváltozik, a másik is újradefiniálásra szorul.

A Szkrjabin *Prometheus*ával kapcsolatos legfőbb formai dilemma talán éppen az, hogy a szerző – legalábbis e művében még – nem találta meg a meggyőző megoldást a funkciós összhangzattan szabályaitól és szükségszerűségeitől megszabadított hangzó anyaga időbeli lekerekítésére. A *Prometheus* akkordjai az egyenlő distanciák elvén történő építkezésük következtében mindig „önmagukba" transzformálódnak, jelentősen tompítva, sőt, szinte megszüntetve a feszültség-feloldás relációk lehetőségét. Ez természetesen a formai építkezésre is erős kihatással van. A funkciós zenében ugyanis, a funkciók túl azon, hogy minőségi szempontból egymástól is élesen különböznek, az egyes formai egységeket is képesek eltérő jelentéssel és karakterrel felruházni (gondoljunk csak a zárlati helyekre, ahol az akkordok közt fellelhető funkciós viszonyok nemcsak lokális jelenségként értelmezhetők, de az őket megelőző teljes formarész „tonalitására" is befolyással vannak). Ezzel szemben Szkrjabin misztikus akkordra és variánsaira, illetve karakterükben alig különböző témákra épülő kompozícióján egyfajta *omnitemporalitás* lesz úrrá. A műalkotás teleologikus íve, „története" teljesen eltűnik, minden lekerekítetlennek, ciklikusnak hat.

Talán maga a szerző is érezte, hogy a *Prometheus* és a mögötte álló összefüggésrendszer időbeli lekerekítése, más szóval: lezárása rendszerimmanens eszközök segítségével immár nem lehetséges, s műve mindaddig „nyitva" marad, amíg nem történik meg a kilépés magából a rendszerből. Csak ez magyarázhatja a darab legvégén megszólaló, minden szempontból rendszeridegen dúr hangzásképet jelenlétét:



9. kotta

A teljes zenekaron és kóruson háromszoros fortissimóval harsogó Fisz-dúr akkord nem a romantikus apoteózis hangja, hanem egy *végtelennek* tetsző absztrakt folyamat kényszerű végállomása, s talán: egy grandiózus terv – a hagyományos tér-idő relációkat megszüntető mitikus zenemű – kivitelezhetetlenségének fel- és beismerése.

ABSTRACT

ÁDÁM IGNÁCZ–MÁTÉ CSABA SZIGETI

BEYOND THE MYSTIC CHORD – COMPOSITIONAL QUESTIONS IN ALEXANDER SCRIABIN'S *PROMETHEUS: THE POEM OF FIRE*

The core topic of Scrjabin's analytics is the chord complex so called "mystic chord". Most of the writings on Scrjabin's late music concentrate on this chord phenomenon when examining the compositional structure of these opuses. Besides these sometimes very much different analyses, we offer a new alternative: our essay is focused on the chord construction and formal problems of the orchestral piece, *Prometheus: The Poem of Fire,* tied up with the cultural and philosophical background of the work.

Ádám Ignácz (1981) music aesthete. Recieved his degree from aesthetics and history majors at ELTE, Faculty of Humanities. Since 2006 he is a fellow of the Erasmus College, Budapest. He starts his PhD studies in aesthetics the autumn of 2008 at ELTE. Main fields: music and philosophical background of the early avantgarde. The topic of his PhD thesis is Alexander Scriabin's philosophy.

Máté Csaba Szigeti (1984) composer. Recived degree in 2008 from Liszt Ferenc Academy of Music, Budapest.

RECENZIÓ

Péteri Lóránt

»MAGYAR RONDÓ«

Dalos Anna: Forma, harmónia, ellenpont: Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához
Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2007

„Egyfelől egyértelmű, hogy a mű leválik a szerzőről, s hogy autonómiája szerzőjével szemben is érvényesül, hiszen már a születőben lévő alkotásnak is önálló telosza van, szerzője nélkül is valamiféle forma felé törekszik. A műalkotás ontológiai önállósága a jelen monográfiában [...] elsősorban az elemzésekben és értelmezésekben ragadható meg. Másfelől viszont a műből kiolvasott jelek mindig a kodályi intenció, az alkotói-gondolkodói pálya kontextusában helyezkednek el. Ezért meghatározó eleme a könyvnek az írások [szerzői nyilatkozatok] és a kompozíciók összevetése is. A kompozícióban szóhoz jutó alanyt azonban nem azonosítom közvetlenül a szerzővel: [...] a darab alanyát a szerző projekciójaként, önarcképeként fogom fel." Így utal könyvének célkitűzésére a *Bevezető*ben (19.) Dalos Anna. A zenemű mint a zeneszerző szakmai önmeghatározásának és ön-pozicionálásának dokumentuma, illetve mint a zeneszerzés mesterségének szükségszerű (újra-) definiálása: ez áll a kötet érdeklődésének középpontjában. A 20. századi nyugati kompozíció történetének sajátossága, hogy miközben a zeneszerzés oktatható és oktatandó szakmaként sosem látott mértékben intézményesült – nagymértékben alapozva a hosszú 19. században létrejött akadémiai keretekre, de azokat intenzíven és extenzíven is meghaladva –, addig a zenei mező szereplőinek sokszor drámaian megélt tapasztalata éppen az egyéni stílus, sőt az egyes műalkotás végletes individualizációja, a zeneszerzés diszciplínájának felbomlása volt. Dalos Anna könyvének egyik fő tanulsága alighanem az, hogy Kodály zeneszerzői „önarcképét" sokkal tágabb értelemben határozta meg az iskola, a régi századelő pesti Zeneakadémiája, mint azt valaha is gondoltuk volna; ugyanekkor az is világossá válik, hogy az iskolához, a diszciplináris zeneszerzéshez való hűségét erősítette az aktív élete jelentős részét végigkísérő zeneszerzés-oktatói tevékenysége. Az *akadémia* Kodályára utal már a főcímben szereplő három „tantárgy", melyek egyúttal a monográfia fejezeteinek címét is adják. Ebben az összefüggésben érdemes megfontolni, hogy az ifjú Kodály trendhatározó és trendkövető kortársai nem utolsósorban a zenekari *hangszín*kezelés önállósításával, a *ritmika* új lehetőségeinek kiaknázásával, illetve zene és *színpad* összekapcsolásának módozataival – opera, balett – keresték az új zene útjait; a kamaraműfajokra koncentráló fiatal Kodály eközben ön-

tudatosan vallotta magát operaellenesnek (ez utóbbi tényre: 52.). Dalos mégis joggal irányítja figyelmünket Kodály 1907 és 1917 (más összefüggésben 1906 és 1923) közti „progresszív" periódusára, melyben a zeneszerző harmóniai törekvései az *up-to-date* „nemzetközi zenei diskurzus" részének tekinthetők (169.). A szerző amellett érvel, hogy a kodályi poétika megértésének érdekében ezt az egy-másfél évtizedet (melyet elsősorban a harmóniai kísérletezés jellemez) kell konfrontálnunk a korábbi szocializációs időszakkal (melyben a zeneszerző formai gondolkodásának keretei megszilárdultak) és a rákövetkező, hosszú konszolidációs periódussal (amely az ellenpont iránti megújuló érdeklődés, illetve az első korszak ideáljaihoz való visszatérés jegyében áll).

Ha a kötetet azért dicsérném – egyébként joggal –, mert mögötte nagyon komoly, primer forrásfeltáró munka áll (lásd: Kodály által tanulmányozott és széljegyzetelt zeneelméleti és -történeti munkák; tanítványok elméleti munkái, illetve részletes órai jegyzetei; Kodály kézírásos műelemzései és kompozíciós munkájának kézírásos forrásai etc.), akkor elterelném a figyelmet arról a legalább oly jelentős történészi teljesítményről, melyet az elvben mindenki számára hozzáférhető tények és szövegek újraértékelése, új kontextusba helyezése jelent. A munka egyik gyöngyszeme Kodály zeneakadémiai tanulóéveinek és Hans Koesslerhez fűződő viszonyának jellemzése, illetve a Brahms-hatás bemutatása. Dalos Anna konklúziója szerint „Kodály Zoltán nemzeti zene koncepciója [...] sok tekintetben a 19–20. század fordulójának magyar zeneszerzéstani elképzeléseiből táplálkozik, s az abban lefektetett alapelveket, mint amilyen például a nemzeti népzene és a nyugati műzene egyesítésének eszménye, csupán a népzene újszerű értelmezése szempontjából korrigálja. A kodályi paradigmaváltás tehát a 19. század magyar nemzeti zene-elképzelésének csupán egy – igaz, az új magyar zene és népzenetudomány szempontjából meghatározó jelentőségű – elemét módosítja." (80.) Dalos dokumentálja, hogy a „magyar zene" kodályi konstrukciójának számos eleme már készen áll Ábrányi Kornél, Hofecker Imre, Molnár Géza és mások késő 19. századi, illetve 20. század eleji elméleti munkáiban. Egyúttal arra is emlékeztet, hogy e konstrukcióhoz Kodály és nemzedéktársai nem a pesti Zeneakadémia ellenében, hanem éppenséggel annak tananyagaként jutottak hozzá: a magyar zene elméletéről, illetve történetéről szóló kurzusokon, illetve a magyar nemzetiségű diákok számára kötelező „magyar kompozíció" megalkotása során. E ponton a szerző akár ütköztethette volna megállapításait Hadas Miklóséval, aki Kodály kettős szocializációját elemezve („német szellemiségű" Zeneakadémia egyfelől, „a korszellem magyar nemzeti érzületét" képviselő Eötvös Kollégium másfelől) arra a megállapításra jutott: „[...] Kodály életpályája során a századforduló irodalmi–társadalomtudományi mezőjének ethoszát és művészeti–tudományos–politikai programját transzponálja a zenei mezőbe."[1] Dalos Anna meggyőző fejtegetései egyértel-

1 „A nemzet prófétája: Kísérlet Kodály Zoltán pályájának szociológiai értelmezésére", kandidátusi értekezés, 1993, 44. Ugyanez a megállapítás Hadas azonos című, publikált munkájában is megtalálható, *Szociológia* 1987/4, 470.

műen relativizálják e transzpozíció szerepét a kodályi program kialakulásában. Dalos ráadásul megalapozottan érvel amellett, hogy Kodály „nemzeti zene-elképzelésére" éppenséggel eminensen német professzora, Hans Koessler is nagy, habár ambivalens hatást gyakorolt. Koessler számára a „magyar zene" csupán az univerzálisnak tételezett német zene egyik színező elemeként volt elgondolható: példaként szívesen hivatkozott Brahms g-moll zongoranégyesének (op. 25) *Alla Zingarese* rondó-fináléjára. Dalos rávilágít, hogy miközben Kodály többször is bántó epizódként emlékezett vissza Koessler vélekedésére, 1917-ben vagy azután született, reprezentatívan „nemzeti" kompozíciói közül számos *(Magyar rondó; Psalmus Hungaricus, Marosszéki táncok; Galántai táncok)* olyan összetett rondóformát valósít meg, amelynek modellje éppenséggel a kérdéses Brahms-tétel lehet.

Szintén alapos és nem mellesleg élvezetes történészi revízióra bukkanunk a „Palestrina Budapesten" című alfejezetben, mely a Kodály-tanítvány Kerényi György írásaira vezeti vissza, és egyúttal körültekintően le is bontja „a katolikus egyházzenét megújító Kodály" mítoszát (220.). Dalos eközben hangsúlyozza, hogy az alapfokú zenei nevelés ügyének felvetésére a két háború közti időszakban az egyházzene helyzete adott jó alkalmat, s megállapítja, hogy a zenepedagógiai koncepció „tanítványaihoz képest viszonylag későn jelenik meg Kodály írásaiban" (224.). Úgy tűnik tehát, hogy Dalos kutatása e ponton empirikusan támasztja alá a „Kodály-iskolának" azt a közhelymentes ábrázolását, melyet egy interjú során Szőllősy András vázolt fel, s amely szerint az „iskolában" nem egyoldalú szellemi emanáció zajlott, hanem cirkuláció, melynek során a mester is nagyban profitált a hatása alá került tanítványok tehetségéből, szorgalmából, zeneéleti tájékozódásából.[2] Dalos Anna ugyanekkor hatékonyan kérdőjelezi meg azt a harmincas évek óta élő meggyőződést, mely szerint a reneszánsz vokálpolifónia, közelebbről Palestrina katolikus egyházzenéje szolgált volna elsődleges modellként Kodály (vallásos) kórusai számára. Dalos ezzel szemben a bachi ellenpont befolyását hangsúlyozza. Ám a vokális művek szélesebb körét elemezve arra a figyelemre méltó következtetésre jut: a darabok „stiláris-technikai" jellegzetességei „tulajdonképpen ellentmondanak [Kodály] Bachról szóló nyilatkozatainak. Kodály ugyanis a bachi kontrapunktikában egyfelől a világrend megbonthatatlan egységét, másfelől a mesterségbeli tudás jelképét ismeri fel, e vokális műveiben a kontrapunktot mégis inkább a látszat felkeltésére használja. Egyértelmű stiláris utalásaiban valójában csupán az »olyan mintha« gesztusa ismerhető fel." (285.) Ezzel együtt sem marad megválaszolatlanul az a nyugtalanító kérdés, hogy „Miért éppen Jeppesen?" Vagyis megtudhatjuk, Kodály gondolkodásában milyen szerepet játszott Palestrina stílusa, pontosabban az a kép, melyet e stílusról a dán zenetörténész kialakított. A tanítás „haszonelvén" túl a fő motívumot az jelentette, hogy Jeppesen „egyszólamúságból táplálkozó", a dallam autonómiájára építő Palestrinája inspirálóan hatott Kodály normatív történeti-esztétikai koncepciójára, melynek célkitűzése az úgymond „egyszólamú magyar zenekultúra" szerves többszólamúsággá fejlesztése volt (251.).

2 Kárpáti János (szerk.): *Szőllősy András*. h. n.: Holnap Kiadó, 2005, 22.

A könyv általánosabb fejtegetéseit egy-egy kiválasztott mű részletes és céltudatos elemzése-értelmezése zárja: 1. vonósnégyes, Páva-variációk (forma); *Méditation sur un motif de Claude Debussy* és Sírfelirat (harmónia); zenekari *Concerto* (ellenpont). E helyütt a Páva-variációk értelmezéséhez szeretnék néhány kommentárt fűzni. Dalos meglátása szerint a mű „azt a kérdést feszegeti, mit ért el Ady nemzedéke, mit ért el ő maga azokból az ideálokból, amelyeket a századforduló nagy generációja megálmodott" (111.). A számvetés eredménye, hogy Kodály „az új Magyarország megvalósulatlan álmával szembesül" (117.). A kétkedő-pesszimisztikus üzenet „vétele" először (és sokáig visszhangtalanul) Jemnitz Sándor 1942-es recenziójában jelent meg. Dalos Anna summázata szerint Jemnitz „az aktuális politikai helyzetből kiindulva értelmezte a kompozíciót, s Kodály idealizmusát ütköztette a Horthy-Magyarország és a II. világháború realitásaival" (107.). Úgy vélem, Dalos érvelését e témában meggyőzőbbé tenné, ha a „nagy generáció" modern Magyarországról szőtt álmait kevésbé homogén jelenségnek láttatná. A Páva-variációk politikus értelmezése ugyanekkor árnyaltabbá válna, ha a szerző összetett és ellentmondásos mivoltában ábrázolná Kodály (és Jemnitz) helyzetét a harmincas-negyvenes évek fordulójának „Horthy-Magyarországán" – erre egyébként Hadas Miklós már tett egy jelentős kísérletet fentebb említett munkáiban. Tudvalevő, hogy Kodály nagy hatású tanulmányokkal járult hozzá e korszak „mi a magyar?"-diskurzusához. Hogy a mester purista zenei nemzetkarakterológiáját Dalos Anna végső soron Nietzschére vezeti vissza, s ez okból a *Mi a magyar a zenében?* című tanulmányban a magyar századforduló modernizmus-eszményeit véli felfedezni, azt merész, bár kissé problematikus kísérletnek vélem.

A történetiség iránti fokozott érzékenység teszi becsessé a harmóniáról szóló fejezet számos fejtegetését. Dalos célja a Kodály gondolkodási horizontját meghatározó zeneelméleti fogalmi apparátus mind teljesebb rekonstrukciója. Egyik fontos következtetése az, hogy a századfordulós harmóniai nyelv alapjait Kodály nem Liszt zenéjéből sajátította el – ahogy azt korábbi elemzők gondolták, immanens magyar zenei hagyományt konstruálva –, hanem, kortársaihoz hasonlóan, a Wagneréből. A harmóniai gondolkodás rekonstrukciója persze nem lenne elképzelhető konkrét zenei példák elemzése nélkül. Dalos ennek során tartózkodik attól, hogy kurrens analitikus módszerekre támaszkodjék, vélhetőleg azért, mert ezt ahistorikus lépésnek érezné. Döntését mégis problematikusnak találom, hiszen a konstrukció és a jelenség, a diskurzus és a diskurzus tárgya között ez esetben éppúgy különbséget lehetne, s alkalmasint kellene is tenni, mint például a nemzeti zene kérdésében. Az elemzések esetenként deskriptív jellegűek maradnak, a kottaképet olykor prózában ismétlik meg, gyakran utalván például a „bal kézben" és a „jobb kézben" megjelenő hangzatokra. A felszín körülményessé váló leírása időnként eltereli a figyelmet a lényegi jelenségekről. Így eshet meg, hogy a 12. kottapélda harmadik ütemében a szerző „a hangnemtől idegen a-hang"-ról beszél, holott a zenei idézetben *megszakítás nélkül* a *b–a, a–b* szekundlépés különböző harmóniai környezetbe való beágyazása zajlik. Ami pedig ugyanezen részlet nagyterc-ugrások ciklusára épülő akkordsorát illeti: az ilyesfajta jelenségek értelmezésében abszolút inspiráló lehetne a neo-riemanni teória, különösképpen Richard Cohn el-

mélete a hexatonikus rendszerekről.[3] Mindazonáltal a megfigyelések frappáns következtetéshez vezetik Dalos Annát: Kodály a személyes Debussy-recepciója lezárultával s különösképpen „1923 után már nem vett részt a nemzetközi zenei diskurzusban, hanem, miként ez a *Marosszéki táncok* harmóniai egyszerűsödésében is megmutatkozik, befelé fordult és saját életművével folytatott párbeszédet. A kifelé irányuló válaszfunkció helyett harmóniavilágát ettől kezdve az önreflexió jellemezte." (169.)

Hadd tegyek két megjegyzést a fogalomhasználattal kapcsolatban. Az egyik: a szerző gyakran használja a *finálé* kifejezést tételek vagy egytételes művek zárószakaszának megjelölésére (79., 85., 103.). Hasznos lenne e kreatív – és nem feltétlenül elvetendő – szóhasználattal kapcsolatban magyarázatot kapnunk, hiszen a kifejezést rendesen többtételes művek zárótételére, vagy operai felvonások utolsó számára szoktuk alkalmazni. A másik: a *zenei jelentés* Dalos Anna által is használt, világos és ráadásul idegen nyelvű diskurzusba könnyen átfordítható kategóriáját (musical meaning) sosem cserélném le olyan ködös fogalmakra, mint „tartalmi jelentés" (19.), „tartalmi felépítés" (81.), „tartalmi funkció" (102.), „programatikus vonások" (20.), „dramaturgiai funkció" (77.) vagy „dramaturgia" (89.). A program- és az abszolút zene történetileg súlyosan terhelt kategóriáit saját szakkifejezésként nem használnám, csupán a zenéről szóló korabeli diskurzus részeként tárgyalnám, ha ezt a filológiai-históriai kontextus kifejezetten megköveteli; a tartalom és a dramaturgia fogalmairól, azt hiszem, könnyű szívvel le lehet mondani.

Nagyon jónak tartom azt, ahogy Dalos Anna a kötet Előszavában pozicionálja munkáját a szakirodalomban (11., 13.), és tisztázza célkitűzéseit, módszertani előfeltevéseit (a recenzió élén idézett bekezdésen túl a 17. oldal középső bekezdésében foglaltakat tartom a legjelentősebbnek a projekt szellemét illetően). Ugyancsak hálás vagyok, ha egy munka élén világosan kijelölik azokat az ismeretelméleti kereteket, azt a fogalmi bázist, amellyel a fejtegetések fegyelmét és célirányosságát biztosítani lehet. Úgy érzem azonban, hogy a kötet Előszavának teoretikus eklekticizmusa kissé túllő a célon. Taktikusabb lett volna itt kiemelni egy olyan elméleti bázist, amely a kötetben mindvégig érvényesíthető, és a specifikus témákhoz kapcsolódó művészetelméleti teóriákra csupán az adott (al-)fejezetben hivatkozni – némelyik esetben még az is kiderülhetett volna, hogy a hivatkozás elhagyható. A fegyelmezett szerkezetű mű végén pedig szívesen olvastam volna egy összefoglalást, amely általában arra is lehetőséget ad a kutatónak, hogy a lezárás gesztusát mímelve újabb kérdéseket nyisson meg. Többek szemében provokatívnak tűnhet, hogy a szerző által „vázlatok"-nak nevezett, ám megvalósulásában átfogó igényű opuszban egyes emblematikusnak vélt Kodály-művek alig vagy egyáltalán nem szerepelnek. Az ilyesfajta provokáció persze a zenetörténetírás egyik célja – ám az olvasókkal megosztott önreflexió csak erősítheti a döntést hozó szerző pozícióját.

3 Richard Cohn: „Maximally Smooth Cycles, Hexatonic Systems, and the Analysis of Late-Romantic Triadic Progressions". *Music Analysis*, 15/1 (1996. március), 9–40.

Dalos Anna nagyon alapos, példamutató tudományos korrektséggel megírt és számos elemében igencsak fineszes munkája bizonyosan új fejezetet nyit a Kodály-kutatásban. Dalos kritikus és körültekintő módszerekkel rekonstruálta Kodály „zenetörténeti önképét", s ennek során új értelmezést adott annak az identitásépítő viszonyulásnak, mely Kodályt Palestrinához, Bachhoz, Wagnerhez, Brahmshoz és Debussyhez fűzte. Most újra átgondolhatjuk azt: milyen kontextusban tudjuk a leghatékonyabban értelmezni mi, utószülöttek, a Kodály-zenét? És kinek a társaságában helyeznénk el őt: George Enescuéban, Joseph Canteloube-ában vagy Ralph Vaughan Williamsében? Biztos vagyok benne, hogy a válaszok keresésében számíthatunk a doktori disszertációból formált fontos könyv szerzőjének megszólalásaira is.

Csobó Péter György

A HUMANIZMUS UTÓPIÁJA

Zoltai Dénes: Zenében gondolkodni
Válogatott esztétikai írások
Budapest: Argumentum, 2008

Diogenész Laertiosz, az antik filozófusok neves életrajzírója furcsa sematizmussal tagolta a nagy bölcselők életútját szabályos szakaszokra. Az ifjúság éveit húszesztendős koruk után a tudományokban való elmélyülés időszakának kellett követnie, negyvenéves korban, az életút akméján illett megírniuk főművüket, ezután húsz évig tanítaniuk, hatvanévesen saját iskolát alapítaniuk, újabb húsz év múltán pedig illett minden jóravaló bölcsnek befejeznie pályafutását. Zoltai Dénes, a magyar zeneesztétika nagy alakja, Laertiosz engedetlen tanítványának bizonyult, hiszen nyolcvanesztendős korában impozáns kötettel ajándékozta meg olvasóit. A kötet, a maga majd háromszáz oldalával, a Zoltaitól megszokott stiláris finomságával és nem utolsó sorban széles körű ismeretanyagával nemes ajándék, méltó darabja egy tiszteletet parancsoló életműnek, melynek, ne feledjük, az elméleti munkák, összegzési kísérletek mellett szerves részét alkotja egy nagyformátumú fordítói teljesítmény is.

Ugyanakkor különös ajándékot kapunk, kicsit hasonlót a mesebeli király ajándékához: egyszerre ismerős és ismeretlen, kiismerhető és rejtélyes, egyszerre szülte lelkesedés és vívódás, egyszerre szerez örömöt és némi csalódást. A kötet válogatás Zoltai jórészt korábban, jóval kisebb részt a közelmúltban publikált írásaiból. Válogatás, méghozzá, felteszem, reprezentatívnak szánt válogatás, egyszerre egy életmű foglalata és hiányzó felének körvonalazására tett kései kísérlet. Megszokott és bevett gyakorlat, hogy valaki évek során megírt tanulmányaiból vagy kritikáiból önálló kötetet állít össze, kifejezésre juttatván tudományos, esszéista, kritikai, iskolateremtő vagy bármilyen más jellegű szakmai tevékenységének alakulásmenetét (vagy éppen statikáját). A szakmai tudás és a diszciplínában való jártasság reprezentálásán túl ebben leginkább a gondolkodásforma személyessége a döntő. A dolog és a hozzá fűződő viszony, a másokétól legjobb esetben individuálisan és szubsztanciálisan is elkülönböződő viszony. Önmagában már ez a személyesség is indokolhatná harminc-negyven éve megjelent, időközben önálló kötetekben többször is közölt tanulmányok egybeszerkesztését és újraközlését 2008-ban. Csakhogy a jelen kötet író-szerkesztőjének sajátos kihívásokkal kellett (és kellett volna) szembenéznie. Egyfelől persze azzal a nem jelentéktelen kérdéssel, hogy miként is pozicionálhatja szakmai identitását a mai szellemi kontextusban

egy egykori Lukács-tanítvány. Másrészt azzal a problémával, hogy a személyes pályakép reprezentálásán túl milyen viszonyba lép az összeválogatott írások ismeretanyaga a tudományág mai kutatási irányaival, eredményeivel és beszédmódjaival. Harmadszor pedig egy specifikus, a Zoltai-életműben ott lappangó-kísértő problémával, a maga nemében kitűnő zeneesztétikai monográfiája folytatásának, folytathatóságának kérdéseivel. Az első problémával Zoltai Dénes kötete jóformán nem, vagy csak nagyon áttételesen, a válogatás szempontjain keresztül szembesül, a másodikkal is alig (leszámítva az egyetlen Hegel-tanulmányt), míg a harmadikra voltaképpen választ ad egy grandiózus torzó formájában.

Legelőször is a könyv szerkesztése és címe érdemel figyelmet. A „jócskán szerteágazó témájú" (7.) esztétika- és zeneesztétika történeti mozaikdarabkákat, olykor méretes darabokat, két igen szép, nyelvezetében irodalmi igényű filmelemzés, esszé hivatott keretbe foglalni. Aligha képzelhető el szebb intonáció és kóda egy ilyen kötethez, mint Corneau és Fellini alkotásainak elemzése. Ugyanakkor a válogatás elvei, különösen az „előszó helyett" álló előszói intenció fényében korántsem egyértelműek. A „válogatott esztétikai írások" alcím ekként egészül ki (vagy pontosodik?): „a modern zeneértés kialakulástörténete, a Kanttól Adornóig terjedő zeneesztétika", majd: „a modern zenefelfogás fejlődése Kanttól Adornóig" (7.). „Rejtett monográfiáról" van itt tehát szó, Zoltai zeneesztétika-történetének második kötetéről. A bevallottan „mozaikszerű" tanulmánykötet így rögtön komoly nehézségek elé állítja recenzensét. Először is magával e kötettel mint opusszal kapcsolatban: lehet-e, kell-e szerves illeszkedést találni fejezetei között, melyik intenciót vegyük komolyan (esztétikai tanulmányok, zenei monográfia, reprezentatív válogatás az életmű egészéből)? Másodszor: mit is kezdhetünk ezekkel az (esetenként negyedik ízben megjelenő) tanulmányokkal, melyek jó része egy-egy egységesebb kötetből lett kiemelve? S legfőképpen (ha a zeneesztétikai monográfia mellett döntünk): mit lehet kezdeni ma egy efféle nagy ívű zeneesztétika-történeti összefoglalással, amely ráadásul fragmentálisan jeleníti meg önmagát? Fel- vagy megoldja-e ez a kötet azt a problémát, amelyet az *Éthosz és affektus* előszava így fogalmazott meg: „A folytatással mindazonáltal adós maradtam; a klasszikusnak tartott idealista tetőpont utáni fejlődés összefüggő rajzára nem futotta erőmből, de kedvemből sem; úgy tűnik, az elméleti alapvetés nem volt eléggé teherbíró."[1] Tovább nehezíti mindezt az írások műfaji sokszínűsége, hiszen a már említett könyvfejezeteken túl találunk itt önálló tanulmányokat, előadásokat, válogatásköteteket bevezető-eligazító tanulmányokat, alkalmi írásokat, el egészen a kritikákig. Voltaképpen inkább csak bosszantóak a jegyzetapparátus anomáliái. Azon túl, hogy nem egységesültek teljes mértékben, nem lettek megfrissítve sem (egy 2008-as kötetből talán kihagyhatók lettek volna az olyan szintagmák, amelyek a 70-es, 80-as évek irodalmát „legújabb kutatások"-nak minősítik, nem beszélve jó néhány, időközben magyarul is megjelent munka megjelölésének hiányáról), és sokszor

1 Zoltai Dénes: *A zeneesztétika története a kezdetektől Hegelig. Éthosz és affektus*. Budapest: Kávé Kiadó, ^{3}2000, 7.

ott maradnak el teljes egészükben, ahol pedig informatív értékük szervesen részét alkothatná egy áttekintő összegzésnek. Ezek közül a kérdések közül én most csupán azzal szeretnék foglalkozni, mennyiben tekinthető ez a könyv zenei monográfiának, van-e, s ha igen, mi a vezérgondolata, átfogó problémája, mely kellőképpen „teherbíró" egy efféle vállalkozáshoz. A „rejtett opusz" megírásának kitolódása, az elhalasztódás látszólag ártatlan fordulatok formájában több helyütt beleíródott a tanulmányok retorikai struktúrájának felszíni rétegébe (például a 146. oldalon: a gondolati kétértelműségek „elmélyültebb elemzést igényelnek"; vagy a 111-ediken: a *Murr kandúr*ral „külön foglalkozunk" – de hol?). Rejtvényt ad fel ez a kötet, az alábbiakban ennek a megoldására próbálok kísérletet tenni.

Mindenekelőtt érdemes elidőznünk a címnél. „Zenében gondolkodni" – ez a szintagma a német „in und über Musik denken" oppozíciójára látszik utalni. A német zeneesztétikai hagyomány a zenei gondolkodás fogalmát nehezen kibogozható csomóvá kötötte zeneelméleti (forma-, dallam-, összhangzattani, szintaktikai), zeneszerzéstani és esztétikai problémák szálaiból, ráadásul a fogalom használata sokszor keveredett a kétes értékű metaforizálás gyanújába is.[2] Tágabb értelemben a zenei gondolkodás szinonimáját az a „zenei logika" alkotta, amelynek különféle modelljeivel találkozhatunk Forkeltől Schönbergig. E fogalmak alapvetően a zenei folyamat koncipiálására és recepciójára vonatkoztak, s elválaszthatatlanul összefonódtak egyrészt a zenetudomány önálló nyelvének 19. századi kidolgozásával, másrészt a zeneesztétikai diskurzus autonómiájának körvonalazásával. A 19. század közkeletű esztétikai felfogása szerint a zenei gondolkodás fogalmához három elképzelés társult: a témák vagy a motívumok a zenei gondolatok; a velük való munka gondolati folyamat, a fejlesztés alapjául szolgáló elvek pedig a zenei logika szabályai. A „zenében" és a „zenéről" való gondolkodás kettőssége mindazonáltal a Zoltai könyvében is tárgyalt időszaktól, a 19–20. század fordulójától vált kérdéssé, s megválaszolása sokak szerint egyenesen a zeneelmélet sorsáról is dönt. Kissé leegyszerűsítve ezt a kérdést, azt mondhatjuk, hogy a „zenéről való gondolkodás" az explicit elméletet jelöli, a kommentárt vagy az allegorézist, a „sensus spiritualis" kiolvasását, a „szellem" tartományában mozgó interpretációt, a Musikdeutungot. A „zenében gondolkodás" pedig azonosítódott magával a zenei folyamattal (létrehozásával és befogadásával egyaránt), vagyis a hangzó esemény szubsztanciájával. A „zenei gondolkodással" szemben megfogalmazódó legnagyobb kihívást az jelentette, hogy miként lehet megkülönböztetni a diszkurzív gondolkodástól, azaz a zenei logikát a normállogikától. Ehhez járult a klasszikus paradoxon, hogyan lehet a szónyelv segítségével elméletileg megragadni a zene hangzó valósá-

2 „Amennyiben a zenei logikáról nem pusztán mint metaforáról beszélünk, hanem azt mint a zenei alkotás és hallás posztulátumát a zenei gondolkodás aktusainak értelmében komolyan vesszük, Hugo Riemann és Arnold Schönberg zeneelméletéhez hasonlóan, akkor ez a fogalom olyan előfeltevésekig vezet el bennünket, amelyek magyarázatához a zenetudomány önmagában nem elegendő, filozófiai reflexióra is szükség van." Adolf Nowak: Musikalische Logik – philosophische Logik. In: *Philosophischer Gedanke und musikalischer Klang*. Kiadta: Ch. Asmuth–G. Scholtz–F.-B. Stammkötter. Frankfurt am Main: Campus, 1999, 77. sk.

gát. Wie kann „Denken in Musik" durch Theorie erfasst werden? Azaz: lehetséges-e az „in" és az „über" összeolvadása? Az erre született válaszok többféle csapdát is rejtenek. Forkel még analogikusan gondolkodott, a 17–18. századi musica poetica szellemében. A zene mint Tonsprache a szónyelv mintájára két szinten ragadható meg, mint zenei grammatika és mint zenei retorika. A 19–20. század fordulóján Hugo Riemann célja egy olyan zeneelmélet kidolgozása volt, amely a zene kottaképtől megkülönböztetendő „jelentését" rögzíti. A zenei logika, vagy zenei gondolkodás nála olyan tonális, metrikai és motivikus jelentések összefüggéseiben öltött testet, amelyek érdekében kortalan, időn kívüli normákat posztulált: az „általános zenei tudat" szemléleti formáit. Ez azzal a paradoxonnal járt, hogy az európai zene egy történetileg behatárolt idiómáját, a funkciós tonalitást univerzalizálta, azaz egy történeti fenoménre történelem feletti konstrukciót épített (talán nem véletlen, hogy épp ennek az idiómának a szétesése idején). A hangképzetek tana egy olyan tiszta zenei logika elmélete, amely tulajdonképpen kisajátítja a „zenében gondolkodás" fogalmát. A történetiség komoly veszélybe került itt, ami ugyan összeférni látszik „a" logika általános természetével, sőt a 19. századi zeneelméleti gondolkodás irányultságával is,[3] de alapvetően idegenül hat egy olyan látványosan történeti fenomén értelmezéselméleteként, mint a zene. Ezzel a platonizáló veszéllyel szemben Schönberg szerint a zenei logika nem más, mint a forma, amelyben az elhivatott komponista gondolkodik, ám anélkül, hogy ez valamilyen explicit teória alakját öltené. Nála azonban ez a logika pszichologizáló formát öltött, gondolati aktusok tulajdonságává vált, s ezzel elveszítette normatív erejét: az utolsó szó mindig a komponistazsenié. Puszta analógia, történelmen kívüli, univerzális formák posztulálása, normatív erejétől megfosztott empíria.[4] Mit jelent hát „zenében gondolkodni"?

Zoltait azonban elsősorban nem a zenei gondolkodásnak ez az aspektusa vonzza, nem egy transzcendentális zeneelmélet lehetősége érdekli, sokkal inkább szellemtörténeti értelemben kutatja a zenéről alkotott filozófiai koncepciók történeti ívét. Kötete előszavában Hanslick és Combarieu nevét említi mint azokét a szerzőkét, akiknek a szellemében könyve címe (vagy a válogatás elve?) fogant. Hanslick volt az első, aki az érzés patológiájával szemben a zene esztétikai reflexióját a „képzelőerő elgondolkodásaként" definiálta. Sokat (egyébként Zoltai könyvében több helyütt is) elszidott „formalizmusa" azonban valójában egy olyan formaesztétikának készült, amely a formát „szellemként" értelmezte, jóllehet ennek

3 Dahlhaus utal rá, hogy az időtlenség eszménye milyen mélyen áthatotta a 17–18. századi zeneelméletet. L. Carl Dahlhaus: *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*. Erster Teil: Grundzüge einer Systematik. Darmstadt: WBG, 1984, 133.

4 Ezt a sort kiegészíthetnénk egy (legalábbis a zeneelmélet szempontjából) szintén nem túl megnyugtató további állásponttal is, melyszerint a zenében gondolkodást mint a zene koncipiálásának folyamatát nem, vagy legfeljebb töredékesen rekonstruálhatjuk, számunkra csak a kottában megjelenített lenyomata, dokumentációja adott. Ez a lenyomat azonban nem objektiváció, hanem föloldódás. A zenéről való gondolkodás mint elmélet ezért kettős közvetítettségben szenved, a kottakép közvetítettségére kénytelen építeni a maga reflexív közvetettségét. Vö.: Hans-Heinrich Eggebrecht: *Musikalisches Denken*. Wilhelmshaven: 1977, 131. skk.

nemcsak hermeneutikájával maradt adósunk, de annak pontos kifejtésével is, miben is áll ezeknek a szellemi formáknak a történetisége. (Hanslicktól, nagy igyekezetében, hogy Hegellel szemben egy fenomenálisabb, szakszerűbb zeneesztétikát alkosson, mégsem volt teljesen idegen valamiféle platonizáló hajlam, köszönhetően a korszak „logicista" esztétikáinak.) Ennek értelmében a zenében gondolkodást a „sajátosan zenei" történeti föltérképezéseként érthetnénk, vagyis úgy, mint speciálisan zenei kérdésekkel foglalkozó zeneesztétika-történetet. A zene filozófiáinak története (pontosabban az ennek megírására vállalkozó intenció) ugyanakkor mindig előfeltételez valamilyen történeti logikát vagy egy olyan eszmét, amely felől egyformán hozzáférhetővé és megragadhatóvá válnak az efféle koncepciók. A probléma, a történetírás nem is annyira mai keletű problémája pedig az, lehetséges-e ez anélkül, hogy kisajátítanánk, megerőszakolnánk, torzítanánk a kiválasztott konstrukciókat, hogy az egyformán lehetséges megközelíthetőség ne billenjen át akaratlanul is a szereplők megragadásának egyformaságába. De mielőtt ezt megvizsgálnánk Zoltai Dénes könyvében, térjünk még vissza a „zenében gondolkodás" imént jelzett lehetséges értelméhez. Ha tehát Hanslick és Combarieu (Hanslick ellenében nagyon is hanslickiánus) elképzelései nyomán feltesszük, a zene olyan speciális közlésforma, amely egyben a gondolkodás sajátos formájára utal vissza, vagy nyilvánít meg ilyet, akkor a kötet *lehetséges* tétje egy olyan zene/esztétikatörténeti hagyománynak a körvonalazása lesz, amely a zene/művészet alakzatait a „tiszta", logikai közlésformák alternatíváiként igyekezett értelmezni. Ennek jelei, eltérő mértékben és hangsúlyokkal, fel-felbukkannak Zoltai Dénes könyvében. Novalisnál mint a „sejtelmes érthetőség" gondolata (42–44.), Fr. Schlegelnél talán a káosz emfatikus jelentőségében, vagy éppen a hoffmanni emfázisban. Ezeken túl azonban mégsem bukkantam egy efféle alternatív nyelv specifikus zenei értelmének kifejtésére. (Egyelőre leszámítva a kötetbeli pozícióját tekintve kérdéses tanulmányt Adorno töredékéről.) Egy efféle kifejtés nem boldogulhat az olyan nagy, tradicionális problémák körüljárása nélkül, mint zene és nyelv viszonya, vagy még tágabban a művészet sajátos kommunikációs kérdésének a problémája. Zoltai Dénes érdeklődésének homlokterében azonban nem, nem elsősorban ezek a kérdések állnak. Mind a fogalmi nyelv, mind a zenei közlés médiuma alárendelődik egy olyan esztétikai ideológiának, amely a művészet és valóság viszonyát nem a konstitúció, hanem a tükrözés fogalma mentén értelmezi. Ez a filozófiai (zene-) esztétikának bizonyos értelemben az a nagy, 19–20. századi paradigmája, amely a művészetnek voltaképpen indexikus funkciót tulajdonít.[5] Ezzel szemben a zenefilozófia ma divatos kontextusai olyan problémák mentén körvonalazódnak, ame-

5 Nemrégiben Andrew Bowie, angolszász irányultságú érdeklődéstől vezettetve, de a német szellemtörténeti hagyomány tanulságainak tükrében próbálta a „zene filozófiája" és a „zenefilozófia" kifejezések mentén megkülönböztetni ezt a heteronóm filozófiai esztétikát egy olyan szuverén zenei művészetfilozófiától, mely immanens zenei perspektíváiból képes releváns filozófiai problémák felvetésére. Lásd: Andrew Bowie: „Was heißt »Philosophie der Musik«"? In: U. Tadday (szerk.): *Musikphilosophie*. Musik-Konzepte. Sonderband. München, 2007, 5. skk. Tézisének átfogóbb kidolgozását lásd: uő.: *Music, Philosophy and Modernity*. Cambridge: 2007.

lyek ugyan szintén kiemelik a zenei reflexiót a 19. századi autonómiaesztétika bűvkörének zártságából, visszahelyezik valamilyen tágabb kulturális kontextusba, ugyanakkor mégis igyekeznek a tradicionális filozófiai esztétika heterogenitásának csapdáját elkerülni. Ezt célozta tulajdonképpen már a gadameri hermeneutika adaptálása a 70-es évektől kezdődően, de idesorolható a zene iránt mutatkozó fenomenológiai és antropológiai érdeklődés, az analitikus filozófia bizonyos szegmense, a médiaelmélet és mindenekelőtt a „kultúratudományok" sokasága.

Zoltai filozófiai (zene-)esztétikájának vezérfogalmai a „realizmus" és a „humanizmus". Egy olyan esztétika képe bontakozik ki ezekből az írásokból, amelyet „az" eredendőnek vett és ezért közelebbről soha meg nem vizsgált, kérdéssé nem tett „valóság", egy szociális, politikai, kulturális kontextus termel ki[6] (lásd alap és felépítmény), olyan romantika- és realizmuskép, amelynek esztétikai kultúráját és elméleteit egyszerre motiválta a politikai csalódás és a humanitárius jövő utópiájába vetett remény. Zoltai szerint Kanttól Adornóig az esztétika csak akkor nyert legitimitást, ha az egyre differenciáltabb élet, a „valóság" egyre differenciáltabb megragadásának eszközévé volt képes válni. Valóság és művészet (mondjuk inkább: műalkotás) között egyirányúsított közlekedés zajlik („az élet maga, a társadalmi életfolyamat [az], amely végső soron determinálja a művészi gyakorlatot"). A művészet változó nyelve „új tartalmak hiteles kimondására tör", a művészet, akárcsak elmélete, indexikus – pótlék vagy eszköz.

Ha a műalkotást (pontosabban bizonyos műalkotásokat, illetve esztétikai teóriákat) történetfilozófiai igazságok kimondásává nyilvánítjuk (nyilvánítunk) is, el kell számolnunk mind a történelem ehhez használt fogalmával, mind annak fogalmával, hogy pontosan mi is az, aminek a történetéről beszélünk. Természetesen hihetünk abban, hogy a történelem „kibontakozás", az emberi képességeké például, csakhogy Zoltai ennek esztétika(-történet)-i kézpénzre váltásakor nem jut messzebb a „konkrét emberi tartalmakra", a „konkrét emberi lényegre" tett általános utalásoknál. Ennek a szemléletnek a háttérelmélete, egy Hegel ellenében (elsősorban Lukács és Adorno segítségével) érvényesíteni próbált hegelianizmus nem teljesíti ennek a (zene-)esztétikának a történetfilozófiai szükségletét[7], miközben tárgyától, a (zene-)esztétikai modellektől bizonyos értelemben eltávolodik, mindentől ugyanannyira.[8] Akárkiről essék is szó, mindig ugyanazt a sémát kap-

6 A Hoffmann-tanulmány például nagyrészt a korban új művészegyéniség jellegzetes vonásairól, a zenei nyilvánosság szerkezetváltásáról, művész és valóság viszonyáról, a „művészlét társadalmi implikációiról" szól. Mindezt azonban az objektív valóságrajz értelmében, holott joggal vethető fel, hogy a hoffmanni *esztétikai negativitás*, a művészet transzcendens elhivatottsága az élet olyan fogalmával kerül oppozícióba, amelyet éppenséggel maguk a hoffmanni szövegek konstituálnak. Lásd ehhez: Claudia Liebrand: *Aporie des Kunstmythos. Die Texte Hoffmanns*. Freiburg: Rombach, 1996, 19. skk.

7 Ami olykor kétséges kijelentéseket eredményez a zenetörténet egyes jelenségeiről. Csak egy példa: az operai szüzsék Monteverditől Verdiig pusztán a „citoyen »heroikus önáltatásának« talaján fogant[ak]", „hősi illúziók" csupán (169–170.). Ma már egész iskolák működnek annak a meggyőződésnek a mentén, hogy az európai ember történeti identitás-konstitúciójában milyen fontos szerepet játszott éppen az opera intézménye (a new musicology-tól Fischer-Lichtén át Žižekig).

8 Jellemző módon a zeneesztétika igen különböző paradigmáit sokszor vonja egy kalap alá a „polgári" vagy éppen az „irracionalista" jelző.

juk: a (polgári) társadalom fenyegető folyamataival (elidegenedés, magány, a kultúra üres fogyasztása, „neutralizálása") szemben a művészet regisztrál, destruál, és, feltéve, hogy jobbféle, akkor utópiát is körvonalaz, méghozzá mindig ugyanolyat. Sematikus ez az ideológia azért, mert mindenből – a marxista esztétikáktól megszokott módon – ugyanazt a társadalomkritikát olvassa ki, és mindent ugyanarra a jövőre vonatkoztat (egy harminc éve még „szocialistának", ma legfeljebb „humanisztikusnak" titulált, de mindvégig „igazságosabbnak" beállított társadalom jövőjére). A történeti jelenségek ilyen nyílt oktrojálása egy homályos történeti teleológiába (melynek a végén politikai, és nem esztétikai célok rejlenek) nem járhat perspektivikus torzulás nélkül. Nézzünk néhány példát mindennek szemléltetésére három olyan tanulmányból, melyek, nota bene, Zoltai gondolkodásnak valóban kimagasló teljesítményei, sok tekintetben ma is olvasásra érdemes írások.

A 19. század esztétikai megértésproblémáját Zoltai Dénes a művészet „humanizációs elhivatottságából" vezeti le.[9] A megértés két alaptípusát, a Benjamintól kölcsönzött allegória és szimbólum kategóriái mentén egy negativitás elvű, allegorikus (Schlegel–Adorno) és egy szimbolikus (Hegel–Goethe) modellben véli megtalálni, amit (a hegeli hármasság rejtett érvényesítésével) kiegészít egy harmadik, Zoltai saját értelmezés-elmélete, „az esztétikailag egyedül termékeny közép, a belső formában lerakódott különös emberi-történelmi sors" (149.) előkeresése. Eközben Zoltait valójában nem értelmezéselmélet(ek) (speciális hermeneutikai esztétikák) elemzése vezérli, hanem a „művészetértelmezés" kérdésének pozícionálása a 19. század szellemtörténeti és filozófiatörténeti kontextusában, ami – egyirányúan oldva fel a művészet értelmezése szintagma kétértelműségét – a művészetben megtestesülő (világ-)értelmezés tágabb kérdését és kevésbé vagy egyáltalán nem a művészet értelmezhetőségének szűkebb szakesztétikai, hermeneutikai problémáit jelenti. (Jóllehet Wagner kapcsán efféle is felbukkan a kötetben.) Ezért is, hogy Liszt szimfonikus költeményeihez mellékelt poétikájából mint egyfajta zenei hermeneutikából a jövőbeli „szolidáris emberiség újra-megteremtésének" utópiája válik hangsúlyossá, a nembelihez való eltalálás (mint a különöst újratermelő típus mellett a romantikus hermeneutika másik alakzata) és nem a zene értelmezésének sajátos poétikai technikája.[10] A hermeneutika Zoltai szótárában az ember világban elfoglalt helyéről alkotott vízióinak általános szintű megragadása (történetileg változó önmegértés), a zene értelmezése pedig a 19. században a pszichologizálás és a humanista utópia alaptípusai közti allegorizálás terepévé lesz. Zenei szakesztétika helyett ezúttal is filozófiai esztétikát kapunk.

9 *A megértés problémája a XIX. század esztétikájában* című tanulmányban (141–152). Jóllehet a művészet hermeneutikai kultúrává alakulása már a 18. század közepétől megindult, amikor is a zene *reprezentatív eseményből individuális kifejezéssé* vált, a *retorika* helyére a *hermeneutika* lépett, méghozzá mint a művészetelmélet egyetemes paradigmája. Kár, hogy zenei tekintetben ez az írás nem épít ki utakat a kötet Kant- és Herder-tanulmányai felé.

10 Egy 1959-es tanulmányban („Liszt és a programzene megalapozása". In: Zoltai Dénes: *A modern ember zeneképe*. Budapest: Gondolat, 1969, 65. A jelen kötetből kimaradt.) ugyan még feldereng a zenei hermeneutika itt hiányolt formája, ám aztán ott is kifejtetlen marad, elnyomja a liszti „utópikus szocialista világnézet" körvonalazásának igénye.

Ugyanez a tanulmány a zenei hermeneutikára többek között Hegel idő és szubjektivitás összefüggéséről alkotott izgalmas fejtegetéseit hozza fel példaként, és a zene ebből felvázolható „filozófiai formatan[á]t" szándékosan mellőzi (sajnálatunkra ennek többek között Moritz Hauptmann és Franz Brendel vallják kárát). Ugyanakkor a zenei hermeneutika hegeli modellje mögül újra feldereng egy sajátos zenei működésrend, egy „zenei logika", melyet a formál-, vagy diszkurzív logikai sémák korlátoznak, „paralizálnak",[11] mögötte egy olyan megértésfogalommal, „mely a műalkotás mélyebb értelmű – genezist és struktúrát egyaránt érintő – történetiségén alapul" (146.). A történetiség elvének (genezis) és az esztétikai szakszerűség szempontjának (struktúra) egyidejű érvényesítését célzó elv (mely Adorno számára is igen fontos volt) Zoltai egyik legfőbb módszertani eszköze, mely ugyanakkor mint „érvényesség" jut kifejeződésre. Valójában olyan esztétikai ideológiává válik, amely egyformán távol kerül textustól és hatástörténettől.

Erre talán a legjobb példa az érezhetően szenvedélyes elkötelezettségből született, igen figyelemre méltó *Mesterdalnokok*-tanulmány.[12] A művészetben tematizált mítosz itt a művészet hivatásának kerékkötőjévé válik: „A mitologikus közegből gyúrt költői alakok [...] hajlamosak arra, hogy invariánssá, történetfelettivé mitizálják a történetileg konkrét emberi lényeget." (170.) Majd Kundry alakja kapcsán ezt olvassuk: „Ám a modernül pszichológiai és az archaikusan mitikus egykettőre egybeolvad, s a képzelet vásznára vetíti egy bűnös kreatúra allegóriáját, amely allegóriában a konkrét emberi tartalmak tetszés szerint kicserélhetők." (uo.) A jelentések szóródásán alapuló allegorézis (mint a kötet lapjain korábban is) csak zavar forrása, hiszen megszünteti az egyirányú közlekedést valóság és művészet között az alkotás, művészet és valóság között az értelmezés mezején. Ezzel pedig voltaképpen ellehetetlenül a hatástörténet alapvető hermeneutika elve is. Nincs lehetőség rá, hogy a jelen egészen más megértési kondíciói mentén konstituáljon releváns, „aktuális" jelentéseket, értelmeket, vagy mutasson változó érdeklődést a múlt darabjai iránt. Az élet „szüntelenül változó" kontextusaiba szüntelenül ugyanaz varródik vissza.

Ez a „humanista-realista" esztétikai ideológia azonban igazán a 20. század első felének zenei mozgalmait összegezni kívánó tanulmányban érkezik el valódi próbájához. Nyilvánvaló, hogy az itt jelentkező kihívások teszik próbára ennek az

11 Zoltai plasztikusan elemzi a formális logika töredékes beíródását a hegeli zeneesztétikába. Hegel ez ügyben mutatott ambivalenciájára utal ugyanakkor a filozófus egyik levelének részlete. Mendelssohn, aki hallgatója volt Hegel esztétika-előadásainak, levélben kérdezte, vajon a zenében is elvárható-e a logika működése. Hegel szerint abból, hogy ugyanazt a dallamot két zeneszerző eltérő, ámde mégis megfelelő módon fogja kidolgozni, belátható, „hogy a zene logikája a látszat és a forma logikája, mely a reális világra vonatkozó valódi [echte] következtetésekkel szemben nem állja meg a helyét..." Hegel levelét idézi: Adolf Nowak: i. m. 178.

12 Az aktualizálás kérdését Zoltai itt (is) negatív értelemben hozza szóba. Jóllehet az adornói „antidemokratikus politikai-esztétikai premisszák" (tézis) és a rosszízű szocreál demokratizálás (ellentézis) ellenében felmutatott Rettung-kísérlete (szintézis) maga sem mentes korkérdésektől. Vajon véletlen-e, hogy a *Mesterdalnokok* központi problémáját egy Lukács-tanítvány 1968-ban egyén és közösség viszonyának kérdésében jelöli meg?

esztétikai ideológiának a teherbíró képességét, s úgy sejtjük, erre adott „válasz" e monográfia „rejtettsége" és töredékes volta.

Az *Adalékok az Új Zene filozófiájának történetéhez* című tanulmány a „modern" zene genezisét akarja feltárni, ennek érdekében sorra veszi relevánsnak ítélt szereplőit (197–239.). Itt újra láthatóvá válik Zoltai esztétikai gondolkodásának egyik meghatározó vonása. A modern zene, egyáltalán a 20. századi zenei kultúra kapcsán érzékelt pluralitás nem más, mint „nyelvzavar", melyet „világnézeti értés és magyarázat igényével" kell megközelíteni, és „tudományos hitelességgel [kell] megmutatni azt a *közös* alapot, amelyen a szerkesztéselvek elkülönböződnek, és diszparát irányzatokká merevednek" (202–203.). Számára a pluralizmus a zenei kultúrák szembenállását jelenti, e pluralizmust „polgári esztétikái" meghagyják sokféleségében, ezért is „álesztétikák" (201.). Zoltai problémája tehát a következő: mit lehet kezdeni azzal a művészeti és esztétikai kultúrával, amely zavarba ejtő (idiomatikus) sokféleséget mutat, holott eddig a „történelmi valóság" és a történetileg mindig „konkrét emberi lényeg" szépen előrajzolta mind a művészi koncipiálás mozgáspályáit, mind a művészeti hermeneutika értelmezési kereteit. Az Új Zene (így, nagy kezdőbetűkkel írt, így hagyott formája már a 60-as években is furcsának tűnhetett, hiszen azt sugallja, a század első felének törekvései azonosítandók „a" lényegszerűen újjal, korszerűvel), nos az Új Zene „esztétikai önismeretének" föltérképezése e tanulmányban – szerzője tiszteletre méltó erudíciója, széles látóköre okán – ma sem minden haszon és tanulság nélkül való. Ugyanakkor az egymás mellett, immár a történeti kifejlés szükségszerűsége nélkül elreferált teóriák meglehetős célzatossággal jelennek meg. Nem nehéz kitapogatni (s erre a tanulmány címének kétértelműsége is utal), hogy mindazok a szerzők és elméletek jönnek itt elő, akik és amelyek Adorno *Philosophie der neuen Musik* című alapművének szellemi elődei, akik és amelyek szellemi hatása ebben a könyvben nyilvánvalóan tetten érhető. Ezzel persze semmi baj. A kérdés inkább az, ez a körkép vagy zeneesztétikai látlelet hogyan boldogul a 19. század szereplői kapcsán érvényesített ideológiával. A 20. század „valóságára" adott esztétikai reakció Zoltai szerint újra az elfordulás. A banális zenei formák, recepciós magatartásmódok, kiüresedett és redundáns zenei idiómák elutasítása, amely többféle formát öltött: Pfitzner esetében visszafordulást a hangulat romantikus fogalma és az inspiráció kultusza felé, Blochnál előretekintést a „még nincs" utópiája felé, Křeneknél a véletlen, a tervszerű káosz apoteózisát, Halm és Kurth esetében a dinamikus forma mögött egy voltaképpen irracionális, diszkurzívvá nem tehető működés tételezését, mely a fenomenológiai redukció folytán „végzetesen" kívül kerül a „valóságon", Erwin Stein esetében pedig egy önmagáért való, nyíltan aszemantikus formai logika kidolgozását. Az előzők többségére a platonizmus árnyéka vetül, a steini kivételével, mely egy immanensnek tételezett forma koncepciója – csakhogy, és itt jön Zoltai problémája: nem „világnézeti" magyarázat, azaz nem tud elszámolni a „kifejezéstartalommal". Az „emberi tartalmak felidézése", az „emberközpontú tájékozódás" (226–227.) Zoltai szerint minden művészet conditio sine qua nonja. Rendben. Ám a (vélhetően) nagy példakép, Adorno (akinek korai hazai recepciójáért Zoltai Dénes talán a legtöbbet tett) emögé odailleszti a maga racionalitáskritikáját, annak

nyelvfilozófiai és ismeretelméleti összefüggéseivel. Kezünkbe ad egy olyan, sok szempontból ugyan kétséges, mégis egységes vonatkoztatási rendszert, egy olyan „közös alapot", amely értékítéleteinek, műelemzéseinek világos sarkpontját képezi. Tézise, melyszerint minden forma valamilyen tartalmat, történeti igazságot hordoz, továbbá hogy a történelem reáldialektikája és a kompozíciós anyag immanens dialektikája között kölcsönös megfelelések épültek ki, illetve az ezekből sarkított norma, hogy az a mű, amely nem hordoz történeti igazságokat, esztétikai értelemben sem lehet sikeres, nos mindezek vitathatók és vitatandók is (ezt teszi az Adorno-recepció fél évszázada), de konzisztenssé teszik gondolkodását, még a pályáján bekövetkezett irányváltásokkal együtt is. Ezeknek a tételeknek a vizsgálatát, vitatását vártam Zoltai kötetének vége felé közeledve, de hiába. Adorno legfeljebb esztétikájának negativitása okán válik kritika tárgyává. Jó okom van feltételezni, hogy ebben rejlik e „zenei monográfia" sikerületlenségének egyik oka: az érdemi vita hiánya Adorno zenefilozófiájának alapaxiómáival. Mindenesetre Zoltai Dénes esztétikai ideológiájának érvényesítése (hátterében a Hegel – Lukács – Adorno triumvirátussal) itt sem jár több nyereséggel, mint a 19. század szereplői kapcsán. Kifejtése ebben a tanulmányban bár „ígéretesen" tendenciózus, mégsem sikeres.

A kötet szerkezetéhez visszatérve, eljátszottam a gondolattal, hogyan lett volna netán konzisztensebbé tehető a struktúra, feszesebbé, célratörőbbé és szigorúbbá a gondolatvezetés. Ám ha meg is fontolom, hogy a romantikus esztétika történeti fejezetei[13] és a Lukács-tanulmányok kihagyásával talán egy homogénebb zeneesztétika-történetet vagy annak vázlatát kaphattuk volna „Kanttól Adornóig", akkor bizony be kell látnom, hogy az esetleg ezek helyére állítható tanulmányok[14] sem jelentettek volna megoldást az itt felvetett problémákra (némelyik ideológiai elkötelezettsége pedig ma már kifejezetten vállalhatatlan is lenne). Minden bizonnyal ez lehetett a másik oka a *Zenében gondolkodni* töredezettségének, annak, hogy Zoltai Dénes zeneesztétika-történetének második kötete harmincéves lappangás után csak ebben a grandiózus torzóban láthatott napvilágot.

Végül is mit jelent hát „zenében gondolkodni" Zoltai Dénes szerint? Szép metaforát, és/vagy a „humanista-realista" esztétikai ideológia visszakeresését választott tárgyaiban. Így válik a „zenében gondolkodás" „transzcendentális honvággyá" a humanizmus utópiája után.

13 Csak röviden hadd jelezzem, hogy a „humorral" szemben a *töredék*, az *irónia*, az *elmeél* vagy az *allegória* Zoltai kötetében külön fejezetekben tárgyalt filozófiai esztétikai kategóriái nem jelentek meg a 19. század első felének zeneesztétikai kontextusaiban, ahogy az Tadday nagyon alapos forráskutatásaiból kiderült. Lásd ehhez: Ulrich Tadday: *Das schöne Unendliche. Ästhetik, Kritik Geschichte der romantischen Musikanschauung*. Stuttgart–Weimar: 1999, 116. skk. Későbbi zenei recepciójuk azonban nagyon is izgalmas fogalomtörténeti elemzésekre adhatott volna alkalmat. Illetve hadd fejezzem ki sajnálatomat afelett, hogy a terjedelmes Schelling-tanulmány gyakorlatilag meg sem említi a schellingi művészetfilozófiában modell-értékű zenét (lévén, hogy egy válogatáskötet bevezető tanulmányának készült).

14 Így *A modern ember zeneképé*ből a „késő polgári zenefelfogás előfutárai" címszó alatt olvasható Liszt-, Hanslick-, Schopenhauer- és Kierkegaard-tanulmányok vagy a *Bartók nem alkuszik* című kötet két nagy Adorno-írása: *A jelenkori zenekultúra Th. Adorno esztétikájának tükrében*, illetve az *Adorno és a zenefilozófia negativitása*. Zoltai ez utóbbiakban ugyan kritikailag igyekezett meghatározni viszonyát az adornói modellhez, ám ez a pozicionálás nem a fent jelzett kérdések mentén történt. Az adornói negativitás „hibája" eszerint éppen az, hogy művészet és társadalom, műalkotás és valóság viszonyát nem tiszta visszatükrözésként határozza meg, ráadásul keveredik a „freudista mélypszichológia álobjektivitásával", illetve „történeti távlathiánya" okán visszaretten a társadalmi-politikai változtatástól, és pszichologizáló rezignációba menekül. Zoltai persze látta, hogy Adorno már a *Philosophie der neuen Musik*-ban sem kezeli minden kritika nélkül Schönberg modelljét, csakhogy e kritikából Adorno elméletének politikai impotencialitását olvasta ki, és figyelmen kívül hagyta, hogy annak szerves részét alkotta egy olyan jövőkép is, amely nemcsak zeneszerzés-technikai javaslatokkal élt, hanem óvatosan előrajzolta a conditio humana lehetséges mintázatát is. – A jelen kötetben mindenesetre ez a leszámolás is elmaradt, és helyére egy vázlat, egy alkalmi írás került Adorno kétségtelenül igen fontos kisesszéjéről, zene és nyelv viszonyáról. Ez a Zoltai-írás már érezhetően távol került az évtizedes kritikától (saját esztétikai ideológiájától), ugyanakkor nem igazán boldogult Adorno „ágas-bogas" esszéjével.

Richter Pál

GYORSÍRÁS ÉS FONOGRÁF

Sebő Ferenc: Vikár Béla népzenei gyűjteménye
Budapest: Hagyományok Háza–Néprajzi Múzeum, 2007

Nem egyedülálló a magyar művészet- és kultúrtörténetben, hogy értékes műveket, műalkotásokat az utolsó pillanatban mentenek meg lelkes és lelkiismeretes hozzáértők a végső pusztulástól. Gyűjtőútjain Vikár Béla gyorsírással füzetekbe rögzítette a felvett dalok szövegeit, a helységneveket, dátumokat, az előadók neveit, majd hazatérve, ha volt rá ideje, elkészítette lejegyzéseinek normál írásos tisztázatát. 1910-ben a tisztázatok válogatott részét kiadás céljából átadta Vargha Gyulának, a *Népköltési Gyűjtemény* akkori szerkesztőjének, akinél azonban a teljes anyag elveszett, és csak a Vikárnál lévő gyorsírásos füzetek maradtak fenn, azok is pusztán a véletlen szerencsének köszönhetően. 1944-ben Vikár budapesti lakását légiakna robbanása rongálta meg, és a megrongálódott, őrizetlenül hagyott szobákból eltűntek a berendezési tárgyak, iratok, beleértve a gyorsírásos füzeteket is. 1946 nyarán a Teleki téri ócskapiac egyik antikvár boltjában a kilós papírok közt talált rá a füzetekre dr. Gergely Pál, a Magyar Tudományos Akadémia könyvtárosa, aki azonnal meg is vásárolta a felbecsülhetetlen értékű dokumentumokat, összesen 19 sűrűn teleírt gyorsírásos füzetet, Vikár Béla erdélyi, mezőkövesdi, felvidéki és dunántúli gyűjtéseinek anyagát.

Sebő Ferenc kalandos, izgalmas történeteken kalauzolja végig olvasóját Vikár Béla népzenei gyűjteményének bemutatása alkalmából. Számos korabeli fénykép és dokumentummásolat segítségével megismerhetjük a tudományos igénnyel végzett gyűjtések hátterét, megtudhatjuk, hogy nem 1895-ben, hanem 1896 karácsonyán készült az első nevezetes hangfelvétel a Borsod megyei Csincse tanyán, és megtudhatjuk, hogy miért szerepel néhány hengeren lelőhelyként Konstantinápoly neve a gyűjteményben. A szép kiadású kötet részletesen beszámol a gyűjtemény keletkezéséről, sorsáról, felépítéséről és a feldolgozó munka jelenlegi állásáról.

A Vikár Béla gyűjtéseivel kapcsolatos dokumentáció 20 évet ölel fel, az 1896–1916 közti időszakot. 1899-ben megjelent *Somogymegye népköltése* című tanulmányában *(Ethnographia,* X. évf. 1. sz.) Vikár részletesen bemutatja és magyarázza gyűjtési módszerét:

[...] a folklorisztikai gyűjtés nem lehet el azon eszköz nélkül, mely legrövidebb idő alatt a legtöbb szöveg lejegyzésére képesít és egyszersmind lehetővé teszi, hogy a közlőt előadásában meg ne állítsuk, értem a *gyorsírást*, még pedig ennek nem mindennapi mértékét. [...] A másik körülmény, a melyre főfigyelmet fordítottam a *dallamok* párhuzamos gyűjtése volt. [...] Erre a dallamgyűjtésre én már harmadik éve a *fonográfot* használom. A dallamokat tartalmazó fonográf-hengerek a közoktatásügyi miniszter úr intézkedése által a nemzeti múzeum népr. osztályába kerülnek s ott bárki számára hozzáférhetők. Mostanig 47 ilyen hengerünk van, mindenik 3-4-5 dallammal."

Akkoriban Vikár folklórgyűjtési módszere úttörő eljárásnak számított. Az 1900-as párizsi világkiállítás alkalmával rendezett III. etnográfiai kongresszus még csak felvetette a fonogrammúzeum eszméjét, amikor a Magyar Nemzeti Múzeum képviseletében jelen lévő Dr. Sebestyén Gyula tájékoztatta a résztvevőket, hogy Magyarországon Vikár Béla országos gyűjteséiből már félezer hengeren 1500 dallam van felvéve. Az elsőség elismerése mellett a kongresszus ajánlotta a Vikár-féle módszert az egész európai kutatás számára, és határozatilag megállapította a fonográf szükségességét a népdalgyűjtésben.

Sebő tárgyalásmódjának érdeme, hogy a gyűjteményre összpontosítva a tények leírásával tárja fel Vikár kutatói nagyságát, gyűjteményének páratlan fontosságát. Tudja, hogy minden szubjektív felmagasztalásnál, az anyaggal való majd két évtizedes kapcsolatából természetesen adódó elfogultság kifejezésénél többet jelent, ha az olvasót a kutatói életmű eredményeivel szembesíti. Korabeli beszámolókkal igazolja, hogy Vikár elsősorban nem azért alkalmazta a fonográfot, mert zeneileg képzetlen volt. Kottás lejegyzéseket ugyan nem készített, de játszott hegedűn, és ismeretterjesztő előadásain illusztrációként gyakran saját maga énekelt népdalokat, nem is rosszul. Vikár gyűjtési módszere, a gyorsírás és hangrögzítés kombinációja mind a mai napig irigylésre méltó. Kodály és Bartók is figyelmeztetett, hogy a hangfelvétel önmagában nem csodaszer, nem pótolja a nemcsak a zenében, hanem a folklórban is járatos, tájékozott gyűjtő személyét, a széles körű helyszíni dokumentációt. Vikár előrevetítette a kölcsönhatások tanulmányozásának, az összehasonlító zenefolklórnak szükségességét is. Fontosnak tartotta, hogy a dallamok gyűjtése terjedjen ki a hazai nemzetiségek népzenéjére, „mert ezek közt szintén számos igazgyöngy és sok magyar kölcsön van, ép ugy amint népünk is sok dallamot vesz át a nemzetiségektől". *(Pesti Hírlap,* 1897. április 29.) Nem túl nagy számban, de gyűjtéseiben találunk nemzetiségi anyagot. Ennek regionális jelentősége akkor értékelhető igazán, ha hozzátesszük, hogy román és szlovák népzenéből a fennmaradt legkorábbi hangzó felvétel Vikár gyűjtéséből való. Sebő még egy fontos megállapítást tesz a gyűjteményről, ami a későbbi gyűjtésekre, a Kodály és Bartók nevével fémjelzett és hangsúlyosan zeneközpontúvá váló magyar népzenekutatás törekvései miatt már kevésbé jellemző: „ez a gyűjtemény [Vikár Béla gyűjtései] – mivel anyagát nem szűkítették sem esztétikai, sem ideológiai meggondolások – hiteles képet nyújt a századforduló körüli két évtized (1890–1910) forgalomban lévő dalterméséről, jól reprezentálva annak tagozódását, a benne rejlő különféle stílusok, a régi és új dalok valódi arányát."

Tartalmát tekintve a kötet hat nagy fejezetből áll, melyeket rövid bevezető, valamint a gyűjtésekre és a gyűjteményre vonatkozó dokumentumok közlése, irodalom- és képjegyzékek egészítenek ki. Az első fejezet Vikárnak a 19. század végén újszerű adatgyűjtési módszerét ismerteti, hangsúlyozva a gyorsírásos lejegyzések és a hangzó felvételek együttes készítésének jelentőségét. A második fejezet röviden összefoglalja a fonográffal végzett gyűjtések történetét, pontosan feltárva az első gyűjtés időpontját, amely az 1896 decemberi dátumával is európai rekord. Élményszerű ízelítőt kap az olvasó a gyakorlati munka beindulásának nehézségeiről, a fonográf használatának kezdeti buktatóiról. A gyűjtemény kialakulásának időrendjét a harmadik fejezet tárgyalja, dokumentumokkal alátámasztva a szervezés néhol nehézkes, de végül mégis sikeres folyamatát. Szól a nemzetközi elismerést hozó párizsi világkiállításról és ennek kapcsán a gyűjtemény első veszteségeiről, a kiszállított hengerek egy részének eltűnéséről. Nyomon követi a hagyaték sorsát egészen napjainkig, és képet ad a gyorsírás áttételének körülményeiről, a különböző másolatokról. Míg Vikár gyűjtéseinek hanghordozói, a fonográfhengerek a Magyar Néprajzi Múzeumban sértetlenül vészelték át az elmúlt század világégéseit, addig a kiegészítő dokumentáció, a gyorsírásos füzetek és másolataik csak részben maradtak meg, hányatott sorsukat mi sem jellemzi jobban, hogy teljes feldolgozásuk mind a mai napig várat magára.

Szaktudományi szempontból a könyv legfontosabb, központi része a negyedik és az ötödik fejezet, amely leírja a gyűjtemény jelenlegi állapotát, és részleteiben áttekinti, összeveti a fennmaradt forrásokat, amelyeket három nagy csoportba sorol, úgy mint fonográffelvételek (hangzó másolataikkal együtt, valamint a róluk készült dokumentációk, támlapok, kották, szöveges feljegyzések), gyorsírásos füzetek (áttételeikkel együtt) és a rendes írások, amely alatt Vikár Béla publikációi értendők. Sebő lassan két évtizede próbálja a különböző átiratok és a fonográffelvételek összehasonlító elemzése révén egymásnak pontosan megfeleltetni az írásos és hangzó anyagokat, de még nem jutott a munka végére. Nem csoda, hiszen a különböző áttételek különböző célokra készültek, különböző gyűjteményekbe lettek beosztva, így visszakeresésük megfelelő mutatók nélkül nagy türelmet és hosszú időt igénylő feladat. A gyűjtemény tartalmáról egyébként részletes, tételekre lebontott jegyzékek adnak tájékoztatást. Külön kis fejezet foglalkozik Bartók munkájának nyomaival, amelyek a hangzó gyűjteményrész dokumentumai között szinte mindenütt megtalálhatók. Megjegyzések, javítások tanúskodnak a Bartók által több alkalommal is elvégzett bartóki revízióról. A támlapokra ráírt, a dallamokra és előadókra vonatkozó sarkos véleménynyilvánításai híven tükrözik meggyőződését. Érdekes adalék, hogy miután Bartókot felmentették a tanítás alól, és elkezdte az akkori teljes magyar népzenei gyűjtemény előkészítő rendszerezését, a fonogramgyűjtemény nagy részét kitevő Vikár-gyűjtés felhasználhatóságát – tekintettel a későbbi kiadási szándékra – nagyban akadályozta a dalszövegek hiányos volta. Ezért az Akadémia igazgatósága évi 200 pengőt szavazott meg Vikárnak, hogy gyorsírásos füzeteiből a dalszövegek áttételét elvégezze. Az igen szerény körülmények között élő Vikár egyrészt megpróbált több pénzt kérni a munkáért, másrészt ellenvéleményt fogalmazott meg a tervezett kiadás szempontjaival szem-

ben. Nehezményezte, hogy a kiadás egyedül a zenei szempontokat veszi figyelembe, és a folklór érdekeit alárendeli nekik. Az Akadémia Vikár honoráriumigényét és ellenvetését egyaránt elutasította, így a dalszövegek áttételére Vikár életében már nem került sor.

Számot vetve a hiányokkal és az áttételek körüli nehézségekkel Sebő a hatodik fejezetben javaslatot tesz, helyesebben fogalmazva kutatási tervet vázol fel a Vikár-féle gyűjtemény rekonstrukciójára, amelynek keretében pótolhatók lennének a gyűjtemény nyilvántartási hiányosságai, és a magyar népzenekutatás első, nagyszabású gyűjtésének adatai végre teljes egészében hozzáférhetővé válnának a kutatás és a szélesebb közönség számára.

Ára: 500 Ft

IV 54
24

II. Rákóczi Ferenc Könyvtár
Miskolc

Magyar zene

4·2008

Magyar zene

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XLVI. évfolyam, 4. szám *2008. november*

Tartalom

BARTHA DÉNES-KONFERENCIA

349 SOMFAI LÁSZLÓ
Bartha Dénes 1908–1993
Egy magyar zenetudós Amerikában

353 FAZEKAS GERGELY
A variáció mint formai reflexió
A Goldberg-variációk és a zenei forma

367 KÁRPÁTI JÁNOS
Miért Miracle Haydn 96., D-dúr szimfóniája?

375 LÁSZLÓ FERENC
A posztbarokk Mozart, hangszerszólós áriái tükrében

383 SOMFAI LÁSZLÓ
Strófaszerkezetű témák, quatrain, Liedform
Bartha Dénes elméletéről

395 KUSZ VERONIKA
Szabad és „szabad" variációk Dohnányi Ernő műveiben

AZ ERASMUS-KOLLÉGIUM KONFERENCIÁJA

411 PINTÉR TIBOR
Mit hallott Esdras Edzardi?

425 IGNÁCZ ÁDÁM
Hogyan győzzük le a Napot?
Egy futurista operáról

441 CSOBÓ PÉTER GYÖRGY
Zene és szemlélet

451 KOVÁCS ILONA
Vázlatok-fogalmazványok Dohnányi Ernő kéziratairban

RECENZIÓ

471 VERES BÁLINT
Vadászat jelentésre
(Jelentés egy zeneszemiotikai magaslesből)
Raymond Monelle: The Musical Topic. Hunt, Military and Pastoral

477 A MAGYAR ZENE 2008. ÉVI TARTALOMJEGYZÉKE

nka
Nemzeti Kulturális Alap

MEGJELENIK AZ OKTATÁSI ÉS KULTURÁLIS MINISZTÉRIUM
ÉS A NEMZETI KULTURÁLIS ALAP TÁMOGATÁSÁVAL

Magyar zene ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT – 2008/4

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

BARTHA DÉNES-KONFERENCIA

Somfai László

BARTHA DÉNES 1908–1993*

Egy magyar zenetudós Amerikában



Borgó András felvétele (1984)

Egy különleges ember, nagy tudós – sokunk szeretett tanára, a következő generációknak tudománytörténeti figura – centenáriumi konferenciáján a bevezetés ünnepi hangvételt igényelne és, habár dióhéjban, a rendkívül sokoldalú pálya összegzését, hálánk lerovását. Gyanítom, egy efféle *Festredét* hallgatva Bartha Dénes némi feszült odafigyelés mímelése után izegne-mozogna, mást szeretne hallani, vagy inkább ő mesélne nekünk.

Két okból is a rendhagyó emlékezést választottam. Az egyik: a *Muzsika* 2008. szeptemberi számában konferenciánk szervezői, Vikárius László és Dalos Anna olyan sokoldalúan, olyan mélyen és érdekesen vezetnek be Bartha Dénes tudományos munkásságának miniműségébe, motivációjába, hatásába, hogy az emlékezésnek ezt a fontos részét nem akarom gyarlóbban rekapitulálni. A másik ok, amiért mondandóm valamelyest rendhagyó lesz és talán az illendőnél személyesebb is: úgy gondolom, érdemes beszélni Bartha Dénes életének arról az 56-ik évével kezdődő bő másfél évtizedéről, amelyet zömmel nem itthon, hanem Amerikában töltött. Nem csak azért, mert egy humán tudós életében rendszerint ez a legjobb, esetenként akár a legtermékenyebb életperiódus. Ámbár így volt-e nála is? Tudományos munkái közül a mai fiatalok itthon legkevésbé éppen ekkoriban keletkezett dolgozatait ismerik és citálják. Már csupán azért is késztetést érzek, hogy megszólaljak, mert e kor-

* A Bartha Dénes születésének 100. évfordulója alkalmából a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság által 2008. október 3–4-én rendezett VI. tudományos konferencián, a Régi Zeneakadémia Kamaratermében elhangzott bevezető.

szakának bizonyos fokig ismerője, esetenként szemtanúja lehettem; vele Amerikában művelt kedvenc kutatási témájának lehetőségeiről-korlátairól kinti találkozásainkkor ismételten disputálhattam. Mindennek mai, a világra kinyílt életünkben, fiatal kollégáink életében, lehetnek tanulságai.

Persze a magunk ifjúságát lassanként történelemként felidéző pályatársaimmal szívesen megosztanám korábbra visszanyúló, nem tipikus Bartha-emlékeim egyikmásik mozaikját. Például ahogyan az 1950-es években zeneakadémistaként otthonában (későbbi feleségemmel együtt amolyan „Bartha gyerekek"-ként bejáratosak voltunk az Attila úti lakásba) ő, aki opera tárgyú kurzusokat nekünk egyáltalán nem tanított, Verdi *Falstaff*jának új lemezét mutatta meg, hallgatta velünk együtt, rajongva. Vagy ahogyan évekkel később, a hosszas kérlelésre elvállalt Maróthy-oppozíció után magát cserbenhagyva érezve, gondterhelten egyet s mást mégis elmondott azokból a számára fájó dolgokból, amelyek nehezítették Szabolcsi Bencével való (az ő részéről semmiképpen sem rivalizáló szándékú) együttműködését.

De hadd térjek rá az „egy magyar zenetudós Amerikában" történetre. Az 1956-os Mozart-év néhány rövid, számára komoly szakmai sikereket hozó európai konferenciautazása, valamint az 1959-es budapesti nemzetközi Haydn-konferencián való briliáns szereplése után 1961-ben a meghívók költségére Bartha Dénesnek sikerült kijutnia a Nemzetközi Zenetudományi Társaság (IMS) New York-i kongresszusára, ahol a szó igazi értelmében szenzációt keltett. Ezt sok éven át számos kollégától, neves zenetudóstól hallottam. Számukra felejthetetlen volt maga a figura, nyelvtudása, újszerű gondolatai, tájékozottsága számos területen s önzetlensége, ahogyan magyar tudóstársai munkáit-eredményeit propagálta. 1961 szakmánkban még az aranykor volt – sokkal kevesebb zenetudós, de mennyi nagy egyéniség! Az IMS elnöke éppen Bartha Dénes egyik régi ismerőse, berlini egyetemi éveiben Abert professzor asszisztense, Friedrich Blume volt. „A klasszikus idióma forrásai" című szimpózium keretében Jens Peter Larsen elnökletével vele egy asztalnál ült és vitatkozott Gerald Abraham, Friedrich Blume, Jan LaRue, William S. Newman, Eduard Reeser. A Liszt- és Wagner-szimpóziumon (ahol ő Liszt kései stílusának magyar kutatási eredményeit népszerűsítette) Otto Erich Deutsch, Hans Engel, Joseph Kerman, Hans Redlich figyelte agitatív megszólalását. A „The Contribution of Ethnomusicology to Historical Musicology" panelben (itt franciául beszélt Rajeczky és Bárdos vizsgálódásairól, az *all'Ungherese, alla Turca* kérdéseiről) Mantle Hood, Laurence Picken, Walter Salmen, Charles L. Seeger, Walter Wiora voltak az asztaltársai, sőt az amerikai zenetudomány nagy öregje, Otto Kinkeldey is. Ismét szemtanúkra hivatkozva merem mondani: Bartha 1961-es megjelenése nem kisebb szenzáció volt Amerikában, mint Gombosi Ottó 1939-es feltűnése.

Az 1961-es New York-i kongresszus folytatásaként, nem kis nehézségek árán, valahogy sikerült itthon elintéznie, hogy 1964-ben kiengedjék tanítani az Egyesült Államokba.[1] Ebben az esztendőben az IMS kongresszusa Salzburgban volt, én ott

1 *Bartha Dénes emlékkönyv.* Szerk.: Gádor Ágnes, Szirányi Gábor. Budapest: LFZE, 2008, lásd a 125. skk. oldalak dokumentumait.

búcsúztam tőle. Ide kivételesen Szabolcsi is eljött; ekkor lehettem tanúja Szabolcsi és Otto Erich Deutsch hosszú beszélgetésének nemcsak zenéről, hanem történelemről, Széchenyiről, kultúrákról. Ahogyan ott Bartha Anthony van Hobokentől Jan LaRue-ig egész sor celebritással összehozott, abból világos volt, nemzetközi körökben ő a legismertebb magyar zenetudós.

A lexikonok elmondják, hogy 1964 és 1981 között kisebb megszakításokkal hol mindenütt tanított Amerikában. Valamennyi helyen járhattam, és számos ottani kollégájával, tanítványával beszélve megértettem sikerének okát, sejteni véltem későbbi beszűkülésének indokait. A Boston közeli Smith College-ban kezdte (mint egykor Alfred Einstein); két nyarat is a Harvardon tanított végig (itt még emlékeztek Gombosira). Ezután egy esztendőre Ithacába, a Cornell Egyetemre került. Itt volt Amerikában először zenetudományi professzúra (Kinkeldey katedrája); itt működött a Norton-sorozat 20. századi zenetörténet-kötetének szerzője William Austin, aki nagyon szerette Barthát; ide telepedett le hamarosan Malcolm Bilson, akinek úttörő Haydn-fortepianózásától Bartha el volt ragadtatva. Majd 1966-ban Pittsburghbe került, ahol 1969-től egy évtizeden át, a nyugdíjas kor eléréséig „Andrew W. Mellon professzor" volt.

Mi volt ennek a nehezen megszerzett szabadságnak a tudományos hozadéka? Ha felütik Bartha bibliográfiáját, látni fogják, hogy Pittsburghgel kezdődött annak a hat utolsó dolgozatnak sora, amelyekben – más-más bécsi klasszikus szerző darabjain-műfajain demonstrálva, egyre pontosabb megfogalmazásban – fokozatosan kialakította *Quatrain*-modell elméletét. Külön előadásomban erről a kérdésről beszélek, itt inkább csak a pszichológiai hátteret szeretném felvillantani. Azt, ahogyan Bartha Dénest Pittsburghben láttam, egy kettejüknek amerikai mércével voltaképpen szűkös bérlakásban, szakmai sikerek és a kezdődő frusztráció közepette. Bár voltak érdemes kollégák, például Don O. Franklin (később az új Bach-összkiadás *Wohltemperiertes Klavier* II. kötet közreadásának egyik közreműködője), maga az egyetem nem volt eléggé inspiráló, mint ahogyan a nagy iparváros sem.

Korábbi kutatási területeinek primer forrásaitól el volt vágva. Személyes beszélgetésben panaszolta fel, hogy egyre nehezebb a robbanásszerűen növekvő amerikai zenetudományi piacon olyasmivel előjönni, ami patentszerűen összekapcsolódik írójával, amit kurzusként és/vagy az Amerikai Zenetudományi Társaság évi kongresszusain előadásként fel lehet ajánlani. A *Haydn als Opernkapellmeister*-téma már nem ismételgethető, viszont a strófaszerkezet-elemzésben lát fantáziát, ezt szeretné alaposan kidolgozni. Az első cikkverziókat látva arra próbáltam bíztatni, hogy Leonard Ratnerhöz hasonlóan ássa bele magát az akkor még alig citált 18. századi teoretikába, de ehhez Pittsburghben egyszerűen nem voltak megfelelők a könyvtári viszonyok. S talán nem is akarta az alapoktól indulva vizsgálni a kérdést, hanem annak a magyar kutatónak a nézőpontjából, akit Riemann nem elégített ki, aki Haydn, Mozart, Beethoven zenéiből – Kodály és Bartók népzenekutatói munkáitól megérintve – korabeli orális zenei tapasztalatokat vélt kihallani, s ennek igazolását tekintette a maga missziójának.

Ekkor már sem Budapesten, sem Amerikában nem lévén igazán otthon, közben a legjobb amerikai egyetemektől a szürkébbek felé sodródva, ő maga a strófa-

szerkezet-téma foglya lett. Fejlesztette-csiszolta, majd a formálás olyan léptékére is kiterjesztette, amelyben elmélete egyre kevésbé volt meggyőző a szakavatott kívülállóknak. Nem tudta megállni, hogy konferenciákon akár műsoron kívül is elő ne vezesse elméletét. Tudta, de nem tudta orvosolni beszűkülését.

Hogy mindennek van-e tanulsága a mai fiatalok számára? Talán igen. A mai világ természetesen sokkal nyitottabb; itthon és külföldön párhuzamos jelenléttel lehet két lábon állni. De a „ki vagy? mi a specialitásod?" taposásban az idő előtti beszűkülés a zenetudományban ma egyáltalán nem kisebb veszély. Bartha Dénes máig hálás tanítványaként, s nem kéretlen kritizálójaként, ezért hoztam szóba ezt a kényes témát.

Utolsó amerikai, amolyan ráadásműködése Seattle-ben, egy nem kiugróan jó egyetemen, már inkább csak levezetés volt. Emlékeim szerint jobban örült annak, hogy a félretett pénzből feleségével, Zsuzsával, valamelyik gyermekével megengedhette a Svájcban való kikapcsolódás kis luxusát.

Mit jelentett neki a hazatelepülése utáni szakmai munka? Ezt a fiatalabbak egyike-másika tudja nálam jobban. Romló látása és egyéb gondjai persze nehezítették számára a mindig naprakész tájékozódást. Nagy kár, hogy remek ismeretterjesztő munkájának könyvek formájában is manifesztálódó sorát, amelynek a Bach-, Beethoven-, Haydn-köteteket köszönhetjük, amerikai évei után újabbakkal már nem gyarapíthatta. Ezek a kötetei itthon máig forgatott alapmunkák. Egyébként a Révész Dorrittal együtt írt *Haydn élete dokumentumokban* felfrissített, idén nyárra elkészült változata a Haydn-évre új kiadásban fog megjelenni.

Bevallom, nekem az 1950-es évek örökmozgó professzora-szervezője-inspirálója az életre szóló élmény. S ha valamiről, munkásságának legelső másfél évtizedéről szeretnék többet tudni, hiszen Bartha Dénes, már akkoriban is, szüntelenül új témákba fogott, kereste az itthoni tudományos közmunkafeladatot, nagy invencióval művelte a nemzetközi tudás betölcsérezését – szerencsére lesznek idevágó előadások konferenciánkon.

Hogy „Barthás" legyen az amúgy sem *Festrede* kicsengése, engedjék meg, hogy felidézzem egyik tipikus történetét: hogyan beszélgetett először, a 30-as években Kodállyal. „Tudja, kedves Laci, az egyetem folyosóján találkoztunk, hogy elmondjam mondandómat. Kodály a szokásos lassú tempójában sétált, én meg olyan izgatott voltam, hogy valósággal fel és alá szaladgáltam mellette." Bár próbálhatnánk vele tartani a tempót!

DÉNES BARTHA 1908–1993

A HUNGARIAN MUSICOLOGIST IN AMERICA

The opening address of the conference focuses on Dénes Bartha's legendary appearance at the 1961 New York congress of the International Musicological Society, and his last active teaching period between 1964 and 1981 in the USA, the least known chapter of his scholarly activity in Hungary.

Fazekas Gergely

A VARIÁCIÓ MINT FORMAI REFLEXIÓ*

A Goldberg-variációk és a zenei forma

A zenei forma fogalma nem hordoz egyértelmű jelentést: a 19. század kezdetétől alapvetően kettős értelemben használatos a zeneelméleti irodalomban. Jelentheti egyfelől azt az elvont sémát, amelyet több különböző, egymással mégis számos közös vonást mutató zenemű vagy tétel összevetéséből absztraháltak, másfelől vonatkozhat valamely egyedi darab egyéni alakjára is. Mark Evan Bonds szerint „a »forma« fogalmában rejlő szemantikai paradoxon egy ma már nem létező fogalmi egység nyelvészeti emléke".[1] Bonds három okra vezeti vissza, hogy a 18. század végétől kezdve fokozatosan kialakult a külső és belső forma efféle megkülönböztetése. Az egyik, hogy a zenei forma ekkoriban jelent meg absztrakt fogalomként a zeneelméleti gondolkodásban, a másik, hogy 1800 után egyre több leírás született a zeneművekre jellemző, általánosan használt strukturális konvenciókról, a harmadik pedig, hogy egy mű egyedi, belső formáját kezdték esztétikailag magasabb rendűnek tartani a hagyomány által meghatározott külső formánál.[2]

E megkülönböztetés, amely tehát a 19. század elejének elméleti konstrukciója, csak megfelelő óvatossággal alkalmazható a 18. század első felének zenéjére. A következőkben ugyanakkor amellett érvelek, hogy Johann Sebastian Bach *Goldberg-variációi*nak[3] értelmezésekor a forma fogalmának e kettőssége jelentős hozadékkal jár. Az egyes tételek egyedi felépítésének vizsgálata, szemben a keretül szolgáló külső formáéval, azért is vezethet közelebb a bachi gondolkozás megértéséhez,

* A Bartha Dénes születésének 100. évfordulója alkalmából a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság által 2008. október 3–4-én rendezett VI. tudományos konferencián elhangzott előadás bővített változata. Köszönöm a Vikárius László vezette zenetudományi doktorszeminárium résztvevőinek (Gyarmati Eszternek, Kerékfy Mártonnak és Stachó Lászlónak) a cikk korai változatához fűzött értékes megjegyzéseket. A tanulmány a Kodály Zoltán zenei alkotói ösztöndíj támogatásával készült.

1 „The semantic paradox of »form« is a linguistic vestige of a conceptual unity that no longer exists". Mark Evan Bonds: *Worldless Rhetoric. Musical Form and the Metaphor of the Oration*. Cambridge: Harvard University Press, 1991, 1.

2 Uott 2.

3 Írásom természeténél fogva nem törődöm a közkeletű címmel kapcsolatos történeti kétellyel, amely szerint a variációsorozatnak minden valószínűség szerint nincsen köze Johann Gottlieb Goldberghez (1727–1756) – a művet tehát az egyszerűség kedvéért *Goldberg-variációk*nak nevezem. A keletkezéstörténettel kapcsolatban lásd a legújabb Bach-irodalmat, például: Christoph Wolff: *Johann Sebastian Bach. A tudós zeneszerző*. Ford.: Széky János. Budapest: Park, 2004, 432–433.

mert – miként arra Carl Dahlhaus hívja fel a figyelmet – a külső formával nem elsősorban az a probléma, hogy felmerül a kérdés: művek nagyobb csoportjából milyen módon absztrahálhatók egyáltalán formatípusok, hanem az, hogy ezek a formai sémák végső soron olyan momentumokra hívják csak fel a figyelmet, amelyek jelentősége a zenei folyamat megértése szempontjából másodlagos.[4]

A forma kétféle jelentésére vonatkozóan „külső" és „belső" efféle metaforikus használata természetesen fordítva is elképzelhető volna, amennyiben nem az egyedi, hanem az általános jellegzetességeket tekintjük lényeginek, s a hagyományos szellemi topológiának megfelelően a lényegit helyezzük el belül. Johann Mattheson egy gyakran idézett leírása nyomán azonban én mégis az általánosat tekintem külsőnek, és az egyedit belsőnek. A *Der vollkommene Kapellmeister* 2. részének 14. fejezetében, amely *A dallam elrendezéséről, kidolgozásáról és kidíszítéséről* címet viseli,[5] Mattheson retorikától kölcsönzött fogalmakkal jellemzi a kompozíció folyamatát és a zenemű felépítését. A következőképpen ír a zenei formáról:

> Ami pedig a diszpozíciót illeti, az a zenei anyag vagy egy teljes zenemű valamennyi részének és részletének világos elrendezése, majdhogynem olyan módon, ahogyan az ember egy épületet berendez és megrajzol, készít egy tervet vagy vázlatot, egy alaprajzot, hogy bemutassa, hol legyen terem, hol szoba, hol kamra és a többi.[6]

Ez a passzus nemcsak a nagy hatású építészeti metafora, illetve a forma kialakításának tudatos jellegére való utalás miatt érdekes, hanem azért is, mert ott rejlik mögötte az a fogalmi séma, amelyik meghatározza a külső és belső forma megkülönböztetését. A külső formát Mattheson metaforájában az épület falai által meghatározott keretnek feleltethetjük meg: az adott, változtathatatlan külső falakon belül azonban az egyes helyiségek, vagyis – mondhatjuk – a belső válaszfalak s az általuk meghatározott szobák szabadon rendezhetők el. A *Goldberg-variációk*ban mintha a világosan tagolt, kétrészes, harminckét ütemes keretet nyújtó basszusmenet, a tulajdonképpeni téma kínálná azt az alaprajzot, amelyhez igazodva Bach az egyes variációkat egyedi módon berendezi.

A továbbiakban külső formának hívom tehát a mű valamennyi variációjának hosszát és harmóniamenetét (bár olykor csak harmóniai irányait) meghatározó „témát", az egyes tételek egyedi formáját pedig, ahogyan Bach e rigorózusan betartott kereten belül a tematikus anyagot elrendezi, a frázisokat felépíti, a belső zárlatokat hangsúlyozza vagy éppen eliminálja, bizonyos motívumokat vagy textúrákat utalásszerűen, a belső összefüggés kedvéért megismétel – mindezt az adott tétel belső formájának nevezem.

---

4 Carl Dahlhaus: „Zur Theorie der musikalischen Form". *Archiv für Musikwissenschaft*, 34 (1977), 20., kötetben: in: uő: *Gesammelte Schriften 2. Allgemeine Theorie der Musik II.* Regensburg: Laaber, 2001, 285.

5 Johann Mattheson: „Von der Melodien Einrichtung, Ausarbeitung und Zierde". In: uő: *Der vollkommene Kapellmeister*. Hamburg, 1739, 235–244.

6 „Was nun, zum ersten die Disposition betrifft, so ist sie eine nette Anordnung aller Theile und Umstände in der Melodie, oder in einem ganzen melodischen Wercke, fast auf die Art wie man ein Gebäude einrichtet und abzeichnet, einen Entwurff oder Riß machet, einen Grund Riß, um anzuzeigen, wo ein Saal, eine Stube, eine Kammer, u. s. w. angeleget werden sollen." Uott 235.

A harminc variáció alapjául szolgáló ária,[7] miként Peter Williams megállapítja, a *sarabande tendre* műfajára jellemző jegyeket viseli magán. Ilyenek „a komótos lüktetés, a lassú harmóniaritmus, a hármashangzatokból származtatott harmóniavilág, a gyakori hangsúly az ütemek második ütésén, az éneklő dallam és a felütés hiánya".[8] Az ária kétszer 16 ütemes felépítése ugyanakkor nem jellemző a francia típusú tánctételekre. Utóbbiak alapvető formai sajátossága, hogy az első rész rövidebb, mint a második. Bach nyomtatásban megjelent, illetve valamely sorozat részeként áthagyományozódott sarabande-tételei között[9] mindössze kettőt találunk, amelyben a két rész azonos hosszúságú.

A *h-moll zenekari szvit* (BWV 1067) kétszer 16 ütemes, igen különleges sarabande-tétele a jelen vizsgálódás szempontjából kevéssé érdekes, mivel – tánctételei között egyedülálló módon – Bach ezt a sarabande-ot a két külső szólam közötti kánonként szerkeszti meg, a műfajra jellemző világos tagolás és formai építkezés tehát nem a sajátja. A G-dúr csellószvit (BWV 1007) kétszer 8 ütemes sarabandetétele azonban azért is figyelemre méltó, mert fráziségítkezése és hangnemi rendje megegyezik a *Goldberg* áriájáéval. Mindkettőt négy, szabályosan elhelyezett zárlat tagolja, tonikai az első rész felénél, a domináns hangnembe való megérkezést jelző zárlat az első rész végén, VI. fokú zárlat a második rész közepén, majd tonikai zárlat a tétel befejezésekor. A *Goldberg* áriája azonban jóval összetettebb, s az ütemsúlyokra eső basszushangok által meghatározott harmóniai váz mögött számos belső összefüggés rejlik.

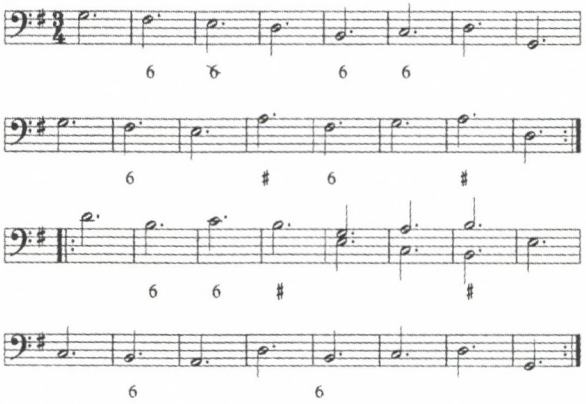
Az ária vázát adó basszusmenet *(1. kotta a 356. oldalon)* Peter Williams szerint „a múlt zenéjével folytat párbeszédet: az első négy hang a 17. századi ismétlődő basszusmenetek egyikeként saját történettel bír",[10] az operai lamento műfajának sajátos névjegyévé vált. Az első négy ütem ereszkedő menetét nyolc ütemessé tágítja egy sztereotip zárlati formula, amely ugyancsak impozáns karriert futott be jellegzetes ciaccona-basszusként Monteverditől Corellin át egészen Bachig. De nemcsak külön-külön, hanem együtt is számos variációsorozat témájaként ismert

7 Nem kívánok állást foglalni a(z eldönthetetlen) kérdésben, hogy Bach írta-e a *Goldberg* áriáját, az egyszerűség kedvéért azonban Bach művének tekintem. Arnold Schering volt az első, aki kételkedett Bach szerzőségében (*J. S. Bach und das Musikleben Leipzigs im 18. Jahrhundert*. Leipzig: 1941, 298.), s nézetét a 20. század végén is osztották egyes elemzők (például Frederick Neumann: „Bach: Progressive or Conservative and the Authorship of the Goldberg Aria". *Musical Quarterly*, 71 (1985) 3., 281–294.). Mások meggyőzően érvelnek Bach szerzősége mellett: például Georg von Dadelsen: *Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe Samtlicher Werke. Serie V. Band 4. Die Klavierbüchlein Für Anna Magdalena Bach. Kritischer Bericht. NBA* 5/4 (1957), 93–94., illetve Robert L. Marshall: „Bach the Progressive: Observations on His Later Works". *Musical Quarterly*, 62 (1976) 3., 313–357.

8 „[...] *sarabande tendre*, with leisurely pulse, slow harmonic rhythm, harmonies made from the full triads, various emphases on the second beat of the bar, a singing melody, no upbeat." Peter Williams: *Bach: The Goldberg Variations*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, 54.

9 *Klavierübung* I–II (BWV 825–830), *Francia szvitek* (BWV 812–817), *Angol szvitek* (BWV 806–811), *Zenekari szvitek* (BWV 1066–1069), *Csellószvitek* (BWV 1007–1012), *Hegedűpartiták* (BWV 1002, 1004, 1006).

10 „The theme is dialoging with past music: the opening four notes have their own history as a recurrent bass in the seventeenth century." Williams, *Goldberg*, 37.



1. kotta. A Goldberg-variációk *„témája"*

a *Goldberg* áriájának első nyolc ütemét meghatározó basszusmenet, moll és dúr változatban egyaránt.[11]

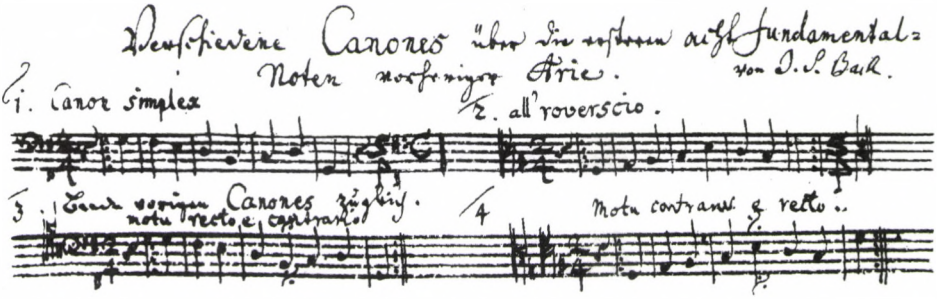
A második nyolc ütem vázhangjainak sora az első nyolc ütemre reflektál: az első három hang szó szerint, a maradék öt transzponált formában, egy kvinttel feljebb ismétlődik. A tétel második fele az elsőre „rímel", amennyiben a 24. ütem e-moll zárlatát az első két zárlatnak megfelelő menettel érjük el (I^6–IV–V–I), az utolsó nyolc ütem pedig hangról hangra ismétli a második nyolc ütemes egységet a 18. század zenéjének egyik kedvelt eszközével: míg az előbbi az I. fokról jutott el az V. fokra, az utóbbi egy kvinttel lejjebb transzponálva a IV. fokról jut el az I. fokra. „Mintha a *Goldberg*-téma – írja Peter Williams – eredetileg négy hangból állt volna, majd nyolc lett belőle, tizenhat, végül harminckettő."[12]

A basszus hangok szerkezeti jelentőségére nemcsak a 19–20. századi elemzők mutatnak rá, hanem az a tizennégy kánon is, amely az első kiadás egykor Bach tulajdonában lévő példányában található Bach kézírásával, az alábbi szöveggel: „Különféle kánonok a megelőző ária alapbasszusának első nyolc hangjára".[13] *(1. ábra, szemközt)* Annak címbéli hangsúlyozása, hogy Bach a kánonokat az *első* nyolc hangból alakítja ki, jelzi, hogy az ária további részében is jelen vannak ezek az „alapvető hangok" (Fundamental-Noten). Ami azért problematikus, mert „vegytiszta" formájában az 1. kottában látható absztrahált téma nemhogy az egyes változatokban, de az áriában sem jelenik meg. A basszustémában rejlő, korábban említett

11 Lásd Rolf Damman példákkal gazdagon illusztrált áttekintését: *Johann Sebastian Bachs »Goldberg-variationen«*. Mainz: Schott, 1986, 27–32., illetve Alexander Silbiger tanulmányát: „Bach and the Chaconne". *The Journal of Musicology*, 17 (1999) 3., 358–385.

12 „It is as if the *Goldberg* theme had begun as four notes, then became eight, then sixteen, then thirty-two." Williams, *Goldberg*, 37.

13 „Verschiedene Canones über die ersteren acht Fundamental-Noten vorheriger Aria von J. S. Bach". Lásd a szerzői példány fakszimiléjét: Philippe Lescat (ed.): *Johann Sebastian Bach: Clavier Übung 4e partie*. Paris: Fuzeau, 2000. Az egykor Bach tulajdonát képező példányt, amely a kánonokat tartalmazza, Olivier Alain francia zenetörténész fedezte fel 1974-ben Strassbourgban. Olivier Alain: „Un supplément inédit aux *Variations Goldberg* de J. S. Bach". *Revue de musicologie*, 61 (1975) 2., 243–294.



1. ábra. A Goldberg-variációk *első kiadásának szerzői példányában szereplő tizennégy kánon címe: „Verschiedene Canones über die ersteren acht Fundamental-Noten vorheriger Aria von J. S. Bach"*

belső összefüggések ugyanakkor több változatra is jellemzőek, ami jól mutatja, hogy nem az ária a variációsorozat tulajdonképpeni témája, hanem bizonyos értelemben már az ária is ennek az elvont zenei szerkezetnek egy lehetséges, sajátos belső formával bíró megvalósulása.

A *Goldberg-variációk* általam ismert valamennyi elemzése – Philipp Spittától Francis Donald Tovey-n és Werner Breigen át Allan Streetig, Rolf Dammanig és Peter Williamsig[14] – elsősorban a ciklus különleges felépítésére fókuszál *(2. ábra, a 358. oldalon)*. Nevezetesen arra, hogy Bach tíz hármas csoportra osztotta a tételeket, s a hármas csoportokon belül az első darab mindig karaktervariáció, vagyis valamely korabeli műfaj (gigue, fughetta, ouverture, menüett és hasonlók) képviselője, a hármas csoportok második tagja virtuóz kétszólamú etűd, harmadik tagja pedig basszussal megtámogatott kétszólamú kánon.[15] A kánonokat ráadásul Bach úgy állította sorba, hogy a két kánonszólam közötti távolság fokozatosan növekszik: a harmadik variáció uniszónó-kánon, a hatodik variáció szekund-kánon, a kilencedik variáció terc-kánon és így tovább. Nem foglalkoznak azonban az elemzések azzal, hogy a zenei anyag elrendezésével az egyes változatok miként reflektálnak a basszus témára, hogy e téma belső összefüggései közül melyeket emelik ki, s melyeket hagyják figyelmen kívül.

Az alábbiakban erre teszek kísérletet. (Tekintettel arra, hogy a *Goldberg-variációk* számos megbízható kiadásban hozzáférhető, eltekintek a kottapéldáktól, és a kotta követésére kérem az olvasót).

14 Philipp Spitta: *Johann Sebastian Bach II.* Leipzig: Breitkopf, 1873, 650–656.; Donald Francis Tovey: „Aria with Thirty Variations (The »Golderg« Variations)". In: uő: *Essays in Musical Analysis. Chamber Music.* London: Oxford University Press, 1944, 28–75.; Werner Breig: „Bachs Goldberg-Variationen als zyklisches Werk". *Archiv für Musikwissenschaft,* 32 (1975) 4., 243–265.; Alan Street: „The Rhetorico-Musical structure of the »Goldberg« Variations: Bach's Clavierübung IV and the Institutio Oratoria of Quintilian. *Music Analysis,* 6 (1987) 1–2., 89–131.

15 Az utolsó kánon nem alkalmaz független basszus szólamot, s a hármas csoportok belső rendjét – a karakterdarab, virtuóz tétel, kánon sorrendet – sem minden esetben követi Bach mereven: éppen a mű elején, illetve végén tér el tőle, megint csak szabályos szerkezetet hozva létre ezáltal, amennyiben a művet a rendszertől való eltérés szimmetrikusan elhelyezett szabálytalanságai keretezik.

A belső forma felépítését tekintve a harminc variáció három csoportba osztható (lásd a táblázat három, római számokkal jelölt függőleges oszlopát).

Az első csoportba tartoznak azok a variációk, amelyek a basszusmenet meghatározta harmóniák mentén haladnak előre, de a kétrészes forma két kötelező zárlatán kívül nincsen bennük közbülső zárlat, és nem jellemző rájuk semmiféle tematikus összefüggés: belső formájuk jellege nem az architektúra, hanem a folyamatosan kibomló fonál metaforájával érzékeltethető. Ennek a csoportnak valamennyi tagja kánon, érthető tehát, hogy itt a téma belső összefüggéseire való reflexiót felülírja a kontrapunktikus szerkesztés és a harmóniamenet összeegyeztetésének kompozíciós munkája. Meglepő azonban, hogy két kánon – a szekundkánon (6. variáció) és a szextkánon (18.) – nem ebbe a csoportba tartozik, mivel mindkettő rámutat az alaptéma belső összefüggéseinek valamelyikére. De az első csoportba tartozó variációk közül sem tekinthető teljesen makulátlannak ebből a szempontból a kvintkánon (15.) és az oktávkánon (24.), mivel mindkettőben megjelenik a téma első részének közbülső tonikai zárlata a nyolcadik ütemben, a szeptimkánonban (21.) pedig világossá válik egy, a forma szempontjából rendkívül fontos tematikus összefüggés: hogy a téma első részének két zárlata ugyanarra a fordulatra épül. Erre utal, hogy a 21. variáció 7. ütemében a két felső szólamban ugyanaz a kromatikus anyag jelenik meg, mint a 3. ütemben.[16]

	I.	II.	III.
1.		X	
2. (Trio-sonata)			X
3. Canone all' Unisono	X		
4. (Passpied)		X	
5.		X	
6. Canone alla Seconda			X
7. *al tempo di Giga*			X
8.			X
9. Canone alla Terza		X	
10. *Fugetta*		X	
11.			X
12. Canone alla Quarta	X		
13. (Sarabande doublée)		X	
14.		X	
15. Canone alla Quinta	X		
16. *Ouverture*		X	
17.		X	
18. Canone alla Sexta			X
19. (Menuet)		X	
20.		X	
21. Canone alla Settima	X		
22. *alla breve* (Gavotte)		X	
23.		X	
24. Canone all' Ottava	X		
25. *adagio* (Arioso)			X
26.			X
27. Canone alla Nona	X		
28.			X
29.		X	
30. *Quodlibet*		X	

2. ábra. A Goldberg-variációk *felépítése és a variációk formai csoportosítása.*
I.: a témában rejlő formai összefüggésekre nem reflektáló variációk;
II.: a téma (4+4)+(4+4)-es tagolását követő, de belső összefüggéseit figyelmen kívül hagyó variációk;
III.: a témában rejlő formai összefüggésekre egyedi módon reflektáló variációk;
A dőlt betűs tempó-, illetve műfajmegjelölések Bach szerzői példányában szerepelnek, a zárójelben szereplő műfaji címkék nem Bachtól származnak.

Az első csoport legjellegzetesebb képviselője az uniszónó-kánon. A kezdetben még nyolcadokban mozgó basszus világosan követi a téma hangjait az első két ütemben, a 3. ütemtől kezdve azonban a tizenhatodmozgás legfeljebb a harmóniai irányokat engedi érzékelni, s ahogy Williams fogalmaz: „olykor úgy tűnik, mintha a balkéz szólamát csak a szerző dallamérzéke tartaná egyben".[17] Tovey pedig hatalmas energiát fektet abba, hogy valamiképpen megfeleltesse a kígyózó basszus szólamot az alaptémának, s a problémát végül csak meglehetősen nyakatekerten képes megoldani.[18] Szinte hihetetlen, hogy ez a tétel ugyanannak az absztrakt külső formának a sajátos megvalósulása, mint a világosan tagolt ária.

A második csoportba tartoznak azok a variációk, amelyekben a témára jellemző kétszer nyolcütemes, pontosabban négyszer négyütemes tagolás jól érzékelhető, a belső zárlatok a helyükön vannak, a téma formájára reflektáló tematikus összefüggések azonban hiányoznak belőlük. Hogy a textúra – amely persze a tematikus anyaggal szorosan összefügg – miként tehet szert tagoló funkcióra, azt jól példázza a 4. variáció, ahol az első rész 4+4+8 ütemes tagolását a szólambelépések révén egyre gazdagabbá váló hangzás hozza létre: a 3. ütemben belép a negyedik szólam, majd újraindul az építkezés az 5. ütemben, s miután a zenei anyag ismét négyszólamúvá sűrűsödik a 7. ütemben, Bach megismétli a tématorlasztás eszközét a 9. ütemtől, ezúttal azonban nem négy-, hanem nyolcütemes frázist hoz létre.

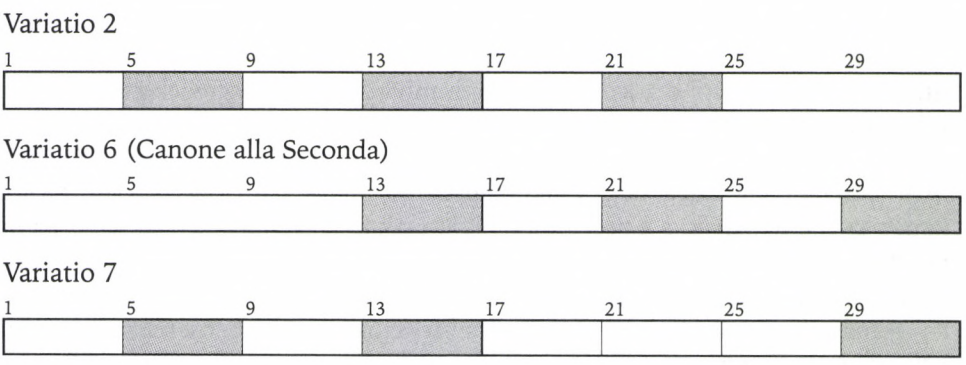
A különféle textúrák tagoló funkciójára példa a 23. variáció is, ahol a négyütemes egységek a ritmikai profiljukat és szólamszámukat tekintve is eltérő jellegű zenei anyagoknak köszönhetően válnak el egymástól. S hogy ugyanaz a zenei anyag a mozgás irányának megváltoztatása által is tagolhatja a zenei anyagot, arra nemcsak a 23. variáció első nyolc üteme a példa, ahol a tagolást az jelzi, hogy az 5. ütemtől az addig ereszkedő irányú skálameneteket emelkedő menetek váltják fel, hanem a perpetuum mobile jellegű 17. variáció felépítése is. A tétel mindkét részének első nyolc ütemében a mozgás irányának változása a négyütemes egységek határán történik: a balkéz az első négy ütemben emelkedik, s az 5. ütemtől süllyed, a jobbkéz szólamában lévő, 17. ütemtől induló, ereszkedő anyag pedig éppen a 20. ütemben jut el a legmélyebb pontra, hogy onnan újra emelkedjék.

Nemcsak a mozgás iránya, hanem a ritmikai arculaton végzett apró kozmetikai beavatkozás is a zenei anyag tagolását szolgálhatja. Valamennyi változat közül a 13. variáció áll a legközelebb az áriához, bizonyos értelemben ez utóbbi rendezettebb változatának tekinthető. A szabadon – kvázi improvizatíve – áradó felső szólamhoz ritmusát tekintve rendkívül szabályos kíséret társul. Az első nyolc ütemben a kíséret két szólamának ritmikája minden ütemben azonos, a második nyolc ütemben pedig két négyütemes egységre tagolódik: a 9. ütemtől a kíséret felső szólamában a második ütésen megszólaló hosszú hang tizehatod-felütése

16 Mivel a 21. variáció nem 32, hanem 16 ütemes, a 3., illetve a 7. ütem a téma 6., illetve 14. ütemének felel meg.

17 „[...] sometimes the left-hand part seems to be sustained only by the composer's sense of melody." Williams, *Goldberg*, 58.

18 Tovey, *Aria*, 40–43.



3. ábra. A Goldberg-variációk *három tételének szerkezeti ábrája. Az elszínezett területek az adott variáción belül visszatérő zenei anyagokat jelzik, a függőleges vonalak a tagolásra utalnak.*

nyolcadfelütéssé szelídül, a 13. ütemtől pedig a kíséret alsó szólama kap jellegzetes ritmikájú anyagot.

Ugyanebbe a csoportba tartozik még a karaktervariációk két különleges darabja, a *Fugetta* [sic!] elnevezésű 10. és a Bach saját példányában „alla breve" felirattal ellátott *stile antico* jellegű 22. variáció.[19] Mindkettő a műfaji konvencióknak megfelelően imitációs zenei anyagra épül, s bár a *Fugettá*ban nincsenek közbülső zárlatok, a fúgatéma négyütemessége miatt a tagolás világos. Az „alla breve" pedig – amely az egyetlen a változatok közül, ahol kvázi cantus firmusként funkcionál az alapbasszus – a gazdag imitációs szövet miatt nem tagolódik világosan négyütemenként, itt viszont világosan artikulált a két formarész két közbülső zárlata.

Egészen egyedi belső formája van a 14. variációnak, amely nemhogy nem reflektál a témában rejlő összefüggésekre, de mintha éppen a téma külső formájával szemben alakítaná ki saját belső formáját (igaz, ennyiben – ha negatíve is – mégiscsak tekinthető a téma szerkezetét illető reflexiónak). A téma négyszer nyolcütemes felépítésével szemben a 14. variáció belső formáját egyre rövidebb zenei egységek tagolják, mégpedig a tétel mindkét részében ugyanabban a sorrendben: egy nyolc ütem hosszúságú szakasz (tizenhatodokban mozgó anyag trillákkal gazdagított ellenszólammal), egy négyütemes egység az egész billentyűzeten végigsöprő mordentekkel, egy kétütemes szakasz harminckettedekben mozgó, átmenőhangokkal gazdagított akkordfelbontásokkal, végül pedig egy párhuzamos mordenteket hordozó, illetve egy zárlati ütem. A tétel második fele tematikus értelemben az elsőt ismétli – jóllehet szólamcserével, s ahol a zenei anyag megengedi, tükörfordításban –, függetlenül attól, hogy a témából a két rész közötti efféle direkt megfelelés és szimmetrikus szerkezet nem olvasható ki.

19 A *Goldberg* első kiadásának Bach tulajdonában lévő példányáról és Bach saját kezű bejegyzéseiről lásd: Christoph Wolff: „The Handexemplar of the Goldberg Variations". In: uő: *Bach. Essays on His Life and Music.* Cambridge: Harvard University Press, 1993, 162–177.

A variációk harmadik csoportja tekinthető formai szempontból a legizgalmasabbnak, amennyiben ezekben a tételekben a zenei anyag kialakításával Bach a témában rejlő belső összefüggésekre utal. Ilyen összefüggés, amelyre például az ária belső formája nem hívja fel a figyelmet, hogy a témában rejlő négy zárlat mindegyikét ugyanazzal a menettel érjük el. A négy zárlati formula azonosságát Bach nem mutatja be egyetlen variáció keretein belül, de ha a 2., a 6. és a 7. változat belső formáját vizsgáljuk, a három variáció felépítése világosan rámutat erre a témában rejlő szerkezeti jellegzetességre.

A 2. variációban az 5. és 8. ütem közötti szakasz hangról hangra megegyezik a 13–16., illetve a 21–24. ütemek közötti egységgel, vagyis a tétel első részének G-dúr és D-dúr zárlatára, valamint a második rész e-moll zárlatára rávezető ütemek azonos zenei anyagot hordoznak. Mintha ezek a zenei egységek afféle modulok lennének, amelyeket Bach tetszése szerint illeszthet a megfelelő szerkezeti pontra.[20]

A 6. variációban az első rész közbülső zárlatát Bach nem mutatja meg, a D-dúr, az e-moll és a tételt lezáró kadenciát azonban azonos zenei anyaggal kapcsolja össze. A perpetuum mobile jellegű tizenhatodmozgást a basszus nyolcadértékű oktávlépése akasztja meg a 14. és a 22. ütemben, s ez az oktávugrás jelenik meg a 30. ütemben is, az összefüggést pedig tovább erősíti a fél hanggal felemelt basszus hang által mellékdominánssá változtatott harmónia különleges „színe" ugyanezekben az ütemekben. A 6. variáció ráadásul kánon, vagyis Bach itt a kompozíciós munka során három dologra is tekintettel volt: a téma harmóniamenetére, a kánonszerkesztés szabályaira, és a téma külső formájában rejlő összefüggésekre.

A 7. variáció a témát tagoló zárlatok perspektívájából a 2. és a 6. variáció kiegészítéseként értelmezhető. *(3. ábra)* Amíg a 2. változat a négy zárlat közül az első hármat, a 6. változat az utolsó hármat mutatta fel világosan, addig a 7. variáció az első kettő és az utolsó zárlat közötti összefüggést hangsúlyozza a vonatkozó ütemekben megjelenő azonos tematikus anyaggal.

Nem a zárlatokra, hanem a témában rejlő nyolcütemes egységek egymáshoz való viszonyára utal a 8., a 11. és a 18. variáció. Az áriából nem derül ki, az absztrakt témából azonban igen, hogy az első és a második rész második nyolc üteme (9–16. illetve 25–32. ütem) megegyezik egymással. Erre hívja fel a figyelmet a 8. és a 18. variáció, jóllehet egymástól eltérő módon. A 8. változatban a 9. ütemtől kezdődő szakasz balkéz szólama hangról hangra ismétlődik (transzponáltan) a tétel második felében a 25. ütemtől, négy ütem után azonban a zenei anyag a felső szólamba kerül, ezért a kapcsolat a két nyolcütemes egység között első hallásra semmiképp sem egyértelmű. Ugyanez teljesen egyértelmű a 18. variációban. Hogy efféle formai megfelelést Bach képes újfent egy kánonban létrehozni, az Tovey figyelmét sem kerülte el.

20 Meggyőzően érvel a bachi kompozíciós technika efféle moduláris jellegéről a *d-moll kéthegedűs concerto* (BWV 1043) kapcsán Jeanne Swack: „Modular Structure and the Recognition of Ritornello in Bach's Brandenburg Concertos". In: David Schulenberg (ed.): *Bach Perspectives, vol. 4. The Music of J. S. Bach. Analysis and Interpretation*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1999, 33–53.

> A késleltetések finom láncolata és a [fuxi ellenponttan] „ötödik osztályára" jellemző ritmusok sajátosan frissnek és eredetinek hatnak, amikor arra használja őket [Bach], hogy egy megszokott formai szimmetria szerkezetét fejezze ki általuk, hiszen a „tiszta ellenpont" hagyományos fordulatai és ritmikája sokkal inkább utalnak bármi másra, mint az olyasféle világosan tagolt szerkezetre, amely a szvit vagy a modern szonáta formáit meghatározza.[21]

A téma első részének két nyolcütemes egysége közötti kapcsolat válik világossá a 11. variációban. Miként a téma elemzésekor láthattuk, a második nyolcütemes egység az első nyolc ütem átrendezéséből jön létre, amennyiben a basszusmenet eleje pontosan, a második fele pedig transzponált formában, egy kvinttel feljebb ismétlődik. A 11. variáció tematikus anyaga tökéletes hűséggel követi ezt a szerkezetet. A 9. ütemtől újra halljuk az első ütemek anyagát – szólamcserével –, s a 11–12. ütemek eltérését a 3–4. ütem anyagától pusztán a transzpozíció okozza: a 13–16. ütem transzponáltan ismétli hangról hangra az 5–9. ütemeket.

A variációsorozat alapjául szolgáló téma teljesen egyedi belső formájú változata az érzelmi intenzitását tekintve is rendkívüli mollvariáció, a 25. Bach a basszusmenetet kromatizálja, így az első négy ütem basszusa a korszak jól ismert chaconne-basszusává, úgynevezett *passus duriusculus*szá válik. Hogy az első négy ütem egy hang kivételével megegyezik a második négy ütemmel, azt Bach sajátos eszközzel mutatja be: az első ütemekben a kétszólamú kíséret alsó hangjai hordozzák a kromatikusan ereszkedő szólamot, a 9. ütemtől azonban a *g*-ről történő ereszkedés a kíséret felső szólamába kerül. Az ária alkatának fenti jellemzésekor jelzett visszatérésjelleget pedig Peter Williams a következőképpen írja le:

> Amikor a második rész eredetileg e-moll zárlata Esz tonalitásúvá válik, ez egyelőre moll hangnemet jelent, nem pedig dúrt – igen látványos átalakulás. De a pikárdiai terc könnyű átmenetet biztosít a párhuzamos c-mollba s a nyitódallam visszatérésére, ezúttal a „déli" (szubdomináns) oldalon. Ekként a tétel a klasszikus szonátaformához közelít, két témával (a második téma a 28. ütemtől tér vissza a tonikában), modulatív kidolgozási részhez hasonló szakasszal a közepén (a második rész első nyolc üteme), és visszatérésjellegű záró szakasszal (amely Schubertre jellemző módon a szubdominánsban indul).[22]

Johann Nikolaus Forkel a *Goldberg-variációk* keletkezéséről szóló híres anekdota kapcsán a következőket írja Bach-életrajzában: „Bach úgy vélte, ezt a kívánságot

21 „The smooth chain of suspensions and the typical »fifth species« rhythms sound strangely fresh and original as used here to express a structure of more than usual symmetry of form, for the conventional turns and rhythms of »pure counterpoint« suggest anything rather than clear-cut design such as characterize the forms of the suite or the modern Sonata." Tovey, *Aria*, 60.

22 „When the original cadence to E minor in the second half now becomes one to E♭, it is for the moment minor not major – a spectacular transformation. But then the picardy third allows an easy slip into the relative C minor, and hence a return to the opening melody now on the »south side« (subdominant). The result is a movement approaching classical Sonata Form in having two subjects (the second returning in the tonic, b. 28), with something approaching a modulatory development (first eight bars, second half) and something approaching a recapitulation (of Schubert's kind, starting in the subdominant)." Williams, *Goldberg*, 82.

[Keyeserling gróf megrendelését] legjobban variációsorral tudja teljesíteni, noha ezt a műfajt az állandóan azonos alapharmónia miatt ez idáig hálátlan munkának tartotta."[23] A műfajjal kapcsolatos bachi averzióról Forkel nem csupán a Bach-fiúkkal való levelezés során szerezhetett tudomást. Erre következtethetett a fennmaradt œuvre áttekintéséből is. Hiszen Bach meglehetősen sokszínű életművében alig találunk variációkat. Ha a világi billentyűs zene variációs műfajainak perspektívájából vetjük össze Bach fennmaradt életművét például Händelével és Buxtehudéével, az – a mennyiséget tekintve legalábbis – mindkettőénél szerényebbnek tűnik fel. Amíg Bachtól mindössze három mű, a c-moll passacaglia (BWV 582), a fiatalkori a-moll *Aria variata alla maniera italiana* (BWV 989) és a *Goldberg-variációk* tartozik ebbe a kategóriába, addig Händel billentyűs művei között négy olyan szvitet is találunk, amelyben „Air" feliratú variációs tétel szerepel,[24] további négy szvitjében találkozunk chaconne vagy passacaglia jellegű tétellel,[25] s fennmaradt négy önálló chaconne-tétele,[26] köztük a *Goldberg-variációk* első nyolc ütemének basszusával megegyező alapra épített 62 változat (HWV 442). Buxtehudétól pedig ismert két önálló chaconne-tétel és egy passacaglia,[27] valamint öt „aria variata",[28] amelyek közül a leghíresebb, az ugyancsak a *Goldberg-variációk* kezdetéhez hasonló alapra komponált *La capricciosa* 32 változata (BuxWV 250).

Az „aria variata" típusú művekben a műfaj konvenciói szerint a változatok alapja nem egy folytonosan ismétlődő motívum, mint a chaconne vagy a passacaglia esetében, s nem egy újabb és újabb zenei anyagba ágyazott dallam, miként a korálvariációkban, hanem egy önálló, világosan tagolt tétel, amely elsősorban harmóniamenetével és formai felépítésével határozza meg a későbbi változatokat. Bach állítólagos ellenszenve az „ária+variációk" típusa iránt – s Forkel megjegyzése feltehetőleg erre vonatkozott – a korszak műfaji hierarchiájában is gyökerezhet. A 18. század elején ugyanis, ha alantasnak nem számított is a variáció, semmiképp sem tartozott a magasrendűnek tekintett műfajok közé. Johann Gottfried Walther 1732-ben megjelent zenei lexikonjának *Variazione* szócikkében a következőt olvashatjuk:

> [A variáció] jelentése: amikor egy szerény kis énekelt vagy hangszeres dallamot apróbb hangjegyekkel felruházva megváltoztatunk és kidíszítünk, de úgy, hogy az alapdallam mégis felismerhető és felfogható marad.[29]

23 „Bach glaubte, diesen Wunsch am besten durch Variationen erfüllen zu können, die er bisher, der stets gleichen Grundharmonie wegen, für eine undankbare Arbeit gehalten hatte." Johann Nikolaus Forkel: *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* (1802). Berlin: Henschelverlag, 1974, 92. magyarul: Walter Kolneder: *Bach-lexikon*. Ford.: Székely András, Budapest: Gondolat, 1988, 144.

24 HWV 494: B-dúr; 449 és 428: d-moll; 430: E-dúr.

25 HWV 446: c-moll; 448: d-moll; 432 és 453: g-moll.

26 HWV 484: C-dúr; 442: G-dúr; 430/4a: G-dúr; 486: g-moll.

27 BuxWV 159: c-moll és 160: e-moll (Ciaccona); 161: d-moll (Passacaglia).

28 BuxWV 246: C-dúr; 247: C-dúr; 248: d-moll; 249: a-moll; 250: G-dúr.

29 „Variazione (ital.) Variation (gall.) Variatio (lat.) heisset: wenn eine schlechte Sing- oder Spiel-Melodie durch Anbringung kleinerer Noten verändert und ausgechmücket wird, doch so, daß man dennoch die Grund-Melodie mercket und verstehet." Johann Gottfried Walther: *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*. Leipzig: 1732, 628.

Hasonlóan fogalmaz Johann Mattheson A *Der vollkommene Kapellmeister*ben a hangszeres ária műfajának leírásakor, s definíciójából az is világossá válik, hogy a rendszerint variációsorozat alapjául szolgáló aprócska tétel éppen a variálhatóság érdekében marad gyakran a banalitás szintjén:

> A hangszeres zene egy további sajátos műfaja az úgynevezett ária [...]. Ez az instrumentális ária megszólalhat klavíron vagy bármilyen más hangszeren, és általában nem más, mint egy rövid, két részre osztott, énekelhető, szerény kis dallam, amely többnyire olyan együgyű, hogy az ember számtalan módon díszítheti, cicomázhatja és variálhatja, hogy az alapmenet megtartásával az alakíthatóságát láthatóvá tegye.[30]

Mindkét idézetből nyilvánvaló, hogy az „ária+variációk" műfaja banális dallamot vagy tételt feltételez a változatok alapjául – a „Melodie" a 18. század folyamán dallamot és tételt egyaránt jelenthet[31] –, s az egyes variációk mögött, függetlenül a díszítés gazdagságától, mindvégig felismerhető kell legyen az ária, vagyis a téma. Händel vagy Buxtehude vonatkozó tételei, s Bach fiatalkori, „olasz modorban" írott variációi ezeknek a kívánalmaknak maradéktalanul megfelelnek. E variációsorozatok legfőbb jellemzője, hogy az ária zenei anyagán eszközölt, többnyire igen ötletes és rendkívül hangszeridiomatikus változtatások nem érintik a zenei forma belső felépítését.[32] Az egyes tételek a tematikus anyag és a különböző textúrák elrendezését tekintve hűen követik az ária struktúráját, a változtatások a műfaji konvencióknak megfelelően pusztán a felszínt érintik: a változatok különféle módokon kidíszítik a témát – a variálásnak ezt a fajtáját írják le 17. századi elméletírások olyan kifejezésekkel, mint a *diminutio,* a *coloratura,* illetve a *passaggio.*[33]

Ezzel szemben Bach mintha egy filozófiai fogalompár zenei alkalmazhatóságát demonstrálná a *Goldberg-variációk*ban: az egyes variációk és a basszusmenet által meghatározott téma viszonya értelmezhető a „potencialitás" és az „aktualitás" arisztotelészi megkülönböztetése mentén. Arisztotelész a *Metafizika* 9. könyvében tárgyalja a két fogalmat: potencialitáson azt a lehetőséget érti, amely egy szinguláris dologban benne rejlik, hogy egy bizonyos állapotból egy másik állapotba menjen át. Általánosságban szólva az aktualitás és a potencialitás úgy viszonyul egy-

30 „Die Instrumental-Music hat ferner eine eigene Gattung der Melodien an der ins besondre so genannten Aria [...]. Diese Spiel-Arie hat sowol auf dem Clavier, als auf allerhand andern Instrumenten Platz, und ist gemeiniglich eine kurtze, in zween Theile unterschiedene, singbare, schlechte Melodie, die nur mehrentheils darum so einfältig aufgezogen kömmt, daß man sie auf unzehlige Art kräuseln, verbrämen und verändern möge, um dadurch, wiewol mit Beibehaltung der Grund-Gänge, seine Faustfertigkeit sehen zu lassen". Mattheson, *Kapellmeister,* 232.

31 Lásd erről Bonds idézett könyvének Melody and the Thematic Basis of Form című fejezetét: Bonds, *Worldless Rhetoric,* 90–118. Ide különösen: 91–92.

32 Az egyetlen kivételt Händel 62 variációjának (HWV 442) utolsó tétele képezi, amely nem játéktechnikai, hanem kompozíciós értelemben virtuóz, sajátos belső formával rendelkező, miniatűr kétszólamú kánon.

33 Elaine Sisman: „Variations". In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* ed. Stanley Sadie, London: Macmillan, 2001, vol. 26, 286.

máshoz, miként a valamit néző a látni képes, de csukott szemű emberhez, illetve az anyagból kiformált dolog az anyagához.[34] Amíg egy hagyományos variációsorozatban az egyes változatok pusztán újabb és újabb módon díszítve ismétlik a témát, addig a *Goldberg-variációk* egyes változatai az alapul szolgáló absztrakt sémában rejlő lehetőségeket valósítják meg – vagyis mindazok a formai megoldások, amelyek az egyes változatokban *aktuálisan* megjelennek, *potenciálisan* már benne voltak a témában.

A Johann Heinrich Zedler által 1731 és 1754 között Lipcsében kiadott 64 kötetes Universal-Lexikon, amely méretében felülmúlja, időben pedig két évtizeddel megelőzi a nagy francia Enciklopédiát, a „Veränderung" szócikkben Arisztotelész nyomán tárgyalja a változás fogalmát, megkülönböztetve egymástól a keletkezés és elmúlás, a mennyiségi és minőségi változás, illetve a helyváltozatás jelenségeit. A minőségi változás leírásakor a következő hasonlattal él a szócikk szerzője:

> Egy test megváltozhat a tulajdonságaiban anélkül, hogy anyaga bármi változáson menne át; mint amikor van egy darab viaszunk, amelyből ilyen vagy olyan alakot gyúrhatunk anélkül, hogy az anyaga megváltoznék.[35]

Arisztotelésznél az anyag nem valamiféle fizikailag megragadható massza, hanem maga is szellemi entitás: a lehetőség állapotában lévő forma. A *Goldberg-variációk*ban a téma tekinthető az arisztotelészi értelemben vett anyagnak, amely változatlanul ott húzódik valamennyi – egyéni alakúra „gyúrt" – variáció mögött. És hogy a 30. variáció után Bach megismételteti az áriát, az ebben a kontextusban talán nem jelent mást, mint utalást arra, hogy az anyag örökkévaló.

34 Arisztotelész: *Metafizika*, 1048b. Szeged: Lectum, 2002, 229.

35 „Ein Körper kan verändert werden an seinen Eigenschafften, ohne daß an seiner Materie selbst was veränderliches fürgehen solte, als wenn man ein Stücke Wachs hat, so kan man darein bald diese, bald jene Figur drücken, ohne daß die Materie selbst sich verändert." Johann Heinrich Zedler: *Grosses Vollständiges Universallexicon aller Wissenschaften und Künste*. Leipzig: 1731–1754, Band 47, 26. A teljes Zedler-lexikon hozzáférhető az interneten (http://www.zedler-lexikon.de).

ABSTRACT

GERGELY FAZEKAS

VARIATION AS A REFLECTION ON FORM

Questions of form in the Goldberg Variations

"Musical form" is applied in the literature of music theory to two fundamentally different concepts: form as a totality of features that individual works have in common, and form as a constituent that makes a single work unique. Since this differentiation is a theoretical construction of the early 19th century, it can only be applied to the music of Johann Sebastian Bach with reservations. The present essay, however, argues that this dichotomy was already present in the musical thought of the first half of the 18th century and it can be used as an effective tool in the analysis of the Goldberg Variations. The analysis focuses on the formal design of the individual variations and the way they reflect the inherent formal relations of the fundamental bass, the so-called "theme" of the work. It is shown that contrary to the 18th century tradition of the "aria+variations" genre, where the theme appears through the variations in different guises but fundamentally unchanged, the Goldberg Variations—as examined from the viewpoint of musical form—seem to demonstrate the old Aristotelian distinction of actuality and potentiality: the different formal designs that appear as actual in the individual variations were potentially already there in the theme.

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 lecturing since 2006 on 17–18th century music history and New Musicology. His PhD thesis in preparation is about J. S. Bach's notion of musical form.

Kárpáti János

MIÉRT »MIRACLE« HAYDN 96., D-DÚR SZIMFÓNIÁJA?*

Azt gondolom, ebben a körben talán fölöslegesen mondom el, hogy a *Miracle* ragadványcím téves hagyományozódás következménye. A „csoda" nem a D-dúr szimfónia 1791-es bemutatóján történt meg, hanem a 102-es B-dúr szimfónia négy évvel későbbi előadásán, amikor is a londoni Hannover Square közönsége a terem elejére tódult, hogy közelebbről lássa a fortepiano mellől vezénylő Haydnt, és így csodával határos módon megmenekült a mennyezet közepéről leszakadó óriási csillártól. Hogy a *Miracle* címet mégis „jogosan" viseli ez a szimfónia, arra most zenei oldalról szeretnék néhány érvet elmondani, nem rejtve el a műhöz fűződő szubjektív érzelmi szálakat. Az idézett mozzanatokkal nem követem tanóraszerűen a tételrendet, hanem témáim szerint emelem ki azokat a szimfóniából.

Bartha Dénes tudományos életműve egyik legfontosabb eredményének tartom, hogy fölvette a harcot a formatanok egyik megkövesedett „marxista" nézetével, mely Adolf Bernhard Marx 1850 körül megjelent könyvei óta mind a mai napig élnek az oktatásban és a zenész köztudatban. Bartha állásfoglalása *Liedform-Probleme* címmel az 1972-es *Larsen-Festschrift*ben jelent meg, és summázva azt tartalmazza, hogy amit a tankönyvek „dreiteilige Liedform"-nak neveznek, az sem nem dreiteilig, sem pedig Liedform.[1] Hogy ez a „Liedform" végül is jellegzetesen és túlnyomórészt hangszeres forma, azt persze a tankönyvek is elismerik, ám a háromrészesség mítosza továbbra is kísért. (Gondoljunk a német Stöhr-, vagy a magyar Gárdonyi-féle formatanra!)[2] Bartha tanár úr tehát nagyon célirányosan mutatja ki számos példát idézve és elemezve, hogy az ilyen jelzővel illetett formák többsége lényegét tekintve négy részből áll, vagyis durván A A' B A szerkezetű, és ez a négyrészesség meghatározó jelleggel uralkodik a bécsi klasszikus mesterek szonátakompozícióinak második – tehát legszabadabb – tételeiben is.

* A Bartha Dénes születésének 100. évfordulója alkalmából a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság által 2008. október 3–4-én rendezett VI. tudományos konferencián elhangzott előadás.

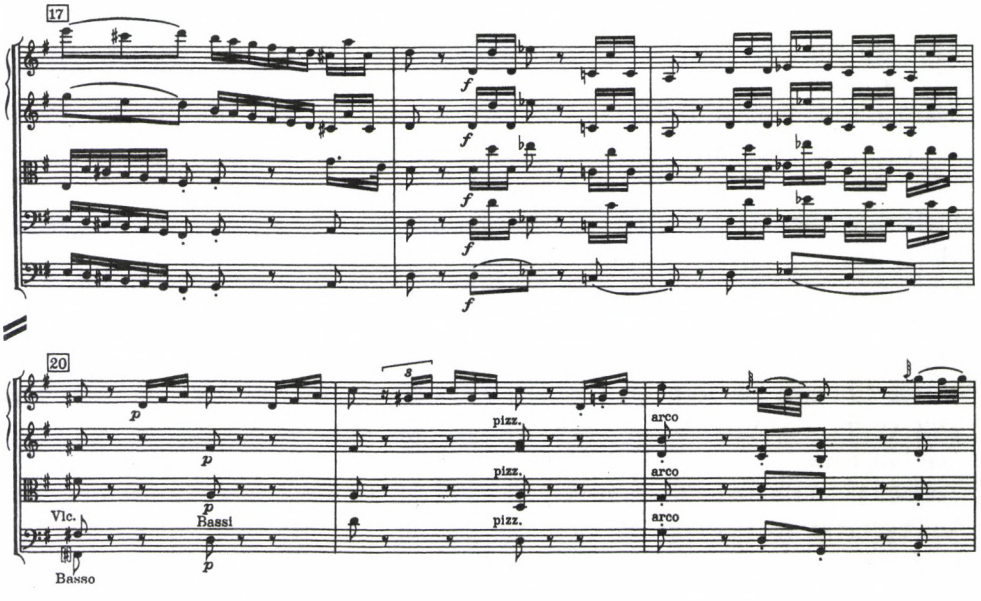
1 *Festskrift Jens Peter Larsen.* Ed.: N. Schiørring, H. Glahn, C. E. Hatting. København: Wilhelm Musik-Forlag, 1972, 317–37.

2 Richard Stöhr: *Formenlehre der Musik.* Unter Mitarbeit von Hans Gal und Alfred Orel. Halle: Mitteldeutscher Verlag, [1950]; Gárdonyi Zoltán: *Elemző formatan: A bécsi klasszikusok formavilága.* Budapest: Zeneműkiadó, 1990.

Meglepő volt azonban számomra, hogy Bartha Dénes több második tétel első, 50–70 ütemnyi formaegységét is felvonultatja a kilencvenes évek Haydn-szimfóniáiból (92., 103., 104.) mondanivalójának bizonyítására, ám nem hivatkozik a 96-os *Miracle*-szimfóniára, noha a szimfónia második tételének megfelelő formaegysége az említettekhez képest még egyértelműbben igazolja a *négyrészes nem-dalforma* klasszikus típusát. Míg ugyanis a hivatkozott tételekben rutinosan használt ismétlőjelekkel tagolva tulajdonképpen négy+kétrészes A A B A' B A' szerkezet rajzolódik ki, a *Miracle* első részében – a berobbanó Minoréig – gyönyörűen és szemléletesen követhető a legtisztább négyrészesség.

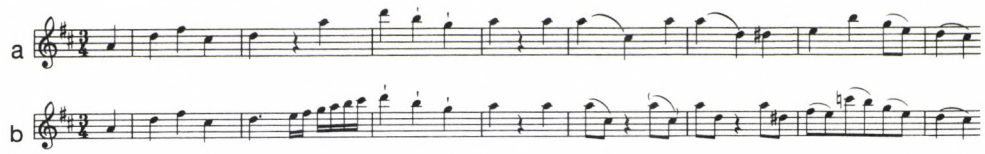
1–4	5–8	9–17+18–21	22–25
A	A'	B	A'

Ábránk szemléletesen mutatja meg a B rész végén a Bartha által bevezetett formaelemet is, melyet ő a francia poétika terminológiájából kölcsönzött szóval *enjambement*-nak nevez, és az a funkciója, hogy a téma visszatérésének lélektanilag fontos mozzanatát toldalék, akár négyütemes kötőelem készítse elő, vagy kapcsolja még szorosabban az utána következőkhöz *(1. kotta)*.



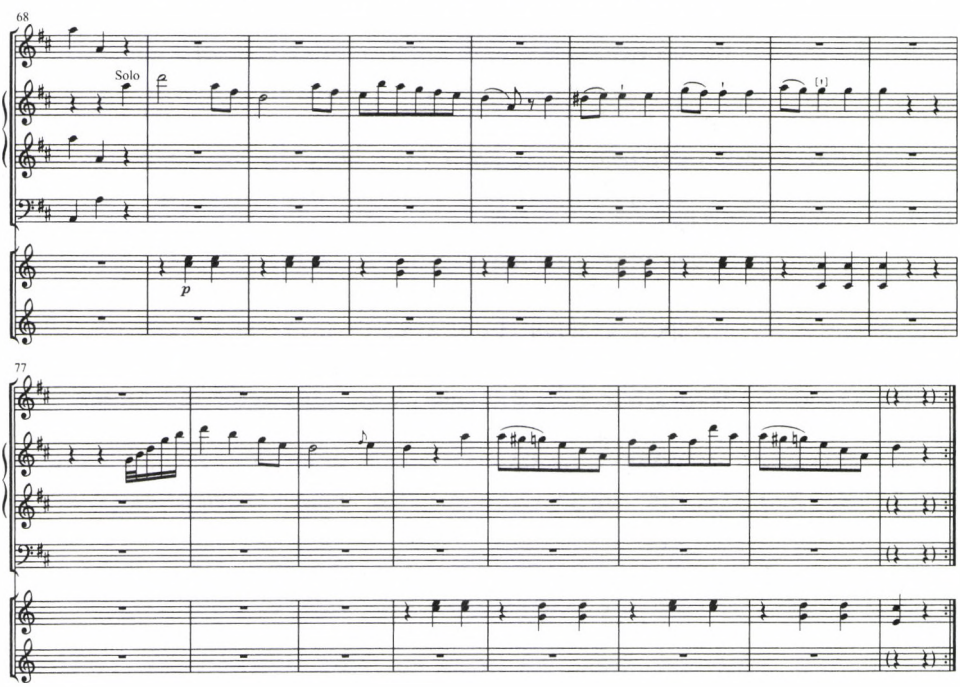
1. kotta

Az *enjambement*-ok azonban nemcsak a formarészek határán állhatnak, hanem beépülhetnek magába a dallamba is. Például: a szimfónia Menuette-témája Haydn korábbi fogalmazásai szerint így is elképzelhető volna, egyszerű Auftaktokkal *(2a kotta, szemközt)*. Ezzel szemben a Menuette melódiáját az egyszerű felütés helyén skálafutam gazdagítja, és a merev lépegetést hajlítások – kis, belső *enjambement*-ok – teszik érdekessé és egyedivé *(2b kotta)*.



2. kotta

A Menuette, de még inkább a Trio népies karakterét tárgyalva ismét hivatkozni lehetne Bartha Dénes kutatásaira, elsősorban a *Wiora-Festschrift*ben megjelent „Volkstanz-Stilisierung in Joseph Haydns Finale-Themen" című tanulmányra,[3] azzal továbblépve, hogy a Trio nem finálétéma, és még csak nem is stilizálás, hanem átütően autentikus Ländler-muzsika, ahogyan Somfai László fogalmaz: „üzenet a Prater és az Augarten lugasaiból".[4] Tudjuk, hogy ez a szimfónia az 1791-es londoni bemutatkozásra készült, és jellemző, hogy a zeneszerző nem a vendéglátók kegyét akarta keresni valami helyi jellegzetességgel, hanem *önmagát* hozta Bécsből, és akkor ezt is várták tőle. A csillár nem szakadt le, de a szimfónia hihetetlen sikert aratott. És hadd utaljak még arra az apróságra, hogy a Triót lezáró nyolc ütem is indulhatna egyszerű Auftakttal, de a megoldás lehengerlően hatásos, mert a zeneszerző alkalmat nyújt az oboás virtuozitásának megmutatására.



3. kotta

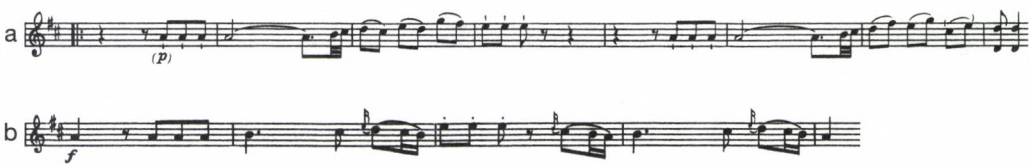
3 *Festschrift für Walter Wiora zum 30. Dezember 1966.* Ed.: L. Finscher, C-H. Mahling. Kassel: Bärenreiter, 1967, 375–384.

4 (Szerk.:) Kroó György: *A hét zeneműve. 1984/85.* Budapest, Zeneműkiadó: 1984, 127–133.

Egyébként is az oboának kiemelt szerepe van az egész szimfóniában; hosszan tartott hangja két helyen is – Mozart effektusaira emlékeztető módon – különleges csillogást kölcsönöz a zenének.

Minden bizonnyal ehhez a sikerhez, a jól appercipiálhatósághoz járul hozzá az az egységesség, amely az első tételben megnyilvánul.[5] Somfai László kimutatta, hogy a tétel valamennyi motivikus eleme már benne rejlik a lassú bevezetésben.[6] De még könnyebben megállapítható és érzékelhető, hogy a tétel mindkét melodikus témája (mondhatnánk főtémája és melléktémája) ismételt három nyolcaddal indul és három nyolcaddal zárul.

Indításkor a három nyolcad az ütem súlytalan részén, záráskor pedig az ütem súlyos részén van.



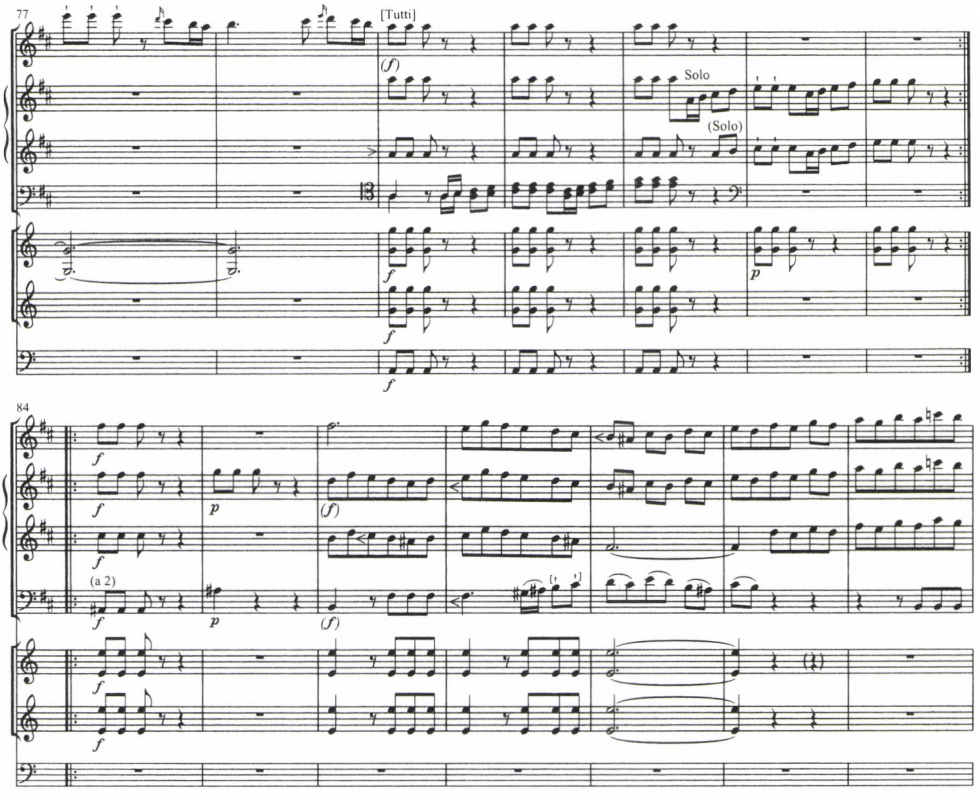
4. kotta

Ez az ismételt három nyolcados motívum azután az expozíció dinamikus részeiben kiemelt szerepet kap, mégpedig először a súlytalan, felütéses forma, majd pedig az expozíció zárása és a kidolgozás kezdete során a súlyos, leütéses változat. Vagyis szinte paradigmatikusan mutatkozik meg, hogy *ugyanaz* a motívum *különböző* alakot is ölthet. Kottapéldánk a súlyos változat dominanciáját mutatja meg *(5. kotta a szemközti oldalon)*.

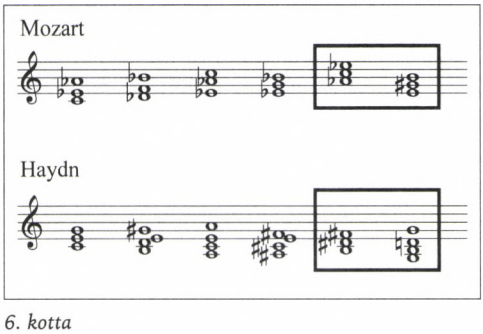
A Haydn által kedvelt meglepetéseffektusok ezúttal harmóniai és hangnemi síkon jelentkeznek. Az első tétel kidolgozásában egy C-dúrból induló folyamatban hagyományos akkordkapcsolásokkal H-dúr akkordhoz érkezünk, melynek természetes oldása *e* lenne, ám helyette G-dúr jelenik meg, ami azt jelenti, hogy a *h* alaphang a következő akkord terceként értékelődik át, ám tercrokon kapcsolásként, mivel a *gisz* helyett *g*, a *disz* helyett *d* szólal meg. Ez a *Così fan tutte* Asz-dúr kánonjának E-dúrba való váltásához hasonló mozzanat, csak míg ott ezt a fordulatot drámai helyzet indokolja, itt, Haydn szimfóniájában puszta meglepetés *(7. kotta a szemközti oldalon)*.

Úgy gondolom, hogy a *Miracle* szimfónia a faktúra szempontjából is egészen kivételes. Áttekintve ugyanis a londoni sort megnyitó 96-os szimfónia előtti jelentős szimfóniák sorát – és az utána következő londoniakat is – egyetlen esetben sem tapasztaltam azt a kontrapunktikus összetettséget, amelyik ebben a szimfóniában rögtön az első Allegro-témában megnyilvánul. Fagottszóló és a vonósok

5 Lásd még például a No. 88 első tételét vagy No. 77 negyedik tételét.
6 Lásd a 4. jegyzetet.

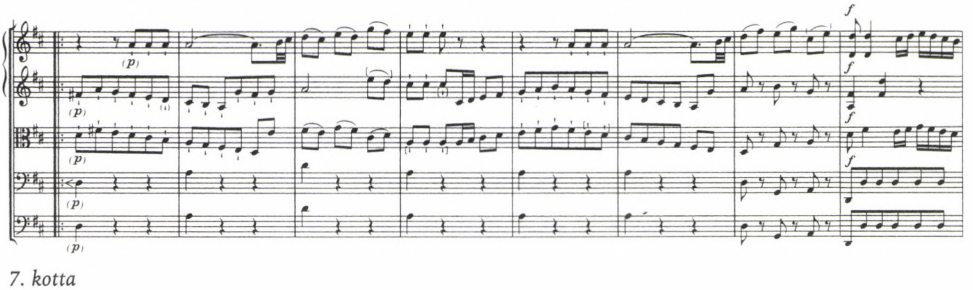


5. kotta



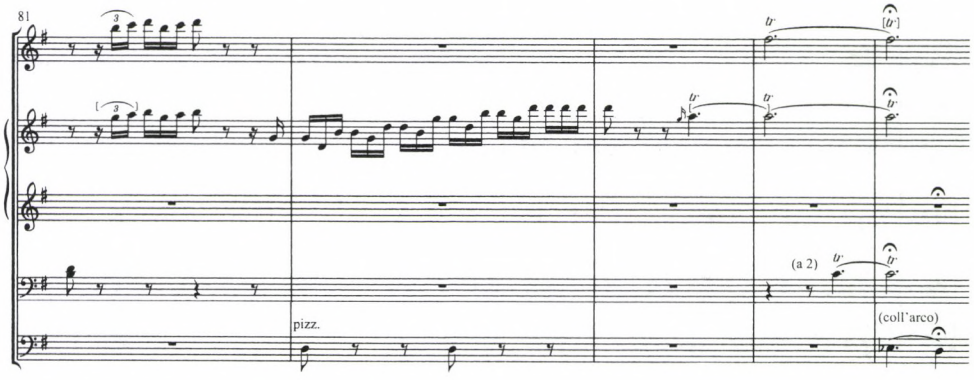
6. kotta

nyolcad-mozgású kontraszubjektummal indítják a főtémát, amelyhez háromnyolcados késéssel kapcsolódik a tulajdonképpeni – egyébként igen egyszerű – melodikus elem. Tegyük még hozzá, hogy a második megszólaláskor a fagott-hegedű ellenpontjához az oboa még egy harmadik ellenpontot is indít! *(7. kotta.)*



7. kotta

Tudjuk, hogy erre a bemutatkozó hangversenyre Haydn az őt meghívó zenekarvezető-koncertmesternek, Johann Peter Salomonnak – afféle hálából – szellemes szólót komponált a második tétel végére, a másodhegedűs és a három fúvós szólóinak kíséretével. Komponált Haydn hasonló *concerto grosso* hangszerelésű részeket már az 1761 és 63 között keletkezett Hob. 6–7–8. szimfóniákban *(Le Matin, Le Midi, Le Soir)*,[7] de míg ott a barokk hagyomány emlékei munkálnak, itt ez a tizenhét ütemes szólókvintett kadencia – a befejezést előkészítő fagott és bőgő „morgással" – az érett mester fantáziájáról tanúskodik, és egészen egyedülálló, felejthetetlen lelemény. Nem csoda, hogy a londoni közönség azonnal megismételtette a teljes tételt. Most csak ezt a kadenciát idézzük.



8. kotta

A most felvetett néhány mozzanatot summázva el kell ismerni, hogy mindegyikük – ilyen vagy olyan formában – már felfedezhető az előző harminc év szimfóniatermésében, vagyis egyikük sem tekinthető újdonságnak. Ám az érezhető, hogy valamennyi idézett részletet az idős mester érett bölcsesége és ökonómiája teszi emlékezetessé. Hát ezért mondhatjuk joggal Haydn 96. D-dúr szimfóniájára, hogy „miracle". Persze az az igazság, hogy a száznégy között még legalább húsz hasonló „miracle" akad.

7 Lásd még a 24., 3. és 36. szimfóniákat.

ABSTRACT

JÁNOS KÁRPÁTI

WHY HAYDN'S D MAJOR SYMPHONY NO. 96 IS A »MIRACLE«?

One of the most important issue of Dénes Bartha's scholarly output is the fact that he consequently fighted against a petrified, up to now living theory of Adolf Bernhard Marx. Summing up Bartha's statement, those structures defined by Marx "dreiteilige Liedform" are, as a matter of fact, either "dreiteilig", nor "Liedform". The second movement of the Symphony in D major—although it does not figure among Bartha's examples—a brilliant model of the actual four-part structure, opposed to the three-part dogma. Further examples are provided how well the term *enjambement* introduced by Bartha serve the orientation in musical structures. And finally—presenting some analitical remarks about splendid economy, harmonic audacity and rich use of solo instruments of the symphony—, I try to prove that the erroneously attributed nickname "Miracle" can be really justified from musical side.

János Kárpáti (born 1932, Budapest), Hungarian musicologist, retired professor and head librarian of the Liszt Academy of Music, Budapest. He studied at the same institution with Kodály, Szabolcsi and Bartha, took his PhD in 1968 and DSc in 1995. His main research fields in musicology include Bartók analysis and Japanese traditional music. He cooperated with various international projects, between 1980–1986 he was vice president of the International Association of Music Libraries, in 1998–2007 president of the Hungarian Musicological Society. He lectured at several universities in the USA, Canada, Japan, South Korea, France, Italy. He was decorated by the Erkel Prize (1971), the Grand Prize of Hungarian Creative Artists (1991), the Award for Excellence of the American Liszt Society (1996) and the Széchenyi Prize (2005). Main publications: *Bartók's String Quartets* (1967, 1975), *Bartók's Chamber Music* (1976, USA: 1994, Japan: 1998), *Music of the East* (1981, 1998), *Dance in front of the Heavenly Rock Cave: Music and Myth in the Japanese Ritual Tradition* (1998), *Bartók Analysis* (2003).

Felhívás konferencia-részvételre

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság

2009. október 9-én és 10-én, pénteken és szombaton,
az MTA Zenetudományi Intézete Bartók-termében rendezi meg

VII. tudományos konferenciáját,

melynek címe

Népzene és zenetörténet.

Kodály Zoltán az első világháború után fogalmazta meg történeti módszerének alapfeltevését, miszerint népzene és műzene az évszázadok során folyamatos kölcsönhatásban élt egymással, s formálódásukban ez az interakció meghatározó jelentőségre tett szert. Kodály koncepciója – vagyis hogy „a magyar zenetörténeti munka előfeltétele és legfontosabb segédtudománya a zenei néprajz" (*Néprajz és zenetörténet*, 1933) – évtizedekig hatást gyakorolt a magyar zenetörténeti és népzenetudományi gondolkodásra, sőt a kutatások irányát is meghatározta. A tervezett konferencia kiindulópontjául is Kodály felvetése szolgál. Olyan előadásokat várunk, amelyek különböző korszakok, zeneszerzői életművek, műcsoportok elemzésével mutatják be népzene és műzene egymásra hatását a középkortól napjainkig. Alkalmat kívánunk teremteni a hazánkban tradicionális, azaz történeti szemléletű népzenetudomány aktuális kérdéseinek tárgyalására, különös tekintettel olyan előadásokra, amelyek – akár a zenetörténeti, akár a népzenetudományi kutatás felől közelítve – a kodályi gondolat történeti kontextusára, intézményesülésének folyamatára, valamint mai érvényességére kérdeznek rá. Konferenciánkra – a transz-, illetve multidiszciplinaritás jegyében – a történeti néprajz művelőit is invitáljuk. A konferencia nyitott, bárki jelentkezhet rá, a jelentkezéseket a konferencia programbizottsága bírálja el. Kérjük a jelentkezéseket, **előadáscímet és 1200 karakter terjedelmű előzetes tartalmi összefoglalót 2009. május 1-jéig** a szervezőkhöz (Dalos Anna, dalos@zti.hu és Vikárius László, vikarius@zti.hu) eljuttatni.

A konferencia program-bizottságának tagjai:

Domokos Mária, Kárpáti János, Kovalcsik Katalin, Paksa Katalin,
Richter Pál, Sárosi Bálint, Somfai László,
valamint a konferencia szervezői, Dalos Anna és Vikárius László.

László Ferenc

A POSZTBAROKK MOZART, HANGSZERSZÓLÓS ÁRIÁI TÜKRÉBEN*

A művészettörténeti korszakok időrendi behatárolása igencsak viszonylagos érvényű. A tankönyvek köztudottan 1600-ra és 1750-re időzítik a barokk kezdetét és végét, de ezek az évszámok csak azt jelzik, hogy amit az utókor zenei barokknak nevez, mikor volt meghatározóan jelen a zenealkotásban és a zenei életben. A korszakok mélyen belenyúlnak egyik a másikba, át- meg átszövik egymást. A tankönyvírók dolga, hogy időrendi fogódzókat nyújtsanak, az elemző zenetörténetírás azonban nem korszakhatárokban, hanem stílusjegyekben és azok történelmi mérvű elmozdulásaiban gondolkozik, és megkülönböztetett figyelmet szentel az időhatárokon átívelő jelenségeknek, például annak, hogy milyen sokáig élt együtt a klasszika és a romantika. Közmegegyezés, hogy a korukat jelentősen megelőző stílustörténeti jelenségeket pre-, a stíluskorszakok meghosszabbításait poszt- előtagú összetett szavakkal jelöljük. Ezekhez a huszadik században a neo- társult, amely nem a zenetörténeti tegnap továbbéltetése, hanem a zenetörténeti tegnapelőtt megidézése aktuális stíluskörnyezetben. (Ha a szakszó újabb keletű is, a jelenség a 19. században is megvolt, gondoljunk a romantikusok között posztklasszikus Brahms *Negyedik szimfóniájának* zárótételére, amely a barokk *chaconne* apoteózisa is, akként tehát neobarokk remekműnek tekinthető.)

Amikor azt mondjuk, Mozart, a zenei klasszika egyik jelképértékű személyiségére gondolunk, holott senki sem tagadja, hogy műveiben számtalan „holnapos", azaz romantikus mozzanat is tetten érhető. Mozart zsenialitásából egyébként a zenetörténeti „holnapután", az atonális zene profetikus előrejelzésére is tellett. Az is közismeret, hogy Mozart műveinek van egy posztbarokk stílusrétege is. Ám ahhoz képest, hogy ez a réteg mennyire jelentékeny, alkalomszerű utalásokon túl méltatlanul keveset foglalkozik vele a szakirodalom.

Mozart egyedülálló nagysága abban is megnyilvánult, hogy a korabeli zeneművészet mindhárom műfaját – az egyházit, a drámait és a szó korai, tágabb értelmé-

* A Bartha Dénes születésének 100. évfordulója alkalmából a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság által 2008. október 3–4-én rendezett VI. tudományos konferencián a Régi Zeneakadémia Kamaratermében elhangzott előadás.

ben vett kamarazenét – nagyjából egyazon színvonalon tudta művelni. Ami a posztbarokkot illeti, e három átfogó műfaj-kategória harmadikjában kivételnek számít. A gyermek Mozart első szimfóniája már kortárs – mai szemléletünk szerint klasszikus – zene volt, ugyanannak minősül a serdülő első vonósnégyese, az ifjú első zongora- és duószonátája, első vonósötöse, valamennyi szerenádja és így tovább. Összefoglalólag elmondható, hogy a kamarazene területén Mozart beleszületett az akkoriban új, ma klasszikusnak mondott stílusba. A fúgát a szonátaformával ötvöző remekművei (a *G-dúr vonósnégyes* KV 387 vagy a *Jupiter szimfónia* KV 551 zárótételei) nagyszerű kivételeknek tekinthetők.

A konzervatívabb drámai zenében azonban akkoriban még élt az *opera seria* hagyománya, amelyet, mielőtt ezen a téren is rátalált volna saját hangjára, Mozart is buzgó egyetértéssel folytatott és gazdagított, és amelyhez a Da Ponte-operák után sem átallott visszatérni. Még hagyománykötöttebb volt kora egyházzenéje, amelynek konzervativizmusa a magát Észak Rómájának tartó Salzburgban, ahol az ifjú Mozart a Dóm zenésze volt, különös hangsúllyal nyilvánult meg. Ami az egyházzenét illeti, némi bocsánatos túlzással elmondható, hogy Mozart ebben a műfajban a tegnapba született bele. A kései barokkhoz képest, abból kiindulva kereste és találta meg a maga stílusát, a tegnap és a ma egyeztetését. Templomi műveiben sosem is szűnt meg fúgákat írni, és 1791-ben sem hagyott fel a *basso continuo* gyakorlatával. (Emlékeztetőül: Riemann a számozott basszust annyira meghatározó stílusjegynek tartotta, hogy a barokk zene másfél századát egyszerűen „Generalbaßzeitalter"-nek nevezte.) Képzeljük el az elképzelhetetlent: egy különben tájékozott zenebarátot, aki történetesen először hallja a *Rekviem* zárófúgáját, és nem mondják meg neki, hogy mit hall. Nem Händelnél vagy legalábbis az ő stíluskörnyezetében keresné a szerzőt?

A posztbarokk Mozartot ez alkalommal egy viszonylag kicsiny, de jelleges képet nyújtó tükörben, hangszerszólós áriáiban idézem meg, amelyek mind egyházi, mint drámai zenéjében a múlttal való együttélés és egyezkedés jelképei. A „hangszerszólós ária" szakkifejezést javaslatként, elfogadó közmegegyezés reményében használom. Az áriafáleséget Mozart anyanyelvén *Arie mit obligatem Instrument*nek hívják a zenetörténészek. Ő maga partitúráiban többnyire *solo* vagy *principale* szóval figyelmeztetett az illető hangszer kiemelt szerepére, de az *obligat* szó sem volt tőle idegen. (Ezekre a megnevezési különbségekre a következőkben egyenként ki fogok térni, anélkül hogy különösebb jelentőséget tulajdonítanék nekik.) Hogy mennyire barokk jelenség ez az áriafajta, talán elég Bach kantátáinak a példájával igazolnom. Werner Neumann munkaigényes táblázatban foglalta össze a Bach-kantátákban előforduló szólóhangszeres áriák törzsadatait. Százával vannak.[1]

Mozart művében a legkorábbi idevágó darab a *Die Schuldigkeit des ersten Gebots* (Az első parancsolat kötelme) KV 35 ötödik tétele. A háromrészes, terjedelmes zenedarab műfaji besorolása szerint „geistliches Singspiel", amit „egyházi daljáték"-

1 Werner Neumann: *Handbuch der Kantaten Johann Sebastian Bachs*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, ³1967, 277–278.

nak fordíthatunk. Szövegében és alapjellegében egyházi mű. Annyiban daljáték, amennyiben drámai cselekménye nem a katolikus egyház szertartási nyelvén, latinul, hanem a vulgum nyelvén, németül zajlik. Az 1767-ben hercegérseki megrendelésre készült, jezsuita hagyományokat folytató mű első részét a gyermek Mozart, a másodikat Michael Haydn, a harmadikat Anton Caetan Adlgasser komponálta. Mozart részében az 5. szám a főszereplő, a Keresztény egyetlen áriája. A szövegben előforduló „Posaunenschall" szó kihat a kompozícióra is: a tenor énekhanghoz szólóharsona társul, amely azonban ez esetben nem harsog: alaphangerőssége a főrészben a *piano*, a középrészben pedig, amikor a „Wiederhall" szó sugallatára a hangszer az ária fráziszáró motívumait visszhangozza, *pianissimo*. A zenekar két hegedűje és két brácsája olykor a kora barokkra emlékeztető módon dialogizál. A tétel gazdag dinamikai árnyalása viszont – *pp, p, fp, poco f, più f, f, cresc.* – a Mozart korabeli modernség jele. Formáját illetőleg a tétel hagyományos *da Capo*-ária Esz-dúrban, terjedelmes c-moll középrésszel. A kiírt visszatérés nem egészen „szó szerinti", valamivel rövidebb. Feltűnőek a formarészeket elválasztó zárlatok előtti *fermaták*, nem kevesebb, mint hatszor. A hat eset közül háromban a harsonásnak nyílik alkalma *cadenza* rögtönzésére, háromszor az ének- és a hangszerszólistának összehangolva kell (vagy legalábbis kellene) rögtönöznie.

Az operaszerző Mozart 1768-ban, a *La finta semplice* KV 46a (51) *opera buffa* 9. számában élt először a hangszerszólós ária lehetőségével. *Senti l'eco* (Halld a visszhangot) – énekli Rosina, és a visszhang meg is jelenik, ha nem is folyamatos kánonban (mint például Lassus emlékezetes madrigáljában), hanem úgy, hogy az énekhang fráziszáró motívumait az *oboe solo* rendszeresen megismétli – akárcsak a megelőzőleg említett ária középrészében a harsona. Megformálásában ez az ária jellegzetesen barokk mintát követ, azt a „kéttempójú" barokk szonátaformát testesíti meg, amelyet Corelli, Telemann és mások hangszeres zenéjéből ismerünk: a lassú szakasz tonikáról dominánsra modulál, a gyors a dominánsban hangzik el, a lassú visszatérése visszamodulál az alaphangnembe, amelyet azután a gyors tonikai visszatérése erősít meg.[2]

Andante un poco adagio	Allegro grazioso	Andante un poco adagio	Allegro grazioso
1–52	53–83	84–130	131–165
Esz→B	B	B→Esz	Esz

Ami az oboavisszhangot illeti, az csak a lassú tételrészekben hangzik el, a gyorsakban az oboa szünetel.

2 Erre a barokk szonátaformaféleségre bő harminc évvel ezelőtt hívtam fel a figyelmet a *Studia Musicologicá*ban; jellemző, hogy akkor is Mozart, jelesen két hegedű-zongoraszonáta-tételének kapcsán, azok zenetörténeti előzménye gyanánt: „Die Sonatenform »in zwei Zeitmassen« bei Mozart". *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae.* Budapest: 18, (1976), 153–167. Ezúton is köszönöm a szerkesztőségnek, hogy – mivel a nyomdai munkálatok során a közölt formaképletek szedése az érthetetlenségig eltorzult – a következő, 19. évfolyam végén, a tartalomjegyzék után hibaigazítást közölt. Ezúton is kérem tanulmányom esetleges olvasóit, feltétlenül lapozzák fel ezt az *Erratát* is.

1770 a nagy olasz utazás éve, az év főműve a *Mitridate, Ré di Ponto* KV 74a (87). Az opera 13. száma egy D-dúr szopránária kürtszólóval. Különlegessége, hogy Mozart előbb szólóhangszer nélkül komponálta meg. Az idevágó irodalom úgy tudja, hogy a hangszerszólós változatot a milánói zenekar szólókürtöse ihlette.[3] A serdülő Mozart rendkívüli alkalmazkodókészségére vall, hogy a kürtszólós változatot ugyanabból a zenei anyagból írta, amelyből korábban az anélküli ősváltozatot. Mindazáltal lerí a tételről, hogy a hangszertechnikai szempontból igényes és mutatós kürtszerep utólagos hozzátét. Ez is kéttempójú, de háromszakaszos, ABA-tétel. (Terjedelmi arányait illetőleg nem szimmetrikus: a 68 ütemnyi négynegyedes *Adagio cantabile*ből a 3/8-os *Andante*szerű, G-dúr középrész és egy rövid átvezetés után csak az utolsó 18 ütem tér vissza.) A középrészben a kürt szünetel.

Az *Il re pastore* KV 208 műfaját tekintve *opera serenata*. A 10. szám címe Rondeaux, és az is, a legegyszerűbb felépítéssel:

A	B	A	C	A
1–28	29–47	48–64	68–85	96–120
Esz	B	Esz	c	Esz

A cím francia, az ABACA formaképlet is a barokk kori francia rondókra emlékeztet, a mondatfűzés viszonylagos szabadossága azonban (értsd: a „szabályos", nyolcütemenkénti periodizálás kerülése) figyelmeztet, hogy az eset azt a hagyományt folytatja ugyan, de már nem azonosul vele. A szólóhangszer megnevezése: *violino principale*. A tétel értékes különlegessége, hogy Mozart a refrén mindkét visszatérése előtt énekes *Eingang*ot, a 106. ütemben pedig énekes-hangszeres *Cadenzát* írt elő, és ezeket utólag egy külön kottalapra le is írta az énekesnő számára. Nem zárható ki, de nehezen hihető, amit a közreadó feltételez: hogy a *Cadenzá*ban ehhez a kiírt énekszólamhoz Mozart rögtönzött második szólamot várt volna el a hegedűstől.[4]

(Csak érintőlegesen tartozik tárgyunkhoz, de meg kell említenem, hogy időrend szerinti áttekintésünkben itt következnék a Mozart templomi zenéjében egyedülálló, úgynevezett „Orgelsolo-Messe": a KV 259 jelzetű *C-dúr Mise*. Megkülönböztető melléknevét a „Benedictus"-ról kapta, amelyben a hangszerszóló nem egy énekszólóhoz, hanem egy énekesnégyeshez társul. Rövid, mindössze 62 ütemnyi háromtagúság domináns középrésszel. Az orgonaszóló és az énekegyüttes szerepmegosztása eszményien kiegyensúlyozott benne.)

Következő alkalommal, 1783-ban Mozart a *Szöktetés* sikerén immár túl levő bécsi zeneszerzőként nyúlt vissza a hangszerszólós ária barokk kori hagyományához. Sógornője, Aloysia Lange, született Weber Pasquale Anfossi *Il curioso indiscreto* című

3 Luigi Ferdinando Tagliavini: „Zum vorliegenden Band". In: *Mitridate, Ré di Ponto*. (Neue Mozart Ausgabe, Serie II, Werkgruppe 5. Band 4). Kassel stb.,: Bärenreiter, 1966, XVIII. l.

4 Pierluigi Petrobelli–Wolfgang Rehm: „Vorwort". In: *Il re pastore*. (NMA, Serie II, Werkgruppe 5. Band 9). Kassel stb.: Bärenreiter, 1985, XVI. l.

operájában lépett először a bécsi olasz színház közönsége elé. A jó sógor a művésznő képességeire szabott, kétrészes A-dúr betétáriát komponált neki, „Vorrei spiegarvi, oh Dio" szövegkezdettel (KV 418). Az *oboe solo* csak az első részben, az *Adagió*ban jut szerephez, amely egy szabad megformálású da Capónak tekinthető (azért nem kimondhatóan az, mert nincs a végén tonikai zárlat, hanem átvezetéssel kapcsolódik a folytatáshoz). Az utóbb *più allegró*ba torkolló *Allegro* azzal lep meg, hogy az A-dúron kívül más hangnemben nem képez nyomatékos zárlatot. A Mozart-áriák formavilágának úttörő kutatója, Sieghart Döhring[5] figyelmeztet, hogy már a gyermekkori *La finta semplice* egyes áriáiban is vannak tempó- és ütemváltások, és hogy már a *Lucio Sillá*ban is van olyan, a lassú és a gyors tempó ellentétére alapozott ária, amely kétrészesnek *(zweiteilig)* tekinthető. Ebből a kétrészességből nőtt ki az a kéttételes *(zweisätzig)* áriatípus, amely a Da Ponte-operákban gyakori, és az utolsó életév két színpadi művében is jelentékeny szerepet játszik. Ezzel az 1783-as darabbal Mozart nagyot lépett előre e formai megoldás kiérlelésének az útján.

(Nem kívánnék e forma felidézésénél hosszasabban lecövekelni, de közbe kell vetnem, amit az egyébként igencsak körültekintő Döhring elmulasztott megemlíteni. Mozart korában ezt az egymást *attacca* követő lassú és gyors tételből álló áriát sok esetben nevezték rondónak, függetlenül attól, hogy tételeiben vannak-e a szó szoros értelmében vett rondóra valló formai megoldások vagy nincsenek. A szakszónak ezt a másodlagos jelentését az irodalomban a Mozart-kortárs jezsuita, Esteban Arteaga szentesítette. Magyarázatából kitűnik, hogy ez az áriatípus az 1780-as években igencsak időszerű volt.[6] Ezt Mozart áriatermése is igazolja. Az, hogy az ehhez az áriatípushoz tartozó áriák fölé ki van-e írva a Rondò cím, vagy nincs, teljesen esetleges.)

1786 márciusában, kevéssel a *Figaro* bemutatója előtt Mozartnak alkalma nyílott arra, hogy *Idomeneó*ját (KV 366) Bécsben is bemutassa, nem színpadon, csak hangversenyszerűen, nem nyilvánosan, csak egy főúri palota vendégeinek, részint műkedvelő arisztokraták közreműködésével. Mozart erre az alkalomra több módosítást hajtott végre a partitúrán, így Arbace 10. számú áriáját egy Idamante-áriával helyettesítette (10b. *Non temer, amato bene*). Idamantét Pulini báró énekelte, és ezt az áriáját Mozart úgy komponálta neki, hogy hegedülő barátja, August Hatzfeld gróf is hálás szólószerephez jusson benne. A „Rondo" cím ismét kéttételességre

5 Sieghart Döhring: „Die Arienformen on Mozarts Opern". *Mozart-Jahrbuch 1968/70*, Salzburg: Internationale Stiftung Mozarteum, 75.

6 „Non tutte quelle Arie somiglianti in parte ai Rondò, son veri Rondò; ma son Arie grandi, e sublimi, che contengono due motivi, o sogetti, uno lento, e l'altro spirituale, replicato due volte solamente, le quali Arie somo certamente migliori delle così dette Arie cantabile antiche, perché, più naturali, più vere e più espressive." Esteban Arteaga: *Le rivolutioni del teatro musicale italano*. Bologna–Venezia, 1783–1788, vol. III, 194. Modern lexikonban a rondó szónak ezt a különleges jelentését tudomásom szerint L. Platen írta le először, az Honegger–Massenkeil hetedik kötetében. L. Platen: „Rondeau". In: Marc Honegger–Günther Massenkeil (szerk.): *Das grosse Lexikon der Musik*, VII, Freiburg etc.: Herder, 1978–1987, 127–128. Az „új Groves"-ban külön szócikk foglalkozik az áriatípussal: Don Neville: „Rondò". In (ed.) Stanley Sadie–John Tyrell: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.*, 2. ed., London: 2001, vol. 21, 656.

utal. Az *Andante* háromrészes forma, az *Allegro moderato* pedig egy „igazi" rondó, egy-egy moll-paralell, illetve szubdomináns epizóddal. Mozart-kultúránk fájdalmas hiányossága, hogy ezt az áriát sohasem hallani, holott klasszikus szépség a javából, egyebek mellett azért is, mert tökéletes benne a hangszerszerű hegedűszólam és az énekszerű Idamante-szerep egyensúlya.

Mozart még ugyanabban az évben, 1786 decemberében másodszor is megzenésítette ugyanezt a szöveget (KV 505). Műjegyzékébe úgy vezette be, hogy „Scena con Rondò. Für mad.selle Storace und mich"; a „mich" egy zongoraszólóra vonatkozik, amelyet ő maga játszott. A „Scena" egy igényesen megkomponált, nem hosszú, de mozgalmas *Recitativo accompagnatót* jelöl. A *Rondo* ismét „igazi" rondó, előbb egy-egy domináns és moll-paralell epizóddal, majd egy harmadikkal is, amely azonban mind arányaiban, mind mozgalmasságában feltűnően túltesz előzményein: a 164-től a 195. ütemig terjedő rész valósággal fantáziaszerű, ráadásul nem a refrén visszatérése követi, hanem egy, a 212. ütemben kezdődő kóda. Eredeti megoldás!

Élete utolsó esztendejében Mozart három szólóhangszeres áriát szerzett. Feliratuktól függetlenül mind a három a szó másodlagos értelmében vett rondó, azaz lassú-gyors kéttételesség.

A „Per questa bella mano" basszusária szólónagybőgővel alkalom szülte darab, *A varázsfuvola* melléktermékének tekinthető. Mozart így írta be műjegyzékébe: „Eine Baß Aria mit obligatem Contra Baß. – für Hr. Görl und Pischlberger". Franz Xaver Görl (1764–1827) a Schikaneder-társulat énekese volt, a *Varázsfuvola*-ősbemutató Sarastrója, korábban társszerzője annak az 1790-ben keletkezett, *A bölcsek köve* című kollektív operának, amelyhez Mozart is komponált egy számot (KV 592a [625]). Friedrich Pischlberger (1741–1813), a bőgővirtuóz ugyanott volt zenekari játékos. Mozart tehát ez alkalommal is tudta, hogy ki számára komponál. A darab mindmáig a gyorskezű nagybőgősök parádés száma, és mintha Mozartot is, miközben komponálta, a hangszer bámulatos technikai lehetőségeinek a megcsillogtatása foglalkoztatta volna elsősorban. A zenei megformálás viszonylag igénytelen, legalábbis a hangnemhasználat tekintetében. Az *Andante* háromrészes dalforma, rövid domináns középrésszel, az *Allegro* alig hagyja el az alaphangnemet. Feltehető, hogy ez a kisigényűség Mozart rendkívüli alkalmazkodási készségének is következménye, ugyanis akkoriban a Bécsben és vonzáskörzetében keletkezett virtuóz nagybőgődarabokat *A–d–fisz–a* hangolású hangszereken játszották, és túlnyomórészt D-dúrban is vannak, hogy az üres húrok optimálisan érvényesülhessenek.[7]

Áttekintésünk végéhez közeledünk.

A *La Clemenza di Tito* keletkezéstörténetének fontos mozzanata, hogy Metastasio librettóját, amelyet Mozart előtt több mint negyvenen zenésítettek meg, Caterino Mazzolà gyökeresen átdolgozta, úgymond „igazi" operává alakította át („ridotta á vera opera"). Az idevágó szakirodalom nagy körültekintéssel taglalja ennek

7 Az idevágó irodalom alapműve: Alfred Planyavsky: „Mozarts Arie mit obligatem Kontrabass". *Mozart-Jahrbuch 1971/72*. Salzburg: Internationale Stiftung Mozarteum, 1973, 313–336.

az átdolgozásnak a mibenlétét és kihatását Mozart zeneszerzői teljesítményére. Az értelmezések igencsak különbözők. Arról persze szó sincs, hogy Mozartnak ezt a művét bárki is a Da Ponte-operák igényszintje szerint tartaná „igazi"-nak. Alighanem túlzott Hildesheimer, amikor azt állította, hogy a Titus alakjai „úgy jelennek meg, mint akiket arra szántak, hogy egy műfaj kései hajtásaiként ad absurdum vigyék az opera seriát. Itt a fenséges és a nevetséges között csaknem elmosódnak a határok",[8] de amennyiben túlzott, azt az igazság irányában tette. Tagadhatatlan, hogy a mű Mazzolà átdolgozása és Mozart zeneszerzői géniusza ellenére is megmaradt annak, ami: *opera seriának*, a történelmileg meghaladott „komoly" műfaj utolsó komolyan veendő (és vehető) képviselőjének. Ám a *Figaro*, a *Don Giovanni* és a *Così fan tutte* után, amelyek természetesen nem tartalmaznak hangszerszólós áriát, ez az opera már nem a zenei tegnapot meghosszabbító posztbarokk, hanem már-már a tegnapelőtt felé visszatekintő neobarokk mű.

A *Titus* két gondolatmenetünkbe vágó tételét elsődlegesen nem a szövegkönyv sugallotta, hanem az a gazdagon gyümölcsöző művészbarátság, amely Mozartot szabadkőműves páholytársához, Anton Stadlerhez fűzte, aki nemcsak kimagaslóan tehetséges klarinétművész volt, hanem hangszerének leleményes készítője, fejlesztője is. Hogy Stadler mire tudta Mozartot ihletni, a *Klarinétötös*ben és a *Klarinétversenyben* a felülmúlhatatlan művészi tökéletesség szintjén mutatkozik meg. Stadler 1791-ben elkísérte Mozartot Prágába a *Titus* bemutatójára, és ezt Mozart két szólóklarinétos áriával hálálta meg neki.

A 9. szám, Sesto B-dúr áriája fölé nincsen kiírva, hogy Rondò, de az. Már a kétrészes *Adagió*ban feltűnik, hogy a „Clarinetto solo" rövid lélegzetű belépései csak kísérik, kommentálják az énekszólamot. Ha nélküle hallanók először az áriát, alighanem tűnnék föl a hiánya. A klarinét az *Allegró*ban is csak két-, három-, legfennebb négyütemnyi közjátékok erejéig „obligát" hangszer, a többi játszanivalója mutatós „Passagenwerk": skálák és hármashangzat-felbontások.

A 23. számban, Vitellia ugyancsak kéttételes F-dúr *Rondó*jában Stadler basszetkürttel cserélte föl a klarinétot. Ez a szólama annyiban más a megelőző áriáéhoz viszonyítva, hogy olykor tematikus anyagokat is tartalmaz, igaz, csaknem mindig kettőzve valakit, vagy a szopránt, vagy a fuvolát. Erről is lerí, hogy inkább könnyű kézzel odavetett alkalmi kompozíció, semmint valamilyen átfogó dramaturgia, alkotói stratégia része.

Összefoglalólag elmondható, hogy a hangszerválasztás az esetetek többségében alkalomszerű volt. Csak a gyermekkori Keresztény-áriával (KV 35/5) kapcsolatban feltételezhetjük, hogy a harsona szólóhangszerré való előléptetését a dramaturgiai szöveghelyzet sugallotta. Egyébként Mozart a körülmények adta lehetőségekkel élt, és ez nem sikerült neki egységesen magas színvonalon. A szólóhangszer mind a korai *Mitridate*-áriában (KV 74a/13), mind a kései *Titusz* két áriájában (KV 621/9, 23) majdhogynem csak dekoratív szerepet játszik, nem igazán részese

8 Wolfgang Hildesheimer: *Mozart*. Ford.: Györffy Miklós. Budapest: Gondolat, 1985, 272.

a zenei kifejlésnek, a „Per questa bella manó"-ban (KV 612) viszont hivalkodóan csillog, már-már háttérbe szorítva az énekhangot. Három áriában (KV 46a/9, KV 74a/13, KV 418) a vokális és a hangszeres szólószerep, mivel utóbbi nem terjed ki a forma középrészére, eleve egyenlőtlen súlyú a kürt, illetve az oboa rovására. Ha merjük Mozart teljesítményeit a tárgyszerű szigorúság mérlegére állítani, ki kell, hogy mondjuk: voltaképpen csak az *Il re pastoré*ban (KV 208/10) és a „Non temer amato bene" két megzenésítésében (KV 409, KV 505) sikerült neki ezt a barokk áriaféleséget a maga klasszikus stílusába önnön színvonalán betagolnia.

ABSTRACT

FERENC LÁSZLÓ

THE POST-BAROQUE MOZART

as reflected in his arias with instrumental solos

The aria with instrumental solo (in Mozart's mother-tongue: "Arie mit obligatem Instrument") is a type characteristic of the baroque era. There are hundreds of such arias in Bach's cantatas. However, there are just a few works of Mozart where he succeeded in integrating it into his own style—labelled as classic by posterity—in a way where the equilibrium of vocal and instrumental solos lives up to the great baroque paragons (K 490, 505). Sometimes the instrumental solo encompasses part of the aria only (K 74a[87]/13, K 418), is a mere decorative accessory (K 74a [87]/13, 621/9, 621/23), or even an ostentatious showpiece at the cost of the vocal solo (K 612). The choice of the instrument (trombone, oboe, horn, violin, piano, double-bass, clarinet, basset-horn) might have been suggested by the lyrics on one occasion only (K 35/5), in the majority of cases it was incidental and personalised. The formal typology of these pieces progresses from the baroque Da Capo (K 35/5) and the slow-fast-slow-fast four-section sonata layout known from the works of Corelli, Teleman and others (K 46a[51]/9) through the ABACA rondo (K 208/10) to the slow-fast two-movement layout which was also referred to as a rondo (and mainly spelt Rondò) in Mozart's mature era.

Ferenc László was born in 1937 in Kolozsvár (Cluj), Romania where he earned his degree at the Academy of Music in 1959 and his PhD with a thesis on Bartók in 2001. He has been teaching chamber music since 1966 (between 1970-91 he taught at the Bucharest Academy of Music, since then at the Kolozsvár Academy of Music), organology since 1994 and also musicology since 2002. The public learned his name through his prolific journalism published mostly in Hungarian but also in Romanian and (on rare occasions) in German, and through his radio and television appearances. As a musicologist he wrote several books on Bartók but his books also covered Bach, Liszt, Enescu, Kodály and Brăiloiu. He wrote essays on Telemann, Haydn, Mozart, Schubert, Brahms, Ligeti, etc. and on the musical history of Transylvania.

Somfai László

STRÓFASZERKEZETŰ TÉMÁK, QUATRAIN, LIEDFORM*

Bartha Dénes elméletéről

A formatan és az azzal kapcsolatos terminológia több mint száz éve köztudottan amolyan süketek párbeszéde: a tankönyvként használható általánosítás és elméleti leegyszerűsítés s vele szemben a konkrét mesterek-mesterművek miniméségét feltáró stíluselemzés, miközben részben egymás terminológiáját használja, másmás céllal tör a tökéletességre. Csupán a komponisták gondolkodása szempontjából is különösen érdekes a kérdés. Marx és Riemann előtt is írtak utóbb szonátaformaként vagy *Liedform*ként meghatározott formákat. De míg Schubert és Weber tankönyv nélkül tanult Mozart, esetleg Beethoven partitúráiból, Mahler és Schoenberg, Bartók és Kodály már a formatani ismereteket és terminológiát is kézbe kapta tanulmányai során, s zeneszerzéstanári szóhasználatában (Kodály éppúgy, mint Schoenberg) vagy klasszikuszene-közreadói gyakorlatában (mint Bartók) a Haydn-, Mozart-, Beethoven-mesterművek formájának leírásakor éppen a terminológiával kapcsolatban maga is színvallásra kényszerült.

Ami a szűkebben vett zenetudományi elemzés terminológiáját illeti, ingoványos talajra lépünk, amikor elemzésünket kivisszük a tanterem ihletett légköréből, és elvárjuk, hogy dolgozatunk olvasója beleélje magát analitikus célkitűzéseinkbe, mi több, ráhangolódjék terminológiánkra. Egy-egy kisebb nemzet nyelvén a köztudottan erős kisugárzású, új közelítéssel jelentkező elemző tanár elméletének ideig-óráig lehet sikere, támadhatnak követői. A zenetudomány világnyelvein azonban a kritikusok köre az egész szakma, a maga analitikus módszerét virtuózan védeni tudó princetoni zeneszerzés-professzortól az egy-egy mester stílusában páratlan tudású berlini zenetudósig. A szakterület többi specialistája talán elfogadja, hogy kérdésfeltevésünk releváns, de azt remélni, hogy formatani szemléletünket és terminusainkat átveszik, naivitás. Jól emlékszem Jan LaRue csalódottságára,

* A Bartha Dénes születésének 100. évfordulója alkalmából a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság által 2008. október 3–4-én rendezett VI. tudományos konferencián az MTA Zenetudományi Intézete Bartók-termében elhangzott előadás szövegének rövidített, átszerkesztett változata.

amikor sok szempontból valóban úttörő 1970-es *Guidelines*ját[1] még Amerikában sem vezették be tankönyvként. És tanúja lehettem annak, ahogyan Bartha Dénes strófaszerkezet-elemző dolgozatainak folyama csiszolódott; kezdetben feltűnést keltett velük, azonban az általa remélt áttörés mégis elmaradt. Wilheim Andrásnak az új Bartha-kötetben megjelent tanulmánya nagy empátiával világítja meg, hogy abban a nemzetközi zenetudományi közegben, amelyben az elméleti konszenzus sajnos már nem létezett, a sikeres elfogadásnak eleve nem lehetett esélye.[2] Én mégis felidézésre érdemesnek tartom a történetet.

A hat idevágó dolgozat 1967 és 1976 között keletkezett, Bartha Dénes amerikai egyetemi tanári éveinek termése ez, bár egy kivétellel Európában jelentek meg németül, illetve angolul:

„Volkstanz-Stilisierung in Joseph Haydns Finale-Themen". In: *Festschrift für Walter Wiora,* ed. L. Finscher, C.-H. Mahling. Kassel: Bärenreiter, 1967, 375–384.

„Thematic Profile and Character in the Quartet Finales of Joseph Haydn". *Studia Musicologica,* XI (1969), 35–62. [Festschrift Szabolcsi Bence tiszteletére; a tanulmánynak csupán az első része készült el.]

„On Beethoven's Thematic Structure". *Musical Quarterly,* LVI (1970), 759–778. – Beethoven-szám, szerk.: Paul Henry Lang, szerzők: Edward Cone, Bartha Dénes, Joseph Kerman, Warren Kirkendale, Lewis Lockwood, Alfred Mann, Alexander Ringer, Maynard Solomon, Alan Tyson

„Drei Finale-Themen von Beethoven". In: *Symbolae historiae musicae: Hellmut Federhofer zum 65. Geburtstag,* ed. F. W. Riedel, H. Unverricht. Mainz: Schott, 1971, 210–216.

„Liedform-Probleme". In: *Festskrift Jens Peter Larsen,* ed. N. Schiørring, H. Glahn, C. E. Hatting. København: Hansen, 1972, 317–337.

„Das *Quatrain*-Modell in Mozarts Perioden- und Liedform-Strukturen". In: *Mozart und seine Umwelt: Salzburg 1976, Mozart Jahrbuch 1978–1979.* Kassel: Bärenreiter, 1979, 30–44.

Az 1–2. írás Haydn-finálé-témákat elemez, a 3–4. Beethoven-témákat, a két utolsó Mozartot is bevonja a vizsgálódásba. Előzményük voltaképpen nincs Bartha korábban megjelent írásaiban, noha a magyar népzenei gramofonfelvételekhez asszisztálva az 1930-as évek közepe óta *nolens volens* munkált benne a strófaszerkezet ideája.[3] Az 1956-os párizsi Mozart-konferencián tartott előadása,[4] miközben részletes áttekintést adott egyes Mozart-témák és a korabeli magyar táncok lehetséges motivikus kapcsolatairól, a strófaszerkezetet még nem érintette. *Musical Quarterly*-beli dolgozatában maga Bartha írta le, hogy 1964/65-ben budapesti növendékei tanítása közben, a kontratánc-ihletésű Haydn-szimfónia rondó-finálék kezdőtémáit elemezve ismerte fel a periódusszemlélet alkalmatlanságát, és kezdett más terminust keresni. A strófaszerkezet-dolgozatok írása tehát amerikai éveire esett, s ha eltekintünk az *Opernkapellmeister*-téma egy kései lecsapódásától,[5] kutatásként máson már nem is dolgozott.

Itt említem meg, hogy ezeknek a tanulmányoknak sajnos sem közvetlen, sem későbbi nemzetközi recepciója nem volt számottevő. Például a *New Grove*-ban ol-

vasható „Bartha" szócikk, amelyet pittsburghi kollégája, Marvin Tartak zongoraművész és kutató írt, egy sovány mondattal jelzi, hogy „késői munkáiban Haydn, Mozart és Beethoven szerkezeti és forrásproblémáira koncentrált". A magyar zenetudományt értékelő, szűkszavúságában rendkívül végiggondolt *New Grove*-szöveg is csak általánosságban említi Haydn-kutatásait; ezt a közelmúltban elhunyt Miloš Velimirović írta, akit Bartha a Yale Egyetemről ismert. Ha végignézzük a német Laaber műfajtörténeti sorozat hosszú kötetsorát *(Handbuch der musikalischen Gattungen,* 16 kötet), kiábrándító, hogy Bartha Dénest kizárólag a *Haydn Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen* közreadójaként citálják. Értékelhető utalás olvasható viszont a *New Grove* „szonátaforma" szócikkében a rokon formákkal, egyebek között a *Liedform*mal való kapcsolatnál: James Webster külön is utal a Bartha nevével összekapcsolódott „fontos, de kevéssé tanulmányozott *quatrain*"-re, megadva a Leonard G. Ratner-terminológiát *(„key-area" form),* amelyet az angolszász zenetudományban jobban ismernek.

Bartha tanulmányaihoz – eltérő hosszukhoz, nyelvválasztásukhoz, módszerbeli különbségeikhez – nem árt tudnunk, hogy közülük négy *Festschrift*ben kapott megjelenési lehetőséget, ami esetenként megszabott-korlátozott terjedelemmel járt. A Wiora- és a Federhofer-Festschrift kevés helyet adott; az előbbi így is meghatározó elméletének kifejtésében. A *Studia Musicologica* Szabolcsi-számában nem volt terjedelemkorlát, itt viszont Bartha csak az anyag feléig jutott; a folytatást nem írta meg. Az utolsó, ekként mindenképpen kitüntetett fontosságú szöveg konferencia-előadásnak készült, amelyet azonban Salzburgban ebben a terjedelmében nem lehetett prezentálni. Ha a mai olvasónak ajánlhatnám, talán a *Liedform-Problemét* tenném első helyre. De a legrangosabb megjelenés kétségkívül a harmadik, a *Musical Quarterly* Beethoven-számában. A főszerkesztő Paul Henry Lang (Láng Pál), a Columbia Egyetem tanszékvezető tanára maga válogatta össze az elit szerzőcsapatot.

Túl azon, hogy első idevágó dolgozata Walter Wiora tiszteletére jelent meg, Bartha nem véletlenül hivatkozott a Wiora-alapkönyv[6] „Volksmusik und Wiener Klassik" fejezetére, amely szolid alapokat adott Guido Adler egykori tézisének: „a bécsi klasszikus zene a népzene talaján áll", és természetesen nem mulasztotta el

1 Jan LaRue: *Guidelines for Style Analysis.* New York: Norton, 1970; 2. kiad.: Sterling Heights, MI: Harmonie Park Press, 1992.

2 Wilheim András: „Bartha Dénes zenetudományi munkássága és tudományos munkásságának bibliográfiája". In: *Bartha Dénes emlékkönyv,* szerk.: Gádor Ágnes, Szirányi Gábor. Budapest: LFZE, 2008, 164–167.

3 Bartha Dénes: „Neue ungarische Literatur zur vergleichenden Melodieforschung". *Acta Musicologica,* VIII (1936), 38–49.; uő: „Untersuchungen zur ungarischen Volksmusik". *Archiv für Musikwissenschaft,* VI (1941), 1–22., 193–212.

4 Uő: „Mozart et le folklore musical de l'Europe Centrale". In: *Les influences étrangères dans l'oeuvre de W. A. Mozart: Paris 1956.* Paris: Centre national de la recherche scientifique, é. n., 157–181.

5 Uő: „Haydn's Italian Opera Repertoire at Esterháza Palace". In: *New Looks at Italian Opera: Essays in Honor of Donald J. Grout,* ed. W. W. Austin. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1968, 172–219.

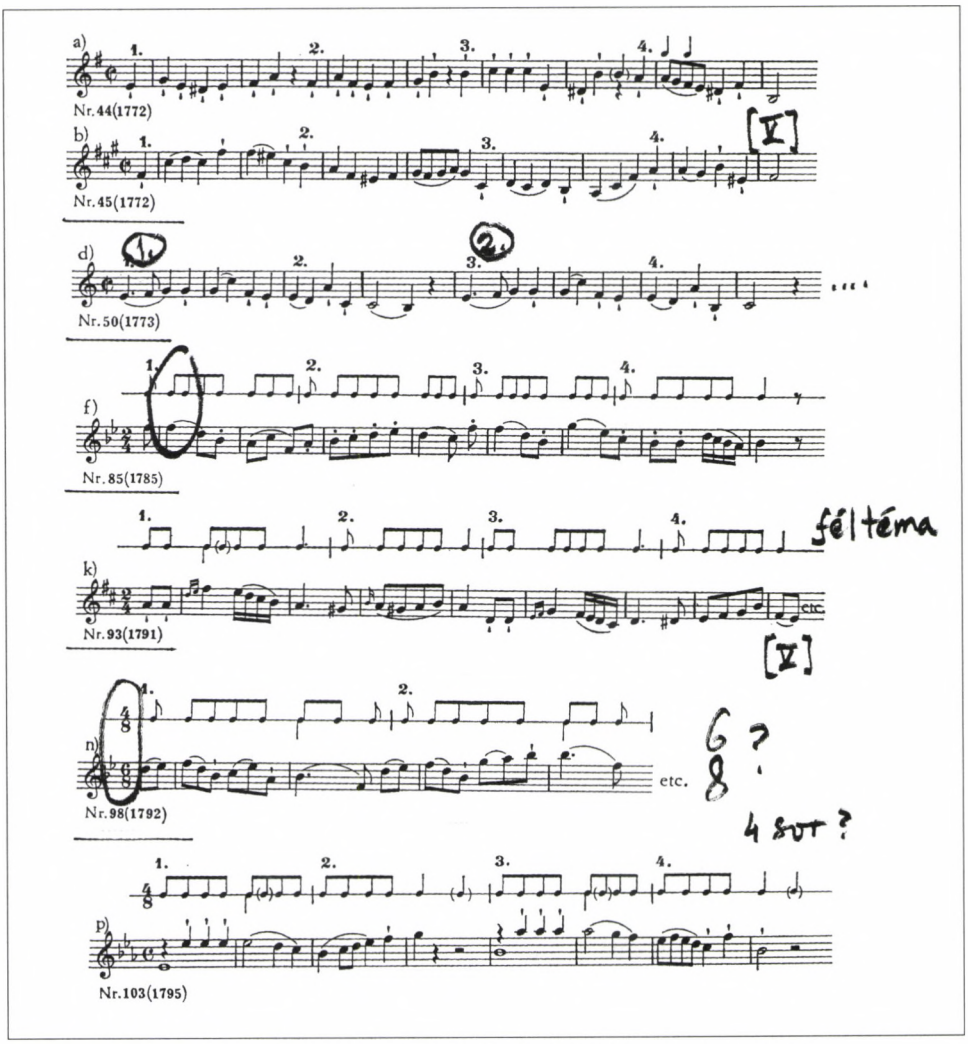
6 Walter Wiora: *Europäische Volksmusik und abendländische Tonkunst.* Kassel: Bärenreiter, 1957.

felhívni a figyelmet Szabolcsi „Haydn és a magyar zene" tárgyú kutatási eredményeire. Bartha Dénes saját elmélete azt kívánta demonstrálni, hogy a klasszikusok témái, leginkább kezdőtémái – elsősorban a táncos finálékban, bár esetenként lassú tételekben és más formákban is – nem a 19. századi német teoretikusok (elsősorban Riemann) kéttagú *Periode,* illetve *Satz* terminusaiban leírt módon viselkednek, hanem sokkal inkább a népzene, népies zene, tánczene strófaszerkezete szerint. Az alapötlet telitalálat, valósággal Kolumbusz tojása, mi több, az érvelés a bécsi klasszikus mesterek korának addig figyelmen kívül hagyott zenéire hivatkozik. A Bartha-elmélet kezdeti sikeres fogadtatása ebben a valóban újszerű megfigyelésben gyökerezik.

A szakma fenntartásai a konkrét esetek kapcsán jelentkeztek. Bartha már a Wiora-Festschrift-beli dolgozat kottapéldáiban is beszámozta a dallamsorokat (kezdetben arab, a későbbi tanulmányokban római számokkal). Mármost tényleg négysoros strófányi-e például a 44. szimfónia finálétémája? *(1. ábra: a/ kottasor – a szemközti oldalon.)* Ezt hallgatói-olvasói kezdettől részben vitatták, mondván, hogy a „Gyász"-szimfónia idézett szakasza egy hosszabb témának csupán első tagja, amely félzárlaton ér véget. A 45., „Búcsú"-szimfónia idézett 8 taktusa *(b/ kottasor)* ugyan tonikára érkezik, amit Haydn megismétel, de ez is csak az első része a témának. Számos esetben a Bartha kottapéldáiban 8 „szótagos" (vagy csupán 6, 7 szótagos) „sor"-okra mesterségesen szételemzett ABAB vagy ABAC tartalmú „strófa" voltaképpen félstrófányi zene (például a *k/ kottasor).*

További berzenkedést váltott ki a kontratáncritmus kimutatása érdekében bevezetett külön ritmussor egyik-másik értelmezése, esetenként egyenesen manipulációja (például az *f/* vagy *k/ kottasor* témájában), kivált a karakter szempontjából meghatározóan fontos legatók és staccatók jelenlétében. A hol két-, hol egynyolcad hangnyi felütéssel elemzett kontratáncritmika felettébb erőltetett. Miként az is, ahogyan Bartha 6/8-os témákra húzta rá a kontratáncritmust (például az *n/ kottasor).* Bármennyire árnyalta szöveges kommentárjait, az olyan példa, mint a 103. szimfóniából finálefőtémaként citált 8 ütem *(p/ kottasor),* azért váltott ki fejcsóválást, mert noha érzékelhető egyfajta ministrófakontúr, és talán a *Volkstanz*-háttér is elfogadható, de vajon ez tenné naggyá ezt a zseniális Haydn-témát? Hiszen az alapgondolat eleve összetettebb, hosszabb, kontrapunktikus: a kürtkvintes téma hosszú hangjaira ellenpontként felel ez a fürgébb 8 taktus, majd a téma remek, már-már a *Meistersinger* stílusát előrevetítő kontrapunktba, fokozásba torkollik – amely természetesen nem riemanni periódus, de természete szerint nem is strófaszerkezetű.

Bartha Dénes most már kettős, budapesti–pittsburghi illetőségűként jegyzett második dolgozata az alkalomhoz illő, a zenei köznyelv kérdésére utaló Szabolcsi-indítással szisztematikusan vette végig a Haydn-kvartett-termés op. 42-ig tartó első felét, valamennyi finálé-kezdőtémát kommentálva. Maga az elemzés általában kissé mechanikus. Mellesleg már itt megmutatkozott Bartha eljárásának egy másik, többeket provokáló vonása: szüntelenül bővítette és megváltoztatta terminológiáját, rövidítéseit, amit persze az, hogy az írások egyszer angol, másszor német nyelven születtek, tovább bonyolított.



1. ábra. Részletek a Volkstanz-Stilisierung in Joseph Haydns Finale-Themen *kottapéldáiból (S. L. bejegyzéseivel)*

Harmadik esszéjében – a *Musical Quarterly* rangjának, elterjedtségének köszönhetően valamennyi idevágó dolgozata közül ezt olvashatták világszerte a legtöbben – utalva a *P. H. Lang*-Festschriftben megjelent Larsen-tanulmány címére („The Viennese Classical School: a Challenge to Musicology"),[7] Bartha a maga munkáját „a challenge the traditional concept of phrase and periode structure"-ként határozta meg. A korábbi elméletírók kritikai szemléje után az általánosan elterjedt ze-

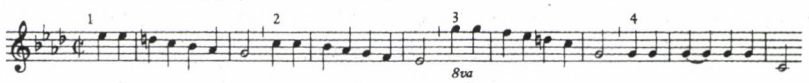
7 Jens Peter Larsen: „The Viennese Classical School: a Challenge to Musicology". *Current Musicology* IX (1969), 107.

nei „frázis" léptékén túlmenő formai egységek kutatásának indokolásaként meglehetősen keményen bírálta a chicagói iskola olyan hírességét is, mint Leonard Meyer, aki egyébként az amerikai zenei analízis egyik legeredetibb gondolkodója volt, a következő évtized erős kisugárzású professzora Philadelphiában.

Bartha konkrét Beethoven-téma-elemzései jobbára itt is tolvajnyelven írt, újabb terminusokkal bonyolított, csupán az általa kiemelendőnek vélt szempontokat feldolgozó sillabuszok. Ennek illusztrálására bemutatom az op. 2 no. 1 f-moll zongoraszonáta finálé-melléktémájának elemzését (2. *ábra*). A rövidítésekkel túlhalmozott szövegben kétségkívül van felesleges premissza (1. pont: a téma „nem periódus"), tolvajnyelv (QSS = *Quaternary Stanza Structure* = négysoros strófaszerkezet; IM = *increased motion* = mozgássűrítés; RM = *reduced motion* = mozgásritkítás), de finom zenei megfigyelés is (a 4. sorbeli mozgásritkítás révén a ritmus a hamarosan újra felhangzó főtémára utal), és egy részben talán ideillő Haydn-analógia. (Mármost hogy az opusz Haydnnak szóló ajánlása révén ez releváns-e, vagy sem, ki-ki eldöntheti.) Megkockáztatom, hogy a *Musical Quarterly* e számának többi kiváló Beethoven-specialistája, miként a folyóirat számos olvasója, az ilyesfajta elemzést legfeljebb érdekes kiindulásnak tekintette, és a maga addigi módszereinek feladására nem talált komoly indokot.

A *Federhofer*-Festschrift-beli kis cikk inkább Bartha amerikai tanítási nyersanyagaiból kikerekített német verzió. Az ötödik, a *Liedfrom-Probleme* című dolgozat azonban Bartha Dénes elmélete szempontjából alapmű. Itt, nem kis részben azért, mert Mozart zenéje kínálta a lehetőséget, a témányi anyagok után, vagyis a perió-

Ex. 5 Piano Sonata in F minor, Opus 2, No. 1, finale, mm. 35-42



The secondary theme in the last movement of the piano sonata Opus 2, No. 1 (see Ex. 5), may be described as follows:

1. It does not form a period.
2. QSS: *AA'A"B*.
3. Syllable count: 7, 7, 7, 6. The fact that it has one less syllable creates RM in verse 4 and establishes a remarkable kinship with the rhythmic-metric pattern of the primary theme (measures 1-12).

The seven-syllable metric pattern of this C minor theme is strongly reminiscent of several contredanse-inspired Haydn themes, most notably the primary theme of Symphony No. 88, first movement, though verse 4 there has IM. The theme of the finale of Symphony No. 78 also shows a marked likeness. (This theme — *ABA'B'* — is fashioned as a period.) It may be worth mentioning that Beethoven's Opus 2 was published with a dedication to Haydn.

2. ábra. Beethoven op. 2 no. 1 f-moll zongoraszonátájának *finálé-melléktémája, elemzés az* On Beethoven's Thematic Structure *tanulmányban*

dus terminológia kritikája után a hosszabb tételrésznyi-tételnyi „nagystrófa"-szerűségek nyomába eredt, a *Liedform* szerkezeteket helyezte új megvilágításba. Larsen-Festschriftről lévén szó, Jens Peter híressé vált *Sonatenform-Probleme* című cikkének[8] analógiájára ennek a *Liedform-Probleme* címet adta. Nincs mód mindannak elmondására, amit hozzátett korábbi érveihez, de ezúttal is mutatok példát egy leíró (kotta nélküli) elemzésére. Haydn 103. szimfóniájának kétségkívül magyaros Andantéje, annak (az ismétlésekkel) első 52 taktusa jelenik meg ebben az AA B+A' B+A' nagystrófakontúrban, a III–IV. sorok közötti *enjambement* jelenlétével (az „összekapcsolás" szakkifejezést Bartha a költészettanból adaptálta). Ami ennek és a cikkbeli többi hasonló elemzésvázlatnak formájában, tartalmában testet ölt, az nem csupán tudománymódszertani probléma (hogy tudniillik a tanításban felhasználható jegyzetlapok sora nem helyettesítheti egy tudományos értekezés szigorúan kifejtett érvelését), hanem pszichológiai lecsapódása is Bartha Dénes ekkor már nyilvánvaló frusztrációjának.

Haydn: Symphonie No. 103 — II. Satz: Andante T. 1–26 (mit den vorgeschriebenen Repetitionen: 52 Takte), Themengruppe c-Moll. Zwei-Reprisen-Tanzform. Dem stilistischen Charakter nach ist die Melodie den um 1790—1800 florierenden (und oft in Wien gedruckten) ungarischen Verbunkos-Tänzen verhaftet, was die Wahl der Tanzform hier spezifisch motiviert haben dürfte. Aufbau-Modell:

Takte	1.—8.	:‖:	9.—16.	17.—26.	:‖	
Taktzahlen	8	8	8 (=1,1, 1,1,2,2)	10 (8+2)	8+10	= 52 Takte
Großzeilen	I.	II.	III+Enj.	IV.	V-VI=III-IV rep.	
Motivik	A	A	B (=b,b,b, bCC,Enj.)	A'	B+A'	

Kommentar. Großzeile I: Thema von 4×4 = 16 Hebungen aufgestellt; statisch tanzhafter Charakter; am Ende offen, »Gegenperiode«. — II: Thema repetiert. — III: komplexe Kontrastwirkung zu I—II: motivische Fragmentation, tonal in S- (T. 9—11) und D- (T. 13–15) Richtung abschweifend; T. 14 überm. Sextakkord; Nebendominanten; im ganzen durchführungsartig, dynamischer Charakter; punktierte Violinfigur in T. 16: Enjambement. – IV: Variante von I—II, mit speziell komplexem *Schlußeffekt:* Melodie in den Baß verlegt, dazu Gegenmelodie im Diskant; durch Einschübe um 2 Takte verlängert. — V—VI = III—IV: mechanische Repetition der zweiten Strophenhälfte, wie im Volkslied (geistlich und weltlich) üblich.

3. ábra. Haydn 103. szimfónia, *a II. tétel 1–26. üteme, elemzés a* Liedform-Probleme *tanulmányban*

8 Uő: „Sonatenform-Probleme". In: *Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag*, ed. A. A. Abert & W. Pfannkuch. Kassel: Bärenreiter, 1963, 221–230.

Sektion Volks- und Tanzmusik
Leitung: Gerhard Croll (Salzburg)

Teilnehmer: Dénes Bartha (Pittsburgh), Walter Deutsch (Wien), Joseph Heinz Eibl (Eichenau), Marius Flothuis (Amsterdam), Ernst Hintermaier (Salzburg), Wolfgang Plath (Augsburg)

Donnerstag, 5. August 1976, 9 bis 12.30 Uhr

Das Quatrain-Modell in Mozarts Perioden- und Liedform-Strukturen

VON DÉNES BARTHA

Vor etwa zwanzig Jahren hat Walter Wiora in seiner beachtenswerten Arbeit „Europäische Volksmusik und abendländische Tonkunst" (Kassel 1957) das Kapitel über „Volksmusik und Wiener Klassik" mit diesem Zitat von Guido Adler eingeleitet: „Die Kunst der Wiener Klassik steht auf dem Boden der Volksmusik" und dieses Diktum mit weiteren Aussprüchen ähnlichen Sinnes von Wilhelm Fischer und Robert Lach belegt[1]. Aber schon auf den nächsten Seiten fühlte sich Wiora bewogen, die Geltung des Zitats einzuschränken: „Offenkundige Zusammenhänge mit bestimmten Volksweisen sind zumeist nur für Vorhöfe und Nebengebäude der klassischen Burg (in Tänzen, Serenaden, Divertimenti usw.) aufgezeigt worden ... Dagegen scheinen in denjenigen Gattungen, die den Kernbestand ... der Klassik als großer Kunst ausmachen, z. B. Symphonien und Streichquartetten, Zusammenhänge mit bestimmten Volksweisen spärlich und ungewiß zu sein." (S. 105–106).

Meinerseits kann ich Wiora nur ausdrücklich beistimmen, wenn er darauf besteht, daß ein Vergleich einzelner Phrasen und Wendungen (meistens populärem Allgemeingut des 18. Jahrhunderts entstammend) uns hier nicht zum ersehnten Ziele führen kann und daß wir anstelle dessen, wenn irgend möglich, komplette Weisen und auch besonders Strukturen vergleichen müssen. Das ist von Wiora in seinen Melodietabellen (S. 221–228) mit beachtenswertem Erfolg, meines Wissens erstmalig auf breiter Ebene, versucht worden[2].

In dieser Hinsicht scheint mir sein Spezialkapitel „Typen der Melodiegestalt" (S. 110 ff.) wichtige Hinweise zu enthalten, die ich hier zum Ausgang nehmen und weiter entwickeln möchte. Sein nachdrücklicher Hinweis auf den Vierzeiler als das vorherrschende Formprinzip der abendländischen Volksmusik der letzten Jahrhunderte scheint mir besonders bedeutsam. Das analytische Rüstzeug der traditionellen Musiktheorie arbeitet (speziell seit dem 19. Jahrhundert) notorisch mit zwei- oder dreiteiligen Gebilden: wie das der zweiteiligen Periode (deren Konzept Mattheson nicht aus dem Volkslied, sondern aus der antik-barocken Rhetorik entlehnte), der zwei- oder dreiteiligen Liedform und (seit Westphal und Lorenz) mit der dreiteiligen Barform. Meinerseits arbeite ich seit Jahren an einem anspruchsvollen Projekt, die meisten dieser traditionellen Form-Modelle durch das Vierzeiler-Modell (abgekürzt als Quatrain = Q) und dessen typische Varianten zu ersetzen, wodurch es mir zu gelingen scheint, bedeutend präzisere und treffendere Modelle für eine progressive Formanalyse in die Hand zu bekommen. Unter den bei Wiora angeführten verschiedenen Vierzeiler-Modellen (AABB, ABBA usw.) scheint mir ein spezieller Q-Typus für die Musik des 18. und 19. Jahrhunderts

[1] Genaue Referenzen für die Zitate und weitere Literaturangaben sind bei Wiora, a. a. O., S. 105 ff., gegeben.

[2] Hier möchte ich gleich darauf hinweisen, daß ich mein volksmusikalisches Vergleichsmaterial nicht auf die eigentliche Bauernmusik (wie bei Wiora) beschränken möchte, sondern Melodiestrukturen der städtischen Popularmusik (wie „Lieder im Volkston", populäre Kirchenlieder in Gesangbüchern usw.) zum Vergleich auch mit heranziehe.

4. ábra. Bartha Dénes hatodik tanulmányának első oldala

A *Liedform-Probleme* kódájaként az AABA nagystrófát természetesen a szonátaformával is kapcsolatba hozta (expozíció = A, expozíció-ismétlés = A, kidolgozási rész = B, rekapituláció = A) – miért is ne. És felvetette, ismét egy autoritásra utalva, hogy a bécsi klasszika egészéről szóló Mellers-könyv címe, a *The Sonata Principle,* talán átfogalmazható lenne: *The Stanza Principle.* NB. a brit Wilfrid Mel-

lers még az 1960-as években, Bartha egyik elődeként volt „Andrew Mellon Professor" Pittsburghben. A feltehetően kettejük eszmecseréjének keretében szóba került készülő könyv a lexikonok szerint végül nem jelent meg.

A „négysoros" strófaszerkezet helyett használt francia *quatrain* kifejezés az utolsó tanulmányban gyökeresedett meg. Az 1976-os salzburgi konferenciakörnyezet esélyt adott arra, hogy régi és meghitt barátjának, Gerhard Croll professzornak elnökletével nagyon eltérő területről érkező tudósok előtt (Walter Deutsch népzenekutató, Wolfgang Plath Mozart-specialista, Marius Flothuis zenetudós és zeneszerző stb., *lásd a 4. ábrát a szemközti oldalon)*, mintegy az alapoktól elindulva, minden addiginál részletesebben magyarázza el terminológiáját, a különféle formatani iskoláktól való elhatárolódásának motívumait. Tagadhatatlan, hogy a kör bezárulni látszott: a hatodik dolgozat Wiora-, Adler- stb. idézetei szinte rekapitulálják az első tanulmány indítását. Pedig az analízis terén, legalábbis a műfajokat illetően, Bartha itt minden korábbi argumentációjánál messzebbre ment, még vokális zenét, Mozart-áriaformákat is vizsgált. És persze bemutatta rövidítéseinek újabb, revideált listáját, amely azonban, miként vizsgálati módszerének egésze, lényegében visszhangtalan maradt a német nyelvű szakirodalomban.

A következő esztendőben, 1977-ben az oxfordi Christ Church College-ban exkluzív szimpóziumot rendeztek *Modern Musicology and the Historical Tradition of Musical Scholarship* címmel,[9] mely felért egy posztgraduális képzéssel, olyan tudósok válogatott csapata jött itt össze. Az idősebbek sorában egyebek között Nino Pirrotta, Kurt von Fischer, Arthur Mendel, Heinrich Hüschen, Anna Amalie Abert, Howard Ferguson, Willam Austin; az oxfordi szeniorok képviseletében Denis Arnold, Anthony Baines, Albi Rosental; az aktív éveik derekát taposók közül Claude Palisca, Howard M. Brown, Walter Salmen; a valamivel fiatalabbak java brit volt: Ian Bent, Hugh Macdonald, Edward Olleson, Susan Wollenberg (és egy európai, jómagam). Meghívást kapott Bartha tanár úr is; egyébként ez volt az utolsó alkalom, hogy nyugat-európai konferencián találkoztunk. Ekkor még beszélt az elméletéről, de a kötetben megjelentethető új verziót már nem tudott összehozni, panaszolta lehangoltan. Elméletének végső összefoglalását, a tervezett könyvformát utóbb sem készítette el.[10]

9 A konferencia nyomtatást megért előadásait lásd Edward Olleson (ed.): *Modern Musical Scholarship*. Stockfield: Oriel Press, 1978.

10 Ő maga egy 1975. április 21-i, Kovács Dénes rektorhoz írt, újabb fizetés nélküli szabadságot kérő hosszabb levél mellékletében idevágó kutatásairól és a tervezett könyvről ezt írta: „Az utóbbi évek folyamán (jelentős mértékben Bartók és Kodály munkásságától kapott inspiráció eredményeképpen) hosszas elemző kutatással azon dolgoztam, hogy az európai nagy klasszikusok (Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert etc.) zenéjének népzenei kapcsolatait felkutassam, és ebben olyan meglepő adatokra és kompozíciós elvekre bukkantam, amelyek a magyar és középeurópai népzene négysoros strófatípusát a klasszikus zene egyik alapvető (eddig fel nem ismert) konstrukciós elveként mutatták fel. A kutatás érvényességét számtalan egyetemi vendégelőadásban és diszkusszióban kontrolláltam. – Mostanában eljött az ideje e sok éves munka eredményeinek cikkekben (és várhatólag nagyobb könyvben) való publikálására. Miután érzésben és lélekben nagyon is magyarnak érzem magam, úgy tervezem, hogy ide vonatkozó eredményeimet először Budapesten publikálnám, magyarul, és csak ezután angolul vagy németül." *Bartha Dénes emlékkönyv*, 153.

Bartha Dénes strófaszerkezet-dolgozatainak legsebezhetőbb pontjai talán ezek voltak (a kevésbé fontossal kezdve):

Kottapéldáiban csak a témák dallamait vizsgálta. Ez riemannos emléket kelthetett olvasóiban és egyáltalán nem harmonizált az 1960/70-es évek progresszív analitikus irodalmával.

A vizsgálata tárgyául kijelölt témákat gyakorta önkényesen redukálta akkorára, hogy még jól illjen rájuk a strófaszerkezet.

A korabeli népzenével, populáris zenével, tánczenével való kapcsolatot csak általánosságban említette, Haydn, Beethoven, Mozart *quatrain*jeinek lehetséges inspiráló forrásait nem tudta zenetudós kollégáit meggyőző témaegyedekkel demonstrálni.

Zömmel csak a táncos finálék kezdőtémáira koncentrált, s nem volt új mondanivalója az instrumentális főtételek (a szonátaformájú nyitótételek) valóban 18. századi, retorikai szemléletű „mondat", „periódus" képzéséről. Vagyis módszerének fő csapása a Riemmannt követő korszak elemzéseinek-terminológiájának kritikájában a leglényegesebb kérdéseket illetően nem hozhatott áttörést.

Folytathatók-e Bartha vizsgálati módszerei a későbbi korok zenéjének analízisében? A strófaszerkezetű tematika elemzése a 19. századi dalirodalomtól számos 20. századi zeneszerző életművéig mára könyvtárnyi szakirodalom. Éppen Bartók és Kodály saját költésű témáinak jelentős része meg sem érthető az általuk bensőségesen ismert, elemzett, rendszerezett szerkezetek, strófafáleségek ihletése nélkül. Az idevágó magyar kutatások egyébként már elkezdődtek Bartha Dénes vizsgálódásai előtt, legfeljebb volt növendékei némelyikének elemző reflexeiben, áttételesen kapcsolódnak az ő *quatrain*-modelljéhez.

Arról azonban meg vagyok győződve, hogy a strófaszerkezetű műzenei tematika vizsgálata még távolról sem kimerített kutatási téma.

ABSTRACT

LÁSZLÓ SOMFAI

STANZA STRUCTURE, QUATRAIN, LIEDFORM

Dénes Bartha's Concept

In the last decade of his active years, teaching in the United States, between 1967 and 1976 Dénes Bartha published six studies in German and English (listed on p. 386) on a special formation of themes primarily in the instrumental music of Haydn and Beethoven, but also of Mozart. As a criticism of Riemann's "period" *(Periode)* theory, he demonstrated that the structure of several opening themes of the finale in symphonies and string quartets—but also the contours of subsequent themes, in other genres and other movements too—were closely related to the four-line structure of a stanza (*quatrain* in French). This phenomenon, familiar from folk song and popular dance music already in the 18th century, often combined with the rhythmic pattern of the contredanse, was the focus of Bartha's interest. He used refined analytical methods borrowed from the vocabulary of Hungarian ethnomusicology; he marked the "lines" of a "stanza" with numbers 1. 2. 3. 4., or according to the content as AABA form, etc. (see examples 1 and 2–3). Critics of his concept pointed out that for the sake of a perfect stanza Bartha often focused on a truncated short form of the actual theme (the first phrase, the first half of a period). Another criticized aspect of his theory is that Bartha extended the classical German *Liedform* (a // b+a), viewed as a large-sized version of the AABA stanza, to apply also to complete movements, and suggested that a characteristic feature of the classical style was not so much the sonata-form principle as the stanza principle.

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 recent studies on Bartók include "»Written between the desk and the piano«: dating Béla Bartók's sketches" in Patricia Hall, Friedemann Sallis (ed.): *A Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 114–130; „Béla Bartók's Concept of »Genuine and Valuable Art«" in *Danish Yearbook of Musicology* 32 (2004), 15–27; „Mi a magyar Bartók Béla zenéjében? Nacionalizmus, »népek testvérré válása«, világzene" in: Romsics Ignác, Szegedy-Maszák Mihály (szerk.), *Mi a magyar?* (Budapest: Habsburg Történeti Intézet–Rubicon, 2005), 231–257; „Perfect Notation in Historical Context. The Case of Bartók's String Quartets" in *Studia Musicologica* 47/3–4 (2006), 293–309; „Desiderata Bartókiana: A Survey of Missing Links in Bartók Studies" in *International Journal of Musicology* 9: Bartók International Congress 2000 (Frankfurt/M: Lang, 2006), 385–420.

Dénes Bartha was the advisor for Somfai's dissertation ("A klasszikus kvartetthangzás megszületése Haydn vonósnégyeseiben" [The birth of the classical quartet idiom in Haydn's string quartets], 1960), and they worked together on the book *Haydn als Opernkapellmeister* (Budapest & Mainz: Akadémiai Kiadó & Schott, 1960).

KEDD DÉLUTÁNI ZENETUDOMÁNY 2008/09

Nyilvános előadások a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Zenetudományi Tanszékének szervezésében, a Pro Musicologia Hungarica Alapítvány támogatásával

ŐSZI FÉLÉV

2008. október 21.
KOMLÓS KATALIN (Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem)
Haydn angol canzonettái a műfaj kontextusában

2008. november 25.
KOVALCSIK KATALIN (MTA Zenetudományi Intézete)
Elméletek a kortársi zenei tájakról

2008. december 9.
DALOS ANNA (MTA Zenetudományi Intézete)
Időskori önarckép C-dúrban – Kodály Zoltán Szimfóniájáról

TAVASZI FÉLÉV

2009. február 17.
PAPP MÁRTA (MR3-Bartók Rádió)
Napfényben és napfény nélkül – Muszorgszkij lírájáról

2009. március 24.
GILÁNYI GABRIELLA (MTA Zenetudományi Intézete)
Gregorián kódexek az Egyetemi Könyvtár abolíciós gyűjteményében – A magyarországi ferences antifonálé

2009. április 14.
KACZMARCZYK ADRIENNE (Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem)
La città dolente – Liszt Dante-kommentárjai

Az előadások 16.30 órakor kezdődnek.

Az ŐSZI FÉLÉV előadásainak helyszíne a Zeneakadémia Tanácsterme
(LFZE, Budapest, VI. kerület, Liszt Ferenc tér 8. I. emelet, rektori folyosó)

Kusz Veronika

SZABAD ÉS »SZABAD« VARIÁCIÓK DOHNÁNYI ERNŐ MŰVEIBEN*

Dohnányi és a variáció

Dohnányi életművében alapvető jelentőséggel bír a variáció műfaja: opuszszámot kapott kompozícióinak mintegy fele variáció vagy ilyen tételt is tartalmazó ciklus, sorozat.[1] E darabok egyenletesen oszlanak el a szerző alkotói korszakaiban, előadói apparátus szempontjából pedig igen változatosak. Jellemző, hogy Dohnányi legterjedelmesebb zongoraművei is variációsorozatok,[2] s hogy más apparátusra készült szonátaciklusainak (szimfóniáinak, vonósnégyeseinek, kamaraszonátáinak) több mint kétharmadában szerepel ilyen forma. Kortársai figyelmét nem kerülte el a zeneszerző e sajátos preferenciája. Papp Viktor, illetve az 1954-es *MGG*-lexikon Dohnányi-szócikkének szerzője, Haraszti Emil például a következőképp méltatta a komponista variációs művészetét: „Dohnányi a variációs forma legnagyobb mesterei közül való".[3] „A fejlesztés és a variáció mestere."[4]

Dohnányi variációs műveinek jelentőségéről első monográfusa, Vázsonyi Bálint is említést tett,[5] ám az életműre irányuló kutatások megtorpanása miatt a Dohnányi-stílus e jellemzője sem vált köztudomásúvá. Ugyanakkor a ma talán legismertebb és egyik legtöbbet játszott Dohnányi-műnek éppen a szóban forgó műfaj egy mutatós képviselője, a *Variációk egy gyermekdalra* (op. 25) című kompozíció mondható – így a zeneszerző neve napjaink zenei életében is mégiscsak összekapcsolódik a variációval. Fontos azonban leszögezni, hogy bár kétségkívül a *Gyermekdal-változatok*

* A Bartha Dénes születésének 100. évfordulója alkalmából a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság által 2008. október 3–4-én rendezett VI. tudományos konferencián az MTA Zenetudományi Intézete Bartók Termében elhangzott előadás.

1 A témával a Vikárius László témavezetésével készült *Dohnányi Ernő variációs művei* című szakdolgozatomban (2003) foglalkoztam részletesebben, így e tanulmány részben annak anyagára épül.

2 *Variációk és fuga G. E. témájára* (op. 4), *Passacaglia* (op. 6), *Változatok egy magyar népdalra* (op. 29).

3 Papp Viktor: *Dohnányi Ernő (Arckép)*. Budapest: Stádium Sajtóvállalat Rt., 1927, 35.

4 Emile Haraszti: „Dohnányi, Ernst von". In: *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Band 3. Hrsg. Friedrich Blume. Kassel: Bärenreiter, 1954, 624–627., 626.

5 Az első alkotói periódus jellemzésekor ezt írja: „Már itt kialakulóban van a kép. Mindez elkíséri Dohnányit alkotómunkája során: a szerkesztés fölényes biztonsága, az ellenpont és a variáció állandó szerepe, a valcer iránt – soha meg nem szűnő – érdeklődés, és a sajátos, tiszta líra." Vázsonyi Bálint: *Dohnányi Ernő*. Budapest: Nap Kiadó, ²2002, 104.

is a szerző variációs forma iránti vonzalmáról árulkodik, elsősorban e mű alapján aligha alkothatunk reális képet Dohnányi jellegzetes variációs stílusáról.

A ma magyarul „Hull a pelyhes fehér hó" szöveggel énekelt, de több nyelvterületen ismert gyermekdalra (franciául: „Ah! vous dirai-je, Maman"; angolul: „Baa, Baa Black Sheep", „Twinkle, Twinkle Little Star", „Alphabet Song"; németül: „Morgen kommt der Weihnachtsmann"; hollandul: „Altijd is Kortjakje ziek") írott mű talán éppen a téma nemzetközi jellegének köszönhetően már 1914-es ősbemutatója óta az egyik legnépszerűbb Dohnányi-opusznak számít – kivált Nagy-Britanniában és az Egyesült Államokban. A szerző által hangsúlyozott sorrendben „zenekarra és zongorára"[6] készült darabot valamiféle briliáns műfaj- és stílusgyakorlatként szokás értelmezni. Vázsonyi igen találóan „zenei *Így írtok ti*"-ként aposztrofálta.[7] Joggal állíthatjuk, hogy a kompozíció nem is elsősorban a gyermekdaltémára, hanem az európai zenetörténet bő egy évszázadának eseményeire írt variációsorozat. Ahogy Kovács Sándor fogalmazott: Dohnányi ezúttal magát a reprodukciót választotta műve legfőbb tartalmául.[8] A végtelenül egyszerű téma valóban aligha szolgálhat elég gazdag motivikus alapanyagként a tucatnyi nagyszabású szimfonikus változat felépítéséhez. A zeneszerző ezért más módon használta fel a témát: szabad karaktervariációkat írt a dallamra – sőt inkább a dallam *köré*. Így fakadhatott a szerény melódiából szimfonikus műfaj- és stílusparódia-miniatűrök egész sora: a gyermekdal hol valcer (7. variáció), passacaglia (10.), korál (11.) jelmezét ölti magára; hol Schumann (2.), Brahms (3., 5., 10.), Mahler (8.), Strauss (4.) vagy Beethoven (9.) nyelvén szólal meg; s mindeközben Mozart azonos témájú zongoravariációira való utalással szimbolikusan kapcsolódik a műfajtörténet előzményeihez is.

A variációk egymástól és a tématól való szabadsága-függetlensége azonban nem valamiféle esetlegességből vagy a koncepció hiányából adódik. A szerző maga is elárulta a halálát megelőző évben született, főként visszaemlékezéseit és amerikai benyomásait rögzítő könyvecskében, a *Búcsú és üzenet*ben,[9] hogy a dallam zenei tartalma nem volt igazán lényeges számára, s csak a kompozíciós folyamat egy későbbi stádiumában konkretizálódott:

> Mikor az egyik legismertebb művem, a GYERMEKDAL-VARIÁCIÓIM felől érdeklődtek az emberek, azt kérdezték, vajon az a kis gyermekdal-téma inspirált-e, hogy művemet rá felépítsem? Ez tévedés. Nekem nagymérvű variációk voltak az agyamban és kutattam valami egyszerű kis motivum után, melyre ez alkotást felépíthettem.[10]

---

6 Dohnányi többször hangsúlyozta, hogy a *Gyermekdal-változatok* nem zongoraverseny, hiszen a zenekarnak egyenrangú szerepe van. Egy interjúban úgy fogalmazott: „written to orchestra and *obligato* piano". (Interjú Dohnányival, Athens, Ohio, 1958. Florida State University, Dohnányi Collection: DAT 41.)

7 Vázsonyi: i. m. 130.

8 Kovács Sándor: „Dohnányi Ernő: Változatok egy Gyermekdalra". In: *A hét zeneműve*. Szerk.: Kroó György. Budapest: Zeneműkiadó, 1978, 104–112., 106.

9 Dohnányi Ernő: *Búcsú és üzenet*. München: Nemzetőr, 1962.

10 Uott 29. Ugyan a *Búcsú és üzenet* szerzősége vitatható, hiszen sok esetben Dohnányi harmadik feleségének, Zachár Ilonának kifejezésmódját tükrözi, a kifejezetten zenéről, Dohnányi műveiről szóló szakaszokban nagy valószínűséggel a zeneszerző gondolataira ismerhetünk. Ráadásul a fönti idézetben leírtak bizonyíthatóan elhangzottak a 6. jegyzetben hivatkozott, 1958-ban rögzített amerikai interjúban.

A *Búcsú és üzenet*ből és Dohnányi egyéb nyilatkozataiból az is kiderül, hogy ő maga nem sorolta legkedvesebb művei közé a *Gyermekdal-változatok*at. Egy 1948-as levelében például így ír:

> Vasárnap (9-én) Londonban játszom a „Gyermekdal-variációkat". (Ezt persze nem én választottam, de az angolok evvel a darabbal meg vannak őrülve.)[11]

Kérdés természetesen, hogy a szerző állásfoglalása mögött pontosan mi áll: csupán más, kevésbé népszerű műveit védte,[12] vagy kifejezetten zenei okokból nem érezte legjobb művei közül valónak a *Gyermekdal-variációk*at. Ugyanis a mű ismertségének ellenére, s annak dacára, hogy bizonyos tekintetben a konzervatív alkotó, a reproduktív alkatú művész *ars poeticá*jának látszik lenni, hangsúlyozni kell, hogy Dohnányi variációs stratégiái szempontjából egyáltalán nem tekinthető tipikusnak. Ugyan e laza, karakterközpontú variálás előfordul az œvre más kompozícióiban is (elsősorban a szerző olyan „reprezentatív", ragyogó hangzású zenekari műveiben, mint a fisz-moll szvit, op. 19 vagy az *Amerikai rapszódia*, op. 47), Dohnányira sokkal inkább jellemző valamiféle szerves-logikus variációs stílus. Ez éppúgy igaz variációs műveinek koncepciójára, mint általában véve műveinek szövésmódjára – például szonátakidolgozásaira.

Míg tehát a szabad variáció nem tipikus Dohnányi műveiben, változatainak jelentős része hasonlóképpen elszabadul témájától, mint a *Gyermekdal-változatok* karakterdarabjai. Ezek kialakulását azonban egészen másféle, kifejezetten racionális, motivikus fejlesztésen alapuló kompozíciós technika vezérli – egy olyan technika, amely Beethoven nevéhez köthető. A továbbiakban e variációs stratégia sajátosságait járom körül Dohnányi lehetséges mintáit keresve; majd egy, a *Gyermekdal-variációk*nál jóval kevésbé ismert, ám variációs stratégiáit tekintve mégis tipikusabb kompozíció elemzésén keresztül kísérlem meg bemutatni a rá jellemző „szabad" variációkat.

A beethoveni szabad variáció fogalma az elemző irodalomban

Beethoven és kilenc szimfóniája című könyvében Bartha Dénes együtt tárgyalja a beethoveni szabad fantázia problémáját és a kései variációs művekben felbukkanó, általa „szabad témavariációnak" nevezett kompozíciós technikát.[13] Megfogalmazása szerint e variációkban

> [...] maga a téma egyáltalán nem is fontos; inkább a benne rejlő fejlesztési, karakterizálási lehetőségek ragadják meg hatalmasan Beethoven képzeletét.[14]

11 Kelemen Éva: „Kedves Mici... Dohnányi Ernő kiadatlan leveleiből 1944–1958 (2)". *Muzsika* 45/9 (2002. szeptember), 20–25., 24.

12 Ahogy a *Búcsú és üzenet*ben fogalmazott: „Rendszerint nem a legnépszerűbb művek a kedvenceim. Egy alkotás írójának úgyszólván gyermeke. És nagyon gyakran az a legkedvesebb gyermeke, mely voltaképp mások szemében mostoha." Dohnányi: i. m. 29.

13 Bartha Dénes: *Beethoven és kilenc szimfóniája*. Budapest: Zeneműkiadó, ²1975, 123–126.

14 Uott 126.

Az újabb irodalom különböző egyéb terminusokkal illeti e technikát, de egyöntetűen Beethovenhez köti. Joseph Kerman így fogalmazott Beethoven újításáról:

> Az *E-dúr* (op. 109) *szonátá*ban, a késői kvartettekben, valamint a *Diabelli*-sorozatban azonban Beethoven új variációs típust teremtett, amelynek tagjaiban az eredeti téma jóval egyénibb és gyökeresen átértelmezett alakot ölt. Bennük a téma nem pusztán variálódik, hanem lényegét tárja fel, alapjaiban transzformálódik.[15]

Elaine Sisman, a *Grove*-lexikon variáció-szócikkének szerzője formai vázvariációnak („formal outline variation") nevezi a típust, amelybe a műfajtörténet egyik legjelentősebb alkotásának tekintett *Diabelli-változatok*at vagy például Brahms *Händel-variációi*t is sorolja:

> E döntően 19. századi típusban egyedül a téma formája és frázisszerkezete marad állandó. A frázisok hossza a kontúrokon belül nőhet vagy csökkenhet, miközben harmóniai szempontból általában csak a variáció kezdetén és végén utalnak a témára. A témával való hasonlóság lehet szembeszökő, finom, vagy „csupán szemmel látható" (Brahms kritikus megfogalmazása).[16]

Sisman hozzáteszi, hogy a formai vázvariáció gyakran nehezen különböztethető meg a fantáziavariáció típusától („fantasy variation"), amely az előbbihez hasonlóan a téma motívumait fejlesztve hoz létre a témától eltávolodó változatokat, viszont a téma formai felépítését sem tartja meg. Kurt von Fischer ugyanakkor nem tesz ilyen megkülönböztetést, és a két típust egyaránt fantázia-variációnak nevezi az *MGG*- és a korábbi kiadású *Grove*-lexikonban.[17]

A Dohnányi-kortárs elméletírók terminológiája sem egységes e tekintetben. Siklós Albert Barthához hasonlóan szabad variációnak nevezi a tárgyalt típust, s a következőképp határozza meg:

> Szabad variációknak a téma ama átdolgozásait nevezzük, midőn a zeneköltő a variációknak egységesebb alakot kölcsönöz azzal, hogy a témának csak egyes kiragadott motívumait variálja.[18]

---

15 Joseph Kerman–Alan Tyson: *Beethoven*. Ford.: Révész Dorrit. Budapest: Zeneműkiadó, 1986, 106–107. = *Grove monográfiák*. Szerk.: Stanley Sadie.

16 „Aspects of the theme's form and phrase structure are the only features to remain constant in this predominantly 19th-century type. Phrase lengths may expand or contract within the general outline, with harmonies usually referring to the theme at the beginning and end of a variation. Resemblance to the theme may be striking, subtle or 'found only with the eyes' (a criticism voiced by Brahms)." Elaine Sisman: „Variations". In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 26. Ed.: Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers Limited, 2001, 284–336., 288.

17 Kurt von Fischer: „Variation". In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 19. Ed.: Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers Limited, 1980, 536–556., 537. Kurt von Fischer–Stefan Drees: „Variation". In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (zweite, neubearbeitete Herausgabe). Ed.: Ludwig Finscher. Sachteil Band 9. Kassel: Bärenreiter, 1998, 1238–1284.

18 Siklós Albert: *Zenei formatan (Alaktan)*. Budapest: Rozsnyai Károly könyv- és zeneműkiadása, 1912, 235.

Arnold Schönberg magát a variációs típust csak körülírja, a fejlesztés alapjául szolgáló zenei elemeket azonban megnevezi: a „variáció motívumai"-ként említi őket. Siklóssal együtt ő is hangsúlyozza, hogy a motivikus fejlesztés alapú stratégia a variációs elvek hierarchiájában előkelő helyet foglal el:

> A klasszikus zenében az egyes variációk egysége fölülmúlja a témáét. Ez a variáció motívumának módszeres alkalmazásából fakad. Magasabbrendű formákban ez a motívum magából a témából ered, s így bensőségesen kapcsolja a témához az összes variációt.[19]

Az újabb szakirodalom maguknak a fejlesztésre váró zenei elemeknek nem ad nevet. Ezt a terminológiai szabadságot kihasználva a továbbiakban itt „variációs magoknak" nevezem a kérdéses motívumokat, mivel a variálás folyamatában kibontakozásukat, kisarjadásukat tapasztalhatjuk, s mivel Dohnányinál ezek jellemzően vagy egészen apró elemek, vagy nem annyira zenei motívumok, hanem inkább valamilyen elv vagy gesztus megnyilvánulásai.

Anton Diabelli és Gruber Emma

Adódik a kérdés, hogy miért és mennyiben kapcsolódhatnak Dohnányi művei éppen egy jellegzetesen beethoveni variációs technikához. Dohnányit zeneszerzőként elsősorban Schumann, Brahms, esetleg Richard Strauss követőjeként szokás említeni – hogy Beethovennek alkotói modellként is jelentősége lett volna számára, az kevésbé nyilvánvaló. Vázsonyi ezzel kapcsolatban valamiféle elvi hatásról beszél, amit azonban olyan jelentősnek vél, hogy Dohnányi egész alkotói attitűdjét ezzel magyarázza:

> S ha Beethoven hatásáról beszélünk, az nem hangvételt vagy mondanivalót jelent. [...] A beethoveni formaművészet csodája izgatta gyermekkorától kezdve. Soha nem szűnt meg azt fejtegetni, hogy a 32 szonátában minden zenei forma megtalálható valamilyen alakban, hogy senki olyat nem írt azóta (amíg egyáltalán beszélhetünk formáról), ami ott nem létezne – legalábbis csírájában. Ez a meggyőződés fontos következményt vont maga után: Dohnányi meg sem kísérelt új formákat alkotni. Egész életében kísérletezett a létező formákon belül, kereste az újabb, virtuózabb, nyelvének megfelelő megoldásokat.[20]

Ha az előadóművész és a zeneszerző tevékenységét nem választjuk szét, akkor természetesen aligha kerülhető meg Beethoven neve, hiszen Dohnányi kora egyik legnagyobb Beethoven-tolmácsolója, s a magyarországi Beethoven-recepció egyik kulcsfigurája volt. E tevékenységének kulminációját az jelentette, hogy a német zeneszerző születésének 150. évfordulója tiszteletére egy koncertsorozat keretében csaknem összes zongoraművét és számos kamaraművét műsorra tűzte.[21] Nemcsak sok Beethoven-művet szólaltatott azonban meg, hanem olyan kompozíciók is sze-

19 Arnold Schönberg: *A zeneszerzés alapjai*. Ford.: Tallián Tibor. Budapest: Zeneműkiadó, 1971, 179.

20 Vázsonyi: i. m. 101–102.

21 Erről lásd például Kovács Ilona: „Dohnányi Ernő zongoraművészi pályája. I. rész: 1897–1921". In: *Dohnányi Évkönyv 2005*. Szerk.: Sz. Farkas Márta, Gombos László. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2006, 63–338.

repeltek programján, amelyeket – a század első éveiben – virtuóz zongoristák alig játszottak. Egy kritikusa így adott hangot a fiatal zongoraművész műsorválasztása felett érzett elégedetlenségének:

> [...] a Liszt h-moll szonátájának előadásával kifárasztott közönségének mindjárt utána eljátszott 33 olyan változatot, mit Beethoven nyilván nem a legszerencsésebb pillanatában egy Diabelli-keringőn lelkesedve komponált.[22]

Hasonló benyomásokat szerzett ugyanennek a koncertnek egy másik recenzense, aki azonban – számos más bírálóval együtt – magáról a programválasztásról tulajdonképpen elismerőleg szólt:

> Csak olyan rangú művész, mint Dohnányi merészkedhet arra, hogy a gigantikus szonátára Beethoven Diabelli-variációinak óriásláncát feltornyozza. És nem is kellett volna. Dohnányi a darabok előadásában a plasztika mesterének, szellemes cizellőrnek, a hangzási formák művészi szobrászának és alakítójának mutatkozott – a nemes munka pszichológiai eredménye mégis a hallgatóság aggasztó kifáradása volt.[23]

Dohnányi műsorválasztását némileg talán befolyásolták a kritikák, hiszen pályája későbbi szakaszán ritkábban játszotta a *Diabelli-variációk*at, ám éppen e monumentális sorozat kapcsán merül fel, hogy Beethovent meghatározó zeneszerzői mintának tekintsük.

Az ifjú zongorista 1899-ben tűzte először műsorára a 33 változatot, így feltételezhető, hogy a kompozíció mélyebb megismerése saját nagyszabású zongorasorozata, a *Variációk és fúga G. E. témájára* (op. 4) című mű komponálásának idejére, 1897 körülre esett. A kompozíció Dohnányi első opuszszámmal jelölt önálló variációsorozata, a szerző Berlinben mutatta be 1897. október 1-jén, első, nemzetközileg jelentős hangversenyén. A 13 változatból és fúgából álló kompozíció – a passacagliákat nem számolva – az œvre legtöbb variációt tartalmazó darabja, azaz még ha el is marad a beethoveni léptéktől, a kisformák jellemezte Dohnányi-életműben különlegesnek számít (kivált ami a zongoraműveket illeti). Ez továbbá a komponista egyetlen fúgával záródó, nem zenekari variációs műve, ami szintén a *Diabelli-variációk*hoz köti. Dohnányi variációiban a kölcsönzött téma sem gyakori: a címben szereplő „G. E." monogram Gruber Emmát, a későbbi Kodály Zoltánnét takarja, akinek Bartókhoz és Kodályhoz hasonlóan a fiatal Dohnányi is baráti köréhez tartozott.[24] Emma kompozíciói közül egyébként nemcsak az op. 4 témája ihlette meg, ahogy arról egy 1903. március 4-én keletkezett Bartók-levél is tanúskodik:

22 A *Független Magyarország* kritikája, 1905. december 13. Idézi Vázsonyi: i. m. 93.

23 „-y": „Konzert". *Neues Pester Journal*, 1905. december 13. Közreadta és fordította Gombos László: „Dohnányi Ernő művészi tevékenységének sajtórecepciója. IV. rész: Az 1905–1909-es berlini évek". In: *Dohnányi Évkönyv 2006/7*. Szerk.: Sz. Farkas Márta, Gombos László. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2007, 59–302, 119–120.

24 A mű keletkezési körülményeiről és kéziratáról lásd Szepesi Zsuzsanna: *„Varationen und Fuge über ein Thema von E. G.* Dohnányi Ernő 4. opuszának kézirata az MTA Zenetudományi Intézet Könyvtárában". In: *Dohnányi Évkönyv 2006/7*, 37–46.

> Mult szombaton 1/2 5-kor mentem Gruberné hoz órára; ott találtam Dohnányit; óra persze nem lehetett, hanem helyette más volt. Dohnányi először egy saját kompozícióját játszotta, aztán improvizált Gruber témák felett: nagyszerűen![25]

A *G. E.*- és a *Diabelli-variációk* rokonsága a hasonló formai karakterisztikumokon túl már a Dohnányi-mű első közelítésekor szembeötlik bizonyos változatok textúrájának hasonlósága miatt. Rokon például mindkét sorozat 2. variációjának toccataszerű, a két kéz egymást kiegészítő ritmikájú figurációja; vagy az indulószerű, magasabb regiszterek felé tartó 8. (Beethoven), illetve 4. (Dohnányi) változat. Itt kell megjegyeznünk, hogy Dohnányi műve némely ponton Brahms beethoveni koncepciójú *Händel-variációit* is eszünkbe juttathatja (a 10. változat negyedekben való ereszkedése kísértetiesen emlékeztet Brahms 9. változatának textúrájára), ami arra hívja fel a figyelmet, hogy a Dohnányi repertoárjának szintén fontos tételét jelentő Brahms-mű is mintája lehetett, esetleg valamiféle közvetítő szerepet játszhatott a beethoveni variációs stratégia elsajátításában.

A felszíni hasonlóságoknál lényegesebb azonban a kompozíciós elv egyezése: modelljeihez hűen a Gruber Emmától kölcsönzött témára írt mű is az elvont zenei összefüggéseket teremtő, fejlesztő típusú variációsorozat példája – Sisman kategóriája szerint formai vázvariáció. A felhasznált téma egyszerű, mégis szabálytalan kéttagú forma, mely rendellenesség – Dohnányi más variációihoz hasonlóan – sok szempontból kiindulópontja a teljes sorozat zenei kibontakozásának. A leglényegesebb mozzanat, hogy hiányzik belőle az új hangnem megjelenése: az első tag ugyan némi e-mollos elszíneződés után végül eléri a domináns D-dúrt, ám ez a hangnem nem kap önálló szerepet a második tagban, így a darab tulajdonképpen mindvégig az alaptonalitásban marad.[26] Ez a hangnemi bizonytalanság a variációkban jelentős következményekkel jár, tehát egyike a mű „variációs mag"-jainak.

„Variációs magok"

A *Diabelli-variációk* egy elemzője, Arnold Münster három motívumot jelölt meg a Beethoven-mű témájában, s ezek megjelenési formáit követte végig szisztematikusan a 33 variációban.[27] Münster módszere Dohnányi művére is jól alkalmazható – ami már önmagában árulkodik a strukturális rokonságról. A Dohnányi-témából a következő „variációs magokat" emelhetjük ki *(1a kotta a 402. oldalon):*

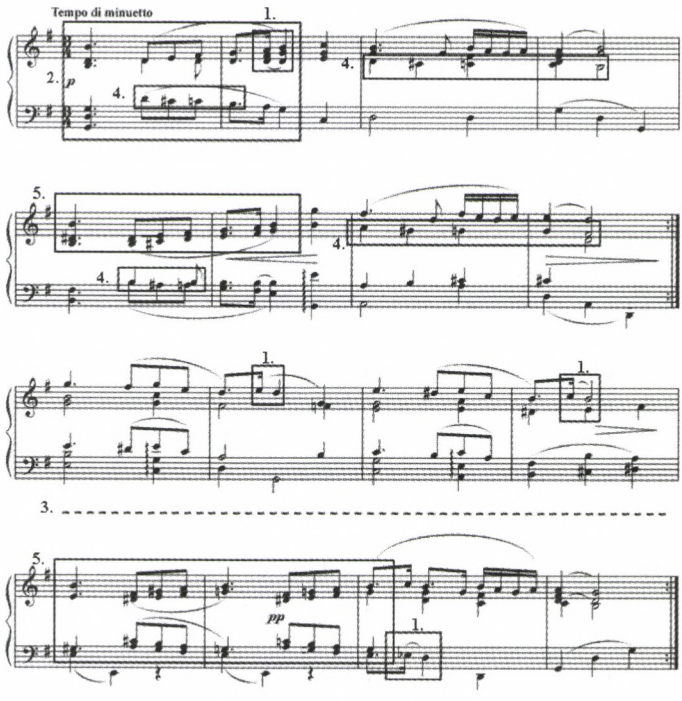
1. tizenhatod-felütéses szekundmotívum (például a 2., 10., 12., 15. ütemben);
2. a nyitó leugró szext és az azt követő fölfelé irányuló skálamozgás a jobb kéz szólamában, illetve ellenpontja a bal kézben;

25 *Bartók Béla családi levelei.* Szerk.: ifj. Bartók Béla. Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 40.

26 A címben használt monogram arra is utal, hogy Dohnányi a G-dúr után a parallel hangnemet (e-mollt, illetve E-dúrt) tekintette központinak – e két tonalitás valóban nagy szerepet kap a variációkban (itt nem vizsgált számokban). A Schumann hang-betű játékaira emlékeztető gesztus Dohnányi több más művét jellemzi. Érdekes például, hogy az op. 23-as zongoradarab-sorozatában a zeneszerző ugyancsak egy G. E. monogramú hölgy előtt tiszteleg – ő azonban már Galafrès Elsa, Dohnányi második felesége.

27 Arnold Münster: *Studien zu Beethovens Diabelli-variationen.* München: Henle Verlag, 1982.

Téma és variációs magok



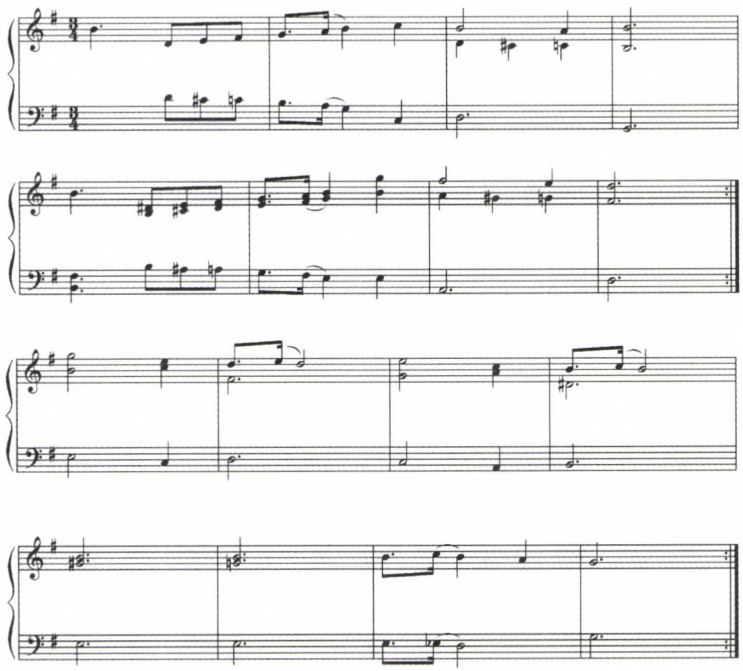
1a kotta. Variációs magok a G. E.-változatok *témájában*

3. a második tag első felének tonális bizonytalansága, azaz a kéttagúság klaszszikus hangnemi rendjétől való eltérése (a 9–12. ütemben);
4. kromatikus mozgás a belső szólamokban (az 1., 3–4., 7–8., 15. ütemekben);
5. gyakori tercelés (például a 13–14. ütemekben).

Schönberg azt javasolta a variációkomponistáknak, csupaszítsák „csontvázzá" a témát, hogy megértsék annak lényegét, s megtalálják benne a variáció „motívumait". A *G. E.-variációk* e lehetséges „csontváz"-alakját az *1b kotta* szemlélteti.

A variációs magok kibontakozását az alábbiakban négy, látszólag „szabad" változaton szemléltetem röviden. Az itt kiemelt példák természetesen legfeljebb csupán ízelítőt adhatnak a „variációs magok" kompozíciós módszeréből, s a fejlesztés logikája a teljes mű ismeretében válhat igazán világossá. A technika Dohnányinál tapasztalható leglényegesebb vonásai mindenesetre a következőképp összegezhetők: a variációs magok az egyes változatokban hol markánsabban érvényesülnek, hol kisebb szerephez jutnak. Nemritkán egy-egy mag oly mértékben válik zenei vezérlő elvvé, hogy más motívumokat teljesen háttérbe szorít. A variációs magok kibontakozása történhet egymástól függetlenül vagy egymással összefonódva. Fontos azonban, hogy a magasabb számú variációk a korábban elhangzottakat tapasztalatként építik be koncepciójukba, azaz bizonyos

A téma „csontváza"

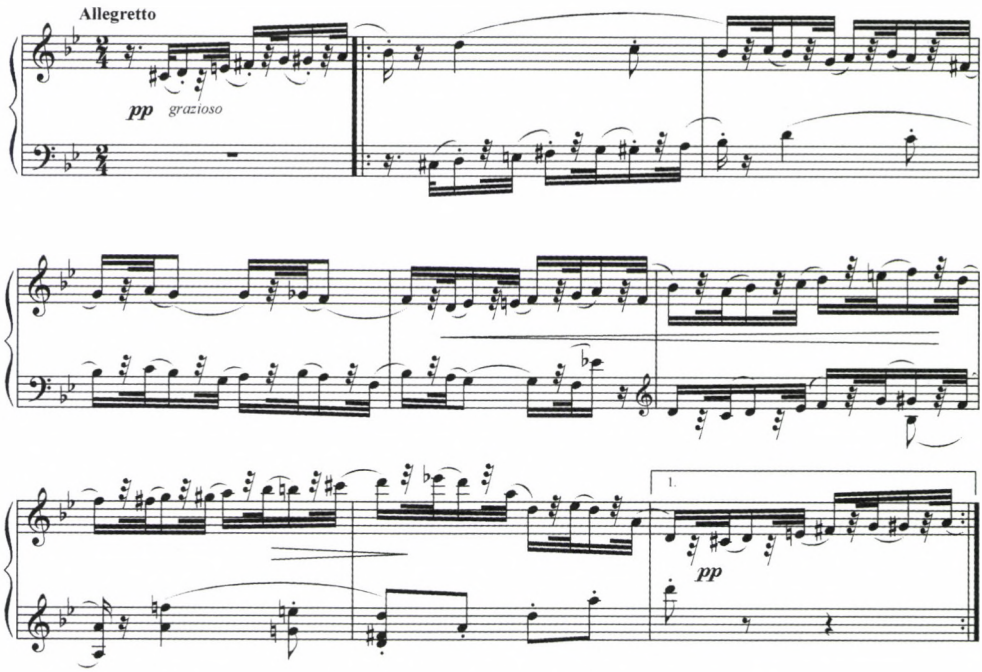


1b kotta. A G. E.-változatok *témájának „csontváza"*

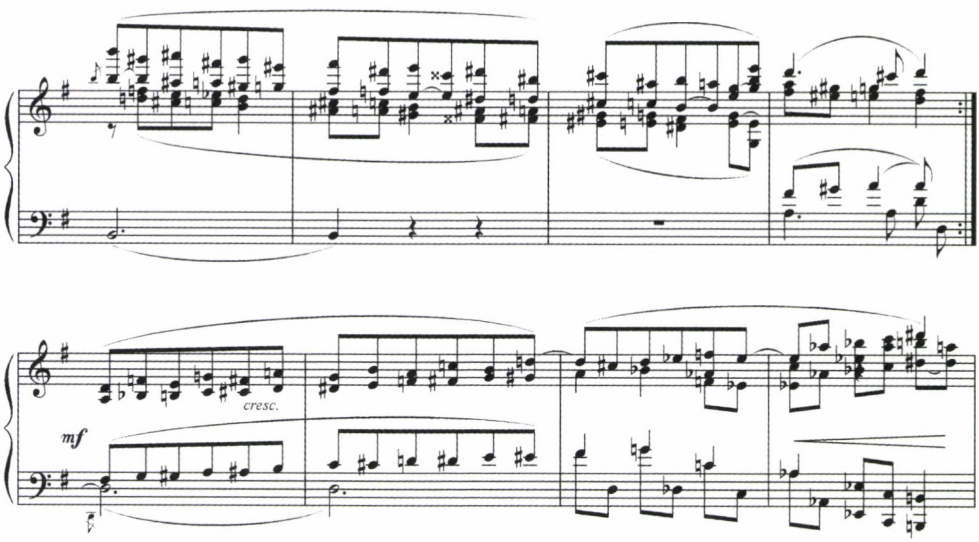
zenei motívumaikban már nem közvetlenül a témából erednek, hanem több logikai lépésben eltávolodnak tőle.

Hogy miképp bontakozhat ki egy-egy variációs mag, arra az 1. számmal jelölt elem adja a legszemléletesebb és legegyszerűbb példát: a 7. variációban e kis ritmikai motívum egy pillanatra sem szűnő mozgássá terjed, karakterisztikus melodikai-ritmikai arculatot hozva létre *(2. kotta a 404. oldalon)*. E változat egyben azt is illusztrálja, hogyan uralhatja egyetlen variációs mag egy teljes változat anyagát. Ahogy azonban ez a példa is mutatja, a tizenhatod-felütéses motívum – természetéből adódóan – inkább a variációk „felszíni" jegyeire van hatással, azaz nem a struktúrát vagy tonális tervet, hanem a melodikát befolyásolja.

A 2. variációs mag, a dallam nyitó szextugrása és az azt követő skálamozgás ellenben sokkal elvontabb, és lényegesebb következményekkel jár. Az ugrás eredeti formájában ritkán jelenik meg, jellemzőbb, hogy a lelépő szextet komplementer hangköze, a fellépő terc helyettesíti. Ez történik már a legelső variációban is, de példáink közül a 7.-ben is megfigyelhető *(2. kotta)*. A terc hangköz jelentőségét mutatja, hogy a variációk sorszámának növekedésével egyre meghatározóbba válik, s olykor a teljes melodikára kiterjed – mint például a 11.-ben *(3. kotta a 404. oldalon)*. Máskor csak a tágas hangközugrás gesztusa öröklődik tovább, ahogy az az oktávokkal játszó, alapmotivikájában pedig az 1. variációs magból eredeztethető 5. változatban látható *(4. kotta a 405. oldalon)*.

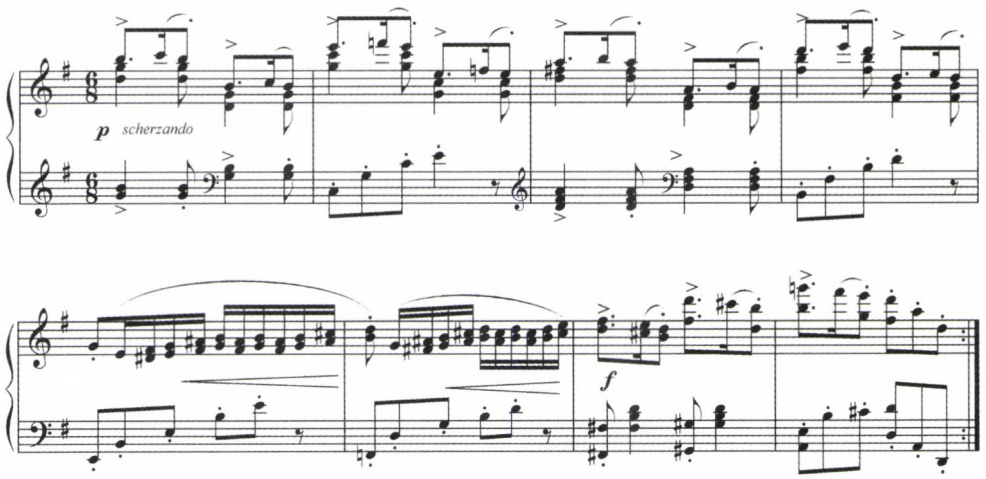


2. kotta. A G. E.-változatok *7. variációjának első tagja (1–8. ütem)*



3. kotta. A G. E.-változatok *11. variációjának 5–12. üteme*

A téma nyitómotívumának emelkedő, illetve ereszkedő mozgása majdnem minden variációban kulcsfontosságú. Olykor a melódia ível felfelé (lásd a 7. variációt a 2. *kottán*), máskor a regiszterekkel játszik a szerző: a 13. változatban például a kiírt ismétlést egyszerűen egy oktávval magasabbra helyezi *(5. kotta a 406. oldalon)*.



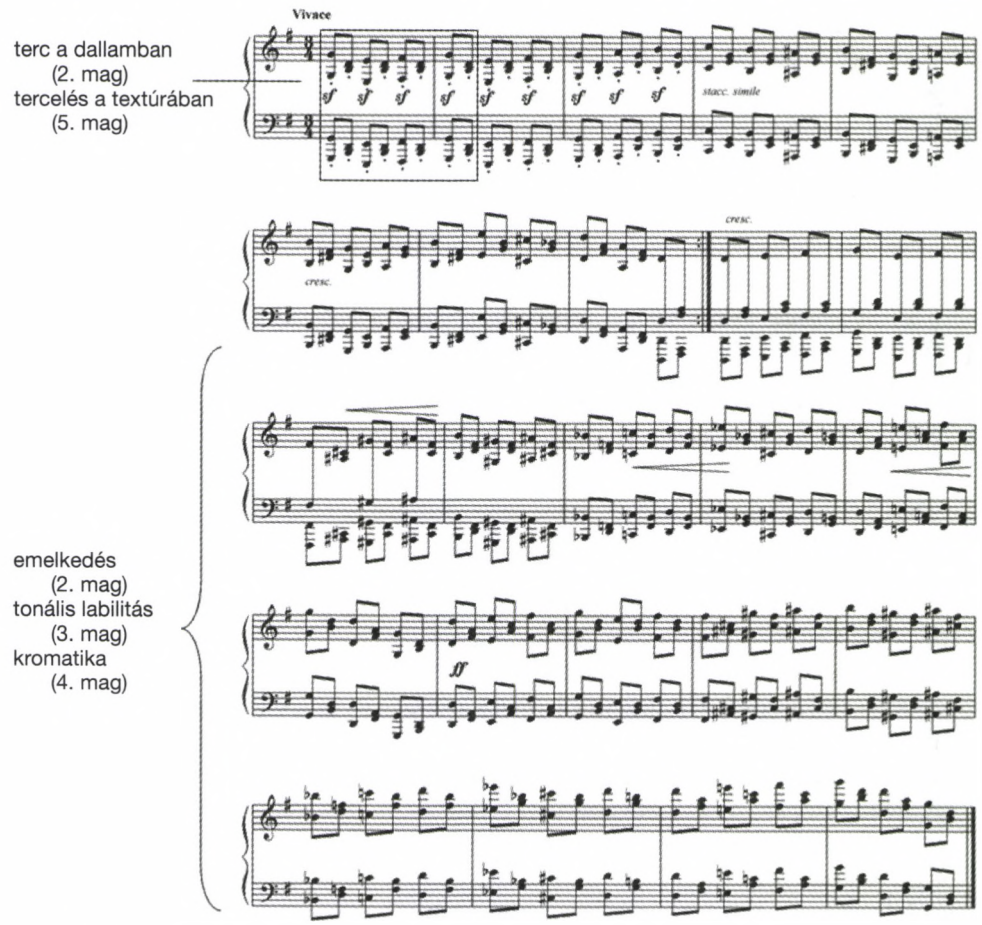
4. kotta. A G. E.-változatok *5. variációjának első tagja (1–8. ütem)*

A 11. változatban kifejezetten ez a variációs mag, a kétfelé irányuló mozgás válik vezérlő elvvé: a zeneszerző jóformán a tétel teljes zenei anyagát egy lefelé, illetve – kontrasztként a 2. tag első felében – egy felfelé tartó ívvé kivonatolja. *(3. kotta)*

A 9–12. ütemek hangnemi bizonytalanságának lehetséges továbbgondolását mutatja az 5. variáció. A tematikájában határozottan kéttagú kis darab a 9–12. ütemeket harmóniai szempontból markánsan megkülönbözteti, amikor a G/D hangnemekhez képest meglepetésszerűen F-dúrból indítja. Más, itt nem tárgyalt variációk is hasonló, váratlan kitérésekkel jelzik a témában még csak tétova hangnemi bizonytalanságnak tűnő motívumot, s előszeretettel térnek ki a ♭-s hangnemek felé. A folyamat apoteózisa a 13. változat, melynek kétütemes motívuma – betetőzve a tonális bizonytalanság gesztusát – teljes terckört jár be: G–H–Esz/Diszisz–G-dúr. *(5. kotta)*

A 4. variációs mag következményeképp az alacsonyabb sorszámú változatokban elsősorban a témának megfelelő pontokon jelennek meg kromatikus skála-kivágatok. Később a kromatika még jobban kiterjed, és hosszabb szakaszok meghatározójává válik: a 11. változatban például teljesen uralja az anyagot. Figyelemre méltó, hogy a három középső szólam tiszta kromatikus skálát ír le. Ugyanitt jól megfigyelhető a tercelés (5. variációs mag) mint hangszíndúsító elem kiterjedése is. *(3. kotta)*

Ahogy a terc mint melodikai motívum és a tercelés mint texturális elem a 11. változatban összefonódik, úgy más variációs magok kibontakozása is kapcsolatban állhat egymással. A fölfelé tartás elve, mint láttuk, megjelenhet egyszerűen dallamirányként vagy regisztervált ásként, de a moduláció vezérlőjeként – például tercemelkedésként – is. Az utóbbi viszont a bizonytalan tonalitású ütemek következménye is lehet, hiszen a záróváltozatok a megfelelő ponton már minden átmenet nélkül sorakoztatják egymás mellé az idegen hangnemeket – ami persze néhány esetben egyértelműen a kromatika kiterjedésével hozható összefüggésbe.



5. kotta. A variációs magok kibontakozása a G. E.-változatok *utolsó, 13. variációjában*

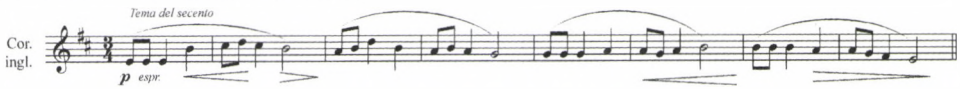
A ciklus tetőpontja ezek szerint az utolsó, 13. variáció 2. tagja, amelynek tercközpontú motívuma egyesíti a fölfelé irányulás tendenciáját a tonális bizonytalanság elvével, hiszen a téma finom tétovázását és színező kromatikáját teljes tonalitásvesztéssé fokozza. *(5. kotta)* A sorozat egészét ismerve még világosabb, hogy a záró variáció a darab kulminációja, a variációs magok elvont kibontakozásának logikus következménye. Hangzásában ugyanakkor: etűdszerű, virtuóz, „szabad" változat.

A szabad variáció mint a ciklusépítés eszköze

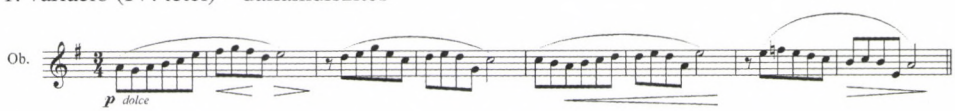
A témától jóformán teljesen független karaktervariációk és a témától logikus folyamat eredményeképpen eltávolodott, csupán szabadnak tűnő („szabad") változatok mellett egy harmadikféle „szabad variáció" is előfordul Dohnányinál. Példánk ehhez az 1933-ban keletkezett zenekari mű, a *Szimfonikus percek* (op. 36), amely öt, a címnek megfelelően mindössze pár percnyi tételből áll. A negyedik helyen

álló darab, egy 16. (Dohnányi megjelölése szerint 17.) századi magyar egyházi dallamra írt variációsorozat szinte vázlatszerű kivonatát adja a zeneszerző által kedvelt variációs technikáknak. Ezek közt – éppen a korlátozott terjedelem és a szándékolt egyszerűség, világosság okán – nem szerepel a bonyolult variációs magos fejlesztő stratégia, helyette dallamdíszítő, dallam-egyszerűsítő eljárás és finom dallamtranszformáció jelenik meg *(6. kotta)*.

A variációs téma dallama (IV. tétel)



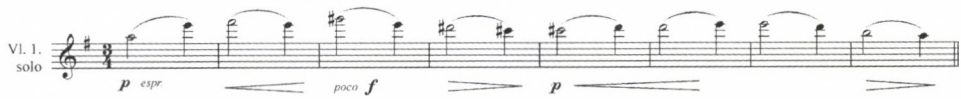
1. variáció (IV. tétel) – dallamdíszítés



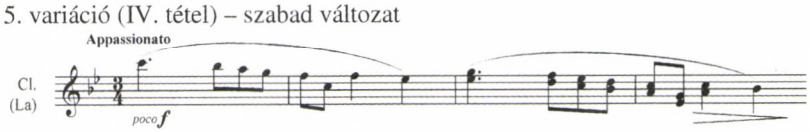
2. variáció (IV. tétel) – dallamegyszerűsítés



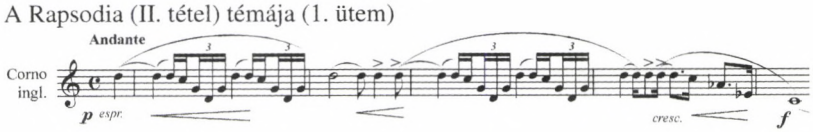
3. variáció (IV. tétel) – dallamegyszerűsítés és tonális transzformáció



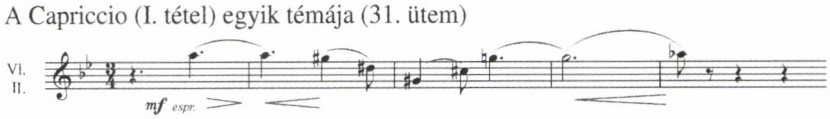
5. variáció (IV. tétel) – szabad változat



A Rapsodia (II. tétel) témája (1. ütem)



A Capriccio (I. tétel) egyik témája (31. ütem)



6. kotta. A Szimfonikus percek *IV. tételének dallamvariációi és a IV. tétel szabad variációjának rokonai a ciklus más tételeiben*

E szervességhez képest meglehetősen különösnek látszik, hogy 5. variációként egy, a témától teljesen független anyag bukkan fel, ami ráadásul a 8 ütemes rendet is megbontja – összesen 20 taktus terjedelmű. Az autográf tanúsága szerint ráadásul a szerző eredetileg még hosszabb szakaszt komponált e helyütt, melynek egy részét utóbb kihúzta.[28] A húzással ugyan kompaktabbá vált a kérdéses terület, ám a szakasz így is lazán, szinte epizódszerűen ékelődik a tétel testébe. Vajon hogy kerülhetett egy ennyire kötött és takarékosan építkező tétel hangulati tetőpontjára egy motivikájában teljesen szabad változat?

A kérdést a ciklus egésze válaszolja meg: a szabad variáció ugyanis egy olyan dallamot hoz, amelynek változatai a többi tételben is megjelennek. A nyitó Capriccióban kétféle alakja is felbukkan; a monotematikus 2. tételnek, a Rapsodiának ez az egyetlen anyaga; a harmadik számban, a Scherzóban pedig a téma tiszta kvart–bő kvart struktúrája eleveníti fel a tételeket összekapcsoló, közös motívumot. *(6. kotta)* A szabad variáció itt tehát a ciklusszervezés eszközeként szolgál, azaz valamelyest szintén Beethovenhez köthető. (Ebben az esetben nem annyira a jelzőt, inkább a jelzett szót illeti az idézőjel: a *Szimfonikus percek* 5. változata helyén álló anyag szabad „variáció".) Felmerülhet esetleg, hogy az önidézés a *Szimfonikus percek* eredeti rendeltetésével van összefüggésben: a mű ugyanis Dohnányi második felesége, Galafrès Elsa tánclegendájához született, mely alapvetően a *Ruralia hungarica* zenéjére készült, de terjedelme miatt további zeneszámokat igényelt. Számos tényező ellentmond azonban annak, hogy a témavisszatérést a színpadi történéssel hozzuk összefüggésbe. Egyfelől maga a tánclegenda cselekménye is lazán szőtt; másfelől visszaemlékezésében Galafrès Elsa kiemeli: Dohnányi nem kísérőzenét kívánt írni, és ragaszkodott műve zenei függetlenségéhez.[29] A legfontosabb ok azonban, amiért a szabad variáció dallama nem tekinthető „vezérmotívumnak", hogy a különböző tételekben megjelenő változatai valójában meglehetősen távoli, hallás után nem felismerhető rokonai. (Ebben az értelemben – a teljes ciklus viszonylatában tehát – mégicsak variáció ez is.) Dohnányi ciklusszervező szabad variációi ennél általában sokkal kevésbé leplezettek: ilyen szerepben többnyire eredeti alakjában, szinte pontos idézetként jelenik meg egy-egy korábbi tételben már exponált téma – mint például a *Zongora-hegedűszonáta* (op. 21) vagy az *1. hegedűverseny* (op. 27) variációs tételeiben. A legszélsőségesebb példát a *Csellózongoraszonáta* (op. 8) finálé ja adja, amely kimondottan idézeteiről nevezetes: e mű 5–9. variációjának mindegyike korábban már hallott téma, s a vele együtt járó textúra egyszerű átvétele. Ez a hangsúlyos önidézés nemcsak a műre általában jellemző párhuzamos szerkesztésmódhoz illeszkedik, de programatikus szerepe is van: a zökkenőmentesen egymás mellé állított témáknak köszönhetően a meglehetősen küzdelmes korábbi tételek konfliktusai elsimulnak, megoldásra jutnak.

28 Az autográf a Budapesti Filharmóniai Társaság tulajdona. Másolat: MTA Zenetudományi Intézet, Dohnányi Archívum, DA. 1.044.

29 Galafrès, Elsa: *Lives, Loves, Losses*. Vancouver: Versatile, 1973, 385.

Ahogy a *Szimfonikus percek*ben a variációs magok technikája egyáltalán nem jelenik meg, úgy a korai *G. E.-változatok*on kívül Dohnányi egyetlenegy más variációs művét sem jellemzi kizárólagosan ez a stratégia. A szerző később keletkezett műveiben jobban szerette vegyíteni a variációs technikákat. Ennek ellenére nem állítható, hogy tudatosan eltávolodott volna a beethoveni mintától. Ahogy a *Szimfonikus percek* ciklusszervező technikáját is lehetséges Beethovennel összefüggésbe hoznunk, úgy stílusának számtalan más jegye is a német mesterhez köthető (például a szinte minden művét jellemző szerves, motivikus fejlesztésen alapuló építkezésmód). Hogy Dohnányi számára élete végéig meghatározó mintakép volt Beethoven, azt a variációs forma életművében központi szerepe is bizonyítja. Árulkodó jel továbbá, hogy utolsó éveiben is Beethoven művei dominálták zongoraestjeinek műsorát; illetve hogy saját kéziratain kívül mindenekelőtt Beethoven-kottákat és róla szóló könyveket küldetett ki magának Amerikába Magyarországon maradt gyűjteményéből.[30] Amikor pedig különböző amerikai egyetemek zongorajátékkal kísért felolvasásra kérték, akkor is Beethovent választotta témájául.[31] A „lecture-recital" bevezetésében Dohnányi magától értődő egyszerűséggel vázolta – szavakba egyébként ritkán öntött – értékrendjét:

> A legnagyobb klasszikus zeneszerző Mozart, a legjelentősebb romantikus Schumann, és e két pólus közt áll Beethoven. [...] Ő olyan tökéletes módon elegyítette az egyéni érzések kifejezését a klasszikus formák építkezésével, ami felülmúlhatatlan; és talán épp ezért csodáljuk őt annyira, s épp ezért ő sokak szemében „*A* legnagyobb" zeneszerző [...][32]

30 Dohnányi arra kérte húgát, juttassa el neki „Nottebohm könyveit". (Lásd Dohnányi Mária Dohnányinak, 1959. június 14. Florida State University Kilényi–Dohnányi Collection: „Dohnányi Letters 1958– 60", 101.) Valószínűleg a *Beethoveniana* 2 kötetéről van szó, amelyek Dohnányi magyarországi könyvtárában megtalálhatók voltak. Emellett a Dohnányi Mária által elkészített Széher úti könyvlistában (FSU Kilényi–Dohnányi Collection: „Miscellaneous Documents 1897–1950", 15–17.) Dohnányi megjelölésével szerepel (azaz ki akarta küldetni magának): Thayer *Life of Beethoven* című munkája, illetve több Beethoven-mű kottája.

31 Az előadás eredetileg az athensi Ohio University felkérésére készült (1949), de biztosan elhangzott a madisoni Wisconsin Universityn (1955) és valószínűsíthetően más egyetemeken is.

32 „The greatest Classical composer is Mozart, the most significant romantic is Schumann, and between these two poles stands Beethoven. [...] He combined the expression of his subjective personal feeling with the objective architecture of the Classical forms in a perfect manner which cannot be surpassed, and perhaps this is why we admire him so much, why he is in the eyes of most of us »*The* greatest« composer [...]" Dohnányi Ernő: „Romanticism in Beethoven's Pianoforte Sonatas". In Ilona von Dohnányi: *Ernst von Dohnányi. A Song of Life*. Ed.: James A. Grymes. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2002, 217–219., 217.

ABSTRACT

VERONIKA KUSZ

FREE AND »FREE« VARIATIONS IN DOHNÁNYI'S WORKS

The variation form played a central role in Ernst von Dohnányi's musical ouvre: the composer utilized it very often from his earliest years until his last opus. In one of his most popular pieces, the Variations on a Nursery Song (op. 25), Dohnányi wrote free character variations on an internationally known children's song. It is important to note, however, that in contrast to the reputation and popularity of the work, he rarely employed this type of variation strategy. Though one can find many Dohnányi variations that are apparently liberated from their themes, the freedom of these examples derives from a basically different musical conception. The first type of these "free" variations follows the strategies of Beethoven's developmental variations (also called "formal outline", "fantasy" or "free" variations) by excerpting a musical motive (a "variation seed") out of the theme, developing it, and creating a texture so different from the starting point that it actually seems to be a "free" variation. A second type appears in multi-movement instrumental cycles, in which Dohnányi recalls a motive or a theme of another movement, and uses the strategy of free variations as a device to organize the cycle. This study examines these types of "free" variations in Dohnányi's *Variations and Fugue on E. G.'s Theme* (op. 4) and *Symphonic Minutes* (op. 36).

Veronika Kusz (b. 1980, Kaposvár) studied musicology at the Liszt Academy of Music, Budapest (1998–2003, doctoral studies: 2003–2006). In the 2005/2006 academic year she was a Fulbright Fellow in the United States, conducting research in the American Dohnányi Collection (Florida State University, Tallahassee). She is currently an assistant researcher in the Dohnányi Archives of the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences; she is writing her Ph.D. dissertation on Dohnányi's American years (1949–1960). She has published studies on Dohnányi and Pál Járdányi.

AZ ERASMUS-KOLLÉGIUM KONFERENCIÁJA

Pintér Tibor

MIT HALLOTT ESDRAS EDZARDI?*

> A toll sebesen futott a papíron, az érvek cáfolhatatlanul sorakoztak, de Averroës boldogságát enyhe aggodalom felhőzte. [...] egy filológiai probléma, mely egy óriási műhöz kapcsolódott – ez a mű, Arisztotelész méltatása, fogja igazolni őt az emberek előtt. [...] Előző este két kétes értelmű szó állította meg a *Poétika* elején. Ez a két szó a *tragédia* és a *komédia* volt. Évekkel ezelőtt talált rájuk a *Retorika* harmadik könyvében; az iszlám körében senki sem sejtette jelentésüket. [...] Averroës letette a tollat. Azt mondta magában (nem sok meggyőződéssel), hogy amit keresünk, az rendszerint a kezünk ügyében van, [...] megkísértette a lapozgatás tétlen gyönyörűsége. A tudós szórakozástól egy dallamfoszlány vonta el. Kitekintett a rácsos erkélyen: odalent a szűk, földes udvaron néhány félmeztelen gyerek játszadozott. Az egyik egy másik vállára állt, és nyilvánvalóan a müezzint utánozta [...] Az, aki mozdulatlanul tartotta, a minaretet játszotta; egy másik a földre borulva, térdepelve a hívők gyülekezetét utánozta. Nem sokáig tartott a játék; valamennyi müezzin akart lenni, egy sem a gyülekezet vagy a torony. Averroës hallotta, ahogy *parlagi* nyelven vitatkoznak, vagyis hogy a félsziget muzulmán népességének kezdetleges spanyol nyelvén.[1]

Az utóbbi 20 évben a Matthias Weckmann zenéje iránti érdeklődés jelentős mértékben megnőtt. Nemcsak a zenetörténetben betöltött fontos szerepe, hanem zenéjének minősége is további kutatásokra ösztönözte a zenetudományt. Nem több mint egy tucat egyházi kantátája maradt fent. Pontosan ismerjük e sokáig *musica obscurá*nak hitt életmű kéziratait, másolatait, valamint viszontagságait. Azonban további problémák maradtak az elveszett vagy elveszettnek vélt művek esetében. E kérdések filológiai és esztétikai izgalma valósággal lázba hozza a kutatót, annak reményében, hogy rekonstruáljon néhányat ezek közül. Előadásomban egy ilyen problematikus kérdést szeretnék felvetni Weckmann zenéjét illetően.

Johann Matthesont nemcsak mint nagy tekintélyű elméletírót, hanem mint elsőrangú történetmesélőt is ismerjük. A *Tökéletes karmester* egyik érdekes beszámolójában leírja egy kantáta vagy vallásos concerto (geistliche Concert) hamburgi előadását.

---

* A ELTE esztétika tanszék Erasmus Kollégiumának „A zenén innen és túl" címmel megrendezett I. zenetudományi konferenciáján a Bölcsészettudományi Kar „I" épület Bence-termében 2008. május 16-án elhangzott előadás.

1 Jorge Luis Borges: „Averroës nyomozása". Ford.: Hargitai György. In: uő: *A halál és az iránytű*. Budapest: Európa, 1998, 262–263.

A Szent Jakab templom korábbi orgonistája, Matthias Weckmann nem volt kevésbé híres a fent nevezetteknél [Froberger, Buxtehude – P. T.]. Egy alkalommal Ézsaiás könyvének 63. fejezetét a *locus adjunctorum*nak megfelelően oly erővel zenésítette meg, hogy az előadás során a zsidókat megtérítő Edzardi licenciátus azt állította: Weckmann oly világosan jelenítette meg a Messiást a basszus szólamban, mintha a saját szemével látta volna.

Ézsaiás könyvének 63. fejezete e szavakkal kezdődik: *Ki ez, ki jő Edomból – Wer ist der, so von Edom kömmt*. Mattheson a történethez nem fűz semmilyen további megjegyzést. Természetesen nem lehetett részese az előadásnak, hiszen Weckmann halálának évében (1674) sem élt még.[2] A történet minden bizonnyal a hamburgi zenei élet orális tradíciójának része. A *Tökéletes karmester*nek abban a fejezetében, melyben e jelentős előadásról szó esik, Mattheson számba veszi a zenei retorika dallaminvenciójának tizenöt *locus topicus*át. A *locus adjunctorum* – Quintilianus nyomán – egyike ezeknek, s megközelítőleg „hozzáadott helynek" fordíthatjuk. E hozzáadás ebben az esetben azt jelenti, hogy az invenció a komponista karakterének köszönhető: „Gaben des Gemüths, des Leibes und des Glückes – Adjuncta animi, corporis & fortunae", azaz a lélek, a test és a szerencse adottságai – mondja Mattheson. Nem kétséges, a karakterből eredő invenció a komponista egyéni adottságát, képességét, ha tetszik, tehetségét jelenti. A korábbiakban utal Froberger abbeli képességére, hogy teljes történeteket tudott megjeleníteni csembalójátékával, továbbá Buxtehude amaz adottságára, hogy a hét planéta attribútumait megjelenítette hét billentyűs hangszerre írott szvitben (melyek azóta elvesztek).

A Weckmannról szóló példában további rejtett tartalmak találhatók. A basszus szólam hatása oly erős volt, hogy Esdras Edzardit szenvedélyes felkiáltásra ösztönözte. E lelkesedés kifejeződése egyúttal egy másik retorikai eszközre is utal, az úgynevezett *ante oculos* (kb. „a szem előtt" történő) reprezentációra. A Messiás megjelenítése olyan nagy hatású volt, hogy Edzardi az auditív eredetű affektust összekötötte a látással. A zenei kidolgozás elérte célját: affektusgazdag módon ábrázolta a próféta szavait. Mattheson arra azonban nem tér ki, hogy pontosan mely sorok hangzottak el Ézsaiás könyvének 63. fejezetéből.

Lássuk, ki is volt, akire ez a basszusária oly nagy hatást tett. Esdras [vagy Ezdras] Edzardi (1629–1708) orientalista volt, kiemelkedő alakja az úgynevezett *Judenmission*nak, a zsidókat a keresztény hitre térítő mozgalomnak,[3] mely a korai felvilágosodásban az emancipáció sajátos formája volt, s a 18. század második felében inkább hírhedt lett a Lessing és Humboldt nevével fémjelezhető valódi emancipációval szemben fellépő erőszakos hittérítésnek köszönhetően. Ennek legnevezetesebb vi-

2 Johann Mattheson: *Der Vollkommene Capellmeister*. Hamburg: 1739, 130–131. „Der ehmals nicht weniger als obbemeldete, berühmt gewesene Organist zu S. Jacobi in Hamburg, Matthias Weckmann, hat einst die Worte aus dem 63 Cap. Esaiae so nachdrücklich, dem *loco adjunctorum* gemäß, componiret und ausgeführet, daß der bekannte Juden-Bekehrer Licenciat Edzardi ihm das Zeugniß gegeben: Er habe im Sing-Basse den Messiam so deutlich abgemahlet, alswenn er ihn mit Augen gesehen hätte."

3 Paul G. Aring: *Christliche Judenmission. Ihre Geschichte und Problematik dargestellt und untersucht am Beispiel des evangelischen Rheinlandes*. Neukirchen: 1980.

tája Moses Mendelssohn és Lavater között zajlott le. Edzardi – amint Mattheson mondja – zsidó hittérítő (Juden-Bekehrer) volt. Ez azt jelentené, hogy ő maga német, s föltehetően protestáns, keresztény. Azonban több forrás is azt állítja, hogy zsidó származású volt.[4] Mindezt egyetlen forrás tagadja határozottan: „Az a vélemény, hogy Esdras felmenői zsidók lettek volna teljes mértékben hibás, és abból fakadhat, hogy családja buzgólkodott a zsidók megtérítésén."[5] Egy másik, francia, forrás Edzardit mint zsidó tanulmányokkal foglalkozó német tudóst nevezi meg: „hébraïsant allemand".[6] Edzardi apja, Jodocus Edzardi, fiához hasonlóan szintén hittérítő volt, és Esdras apja halálára írt gyászversében dicsérettel illeti a törökök, etiópok és zsidók térítésében végzett tevékenységét.[7] Esdras Edzardi 1647-től teológiát tanult Lipcsében és Wittembergben, 1650-ben Bázelbe költözött, hogy Talmud-tanulmányokat és rabbinikus héber nyelvet tanuljon az ifjabb Johan Buxtorfnál. Tanulmányait befejezve Rostockban lett *promovendus*, s 1656-ban kapja meg a *licentiatus theologiae* fokozatot. Ezt követően Hamburgba költözik, magántanárként tevékenykedik, és a zsidó tudományoknak szenteli magát, így válik a héber szakavatott tudósává, s szerepe igen fontos az orientalisztika történetében.[8] 1705-ig nem kevesebb mint 86 családot térített keresztény hitre Hamburgban.[9] Héberre tanította többek között August Hermann Franckét (1663–1727), a hallei pietizmus ismert alakját.[10] „Tanulóéveiben [Francke] héber és görög tanulmányokat folytatott, és hogy a hébert alaposan megértse, a hamburgi Ezra Edzardi rabbi instrukcióit követte."[11] Elképzelhető, hogy Edzardi héberre tanította Weckmannt is, ugyanis Weckmann-nak a megismerkedést a héber nyelvvel Schütz ajánlotta még fiatal éveiben Drezdában, azért, hogy zeneszerzőként jobban megértse az Ószövetséget. Minderről ismét Mattheson számol be: „Schütz Capellmeister ajánlotta neki, hogy legyen szakértője a héber nyelvnek, nem mintha ez szükséges lenne, hanem inkább azért, mert hasznos, mikor megzenésít egy szöveget az Ószövetségből."[12] Sajnos Edzardi zenei ismereteiről semmit sem tudunk. Ha Edzardi tanítványként valóban ismerte Weckmannt, hol hallhatta a fent említett kompozíciót? A zsinagógában semmiképp, nemcsak a fent említett életrajzi bizonytalansá-

4 Encyclopedia Britannica (1911) Francke szócikk. Interneten: http://33.1911encyclopedia.org

5 „Durchaus falsch ist daher auch die Meinung, als stamme Esdras von jüdischer Herkunst ab, eine Meinung, die sich wahrscheinlich aus dem Eifer der Familie für die Bekehrung der Juden gebildet hat." *Allgemeine Deutsche Biographie* 5. Leipzig: Duncker & Humbolt, 1877, 650.

6 *Nouvelle Biographie Générale* 15–16. Paris: Firmin-Didot, 1856, 694.

7 Georg Behrmann: *Hamburgs Orientalisten*. Hamburg: Persicht, 1902, 41.

8 Friedrich Wilhelm Bautz-Traugott Bautz: *Biographisch-bibliographisches Kirchenlexikon* I-XIV. Hamm: Bautz, 1975. ff – Edzardi szócikk. Interneten: http://www.bautz.de/bbkl/

9 Behrmann: i. m. 42.

10 Ehhez lásd: Christoph Rymatzki: *Hallischer Pietismus und Judenmission (1728–1736)*. Tübingen: 2004.

11 Lásd a 4. jegyzetet.

12 „Ihm ward auch von dem Capellmeister Schütz gerathen, sich der hebräischen Sprache kundig zu machen, nicht, als ob es eben nöthig wäre, sondern weil es nützlich seyn würde, bey Componirung eines Textes aus dem alten Testament." Johann Mattheson: *Grundlage einer Ehrenpforte*. Hamburg: 1740, 395–396.

gok miatt, hanem azért, mert a hangszerek használata a zsinagógákban egészen a 19. századig nem volt megengedve. Az eseményre a hamburgi Collegium musicum egyik előadásán kellett, hogy sor kerüljön. Ebben a vonatozásban Mattheson ismét a segítségünkre siet: „Miután [Weckmann] visszatért Hamburgba, két zenekedvelő segítségével egy nagy Collegium musicumot hozott létre a dóm refektóriumában 1668-ban. Nagyjából 50 ember gyűlt ott össze, hogy előadja a legjobb velencei, római, bécsi, müncheni, drezdai stb. darabokat. E Collegium musicum oly nagy hírű lett, hogy a legnagyobb komponisták keresték benne nevük fennmaradását."[13] Mattheson a dátumot illetően téved, mert a Collegium musicum 1660-ban alakult.[14] A Collegium musicum igen fontos szerepet játszott Hamburg zenei életében. A résztvevő személyek nem kisebbek, mint Heinrich Scheidemann, Jan Adams Reincken, Thomas Selle és Christoph Bernhard. Mellettük több neves műkedvelő patrícius is részt vett a Collegium életében. Csak elképzelni tudjuk e zenei események méreteit, de igen jelentős körülmény, hogy az előadások a szó 17. századi zenei közéletének értelmében amolyan „páneurópai" jellegűek lehettek.

A 17. század folyamán az észak-német zene terén a legnevezetesebb zenei események a lübecki *Abendmusik*ok voltak.[15] Míg az *Abendmusik* inkább publikus hangverseny volt – e műfaj egyik legelső reprezentánsa –, s igen fontos szerepet játszott benne az orgonista, különösen Buxtehude elődjének, Franz Tundernek az idején, amikor a zenei-társadalmi esemény neve is még *freie Orgelstunden* volt, addig a hamburgi Collegium musicum játékosai és hallgatói a legkülönfélébb zeneművek előadására gyűltek össze. Az előadók nemcsak professzionális zenészek voltak, hanem dilettánsok is, a szó 17–18. századi értelmében. Lübeckben Buxtehude idejében a „koncert" a zeneszerző egyszemélyes feladata volt mind a komponálást, mind az előadás irányítását tekintve. Az Abendmusik közönsége a passzív hallgatók, a *Kaufleute*[16] gyülekezete volt. Kézenfekvőnek tűnik, hogy Edzardi a hamburgi Collegium musicum tagja volt, és kijelentését műkedvelő zenészként tette.

Visszatérve Mattheson történetéhez: a legfontosabb kérdés éppen az, hogy mi lehetett az a mű, mely Esdras Edzardi jelenlétében elhangzott? Ézsaiás könyvének 63. fejezetét megzenésítő kantáta vagy vallásos concerto ugyanis nincs Weckmann fennmaradt műveinek jegyzékében, s egyetlen modern kiadásban sem. Alexander Silbiger határozottan az elveszett művek közé sorolja: „Elveszettek: [...] 15 mű la-

13 „Nach seiner Zurückkunfft in Hamburg, errichteten zween vornehme Liebhaber der Musik mit ihm ein großes Collegium musicum, ungefehr An. 1668, im Refectorio des Doms. (Vulgo Reventer.) Man brachte 50. Personen zusammen, die alle dazu beitrugen. Es wurden die besten Sachen aus Venedig, Rom, Wien, München, Dresden etc. Verschrieben, ja, es erhielt dieses Collegium musicum solchen Ruhm, daß die grössesten Componisten ihre Nahmen demselben einzuverbleiben suchten." Mattheson: *Grundlage einer Ehrenpforte*, 397–398.

14 Max Seiffert: „Matthias Weckmann und das Collegium Musicum in Hamburg". In: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 2. Jahrgang. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1900–1901, 111.

15 Kerala J. Snyder: *Dieterich Buxtehude. Organist in Lübeck*. London–New York: Schirmer–Macmillan, 1987. The Abendmusiken, 56–72.

16 Gerhard Ilgner: *Matthias Weckmann. Sein Leben und seine Werke*. Kiel: Salesianische Offizin, 1939, 51–52.

tin és német szöveggel, listáját lásd Seiffert (1907–1908)".[16] Max Seiffert a lüneburgi Szent Mihály iskola kóruskönyvtárának katalógusát publikálta a 20. század elején, és abban Weckmann neve alatt valóban nem szerepel ilyen kezdetű kantáta.[18]Azonban ugyanott feltűnik Ézsaiás könyvének 63. fejezete egy másik bejegyzésben: „1008. Wer ist der so von Edom kömmt, à 10 ou 15. 5 Violen, 5 Voc. In Conc. CATBB. 5 voc. In Rip. (C♭)".[19] Seiffert és nyomában Gerhard Ilgner is az elveszett művek közé sorolja Weckmannról és a hamburgi Collegium musicumról írott műveikben.[20] Ugyanis Mattheson beszámolója alapján mindketten tudnak a mű egykori létezéséről. Seiffert így ír: „A lüneburgi Michaelis-Schule kántorátusának birtokában nem kevesebb mint 18 nagyobb vokális mű volt Weckmanntól. Egy régi katalógus ránk maradt a címekkel és a pontos faktúradeszignációkkal. Azt nem tudjuk, hogy hol vannak maguk a partitúrák. Az örökség egy további hiányára Mattheson egy története világít rá."[21] Ezután pontosan idézi a fent közölt Mattheson-szöveghelyet a *Tökéletes karmester*ből. Seiffert e művet összekapcsolja a fent említettel, mely a lüneburgi katalógus 1008. darabja: „A lüneburgi katalógus 1008. száma alatt található egy anonim szerzőségű mű. Talán ez Weckmann műve. Legalábbis a faktúra [*à 10 ou 15. 5 Violen, 5 Voc. In Conc. CATBB. 5 Voc. In Rip. (C♭)*] nem mond ellent ennek a feltételezésnek."[22] Továbbá Seiffert a következő jegyzetet írja ezen a helyen: „Ugyanezt a szöveget (Wer ist der, so von Edom kömmt) többek között megzenésítette Seb. Knüpfer (lüneburgi katalógus, No. 1009) és Heinrich Schütz (Uo. 1010) is."[23] Tudomásunk szerint Schütz műve elveszett,[24] csak a címe található meg a katalógusban: „1010. Wer ist der so von Edom kömt, à 10 ou 18, per Choros (D)".[25]

Azonban a Sebastian Knüpfer-kantátával kapcsolatban is felmerül néhány probléma. A Grove lexikon Knüpfer-műjegyzékében két kantáta szerepel ezzel a címmel.[26] Az egyetlen modern(nek mondható) Knüpfer-kiadás, melyet Arnold

17 Alexander Silbiger: „Weckmann, Matthias". *The New Grove Dictionary of Music Online.* Ed.: Laura Macy, Accessed Utrecht University Library, http://www.grovemusic.com.

18 Max Seiffert: „Die Chorbibliothek der St. Michaelisschule in Lüneburg zu Seb. Bach's Zeit". In: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 9. Jahrgang, 1907–1908. Leipzig: 620.

19 Uott 598.

20 Max Seiffert: *Matthias Weckmann,* 132., illetve Gerhard Ilgner: *Matthias Weckmann,* 179.

21 „Die Kantorei der Michaelis-Schule in Lüneburg besaß im 17. Jahrhundert nicht weniger als 18 größere Vokalwerke Weckmann's; ein alter Katalog überliefert uns die Titel samt der genauen Faktur-Bezeichnung. Wohin die Notenschätze selbst gelang sind, weiß man nicht. Auf noch eine Lücke der Überlieferung weist eine Erzählung Mattheson's hin." Max Seiffert: *Matthias Weckmann...* 109.

22 „Nr. 1008 des Lüneburger Kataloges steht eine anonyme Komposition des Textes verzeichnet. Möglicherweise war dies Weckmann's Arbeit. Wenigstens spricht die beigefügte Faktur (à 10 ou 15. 5 Violen, 5 Voc. In Conc. CATBB. 5 voc. In Rip. (C♭) nicht gegen diese Annahme." Uott.

23 „[...] denselben Text (Wer ist der, so von Edom kömmt) haben u. a. auch Seb. Knüpfer (Lüneburger Katalog, Nr. 1009) und Heinrich Schütz (ebenda, Nr. 1010) komponiert". Uott.

24 Derek McCulloch: „Schütz, Heinrich. Works". *The New Grove Dictionary of Music Online.* Ed.: Laura Macy, Accessed Utrecht University Library, http://www.grovemusic.com

25 Max Seiffert: *Die Chorbibliothek...* 618.

26 George J. Buelow: „Knüpfer, Sebastian". *The New Grove Dictionary of Music Online.* Ed.: Laura Macy (Accessed Utrecht University Library), http://www.grovemusic.com

Schering rendezett sajtó alá 1918-ban, műjegyzékében a két kantáta közül az egyik érdekes kapcsolatot mutat a lüneburgi katalógus 1008. számú művével (ám a kiadás egyiket sem közli):

91. Wer ist, der so von Edom kömmt. à 15. 10 str., 5 voc.; 4 trombette, Tamburi, 2 Viol., 2 Viole, Fag., CCATB., Cont. – Exempl. Part. Berlin, Kgl. Bibl. Ms. 11780 Nr. 20 (Identisch mit Nr. 1008 der »Incerti« in Kat. Lüneb.?) Part. u. Stimmen Grimma: à 15, 20, 30. 2 Clarini, 2 Trombe, Timpani, 2 Viol., 2 Viole, Fag., CCATB., 5 voc. Cap. e Cont., N70+V53, mit den Daten Fer. 1. 1683, 1684, 1688, 1691. 1696, 1711, 1719, 1722."[27]

A másik kantátáról ugyanebben a kiadásban Seiffert nyomán ezt olvassuk:

92. Wer ist, der so von Edom kömmt. 4 str., 3 voc. (4 Viole, C., A., B.) – Exempl. Part. Berlin, Kgl. Bibl. Ms. 11780 Nr. 21 (Wohl identisch mit Nr. 1009 Kat. Lüneb.: à 7. 4 *Viol., C., A., B.* [C♭].) [28]

A Knüpfer-kiadás szerint a 91. kantáta azonos lehet a lüneburgi katalógus 1008-as számú művével. Seiffert szerint az 1008-as mű talán Weckmann műve. Így természetszerűleg ellentmondás lép fel a két hipotézis között. Ha számbavesszük a variációkat, akkor négy változat lehetséges, de valamennyi csak a feltevés szintjén:

1. Ha Seiffert téved, és a Knüpfer-kiadásnak van igaza, akkor a mű Knüpfer alkotása, s Mattheson tévedett, így Edzardi egy Knüpfer-kantátát hallott.

2. Ha a Knüpfer-kiadás téved, és Seiffertnek van igaza, akkor a mű Weckmann szerzeménye, ezt hallotta Edzardi, s Mattheson nem tévedett.

3. Ha mindkét feltételezés hibás, akkor a lüneburgi katalógus 1008-as műve anonim marad, s nincs köze sem Weckmannhoz, sem Knüpferhez.

4. Ha mindkét feltételezés igaz, akkor feloldhatatlan ellentmondásba kerülünk. (Márpedig a hermeneutikai jóhiszeműség jegyében minden feltételezést igaznak kell tekintenünk...)

Avagy lehetséges volna, hogy a két mű valójában egy és ugyanaz?

Forduljunk más kutatások felé! Arnold Schering Lipcse zenetörténetéről írott könyvében idéz egy kantátából, mely Knüpfertől való.[29] Ez az a kantáta, melyet a Scheringtől származó Knüpfer-kiadás feltételesen azonosít a lüneburgi katalógus 1008-as darabjával. Figyelemre méltó, hogy a basszus szóló C-ben van, és mindkét forrásunk a bizonytalan szerzőségű kantáta esetében a C-t adja meg alaphangnak. Továbbá az is figyelemre méltó, hogy Schering éppen a Knüpfer-kiadás műjegyzéke alapján azonosította a kéziratot, s ebből vette a példát: *Exempl. Part. Berlin,*

27 „Ausgewählte Kirchenkantaten von Sebastian Knüpfer, Johann Schelle und Johann Kuhnau." *Denkmäler Deutscher Tonkunst*, Band LVIII/LIX. Hrsg.: Arnold Schering, Leipzig: 1918, 58–59.; *Verzeichnis der Kompositionen Sebastian Knüpfers*, uott, XXII.

28 Uott

29 Arnold Schering: *Musikgeschichte Leipzigs*, Band III.: Von 1650 bis 1723. Leipzig: Kistner & Siegel, 1926, 162–166.

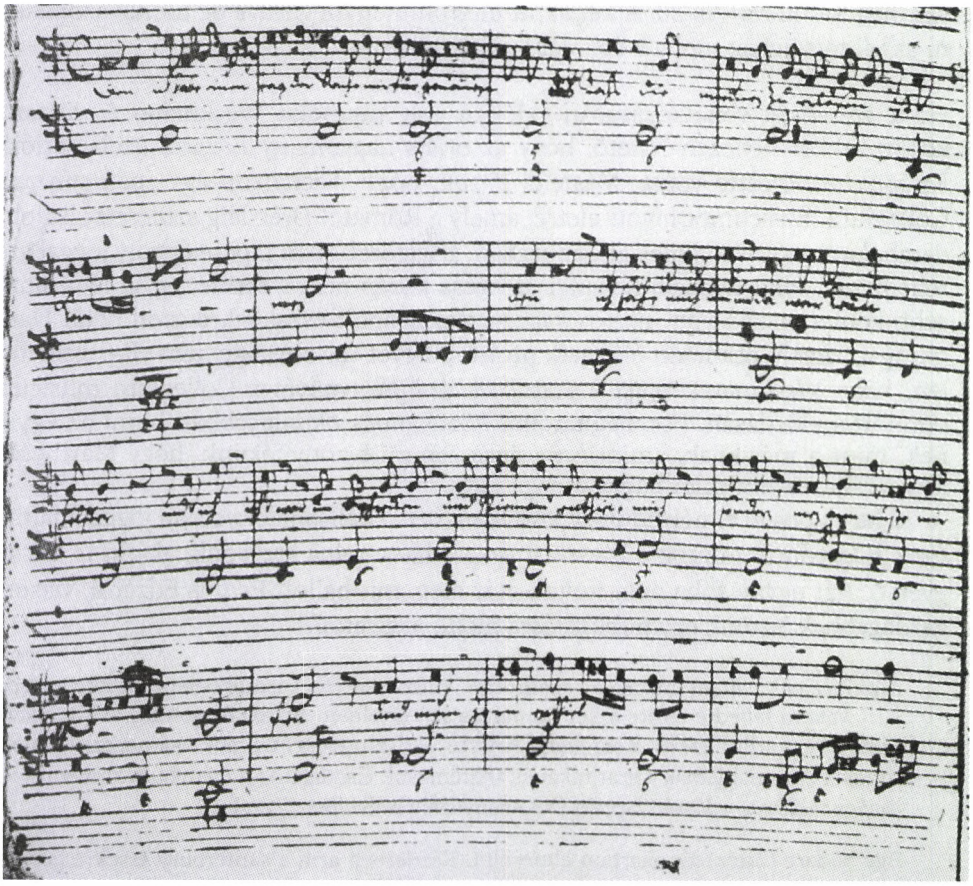
Kgl. Bibl. Ms 11780 Nr. 20. A kéziratot mikrofilmen megnézve be tudjuk azonosítani az idézett helyet, noha a szövegromlás igen erős.

Ha a szerzőség vonatkozásában valóban volt kapcsolat Weckmann és Edzardi között, akkor nehezen hihető, hogy az orális hagyomány Edzardi exclamatióját Knüpferhez kötötte volna. Másfelől láttuk, hogy Weckmann egy „pán-európai" Collegium musicumot hívott életre, amely a Rómától Drezdáig született „legjobb darabokat" szólaltatta meg Hamburgban. E felsorolásban Lipcse éppoly joggal szerepelhetne, mint Drezda. Knüpfer az egész közép-német terület egyik legjelentősebb komponistája volt, fontos kapcsolatokat ápolt északkal, s azon belül Hamburggal, ahol Weckmann életének utolsó 20 évét töltötte, így nem elképzelhetetlen, hogy Weckmann maga mutatta be Knüpfer művét a Collegium musicum ominózus előadásán. Forráskutatóink közül nincs okunk jobban hinni az egyiknek, mint a másiknak, amint arra sincs semmi bizonyítékunk, hogy Mattheson memóriája kívánnivalót hagyna maga után.

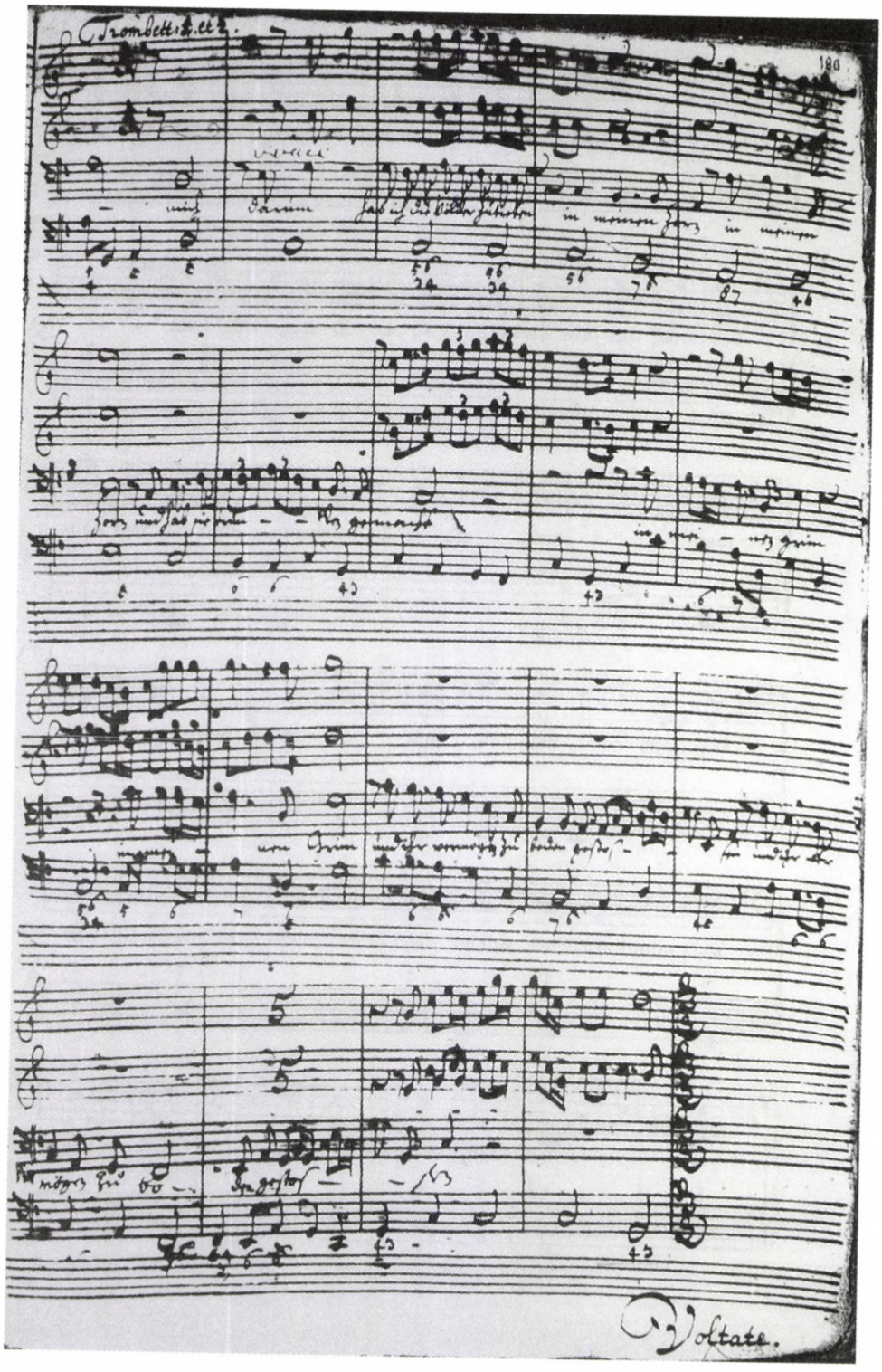
S ha alaposan elmélyedünk a kottában, belső hallásunk nyomán joggal kiálthatunk Edzardival: mintha a Messiást magát látta volna szerzőnk, akárki is lett légyen ő. Azt ugyan soha nem tudjuk már meg, mit hallott Esdras Edzardi, viszont gazdagabbak lettünk egy publikálásra méltó kézirattal.

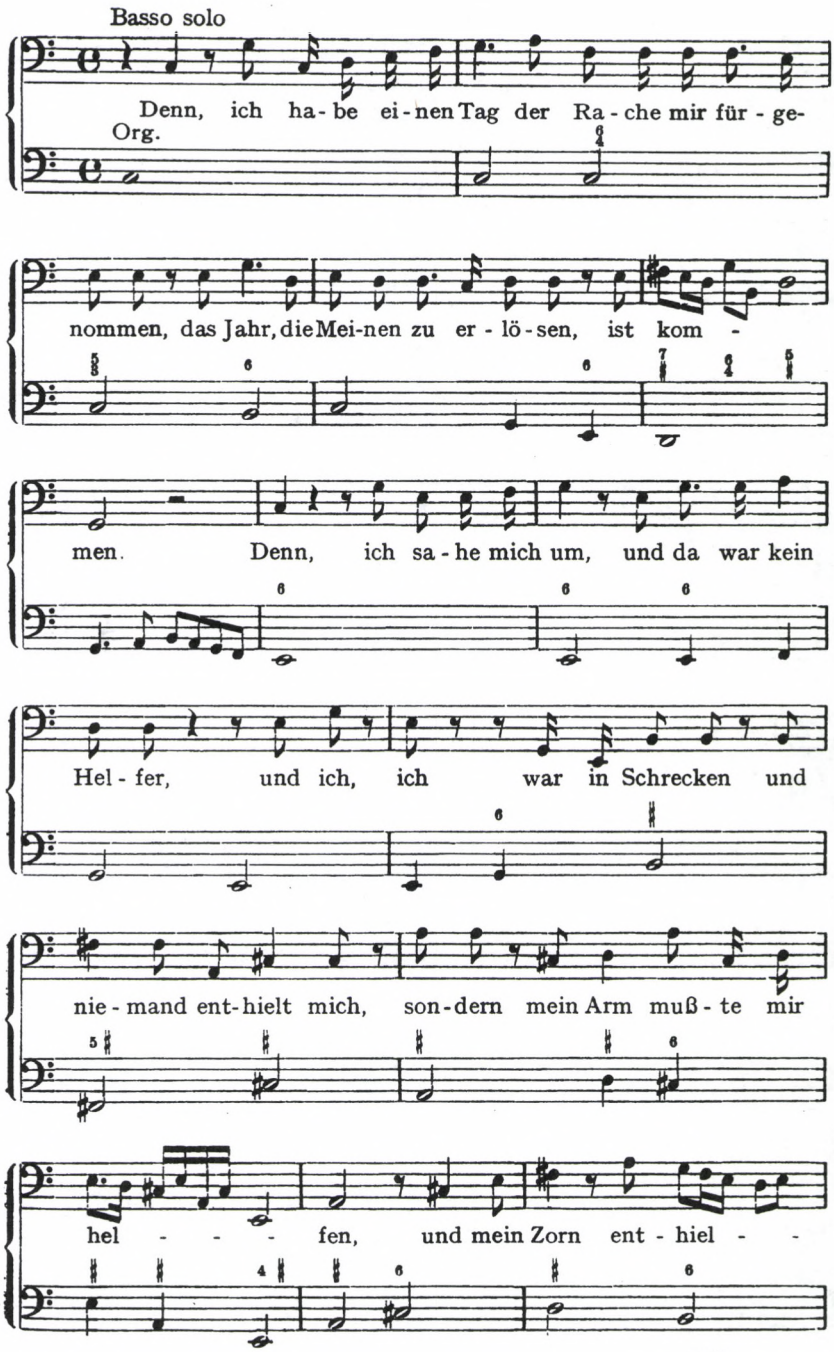
> A müezzinek hajnali imádságra szólítottak, mikor Averroës ismét belépett a könyvtárba. [...] Valami felfedte előtte a két homályos szó értelmét. Biztos és gondos kalligráfiával fűzte a kézirathoz ezeket a sorokat: „Arisztu (Arisztotelész) tragédiának nevezi a panegiriszeket és komédiának a szatírákat és anatémákat. Csodálatos tragédiák és komédiák sokasága található a Korán lapjain és a szenvedély műveiben." [...]
>
> Egy kudarc történetét akartam elmesélni. Kezdetben arra a canterbury érsekre gondoltam, aki be akarta bizonyítani, hogy van isten; később az alkimistákra, akik a bölcsek kövét keresték; aztán a szögharmadolókra és a körnégyszögesítőkre. Majd úgy gondoltam, hogy sokkalta költőibb egy olyan ember esete, aki nem mások, hanem önmaga előtt is rejtett célt akar elérni. Eszembe jutott Averroës, aki az iszlám körébe zárva, soha meg nem ismerhette a *tragédia* és a *komédia* szó jelentését. Elmondtam az esetet; s amilyen mértékben előrehaladtam, megéreztem, mit érezhetett az a Burton által említett isten, aki bikát akart teremteni, és bivalyt teremtett. Éreztem, hogy a mű csúfot űz belőlem. Megéreztem, hogy Averroës, aki el akarta képzelni, mi az a dráma, pedig nem is sejtette, mi az a színház, egy cseppet sem vágta nehezebb fába a fejszéjét, mint én, aki el akartam képzelni Averroëst. [...] Az utolsó oldalon megéreztem, hogy elbeszélésem annak az embernek a szimbóluma, aki én magam voltam, miközben megírtam; s hogy papírra vessem ezt az elbeszélést, azzá az emberré kellett lennem, s hogy azzá legyek, papírra kellett vetnem ezt az elbeszélést, és így tovább a végtelenségig. (Abban a pillanatban, mikor nem hiszek benne, „Averroës" eltűnik.)[30]

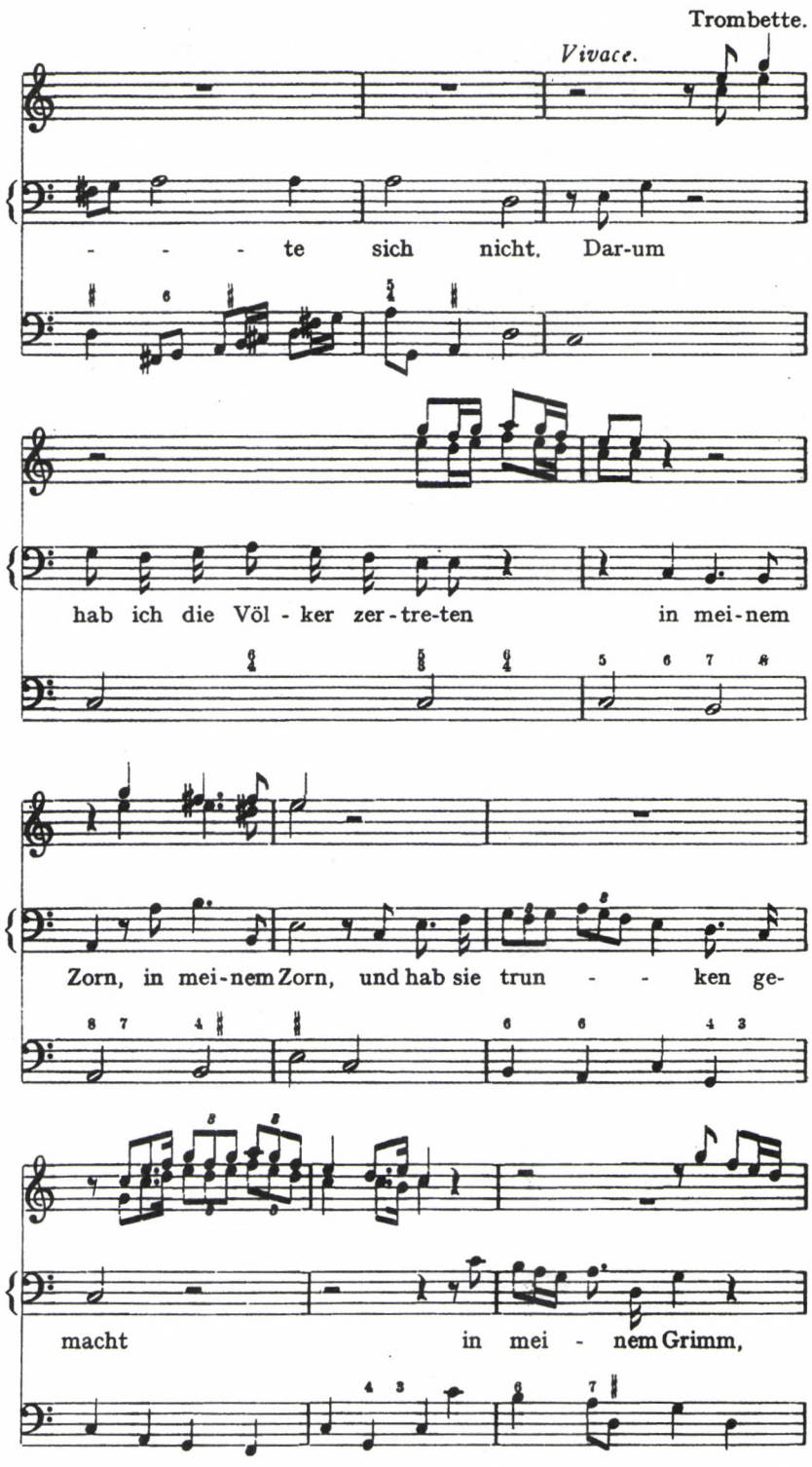
30 Borges: i. m. 270–272.

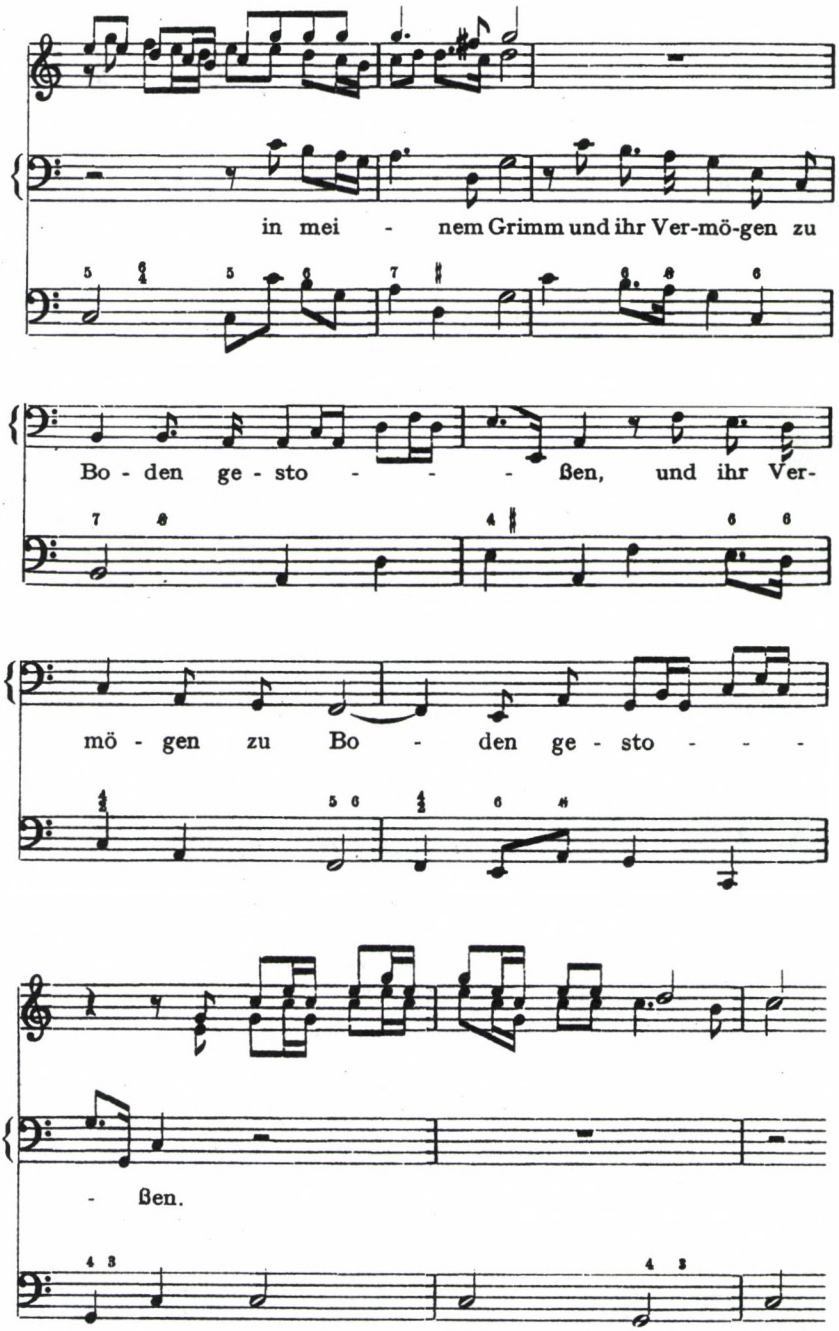


1. kotta. Sebastian Knüpfer: Wer ist der, so von Edom kömmt. Basszusária. Kézirat Berlin, Kgl. Bibl. Ms. 11780 Nr. 20


Trombett: 1. et 2.
Voltate.


Basso solo
Denn, ich ha-be ei-nen Tag der Ra-che mir für-ge-
Org.
nommen, das Jahr, die Mei-nen zu er-lö-sen, ist kom-
men. Denn, ich sa-he mich um, und da war kein
Hel-fer, und ich, ich war in Schrecken und
nie-mand ent-hielt mich, son-dern mein Arm muß-te mir
hel-fen, und mein Zorn ent-hiel-


Trombette.
Vivace.
- - - te sich nicht. Dar-um
hab ich die Völ - ker zer - tre-ten in mei-nem
Zorn, in mei-nem Zorn, und hab sie trun - - ken ge-
macht in mei - nem Grimm,



2. kotta. Sebastian Knüpfer: Wer ist der, so von Edom kömmt. Basszusária.
Idézi: Arnold Schering: Musikgeschichte Leipzigs, *III.:* Von 1650 bis 1723. *162–166.*

ABSTRACT

TIBOR PINTÉR

WHAT DID HEAR ESDRAS EDZARDI?

The main aim of the article is to reconstruct a musical performance of a sacred concerto "Wer is der, so von Edom kömmt" by the Collegium Musicum, Hamburg, which took place between 1660 and 1674. It's source is to be found in Johann Mattheson's Der Vollkommene Capellmeister. The basic question is the authorship of the performed sacred concerto. Mattheson relates it to Matthias Weckmann, but according to several other researches this piece is written by Sebastian Knüpfer. The author of the article investigates all the sources and references of the work and the possibilities of the authorship. As there is no final answer to the questions the author looks into a manuscript which is definitely a work by Sebastian Knüpfer. The entire manuscript is worth publishing. Paradoxically the main result of these philological analyses is not proving the authorship but rather the finding of the manuscript itself.

Tibor Pintér, PhD is a assistant professor at the Institute for Art Theory and Media Studies, Eötvös Loránd University, Budapest. His main research field is the aesthetics of music and the theory of musical performance practice. He published several articles on these subjects.

Ignácz Ádám

HOGYAN GYŐZZÜK LE A NAPOT?*

Egy futurista operáról

1979-ben az *Orosz avantgárd művészet 1910–1930* című kiállítására készülődő *Los Angeles County Museum of Art* különleges megbízatással kereste meg Robert Benedettit: a *California Institute of Arts* tanárának feladata egy különleges műalkotás, az 1913 decemberében Szentpéterváron bemutatott, *Győzelem a nap felett* (Pobeda nad szolncem) című futurista opera rekonstrukciója volt.[1]

Benedetti addig jobbára csak néhány Kazimir Malevics művészete iránt fogékony barátai és kollégái révén, hallomásból tudott e mű létezéséről, írásos forrásként pedig csupán a *The Drama Review* szerkesztője, Ted Kirby által jegyzett *Total Theater* (1969) című munka állt rendelkezésére, amelyikben a szerző a közel hét évtizeddel korábbi alkotásban – nem mellékesen – a *performansz művészet* ősét tisztelte.

A *Győzelem a nap felett* eredetijének elmélyült tanulmányozása során az újdonsült rendező hamar felismerte, hogy az opera újbóli életre keltése a mindössze néhány szcenikai utasítást és partitúratöredéket tartalmazó „szövegkönyv" alapján aligha lehetséges: a hiteles helyreállítás éppúgy igényli a szerzők eredeti művészi szándékainak felkutatását, mint a mű kultúrtörténeti hátterének feltérképezését és – lehetőség szerint – a próbafolyamat, illetve a bemutató körülményeinek lehető legteljesebb megismerését. Hogy Benedetti komplex munkamódszerét végül siker koronázta, mi sem bizonyítja jobban, mint hogy a darab újjávarázsolt változatát 1980-ban sikerrel adták elő Los Angelesben és Washingtonban, majd 1983-ban Berlinben és Amszterdamban az opera európai közönség előtt is megmérettetett.[2]

---

* A ELTE esztétika tanszék Erasmus Kollégiumának „A zenén innen és túl" címmel megrendezett I. zenetudományi konferenciáján a Bölcsészettudományi Kar „I" épület Bence-termében 2008. május 16-án elhangzott előadás.

1 Robert Benedetti: „Reconstructing »Victory over the Sun«". *The Drama Review* (a továbbiakban: *TDR*), Vol. 28, No. 3, Reconstruction (Autumn, 1984), 17.

2 Uott 29. A kaliforniai társulat a West-Berliner Akademie der Künste meghívására vendégeskedett Berlinben 1983 szeptemberében, s fellépése korántsem aratott a tengerentúlihoz hasonló osztatlan sikert: a jelmezek és díszletek elnagyoltságán túl a legtöbben a nyelvhasználatot kritizálták. Állítólag különösen zavaróan hatott az orosztól dinamikájában és hanglejtésében oly eltérő angol nyelv használata. In: Juan Allende-Blin: „Sieg über die Sonne". *Musik Konzepte* 37/38, München: Edition Text und Kritik, 1984, 168.

Csaknem harminc év távlatából úgy tűnik azonban, hogy a mű (művészet-) történeti jelentőségére Benedetti rendezésének – többnyire – kedvező fogadtatása sem hívta fel eléggé a kutatók figyelmét. A *Győzelem a Nap felett* kultúrtörténeti pozícióját taglaló tudományos értekezések száma a mai napig meglehetősen csekély, és javarészt képzőművészet-történeti irányultságú. A zenetudomány eddig kevés figyelmet szentelt a korai avantgárd e – sok szempontból – úttörő alkotásának.

Jelen dolgozat a megismerés Benedetti professzor által vázolt lehetőségei – elsősorban a szerzői szándékok és a kultúrtörténeti háttér feltérképezése – mentén igyekszik utat találni e különös opera megértéséhez és hatástörténetének megalkotásához.

A darab előtörténete egészen 1913 nyaráig nyúlik vissza, amikor is a három szerző: a költő *Alekszej Krucsonih*, a festő és díszlettervező *Kazimir Malevics* és a zeneszerző *Mihail Matyusin* közös finnországi nyaraláson vettek részt.[3] A művészek eszközeiben és tartalmában egészen újszerű, különböző művészetek szintézisére törekvő *kollektív* alkotás létrehozásán fáradoztak, s munkájukba az orosz futurista költészet addigra nemzetközi hírűvé lett képviselőjét, Velemir Hlebnyikovot is bevonták.[4] A *Győzelem a Nap felett* egyszerre kívánt művészeti és társadalmi hatást gyakorolni, s ennek érdekében Malevicsék a – várható – botránytól sem riadtak vissza.

Szentpétervárra hazatérvén értesültek róla, hogy közös barátjuk, Vlagyimir Majakovszkij éppen bemutatni készül legújabb színművét, a *Vlagyimir Majakovszkij* című tragédiát, amelyben az Igor Skolnyik által tervezett kétdimenziós, kubista díszletek között maga a költő játszotta volna a főszerepet. Majakovszkij formabontó drámája nagy tetszést váltott ki futurista körökben, maga Malevics is felfigyelt rá. Mint azt egyik, Matyusinnak címzett levelében írja: „Majakovszkij írt egy olyan drámát, hogy teljesen odavagyok tőle. A mi szempontunkból mindenre ragyogó megoldást talált."[5] A megegyezés nem váratott magára sokáig – rövidesen az operaszövegkönyvvért felelős Krucsonih és Majakovszkij közös hirdetésekkel szórták tele a várost, hogy a decemberre tervezett bemutatóhoz színészeket toborozzanak.[6]

A toborzás, a próbafolyamat és a bemutató körülményeivel kapcsolatban különösen értékes forrásként szolgálnak egy bizonyos Kolja Tomaszovszkij visszaemlékezései, aki színészi, illetve „énekesi" minőségében végül mindkét darabban szerepelt. Tomaszovszkijtól tudhatjuk meg azt is, hogy a végül kiválasztott jelentke-

3 Vladimir Markov: *Russian Futurism. A History.* In: University of California Press, 1968, 141–142. A finnországi Usikirkóban valójában *A futurista írók nemzetközi kongresszusát* tartották, amelyen mindhárom szerző részt vett.

4 Helbnyikov végül az operához írott prológust jegyezte, lásd *Pobeda nad szolncem* (PNSZ). A szerzői kiadás másolata. Angol fordításban: Alexei Kruchenykh: „Victory over the Sun". Ford.: Ewa Bartos és Victoria Nes Kirby. *TDR*, Vol. 15, No. 4. (Autumn, 1971), 107–125.

5 Idézi Vlagyimir Majakovszkij: *Oroszország, a művészet és mi.* Ford.: Benyó Mariann é. m., Budapest: Corvina, 1979, 33.

6 Kolja Tomashevsky: „Vladimir Mayakovsky". *Teatr*, No. 4, 1938. – Angol fordításban: *TDR*, Vol. 15, No. 4. (Autumn, 1971), 94.

zők túlnyomórészt műkedvelő egyetemisták voltak, akik a legkevésbé sem voltak elkötelezettjei az új avantgárd eszméknek és művészeti megoldásoknak. Ennek megfelelően a szereplők már az olvasópróbán értetlenséggel vegyes derűvel, olykor gúnnyal fogadták az opera bonyolult, nehezen értelmezhető szövegeit, és ugyanilyen gyanakodással hallgatták Matyusin „disszonáns" és „kakofón" zenei kísérleteit.[7]

Saját beszámolóikban maguk a szerzők is kiemelik a próbafolyamat viszontagságait, melyhez – Benedetti szerint – nagyban hozzájárult, hogy a tizenegy fős szereplőgárdából mindössze ketten voltak professzionális színészek. Matyusin az opera védelmében írott 1914-es cikkében ugyancsak bosszús az „énekesek" teljes zenei képzetlensége miatt.[8] Hogy ennek ellenére a szerzők miért amatőrök mellett döntöttek, ennek okai máig nincsenek tisztázva. A darab – gyakran hivatkozott – rendkívül szűkös költségvetése elfogadható indoknak tűnhet, ám egészen mást üzen a Krucsonih ajtajára állítólagosan kifüggesztett felirat: „Profi színészek, kérem, ne zavarjanak!"[9]

Noha a próbák számával kapcsolatban is ellentmondásos beszámolók feszülnek egymásnak,[10] annyi biztos, hogy az opera által támasztott tartalmi és technikai nehézségekhez képest igen kevés mód és idő volt a betanulásra. E kedvezőnek semmiképp nem nevezhető körülmények között közelgett a december 2-i ősbemutató, melynek helyszínéül a szerzőtriász a *Luna Park* színházat szemelte ki. A Luna Parkot még 1906-ban egy *Vera Kommiszarzevszkaja* nevű hölgy hozta létre a később világhírű színházi rendezővé lett *Vszevolod Meyerhold* társaságában. Az egy ideig *Kommiszarzevszkaja* néven ismert intézmény kezdetben éppúgy befogadó volt Meyerhold híres-hírhedt „kísérleteire", mint az európai modern drámairodalom keveset játszott remekeire: a színházban Maeterlinck, Ibsen és Wedekind színműveinek bemutatásával is próbálkoztak. A korabeli pétervári közönség azonban nem igazán érdeklődött e bemutatók iránt, és látván a tartós sikertelenséget, Meyerhold viszonylag hamar elhagyta a süllyedni látszó hajót. A tulajdonos hölgy ezt követően nem sokkal amerikai befektetőknek adta el színházát, amely a kertjében üzemelő élményparkról ekkor kapta a Luna Park nevet.[11]

A korban egyedülállóan modern fénytechnikával büszkélkedő Luna Park kibérléséért új gazdái rendkívül borsos árat kértek. Négynapos ott-tartózkodásuk során a futuristák költségei (bérleti díj és rezsi) olyan magasra rúgtak, hogy állítólag az összes pénzüket felemésztette. Így történhetett, hogy a Matyusin által megálmodott nagyzenekart és kórust végül egy, a bemutató napján kölcsönzött, régi és be-

7 Uott 95.

8 Mikhail Matyushin: „Performances on the 2nd, 3rd, 4th and 5th of December, 1973", uott 103. – Beszámolója alapján az operának csak két részletét énekelték képzett énekesek, és a héttagú „kórusból" csupán hárman tudtak elfogadhatóan énekelni.

9 Kolja Tomashevsky: *Vladimir Mayakovsky*, 97.

10 Matyusin emlékei szerint mindössze két valamirevaló próba előzte meg az előadást: Mikhail Matyushin: *Performances...*, 103.; Tomasevszkij szavaiból ugyanakkor úgy tűnik, mintha az 1913 októbere és decembere közti időszakban több próba lett volna: Kolja Tomashevsky: *Vladimir Mayakovsky*, 96. skk.

11 Robert Benedetti: *Reconstructing „Victory over the Sun"*, 19.

hangolatlan pianínó helyettesítette,[12] míg Malevics kartondobozokból és kábelekből kényszerült elkészíteni a darab jelmezeit, a díszlet pedig, festékek híján mindössze két-három színben „pompázott".[13]

Ha ehhez még hozzávesszük a próbák eredménytelensége alapján előre borítékolható gyenge színészi és „énekesi" teljesítményt, akkor összességében elmondhatjuk, hogy a *Győzelem a nap felett* premierje és a rákövetkező előadás[14] egyetlen szempontból sem teljesít(h)ette a szerzők, illetve a futuristák kisszámú támogatója által iránta támasztott igényeket, és eszmei/tartalmi üzenete, valamint kompozíciós újszerűsége alighanem rejtve maradt a közönség előtt.

Az előtt a közönség előtt, amely mind a négy nap teljesen megtöltötte a nézőteret, s melyben a korabeli híradások szerint a társadalom szinte minden rétege képviseltette magát. Elegáns, magas beosztású urak és nagyestélyibe öltözött hölgyek éppúgy megjelentek, mint a botrányokra és újdonságokra kiéhezett fiatalság és a város legbefolyásosabb színikritikusai.[15] Az előadásokról természetesen a nagy erőkkel a helyszínre vonuló rendőrség sem hiányozhatott. A futuristák fellépéseinél rendszeresen lehetett nézőtéri és színpadi rendbontásra számítani; sokan nem titkoltan csak a „balhé" kedvéért jártak avantgárd művészeti eseményekre. Hogy a biztonsági szervek pontosan mennyien is lehettek, arról nincs adatunk, de tudhatjuk, hogy a Majakovszkij-kör egy másik (kijevi) fellépésére ugyanabban az évben (1913) csaknem százötvenen vigyáztak: „jelen voltak: a rendőrfőnök, 16 segéd-rendőrbiztos, 25 körzeti felügyelő, 60 rendőr a színházban és 50 lovasrendőr a színház körül".[16]

Amilyen vegyes volt a közönség, olyan sokféle volt a darabok fogadtatása is. Túlnyomórészt persze ökölrázás és bekiabálás kísérte a színpadon történteket, de egyes visszaemlékezések szerint az emberek egyik felét megérintette a nagyon szokatlan színházi élmény, s a bizarr szereplők, illetve a látvány és a zene a technikai akadályok ellenére is átszüremlő újszerűsége iránt néhányan még lelkesedtek is. A saját drámájának főszerepét alakító Majakovszkij mindenesetre egészen másképp emlékszik vissza *Én* című önéletírásában: a darabokat „szitává fütyülték".[17]

A meglehetős sikertelenség, illetve a szerzők eredeti szándékaihoz és céljaihoz képest kompromisszumok sorával terhelt, halovány előadások alapján jogosnak tűnhet, hogy a *Győzelem a Nap felett* gyorsan a feledés homályába merült, s egy 1920-as, Matjusin zenéjét nélkülöző vitebszki előadást[18] és Robert Benedetti kí-

12 Mikhail Matyushin: *Performances...*, 103.

13 Alexei Kruchenykh: „Our Exit" (részlet). *TDR*, Vol. 15, No. 4. (Autumn, 1971), 104.; Mikhail Matyushin: *Performances...*, 103.

14 Ugyancsak tisztázatlan, hogy 1913. december 2. és 5. között az opera hány előadást élt meg. Egyes vélemények szerint mindennap előadták Majakovszkij tragédiájával egyetemben. Máshol viszont arról olvashatunk, hogy a két művet felváltva játszották.

15 Kolja Tomashevsky: *Vladimir Mayakovsky*, 99–100.

16 Bakcsi György: *Forradalmak, háborúk, irodalom. Orosz és szovjet-orosz irodalom 1890-től napjainkig*. Budapest: Gondolat, 1976, 55.

17 Vlagyimir Majakovszkij: *Oroszország, a művészet és mi*, 57.

18 Larissa Schadowa: *Suche und Experiment – Russische und sowjetische Kunst 1910 bis 1930*. Ford.: Helmuth Barth, Dresden: Verlag der Kunst, 1978, 309.

sérletét leszámítva sem tudományos, sem laikus körökben nem tartott számot nagy érdeklődésre az elmúlt csaknem száz esztendőben. Ám megkockáztatható, hogy a korai *avantgárd* számos egykorú alkotásával egyetemben e mű igazi értékei is elsősorban *konceptuális* szinten hívhatók elő; a fentebb említett szerzői szándékok és célok és az azok mögött lappangó eszmei háttér megismerése által nemcsak a mű megértéséhez kerülhetünk közelebb, hanem annak művészet- és művelődéstörténeti pozíciója, alkalmasint jelentősége is könnyebben kirajzolódhat előttünk.

A műhöz kidolgozott *koncepció* nyomába eredvén elsőként a műfaji (ön-)meghatározással kapcsolatos problémákkal érdemes foglalkoznunk. Az alkotók magukat a „jövő énekeseinek első összoroszországi kongresszusaként"[19] definiálták, közös leleményüket pedig hol „a világ első futurista színházának",[20] hol egyszerűen csak „zenés színműnek" vagy „futurista operának" nevezték. Később aztán a köztudatba is ez utóbbi megjelölés vonult be.

De nyomban felmerül a kérdés: mennyiben nevezhető a *Győzelem a Nap felett* operának? Kétségtelen, hogy a darabnak van két felvonása, színei, van nyitánya, áriái és kórusbetétei, librettója. Mégsem beszélhetünk hagyományos értelemben vett operáról, tehát egy, a vokális és hangszeres zene által dominált színműről vagy – wagneri kritikával élve – olyan műről, ahol „a költemény és színpad csak időben és térben való alkalom" az áriáknak,[21] s ahol a komponálás – az igazi drámával ellentétben – az énekes művészet egyéniségeihez igazodó mestermunka csupán.[22]

Jelen esetben inkább egyfajta *kollektív* alkotásról beszélhetünk, amelyben a költészet, a képzőművészet és a zene – Matyusin szavaival – „új elvei"[23] élnek, és a műalkotásban betöltött szerepét illetően mindhárom művészeti ág azonos jelentőséggel bír. Ezek alapján a *Győzelem a Nap felett* a művészetek egyesítésére törekvő, úgynevezett *Gesamtkunstwerk*-hagyomány része.

A Gesamtkunstwerk eszméjét általában Richard Wagner nevéhez szokás kötni. Ezzel szemben a fogalom egy, az egész romantikán végigvonuló esztétikai modell terméke, amelynek csírái már Friedrich Schlegel híres, 1797-es keltezésű, *116. Atheneum-töredékében* jelen vannak. A történelem folyamán egymástól szétválasztott művészetek-médiumok újbóli egyesítésének esztétikai ideája Schlegelnél a romantikus költészet képében teljesedik ki, amely „az egész környező világ tükrévé", „a kor képévé" válik, mert képes egy olyan, minden poézist egybefogó „egésszé" összeállni, amely „valamennyi részét hasonlóan szervezi".[24]

19 Robert Benedetti: *Reconstructing „Victory over the Sun"*, 18.
20 Uott.
21 Richard Wagner: „A jövő zenéje". In: uő: *Művészet és forradalom*. Ford.: Gy. Alexander Erzsi és Radványi Ernő, Budapest: Révai, 1914, 84.
22 Uott.
23 Mikhail Matyushin: *Performances...*, 101.
24 August Wilhelm Schlegel–Friedrich Schlegel: *Válogatott esztétikai írások*. Ford.: Bendl Júlia, Tandori Dezső, Budapest: Gondolat, 1980, 280–282.

A Gesamtkunstwerk jelenségét kitüntetett figyelemmel vizsgáló teoretikus művek aztán a 19. század húszas éveitől kezdve sokasodtak meg. A téma egyik kiváló kutatója, Anke Finger *Das Gesamtkunstwerk der Moderne* című könyvében rámutat arra, hogy az írások zöme a *Gesamtkunstwerk*et már ekkor javarészt az *opera*, az *ünnepély*, és a *szinesztézia* fogalmaival azonosítja.[25]

Egyik elsőként, az 1827-ben kiadott *Aesthetik oder Lehre von der Weltordnung und Kunst* című könyvében Karl Trahndorff foglalkozott külön az összművészeti alkotással, s olvasatában az *opera* műfaja volt hivatott a költészet, a zene, a színjátszás, a mozdulatművészet, a tánc és a képzőművészetek egyetlen műalkotásban történő egyesítésére.[26] Voltaképpen Trahndorff gondolatát „örökli" Richard Wagner, aki kétségtelenül az egyik legnagyobb horderejű, noha korántsem az egyetlen képviselője volt a Gesamtkunstwerk-ideának. Wagner jelentőségét azonban megsokszorozza, hogy *zenedrámáival* a művészetek egyesítésének gyakorlati megvalósítására is törekedett. A Gesamtkunstwerk történetében azonban mégis inkább elméleti munkássága élt tovább. A három „tisztán emberi" *(reinmenschlich)* művészet, tehát a szó, az utánzó művészetek és a zene drámában megvalósuló szintézisének elsősorban *A jövő műalkotása*[27] lapjairól és az operái prózafordításához kiadott *Zukunftmusik*[28] című levélből ismert tézise kidolgozását követően évtizedeken át szinte valamennyi a Gesamkunstwerkkel szimpatizáló vagy azzal polemizáló szerző számára egyaránt mintául szolgált.

A szintetikus műalkotás létrehozásához az opera kínálja a legmegfelelőbb feltételeket Ottokar Hostinsky szerint is, akinek a *Das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk* (1877) című művében megjelenő Gesamtkuntwerk-elv már a századforduló, illetve az avantgárd *totális mű*re vonatkozó koncepcióit előlegezi meg. Hostinsky írásában az együttműködő művészeteknek mind tartalom (logika), mind a megjelenés formája (esztétika), mind pedig a hangulat (pszichológia) szempontjából harmonizálniuk kell egymással,[29] hogy beteljesíthessék a művészetek összevonásából létrejövő új műalkotás küldetését.

A 19. század legvégén és a 20. század első két évtizedében a Gesamtkunstwerk újabb jelentésekkel bővült. A Schlegel, Wagner, Hostinsky és kortársaik által felvázolt nyomvonalon továbbhaladván megszületetett a *totális művészet*, illetve a *totális mű* ideája, amely esztétikai missziójón túl immár társadalmi, sőt liturgikus feladatokat is teljesített: új korszak eljövetelét volt hivatott megénekelni, amely az emberiséget egy magasabb létállapotba juttatja. *Apokaliptikus* művészetkoncepciók láttak napvilágot, melyek jellegüknél fogva immár nem csupán megjövendölték, hanem lehetőség szerint ki is provokálták: „eljátszották" a világvégét, hogy ezzel is elősegítsék az „Új" létrejöttét és működésbe lépését. Az ilyen koncepciók

25 Anke Finger: *Das Gesamtkunstwerk der Moderne*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006, 29.
26 Uott 16–17.
27 Richard Wagner: „Kunstwerk der Zukunft" (1849), in: uő: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Bd. III., Leipzig: Breitkopf et Härtel, 1911–16.
28 Magyarul: Richard Wagner: „A jövő zenéje". In: uő: *Művészet és forradalom*.
29 Ottokar Hostinsky : *Das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk*. Leipzig: Breitkopf et Härtel,1877, 100.

rendszerint kacérkodtak a befejezetlenség, a formai nyitottság gondolatával; apoteózis helyett a még alakulóban lévő, megjósolhatatlan jövő vagy a misztikus örökkévalóság került figyelmük középpontjába. A lezáratlanság jellemzi a *performatív* irányultságú apokaliptikus műalkotások (helyesebben: műtervek) legjellegzetesebbikét: Stéphane Mallarmé harminc éven át komponált, minden addigi könyv egybefogását megcélzó *Könyvét (Le Livre)*, illetve az orosz Alekszandr Szkrjabin *Misztérium*-projektjét (1905–15) is, amely a „hagyományos" Gesamtkunstwerk kereteit szétfeszítve, egy minden érzékszervre és kifejezési formára kiterjedő, teurgikus szándékú totális műben nyerte volna el végső formáját. Az előbbieknél céljaiban szerényebb, de szintén a lázas jövővárás szellemében fogant *Győzelem a Nap felett* szellemi atyjai ugyancsak fontosnak tartották a formai és tartalmi befejezetlenséget. Az orosz avantgárd – majd a Szovjetunió – plakátjairól híres tervezőgrafikusa, El „Lazar" Lissitzky (1890–1941) az operához készített 1923-as brosúrájára aligha véletlenül az alábbi, keveréknyelven megfogalmazott felirat került:

Alles ist bien was good nacsinajetszja et hat no finita
azaz:
minden jó, ami jól kezdődik és nincs vége

E mottónak is beillő mondat szinte tökéletesen rímel a darab – két, a jövőből érkező férfi szájába adott – kezdő-, illetve zárópasszusára: „Minden jó, mi jól kezdődik. És a vége? Nem lesz vége!"[30]

A jövővárás és a történelem menetének megváltoztatására irányuló művészi szándék efféle megnyilvánulásai egyébiránt korántsem voltak egyedülállók az októberi forradalom előtti Oroszországban. Az elsősorban szimbolista, majd avantgárd körökben népszerű teurgikus művészetfelfogás hatására rendkívül felértékelődött az újszerű művészi megoldásokkal operáló összművészeti alkotások szerepe. Legkésőbb 1904-től, Vjacseszlav Ivanov *Wagner és a dionüszoszi szertartás* című esszéjével kezdődően felerősödtek a – hiányosnak minősített – wagneri Gesamtkunstwerk revízióját sürgető szólamok, így lassanként az erőteljes társadalmi hatással, illetve a tudomány, vallás, és művészet egyesíthetőségével kecsegtető *totális művek* az akadémizmussal szemben tett modern törekvések egyik jelképévé váltak. A szokatlan, olykor forradalmi kompozíciós megoldásoknak és a merész kísérletezésnek is kitűnő keretet biztosító, közös alkotómunkára, művészcsoportok összefogására is alkalmas összművészeti projektek leginkább a színházművészetben, később pedig a filmben éreztették a hatásukat. A korszellem ugyanakkor a szimbolizmus, majd a futurizmus kiemelkedő zenei géniuszait is utolérte.

A *Győzelem a Nap felett* elkészültekor, tehát 1913-ra Oroszországban már számos művész előállt saját szintetikus művének a tervével. Így a *Misztérium*-projekt egyik fontos állomásaként, a fényszólamokra és hatalmas zenekarra komponált *Promethe-*

30 *Pobeda nad szolncem*, a szerzői kiadás másolata az Országos Idegennyelvű Könyvtár irattárában található meg.

ust már 1910-ben bemutató Szkrjabin mellett Vaszilij Kandinszkij lázasan dolgozott „operái" (*Der gelbe Klang, Grüner Klang, Schwarz und Weiss,* mindhárom 1909) színrevitelén,[31] a tízes évek közepén pedig két Szkrjabin-„tanítvány", Nyikolaj Obuhov és Ivan Visnegradszkij kezdett egy-egy hatalmas oratorikus mű megírásába.[32]

Grandiozitásuk és technikai kivitelezhetetlenségük okán a korai modernitás Gesamtkunstwerk-kísérletei túlnyomórészt tervek vagy torzók maradtak csupán. E tény különös jelentőséggel ruházza fel a buktatók és a sikertelenség ellenére mégiscsak elkészült és bemutatott műveket, így a jelen dolgozat témájául választott alkotást is.

A *Győzelem a Nap felett* kompozíciós és tartalmi szempontból egyaránt merész újításokkal kacérkodott, s „forgatókönyvét" tanulmányozva kiderül: a szokatlan nyelvhasználat mellett a szcenika, az időkezelés és a karakterológia terén is az addigi színházi nyelvet radikálisan felforgató változtatásokat eszközölt – megint más kérdés, hogy végezetül ezekből mit sikerült ténylegesen megvalósítania.

Mégsem érdemtelen számba venni ezeket a mű társadalmi üzenetével is szoros összefüggésben álló technikai újításokat, melyek közül nem egy évtizedekkel később jelent meg újfent színdarabokban, *multimédiás* alkotásokban vagy *performanszok*ban.

Egy mai néző számára talán már kevéssé meglepő, ám a korabeli recepció kedélyeit méltán borzolhatta például egy olyasfajta időkezelés, amely a három idősíkot – a múltat, a jelent és a jövőt – önkényesen „egymásra torlasztotta", lehetőséget teremtve arra, hogy a szereplők, sőt maguk a díszletek is szabadon *mozogjanak* a teljes (itt: az antikvitástól az ismeretlen jövőig tartó) történelemben.

A folyamatos mozgás egyébiránt a mű minden szegmensére kiterjed, így már a térkezelés szintjén is érezteti hatását. A térben az állandóságot egyedül a Malevics által megálmodott négyzet alakú fekete padló és fehér háttérfal, illetve a rögvest a cselekmény kezdetekor szétszaggatott, kubista-szuprematista formákkal (spirál, háromszög, kör és négyzet) díszített függöny jelenti. A szimbolikus üzenettel bíró fekete-fehér színösszeállítás az opera hat színéből ötöt (az elsőt, a harmadikat, illetve a negyediket, az ötödiket és hatodikat) ural, míg egy esetben zöldbe öltözött színpadkép előtt zajlanak az események. Az egyes jelenetekben ezen-

31 Lásd bővebben Susan Alyson Stein: „Kandinsky and Abstract Stage Composition: Practice and Theory, 1909–1912". *Art Journal,* Spring 1983, 61–66.; illetve Vassily Kandinsky: „Über Bühnekomposition" és „Der Gelbe Klang" című írásait in: *Der Blaue Reiter,* hrsg. von Wassily Kandinsky und Franz Marc, München–Zürich: R. Piper GmbH & Co. KG, 1990.

32 Obuhov 1917-ben kezdett *Le livre de vie* című műve megírásához, de élete végéig nem fejezte be, míg Visnegradszkij 1916 és 1917 között dolgozott a *Le journé de l'existence* első fázisán, melyen „work in progress" évtizedeken át alakítgatott. Bővebben: Detlef Gojowy: *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre.* Regensburg: Laaber, 1980; illetve Juan Allende-Blin: „Die Skrjabinisten oder wie eine Kompositionsgeneration links liegen blieb". In: *Musik Konzepte* 32/33, Edition Text und Kritik, München: 1983–84. És ne feledkezzünk meg a nyugat-európai avantgárd zene választott művünkkel egyidős példájáról: Arnold Schoenberg *Die Glückliche Hand* című (op. 18) művéről sem, amely szintén a „modern Gesamtkunstwerk" szellemében fogant.

kívül minden és mindenki mozgásban van; a „librettó" olyan sajátos, *komplex* díszletegyütteseket láttat olvasójával, melyekben a tárgyak, a szereplők, a zenei és nem-zenei hangok, valamint a különböző színek mintha *egyszerre* kereteznék a teret. A mozgás mindenhatóságának megfelelően nem lehet véletlen az sem, hogy a járművek, illetve alkatrészeik különös szerephez jutnak: így a színpadon például megjelenik egy fekete hintó, máskor pedig egy repülőgép kerekeit, propellerét avagy törött szárnyát láthatjuk. A jelenetek hátttereként néhol – az aktuális történések szempontjából – afunkcionális embercsoportok: török kosztümös katonák a középkorból vagy a Nap legyőzéséért *menetelő* „tömegek" is feltűnnek. A díszletek közül a legmeghökkentőbb talán az egyetlen statikus helyszín: az utolsó jelentben felbukkanó, feje tetejére fordított város (égbolt, toronyépület és házak) – a tükör-effektus egyik legelső megjelenési formája.

A bemutatón jelenlevők többsége által „bizarrnak" minősített karakterek összeválogatásakor a szerzők ugyancsak több időtdimenzióban gondolkodtak. Az abszurditás fokozásaképpen a múltból (például Néro és Caligula, bohóc), jelenből (például sportemberek) és jövőből (például időutazó a 35. századból) érkező szereplők bárhol, bármikor összetalálkozhatnak, egy olyan világrendet sugallva, melyben az idő fogalma átalakul, illetve szabadon befolyásolhatóvá válik.

És ezen a ponton érdemes rátérni az opera *eszmei mondanivalójára*. Mi végre is a Nap legyőzése? A rendkívül kusza, sokszor átláthatatlanul bonyolult párbeszédek és a látszólag egymástól független események, „skiccek" laza szövedékére épülő cselekmény alapján mindössze annyit tudhatunk meg, hogy az emberek a Nap elfogására és egy bedeszkázott kunyhóba történő bezárására készülnek, hogy mesterséges fényforrásokkal, illetve „belső fénnyel" pótolják végül az égitest sugarait. Később aztán kiderül, hogy a Nap legyőzésével az ember megszabadulhat a gravitációtól, és vele a földi lét kötöttségeitől – átveheti az uralmat a természet felett. A Nap börtönbe zárásával mindazonáltal a napnyugta és napkelte jelenségei is eltűnnek, így az emberek „eladhatják" vagy „eltekerhetik óráikat", tehát átlépheti az időkorlátokat, s – amint egy szónok kiáltja – eltörölhetik a múltat, s a várva várt jövő felé fordulhatnak.

A Nap feletti győzelem ugyanakkor – s ez a darabból egyértelműen nem derül ki – a szerzők számára további tartalmakat is hordozott. A díszletekért és jelmezekért felelős Malevics az ész és értelem jelképének tekintette a Napot, és az antik görög istenséggel, Apollónnal hozta kapcsolatba. A mű küldetését illetően a következőképpen ír: „Azért jöttünk, hogy megtagadjuk az értelmet; másfajta értelem született ugyanis bennünk, melyet *értelmen túl*inak nevezünk, és amelynek szintén vannak törvényei, szerkezete és ítélőképessége..."[33]

A szövegíró és dramaturg Krucsonih saját naplójában meglehetősen hasonlóan fogalmaz:

> Az opera célja adott esetben az egyik legrégebbi művészeti konvenció, a Nap megsemmisítése...A futuristáknak meg kell szabadulniuk a világ kötöttségeitől, a hagyományos ér-

33 Idézi Robert Benedetti: *Reconstructing „Victory over the Sun"*, 18.

telemteremtő aktustól, a világot káoszba kell taszítaniuk, szét kell törniük a merev konvenciókat, és régi darabjaiból új világot kell teremteniük.[34]

Az apollói művészet és a hagyományos értelemteremtő aktus elleni küzdelmen túl az opera célja ugyanakkor a korabeli orosz természettudományos törekvésekkel is feltűnő hasonlóságokat mutat. Tudvalevő, hogy a szerzők, különösen Krucsonih és Matyusin, kimondottan érdeklődtek a matematika, geometria vagy éppen a tér-idő elméletek legfrissebb eredményei iránt. Olvasták Nyikolaj Lobacsevszkij (1792–1856) kozmikus geometriára vonatkozó elképzeléseit, és lelkesen tanulmányozták az Albert Einsteinnel is együttműködő mérnök-fizikus, Hermann Minkowski negyedik dimenzióról alkotott teóriáit is.[35] (Ezt támasztja alá, hogy Matjusin *A negyedik dimenzió értelme* címen tanulmányt is publikált, amely Lobacsevszkij és Bernhard Riemann ilyen irányú kutatásainak a festészetben történő alkalmazhatóságát vizsgálta.)[36]

A Nap feletti győzelemre vonatkozó koncepciójukat azonban alighanem a *kozmizmus* néven ismeretes, sajátosan orosz tudományos-filozófiai irányzat befolyásolhatta elsősorban. A kozmizmus alapító atyjának az orosz vallásbölcselet egyik kiemelkedő alakja, Nyikolaj Fjodorov tekinthető, aki az emberiség „nagy közös ügyéért" – a halott hősök feltámasztásáért – harcolván különböző, a kozmosz meghódítására és a természet erőinek emberek általi befolyásolására alkalmas módszereket jövendölt meg. Fantasztikus gondolatai hamarosan „iskolát" teremtettek: kiemelkedő tudósokat és filozófusokat kezdett foglalkoztatni a világűr megismerésének és irányításának a gondolata. A kozmizmus hatására a később világhírű Konsztantyin Ciolkovszkijt (1857–1935) már 1903-ban a *földi gravitációtól való megszabadulás* és ezzel szoros összefüggésben egy rakéta megépítésének a terve foglalkoztatta, tanítványa és követője, Alekszandr Csizsevszkij (1897–1964) pedig épp az opera megszületésével egy időben (1913) publikálta a kozmikus determinizmust megalapozó, *A napkitörések földi visszhangja*[37] című művét. Csizsevszkij ebben az írásában mutatta ki, hogy a Föld fizikai és organikus életére a Nap sugarai nagyon komoly hatással bírnak.[38]

Krucsonih és alkotótársai tehát nemcsak a modern művészet legújabb kihívásaival akartak lépést tartani, de témaválasztásukkal alighanem az immár kozmikus léptékű tudományos kutatások iránti rajongásukat is igyekeztek igazolni.

Közös művük későbbi jelentőségét végül mégsem az együttesen létrehozott futurisztikus atmoszféra és mondanivaló alapozta meg, hanem a három művész kísérletezéseinek olyan *egyéni* eredményei, melyek később nem pusztán saját to-

34 Alexei Kruchenykh: i. m. 104.
35 Szabó Júlia: *Kazimir Malevics.* Budapest: Corvina, 1984, 19. sk.
36 Juan Allende-Blin: *Sieg über die Sonne,* 169.
37 Alekszandr Csizsevszkij: *Zemnoje eho szolnyecsnih bur.* Moszkva: 1976.
38 A kozmizmusról bővebben lásd Pjotr Aprisko: *Az orosz filozófia története.* Ford.: Goretity József, Budapest: Osiris, 2007, 531–550.

vábbi alkotói pályájukat befolyásolták, de az avantgárd művészet későbbi fejlődése szempontjából is meghatározónak bizonyultak.

Három életmű, három út, amelyek mindegyikét keresztezte az opera – az utókor ítélete szerint *Kazimir Malevics* (1878–1935) neve és leleménye íratott fel a legnagyobb betűkkel a művészet történetének „nagy könyvébe": a Malevics-irodalom és a 20. századi képzőművészet krónikái sosem mulasztják el megjegyezni, hogy a mester a *Győzelem a Nap felett* díszleteinek tervezése közben talált rá a *szuprematista festészet* első formájára, a fehér alapon fekete négyzetre. Az opera hátteréül szolgáló négyzet alakú fekete padló és fehér falak már valóban magán viseli a szuprematizmus gondolatiságát – ez különösen érdekes annak fényében, hogy *A kubizmustól és futurizmustól a szuprematizmusig* című programadó írása két évvel későbbi, 1915-ös keltezésű.[39] A szuprematizmus összefoglalását nyújtó 1927-es könyvében, *A tárgynélküli világ*ban Malevics ugyanakkor a következőképp emlékszik vissza az új stílus kezdeteire:

> Amikor 1913-ban kétségbeesett erőfeszítéseket tettem, hogy a művészetet megszabadítsam a tárgyiság ballasztjától, a négyzet formájához menekültem, és *kiállítottam egy képet* [kiemelés tőlem –I. Á.], amely semmi mást nem ábrázolt, mint egy fehér alapon fekete négyzetet...ekkor a kritika és vele együtt a társadalom felhördült: „mindent elveszítettünk, amit szerettünk: sivatagba jutottunk"...Engem is félelem és szorongás töltött el...de magával ragadott a tárgyiságtól való megszabadulás boldogító érzése, elragadott egészen a sivatagig, ahol csakis az érzés a valóság, és semmi más...s így vált az érzés életem tartalmává.[40]

Nem biztos tehát, hogy az opera fekete-fehér háttere jelentette volna a szuprematizmus megszületését, azok a beszámolók pedig, melyek szerint Malevics anyagi források hiányában nem használt egyéb színeket az operában,[41] további bizonytalanságot okozhatnak. A fentebb említett manifesztum *(A kubizmustól...)* elveinek ismeretében azonban valószínűsíthető, hogy a festő a hátterek végső formájának megalkotásakor tudatosan alkalmazta az általa felfedezett technikát, annak minden ideológiai tartalmával együtt. A térérzékeltetés e merőben új fajtája, melyben a fehér szín a semmit, a fekete négyzet pedig magát a teret vagy, ahogy azt az 1915-ös esszében olvashatjuk: „az intuitív értelem" művét, „az új művészet arcát"[42] jelölte, állandó jelenlétével szimbolikus keretet kölcsönzött a teljes „cselekmény" számára.

Alekszej Krucsonih (1886–1968) az egykori szereplők által jobbára megmosolygott, a közönség részéről pedig értetlenséggel fogadott szövegei ugyancsak egy – későbbről visszatekintve – jelentős avantgárd *irányzat:* az úgynevezett *zaum* költészet szellemében fogantak. A formálisan a dadával rokon *zaum,* vagy teljesebb nevén *zaumnij jazik* (értelmen túli nyelv) a *Hilea társaság* néven elhíresült kubo-futu-

39 *A konstruktivizmus: válogatás a mozgalom dokumentumaiból.* Szerk.: R. Bajkay Éva. Budapest: Gondolat, 1979, 53–60.

40 Kazimir Malevics: *A tárgynélküli világ.* Ford. Forgács Éva, Budapest: Corvina, 1986, 66.

41 Mikhail Matyushin: *Performances...,* 102.

42 *A konstruktivizmus...,* 58.

rista költőcsoport nevéhez köthető, melynek Krucsonih mellett az opera prológusát jegyző Velemir Hlebnyikov, illetve Vlagyimir Majakovszkij is tagjai voltak.[43] A „szó-jezsuitának"[44] is becézett Krucsonih meggyőződéssel vallotta, hogy az igazi élmény nem foglalható szavakba, és a hagyományos nyelv eszközei nem alkalmasak a dolgok lényegének megragadására. E felismerés motiválta egy olyan költői nyelv kidolgozásában, mely univerzális babérokra tört, és az összes lehetséges fonémát és hangképződményt igyekezett magába olvasztani. A költő számára az opera kitűnő terepnek bizonyult a szárnypróbálgatásra; ennek eredményeképpen született meg például a *Mássalhangzók* és *Magánhangzók dala,* amely egyúttal a zenefogalom sajátos újraértelmezését, kitágítását is magával vonta.

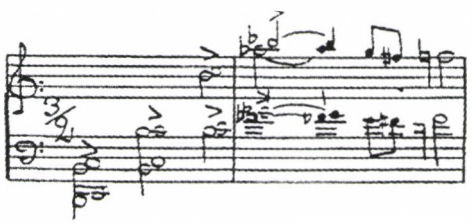
Álljon itt egy, az operában szintén felbukkanó s Pór Judit fordításában magyarul is olvasható Krucsonih-költemény:

Az ijedt kispolgár dala[45]

Zok zok zok
Ju ju juk
Pm pm
Dr dr rd rd
U u u
Kn kn lk m
Ba ba ba
.....
Szitakötő pusztítja
a hazát
Mozdony húzza
Vonalát

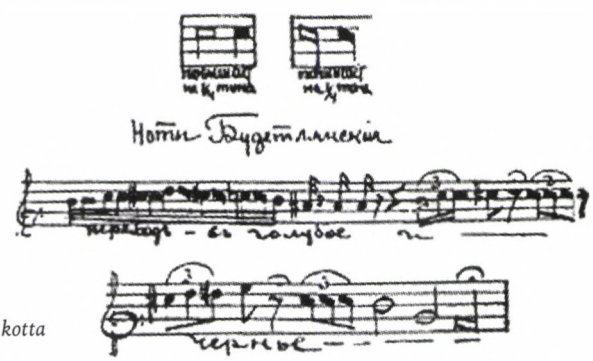
A *New Grove Dictionary of Music* (2001) *Mihail Matyusin*ról (1861–1934) szóló szócikke szerint a *Győzelem a Nap felett* zenéje csupán aláfestésként szolgált Malevics látványvilágához és Krucsonih merész szójátékaihoz, s túlnyomórészt *improvizatív* volt.[46] Kétségtelen, hogy az utókorra mindössze 27 ütemnyi muzsika maradt, és semmilyen adatunk sincs arra vonatkozóan, hogy csupán töredékekkel vagy a „komplett partitúrával" állunk-e szemben. Korábban utaltunk a zeneszerző elmarasztaló szavaira a *héttagú* kórus képességeit illetően, és a korabeli beszámolók alapján említést tettünk arról, hogy a tervezett nagyzenekart a bemutatón egy rosszul behangolt pianínó pótolta. A rendelkezésünkre álló kottaképek alapján azonban sem nagyzenekarnak, sem kórusnak nincs nyoma: a két ütem hosszúságú *nyitány*ban (*1. kotta*) egyetlen zongora szól, az általunk ismert két betétdalban pedig, mindösszesen egy ének- és egy zongoraszólam különíthető el egymástól.

1. kotta



Az opera premierjén szereplő Tomaszovszkij Matyusin zenéjére mint „eredeti és érdekes" kompozícióra emlékszik vissza, amely azonban, elmondása szerint, valóban nagyon ritkán csendült fel a darabban. Az egykori amatőr színész beszámolója alapján a két énekes karakter *áriákat* is énekelt, amelyek leginkább egy Verdi-paródiára emlékeztettek.[47] Szintén Tomasevszkijtől tudhatjuk, hogy szerzőtársai egészen odavoltak, mikor hallották Matyusin művének újonnan elkészült részleteit. „Kiváló! Ez végre nem Csajkovszkij!" – kiáltott fel állítólag az egyik próbán Krucsonih.[48] A komponista saját zenéjére vonatkozó elképzeléseiről mindössze annyi információval rendelkezünk, hogy a „harmonizálás és dallamformálás új ideáit" igyekezett művébe beépíteni, és egyaránt foglalkoztatták a negyedhangok, illetve a négy, egymástól teljesen független énekszólam egyidejű használata.[49]

E tervek közül írásos nyoma egyedül a negyedhangoknak van. A műben a prológust követően, közvetlenül az első felvonás elé beillesztett, a nyitány két ütemét is magában foglaló kottabejegyzés közöl a negyedhang-használatra vonatkozó utasításokat, mégpedig egy, a negyedhangok lejegyzésére javasolt jelöléseket tartalmazó rövid kivágat, illetve a „működésüket" bemutató rövid dallam formájában *(2. kotta)*. Nem tudhatjuk, hogy az operában végül tényleg elhangzott-e ez a dallam, de alighanem már maga a szándék zenetörténeti jelentőségű.



2. kotta

Matyusint 1908-tól kezdődően kezdte el foglalkoztatni az oktáv mikrointervallumokra történő felosztása,[50] gyaníthatóan barátja, Nyikolaj Kulbin hatására. Már 1910-ben hozzálátott néhány negyedhangokkal komponált zenemű megírásához,

43 Bojtár Endre: *A kelet-európai avantgarde irodalom*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1977, 44. sk.

44 Bakcsi György: *Forradalmak, háborúk, irodalom*, 60.

45 idézi Bakcsi György, uott 60–61.

46 *New Grove Dictionary of Music* online változat, *Mikhail Matyushin* szócikk: http://www.oxfordmusiconline.com.

47 Kolja Tomashevsky: *Vladimir Mayakovsky*, 97–98.

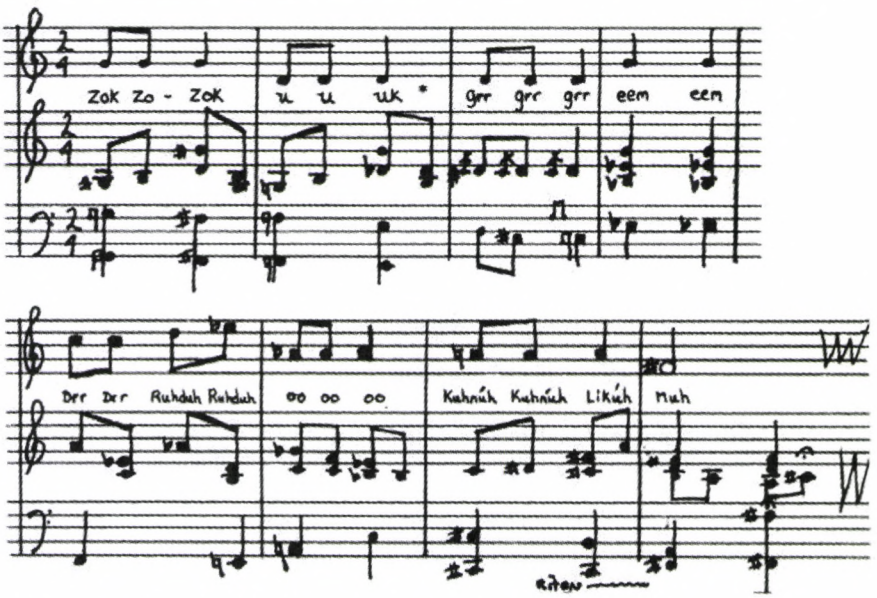
48 Uott.

49 Mikhail Matyushin: *Performances...*, 101–102.

50 Melyet érdemben először Ferruccio Busoni vetett fel 1907-ben, in: uő: *Vázlatok a zeneművészet új esztétikájához*. Ford.: Kenessei Sándor, Budapest: Athenaeum, 1920.

majd 1912-ben publikált egy rövid értekezést a hegedűkön történő negyed-hanghasználatról.[51] Az utóbbi nemcsak az összművészeti kezdeményezésekben is érdekelt Ivan Visnegradszkijra volt közvetlen hatással, hanem kiindulópontjául szolgált a *mikrotonalitás*sal kapcsolatos, több mint két évtizeden át folytatott orosz-szovjet kutatásoknak is.[52]

Az operából fennmaradt két zongorakíséretes dal(-töredék) kottája mindenesetre sem negyedhangok használatáról, sem merész harmóniai újításokról nem árulkodik – legfeljebb banális fordulatokkal és minden bizonnyal esetleges disszonanciákkal találkozhatunk. Mindesetre figyelmeztető, hogy az operát 1920-ban, Vitebszkben Matjusin és zenéje nélkül adták újból elő, annak ellenére, hogy a komponista továbbra is szoros baráti kapcsolatokat ápolt Maleviccsel.



3 kotta. Az ijedt kispolgár dala

Ezek alapján talán nem túlzás azt állítani, hogy Matyusin kollektív alkotómunkában betöltött helye jóval túlmutatott puszta zeneszerzői szerepkörén. Az életkora miatt személyét övező tisztelet, illetve a Gesamtkustwerk-eszményre való különös érzékenysége okán a komponista egyfajta szellemi vezetőjévé vált a rendkívül szerteágazó törekvéseket egybefogó projektnek.

A *Prometej* nevű, kísérleti esztétikákra szakosodott kazani intézet vezetője, Bulat Galejev Matyusin szintetikus művészetek iránti vonzalmát vizsgáló cikké-

51 A szerző ezt követően 1915-ben jelentetett meg ismét egy füzetnyi negyedhangokra épülő rövid művet. E darabok művészeti szempontból érdektelenek, de szintén fontos dokumentumai a komponista mikrointervallumok iránti érdeklődésének. Lásd Juan Allende-Blin: *Sieg über die Sonne*, 172.

52 Lásd *New Grove Dictionary of Music*, online változat, *Mikhail Matyushin* szócikk.

ben érdekes adalékokkal szolgál a zeneszerző *szinesztéziával* kapcsolatos egyéni kutatásaira és kísérleteire vonatkozóan, melyek legfontosabb terepe a színház volt. A rövid tanulmányból megtudhatjuk, hogy Matyusint elsősorban a dinamikus fények expresszív ereje és a zenei hangok közötti összefüggések kezdték foglalkoztatni, s a Krucsonihhal és Maleviccsel közösen készülő opera az első komoly alkalmat jelentette arra, hogy különös elméleteit gyakorlatban is kamatoztathassa.[53]

A kívánt eredmény ekkor még elmaradt, s a fényeknek a darabban végül relatíve kis szerep jutott, Matyusin eltökéltsége és kísérletező kedve azonban a későbbiekben sem csökkent, s tulajdonképpen egész munkásságát a művészetek egyesítésének szentelte. Rendszerint sokoldalú tehetségeket gyűjtött maga köré, hogy azok az ő vezetése alatt egymástól tanuljanak, s megismerkedhessenek egymás művészetével; meggyőződésesen hitte, hogy ez a művészet fennmaradásának egyetlen lehetséges útja. Amint *A futurista emlékirataiban* írja: „Úgy tűnik számomra, a művészet szükségszerűen szintetikus formája felé tart. Csak az ilyen művészet teheti az embereket igazán boldoggá..."[54]

Matyusin jóslata napjainkra beteljesedni látszik. A *Győzelem a Nap felett* manapság oly divatos *intermédia* felé vezető út egyik fontos korai állomása. Krucsonih, Malevics és Matyusin közös művének egyik legfőbb érdeme, hogy valóban *elkészült*. Miután Szkrjabin *Misztériuma*, vagy Obuhov élethosszig készülő *Le livre de vie*-je végül gigantikus torzó maradt, s Visnegradszkij nagyszabású spirituális oratóriuma, a *La journée de l'existence* először 1971-ben vagy Kandinszkij *Sárga hangja* 1972-ben került csak bemutatásra, a *Győzelem a Nap felett* nem pusztán a *Gesamtkunstwerk* iránti vágy 20. századi továbbélésének egyik bizonyítéka, hanem méltán tekinthető jelentős avantgárd koncepciók csomópontjának s a *performansz-művészet* egyik elődjének.

53 Bulat Galeyev: „Mikhail Matyushin's Contribution to Synthetic Art". *Leonardo*, Vol. 38, No. 2., 2005, 151–154.

54 Mikhail Matyushin: „Memoirs of the Futurist". *Volga*, Nos. 9–10 (1994), 82., idézi: Bulat Galeyev: *Mikhail Matyushin's Contribution to Synthetic Art*, 152.

ABSTRACT

ÁDÁM IGNÁCZ

HOW TO BEAT THE SUN?

Reflections on a futurist opera

My paper focuses on an composition of the Russian avantgarde of the early 20th century. The work—a *futurist opera* titled *"Victory Over the Sun"*, first performed in 1913—was co-composed by Alexei Kruchenykh, Kasimir Malevich and Mikhail Matyushin. I present information about the genesis and reception of this composition. I attempt to reconstruct the intentions of the composers and discuss the difficulties of classifying the piece as belonging to the genre of opera. In connection with this I also discuss the ambiguity of the genre itself and argue that this futurist work – a representative piece of various avantgarde aspirations – is in fact an heir to the Romantic idea of the *Gesamtkunstwerk*.

Ádám Ignácz (1981), music aesthetician. He graduated from Eötvös Loránd University (ELTE) in history and aesthetics. Currently he is enrolled in the Philosophy Doctoral School of ELTE (he is a PhD student of the Aesthetics Programme). His main academic interest is the cultural and intellectual background of early avantgarde music. He is writing his doctoral dissertation on the philosophy of Alexander Scriabin. He has been the member of Erasmus College since 2006. He was employed at the Institute of Political History between 2007-2008. He published several essays and reviews in renowned Hungarian journals and essay volumes and he held conference lectures since 2006. He was the main organizer of the musicology conference titled *Zenén innen és túl* (Before and Beyond Music, 2008). He is a visiting lecturer at the ELTE College of Social Sciences since 2008.

Csobó Péter György

ZENE ÉS SZEMLÉLET*

Bár a hallás tematizálásának meglepően sok formája létezik, e téren aligha beszélhetünk a filozófia oly világosan kirajzolódó hagyományáról vagy ágazatáról, mint amilyennel a látás büszkélkedhet. A hallóérzéknek és világának megragadására igénybe vett fogalmi apparátus minden jel szerint korántsem bír olyan metaforikus erővel, amilyennel a látásé, s amelynek köszönhetően a hallás fogalmi nyelve bizonyos értelemben kiterjeszthette volna fennhatóságát a kognitív tevékenységek meghatározó területeire, illetve a többi érzékelési móduszra, miként a látás nyelve tette. Az okuláris metafizika gyanúját kezdettől felkeltette a hallásérzeteknek az a sajátossága, hogy általuk nem szubsztancia, nem egy tárgy jelentkezik (legalábbis nem közvetlenül, nem oly *világosan)*, általuk nem egy cselekvő alany lép elénk, hanem csupán egy cselekvés. Nem maga a létező, csupán a nyoma, a helye, mely az akusztikai jelenség jellegzetessége következtében mindenütt jelen van a térben, így pedig sehol sem (ahogy Hegel állította a rezgésről). Míg a látás az azonosítás és a stabilizálás érzéke, a tárgyat és tulajdonságát mutatja, addig a hallás csak a tárgy kevésbé megragadható megnyilvánulását. Ezért, mutatott rá Erwin Straus, nyelvünk színt többnyire jelzővel, hangot azonban igével jelöl.[1] Hans Jonas egyik nevezetes tanulmányában pedig úgy fogalmaz, hogy a hallás nem állítja meg az érzéki benyomások áradatát, nem hozza létre hűvös távolságtartással e szüntelen áramlás maradandó metszeteit, nem neutralizálja a „kauzális aktivitás nyomait", az érzék dinamikus működését.[2] Ellenkezőleg, a hangáram eredendő dinamikája magával ragadja, s azzal fenyegeti hallgatóját, hogy a hangszukcesszió hullámain az időfolyam végtelenségébe vész. A folyamatos megújuláshoz kötött illékony látás mögött, mondja Straus, ott áll a változatlan látó, ezért lehetséges a viszontláthatóság. A viszonthallás ellenben lehetetlen.

* A ELTE esztétika tanszék Erasmus Kollégiumának „A zenén innen és túl" címmel megrendezett I. zenetudományi konferenciáján a Bölcsészettudományi Kar „I" épület Bence-termében 2008. május 16-án elhangzott előadás.

1 Erwin Straus: „Az érzékek színképe". In: *A fenomenológia a társadalomtudományban*. Ford.: Szalai Pál és Zemplényi Ferenc. Budapest: Gondolat, 1984, 424. Jóval korábban Herder épp ehhez kapcsolta a nyelv legrégebbi elemét, amely szerinte zengő interjekció, zengő cselekvés, állítmány alany nélkül. Vö. Johann Gottfried Herder: „Értekezés a nyelv eredetéről". In: uő: *Értekezések, levelek*. Ford.: Rajnai László. Budapest: Magyar Helikon, 1983, 231. sk.

2 Hans Jonas: „A látás nemessége – érzékfenomenológiai vizsgálódás". In: *Fenomén és mű*. Ford.: Menyes Csaba. Budapest: Kijárat, 2002, 192–122.

Ugyanakkor, akárcsak a látásé, a hallás tevékenysége és világa is kettéhasadt érzéki és szellemi tartományra. Ez a hasadás igen korán végbement, ennyiben nem maradt el a látás mögött. A hagyomány szerint Püthagorasz isteni képessége folytán hallotta a szférák zenéjét, melynek állítása szerint az érzékileg hallható földi zene csak tökéletlen mása. Ez a kettősség végig megőrződött a középkorban mint a *musica mundana* és a *musica instrumentalis* kettőssége. Augustinus az érzéki hangokkal vívott valóságos küzdelméről tudósít. Korábban a fülek élvezete erősen behálózta őt, de az Isten feloldotta és megszabadította e kötelékektől. Bár az isteni igékkel megelevenített hangok zengése azután is kedvére való maradt, hogy az Isten elfordította a puszta érzéki élvezettől, mégis, megszabadítása után akaraterejének köszönhetően immár bármikor képes volt hátat fordítani az igétől ment vonzó hangzásnak. A zenében ezért, mint írja, már „nem annyira maga az ének hat meg, mint inkább a zengő hangon és igen megfelelő dallamon énekelt tartalom".[3] Az érzéki élvezetet nyújtó zengő hanggal és dallammal szemben áll az igaz szó hallása. A példák tetszés szerint szaporíthatók. A nem a logosz által vezérelt „okos hallás" hiányzott a filozófia fogalomtárából, kiesett a látóteréből. Nem beszélve a filozófia zenéről alkotott konstrukcióiról. Ahogy már Augustinus is sugallta, a hallás nemesebb, szellemibb formája alapvetően a nyelvi értelmek megértéséhez kapcsolódott, legfeljebb valamiféle kifinomult interpretációs érzék metaforájává avanzsált („akinek van füle hozzá, meghallja"). A „hallás nemességét" sokáig legfeljebb a logosz, a szavakon kifejtett tanítás igazsága garantálta, de nem a hangok önértéke. Épp a logosszal szembeni vereség volt tehát az egyik oka, hogy jó ideig sem az esztétika, sem az ismeretelmélet nem alkotta meg a „szemlélet" akusztikai pandanját.

Igaz, az eidetikus látás és a metafizika közötti affinitás később otthagyta a nyomát a modern hangjegyírásban, amely a láthatóban, a szem és a szemmozgás számára rögzíti a hallás illékony tárgyát, egyébiránt azonban a látás fogalmi készsége rendkívül távol látszik állni a hallástól és világától. A hallás mibenlétét és lényegszerű működésrendjét firtató reflexiónak hiányzott a nyelve, ezért is javasolta Herder ötletszerűen a zene területén a szép helyett a „jól-hangzó" használatát, amelynek esetében az érzékszervi hierarchia újrastrukturálásnak programjához kapcsolódott.[4] A hallás nem verbális „tárgyának" példaértékű kategoriális megragadhatatlanságát sokáig ugyanis épp ezen érzékszerv tünékeny-kaotikus világának számlájára írták, miközben e *megragadás* feltételeinek alkalmassága (egyáltalán mibenléte) fel sem merült.

3 Augustinus: *Vallomások*. X. 33–35. Ford.: Városi István. Budapest: Gondolat, 1982, 322. skk.

4 Johann Gottfried Herder: „Kritische Wälder, oder Betrachtungen über die Wissenschaft und Kunst des Schönen. Viertes Wäldchen. Über Riedels Theorie der schönen Künste". (1769) In: *Herders Sämtliche Werke*. Hrsg.: Bernhard Suphan. IV. Band. Berlin: 1878. Ehhez az újrastrukturáláshoz lásd: Ulrike Zeuch: *Umkehr des Sinneshierarchie. Herder und die Aufwertung des Tastsinns seit der frühen Neuzeit*. Tübingen: Niemeyer, 2000. Zeuch egy másik, kisebb tanulmánya mindennek specifikusan a hallásra vonatkozó összefüggéseiről szól, jóllehet inkább a herderi elképzelések fogalomtörténeti előzményeire összpontosít. Uő: „»Ton und Farbe, Auge und Ohr, wer kann sie commensurieren?« Zur Stellung des Ohrs innerhalb der Sinneshierarchie bei J. G. Herder und zu ihrer Bedeutung für die Wertschätzung der Musik". *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 41. (1996) 233–257.

Mindezek a hallás alak- vagy formakonstitúcióját érintő kételyek hosszú időn át érvényesültek az ismeretelméletben, aminek következtében a hallás a reflexiós elméletalkotás perifériájára szorult, az európai filozófia megismerési programja pedig jórészt szonofóbnak mutatkozott.

Csak a 18. század végétől, a 19. század elejétől kezdve találkozunk a zenei recepció elméleti megragadására tett olyan kísérletekkel, amelyek a hallás világát a lehetséges releváns esztétikai tapasztalatformák egyikeként vagy egyenesen ideáltípusaként tárgyalják, ami azt jelenti, valamilyen módon szembefordulnak a hallás és tárgya eminens megragadhatatlanságának fönti tézisével. Ehhez a két említett akadály elhárulására volt szükség, azaz olyan zenefelfogásra, amely egyfelől, legalábbis ontológiai értelemben, megszabadul a logocentrikus perspektívától, másfelől kielégítő alapokra lel egy újragondolt érzékeléselmélet halláskoncepciójában. Az abszolút zene „eszméje", a tisztán instrumentális zene emancipálódásának teoretikus konstrukciói, valamint a 19. század érzékfiziológiai kutatásai és az ezekre alapozott ismeretelméleti elképzelések[5] látszottak biztosítani ezeket a feltételeket, sajátos módon ugyan a látóérzék területéről kölcsönzött, később mégis egyetemesebb jelentést öltő kategória, a szemlélet segítségével. Az alábbiakban e kísérletek némely feltételéről és modelljéről szeretnék néhány megjegyzést tenni.

A „plasztikus – zenei" eszmetörténeti kontroverziája ugyan a 19. század elején jelent meg vegytisztán a hangszeres zene hoffmanni apológiájában, ám hátterében – ahogy Dahlhaus kimutatta[6] – egy egész korszak meghatározott hermeneutikai beállítódása állt. Eszerint a „plasztikus" a meghatározott, körülhatárolt, földhöz ragadt – míg vele szemben a „zenei" a misztikusan végtelen, csodás. A 19. század zeneesztétikai áramlatai tekinthetők ezen oppozíció kiterjesztéseként is, jóllehet később a „szép" és a „fenséges" kategóriái játszották a főszerepet.[7] Kétségtelennek látszik, hogy mindkét hagyománynak még a 18. század végén született meg az elméleti alapvetése, ugyanis ez a polaritás Herder és a Kantkövetők (Schiller, Körner és Michaelis) között alakult ki. A puszta hangzások „homályos", ám erőteljes hatású affektustartalma és a kompozíciós forma világos „szemléletessége" közötti viszony állt e vita homlokterében, a tranzitórius esemény és az alakkal bíró mű viszonya, mely vita más-más variációkban egészen a 20. század elejéig az egyik fő motorja volt a német zeneesztétika elméleti vitáinak. Az első vissza akar-

5 Komoly hagyománya van annak az elképzelésnek, amely ezt a feltételt Herderre vezeti vissza. A 20. század elején többen is benne látták a fenomenológiai alapozású zeneesztétika és zenetudomány atyját (Kurt Huber, Müller-Blattau vagy a század derekán Walter Wiora). Ennek a tézisnek és a herderi hatások vizsgálatának fontos újabb dokumentuma: Arne Stollberg: „Auge und Ohr – Klang und Form. Facetten einer musikästhetischen Dichotomie bei Herder, Wagner und Schreker". *Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft*. Band 58. München: Franz Steiner Verlag, 2006.

6 Carl Dahlhaus: *Az abszolút zene eszméje*. Ford.: Zoltai Dénes. Budapest: Typotex, 2004, 49. skk.

7 Ugyancsak Dahlhaus tett rá kísérletet, hogy Hoffmann Beethoven-olvasatát az etikaiból vallásos színezetűvé átalakított fenséges kategóriája mentén értelmezze. Lásd: Carl Dahlhaus: „E. T. A. Hoffmans Beethoven-Kritik und die Ästhetik des Erhabenen". In: uő: *Klassische und romantische Musikästhetik*. Regensburg: Laaber, 1988, 98–111. A szép-fenséges oppozíció mentén artikulálódott aztán a 19. század német zeneesztétikai irodalmának egy igen jelentős hányada (Hanslick, Wagner, Arthur Seidl, Ottokar Hostinský).

ta vonni a „hangzás kolonializációját, amelyet a szem felől elgondolt formakoncepció hozott magával", míg a második „célja éppen az volt, hogy a hangzást mint a zene puszta anyagát olyan formák »áttekinthető« határai közé szorítsa, amelyek a képzőművészet analógiájára a hallást »szemléletté« változtatják, és az irracionális, »vak« érzelmi hatást eltüntetik az észlelés tudatos aktusa mögött".[8] Ebben a tekintetben fül és hangzás, illetve szem és forma egymás zeneesztétikai korrelátumai egy olyan polemikus kontextusban, amely Stollberg szerint arra a Herderre vezethető vissza, aki a szemléletes szépség optikailag meghatározott kritériumaival szemben a hallás emancipációján munkálkodott.

Megítélésem szerint azonban a zenei fenséges kategóriája nem nyitott utat a hallás valóban emancipált elmélete felé, hiszen bár igyekezett megszabadulni a szem teoretikus fogalmi mátrixától s a vele együtt járó elképzeléstől, amely a zenei befogadást egy imaginárius térbeli távolsághoz kapcsolta, s bár nem kevésbé igyekezett megszabadulni a logosz gyeplőjétől, mégis mélységes elkötelezettje maradt az „érzésesztétika" pszichologizmusának, melynek szellemében a világos érzékelés és a mély átérzés kizárja egymást. A szép és a fenséges antinómiája helyett, melyet az e témát érintő tanulmányok többsége fáradhatatlanul hangsúlyoz, a 19. század második felében és a következő évszázad elején a „zenei szemléletről" alkotott elképzelések inkább e két felfogásmódnak, az áttekinthetőség normájának és a hangzás autonóm logikájának fokozatos közeledését mutatják. A „plaszticitás" mögött rejlő szemléletfogalom bizonyos elképzelésekben általánosabb recepcióesztétikai jelentőséget nyert: a „plaszticitás" helyére előbb a „szemléletesség" értékkategóriájától sem mentes „tudatos, tiszta szemlélet" dinamizmusa került (Hanslick), majd a hallás specifikusnak vélt feltételeire alapozott, mégis minden addiginál inkább intellektualizált szemléletfogalom, a „hangok közötti viszonyok megjelenítésének képessége" (Riemann).

A zenei modernség egyik megkérdőjelezetlen előfeltevését a forma-konstitúció alkotta/-ja. Formával bírni ebből a szempontból legfőképpen azt jelenti: rögzíteni a pillanatnyit, az átmenetit, a tranzitóriust. Egy transzformációs normát jelent, a közvetlen temporális létmódból a közvetett, térbeli létmódba. Ennek a transzformációnak a hívószava pedig – harmonikusan illeszkedve az okuláris metafizika évezredes nyelvi perspektívájába – az „áttekinthetőség". Formával bírni tehát egy látszólag magától értetődő áttételre utal, arra, melynek segítségével a hangzó esemény időleges, mulandó és tünékeny fenoménjét az esztétikai kontempláció, egyfajta imaginatív látás „alakkal" bíró tárgyává tesszük.

A zene és a festészet közötti relációkat tárgyaló esszéjében Adorno a zene (magától értetődő) időbeliségét kettős értelemben vonja kérdőre: mint időbeli megszerveződést és mint az idő abszorpcióját.[9] A zenei idő – mondhatnánk – „végzete" térbeliesülése *(Verräumlichung)*, melyben Adorno szerint a zene genetikus eszméjét ismerhetjük fel: a tér felé irányuló transzgressziót. Ez persze, tehetjük

8 Stollberg, i. m. 17.

9 Theodor W. Adorno: „Zene és festészet néhány relációjáról". Ford.: Csobó Péter György. *Vulgo*, 6. (2005.) 1–2. 186. skk.

hozzá, egyfajta „virtuális teret" jelent, hiszen úgy, mint egy festményt, a par excellence egymásmellettiséget, még a zene írott képét sem tudjuk „áttekinteni".

Minden bizonnyal a zenei áttekintés e képességére utalnak Mozart elhíresült levelének enigmatikus szavai is, miszerint közvetlenül a kompozíciós munka lezárulása után nem szukcesszíve hallja művét, hanem mintegy egyszerre, egyetlen pillanatban vagy inkább a „nem-időben".[10] Ahogy Adorno mondaná, az idő itt nem lehetőségfeltétel többé, hanem a kompozíciós technika révén megkonstruálandó dimenziók egyike.

Az áttekinthetőség efféle lehetőségei mindenesetre nem tűnnek elválaszthatónak a zenei modernség másik (szinte) megkérdőjelezetlen előfeltevésétől: az *értelemtapasztalás* normájától. Az időt bekebelező áttekintés mint egyfajta értelemtapasztalás vissza látszik utalni arra, amit a filozófiai hagyomány *„intellektuális szemléletnek"* nevezett. Ez olyan gondolkodás lehetőségét jelölte, amely bár kilép a diszkurzivitás keretei közül, működése mégsem véletlenszerű, önkényes vagy kaotikus. Az intellektuális szemlélet ugyanis lényegszemlélet, s ennyiben *intuíció*. A diszkurzivitás – vagyis a fogalmakhoz, ítéletekhez, következtetésekhez kötött gondolkodás – odahagyása egyben az időbeliség feloldása is: a végesség felváltása a végtelenséggel. A diszkurzív gondolkodás egyik tartalmától a másikra lépő, megszüntethetetlen átmenetekre kényszerül, voltaképpeni tárgya egészét csak részei átfutása által képes megragadni. Ezzel, az idealista filozófia nyelvén úgynevezett *intellectus ectypus*szal áll szemben az *intellectus archetypus*, az intuitív „belátás", melynek számára tárgya egészként, részei egyszerrevalóságában van adva. Az *intuitio* mellett a *contemplatio* és az *imaginatio* kategóriái is beleolvadtak a fogalomtörténet zegzugos kerülőútjain a filozófiai esztétika *szemlélet* fogalmába, abba a fogalomba, amely aztán kulcsszerepet játszott az esztétikai tapasztalat megragadására kidolgozott különféle modellekben.

Az intuitív belátást, az intuíciót kartéziánus alapokon, mégis azzal szemben Leibniz emelte a legmagasabb rendű megismerési formává (*cognitio adaequata et intuitive* – adekvát és intuitív ismeret), mely voltaképpen az isteni tekintet időtlen lényeglátásához közelít. Azonban az intuíció mint szemlélet elsősorban mégsem spekulatív teologémaként került be az esztétikai hagyományba, hanem mint a fogalmak pandanja, azaz mint a realitás egyes elemeihez való érzéki hozzáférés optimális módja, eredendő módusza, melyre más közvetett tapasztalási formák visszautalnak, de amelyik maga nem utal tovább egy még közvetlenebb hozzáférési

10 A kérdéses levelet Friedrich Rochlitz adta közre először az AMZ 1814–1815-ös évfolyamában. A levél vonatkozó része így szól: „Ich kann ein ganzes Werk im Kopf ausarbeiten, wenn es auch lang ist, so dass ich's hernach mit einem Blick, gleichsam wie ein schönes Bild oder einen hübschen Menschen im Geiste übersehe, und es auch gar nicht nach einander, wie es hernach kommen muss, in der Einbildung höre, sondern wie gleich alles zusammen. Darum kömmt es hernach auch ziemlich schnell aufs Papier; denn es ist, wie gesagt, eigentlich schon fertig, und wird auch selten viel anders, als es vorher im Kopfe gewesen ist." In: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*. Gesamtausgabe. Band I–IV. Hrsg.: Wilhelm A. Bauer–Otto Erich Deutsch. Basel stb.: Bärenreiter, 1962–1963. 529. (E hivatkozásért hadd fejezzem ki köszönetemet Fazekas Gergelynek!) Bár a levél hitelessége vitatott, a gondolat izgalmas, különösen, ha „csupán" egy, épp a 19. század elején megalkotott hamisítványról van szó.

módra. A szemlélet mindazonáltal nem azonos a puszta érzékiséggel, hiszen benne valamiféleképpen tevékeny az intellektus is. A szemlélet tehát inkább a puszta érzékiség és a tiszta fogalmiság között álló sajátos köztesség. Olyan képesség, melyben az érzékiség evidenciájához a fogalmi*ság* valamely formája kapcsolódik.

Baumgarten *cognitio sensitivája* már egyfajta tökéletességre *(perfectio)* is képes. A szép észlelése során az észlelt dolog részeinek érzékletes konszenzusa egységhez vezet.[11] A szemléletben ez a konszenzus jelenítődik meg fogalmi megkülönböztetés nélkül, de mégis az egybevetés *(comparatio)* aktusaiban. Az esztétikai érzék *(Gefühl)* a klasszicista elképezések (Kant, Schiller, a zenében Körner) szerint sem a puszta érzéki ingerre és megindultságra *(Reiz und Rührung)* alapozódik, hanem a szemléletre mint a forma felfogására *(apprehensio)*.

A szemlélet mint esztétikai-logikai kategória tehát valamilyen értelem-összefüggés megragadását jelenti fogalmi különbségtevések nélkül. Jóllehet e fogalom az episztemológiai hagyomány vizuális elfogultságából ered, mégis általános esztétikai kategóriává vált, vagyis értelmet nyert az akusztikai és a taktilis mezőben is. A szemléletfogalom érvényesülése a zenei reflexióban természetesen történeti jelenség, melynek feltételét a zenéről mint műalakkal, műformával bíró képződményről alkotott tudat képezte. E tudat működésének határai nagyjából a 18. század második felétől a 20. század közepéig húzódnak. Jelentkezésének kezdetén állnak a 18. század végi megjegyzések a formáról mint a hangzó sokféleség egyesítéséről értelemmel bíró egészé (Koch, Sulzer); a vége felé pedig mondjuk *Az új zene filozófiája*. Adorno itt a zenei reflexió legnagyobb kihívását éppen annak megragadásában véli felfedezni, hogy – a zenei értelemkonstitúció idiomatikus feltételeinek összeomlása után, a zenei idő „disszociációja" közepette – miként lehetséges egyáltalán zene mint értelemmel bíró alakzat.[12] (De ha tetszik, a zenéről mint műformával bíró képződményről alkotott tudat bizonyos értelemben ma is érvényesül, hiszen a formához nem szükséges feltétlenül sem formáló akarat: lásd *aleatória,* sem mű: lásd *improvizáció*.)

E szerint az előfeltevés szerint tehát a mű mint alakzat, mint forma olyan minőségekkel bír, amelyek a hangzó alapanyag tranzitórius, átmeneti, ideiglenes, múlékony természetét és affektív jellegét feloldják, és lehetővé tesznek bizonyos értelem-összefüggést, mely azonosítható *marad* az idő folyékony közegében.

Ugyanakkor ez az értelem-összefüggés csak egyfajta *szintetizáló zenei hallás* számára tárul fel, amely – ahogy erre már Heinrich Besseler felhívta a figyelmet[13] – történeti alakzat. A szintézis általánosabb értelemben (Kant) a szemlélet elsődleges artikulációjaként fellépő képzelőerő *(imaginatio)* szintézise, specifikusabb értelemben egy olyan egység (Körnernél egy „karakter")[14] megjelenítése a fül szemlé-

11 Alexander Baumgarten: *Esztétika*. Ford.: Bolonyai Gábor. Budapest: Atlantisz, 1999.

12 Theodor W. Adorno: „Philosophie der neuen Musik". (1948) In: uő: *Gesammelte Schriften*. Hrsg: Rolf Tiedemann, Bd. 12. Darmstadt: Linzenzausgabe Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998, 62. skk.

13 Heinrich Besseler: *Das musikalische Hören der Neuzeit*. Berlin: Akademie-Verlag, 1959.

14 Christian Gottfried Körner: „Karakterábrázolás a zenében". In: *Zene és Szó. Zeneesztétikai szöveggyűjtemény*. Szerk. és ford.: Csobó Péter György. Nyíregyháza: Bessenyei Kiadó, 2004, 25. skk.

leti mezejében, mely nem nyer közvetlen érzéki jelenlétet, hanem egyfajta konstitutív hallás eredménye, és amely kognitív értelmezésre sarkall.

A 18. század végétől az válik a zenei reflexió legnagyobb kérdésévé, hogy mivel azonosítható, vagy legalábbis mihez kapcsolható a zenei szemlélet kognitív oldala. A szemléletben megjelenített mű-forma egységének diszkurzív megragadásáért versenybe szállt a retorika hagyományát még halványan őrző nyelvi analógia, az individuum és az emocionális kifejezés romantikus kultusza, valamint olyan, az iménti „heterogén" szempontokkal szemben „homogén" szempontok, melyek az akusztikai módusz „immanens logikájában" vélték kimutatni a szemlélet intellektuális komponensét, egyfajta *cognitio sensitiva acusticae*, „gondolkodó hallóérzék" értelmében. Ez utóbbi persze elválaszthatatlan az általános esztétikai autonómia elvtől, az érzékszervek episztemológiai hierarchiájának újragondolásától, illetve speciálisan az úgynevezett „abszolút zene" problémájától. Ennek megfelelően a 18–19. század fordulójától kezdve bukkanhatunk olyan modellekre, amelyek a hallás szemléleti mezejét speciális, immanens zeneesztétikai problémaként kezelik.

A zenei szemlélet fogalmának egyik korai spekulatív modelljével találkozunk Schelling művészetfilozófiájának a 79.-től a 83.-ig terjedő paragrafusaiban. Ebben az elképzelésben a ritmus sajátos fogalma válik elsődleges szemléleti közeggé. Schelling a ritmikussal szembeállítja a „nem-ritmikus" jelenségkörét. Az antik mozgás fogalma nyomán abból indul ki, hogy eredendően események homogén, tagolatlan árama adott, mely a folyamatos egyeneshez hasonlítható. E „nem-ritmikus" lehet az eredendően Tagolatlan, vagyis egy *homogén áramlás*, lehet a Szabálytalan, vagyis az *összefüggéstelen különbözőség*, amely a vonatkozások nélküli különbözőségbe széthullott jelenségek halmaza, és lehet az *el nem különböződött „Önmagaság" (Selbigkeit)* is. Ez a ritmuson inneni világ, hasonlóan a leibnizi homályos és zavaros ismerethez *(cognitio obscura et confusa)*, a minden koncepcionális strukturálás előtti tiszta észlelés világa, melyben az érzéki benyomás egyes elemei nem különböztethetők meg.

Ritmus (legelemibb formájában) ott lép fel, ahol a jelenségek (ütések, hangok) sorába valamiféle szabályszerűség kerül. Jelentéssel bíróvá, valamiféle értelem megtapasztalásának forrásává válik a puszta szukcesszió, ha „az önmagában jelentés nélküli egymásutániság átváltozik valamilyen jelentést hordozó egymásutánisággá. Maga az egymásutániság mint olyan véletlen természetű. Az egymásutániság véletlenszerűségének átváltozása szükségszerűséggé = ritmus, amely révén az egész immár nincs alávetve az időnek, hanem önmagában hordozza az időt."[15] A ritmus magasabb formája a (hangsúlyokkal tovább differenciált) ütemes beosztás, a mind nagyobb egységekké való összekapcsolás (ütemcsoportok, periódusok stb.) – mindaddig, „ameddig ez az egész rend és összetétel a belső érzék számára még áttekinthető marad".[16]

15 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: *A művészet filozófiája*. Szerk.: Zoltai Dénes, ford.: Révai Gábor. Budapest: Akadémiai, 1991, 194.

16 Uott

Többen is utaltak már rá, hogy Schelling elmélete mögött Sulzer ritmus-koncepciója áll.[17] Mindketten osztják azt az előfeltevést, miszerint a hallás egyszerű érzeteire csak akkor figyelünk oda, ha közöttük, *a fogalmi összekapcsolás párhuzamaként*, egy érzéki kapcsolóelv, egyfajta ritmikus rend érvényesül. Azaz a ritmus mint érzéki kapcsolóelv kölcsönöz „általános jelentést" az „önmagukban jelentés nélküli", vagy „éppenséggel önmagában kellemetlen" (Schelling) hangoknak. Ám míg Sulzer ritmuson az ütés- vagy időegységek egyenletes sorozatának differenciálását érti a súlyos és súlytalan részek elosztása, „periodikussága" révén, addig Schelling szerint a Tagolatlant már az ütés- vagy időegységek differenciálatlan, hangsúlytalan sorozata maga ritmussá avatja. A ritmus konstitúciója egyfelől az „egység bevitele a sokféleségbe", az idő egyfajta első, elemi tagolása, melynek eredménye ugyanakkor olyan „sokrétűség", amely mindenekelőtt a részek puszta különbözőségében áll. A homogén, cezúrák nélküli áramlás helyére lépő idő- vagy ütésegységek egyneműsége voltaképpen azonosság révén tételezett különbözőség, vagy ahogy Schelling nevezi: a „differencia indifferenciája".

A hangsúlyok rendje túlzottan az érzéki tartományba kötné az érzéki anyag értelmes tagolását, ezért Schelling a ritmikai szemléletnek egy spekulatív elvet ad. Ez az elv pedig feloldja e ritmuselmélet paradoxonját (nevezetesen hogy „sokrétűség" egyenletesség révén áll elő, tehát hogy a sokféleségnek egyszerű ellentétéből, a monotóniából kell fakadnia). Ezen elv szerint mármost olyan egyenletességből nő ki a sokféleség, amely már magában hordozza az Első és a Második (tag) különbségét. Bizonyos események, tevékenységek „tiszta azonossága" („Önmagasága") megelőz minden egyenletességet és különbséget, ezek csak a tiszta azonosság feloldása révén léphetnek fel. A puszta egyenletesség középütt helyezkedik el a vonatkozás nélküli különbözőség és a megkülönböztetés nélküli Önmagaság, a tiszta azonság között.

A ritmus tehát Schellingnél a zene „plasztikus" mozzanata, mely garantálja a formát, s amellyel szemben a felindulás és az affektusok másodlagosak. Eszerint a zene a szemlélet működésére alapozott, akkoriban úgynevezett „plasztikus" művészetek közé tartozik. Sőt, Schelling meggyőződése szerint épp a zenén mutatkozik meg leginkább a szemléletben inherens reflexió (az egység bevitele a sokféleségbe). A zene ezért egyenesen magának a művészetnek a reflexiója.

A zenei szemléletnek ezzel a spekulatív konstrukciójával szemben hadd legyen szabad utalnom még két, az előadás elején már említett szerző elméletétre, amelyek egyike dinamizálja, másika pedig intencionalizálja a szemlélet fogalmát.

Hanslick világosan leszögezi *A zenei szép*ben: a zenehallgatás, a zenei hallás esztétikai megragadása elválaszthatatlan a szemléleti tevékenységtől, amely megőrzi a filozófiai esztétikából hozott kettős jellegét (Hanslick „tudatos érzékiségről" beszél; illetve arról, hogy a „tiszta szemléletet" átszövi az értelem tevékenysége: bizonyos *megjelenítő* és *ítélő* tevékenység).[18] Ugyanakkor a zenei szemlélet fo-

17 Lásd: Adolf Nowak: „Anschauung als musikalische Kategorie." *Neue Hefte für Philosophie* 18/19: Anschauung als ästhetische Kategorie. 1980, 103–117.; Carl Dahlhaus: „Zu Schellings Theorie der musikalischen Rythmus". In: uő: *Klassische und romantische Musikästhetik*. 248–256.

galmát Hanslick *dinamikus* receptív magatartásként írja le. Mivel a zenemű mindig szukcesszív formában adott, ezért adekvát szemlélete, a figyelmes hallgatás is bizonyos mozgásformákhoz kötődik. A szemlélet dinamizmusa egyfelől szukcesszió, együttmozgás a mű időbeli kifejlésével, egy struktúra kibomlásával, a mű *„elkísérése" (Begleiten)*, mely nem engedi meg a tetszőleges elidőzést és megszakítást. A szemléleti dinamika másfelől a *„képzelőerő elgondolkodása" (Nachdenken)*, azaz előrenyúló értelemadás, intenciók tételezése, beigazolása, elvetése, visszaidéző emlékezés – egy meglehetősen komplex és szaggatott tevékenység.

A „plaszticitás" Hanslick szótárában a komponálásra mint a „hangviszonyokban kifejtett alakításra" korlátozódik. Ugyanakkor nem teljesen alaptalan Richard Wagner implicit kritikája,[19] mely szerint a hangozva mozgó szép formák elmélete alapvetően a plasztikus szépség elvének oktrojálása a zenére. A szemlélet aktivitása és produktivitása Hanslicknál a klasszicizmus mű- és formaeszményével párosul, és azzal fenyeget, hogy feloldódik a szemléletességben. Talán alapvetően ez az oka Hanslick idegenkedésének mindama zenéktől, amelyek lemondtak a készen kapott formasémákról, műfaji határokról mint a szemléletesség hordozóiról.

Hugo Riemann kései tanulmányaiban[20] a zenei szemlélet működése voltaképpen intencionális aktusként jelenik meg. A hang fiziológiai és akusztikai kutatásai, valamint az akkoriban felvirágzott hangpszichológia készítették elő azt a bázist, amelyen Riemann kidolgozta a „zenei logika" problémáját. Zenei logikán Riemann a zenehallgató összefüggésteremtő képzeleti tevékenységét értette, olyan „megjelenítő" tevékenységet, amelynek kiindulása ugyan a felhangzó zene, de amely mégsem függ annak konkrét érzéki esetlegességeitől, hanem egyfajta „tiszta képzeletként" meghatározott törvények szerint létesít összefüggéseket. Riemann ezt a zenei logikát a tonika hármashangzatán szemléltette. A hangképzet és a hangzásképviselet fogalma lehetővé tette számára, hogy az enharmonikus átértelmezhetőséget immár ne a hangolási rendszer, hanem a megjelenítőképesség függvényeként értelmezze – ahol is már *nem reális* (a temperált rendszerben értelmezhetetlen, a tiszta hangolásúban pedig gyakorlatilag nem hallható), hanem *noétikus különbségekről* van szó. A szemlélet itt már olyan tiszta előzetességet nyit meg, amely képes korrigálni a felhangzó hangösszefüggések „hibáit".

Talán ebből a rövid vázlatos áttekintésből is kiderült, hogy a szemlélet zeneesztétikai kategóriája a recepció olyan működésrendjét jelöli, amely egyszerre szentel figyelmet a zene tünékeny-változó érzéki jelenségének és az ezen az érzéki anyagon, vagy – mint láttuk, bizonyos értelemben – vele szemben tevékenykedő „érzé-

18 Eduard Hanslick: *A zenei szép. Javaslat a zene esztétikájának újragondolására.* Ford.: Csobó Péter György. Budapest: Typotex, 2007, 17. sk., 56.

19 Richard Wagner: „Beethoven". In: uő: *Művészet és forradalom.* Gy. Alexander Erzsi és Radvány Ernő fordítását átdolgozta Berényi Gábor. Budapest: Seneca, 1995, 111–172. Ezt a Wagner-szöveget implicit Hanslick-kritikaként elemzi Dieter Borchmeyer: *Das Theater Richard Wagners.* Stuttgart: 1982.

20 Hugo Riemann: „Ideen zu einer »Lehre von den Tonvorstellungen«". *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1914/15.* 1. sk.

ki gondolkodásnak". Hiszen e gondolkodásnak – mely parabolikus pályáján a szonorikus tapasztalat intiutív jellegétől előbb a zenei analízis diszkurzivitásához kényszerül, hogy aztán hangokban gondolkodó zenei hallássá váljon – tehát a hangok tranzitórius közegében kell megragadnia értelem-összefüggést. A zenei recepció e hagyományának értelmében mindig a közvetlenül és temporálisan adott hangérzeteken túl helyezkednek el azok a viszonyok (értelem-összefüggések, formák), amelyeket a hallás „szemlél", azaz konstituál a megjelenítés, ítélés, figyelem, emlékezet, várakozás aktusaival. A zenei szemlélet fogalma olyan receptív működésrendet jelöl, amelynek tárgya egyszerre van zenén innen, és zenén túl.

ABSTRACT

PÉTER GYÖRGY CSOBÓ

MUSIC AND INTUITION.

The paper discusses an essential problem of musical reception: what are the cognitive and perceptual conditions of musical interpretation. The reflection of this problem in the history of musical aesthetics was linked with the adaptation of the intuition concept, and with the epistemological rethinking of a perceptional hierarchy. The problem moved in the 19th century from the antinomian concept to dialectical immediacy: the disagreement of the plastically—musically, beauty—sublime, and interpretation as survey or as feeling overshadowed the dynamic concept of acoustical intuition (E. Hanslick) and the intentional concept of acoustical intuition (H. Riemann). As a result of this, transfiguration indicates intuition as *cognitio sensitiva acusticae*, a special forma of musical reception and the object of this reception forma coexists before and after music.

Péter György Csobó (b. 1969) is a musical aesthetician. He graduated from the University of Debrecen as a philosopher (in 1994) and a historian (in 1993). He received his PhD dissertation in music aesthetics from same institute, ("Theories of the Phenomenology of Music. The philosophical reflections of hearing from sensorial sounds to identical musical piece", 2005.). His main fields are: interpretation theory of music, the philosophy of hearing. He regularly reads papers at conferences abroad, publishes articles and studies in music aesthetics. Since 1994 he has taught aesthetics, musical aesthetics, ethics and philosophy at the College of Nyíregyháza.

Kovács Ilona

VÁZLATOK-FOGALMAZVÁNYOK DOHNÁNYI ERNŐ KÉZIRATAIBAN*

A muzsikus voltaképpen kertész, aki bíbelődik a hangjegyekkel és soha nincs megelégedve a csoportosításukkal.
Dohnányi [1]

A VÁZLATOK-FOGALMAZVÁNYOK VIZUÁLIS MEGJELENÉSE

A vázlatok-fogalmazványok kutatása, az alkotói folyamat felgöngyölítése sokszor a rejtvényfejtéshez hasonlatos. A kéziratok „feladványainak" megfejtéséhez sok esetben nagy türelemre és kitartásra van szükség. A tanulmányozásukba fektetett idő azonban mindenképpen megtérül, mivel a kompozíciós folyamat több olyan aspektusa válik ismertté, melyek a kéziratok vizsgálata nélkül rejtve maradnának, ezáltal sokkal kitapinthatóbb lesz a kompozíciók belső összefüggésrendszere. Az első lejegyzések és a *Fassung letzter Hand* közötti dokumentumok világítanak rá arra, hogy a mű vagy műrészlet mi módon született meg a komponista műhelyében; mely részek jelentettek nehézséget a zeneszerzőnek; az egyes elemek (forma, dallam, ritmus, hangszín) elszigetelten jelentek-e meg, esetleg már rögtön szövegösszefüggésben.[2]

Dohnányi Ernő fennmaradt vázlatai-fogalmazványai az alábbi formákban találhatók:

- különálló lapokon;
- különálló vagy egymásba tett bifóliókon;
- vázlatfüzetben vagy -könyvben.

* A tanulmány a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával jött létre. A kottapéldák közlési jogáért köszönetemet fejezem ki az Országos Széchényi Könyvtárnak, Dr. Sean McGlynn-nek és a British Librarynek, a technikai segítségért pedig Gombos Lászlónak.

1 Haits Géza: „A krokodilbőr táska kincsei. Látogatás a hatvanéves Dohnányinál". *Ünnep*, IV. évf. é. n. [1937] 23. szám.

2 A korábbi, elsősorban (többek között a szignifikáns eredményeket felmutató Beethoven-kutatásban) a hangstruktúrák kialakulását vizsgáló megközelítés mellett a legújabb vázlatkutatások a ritmus és a hangszínek kialakulásának vizsgálatát is elengedhetetlenül fontos paramétereként tartja számon.

Dohnányi – több kollégájához hasonlóan – vázlatai és folyamatfogalmazványai írásánál a ceruzát részesítette előnyben.[3] Ha ezek között mégis találunk töltőtollas bejegyzéseket, azok *mindig* a tisztázat készítésekor kerültek ezekbe. A tintás beírásoknak különböző szintjeit különböztethetjük meg:

- kipróbálta, hogyan fog a töltőtolla: (például az *A-dúr vonósnégyes* fogalmazványának 1. oldalán két tollal írt violinkulcs látható; a *Suite en valse* vázlatkönyvében – British Library, a továbbiakban BL, Add. MS. 50,798A – a 84. oldal irkafirkája a IV. tételhez használt tintával azonos; ugyanebben a vázlatkönyvben a 87. oldal hullámvonalai a vázlatkönyv második felében felvázolt *E-dúr szimfónia* tintájával egyeznek meg, melyet a szimfónia hangszerelésekor használhatott a zeneszerző);
- a ceruzás fogalmazványban a tintával írt ferde vonalak azt jelölték, hogy meddig jutott el a folyamatfogalmazvány letisztázásában: (a *Cantus vitae* és az *A-dúr vonósnégyes* IV. tételének fogalmazványában következetes és folyamatos, azaz végig nyomon követhető ez a fajta tintás bejegyzés);
- az autográf tisztázat leírásakor vagy ahhoz készülve (az *E-dúr szimfónia* fogalmazványa – BL, Add. MS. 50,798A, 110 ff. – az egyik tintával legsűrűbben teleírt Dohnányi-kézirat) gyakran írt be a vázlatokba tollal hangjavításokat, harmóniai kidolgozásokat.

A ceruzás fogalmazványokban fellelhető tintás bejegyzésekhez mindig különös gonddal kell közelíteni, mivel nemritkán a fogalmazás korrekcióját jelentik. A *Cantus vitae* (op. 38) fogalmazványában (BL, Add. MS. 50,797, fol. 25^{r}, Dohnányi számozása szerint a 41. oldal, a továbbiakban D.) például a ceruzás *3/4 (6/4?)* hezitálását döntötte el Dohnányi azzal, hogy tollal beírta a 6/4-et, és a korábban 3/4-ben lejegyzett szakasz minden második ütemvonalát tintával írta át.

3 A vázlatokhoz használt írószerszám zeneszerzőként változik, sőt gyakran ugyanannál a szerzőnél is találunk ceruzás és tollal írt vázlatokat is, ami a vázlatok keletkezési körülményeire utal: *Beethoven* rendszerint tintával írta vázlatait, kései műveinél azonban az először ceruzával írt vázlatot gyakran tintával átírta. E vázlatok kutatásának külön nehézsége, hogy a tintás átírás alkalmával Beethoven gyakran megváltoztatta a már ceruzával leírtakat. Barry Cooper: *Beethoven and the Creative Process*. Oxford: Clarendon Press, 1990, 94. Lewis Lockwood arra hívja fel figyelmünket, hogy a több mint ötven fennmaradt Beethoven-vázlatkönyvet alapvetően két nagy kategóriába sorolhatjuk: a nagyméretű, otthoni használatra szánt vázlatkönyvekbe tollal írt a zeneszerző, míg a zsebméretű vázlatkönyvekbe, melyeket Beethoven házon kívül használt, rendszerint ceruzával írt. Lewis Lockwood: „On Beethoven's Sketches and Autographs: Some problems of Definitions and Interpretation". *Acta Musicologica*, 13 (1970), 32–47. *Bartók* fekete zsebkönyvében található vázlataihoz egyaránt használt tollat és ceruzát is. Somfai László (közr.): *Bartók Béla fekete zsebkönyve. Vázlatok 1907–1922*. Budapest: EMB, 1987, II. Carl Nielsen ceruzával írta vázlatait: Daniel Grimley: „Organicism, Form and Structural Decay: Nielsen's Second Violin Sonata". *Music Analysis*, 21/2. Oxford: Blackwell Publishers Ltd., 2002, 175–205., ide: 201. 6. lábjegyzet. Berg Wozzeckhez írt vázlatainak egyik elveszett lapját hipotetikusan leírva a kézirat kutatója a zeneszerző általános szokását ismerve jó okkal feltételezi, hogy a vázlatot ceruzával írhatta. Patricia Hall: „Reconstructing and deciphering Berg's sketchbooks for Wozzeck". In: uő–Friedemann Sallis (szerk.): *A Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, 102–113., ide: 107.

Ugyanitt nagyobb horderejű tintás bejegyzést is találunk, mely első pillantásra megingathatná azt a korábbi megállapítást, hogy Dohnányi kizárólag ceruzával írta vázlatait-fogalmazványait. A ceruzás első és második oldal (fol. 1^r és 2^r)[4] után ugyanis a fol. 3^r-3^v, 4^r és a 4^v első 1 1/2 szisztémája tollal van leírva, majd a mű végéig ceruzával folytatódik, azt a képzetet keltve, mintha Dohnányi tollal kezdett volna *magnum opus*a folyamatfogalmazványában az első négy oldalnak. A kézirat helyszíni vizsgálata azonban nyilvánvalóvá tette, hogy nem erről van szó. Dohnányi a kezdetektől ceruzával fogott a fogalmazvány írásának, csakhogy a komponálás egy későbbi szakaszában (talán a tisztázat írásakor, talán előbb)[5] – kiradírozta az első három és fél oldalt, és átfogalmazva tintával írta le újból. Mi szükség volt erre? A fő ok az volt, hogy jelentősen – egy leírt oldallal – megrövidült a zenekari bevezető. A kutató szerencséjére a ceruzanyomokat nem lehetett teljesen eltüntetni, mivel a papíron benyomódtak a korábban leírt ceruzás hangok. A vegyeskar belépése („Zúg az élet tengerárja") ceruzásan eredetileg a BL számozás fol. 4^r (D. 3.) oldalon volt, a tollal írt későbbi (a kiradírozott ceruzás felett) ez a BL, fol. 3^v (D. 2.) oldalra került. Ezen túlmenően, a tollal írtak között kisilabizálva a ceruzával írottakat az alábbi változások történtek:

- megváltozott a tétel eleji tempójelzés és metrum: *Molto vivace* + 2/4-ből *Allegro con brio* + ¢ (alla breve) lett;
- az első versszak 2. sora után („Mindenik hab új világ") az első elgondolás szerint másfél ütem szünet volt, a tollal leírt fogalmazványban ez két ütemre bővült;
- az első versszak utolsó sora után („...az ha feljebb hág?") megváltozott a ritmus, így nemcsak a felfelé menetelő hangokkal támasztotta meg a szöveget, hanem a ritmussal is kiemelte azt (1. táblázat);

eredeti ritmus	negyed szünet, pontozott fél	negyed hang, pontozott fél	egész hang	egész hang
új ritmus	negyed szünet, fél hang, negyed hang	egész hang	egész hang	egész hang

1. táblázat

- enharmonikus változások: *gisz"–disz" disz"–gisz'* (BL, fol. 4^v-D. 4.) menete változott *asz"–esz" esz"–asz'*-ra (BL, fol 4^r-D. 3.);

4 A fol. 1 jobb felső sarkában Dohnányi írásával ceruzával: *Első előadás 1941. ápr. 28.* Középen *Cantus vitae, Szimfónikus Kantáta Madách drámai költeményéből vett szövegre. Magánének, vegyeskórus és zenekarra D.*[ohnányi] *E.*[rnő] *op. 38 Vázlat.* Kék postairónnal: *Az én drága Icukámnak Ernője.* A kék postairónt Dohnányi általában a próbaszámok beírásához használta, ahogy részlegesen tette a *Cantus vitae* fogalmazványában is. A 15. tételben a 121. próbaszám az első (BL, Add. MS. 50,797, fol. 53^v D. 98) és a 144. az utolsó (fol. 59^r D. 109). A 15. tétel később készült el, mint a mű többi tétele, ezért lehetett szükség a kottaszöveg pontosítására a próbaszámokkal. Fol. 2: részletes kalkuláció a mű tervezett időtartamáról.

5 Ahhoz, hogy ezt biztosan kijelenthessük, szükséges lenne, hogy a tisztázathoz (OSZK, Ms. Mus. 3.274) használt tinta színét összevethessük a British Libraryben őrzött fogalmazvány elején bejegyzettekkel.

- a kiradírozott szakaszban már a komponálás e fázisában is ott volt a szöveg német fordítása az alt és a tenor szólam között, tehát az nem később került bele.[6]

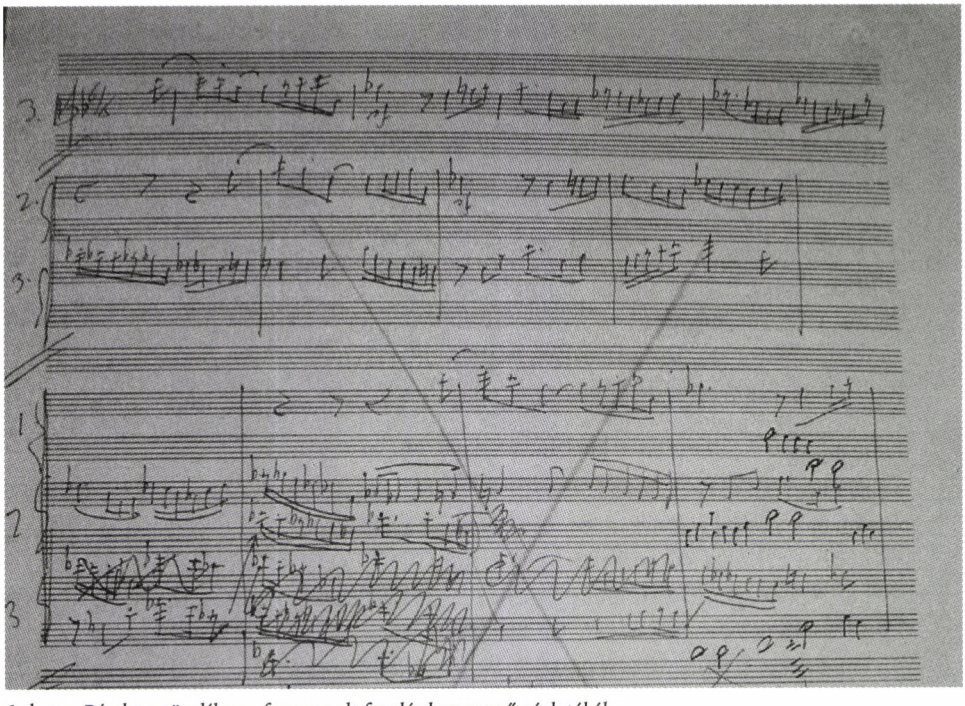
A tollal írt, vázlatnak-fogalmazványnak tűnő kéziratok Dohnányi esetében (tudva, hogy vázlatait-fogalmazványait ceruzával szerette írni) tehát arra hívják fel a figyelmünket, hogy ezek a dokumentumok valami miatt eltérnek a megszokott alkotói rutintól. Minden esetet külön meg kell vizsgálni, és a vizsgálat a komponálás folyamatának egy-egy nem tipikus részletére világíthat rá.

A kutatás szempontjából a ceruzás írás olvashatósága több szempontból problémát jelenthet: a mikrofilmen és a fénymásolatokon nehezen kivehetők a kottajelek, gyakran eltűnnek bizonyos írásjelek, s az eredeti kézirat vizsgálatánál is gyakran szembesülünk azzal, hogy a grafit nem örök életű, gyakran olvashatatlanná halványul, különösen, ha külső oldalakról van szó. Igaz, a ceruzás kéziratoknál a kutató nem panaszkodhat a tintafoltok miatt értelmezhetetlenné vált zenei szöveg megfejthetetlenségére.[7]

A ceruzás írás ellenére a vázlatok és fogalmazványok többségének kézírása világosan olvasható. Az alábbiakban a Dohnányi-kéziratok néhány tipikus sajátosságát foglalom össze:

Zenei szimbólumok

- A kottafejek elhelyezése a vonalrendszerben többnyire jól értelmezhető, azonban a nagyobb kottaértékek (például fél- vagy egészértékek) gyakran több hangmagasságot fognak át. Néha javítás vagy többszörös pótvonal használata miatt Dohnányi betűvel kiírta a hangok nevét, ily módon erősítve meg maga számára a hangmagasságot a félreértések elkerülése végett (például a *Suite en valse* vázlatkönyvének 26. oldalán az 1. szisztéma 2. ütem: *as*; vagy 41. oldal 6. szisztéma 1. ütem: *es*).
- A feloldójel és a kereszt írásmódja első látásra nagyon közel áll egymáshoz, azonban a szerző szándéka a szövegösszefüggésből kiderül.
- Már a legelső lejegyzés is a darab végső hangnemében van. Kulcsokat, előjegyzést, ütemmutatót csak a vázlat vagy a fogalmazvány kezdetekor találunk, bár néha még ott is elmaradhat. A darabban előforduló előjegyzéseket (ami az előszeretettel moduláló Dohnányinál meglehetősen gyakori) a zeneszerző mindig akkurátusan kiteszi.
- Dohnányi vázlatainak-fogalmazványainak többsége egy- vagy kétsoros, ritkán háromsoros.[8] Némely kivételes esetben ennél több is lehet, például mint a *Cantus vitae* vázlatai,[9] a *Suite en valse* (op. 39) vázlatkönyvének 67. oldala, valamint Dohnányi életének utolsó vázlataiban, melyek feltehetően egy fuvolás kamaraműhöz készültek. Ez utóbbi lejegyzésében a szólamok belépésével kiteljesedett 3×1-es beosztás 3+2 sorosra bővült s ebből az előadói apparátus növekedésére következtethetünk.
- A vázlatok megjelenhetnek zongorakivonat formában vagy particellában is. Előfordulhat, hogy a vázlat lejegyzése közben változtatott a szisztémában megjelenő sorok számán *(1. kotta)*.



1. kotta. Részlet a töredékesen fennmaradt fuvolás kamaraműű vázlatából

- Dohnányi a hangokat esetenként gyorsírással jelölte. Leggyakoribb, hogy a skálameneteket egyetlen vonallal írta le, az azonos zenei anyag ismétlődésére a ·/· jelet használta, beszámozta vagy betűzte az ütemeket, s legközelebb, az adott zene ismétlődésénél már csak a számot írta be.

6 Grymes feltételezése szerint 1943-ban írta be Dohnányi a német szöveget a fogalmazványba. James Grymes: *A Critical Edition of Ernst von Dohnányi's Cantata Cantus Vitae, op. 38.* PhD disszertáció. Tallahassee: Florida State University School of Music, 2002, 124. A fentiek ismeretében ez a feltételezés nem állja meg a helyét.

7 Lásd Cooper, i. m. 94., valamint Somfai (közr.): *Bartók Béla fekete zsebkönyve.* II.

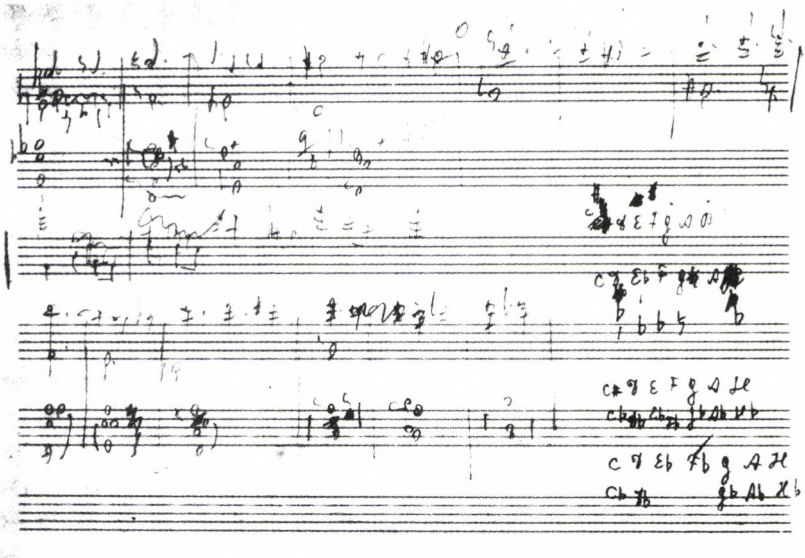
8 Összehasonlításképpen: Beethoven skicceinek zöme egysoros, a két- vagy annál több soros vázlat már ritkaságnak számít. Gustav Nottebohm: *Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre 1803.* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1880, 4. Nottebohm munkája arra is felhívja a figyelmet, hogy a Beethoven által használt vázlatkönyv oldalai a komponálás kronológiáját is követik, mivel azonban a zeneszerző egyszerre párhuzamosan több művön is dolgozott, több mű vázlata is fellelhető ugyanazon az oldalon. Cooper szerint Beethoven szinte sohasem dolgozott egyszerre két művön, sőt két tételen sem, azonban műhelyében gyakori volt, hogy elkezdte egy új mű vázlatait, mielőtt még teljesen letisztázta volna az előzőt. Cooper, i. m., 117. Dohnányi vázlatkönyv helyett inkább bifóliókat, vagy különálló lapokat használt. A *B-dúr szextett* vázlatait tartalmazó vázlatkönyvben (OSZK, Ms. Mus. 3.210) több mű skicce is megtalálható, melyek Beethovenéihez hasonlóan több lapra szóródtak szét, követve a komponálás kronológiáját. A különböző művek nem keveredtek egymással, egy oldalon egy műhöz tartozó vázlat olvasható.

9 BL, Add. MS. 50,796. Az első bifólió első oldala kétsorosként indul, majd a 2–3–4. oldal 4+2-re bővül a kórus szólamainak belépésével. A továbbiakban a kórus szólamait két sorban, a zenekart háromsorosan írta le Dohnányi.

Szöveg, szavak, betűk, számok a kottában

- A zenei szimbólumokon túl rövid szöveges bejegyzések is előfordulnak. Dohnányi jól olvasható kézírásának köszönhetően szerencsére ezeknek a szövegeknek az elolvasása-megfejtése nem okoz nehézséget. A többségében német vagy magyar nyelvű bejegyzések azért különösen értékesek, mert Dohnányi gondolatainak, saját magával folytatott párbeszédének papírra vetülését mutatják.
- Tempójelzéssel, előadási jelekkel, dinamikával, a hangszerelésre utaló rövidítésekkel már a vázlat szintjén is találkozunk. Többször előfordul az is, hogy Dohnányi betűvel jelölte a hangnemtervet, a darab modulációját, például a *Suite en valse* vázlatkönyvének 95. oldalán: *D-dúr, H-dúr*.
- Bonyolultabb, több zenei anyagból álló szerkezet esetében tematikus betűjelzéssel teremtett rendet a vázlatok szövevényében, mint a *Suite en valse* IV. tételében.
- A kottázás meggyorsítását célozza az *etc.* megjelölés is, amely a tétel vagy tételrész végén jelenik meg. Ezekben az esetekben szándékosan nem írta tovább a zenét a komponista, mert vagy olyan pontra jutott el a vázlatban / fogalmazványban, amelyet egyszer már jónak talált, viszont az előzményekkel még nem volt elégedett, és azt javította *(mint ezt a 9. kottán látni fogjuk)*, vagy a visszatérő formában elérte az ismétlendő részt.
- A *Suite en valse* vázlatkönyvében egész gyűjteményét találjuk azoknak a jeleknek, amelyekkel Dohnányi találékonyan összekötötte a vázlatkezdeményeket. A számozás, az oldalakra utalás (*pag* vagy *de pag* [+ oldalszám]), *NB* rövidítés mellett számokat, jeleket – nyilakat, háromszöget, X-et, karikát benne X-et, karikát, benne + jelet, X-et, melynek jobbra dőlő szára kétszer van áthúzva – használt, hogy ne keveredjék el az újraírások rengetegében.
- A szerzői tisztázásra váró kottalapok margóján rengeteg szám található, melyek a hangszereléshez szükséges hangszerek számbavételének, a partitúra egyes szisztémáiba kerülő kottasoroknak és a kottasorokba kerülő ütemszámok előzetes kalkulációi. Dohnányi már fiatal korától megkülönböztetett figyelmet fordított kéziratai külalakjára, az oldal- és sorbeosztások logikus és praktikus elrendezésére.
- Utolsó műve kivételével (op. 48/2) művei tempójának meghatározásához Dohnányi nem használt metronómszámokat, azonban a maga számára többször is készített még a fogalmazvány születésének fázisában egy előzetes becslést, melyben nagyjából meghatározta a mű időtartamát. Az *E-dúr szimfónia* (op. 40) II. tételének vázlatainál (a vázlatkönyv D. 196. oldalán) a „19 perc" bejegyzés olvasható,[10] a *Cantus vitae* (op. 38) folyamatfogalmazványánál pedig minden tétel minden jeleneténél gondosan elvégezte és leírta ezt a számítást.

10 A szimfónia végső tisztázatában (másolata a budapesti Dohnányi Archívumban) Dohnányi odaírta a tételek komponálásának időpontját és tervezett időtartamát: *I. Gödöllő 1944. jul. 17 – 17 1/2 p; IV. Budapest 1944. okt. 20 – 20 1/2 p; III. Bécs 1945. jan. 5 – 5 1/2 p; II. Bécs 1945. márc. 4. – 14 p.*



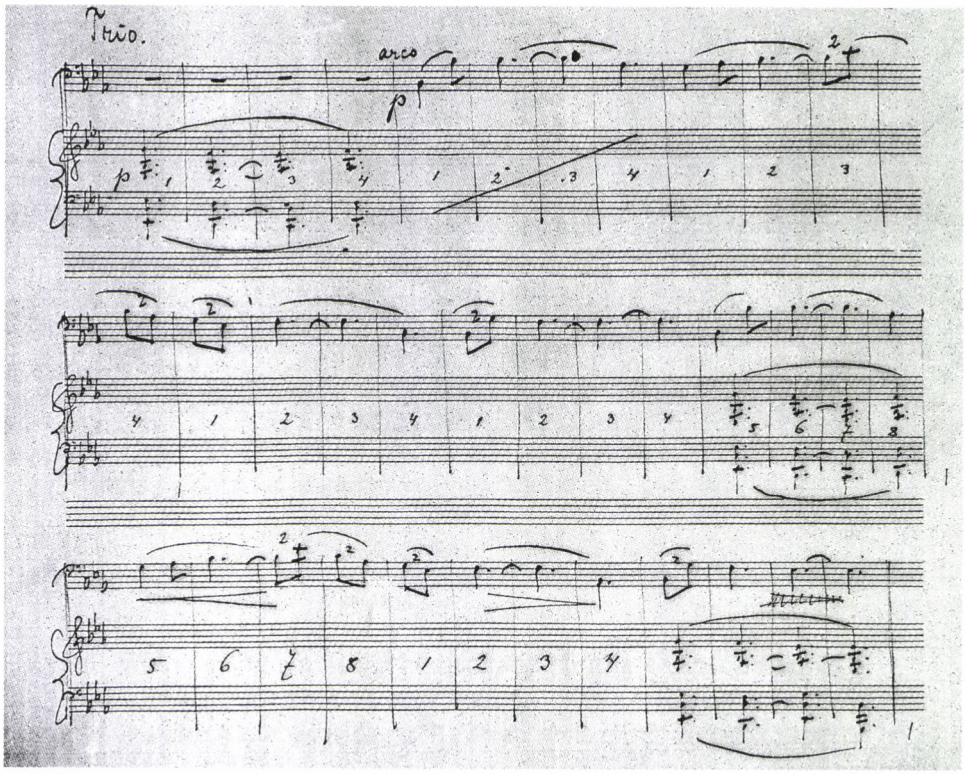
2. kotta. Hárfahangolás a E-dúr szimfónia *(op. 40) vázlatkönyvében (BL, Add. MS. 50,798A) 108. oldal*

- A hárfát alkalmazó művek fogalmazványainak margóján számos hárfahangolásra utaló skálamenet található *(2. kotta a szemközti oldalon)*.
- A gyors kottázás érdekében nemcsak a vázlatokban, hanem a tisztázatok leírásánál is használt betűket és számokat az ismétlődő zenei anyag megjelölésére, különösen, ha olyan sietve kellett befejeznie a kéziratot, mint a *b-moll gordonka-zongoraszonáta* (op. 8) esetében, melynek Triójában mind a szám-, mind a betűrövidítésre is találunk példát *(3a és 3b kotta a 458. oldalon)*.

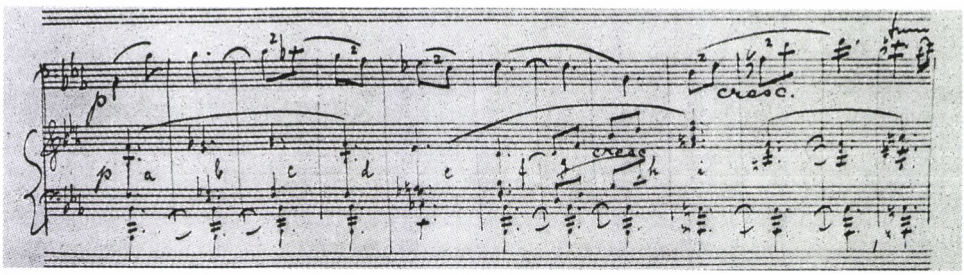
Általánosságban elmondható, hogy a hangjegyek és egyéb utalások könnyen olvashatók, különösen, ha a végső változat ismeretében tudjuk, hogy mire számíthatunk. A nehézségek az elhalványult ceruzaírásból és az agyonjavított kottázásból adódhatnak. Ez utóbbinál sem reménytelen a zenei szövet megfejtése, mivel a legtöbb esetben vagy a szerzői utalásokból vagy a definitív változatból össze lehet rakni a komponálás folyamatának apró mozaikjait.

VÁZLATTERMINOLÓGIA

A fennmaradt Dohnányi-vázlatok a komponálás során betöltött szerepüket tekintve az alkotói folyamat széles skáláját ölelik fel. Izgalmas végigkövetni, ahogy a mű az első kezdetleges lejegyzésektől a folyamatfogalmazványon keresztül számos mellékösvényen és útelágazáson keresztül eljut a definitív változatig. A komponálás egyes fázisainak leírása, annak meghatározása, hogy az adott kézirat hol helyezkedik el a forrásláncban, nem mindig könnyű és egyértelmű feladat. A dolgot tovább nehezíti, hogy az egyes szerzők kéziratainak leírásában az azonos munkafázisok megnevezései, a nemzetközi zenetudományban használatos terminológiá-



3a kotta. A b-moll gordonka-zongoraszonáta *(op. 8) II. tétel Trio tisztázata (OSZK, Ms. Mus. 2.995, fol. 16)*



3b kotta. A b-moll gordonka-zongoraszonáta *(op. 8) II. tétel Trio tisztázata (OSZK, Ms. Mus. 2.995, fol. 17)*

ban sem mindig kompatibilisek.[11] Nemcsak két zeneszerző kéziratainak meghatározásánál adódhatnak terminológiai eltérések, hanem gyakran egyazon zeneszerzőn belül is.

A *Varianten,* illetve *variants* fogalma például Hugo Wolf, illetve Beethoven vázlatainak értelmezőinél más-más helyet foglal el az alkotói folyamatban. Az előbbinél

11 Somfai László: *Bartók Béla kompozíciós módszere.* Budapest: Akkord, 2000, 34.

a „variáns" a kész mű olyan mértékű újrakomponálást jelenti, melyben a változtatások terjedelme annyira mássá teszi a művet, hogy a fogalmazvány meghatározásába immár nem fér bele. E változatok Wolfnál olybá tűnnek, mintha a nyilvánvalóan elvetett első megfogalmazás egy második változata készült volna el, vagy legalábbis kipótolja azt, az első változat új részkézirataként.[12] Beethovennél ezzel szemben még a tisztázat előtt a folyamatfogalmazvány stádiumában használatos ez a fogalom, mielőtt a zeneszerző az úgynevezett *synopsis sketch* írásához hozzáfogna.[13]

Ugyanakkor egy zeneszerző kéziratain belül ugyanannak a jelenségnek a leírásánál is lehetnek eltérések a terminológiában. A Beethoven-vázlatok analíziseiben gyakran lehetünk tanúi annak, hogy a forrásláncban ugyanazt a helyet betöltő kéziratot más-más névvel illetik az elemző zenetörténészek. Ilyen például a folyamatfogalmazvány *(continuity draft)* fogalma, amelyet az angol nyelvű szakirodalomban először Joshua Rifkin használt. Ezt azután Lewis Lockwood tette széles körben ismertté, de máig használatos a komponálásnak ugyanerre fázisára a *composition draft* vagy a *sectional draft* megnevezés is.[14] A Cooper által synopsis sketchként megnevezett kézirattípust mindmáig „large-scale plan", „work plan", „movement plan", „telescoped draft" vagy „tonal overview" névvel is illetik.[15] A német terminológia sem következetes a *Notizen* (Ideen) vagy a *Skizze* használatában, ami a *concept sketch/ memo-vázlat* fogalmával azonos. E három rövid példa nemcsak arra világít rá, hogy a vázlatok leírásában ugyanarra a kéziratfajtára alkalmazott terminológia mennyire különböző lehet, hanem egyben azt is nyomatékosítja, hogy minden zeneszerzőnél egyedi terminológiát kell alkalmaznunk, mivel munkamódszerük is egyedi. Messzemenően igaza van tehát Somfainak, aki arra hívja fel a figyelmünket, hogy a vázlatkutatás elsődleges célja az alkotói folyamat megbízható rekonstruálása, ezért a vázlatterminológia nem előre elhatározott, hanem e tanulmányozás eredménye kell, hogy legyen.[16]

Tekintve, hogy Dohnányi vázlatait-fogalmazványait mind ez idáig senki sem kutatta, jelen munka feladata meghatározni azokat a típusokat, amelyek a Dohnányi-kéziratokban fellelhetők, s melyekkel a zeneszerző munkamódszere leírható.[17]

---

12 Margret Jestremski: *Hugo Wolf: Skizzen und Fragmente; Untersuchung zur Arbeitsweise.* Hildesheim: Olms, 2002, 62.

13 Cooper, i. m. 106.

14 Lockwood, i.m. 42.

15 Cooper, i. m. 107.

16 Somfai László: „»Written between the desk and the piano«: dating Béla Bartók's sketches". In: Hall: *Reconstructing ...*, 114.

17 A dokumentumok alapos tanulmányozása után, a Dohnányi-kéziratok terminológiájának meghatározásában a zeneszerzői kéziratok nagyobb múltra visszatekintő kutatásaiban meghonosodott szakkifejezéseit alkalmaztam. Elsősorban Wolf és Beethoven kéziratainak német és angol nyelvű szakirodalmát tartottam irányadónak: Jestremski: *Hugo Wolf,* 52–62., a Beethoven-irodalom terminológiájából: Cooper: *Beethoven...* 104–119., Lookwood: *On Beethoven's Sketches...* 32–47., uő: „Beethoven's Unfinished Piano Concerto of 1815: Sources and Problems". *The Musical Quarterly* LVI (1970), 624–646. E kifejezések magyarított formája mellett jelen disszertáció a Bartók-kutatásban Somfai László által meghonosított vázlatterminológiára támaszkodik: Somfai: *Bartók Béla kompozíciós módszere,* 34–36.

Vázlatok:

- memo-vázlat:
  rövid, pár ütemes téma- vagy motívumfeljegyzés, részletes kidolgozás nélkül, a tervezett mű meghatározó témájának, motívumának, ritmusának stb. első megjelenési formája;[18]
- kivágatvázlatok:
  – margóvázlat, lapalji/lapteteji vázlat:
  ideiglenes, gyors feljegyezés, számos esetben más kéziratfázissal egy időben;
  – részvázlat:
  általában külön lapon vagy jelzéssel elkülönítve – egy-egy ötlet kontrapunktikus, harmóniai, texturális kidolgozása;
- vázlatból lett folyamatfogalmazvány:
  a vázlatok továbbírása részletesebb kidolgozásban;
- albumlap formájú téma- vagy motívumfeljegyzést tartalmazó „álvázlat";
- gyorsírásos másolat;

Fogalmazványok:

- fogalmazvány:
  a vázlatnál részletesebb és hosszabb, a komponálás folyamatában megelőzi a folyamatfogalmazványt, megjelenésében változatos: egy-, két-, többsoros, particella vagy zongorakivonat formában;
- folyamatfogalmazvány:
  hosszabb, összefüggő fogalmazvány, a hangszerelés alapja.
  A legtöbb esetben nincs vagy minimális az eltérés a végső formától;
- folyamatfogalmazványból lett vázlat:
  a komponálás során felmerült problematikus helyek újragondolása.

Sok esetben nem lehet éles határvonalat húzni az egyes kéziratfajták között, gyakran találunk határeseteket. A következőkben a fentebb felsorolt típusokra mutatok egy-egy rövid példát.

A vázlatok típusai

Memo-vázlatok

Dohnányi sok mindent vagy a zongoránál improvizálva, vagy fejben dolgozott ki, így a komponálás első lépésének megörökítése kéziratairól rendkívül ritka. Dohnányinak – több kollégája munkamódszerétől eltérően – nem voltak kis kottás jegyzetfüzetei, melyeket mindig magánál hordott, és amelyekbe ötleteit feljegyezte volna.[19] Beethoven egy kortárs által feljegyzett nyilatkozata szerint éjjel-nappal

18 A memo-vázlat angol megfelelője a *concept sketch*, melyet Alan Tyson így definiált: „the germ of an idea for a number: nothing detailed, only a suggestion for the scoring, or a brief hint as to the treatment", Alan Tyson: „The 1803 Version of Beethoven's Christus am Oelberge". *The Musical Quarterly* LVI (1970), 551–584., ide: 570–571.

19 Dohnányi (ismereteim szerint) egyetlen fennmaradt zsebméretű zenei jegyzetfüzete a Vázsonyi-hagyatékból került a budapesti Dohnányi Archívumba.

magánál tartott egy füzetet, melybe az eszébe jutott ötleteket feljegyezte.[20] Bartóknak szintén voltak zsebméretű kottás füzetei, melyeket alkalmanként arra használt, hogy egy-egy kompozíciótémát akkor is fel tudjon jegyezni, ha a komponáláshoz nem voltak adottak a nyugodt körülmények. Mind Beethoven, mind Bartók csak részben dolgozta fel ezeket a végső műalakhoz képest embrionális stádiumban lévő témakezdeményeket éppen munkában lévő kompozícióhoz vagy egy későbbihez előzetes tervként. Az ötlettárként (is) funkcionáló füzetek jó néhány témakezdeménye azonban csírájában maradt, s nem lépett tovább a komponálás következő fázisába.[21]

Dohnányi ha nagy ritkán le is jegyezte az első ötleteit, ezt valószínűleg különálló lapokra tehette, melyeket később eldobott. Óriási szerencse, ha mégis megmaradt egy-egy ilyen témafeljegyzés, ami egyben arra is bizonyíték, hogy alkalomadtán ő is lejegyzett memo-vázlatokat. A különálló lapra jegyzett memo-vázlatra tanulságos példa az *1. vonósnégyes* (op. 7) III. tétele,[22] vagy a *Suite en valse* (op. 39) vázlatkönyvében az I. tétel munkálatai közben bukkan fel a IV. tételhez tervezett első memo-vázlat a vázlatkönyv 4. oldalán *(11. kotta)*. Az utóbbinál ugyanezen az oldalon ragadhatjuk meg a II. tétel születésének pillanatát is. Figyelemre méltó, hogy egyik tételhez tartozó memo sem a tétel indítását mutatja: a II. tétel a bevezetés után következő főtéma *Aa* formarészének rögzítése, a IV. tételre utaló római *IV*-sel jelölt nyolcütemes vázlatban pedig az I. tétel 39. ütemtől kezdődő átvezetésének anyagára ismerünk rá. Feltehetően már a komponálás e korai szakaszában eltervezte Dohnányi, hogy az I. tétel anyagát megjeleníti a IV. tételben, és ezt a zenei anyagot (melyre már az I. tétel felvázolásakor a 2. oldalon rátalált) ily módon – mintegy emlékeztetőként – külön is kiemelte.

Kivágatvázlatok, részvázlatok

Dohnányi vázlatainak-fogalmazványainak írásakor rendkívül szabadon kezelte a rendelkezésre álló kottalapot/vázlatfüzetet. A kivágatvázlatok egyik csoportja a komponálás első megfogalmazásakor került papírra, mikor a zeneszerző rögtön javította saját magát. A másik csoport a vázlatok/fogalmazványok egy későbbi átnézése-szerkesztése során csatlakozott az előzményekhez, esetleg már a hangszerelés fázisában. Az alábbiakban néhány jellemző típusra mutatok példát.

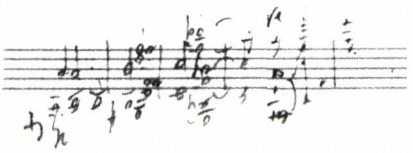
---

20 Beethoven Gerhard von Breuningnak: „Ich trage solch' ein Heft immer bei mir, und kommt mir ein Gedanke, so notiere ich ihn gleich. Ich stehe selbst des Nachts auf, wenn mir etwas einfällt, da ich den Gedanken sonst vergessen möchte." Albert Leitzmann: *Ludwig van Beethoven. Berichte der Zeitgenossen, Briefe und persönliche Aufzeichnungen* Band I. Leipzig: Insel, 1921, 333.

21 Bartók 1907–1922 között használt fekete zsebkönyvében lévő témakidolgozásokról, illetve kidolgozatlan témáiról lásd Somfai László (közr.): *Bartók Béla fekete zsebkönyve,*; valamint uő: „Bartók vázlatok (II) Témafeljegyzések az 1. hegedű-zongoraszonátához". *Zenetudományi dolgozatok 1985*. Budapest: Zenetudományi Intézet, 1985, 71–81., illetve „Bartók vázlatok (III) A »fekete zsebkönyv« kidolgozatlan témafeljegyzései". *Zenetudományi dolgozatok 1986*. Budapest: Zenetudományi Intézet, 1986, 7–18.

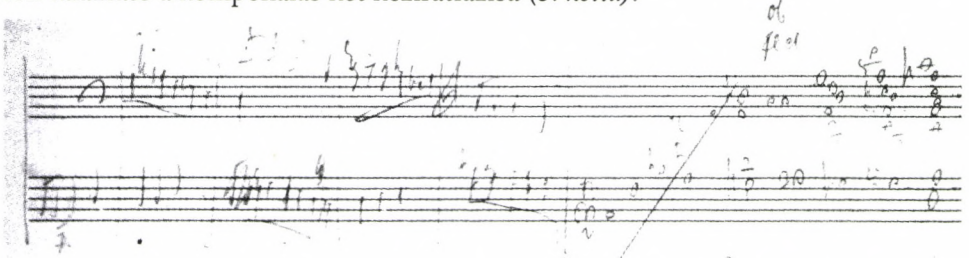
22 Ehhez lásd még Kovács Ilona: „Dohnányi Ernő zeneszerzői műhelyében. A tételindítás problematikája". *Magyar Zene* 45/2 (2007. május), 201–214, ide: 210.

Lapalji/lapteteji vázlat – A *Suite en valse* vázlatkönyvének 27. oldalán a 6. szisztémában a lapalji vázlat egy jellemző példája látható. Világos, hogy ez az anyag nem az első négy sorral azonos időben került az oldalra, melytől mind zenei anyagában, mint lejegyzésmódjában eltér. (Az 5. sor üresen maradt, mintegy választóvonalként szolgál a két lejegyzés között.) Az első négy sor az I. tétel zárótémáját megelőző lefutás, illetve annak előzménye, egyelőre még igen képlékeny formában, egysoros lejegyzésben. A 4. sor zenei anyaga kb. a 139. ütemig megy el (két ütem plusszal, mely a véglegesben már nem szerepel). A sor végén a zeneszerző a 9. oldalra utal vissza, ahol már rátalált a 140–155. ütem anyagára. A 6. sor négy és fél ütemnyi anyaga a definitív 172. ütemtől a 178. ütem első negyedéig fedi le a tétel menetét, akkordikusan leírva. Ennek a területnek a végleges formáját már a 14. oldalon megtalálta, itt a hangszerelés előkészítése volt a lapalji feljegyzés funkciója (a hangszerek neveinek részleges beírásával és a szólamok kitöltésével: *4. kotta).*



4. kotta. Lapalji vázlat a Suite en valse *(op. 39) I. tételéhez írott vázlatában, BL, Add. MS. 50,798A, 27. oldal, 6. sor (definitív: 172. ütem–178. ütem első negyede)*

E vázlattípus variánsának tekinthető a lapteteji változat. Valójában funkciójában nem, csupán elhelyezésében különbözik. Érdekességképpen a fentebb bemutatott lapalji vázlatból megismert formarésznek a rekapitulációban megjelenő kidolgozását idézem a *Suite en valse* vázlatkönyvének 52. oldaláról (az I. tétel 290–302. ütemeinek zenei anyaga), ezúttal immár hangszereléstervvel kibővítve. Az oldalon leírtak analízise ismét azt bizonyítja, hogy a hangszerelést előkészítendő került ide a az első szisztéma végén a két sort átfogó lapteteji vázlat, ahol egy oldalon található a komponálás két kéziratfázisa *(5. kotta).*

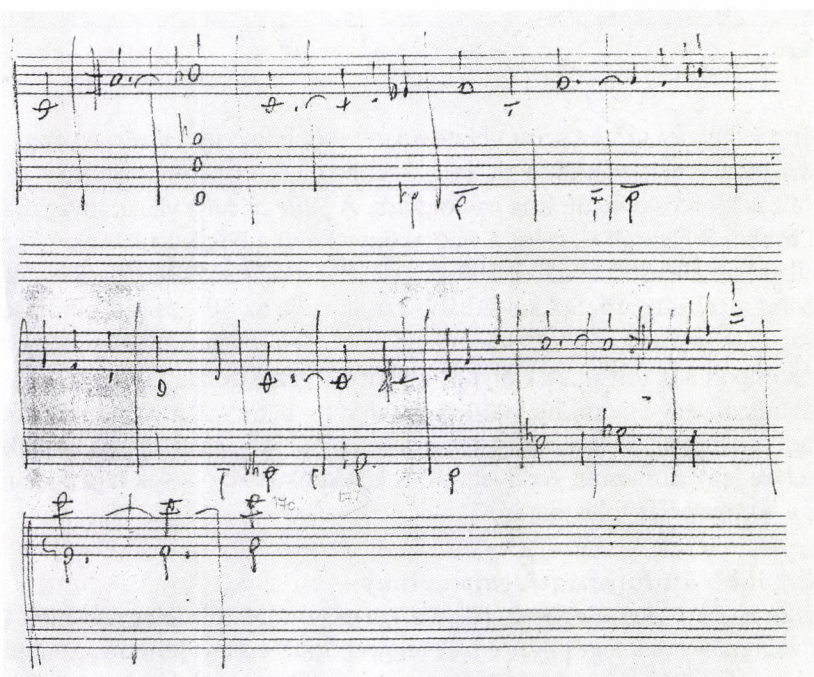


5. kotta. Lapteteji vázlat a Suite en valse *(op. 39) I. tételéhez írott vázlatában, BL, Add. MS. 50,798A 52. oldal, 1. szisztéma vége (290–302. ütem)*

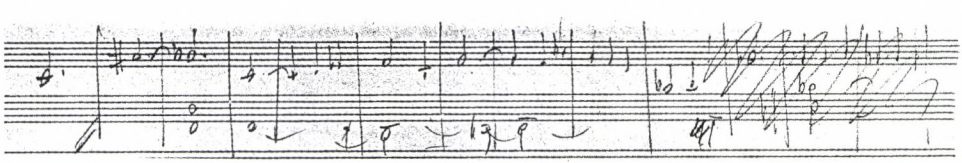
Részvázlat – Gyakori vázlatféleség Dohnányi kéziratainak a külön papírra lejegyzett *részvázlat,* ezek egy-egy kontrapunktikus, harmóniai, texturális vagy éppen hangszerelési probléma megoldását célozzák. E vázlatféleségek – ahogy arra Somfai László rámutatott – már nem a komponálás első szakaszának, a műalkotás szü-

letésének a dokumentumai, hanem a komponálás fontos másodlagos információit hordozzák, a munkafolyamaton belül a finomítás-kimunkálás folyamatát hozza közelebb a kutató számára.[23]

A texturális és harmóniai kidolgozás tanulságos példája az *I. (A-dúr) vonósnégyes*ben az expozíció vége és a feldolgozás kezdete szakasz találkozásának kidolgozása, melynek végső változatát éppen egy részvázlat beiktatásával tette véglegessé a zeneszerző. Az expozíció és a kidolgozás kapcsolódásának első lejegyzését a 150–162. ütemeket leíró vázlatlapon találjuk, a 4. szisztémában. Az itt leírtakhoz Dohnányi egy külön lapon készített részvázlatot (a 160–175. ütemek lejegyzésével), mely jelentősen megváltoztatta a korábban leírtakat, és ez lett az alapja a vázlatokban eme szakasz harmadszori megjelenésének a 160–214. ütemeket felvázoló lap 1. szisztémájától *(6. és 7. kotta)*.



6. kotta. I., A-dúr vonósnégyes *(op. 7) I. tétel, a vázlat (160–175.) ütemeket leíró oldala*



7. kotta. I., A-dúr vonósnégyes *(op. 7) I. tétel, a vázlat (160–214.) ütemeket leíró oldala, 1. szisztéma*

23 Somfai: *Bartók Béla kompozíciós módszere*, 78.

Egy lapon több tétel anyaga

A *Suite en valse* (op. 39) vázlataiban – Dohnányi egyéb vázlataihoz képest – feltűnően sok az olyan oldal, ahol egy oldalra több tétel vázlata került. Erre ad különösen szép és tanulságos példát az 58. lap, amelyen három tétel vázlatai osztoznak (*2. táblázat*). Feltételezhetően először az I. tétel és a III. tétel vázlatai kerültek ide, az oldal szabadon maradt soraiban pedig a befejezéshez közeledő II. tétel ütemeit írta le a zeneszerző, a következőképpen:

1–2. sor	I. tétel: 510–517. ütem
3. sor	II. tétel: 106–114. ütem
4. sor	III. tétel: 235–243. ütem
5. sor	II. tétel: 123–*126 (első kísérlet, javítás az 59. oldal 2. sorában)*
6. sor	II. 115–122. ütem

2. táblázat

Mire világít ez rá? Az szinte biztosra vehető, hogy nem a vázlatkönyv helyhiánya késztette a zeneszerzőt arra, hogy – ahogy a fenti példa mutatta – több tétel vázlatait kelljen összezsúfolnia egy oldalra. A *Suite en valse* vázlatanyagai alig valamivel többet foglalnak el, mint a vázlatkönyv felét: a bekötött hangjegyfüzetben a rendelkezésre álló 200 oldalból 109-et. A 110.-en már az *E-dúr szimfóniát* kezdte el felvázolni a zeneszerző. Sokkal inkább azt sugallja az 58. (és a többi hasonló) oldal, hogy Dohnányi a többtételes mű egyes tételein párhuzamosan dolgozott. Mikor a komponálás folyamatát olykor-olykor megszakította, fejben továbbgondolt és kidolgozott egy-egy problematikus részletet – nemcsak az éppen munkában lévő tételben, hanem akár a mű egy másik tételéből is –, és az éppen következő szabad helyre jegyezte azt le. Az ilyen oldalak rekonstrukciója sok izgalmas részletet elárul a komponálás folyamatáról.

Vázlatból kinőtt folyamatfogalmazvány

Általánosságban feltételezhető, hogy a zenei gondolatok lejegyzésének kronológiáját végigkövetve a legtipikusabb és leggyakoribb eset az lehetne, amikor a zeneszerző az első tematikus memókat, azaz a legelső gondolatokat egy következő lépésben folyamatfogalmazvánnyá bővíti és fejleszti tovább. Dohnányi esetében egyáltalán nem tipikus ez a gyakorlat, legalábbis vázlatait végigtanulmányozva meglehetősen kevés olyan „tiszta" esetet citálhatunk, melyben ugyanannak a zenei anyagnak a vázlata és folyamatfogalmazványa egyaránt megtalálható a fennmaradt kéziratokban. Mi lehet ennek az oka? Véleményem szerint a következők:

- Okkal feltételezhető, hogy Dohnányi kéziratainak (vázlatainak, fogalmazványainak) jó része elveszett. Éppen ezért a teljes (vagy megközelítően teljes) munkafolyamat végigkövetésére akkor van a legnagyobb esélyünk, ha a vázlatkönyvekben fennmaradt anyagot vizsgáljuk (mint a *B-dúr szextett* vagy a *Suite en valse* esetében), vagy legalább több bifóliónyi összefüggő anyagot tartalmazó vázlatköteg áll rendelkezésünkre (mint az *A-dúr vonósnégyes*nél).

Ezek a vázlatkönyvek egyrészt praktikus segédeszközként szolgáltak a zeneszerző számára, hogy az időben egymás után következő munkafolyamatokat egy helyre jegyezhesse fel, másrészt (a kutató szerencséjére) e könyveknek nagyobb esélyük volt a fennmaradásra, és nem kallódtak el úgy, mint a kisebb kottapapírszeletek. Egyúttal azt is feltételezhetjük, hogy Dohnányi minden bizonnyal más műveihez is a fennmaradtakból megismertekhez hasonló típusú vázlatokat használhatott.

- Ugyanakkor az is igaz, hogy Dohnányi sok mindent fejben dolgozott ki, így szükségtelennek érezhette leírni az első tematikus gondolatokat. Így sok esetben rögtön a teljes folyamatfogalmazványt írta le, melyet közvetlenül használt az autográf tisztázat megírásához.
- A helyzetet tovább bonyolítja, hogy a Dohnányi-kéziratok első lejegyzései számos alkalommal határesetek. Az előző pontban vázoltak miatt ezek sok esetben már többek mint csupasz vázlatok. A kéziratok vizsgálatánál gyakran újból és újból felvetődik, hogy adott esetben egy első lendülettel leírt, teljes darabbá bővített memo-vázlatról vagy egy – egyelőre még vázlatosan lejegyzett – folyamatvázlatról, netán folyamatfogalmazványról van-e szó.

Ha ritkán is, de Dohnányi is lejegyzett „vegytiszta" memo-vázlatokat, például az *I. (A-dúr) vonósnégyes* (op. 7) III. tételének kezdetekor *(10. kotta)*.[24]

Albumlap formájú téma- vagy motívumfeljegyzést tartalmazó „álvázlat"

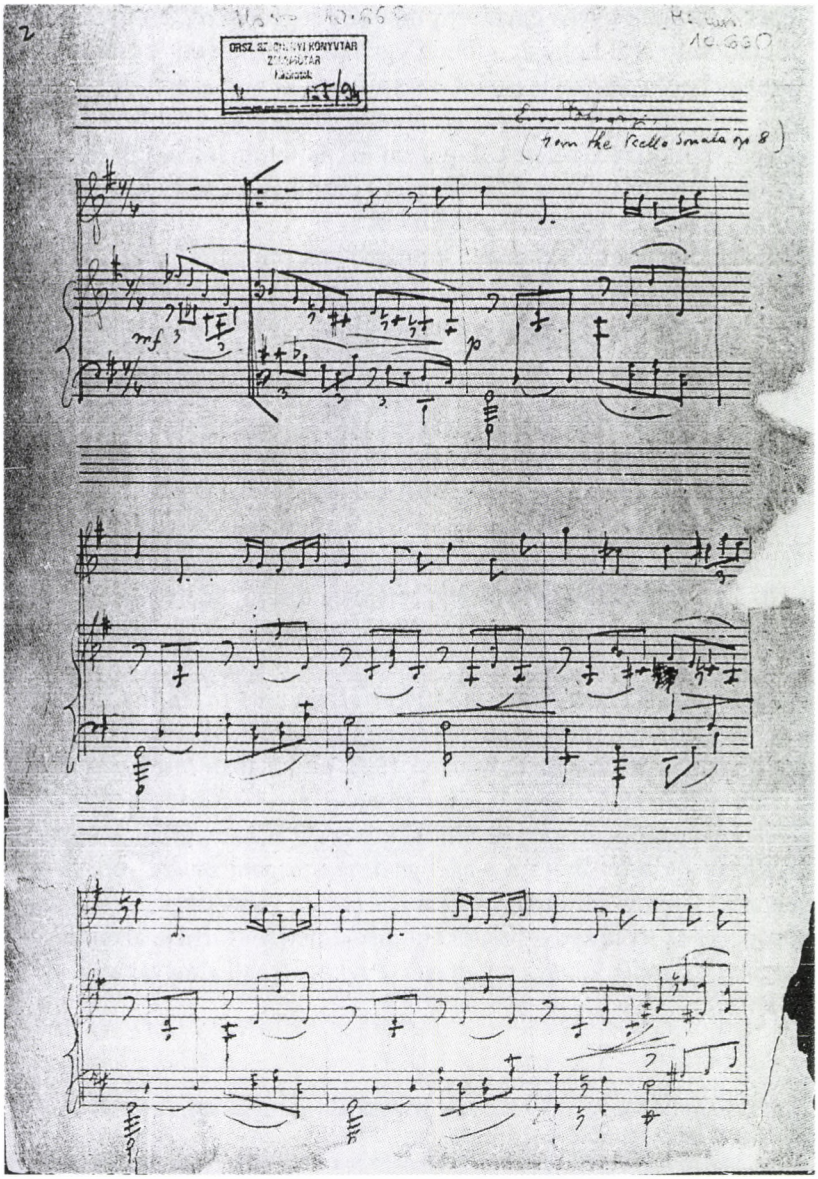
Dohnányinál, csakúgy mint a Bartók-kéziratokban,[25] ritka az efféle kéziratfajta. Az egyik legszebb példa erre Dohnányi 1932 júniusában tett bejegyzése a Filharmóniai Társaság Aranykönyvébe, ahol az együttessel közösen bemutatott Dohnányi-művek kezdősorait írta be az elnökkarnagy.[26] E kategóriának egyik elágazása az „áltisztázat". Idesorolható a *b-moll gordonka-zongoraszonáta* (op. 8) fragmentuma, melyet Dohnányi feltételezhetően a Kneisel Vonósnégyes csellistájának, Alwin Schroedernek írt le kedvcsinálóként első amerikai turnéja alkalmával.[27] A művet Dohnányi második amerikai hangversenykörútja alkalmával adta elő a két művész (8. kotta).

24 Kovács: *Dohnányi Ernő zeneszerzői műhelyében. A tételindítás problematikája*, 201–214.

25 Somfai: *Bartók Béla kompozíciós módszere*, 35.

26 Az albumlapot nyomtatásban közli Bónis Ferenc: *A Budapesti Filharmóniai Társaság százötven esztendeje 1853-2003*. Budapesti Filharmóniai Társaság, Budapest: Balassi Kiadó, [2005], 107.

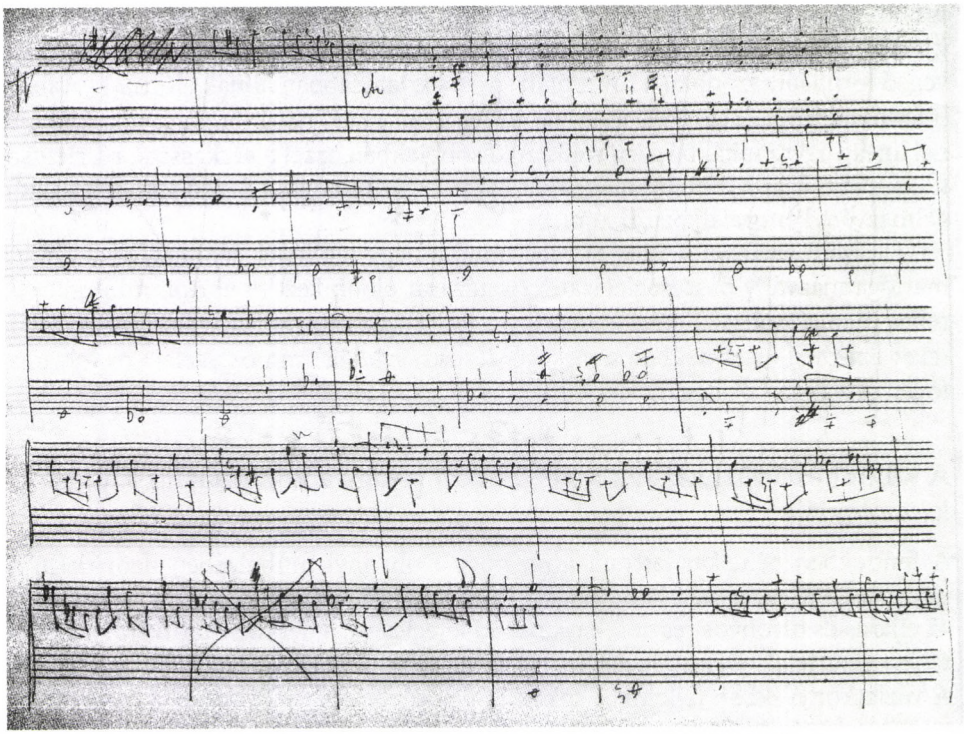
27 Dohnányinak első amerikai turnéján volt alkalma játszani a Kneisel Vonósnégyessel (1900. április 2-án Bostonban és április 10-én New Yorkban: Kovács Ilona: „Dohnányi Ernő zongoraművészi pályája, I. rész: 1897–1921". In: *Dohnányi Évkönyv 2005*. Szerk.: Sz. Farkas Márta és Gombos László. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2006, 63–150., ide: 139. A vonósnégyes tagjaival a sikeres szakmai együttműködésen túl több baráti estét is eltöltött – lásd Kelemen Éva: „Az Országos Széchényi Könyvtár Dohnányi-gyűjteménye". In: *Dohnányi Évkönyv 2002*. Szerk.: Sz. Farkas Márta. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2002, 149–160., ide: 159. —, aminek eredményeképpen a második amerikai hangversenykörúton 1901. február 26-án Alwin Schroederrel előadták az op. 8-at. A kézirat rövid leírása: Kiszely-Papp Deborah: „A Queens College Dohnányi-kéziratai". *Dohnányi Évkönyv 2006/7*. Szerk.: Sz. Farkas Márta és Gombos László. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2007, 47–58., ide: 52.



8. kotta. A b-moll gordonka-zongoraszonáta *(op. 8) fragmentuma (OSZK, Ms. Mus. 10.660)*

Gyorsírásos másolat

Dohnányi ahol lehetett, rövidítve írt, kottapapírt, energiát és időt megtakarítva. A fiatalkori *B-dúr szextett* 1896-os átdolgozása során a IV. tétel már egyszer megtalált új szakaszát a vázlatkönyv 42. oldalán (az első szisztéma második felében, az *etc.* után) már csak emlékeztető vázlatos lejegyzésben írta fel magának *(9. kotta a szemközti oldalon)*, majd a szokásos módon folytatta a folyamatfogalmazvány írását.



9. kotta. A B-dúr szextett *1896-os változatához írt vázlat, OSZK, Ms. Mus. 3.210 fol. 21v*

Fogalmazvány/folyamatfogalmazvány/folyamatfogalmazványból lett vázlat

A művekhez írt előzetes tervek közül a fennmaradtak nagy része a fogalmazvány kategóriájába sorolhatók, többek között az *A-dúr vonósnégyes* (op. 7), a *C-dúr szextett* (op. 37), a *Suite en valse* (op. 39) és az *E-dúr szimfónia* (op. 40) skiccei. Dohnányi nem tett különbséget a kéziratok címkézésénél a komponálás egyes fázisai között, így lehetséges, hogy a *Cantus vitae* (op. 38) teljes művet tartalmazó folyamatfogalmazványának eleje elé csupán *Vázlatok*at írt,[28] mint ahogy a „Nem kell skizzek" feliratú kottalappal egybefogott kottacsomó is különböző típusú vázlatok-fogalmazványok elegye.[29]

Dohnányi kéziratain többször előfordul, hogy a számtalan vázlat után – rendet teremtvén gondolataiban – elkezdte letisztázni a művet, noha az még nem kristályosodott ki teljes egészében. Ha a tisztázat leírásában elért egy bizonyos problematikus szakaszt, a folyamatfogalmazvány-funkció fokozatosan, vagy akár hirtelen váltással ismét vázlattá változott. Az op. 7-es *Vonósnégyes* I. tételének kidolgozásában a három fekvő bifolió ezt az eljárást mutatja. A vonósnégyes vázlataiban a 160–214. ütemeket leíró oldalt folyamatfogalmazványként aposztrofálhat-

28 BL, Add. MS. 50,797, fol. 1.
29 BL, Add. MS, 50,806A.

juk, melyet már két korábbi lejegyzés előzött meg (lásd fentebb a részvázlat tárgyalásánál). A bifolió első lapján az expozíció-kidolgozás kapcsolódása elnyerte végső formáját, azonban a továbbiak egyre vázlatosabban állnak előttünk. A fekvő bifolió második (215–256. ütemek) és harmadik (257–284. ütemek) lapjától a zenei anyag egyre inkább vázzá válik. A későbbiekben ezzel a szakasszal, részletesen kidolgozva, a 210–229. ütemeket leíró lap 2. szisztémájától kezdődően folyamatfogalmazványként találkozunk újra.[30]

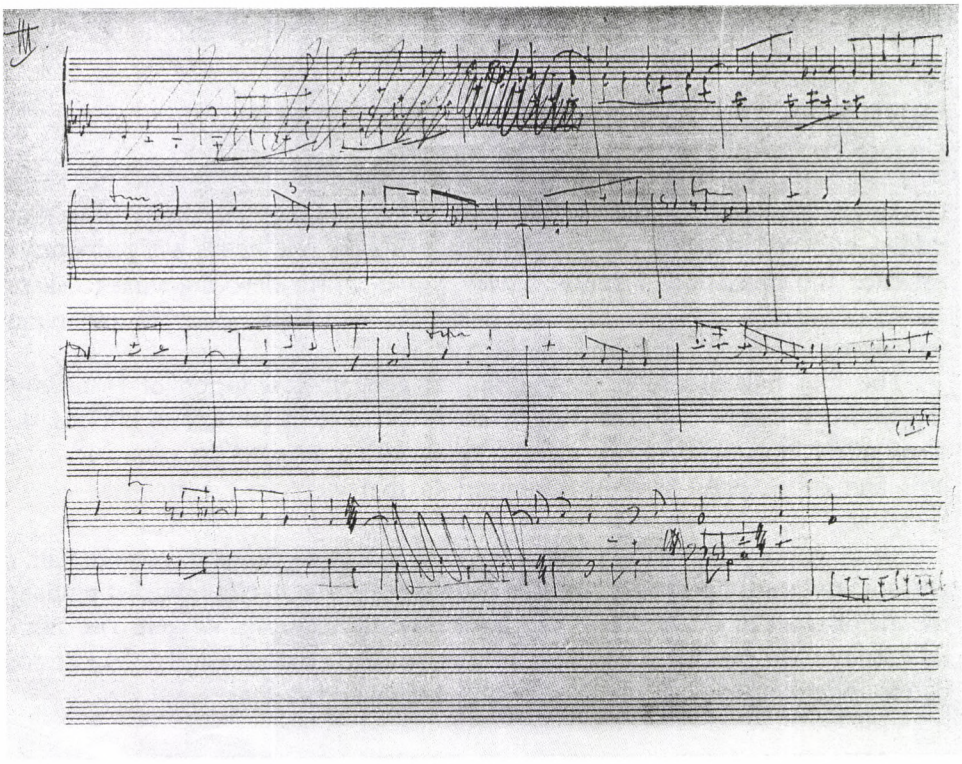
Hasonló eseteket a *Suite en valse* mind a négy tételénél találunk, ahol a folyamatfogalmazvány összefoglalását-letisztázását előbb kezdte el írni, mint ahogy a teljes műalak megszületett volna. Így a letisztázott folyamatfogalmazvány-részleteket ezekben az esetekben a még kérdéses részletek számos vázlata és folyamatfogalmazványa követte.

A különböző vázlatfajták a kéziratban, avagy a komponálás mikrokronológiája

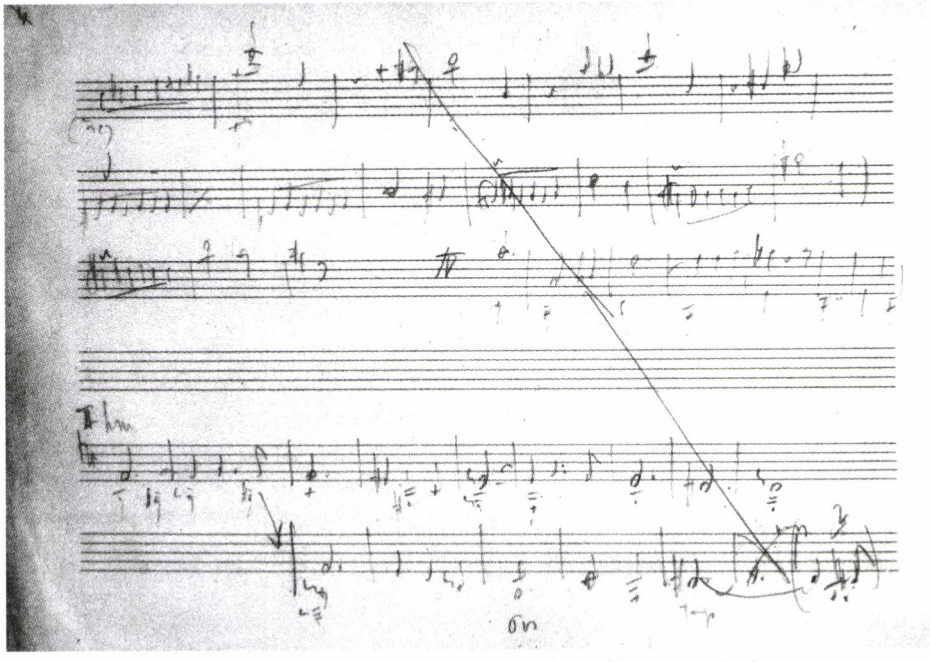
A fentiekben példákat láttunk arra, hogy Dohnányi műhelyében nem ritka, ha ugyanazon az oldalon a komponálás folyamatának két időbeli fázisa található. Ez az eljárás és bizonyos részletek többszöri lejegyzése, a definitív forma megtalálására tett kísérletek a komponálás legbelső műhelymunkájába engednek bepillantást. A vázlatkönyvekben fellelhető sok száz példa a lejegyzés rekonstrukciója mellett azt is megvilágítja, hogyan, miként változtat Dohnányi egy-egy ütemet, néha csak egy hangot az előzményekhez képest. Az egyes részek revízióinak összevetése, azaz a komponálás mikrokronológiájának rekonstruálása pedig sokat elárul Dohnányi komponálási szokásairól, és hozzájárul komponálásmódjának mélyebb megértéséhez.

A kompozíciós folyamat ilyesfajta elemzése egyrészt magyarázatot ad a *Suite en valse* vázlatkönyvéből kiragadott és fentebb bemutatott kusza oldalainak létrejöttére, másrészt a gondolat születésének és csiszolásának értelmezéséhez adhat értékes adalékokat.

30 Bővebben lásd Kovács Ilona: „Dohnányi Ernő zeneszerzői műhelyében. Az I., A-dúr vonósnégyes (op. 7) I. tételének születése". *Magyar Zene* 43/2 (2005. május), 155–178.



10. kotta. A III. tétel folyamatfogalmazványának első megfogalmazása (OSZK, Ms. Mus. 3.275)



11. kotta. A Suite en valse *(op. 39) vázlatkönyvének 4. oldala (BL, Add. MS. 50,798A)*

ABSTRACT

Ilona Kovács

SKETCHES AND THEIR CHARACTERISTICS IN ERNŐ DOHNÁNYI'S MANUSCRIPTS

In many cases sketch-studies are like deciphering a difficult puzzle. To solve these riddles by reconstructing the compositional process one needs a big amount of patience and practise. No doubt, however, it is worth devoting time to sketch research, because as Nietzsche put it in his *Untimely Meditations:* "To understand the picture one must divine the painter."

The first half of the study focuses on general description of Dohnányi's sketches that can be found on single sketch leaves or in bundles of bifolios, and more rarely in sketchbooks. It also provides with a detailed list of musical symbols and other signs in these manuscripts that were frequently used by the composer.

Since nobody researched Dohnányi's sketches so far, the second half of present study attempts to sort out the main types of them. Not only distinguishes the major types of sketch items, but gives clear illustrations, as well. The aim of this study is to provide a basis for further research that would contribute to a better understanding of Dohnányi's compositional process.

Ilona Kovács graduated as a musicologist from the Ferenc Liszt Academy of Music Budapest, in 1995. She also holds a piano teacher and a music producer degree. In 2002–2003 she attended the PhD Program in the same institution. She has written numerous studies about Dohnányi, a monograph about Zoltán Pongrácz (Budapest: Mágus Publisher, 2004) and articles in musical periodicals. 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.

RECENZIÓ

Veres Bálint
VADÁSZAT JELENTÉSRE

Jelentés egy zeneszemiotikai magaslesből
Raymond Monelle: The Musical Topic. Hunt, Military and Pastoral
Indiana University Press, 2006.

Lóháton ülő, kürtjeleket adó vadász portréja borítja ezt a vaskos és tartalmas könyvet. A ló testtartásából nem derül ki egyértelműen, vajon épp vágtára készül, a kantárt erősen megtartó lovas ösztökélésére lassításba kezdett, vagy pedig külső jelenség hatására riadt meg valamitől (fülei hegyesen az égre merednek). A kép szemlélőjének zavarát az oldhatná fel, ha hallaná a szignált, amelyet a vadász látható vehemenciával csal elő hangszeréből. De igazán határozott döntést még ez a hallgató is csak akkor hozhatna az események értelmét illetően, ha felismerné, mit jelent az adott zenei szignál, és milyen összefüggésbe illeszkedik. Az alább bemutatandó könyvet – többek között – épp ez a kérdés hívta életre, műfaját tekintve tehát nem túlzás, ha úgy fogalmazunk: *hajtóvadászat* a zenei jelentés után.

Az Edinburgh University professor emeritusa, Raymond Monelle, – ahogyan néhány éve kiváló amerikai kollégája, Robert Hatten jellemezte[1] – a modern zeneszemiotika harmadik hullámának pionírja, aki mindenekelőtt azért képvisel újnak nevezhető álláspontot a zenei jelelmélet hatvanas évek óta felívelt diskurzusában, mert a kezdeti tájékozódást meghatározó strukturalista nyelvtudomány és narratológia, valamint a később ezek mellé felzárkózó hermeneutikai-recepcióesztétikai nézőpont érvényesítésén túl elsőként és példaadó módon vetett számot a zeneszemiotika forrását jelentő irodalomtudományban bekövetkezett elméleti kihívások némelyikével, jelesül a dekonstrukcióval, valamint az antropológiai és a kultúratudományi érdeklődés felerősödésével. Amit az amerikai zenehermeneuta, Lawrence Kramer elhíresült könyvének címe egykor forradalmi igénnyel jelentett be, tudniillik hogy a zene – ahelyett hogy időtlen szépségek manifesztációja lenne – egyszerűen egy „kulturális gyakorlat" (*Music as Cultural Practice: 1800–1900*, University of California Press, 1995), az Monelle számára már puszta evidencia. Nem

1 Robert S. Hatten: "Foreword". Raymond Monelle: *The Sense of Music*. Princeton–New York: Princeton University Press, 2000, xi.

az a kérdés számára, hogy a zene afféle mennyei „üveggyöngyjáték"-e, vagy pedig két lábbal a földön és az életben álló társadalmi-kulturális működés, hanem az, hogy ekként felfogott működése hogyan zajlik, hogyan strukturálódik, korról korra miféle kölcsönhatásokat alkot az egyéb kulturális médiumok, a technológia, a képzeletvilág, a mentális és hatalmi szerveződések különféle ágenseivel.

És ez a kérdésirány egyfajta ínségről és tájékozódási igényről árulkodik: arról, hogy a zene jelensége – ha megfosztjuk attól az esztétikai védőőrizettől, amely különféle maradandó értékeket tulajdonít neki (vagy vitat tőle el) – valamiféle entrópiában leledzik: a zene felé forduló tekintet mindenekelőtt abba az akadályba ütközik, hogy döntést kell hoznia mindarról, ami önmagát „zene"-ként ajánlja fel. És el kell döntenie, hogy a „hangok óceánjából" (ahogyan könyvének címével David Toop jelzi jelenkori zenetapasztalatunkat)[2] hogyan és mennyit merítsen a személyesség és/vagy az aktualitás kanalával; tehát hogy mit és miért talál érdemesnek a további utánjárást illetően. Mindezeken felül döntést kell hoznia az utánjárás módjáról is, és arról, hogy miképpen legitimálhatja döntéseit: itt különféle kulturális minták merülnek fel, a funkcionális igénybevételtől a különféle vezérfonalakat és célokat követő értelmezési eljárásokon át egészen a fennkölt áhítatig. A zenei jelelmélet és az ezzel sok szálon rokon hermeneutika e skálán mindig a szélső lehetőségek közé helyezi magát: a funkcionalitás és a fennkölt áhítat nem alkalmazási lehetőségként merül fel számára, hanem megértendő kulturális gyakorlatokként, történelmi és antropológiai kontextusba ágyazva.

A szemiotikust ugyanakkor elsőrendűen mégsem a közvetlenül megragadható kulturális praxis érdekli (ez a művészetszociológus felségterülete), hanem a különféle praxisoknak a kulturális produktumokba kódolt lehetősége. Tájékozódni kíván, és térképészi munkát végez – de nem a társadalmi valóság a munkaterülete, hanem a műalkotás (sőt, nem csak a műalkotás, hanem minden szemiotikai rendszer). A műalkotás szövetében a történetileg felfogott társadalom, mentalitás, életvalóság mintázatát pillantja meg. És amit e mintázatból levon, az nem holmi történeti lecke csupán, nem pusztán annak antikvárius megcsodálása, hogy „lám-lám, mily különbözőek az idők és mily változandó minden", hanem nagyon gyakorlatias elszámolás azzal, hogy az önmagát keze alkotásai révén definiáló ember a létlehetőségek miféle hatalmas tárházával bír. „Ha meg akarjátok tudni, hogy rendezettek-e egy ország kormányzati viszonyai, s hogy erkölcse tiszta-e, akkor hallgassátok meg zenéjét" – szól a Konfuciusnak tulajdonított ősi bölcsesség,[3] s ez az etikai nézőpont a kortárs zeneszemiotikában csupán annyiban módosul, amennyiben az előítéleteket felfüggesztő megértés akarása képezi a nyugati világ tudásának indulati alapját. „Mutasd meg egy kultúra zenéjét (zenéit) – megismerem belőle lakóinak lelki alkatát, hatalmi struktúráit, érték- és képzeletvilágát" – parafrazeálhatnánk a régi mondást.

2 David Toop: *Hangok óceánja. Beszédes éter, környezeti hang, képzetes világok.* Ford.: Zöld István, Budapest: Doppelgänger, 2006.

3 Idézi Zoltai Dénes: *A zeneesztétika története. Éthosz és affektus.* Budapest: Kávé Kiadó, 2000, 22–23.

Az Indiana University Press zeneszemiotikai könyvsorozatában 2006-ban látott napvilágot Raymond Monelle terjedelmes kötete, a *The Musical Topic*. Ez a munka a zenetudományos térképészkedés fent vázolt „kulturológiai" irányának igazi iskolapéldája – a szerző saját belső fejlődését tekintve azonban nem más, mint gigantikus lábjegyzet a még 2000-ben megjelent revelatív erejű és radikális hangütésű elméleti összefoglalásához, a *The Sense of Music* című könyvéhez.[4]

A *The Sense of Music* radikalitása legfőképp abból származott, hogy a nagy európai zenei hagyomány egészének – gyakran az analízis léptékéig közelítő – végigpásztázása olyan vezérfonalak mentén zajlott le, amelyek idegenek voltak a hagyományos zenetudománytól (időfilozófia, szubjektivitáselméletek, a formatannal szembeállított műfajtani érdeklődés, a szintaktikai és szemantikai rétegek következetes szétválasztása stb.). A zene témáját a nagy zenei toposzok (azaz *közhelyek)* történeti vizsgálata révén szóba hozó *Topic* bevezető soraiban a korábbi kötet radikalitását idézi, midőn önmaga elé a pozitivista zenetudományon való túllépés feladatát állítja. Monelle természetesen nem dehonesztálni kívánja a hagyományos zeneanalízist, hanem csak különösebb szívfájdalom nélkül lefokozni: egy végtelenül hasznos segédtudománnyá, amely alkalmanként (bár nem mindig) jó szolgálatot tesz mindannak a megtárgyalásában, ami a zenében és a zenéből az embert szólítja. Azonban Monelle szerint van olyan a zenében – nem is kevés és nem is a leglényegtelenebbek – ami egyszerűen nem a muzikológia tekintete előtt nyílik meg. És amikor az értelem számára hozzáférhetővé igyekszik tenni ezt a valamit, akkor a különféle interdiszciplináris avagy multidiszciplináris perspektívák lehetőségeire apellál. Egyszerűen szólva új platformra kívánja helyezni a zenetudományt – legalábbis azt, amit ő ért rajta –, és olyan tudásformát keres, amely a történettudományok, a filozófiai és irodalomtudományok, a társadalomtudományok valamint a zenetudományos diszciplínák kölcsönhatásában formálódik, s amelyben fontos szerepet kap a komparáció. Ez utóbbi azonban elsősorban nem filológiai alapú kutatást jelent Monelle számára, hanem összehasonlító kultúrtörténetet (a „nyomozás szabályait" itt az erudíció kapacitásai kell, hogy helyettesítsék, és a szóban forgó szerző esetében erre nem is lehet panasz – a megmozgatott műveltséganyag egyszerűen lélegzetelállító). Monelle végül is nem a zenetudomány osztályából kíván kiiratkozni, épp ellenkezőleg: megújított kompetenciákra és „skill"-ekre jelent be igényt – és ajánlja eredményeit nem csupán a zene szakértői, hanem a társadalomtudósok, bölcsészek és történészek figyelmébe.

Monelle multidiszciplináris szemléletében kitüntetet helyet élvez az irodalom (-tudomány) és a történettudomány. Álláspontja szerint – amely sok tekintetben az amerikai *new musicology*ra rímel – a zene nem képez önmagába záródó autonóm kulturális zónát, hanem mindig a nyelvileg megformált társadalmiság, a történeti tudás és a képi reprezentáció összefüggésrendszerébe illeszkedik. És ez az a pont, ahol a mai zenei jelelmélet másik kiemelkedő képviselőjével, Kofi Agawuval szem-

4 Magyarul egy fejezet olvasható:, uő: *Zsáner és struktúra.* Ford.: Veres Bálint. In: *Pannonhalmi Szemle,* 2008/2.

ben az ellenkező pólust képviseli: míg Agawu számára a zenei toposzok kutatása az autonóm zenei struktúra lehető legátfogóbb megértésének ügyében kap szerepet,[5] addig Monelle a zeneművészet heteronómiája mellett teszi le a voksát. Ezáltal a zeneművészet iránt táplált tiszteletteljes kulturális gyakorlatot a problematizálás gesztusával váltja fel. Ha igaza van abban Scott Burnhamnek,[6] hogy a modernitás zenekultúrájának kezdetben vallásos tapasztalata volt (a 18–19. század fordulóján kivirágzó *Kunstreligion* paradigmájában), majd pedig – a privát áhítat alábbhagyásával párhuzamosan – papsága lett (a 19. század végén etablírozott zenetudományban), akkor Monelle e kettőhöz képest egy harmadik fázist képvisel (a leginkább talán Adornóhoz hasonlóan). A nagy zeneművészet már nem azért érdekes a számára, mert kimondhatatlan (és ezért megkérdőjelezhetetlen) igazságok letéteményese, s amelynek csak formális vonatkozásai tematizálhatók (azok is csak a zenei klérus részéről), lévén hogy lényege kimondhatatlan; hanem azért érdekes, mert benne sokrétűen valósul meg az emberi egzisztencia problematikussága. A zene eszerint nem a vigasz, hanem a kijózanodás ígérete.

Mindamellett Monelle ebben a könyvében sokkal kevésbé éles és provokatív, mint az alapját adó *The Sense of Music*ban, sokkal kevésbé támaszt forradalmi igényeket, és sokkal inkább a lehetséges vizsgálódási irányok komplementaritását hangsúlyozza. Nyilván azért is teheti ezt meg, mert amiről és ahogyan beszél, az olyan könnyedén és meggyőzően ad a kezére közel háromszáz oldalnyi anyagot, oly kevéssé spekulatív, és oly elementárisan tárgyszerű, hogy a teoretikus pozicionálás igénye ezúttal jelzésszerű mozzanatokkal is beéri.

A könyv első fejezetében a zenei közhelyek tipológiai vázlatát nyújtja, majd három nagy fejezetben a vadászat (és ezzel összefüggésben a hajnal, a fiatalság, nemes indulatok stb.), a hadászat (az induló, a katonai fanfár, a menetelés, a hősiesség, a katonáskodás európai mítoszának nemes és nemtelen változatai) és a pasztorál (az aranykor, a nyugalom, a csendélet, a Mennyország, a Néplélek, a nosztalgia stb.) zenei zsánerének mélyreható történeti interpretációját nyújtja.

A tipológiai bevezető fontos állítása, hogy zenei közhelykutatás alatt semmiképp sem szabad holmi szótárírói ambíciót sejteni. A jelölő és a jelölt viszonyát épp a történetiség tölti fel jelentéssel: egyes típusok jelölőbéli transzformációkon mennek keresztül (a *pianto,* ami *passus duriusculus*szá válik), máskor a jelölt drasztikus történeti átalakulását tapasztaljuk (a *Marsch* jelentésbeli inverziói); olyan is van, amikor a nagyjából stabil, kulturálisan definiált jelentés (például a halálténc a 19. században) más-más jelölő-jelölt összefüggések révén artikulálódik. A jelölő és a jelölt egyidejűségének hiánya Monelle kutatásának vezérlő belátása, és egyúttal a tényleges történeti szemlélet érvényre jutásának (a történő történelem beáramlásának) a kulcsa. Itt egy pillanatra az amerikai művészetfilozófus, Arthur C.

5 Vö. Kofi Agawu: *Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music.* Princeton–New York: Princeton University Press, 1991.

6 Scott Burnham: „How Music Matters: Poetic Content Revisited". In: *Rethinking Music.* Eds. Nicholas Cook & Mark Everist. Oxford University Press, 1999.

Danto híres könyvének programadó címe is eszünkbe juthat, mely szerint a művészet nem más, mint „a közhely színeváltozása".[7]

A *Vadászok* című fejezet jó példája annak, ahogyan a szemiotikus érdeklődésében műalkotás és nem-műalkotás esztétikai különbsége háttérbe szorul a szemiózis (a jel- és jelentésképződés) kulturális ténye mögött. Enciklopedikus gazdagságú fejtegetéseit itt (és a másik két fejezetben is) éppen annak a határvonalnak a bemutatásával indítja, ahol a zene a funkcionalitás és az esztétikum irányában szétválik. Csakhogy ami szétválik, az elébb összetartozását tanúsítja. És azt is, hogy amikor szétválik, egyúttal nem számol fel minden kapcsolatot, és nem szakít el minden szálat attól, amelyhez korábban hozzátartozott. A vadászat arisztokrata kultúrájában kivirágzó és abból a 17–18. században emancipálódó koncertzene épp azáltal nyeri el jelentésességét a következő évszázadokban (vagy legalábbis jelentésességének bizonyos rétegeit), hogy ikonikus és indexikus kapcsolatban marad korábbi funkcionalitásával és mindazzal az életösszefüggéssel, amelyben funkciót töltött be, és amelyben egy szemantikai mezőhöz tartozott.

Monelle eljárása, amelyet mindhárom fejezetben alkalmaz, igen egyszerű: először feltérképezi a forrásanyagot – egyfelől a vadászkultúra által ténylegesen kitermelt melódiakincset, a repertoárt meghatározó és attól meghatározott hangszertörténeti vonatkozásokat (például, hogy a hangszer, amely kezdetben puszta jelölő, idővel hogyan válik maga is szimbolikus jelentéstartalmakkal telített jelöltté); másfelől a vadászat kultúrtörténetét, a vadászathoz kapcsolódó technikai, társadalmi és mentális tartalmak változásának történeti ívét –, majd megfigyeli az előbbi forrásokra visszavezethető vagy azokból magyarázható műzenei figurák és formaelemek (hangnemek, jellemző metrikus tagolások, ritmusképletek stb.), vagy akár közvetlen nyelvi-zenei hivatkozások (címek, vokális művek szövegei) zenetörténeti szerepeit – végső soron pedig azt, hogy egy-egy kialakult zenei közhely (amelynek lényege éppen az, hogy nem határozottan definiált, mégis felismerhető) hogyan járul hozzá ahhoz, hogy a zenekultúra azután is megőrizze jelentéses jellegét, miután kettészakad funkcionalitásra és esztétikumra. Azzal, hogy Monelle éppen a vadászat, a katonáskodás és a pasztorál toposzát emeli ki, még korántsem állítja, hogy ezek lennének a legfontosabb toposzai az európai zenetörténetnek, még kevésbé, hogy pusztán e három meghatározó toposzra épülne fel a reneszánsz óta kibontakozott modern zene. A választásban nyilván esetlegességek és a feldolgozhatóság mértéke is szerepet játszhattak (módjában állt például katonai és vadászati szakértőkkel is konzultálni!), de mindenképpen fontos lehetett az is, hogy egyszerre tudja megmutatni azt, ahogyan a zene a legmateriálisabb funkcionalitással (a hajtóvadászatban tényleges kommunikatív funkciókat betöltő kürtszignálokkal) és a legszellemibb képzeletvilággal (a sosem létezett Árkádia idilljével) is bensőséges kapcsolatot ápol.

7 Arthur C. Danto: *A közhely színeváltozása* (1981). Ford.: Sajó Sándor. Budapest: Enciklopédia Kiadó, 2003.

Amíg a *The Sense of Music* egy filozófiai ihletésű és filozofikus következtetésekben bővelkedő zenetudományos alapvetés volt, addig a három esettanulmányt felvonultató *The Musical Topic* egyfajta zenetudományi propedeutika, amely legfőképp a történettudomány irányából készít elő bejárást a művészetbe. Hogy ez a közelítési irány mennyiben dönti el már jó előre – vagy mennyiben hagyja nyitva – hogy a belépő mire lesz majd figyelmes, az vita kérdése lehet; az azonban bizonyos, hogy Monelle itt is, akárcsak előző könyvében, azt a belátását fogalmazza meg rendkívül erőteljes és meggyőző módon, hogy a zene olyan valami, ami jelentését és jelentőségét a társadalmi életvilágban és éppen ettől az életvilágtól nyeri – tehát, hogy a muzsika nem (csak) a beavatottak üveggyöngyjátéka, mert kulturális legitimációját mindig is abból nyerte, hogy több lábon állt: az esztétika (és az ebből kinövő analitikus kutatás) mellett – sőt valójában előtt – éppenséggel olyan lábakon, mint a vadászat pátosza, a katonáskodás mitológiája és a pasztorális idill utáni újkori nosztalgia.

Ahogyan Monelle egyik oldalról elhatárolja kutatását az absztrakt zeneanalízistől, mondván, „sohasem volt egyetlen olyan gesztus sem, amelyet »tisztán zeneiként« lehetett volna felfogni",[8] ugyanígy másfelől a hermeneutikától is megkülönbözteti zenei szemiotikáját. Ez az elhatárolás azonban nem annyira iránybeli, mint fokozati különbséget jelent. A zenei szemiotika ugyanis abban valóban különbözik a hermeneutikától, hogy nem a zene „itt és most" érvényes interpretációjában érdekelt: mert csak azt kutatja, hogy a zenei szemiózisnak mik a feltételei, hogyan játszódik le, hogyan nyer a zenei jel jelentésességet, és hogyan szerveződik szöveggé. Ugyanakkor a jelentésről csak mint valami típusos dologról beszél, csak mint aktualizálható (és mindig aktualizálódó) lehetőségről. Ebben a feltételességben azonban (ami persze a szóban forgó könyv esetében sem marad mindig feltételességben, hiszen az értelmezés csábereje nem hagyja érintetlenül egyiket sem a három tematikus blokk közül) már az egyedi hermeneutikai interpretáció előkészítése játszódik le: Monelle könyvét olvasva igazán felkészült hermeneutákká válhatunk, akiknek nemcsak a hangokra van fülük, de a hangok révén manifesztálódó kulturális képzetekre is, amelyek a zenét úgy ismertetik meg velünk, mint ami keresztül-kasul történelmi és teljességében evilági képződmény.

8 Raymond Monelle: *The Music Topic*, 32.

Magyar zene ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

A 2008. ÉVI, XLVI. ÉVFOLYAM TARTALOMJEGYZÉKE

TANULMÁNYOK

CSOBÓ PÉTER GYÖRGY
Zene és szemlélet[3] 441
DALOS ANNA
Kodály és a zenetörténet 71
FAZEKAS GERGELY
A variáció mint formai reflexió
A Goldberg-variációk és a zenei forma[4] 353
FAZEKAS GERGELY
Beteges és csúnya muzsika
vagy magasabb rendű művészet felé mutató iránytű?
Debussy fogadtatása Magyarországon (1900–1918)[1] 139
GYARMATI ESZTER
Több színpad – egy zongora
Eltérő eredetű témák egyazon műbe való integrálási kísérletei Liszt műhelyében 121
IGNÁCZ ÁDÁM
Hogyan győzzük le a Napot?
Egy futurista operáról[3] 425

A tanulmányok címe mellett álló számok mutatják, hogy az írás eredeti formájában melyik rendezvény keretében hangzott el.

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

2 a MTA Zenetudományi Intézete emléknapja Kodály Zoltán születésének 125. évfordulója alkalmából „A zeneszerző Kodály" címmel 2007. december 14-én a ZTI Bartók-Termében;

3 az Eötvös Loránd Tudományegyetem Esztétika Tanszéke Erasmus Kollégiumának I. zenetudományi konferenciája 2008. május 16-án az Egyetem Bence-termében;

4 a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság VI. tudományos konferenciája Bartha Dénes születésének 100. évfordulója alkalmából 2008. október 3–4-én a Régi Zeneakadémia Kamaratermében.

IGNÁCZ ÁDÁM–SZIGETI MÁTÉ
A misztikus akkordon innen és túl
Kompozíciós problémafelvetések
Alekszandr Szkrjabin Prometheus *című művében* 313
KÁRPÁTI JÁNOS
Miért „Miracle" Haydn 96., D-dúr szimfóniája? [4] 367
KERÉKFY MÁRTON
A pályakezdő Ligeti György Bartók-recepciója[1] 301
KOMLÓS KATALIN
Kodály Laudes organi című művének keletkezéstörténete[2] 251
KOVÁCS ILONA
Vázlatok-fogalmazványok Dohnányi Ernő kéziratairan 451
KREMER, JOACHIM
Hangzó síremlékek
Gyászkompozíciók a kora újkori délnyugat-német temetési nyomtatványokban 197
KUSZ VERONIKA
Szabad és „szabad" variációk Dohnányi Ernő műveiben[4] 395
LÁSZLÓ FERENC
Erdély találkozásai Schönberggel és iskolájával[1] 51
LÁSZLÓ FERENC
A posztbarokk Mozart hangszerszólós áriái tükrében[4] 375
M. TÓTH ANTAL
Linzenpoltz Simon (1752–1797),
egy 18. századi veszprémi egyházzenész 223
MESTERHÁZI MÁTÉ
„Was die Wahrheit ist..."
Richard Strauss Elektrájának magyar fogadtatása 61
MIKUSI BALÁZS
Bartók és Scarlatti
Oknyomozás és hatástanulmány[1] 7
NÉMETH G. ISTVÁN
Kodály zeneszerzői recepciója Erdélyben[2] 285
PAPP MÁRTA
„Слышатся думы"
Muszorgszkij hangzó gondolatai[1] 155
PINTÉR TIBOR
Mit hallott Esdras Edzardi? [3] 411
RICHTER PÁL
A „konszonáns *gesz*" [2] 275
SOMFAI LÁSZLÓ
Bartha Dénes 1908–1993
Egy magyar zenetudós Amerikában[4] 349

SOMFAI LÁSZLÓ
Bartók 2. vonósnégyese és Kodály „útbaigazítása" [1] 167
SOMFAI LÁSZLÓ
Strófaszerkezetű témák, quatrain, Liedform
Bartha Dénes elméletéről[4] 385
SZABÓ BALÁZS
Bartók és Kodály: a 2. szonáta és a Triószerenád kapcsolatáról[1] 183
TALLIÁN TIBOR
Kodály Zoltán kalandozásai Ithakától a Székelyföldig[2] 239
VIKÁRIUS LÁSZLÓ
Bartók: „Medvetánc" [1] 31
VIKÁRIUS LÁSZLÓ
Kodály: A rossz feleség balladája[2] 261
VIKÁRIUS LÁSZLÓ
Köszöntő[1] 3
WINKLER, GERHARD J.
Joachim József és Goldmark Károly
Két zsidó muzsikus párhuzamos életrajza
a történelmi Nyugat-Magyarországról 209

VISSZAEMLÉKEZÉS

KALMÁR LÁSZLÓ
Kurtág: 8 kórus Tandori Dezső verseire, op. 23 (1981–84) 93
SOLYMOSI TARI EMŐKE
Commedia dell'arte és bábjáték
Az „irrealitás-élmény" Lajtha Capriccio című balettjében 97
VARGA BÁLINT ANDRÁS
Kalmár László írásáról 93

RECENZIÓ

CSOBÓ PÉTER GYÖRGY
A humanizmus utópiája
Zoltai Dénes: Zenében gondolkodni
Válogatott esztétikai írások 331
HAMBURGER KLÁRA
Egy vándor csepürágó vidéki fellépései Franciaországban
Franz Liszt un saltimbanque en province
Direction scientifique: Nicolas Dufetel–Malou Haine 113
HAMBURGER KLÁRA
Liszt Ferenc utolsó napjai
Növendéke, Lina Schmalhausen kiadatlan naplója alapján
bevezette, jegyzetekkel ellátta és szerkesztette Alan Walker 227

PAKSA KATALIN
A Kodály emlékév tanulmánykötete
Berlász Melinda (szerk.): Kodály Zoltán és tanítványai
A hagyomány és a hagyományozódás vizsgálata
két nemzedék életművében 233
PÉTERI LÓRÁNT
„Magyar rondó"
Dalos Anna: Forma, harmónia, ellenpont
Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához 325
RICHTER PÁL
Gyorsírás és fonográf
Sebő Ferenc: Vikár Béla népzenei gyűjteménye 343
RICHTER PÁL
Talán mégsem marad torzó
Bartók Béla: Magyar népdalok (Egyetemes Gyűjtemény) II. kötet 109
VERES BÁLINT
Vadászat jelentésre – jelentés egy zeneszemiotikai magaslesből
Raymond Monelle: The Musical Topic. Hunt, Military and Pastoral 471

Ára: 500 Ft

