

Magyar ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT
XLVIII. évfolyam, 2. szám · 2010. május

Szerkesztő / Editor:

Péteri Judit

Szerkesztőbizottság / Editorial Board:

Dalos Anna, Domokos Mária, Eckhardt Mária,
Komlós Katalin, Mikusi Balázs, Péteri Lóránt,
Székely András, Vikárius László

Tanácsadó testület / Advisory Board:

Malcolm Bilson (Ithaca, NY), Dobszay László,
Dorottya Fabian (Sydney), Farkas Zoltán, Jeney Zoltán,
Kárpáti János, Laki Péter (Annandale-on-Hudson, NY),
Rovátkay Lajos (Hannover), Sárosi Bálint, Somfai László,
Szegedy-Maszák Mihály, Tallián Tibor

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság lapja • 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 postalványon. Előfizetési díj egy évre 2000 forint. Egyes szám ára 500 forint • Megjelenik évente négyszer • Tördelés: graphoman • Címlapterv: Fodor Attila • Nyomtatta az Argumentum Könyv- és Folyóiratkiadó kft. Budapesten • ISSN 0025-0384

TARTALOM – CONTENTS

TANULMÁNY – ARTICLES

ROVÁTKAY LAJOS

- 121 Battaglia és népdal
*Expedíció a 17. századi hangszeres zene egy ismeretlen területére
ungaresca-exkurzussal*

- 148 Battaglia and Folksong
*An Expedition into an Unknown Area of 17th-Century Instrumental
Music – with an Excursion into „Ungaresca” (Abstract)*

PÉTERI LÓRÁNT

- 149 A márkí és a tejesember: a „népi elem” Gustav Mahler 1. szimfóniájának
III. tételében
- 160 The Marquis and the Dairyman: Allusions to “Folk Music”
in the Third Movement of Mahler’s First Symphony (Abstract)

KUSZ VERONIKA

- 161 „A Wayfaring Stranger” – Dohnányi *Amerikai rapszódia*ja
- 186 “A Wayfaring Stranger” – Dohnányi’s *American Rhapsody* (Abstract)

LAMPERT VERA

- 187 Motívumos néptáncok Grieg és Bartók műveiben
- 202 Motivic Folk Dances in the Works of Grieg and Bartók (Abstract)

SOMFAI LÁSZLÓ

- 203 „Romlott testem” és a „páva”-dallam
Széljegyzetek Bartók 1. vonósnégyesének egy témájáról
- 213 „Romlott testem” and the “Peacock Melody”
Notes on a Theme of Bartók’s First String Quartet (Abstract)

DALOS ANNA

- 215 Una rapsodia ungherese
Új zene és hagyomány Durkó Zsolt művészetében (1965–1972)
- 224 Una rapsodia ungherese –
New Music and Tradition in Zsolt Durkó’s Art (1965–1972)
(Abstract)

	TARI LUJZA
225	Schweizerlied
236	Schweizerlied (Abstract)

RECENZIO – REVIEW

	BALÁZS ISTVÁN
237	„Könnyű álmot nem ígérhetek” <i>Jelentés és értelmezés a zenében</i>

A LAP MEGJELENÉSÉT TÁMOGATTA:

nka

Nemzeti Kulturális Alap

NEMZETI KULTURÁLIS ALAP

ARTISJUS ZENEI ALAPÍTVÁNY

TANULMÁNY

Rovátkay Lajos

BATTAGLIA ÉS NÉPDAL*

*Expedíció a 17. századi hangszeres zene egy ismeretlen területére –
ungaresca-exkurzussal*

A reneszánsz és barokk 1530 és 1730 közötti időszaka a zenei csatajelenetek, *battagliák* virágkora volt. A műfaj tulajdonképpeni prototípusa *Clément Janequin* (1485–1558) 1528-ban megjelent négyszólamú chansonja, a *La guerre*.¹ A mű második része – az önálló tétel súlyával fellépő „*Secunda pars*” – a korábbi harci zenék tradíciójából merítve, rendkívül pregnánsan kristályosította ki a zenei eszközöknek azon élesen körülhatárolt arzenálját, amely minden későbbi *battaglia*nak meghatározója és jellemzője maradt.

Az élénk mozgású *hangrepeticiókból*, *hangzattörésekből*, *szűk ambitusú menetekből* és azok kombinációiból álló, *kánonszerű torlasztást* is használó képletek a csatazaj, trombita-szignálok és dobolás hangfestő – „*onomatopoetikus*” – utánzásával a harci tumultus és hevület metaforikus-allegorikus ábrázolását szolgálták. Az effajta, az azonos hangmagasságon maradó, vagy kvartot, kvintet, hármashangzatot leíró, illetve önmaguk körül forgó figurák leginkább egy *álló* (vagy két fok között ingázó és így végeredményben ugyancsak stagnáló) *hangzattérbe* voltak ágyazhatók, egy jelenség, amely alapvető funkciójával – legalábbis részben – éppoly jellegzetes *battaglia*-attribútum volt, mint a figurák maguk. Kottapéldánk a Janequin-chanson „*Secunda pars*”-ának legjellegzetesebb mozgásformáit (motívum-figurák + álló hangzattér) mutatja. (Janequin a hangok alá nagyrészt hangfestő szótagokat helyezett, mint: „*fre-re-le-le-lan-fan, pa-ti-pa-toc-von, ta-ri-ra-ri, pon-pon-pon, pa-ti-pa-tac, zin-zin-zin*”.)

Lásd az *1a-f kottát* a 122. oldalon.

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság „Népzene és Zenetörténet” címmel rendezett VII. tudományos konferenciáján, az MTA Zenetudományi Intézet Bartók-termében 2009. október 9-én elhangzott előadás kibővített, átdolgozott változata.

¹ A chanson az 1515-ben, Marignano (Milano és Piacenza között, ma: Melegnano) közelében vívott jelentős csatát eleveníti fel, amelyben a francia király, I. Ferenc legyőzte Massimiliano Sforza milánói herceg csapatait.

a

„A”

(kétmotívumos, váltakozó)

b

(rövid-ostinatós, kánonos)

c

(kánon „variatio per arsin et thesin”)

(z)

d

(szólampárok váltakozása – „kétkórusos”)

„A”

e

(kánon ritmus-ostinatóval, var. per arsin et thesin)

(z)

f

(quasi kettőskánon, var. per arsin et thesin)

1a-f kotta

Az „A”-ként megjelölt motívumot, mint a következő 150 év legjellegzetesebb, emblematikussá vált battaglia-figuráját az alábbiakban „A”-emlémaként fogom említeni.² Legfontosabb variánsai (a Janequin-féle alapformával együtt):

„A” – emléma



2. kotta

A Janequin-chanson stílusa és szerkesztésmódja nem forradalmian újszerű, hanem régi technikák egyéni ötvözete. Bizonyos elemei, köztük a franko-flamand polifóniára jellemző hangsúly-eltolódásos imitációk („*variatio per arsin et thesin*”), és főleg a bipódikus-tripódikus – mintegy polimetrikus – egymásra rétegződések csak részben tudták túlélni a 16. századot.

A battaglia-műfaj lényegesen több volt, mint egy, csupán a zene határát súroló „onomatopoetikus” képződmény. A látszólag csak a csatazajok hangfelületét megtestesítő álló hangzatter valójában egy archaikus zenei rend reprezentánsa volt, amelyben az „időbeli” és „térbeli” dimenziók többé-kevésbé éles elválasztódása uralkodott. A battagliaiak „időbeli” ritmus-paraméterének kinetikája poláris ellentétben állt a „térbeli” összhangzás-paraméter statikájával. A horizontális aktivitás és a vertikális passzivitás feszültségét a dallami paraméter közvetítette, a battagliaiak melodikájának erősen behatárolt hangköz-profilját eredményezve. Az álló hangzatter – a többszólamú szerkesztés fejlődésében bizonyos határesetek technikai tartozéka – a zenetörténet folyamán különböző megjelenési formákat öltött magára.³

2 Woitas e motívumot a tradicionális párbaj-ceremoniák egyik jellegzetes szignáljaként közli. (Lásd Monica Woitas: „Schwerttanz”. MGG 2, Sachteil 8)

3 Ez már a négyszólamúság legkorábbi, grandiózus „kipróbálásában”, Perotinus két „Organum quadruplum”-ában (1210 körül) megmutatkozik. A két orgánus egyes szakaszai a legmélyebb szólam cantus firmusának orgonapontszerűen megnyújtott hangjaira épülnek. Az így létesülő álló hangzatterekbe ágyazódik a felső szólamok élénk ritmusú motívus játéka. – A franko-flamand polifónia hírhedt *tour de force*-ai közé tartozik A. Brumel 12. szolámú, az „Et ecce terrae motus” antifóna köré komponált miseje (1500 körül). A középszólamba helyezett cantus firmust (vagy cantus firmus-kánont) övező rövid motívumok polifon hálózata álló, lassan mozgó, vagy ingamozgású hangzatterben jön létre. Még lapidárisabb N. Gombert ugyancsak 12. szolámú, második „Agnus Dei”-je a *Missa Paschalis*-ből (1525/30), amely középtengelyként ugyanazt a cantus firmust használja, de még hosszabbra nyújtott hangokkal. Az efféle – a „hallhatóság” értelmében is utópisztikus-transzcendentális – határesetek köré tartoznak a kor mutatónyos kánon-monstrumai is: a talán Ockeghemtől származó, 36. szolámú „Deo gratias” és főleg Josquin 24. szolámú „Qui habitat in adiutorio”-ja, amely négy különböző hatszólamú kánont torzósít egymás fölé. – A „szabad tonalitás” és a dodekafónia 20. századi kríziseire reagál Ligei György álló, „mikropolifóniás” nagyzenekari cluster-stílusa (1960 után). E teljesítmény tudatosan a fenti tradíciókhoz kapcsolódott, de a *Rajna kincse* előjáték álló hangzatterű „hangszínmelodikájának”, az afrikai ütős folklór belsőleg differenciált monotonitájának, valamint az elektronikus eljárásoknak és a „minimal art” mozdulatlan fluktuációjának élményeitől is inspiráltan. – Az artisztikus differenciáltságnak és a radikális rudimentalizmusnak e dualizmusa a többszólamúság merész akrobatikájú határesetek. (A differenciáltság eliminálása a zenei szövetet alighanem az álló – és mindennek ellenálló – kvint-oktáv alapvázig csupaszítaná le. Az pedig a duda-folklór rudimentális többszólamúsága és a műzenei battaglia hangzattere.)

A battaglia heves ritmikai mobilitása és a hangfelület stabilitása egy dialektikus dualizmus energia-potenciáljával hatott az 1530 után következő két évszázad zenei termésére. A battaglia hosszú és jelentőségteljes históriáját – a battaglia-hangvétel különböző történeti és műfaji megnyilatkozásaival – a Janequin-chanson közvetlen, majd fokozatosan elhalványuló közvetett hatása alakította.⁴ – A „Secunda pars” már 1550-nel kezdődően a *hangszeres battagliai*k szinte áttekinthetetlen tömegének létrejöttét inspirálta. A történelmi csatához kapcsolódó előkép hangszeres utódai – legelőször a 16. századi lant-battagliai – az imaginált csataképet mindinkább csak ürügyül használva, virtuóz „karakterdarabokká” absztrahálódtak. A 17. századi, vonósokra írt battaglia-repertoár már a briliáns vonóshangzás magaskiskolája volt, és a csembaló-battagliaikkal együtt egy szilaj mozgalmasságú

4 Legelőször a *La Guerre* chanson különböző koncepciójú vokális parafrázisai jelentkeztek. Közülük a legigényesebbek a „paródia-misék” nevezetes kategóriájába tartoznak. Janequin saját idevágó műve (*Missa la bataille*, 1532) és a spanyol Fr. Guerrero *Missa dalla batallaja* (1582) csupán a chanson „Prima pars”-ának – nem hangfestő – soggettóit dolgozta fel. Meglepő, hogy éppen L. da Victoria, a későreneszánsz legnagyobb spanyol mestere, a szigorú Palestrina-ellenpont legnemesebb expresszívítású őrzője volt az, aki kilencszólamú, kétkórusos *Missa pro Victoriájában* (1600) a „Secunda pars” hangfestő battaglia-figuráit is alkalmazta. – A *hangszeres* Janequin-parafrázisok tetemes sora a bicíniumoktól az ünnepi nyolcszólamúságot mozgó feldolgozásokig terjednek, utóbbiak a velencei A. Padovano és A. Gabrieli tollából. Ezek a „Secunda Pars” motívumainak megsokszorozásával, de a minta körvonalait megtartva, Giovanni Gabrieli markáns dikcióját előlegezték.

A késői Monteverdi (1567-1643) „genere concitato”-ja a Janequin utáni battaglia-történet sajátos fejezete. Az idős mester a düh, harag és felháborodás affektusának kifejezése céljából bevetett – akkoriban már jó száz éve használatos – battaglia-mozgásformákat saját találmányaként hirdette meg (előszó a 8. madrigálkötethez, 1638). Nem kétséges azonban, hogy e figurák következetes használata az „izgott”, „felháborodott” affektus megjelenítésére elsősorban Monteverdi történeti érdeme.

Terjedelmes enklávét alkot a 17. századi spanyol orgona-battagliai (batallas) tömege, kétségtelenül az ibériai orgonák gazdag trombita-regisztereitől inspirálva. A harci szignálok másfajta, kevéssé normatív jellege talán egy Janequin előtti tradícióból ered – esetleg transzcendentális vonatkozásokkal – de nyilván a trombita-regiszter megszólalásmódjától is befolyásoltan. Hogy Janequin hatása mégsem hiányzik, azt a *La Guerre* F-dúr moduszának („ionicus mollis”) alaphangnemenként való gyakori előfordulása és a „Prima pars” nyitó soggettóinak felbukkanása mutatja.

A 17-18. századi opera harci közjátékai, csatajelenetei, düh- és bosszúáriái Janequin battaglia-figuráinak többnyire affektus-indikálta (Monteverdi-féle) használatát mutatják. A Lully nyelvezetében és a velencei operastílusban végbement színpadi domesztikálódásuk A. Steffanira és A. Scarlattira, majd rajtuk keresztül Händelre hatott.

A battaglia-hangvétel legmonumentálisabb kerete a 110. – „Dixit Dominus” – zsoltár, a vesperások elmaradhatatlan bevezető éneke. Az „Ecclesia militans” (és „triumphans”) grandiózus zenei megtestesítői a battaglia-stílusnak a korabarokktól a későbarokkig húzódó teljes panorámáját tárják elénk. Az isteni haragnak, a sátáni ellenség megsemmisítésének realiztikus képeiben az ismert, hangszeressé vált battaglia-mozgásformák részben visszavándoroltak a vokális médiumba, ahol ábrázolóerejük minden eddigit felülmúló madrigalisztikus fokozást nyert. A 110. zsoltár megzenésítésének határesei a „római kolosszal-barokk” teljesítményei közül valók, négy és hat kórusra, 16 illetve 24 szólammal, O. Benevolitól (1640 körül) és a bámulatot kontrapunktikus technikával felvértezett O. Pitonitól (1700 előtt és után).

A battaglia történeti és esztétikai összefüggéseinek végét és betetőzését J. S. Bach művészte jeleníti. A „hatalom”, „erő”, „védelem” és „harc” fogalmainak asszociációs és fogalomcsérés áttételei alapján motivált battaglia-hangvétel markáns szerepet játszik Bach vokális műveinek hangszeres rétegén belül, megszámlálhatatlan sokféleségű alakban és szerkezeti funkcióval. Bach battaglia-hangvételeinek vizsgálata a bachi teológiai gondolkodásmód, szöveg-exegézis és invenció legmélyebb régióiba vezet.

hangszeres idióma kibontakozásának ösztönzője lett. A battaglia ambivalenciájában rejlő dialektikus potenciálnak történeti dimenziója van: az eredetileg „programzenei” battaglia-toposzok, a hangszeres jellegű motivikus szerkesztés stimulálásával egy autonóm igényű „abszolút” zenei nyelv fejlődésének építőköveivé váltak. A battaglia-formulákkal való komponálás töretlenül vezetett tovább a „motivikus munka” különböző eljárásaihoz.

A fentiekben vázoltakkal függ össze, hogy a battaglia-motivika – a „motivum”/„movere” etimológiájának mindig és minden értelemben megfelelően – ab ovo expanzív törekvésű volt. E tendencia legkézzelfoghatóbb megnyilatkozásaként a battaglia-mozgásformák már 1550-től kezdődően áttörték a műfaj határát és behatoltak a 16. és 17. század vokális és instrumentális műfajaiba – különböző módon és szinten (battaglia-szakasz, battaglia-jellegű tematikus anyag stb.). A battaglia-infiltrációt mutató kompozíciókat – mennyiségük hamarosan a tulajdonképpeni battagliaikéval vetekedett – a következőkben „battagliás darabok”-nak nevezem.

A battaglia-hangvétel expanziójának mintegy az ellenhatásaként képződő szívóerő csak rövid ideig váratott magára. A battaglia-eszközök exportjához hamarosan egy azokkal polárisan ellentétes, idegen anyag importja társult. Konkrétan: már a 16. század második felében elkezdődött bizonyos népszerű dallamoknak a hangszeres battagliaikba való behatolása, egyre gyorsabban eszkalálódva. 1620 után már alig íródott dallam-adaptáció nélküli instrumentális battaglia, vagy battagliai darab. – A battaglia és a népszerű dal kapcsolatáról nem ismerek egyetlen korabeli feljegyzést sem. A battagliaikat illető újabb irodalom ugyancsak hallgat róla, vagy csak futólag említi.⁵ Kézenfekvő, hogy a daléneklés a katonák harcba vonulásának tartozéka lehetett (lásd az 5. lábjegyzetet), talán a harci elszántságot stimuláló csatakiáltásokkal rokon módon. Alig lehet kétséges azonban, hogy az effajta asszociációk esetleges tradíciója már túlságosan elhalványult ahhoz, hogy a 17. századbeli hangszeres battagliaik dalt adaptáló szenvedélyének tulajdonképpen motiválója lehessen.

A hangszeres battagliaikban megjelenő, a kor legismertebb dalai közé tartozó dallamok köre szűk volt – sajátos korrespondenciában a battaglia-figurák szűkre szabott arzenáljával. A leggyakoribb közülük a „Girometta” és a „La bella Franceschina”⁶ (3. kotta a 126. oldalon).

Úgy gondolom, hogy a battagliaik dallam-adaptációjának valódi oka *zenei-esztétikai* természetű, és a műfaj komplex energetikájából következett. Ezt vizsgálva megállapíthatjuk, hogy a dallam-adaptációk minden fajtája végső soron a battaglia-hangvétel sajátos profiljának megerősödéséhez vezetett.

5 Gläsel, Herczog nem említik, Braun, Griffioen és Kirkendale csak érintik. Lásd Rudolf Gläsel: *Zur Geschichte der Battaglia*. Diss. Univ. Leipzig, 1931; Johann Herczog: *Die Entstehung der Battaglia*. Diss. Univ. München, 1983; uő: *Marte armonioso – Trionfo della Battaglia musicale nel Rinascimento*. Galatina: Congedo Editore, 2005; Werner Braun: „Battaglia”. MGG 2, Sachteil 1; Ruth van Baak Griffioen: *Jacob van Eyck's Der Flytten Lust-hof*. Utrecht: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1991; Warren Kirkendale: „Franceschina, Girometta and their Companions...”. *Acta Musicologica* 44 (1972).

6 A két dallamról és összefüggéseikről – kimerítően – lásd Kirkendale i. m. Előfordulásaik gondos jegyzéke a battagliaikra vonatkozóan azonban igen hiányos.

„Girometta”



„La bella Franceschina”



3. kotta

A dallam-adaptáció két alapvető eljárása közül a leggyakoribbat „melodikus kompenzáció”-nak nevezem. Ez az eljárás a népszerű dallamok, mint melodikus színfoltok beiktatásával – feltehetően elsődlegesen – a ritmus-túltengésű, „dallamtalan” battaglia-hangvétel ellensúlyozását célozta. Szembeszökő, hogy az e célból bevetésre kerülő technikai eszközök a dallam szerkezeti elkülönítésére és ezt támogatóan, többnyire a dallamidézés speciális nyomatékosítására törekedtek. A dallam elkülönítése a battaglia-figurának a dallam-idézés idejére történő szüneteltetésével valamint a dallam cezúrákkal való körülhatárolásával, az idézés nyomatékosítása pedig főleg a *tercpárhuzamos*, illetve *oktávuisonós dallam-aláhúzás* eszközei révén történt. Az elkülönítés még erősebb volt, ha a dallam megjelenésével az álló hangzattér átadta a helyét egy dallamot harmonizáló mozgó basszusnak. Az „elmozduló basszus” így egyben a dallam-idézés nyomatékosítását is szolgálta. – A „melodikus kompenzáció” eljárása, a dallam-idézések demonstratív, mintegy szigetszerű elkülönítésével és nyomatékosításával végeredményben a battaglia-mozgásformák sajátos karakterére vetett fényt. Az idegen anyaggal való kiélezett konfrontációban a battaglia-profil még élesebben domborodott ki.

A másik eljárás, a battaglia-jelleget közvetlenül megerősítő, „szekesztileg integráló” dallam-adaptáció 1640 körül lépett előtérbe, a mindennekfelett népszerű „La bella Franceschina” dallam kapcsán. Az inkább ritmikus, mint melodikus profilú „Franceschina” első sorának második felében található háromszoros *anapesztikus nekilendülés* az „auftaktos” battaglia-figurák karakterét hordozza, és ezzel a dallamnak a battaglia-szerkezetbe való integrációját szuggerálhatta. Az e cél szolgálta állított „motivikus fejlesztés” különböző – nemcsak a maguk korában ravasz – fortélyai, jellemző módon, a battaglia-habitus vehemenciájának fokozóiként is szolgáltak. Ezt példázza az anapesztikus nekilendülések számának szinte tetszés szerinti növelése, a dallam messzemenő – és egyébként is szinte gátlástalan – *eltorzításának* árán is. Szignifikáns, hogy a *tercpárhuzamos dallam-aláhúzás* itt sem hiányzik, noha funkciója valamelyest megváltozott: most a motívumfejlesztés eredményeként „összeépült”, de még így is torz „Franceschina” ismertetőjeleként, és ezzel a motivikus szerkesztés folyamatának magyarázó kalauzaként lépett fel. A szekesztileg integrált „Franceschina”-adaptációk a hangszeres battaglia „abszolút-zenei” beteljesedését jelzik.

Példák

A fentiekben megkísérelt szisztematikus áttekintés után egyenként megvilágított példák következnek. A battagliák és battagliás darabok csoportjain belül időrendi sorrendet választottam. Bár a helyszűke a kottapéldák számának korlátozását követelte, nem akartam elhanyagolni még a jellegzetes határesetek és típuskeverékek közlését sem.

Battagliák

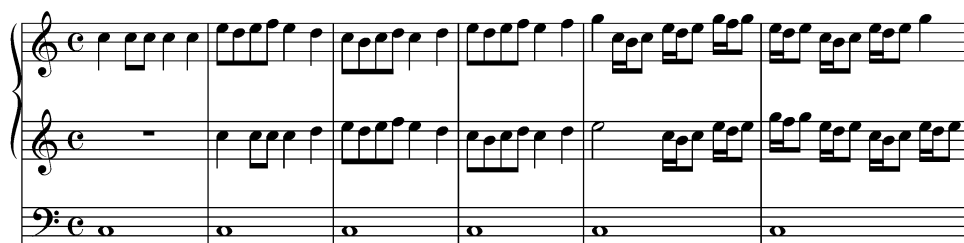
MARC ANTONIO NEGRI (? – 1624) 1611-es, vokális és instrumentális darabokat tartalmazó gyűjteményének (*Affetti amorosi... Libro secondo*) utolsó száma, a kéthege-dűs-continuós Sonata terza az irodalom legrövidebb battagliája. Az „A”-emlémmá- val záródó, a műfaj jellegzetes kánonszerkezetű mozgásformáit exponáló miniatűr helyet talál még a „Girometta” és a „Franceschina” közvetlenül egymás utáni, a két hegedűszólam között elosztott idézéséhez is. A dallam-beiktatás világos logi- kájú eljárást mutat: a battaglia-figurák a dallamok ellenpontjaként tovább futnak. A szerkezeti integrálásnak e kézenfekvő, talán a darab komprimált diszpozíciójá- ból adódó megoldásával máshol még nem találkoztam, így azzal sem, hogy a dal- lamidézést jelző basszus-elmozdulás az ellenpontozás dacára is megtörténik.

A 4. kotta (a 128. oldalon) a teljes darabot közli.

MARCO UCCELLINI (1610–1680) 1649-ben megjelent Op. 5-ös sorozata (*Sonate over Canzoni Da farsi à Violino Solo & Basso Continuo*) a zenetörténet első olyan kiadvá- nya, amely kizárólag hegedűszonátákat tartalmaz. A 12 continuós szonáta után egy óriás-battaglia következik, *Trombetta sordina* címmel. A 280 ütemet számláló kompozíció a battaglia-formulák virtuóz fokozású parádéja, nem kevesebb, mint hat, a mű folyamán egyenként beiktatott népszerű dallal, amelyek közül a harma- dik a „Girometta”. Az álló D-hangzattal mintegy dacoló dallamokat éles cezúrák választják el a battaglia-anyagtól, amit az egyes dalokhoz kapcsolódó metrumvál- tás is alátámaszt. (Feltehető, hogy a dallamválasztást részben a metrumváltás igé- nye határozta meg, ezzel is utalva az építkezésnek és anyagválasztásnak a műfajra oly jellemző összefüggésére.) A „melodikus kompenzáció” eljárásával épített mű a 17. század egyik legvirtuózabb hegedűdarabja, és egyben a „minimal art” korszá- kok felett álló ideájának impozáns megtestesítője.

Az 5. kottán (a 129. oldalon) a darab kezdete, valamint a „Girometta” fellépé- se és annak közvetlen környezete látható.

Egy 1640/50 körüli, ANONIM csembalódarabokat tartalmazó RÓMAI KÉZIRAT (I-Rvat Ms Chigi Q. IV.28) terjedelmes battagliája négy népszerű dalt idéz. A darab közepe táján megjelenő „Girometta” után később a „Wilhelmus von Nassau”, majd lezá- rásként az „ungaresca” szólal meg. Az álló hangzattér ebben a műben sem szünetel, és az idézeteket szintén éles cezúrák határolják el. A dallamidézés nyomatékosítá- sát ezúttal a hangzatnak a dalritmussal szinkron, „szillabikus” repetíciója (a „Gi- romettánál” ezen kívül az oktavunisonós dallam-aláhúzás) szolgáltatja. A „melodi- kus kompenzáció” eljárásai szerint koncipiált darab a battaglia-figurák *csembalisz-*



Trombetta sordina

per sonare con un Violino Solo

5. kotta

tikus metamorfózisát mutatja: a billentyűs hangszereken kényelmetlenül fekvő gyors hangismétlések váltóhangos illetve trillás figurákká változnak. A darab némileg a Frescobaldi-iskolához tartozó, római Giovanni Battista Ferrinire (?–1674) utal, akinek csembalóművei között egy (a „Giromettá”-t és a „Franceschiná”-t idéző) *Trombetta* hasonlóan átformált battaglia-figurákat mutat. – Girolamo Frescobaldi (1583–1643) történeti jelentősége a battaglia összefüggésében is megmutatkozik. Ő, aki a legkorábbi csembaló-battaglia szerzője (*Capriccio sopra la Battaglia*, az „A”-emlékével kezdve és „Aria”-ként megjelölt dalbetétekkel), már csembalószerű battaglia-figurákkal dolgozott és nem utolsósorban ezzel hatott az utána következő csembaló-battagliaíak szerzőire. Ezek mind – szűkebb vagy tágabb értelemben – Frescobaldi iskolájához tartoztak, így a fent említett Ferrinin kívül még Bernardo Storace (*Ballo di Battaglia*, 1663, a „Franceschina”-motivika rondószerű integrálásá-

val) és Johann Caspar Kerll (*Battaglia*, 1660/70, a teljes „Franceschina”-dallam „belső-bővítésű”, tercpárhuzamos aláhúzású idézésével).

A 6. kotta az anonim római battagliaiát befejező ungarescát mutatja, az azt megelőző battaglia-figurás rész végével:

6. kotta

GIOVANNI GIAMBERTI (1600–1663) 1657-ben megjelent igényes bicínium-sorozatának (*Duo Tessuti con diversi Solfeggiamenti...*) záródarabja (*Trombetta* = battaglia) a „Franceschina”-dallam (vagy inkább: „Franceschina”-nyersanyag) izgalmas szerkezeti integrálásának jegyében íródott. Amint a kottapéldán látható, a trombita-szerű (vagy doboló) kezdőmotívum fokozatosan tovább változó variánsokat „termel”, hogy végül a negyedik variánssal („1d”, 10–11. ütem) a megrövidített „Franceschina” első sorának körvonalait érje el – tercpárhuzamos dallam-aláhúzással is kiemelve. A dallam motivikus fejlesztésű „felépítése” után annak „leépítése” következik. Az alkotóelemekre való széthullás a felépítő folyamat mintegy visszafordításával, ám a fejlesztő motívumok újabb variánsaival és töredékeivel történik. A mű második részét képező „tripla”-szakasz, mindenekelőtt az egyszerűsödést célozva, megelégszik fanfár-motívumok és egy táncos lejtésűvé formálódott „Franceschina”-töredék váltogatásával. De az ellensúlyra való törekvés reflexe mégiscsak érvényre jut: az utolsó ütemekben a dallam újabb fajta, másképpen torzult összeépítésére kerül sor. – Giamberti *Trombettája* a kontrapunktikus bicínium kereké közé tömörített hangszeres-motivikus építkezés maradandó dokumentuma.

A 7. kottán a darab első szakaszának nagy része látható:

Trombetta

The musical score for the Trombetta part consists of five systems of two staves each. The music is in 2/4 time and E-flat major. The notation includes various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fingerings are indicated by numbers 1, 1a, 1b, 1c, and 1d. Breath marks are shown as dashed lines. The first system starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The second system includes a first ending bracket labeled (1). The third system includes a first ending bracket labeled (1) and a measure with a first ending bracket labeled 1d =. The fourth system includes a first ending bracket labeled (1) and a measure with a first ending bracket labeled (1ab). The fifth system includes a first ending bracket labeled (1c) and a measure with a first ending bracket labeled (1). The score is written in a clear, professional style with standard musical notation.

1 1b 1a 1c 1b (1) 1c 1b (1) 1d = 1a (1ab) (1ab) (1c) (1c) (1) (1)

= „Franceschina”

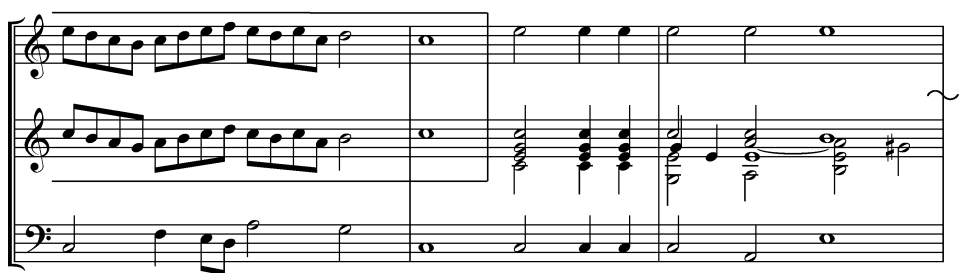
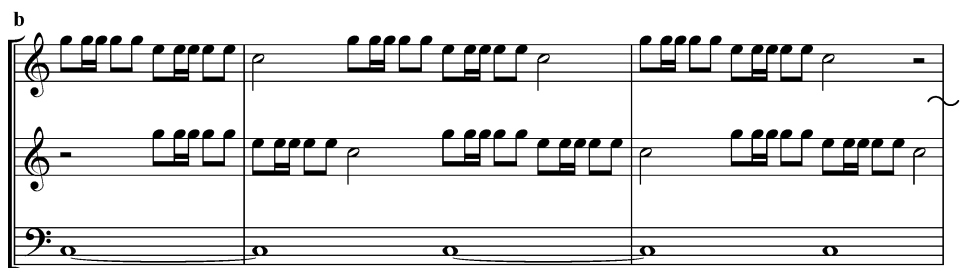
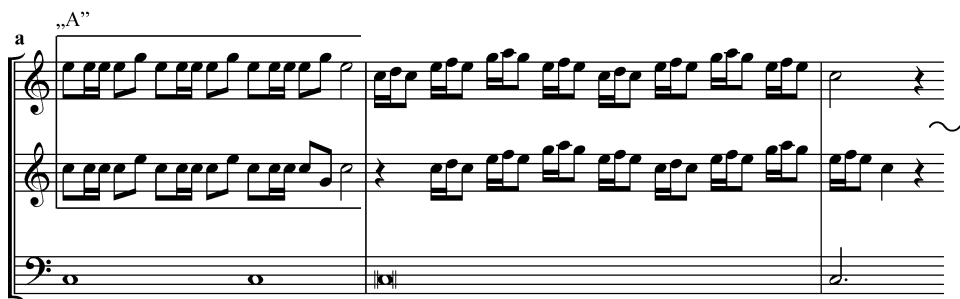
7. kotta

Battagliás darabok

STEFFANO BERNARDI (1577–1637) 1615-ben megjelent hangszeres gyűjteményének (*Concerti academici con varie sorte di sinfonie...*) ötödik darabja a *Sinfonia concertata All'Epistola* címet viseli. A mű hatszólamúságát a két koncertáló szolohagedű háromszor szakítja meg: az első két esetben a legalapvetőbb battaglia-figurák főleg kánoncsúsztatásos megjelentetésével, álló hangzattérben, harmadszor pedig dal-idézéssel, amelyet a tercpárhuzamos aláhúzás és az elmozduló basszus emel ki. A két dallam közül a második a „Franceschina”, teljes, kétsoros formájában. A liturgikus vonatkozású „all'epistola” megjelölés a művet a templomi „graduál-sonáták” kategóriájába utalja. A tutti-szóló ellentétnek és a szóló-epizódok battaglia-hangvételének így feltehetően vallási vonatkozása van, alighanem a Sátán harcra felforgja és az az elleni küzdelem értelmében. Tekintettel arra, hogy ez az egyházi év permanens témája, a darabnak egy bizonyos ünnephez kötött „de tempore”-rendeltetését – úgy gondolom – szükségtelen feltételezni. A dal-idézésnek a tartalmi összefüggésben játszott esetleges konkrét szerepe alighanem definiálhatatlan. Kérdéses az is, hogy jelentéssel bír-e a szolohagedűk „A”-emlélmájának a tutti-szakaszokban történő, felnagyított megjelenése. Annál inkább bizonyos, hogy Bernardi koncertáló sinfoniája a barokk hangszeres koncertálás történetében kiemelt helyet érdemel. A korábbiak gyakran emocionális-kolorisztikus indítékú tutti-szóló koncertálásával ellentétben itt racionális-programatikus motivációjú szerkezet jön létre, egyben – és látszólagos ellentmondásban – a battaglia-hangvétel abszolút-zenei relevanciáját is tanúsítva.

A 8a-c kotta a három koncertáló epizódot (a harmadikból csak a „Franceschina”-megjelenést) mutatja.

CARLO FARINA (1600–1639), Heinrich Schütz drezdai hegedűse 1626-os, vonósokra írt *Capriccio stravagante* című művében (*Libro delle Pavane, galliarde...*) főleg hangszerek és állatok hangját utánozza. A bevezetés és a közjátékok mellett a kor zenei közhelyeit stilizálják, a legjellegzetesebb toposzok rövid, karikatúrisztikus megjelenítésével. Így a battaglia-hangvétel már az ötödik ütemben, a rövid intrada-karaktert követően megjelenik, a biztos felismerhetőség érdekében az „A”-emlémmel és annak motivikus továbbfonásával. Ez vezet rögtön az „A”-emléma „lapított” formájából alakított „Franceschiná”-hoz, amely a rövidség (és a szatirikus poén) kedvéért, a dallam elejének és végének „rövidre zárásából” nyert csökevényként, egyben a miniatűr battaglia lezárásaként jelenik meg. A szinte váratlanul fellépő, torzított dallam felismerését tercpárhuzamos aláhúzás könnyíti meg. A különös kompozíció nyilván még egyszer igényelte a battaglia-színeket: a 149. ütemben megjelenő „trombetta”-szakaszban a kezdő fanfározás után megintcsak a „Franceschina” szólal meg, most azonban (mintegy „jóvátételként”) teljes, kétsoros alakban, a clarino-trombitákat utánozva, decimárpárhuzamos kiemeléssel. Ezt követően – mintha a dallam ritkán előforduló teljes formájának nem lenne igazi kohéziója – az előtag rögtön leszakad. Az ehhez kapcsolódó, a dallamot továbbapító motivikus játék egyben átvezetés a következő szakaszhoz. – A „Franceschina” „rövidre zárásának” és „széthullatásának” hihetetlenül ravasz fogásai elsősorban az 1650 utáni „Franceschina”-integráció eljárásait előlegezik. A fiatalon elhunyt



8a–c kotta

Farina „extravagáns Capricciójá” így nemcsak a hangfestés és a vonósjáték speciális effektusai miatt előremutató (glissando, cluster-képzés, col legno játékmód), hanem a motivikus szerkesztés rafinériái révén is.⁷

⁷ Carlo Farina: *Capriccio stravagante*. Otto Heinrich Noetzel Verlag, 1970. Nicolaus Harnoncourt a Farina-Capriccio közreadásában és hanglemez-kísérőszövegében csak a hangszeres és hangfestő effektusokat említi. Lehet, hogy a darab szubtilisabb, a kor stílus-toposzait szemügyre vevő humora nem került a látókörébe. A dallamcítáló poénok észrevétele ezzel szemben – tekintettel e terület felderítetlenségére – nem volt elvárható.

A 9a-b kottán a darab kezdete, a rákövetkező „mini-battaglia”, valamint a későbbi „trombetta”- és „clarino”-szakasz látható:

The image displays a musical score for four parts: Canto (Soprano), Alto, Tenor, and Bc. (Bass). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The score is divided into three systems, each representing a different section of the piece.

System 1 (Measures 1-5): This system shows the beginning of the piece. The Canto part starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a series of eighth notes. The Alto, Tenor, and Bc parts provide harmonic support with various rhythmic patterns.

System 2 (Measures 6-12): This system is labeled with a measure number '6' at the beginning. It contains two sections:

- „A” (Measures 6-8):** Indicated by a dashed box, this section features a melodic line in the Canto part that is repeated in the Alto and Tenor parts.
- „A” (Measures 9-12):** Indicated by a dashed box, this section shows a continuation of the melodic material from the previous section, with the Canto part leading and the other parts following.

System 3 (Measures 13-19): This system is labeled with a measure number '13' at the beginning. It contains a section labeled **„Franceschina”** (Measures 13-19), which is a more complex, fast-paced section. The Canto part has a melodic line that is repeated in the Alto and Tenor parts. The Bc part provides a steady bass line.

La trombetta
Die Trommeten

Four staves of music in 3/4 time. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music consists of a continuous melody with eighth and sixteenth notes, and a bass line with half notes and whole notes.

La Clarino
Das Clarin

Four staves of music in 3/4 time. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a melody with eighth and sixteenth notes, and a bass line with half notes and whole notes. A bracket labeled „Franceschina” spans the second and third staves.

Four staves of music in 3/4 time. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music continues the melody and bass line from the previous section.

ALESSANDRO POGLIETTI (?–1683) 1660/70 körüli, négyszólamú, vonós–continuos D-dúr szonátája a motívumfejlesztés „Franceschina-integráció” további fényes példája. A nyugodt, „szonátaszerű” bevezetés utáni gyors „canzona”-szakasz valójában egy battaglia-jellegű, álló hangzattérbe ágyazott, rövid kánonszövedék, amelynek szólamaiban a „doboló” figurák energiája négyszeres anapestus-lökésig fokozódik (6–12. ütem). A kánon transzponálva megismételt emfázisa a kánon-anyag (homofon szövetben felrakott) 1. és 3. ütemének „rövidre zárásához” vezet (20–21. ütem). Erre reagál a következő ütemek („beethovenes”) „lecsupaszító” reflexe, az anapestusok jambikus alapvázának hangoztatásával. Ez váltja ki végül is a két hegedű tercpárhuzamos koncertálását, amely az anapestusok megragadásával, – egy közbeeső kerülő után – a 38. ütemmel a „Franceschina”-előtag torzított töredékét állítja elő. A felépítés átfogó logikáját mi sem mutatja jobban, mint az, hogy még a dallam kiemelését célzó tercpárhuzam is előzetes előkészítést nyer: maga az anapestus-tercelés már a kánont lezáró 11. ütemben felbukkan: annak „anapestus-orgiája” két ellenmozgásos terc-pár összeadásából áll. – Ha a „Franceschina” első sorának jellegzetessé vált torzulásai és torzói valamiféle tradíció jegyében jöttek létre, az a dallamnak mintegy „battaglia-nyersanyaggá” való átvértelődésével lehet kapcsolatos. Elképzelhető, hogy a „Franceschina-torzítás” a motívumfejlesztő szerkezeti integrálás valamiféle jelképévé vált.

A 10. kotta először a 6. ütemmel kezdődő battaglia-kánont mutatja. A 20. ütemmel kezdődően a „rövidre zárás” és „lecsupaszítás” jelenségei, a 38. ütemtől a koncertáló hegedűk „Franceschina”-torzképe láthatók.

Battagliás dal-potpourrik

„Battagliás dal-potpourri”-nak a battagliás-darabok mintegy fordítottját nevezem. Míg a battagliás darabban – éppúgy, mint a battagliában – a dal-adaptáció a battaglia-jelleg tartozéka, addig a battagliás dal-potpourri elsődlegesen dal-láncolat, amelyben a battaglia-karakter csupán a közjátékok egyikeként jelenik meg. Az e típushoz tartozó darabok nem tévesztendőek össze a 16. és 17. század komédiás egyvelegeivel („fricassée”-k, „insalada”-k, „quodlibet”-ek) márcsak igényesbb koncepciójuk, világosabb szerkezetük és feltehetően másfajta szociológiai összefüggésük miatt sem. A battagliás dal-potpourri repertoár nagyságáról a néhány eddig fellelt idevágó darab alapján még lehetetlen képet alkotni. Mégsem lehet kétséges, hogy az alábbi két, egymástól igen különböző – és különböző értelmű – példa a műfaj kiemelkedő darabjai közül való.

MARCIN MIELCZEWSKI (?–1651), a korai 17. század legjelentősebb lengyel zeneszerzője talán valamiféle zenei mikrokozmoszra gondolt a kéthege dűs–continuos Canzona prima komponálásakor. A terjedelmes mű 11 népszerű, nagyrészt lengyel dalmot konfrontál az olasz korabarokk hangszeres műzenéjének toposzaival, a két réteget állandóan váltogatva. Úgy tűnik, hogy a kompozíció tartalmi dimenziója határozta meg az igényes, többszörösen szimmetrikus, hídformájú építkezést is. A párosával vagy egyenként fellépő dalok közötti hét műzenei szakaszból a középső egy 22-ütemes battaglia, amely egyben a mű középtengelye, és már csak álló

5

9

10a kotta

10b kotta

22



10c kotta

hangzattere folytán is elüt a darab többi részétől. A zeneszerző mind a 11 dalt terc-párhuzamos aláhúzással emeli ki. (Kottakivonat közlését e sokszakaszos darab esetében nem találtam célszerűnek.)

A bécsi HEINRICH SCHMELZER (1620–1680) két hegedűre és basszusra komponált triója, a *Polnische Sackpfeiffen* (1660/70) egy hat dalidézettel tűzdelt rusztikus-humoros zsánerkép, amely a (lengyel) dudások népdaljátékát és a falusi vonósbandák meglehetősen esetlen városias próbálkozásait – és emellett népdal-előadását is – utánozza. A második és harmadik dal között megjelenő battaglia-kíséret valószínűleg jobban sikerült volna álló hangzattérrel, ha ez nem lett volna már a dudások utánzására lefoglalva. A dal-idézetek kiemelésére egyrészt az álló hangzatterű duda-bordun utánzása, másrészt a vonósokat utánzó kétoktávos unisono szolgál. Sajátos poén az első dal-idézet duda-bordunjába csempészett „rusztikál-pleonazmus”, ahol az imaginárius duda orgonapontja egy imaginárius „kontrás” (a vonósbanda brácsása) kettősfogásaival kombinálódik. (Nem zárható ki, hogy a negyedikként kiírt szextek kettőnként átkötött, ellen-hangsúlyozású „dűvő”-játékmóddal számolnak, e praxisnak már korai, elterjedt létezését dokumentálva.) Az utolsó dal-idézet a Nörmiger-féle, 1598-as „Hajdútánc” második fele. A kétütemes záróformula elhagyásával megállásra képtelenné tett dallamrész a különböző „hangszerelésű” ismételtetések perpetuum mobiléjába kényszerül, és ezzel egy egyre lendületesebb táncjelenet képét asszociálja. (Hogy e vitális táncdal több generációt túlélően, még 1670 körül is ismert volt, arról csak Schmelzer darabja révén kapunk információt!) A sok zabolátlanság után – azok betetőzéseként? – az utolsó ütemek gregorián zsoltártónust intonálnak, kettős oktáv-unisonóval.⁸

A 11. kotta a mű végét mutatja, hajdútáncsal és zsoltártónusos zárással:

8 A zsoltártónus azonosításáért Kővári Rékát (MTA Zenetudományi Intézet) illeti köszönet.

191

194

197

201

208

The musical score is written for three staves (treble, treble, and bass clef) in a key of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and dynamic markings. The score is divided into measures, with measure numbers 191, 194, 197, 201, and 208 indicated at the beginning of their respective systems. The notation is in a standard musical format with a key signature of one sharp and a common time signature.

A toposzokkal való telítettség tekintetében a battagliával csak a *pastorale* volt analóg. A két műfaj ugyanakkor poláris ellentétben állt egymással, affektus-ellentétük a népi anyaghoz való viszonyuk különbözőségével párosult. Míg a *pastorale* a dél-olaszországi parasztsíposok és dudások folklórjának az álló dudabasszusig terjedő műzenei felszívódását mutatja, addig a battaglia alapvető sajátága volt, hogy a népszerű dalok nem asszimilálódhattak, még a szerkesztési integrálódás eseteiben sem. A battaglia álló hangzattere pedig egyértelműen műzenei képződmény.

A műzenének és a népzzenének a battagliákban és a battagliaiás darabokban felépő, sajátos feszültségű szimbiózisa a barokk zene egyik legkevésbé ismert, rejtélyekkel övezett jelensége.

Függelék: ungarasca-exkurzus

Feltűnő, hogy az anonim, római csembaló-battaglia (I-Rvat Ms Chigi Q. IV. 28) befejezésül megszólaló ungarasca a battaglia-hangvétel szerves részeként, sőt, egyenesen kulminációjaként hat. A battaglia mozgásformái és a táncdal vehemens lendületű hangisméltései, valamint álló duda-bordunja morfológiailag messzemenően fedik egymást. A két rétegnek a műzenei illetve népzenei eredetből következő különbözősége nem zárta ki szükségszerűen a történeti-esztétikai érintkezést. Elképzelhető, hogy az ungarasca eredendő fegyvertánc-hajdútánc-kapcsolata több mint három és fél évszázaddal ezelőtt még eléggé virulens volt ahhoz, hogy a battagliával kölcsönhatásban álljon. A római *Battagliának* az ungarasca révén megvalósult lezáró emfázisa így talán nem jelentett kevesebbet, mint a régi fegyvertánc-természet apoteózisát. A római *Battagliával* analóg, más ungarasca-adaptáció még nem került felszínre, de nehéz elképzelni, hogy a táncdal effajta műzenei megjelenése kivétel lett volna.

Hiányzik az információ eddig arról is, hogy az ungarasca miféle csatornákon keresztül, milyen területen terjedt el. A geográfiai szóródás összefüggésében szignifikáns, hogy a Rómában megőrzött kézirat minden jel szerint római eredetű, és hogy az ungarasca másik adaptációja H. I. F. Biber vonós *Battagliájában* (CZ-Kr A 690; 1673) a táncdal morva területi ismertségére utalhat. E műben az ungarasca a nyolc népdalt egyidejűleg intonáló, kakofón Quodlibet hetedik szólamaként jelenik meg. Biber hozzáfűzött megjegyzése szerint a tétel a (különböző nemzetiségű, ittas) katonák népdal-„üvöltését” jeleníti meg.⁹ Mindenfajta apoteózisok éles ellentéteként, az ungarasca itt a kakofón zűrzavarnak jóformán ki sem hallható eleme.

A római és a Biber-féle ungarasca-adaptációkat, valamint egy újabban felbukkant augsburgi tabulatúra (D-As 2° Cod. 469; kb. 1590) ungarescáját az eddigi kutatás nem regisztrálta, illetve nem vizsgálta. Mindhárom előfordulás és a velük egybevetett gdanski „Ungaro”¹⁰ sürgeti az ungarasca-dallam szerkezeti kérdéseinek és identitásának újbóli felvetését.

9 „hic dissonant ubique, nam enim sic diversis cantilenis clamore solent”

10 A gdanski tabulatúra „Hayducker Tanz”-át (GH) és „Ungaro”-ját (GU) Magyarországon Domokos Mária közölte. Lásd Domokos Mária: „A 16.-17. század magyar tánczenéje”. In: *Magyarország zenetörténete* II, szerk. Bárdos Kornél, Akadémiai Kiadó, 1990, 473-530.

A 12. kotta (a 142. oldalon) elsőnek a fent említett *három*, eddig még nem vizsgált ungaresca-megjelenést mutatja, (A, R, B) kiegészítve a *gdanski „Ungaro”*-val (GU).¹¹ Arra három hajdútánc következik: a Nörmiger-féle (N), a *gdanski (GH)* és a Schmelzernél előforduló „Nörmiger-töredék” (S). Az összehasonlító áttekintést a Mainerio-féle közismert „Ungarescha” zárja.

A három eddig nem regisztrált ungaresca (A, R, B) és a *gdanski „Ungaro” (GU)* szerkezeti jellemvonásai *messzemenően azonosak*.

1. Forma: Kétütemes dallami egységekből álló, kétrészes, aszimmetrikus építkezés: *aa / bbc*¹²
2. Dallamjárás: Alaphang feletti („autentikus”), kvint-teret kitöltő.
3. Dallam-profil: A *kvinthangon való indítás*
 „a”-egység: csak részben megszilárdult, A-ban, R-ben és B-ben különböző, A-ban és GU-ban azonos. (Mutat-e ez az azonosság arra, hogy ilyen volt az ungarescák tulajdonképpen, „megszilárdult” első fele?)
 „b”-egység: megszilárdult körvonala, a terchangot akcentuáló
 „c”-egység: variábilis záróformula.

A, R, B és GU nem hordozzák az „Ungaresca”-megjelölést. Ez csak *M-ben* („Ungarescha”) található meg (és természetesen az annak alapján publikáló Phalèsenél és Paixnál is). Mivel ennek lényeges vonásai – aszimmetrikus, „aa / bbc” építkezés és a jellegzetes második rész körvonalai – A-ban, R-ben, B-ben és GU-ban szintén jelen vannak, úgy nemcsak jogosult, hanem a jelen vizsgálatok értelmében elengedhetetlen azokat is ungarescáknak tekinteni és nevezni. (Itt említendő meg az is, hogy a kvint-oktáv-dudabasszus M-en kívül csak A-ban fordul elő. Feltehető azonban, hogy a dudabasszus az ungarescáknak mindig magától értetődő tartozéka volt.)

Az ungarescák „aa/ bbc”-aszimmetriája a kétütemes dallamegységek második ütemének *hangsúlytalan végződéseire* vezethető vissza. A hangsúlytalan végekre „tapadó” hangsúlyos kezdések láncolatában hiányzott a megnyugvás képessége. Így a negyedik – tulajdonképpen utolsó – dallamegység egy további, immáron hangsúlyosan végződő, kétütemes záróformula rátoldásával tudta csak a dallamot lezárni. E „külső bővítés” által létrejött aszimmetria az ungarescákon kívül a hajdútáncok egy részére is jellemző.¹³ – Az alaphang feletti (autentikus) kvint-teret kitöltő dallamjárás, valamint a kvinthangon való indítás tekintetében, teljes egyezés áll fenn a hajdútáncok és az A, R, B, GU ungarescák között.¹⁴

A hajdútáncnak az ungaresca kialakulásában játszott esetleges szerepe nyitott kérdés marad annak dacára is, hogy az új felfedezések a két táncdal késői koegzisz-

11 R és B cím nélküli, A és GU megjelölése „Ungerischer und auch Bauern Danntz”, ill. „Ungaro”.

12 Bence Szabolcsi: *Tanzmusik aus Ungarn im 16. und 17. Jahrhundert*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1970.

13 Az aszimmetrikus „aa / bbc” építkezés a 16. és 17. század különböző nyugat-európai dallamaiban is megtalálható. Lásd Domokos: i. m.

14 A hajdútáncok népdal-párhuzamait illetve eredetét újabban Paksa Katalin tárta fel: „Egy 'Hajdútánc-Ungaresca' dallamtípus kapcsolata a magyar népi tánczenével”. Tanulmány az Almási István népzene-kutató 75. születésnapjára készülő kötetbe, kézirat, 2009.

A

R

B

GU

N

GH

S

M

tenciáját dokumentálják – és ezzel azok egykorúságát, illetve egymástól való függetlenségét szuggerálják (lásd fentebb: Schmelzer és Biber). A hajdútánc és az ungaresca morfológiai összefüggésére talán leginkább a terchangnak a második részen belüli metrikai minőségváltozása vet fényt. Míg a hajdútáncban a terc (minimális kivétellel) mindig az ütem *hangsúlytalan* helyeire esik,¹⁵ addig az ungaresca második részének egyik fő jellemvonása éppen a terc *hangsúlyos* exponálása. Amikor *N* „tercre rántó” trikordjai *GH*-ban terc-ingává egyszerűsödnek, az már a *GU* hangsúlyos tercű terc-ingájának tükörképe is. Úgy tűnik, hogy a gdanski tabulatúra hajdútánca és ungarescája egymás szomszédságában, mintegy egymásra utalóan mutatják a terc helycseréjét és így a két dallam egymásrautaltságát is. (Sznifikáns, hogy a terc-hangsúlyosság csíráját néhány hajdútánc – így *N* is – már a terc-kezdésű záróformulában hordozza.) – Meglehet, hogy a hajdútánc ungarescává válásának tényét és titkát a terc metrikai helycseréje árulja el.

Minden ungaresca- és hajdútánc-forrást összevetve megállapítható, hogy a Mainerio-féle „Ungarescha” (12. kotta) *alaphang alatt mozgó* – „*plagális*” – első része kivételt képez és egyedülálló a szó minden értelmében. A második fokkal csak váltohangosan játszó, a terchangot nem érintő, félzárlatra nyitó négyütemes sor spontán erővel vonzza magához az ungarescák immáron magas járásúvá vált második részét, amelynek hangsúlyos tercei az elhasználatlanság elementáris frissességével és fényével hatnak. A szeptim-ambitusú teljes dallam az alaphangot, mint tengelyt két egymással szimmetrikus, alsó és felső kvarttal övezi. A két dallamrész erőteljes összetartozásának lényeges komponense az új dallam-egészt átható egyenletes lüktetés, amely az új első rész *kanásztánc-ritmusából* nyerte meghatározó impulzusát.

Honnan ered Mainerio „Ungareschá”-jának zseniális, alaphang alatt függő, kanásztánc-ritmusú első része, amely az ungarescák második dallamrészével oly szervesen összekapcsolódott? Lehet, hogy maga Mainerio volt az, aki a szokványos, autentikus járású első részt az új, plagális fekvésűvel kicserélte?¹⁶ Vagy elképzelhető, hogy a feltehetően dunántúli irányból jövő táncdal szlovéniai (vagy karintiai) továbbvándorlása során változtatta meg első részét, ezzel az egész dallamra kiható kanásztánc-jelleget eredményezve? Vagy talán kombinálódott egy ilyenfajta módosulás Mainerio zeneszerzői beavatkozásával? Olasz volt e Mainerio valójában?

Az 1535-ben született Giorgio Mainerio, udinei működése után 1570-ben az Adriai-tenger partjához közeli Aquileiába került, ahol 1582-ben bekövetkezett haláláig különböző zenei tisztségeket töltött be a dómban. Táncgyűjteménye 1578-ban jelent meg. – Aquileia és környéke (de Udine is) az akkoriban a Habsburg Birodalomhoz tartozó szlovén nyelvterület határmezsgyéjén feküdt (részben szlovén kisebbséggel), egy régi kereskedelmi út mentén. Hogy Mainerio esetleg nem

15 A tercek a hajdútáncok népdal-párhuzamaiban is, szinte kivétel nélkül hangsúlytalanok. Lásd Paksa: i. m., kottapéldák.

16 Mainerio zeneszerzői működését néhány egyházzenei publikációja dokumentálja. Magnificat-sorozatban még egy Janequin: *La Guerre*-parafrázis is található (!). Lásd Giorgio Mainerio: *Il primo libro de balli* 1578. (Hrsg. und eingeleitet von Manfred Schuler). Mainz etc.: Schott, 1961.

olasz származású volt, arra nevének fennmaradt más formái (Meyner, Mayner) mutathatnak;¹⁷ ami a Mainerio név olaszosítottnak érezhető jellegét magyarázná. Csak végső hipotézisként toldom ide, hogy a zeneszerző neve igazában talán Georg Mainer, vagy esetleg Mainer (Mainér) György volt...

Minden jel arra mutat, hogy Mainerio táncpublikációja – és ezzel „Ungareschá”-ja – nem terjedt el széles körben. Így nem jelentett különösebb rizikót az antwerpeni P. Phalèse számára, hogy 1583-ban Mainerio majdnem teljes gyűjteményét a forrás megnevezése nélkül kinyomtassa. Ezen kívül még a délnémet J. Paix is publikálta Mainerio néhány táncát, köztük az „Ungareschá”-val, szintén 1583-ban, ugyancsak Mainerióra való utalás nélkül. – Úgy gondolom, hogy a Mainerio-féle „Ungarescha” számottevő elterjedtségére e kiadványok alapján sem lehet következtetni. Azt sem hiszem, hogy a létrejött kanásztánc-jellegnek a populáris „vágáns-dalokkal” való hasonlósága valamit is elárulna a dudabasszusos táncdal tényleges népszerűségéről. Tény, hogy az 1590 és 1673 közötti időszak augsburgi, gdanski, római és morva-osztrák ungaresca-forrásai (A, GU, R, B) mind a szokványos, felső kvinttel induló (és csak gyengén kanásztánc-ritmusú) formát mutatják. – Egyelőre úgy látszik, hogy Mainerio „Ungareschá”-járól, régi tánczenénk e gyöngyszeméről az 1578/83-ra következő generációknak alig lehetett tudomásuk.

17. Mainerio: i. m.

Kotta-függelék

Az augsburgi tabulatúra (D-As 2° Cod. 469) Magyar tánca (ungarescája) modern átírásban (az eredeti tabulatúrát lásd a következő oldalpáron).

23. Ungerischer und auch Bauern Danntz

The image displays a musical score for the song "The Rose Tree". It is written for a piano accompaniment and a vocal line. The score is organized into three systems, each with a vocal staff (treble clef) and a piano accompaniment staff (bass clef). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The first system contains measures 1 through 9. The second system contains measures 10 through 17. The third system contains measures 18 through 24, ending with a double bar line and repeat dots. The piano accompaniment consists of a steady bass line with chords, while the vocal line features a melody with various note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests.

Nach Dantz

6

10

*Venerisſſe
vno amor
tamen
viniſſe*

The image shows a handwritten musical score, likely a three-part setting, written on four systems of staves. The notation is in a historical style, featuring various note values, rests, and bar lines. The lyrics are written in a cursive script above the first staff of each system. The first system has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second and third systems have a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth system has a treble clef and a key signature of one sharp. The notation includes various note values, rests, and bar lines. The lyrics are written in a cursive script above the first staff of each system.

Handwritten musical score for "Battaglia és népdal" by Rovátkay Lajos. The score is written on five staves. The first staff is titled "Nagy Danc" and features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The subsequent staves contain various musical notations, including notes, rests, and bar lines, with some staves having multiple systems of notation. The final staff ends with a double bar line and the word "Fins." (Finis).

A tabulatúra közlésének alapja: Orgel-Tabulatur Augsburg (um 1590), hrsg. Raimund Schächer, Stuttgart: Cornetto-Verlag, 1998.

ABSTRACT

Lajos Rovátkay

BATTAGLIA AND FOLKSONG

An Expedition into an Unknown Area of 17th-Century Instrumental Music – with an Excursion into „Ungaresca”

The prototype of the kind of battle scene or *battaglia* characteristic of Renaissance and baroque music was the four-part chanson *La Guerre* by Clément Janequin, published in 1528. The special arsenal of musical resources used for this remained the determining factor in the *battaglia* up to the end of the baroque period. As early as from 1550 onwards, the stylistic features of the *battaglia* infiltrated the most diverse musical genres, and at the same time certain popular songs began to be adapted into *battaglie* and works bearing the stylistic marks of the *battaglia*. (Other links between the popular songs „Girometta” and „Franceschina” revealed by W. Kirkendale.) Up till now not any research has at most merely touched upon the practice of song-to-*battaglia* adaptation. The present study analyzes the reasons for this adaptation and the methods used. It establishes that one method, involving a structurally integrated arrangement of the tune of „Franceschina”, bears witness to a high standard of motivic development and also the relevance of the *battaglia* as „absolute music”. The study also calls attention to the historical aspects of the *battaglia* style, particularly with reference to the „fixed harmonic space.” In connection with the „ungaresca” adaptation of two examples of the *battaglia*, the identity of the „ungaresca” melody will require to be examined from new points of view. Comparison of this and other – in some cases new – „ungaresca” finds leads to the conclusion that the „ungaresca” proper (similarly to the heyduck-dances) was always an „authentic” melody moving above a fixed ground-note. Mainerio’s well-known „Ungaresca” (1578), with its „plagal” first phrase, can thus be regarded as an individual – undoubtedly brilliant – solution, with little contemporary dissemination or relevance.

Lajos Rovátkay, born in Budapest, studied organ at the Béla Bartók Conservatoire with János Hammerschlag, and music theory with Rezső Sugár. From 1954 he continued his studies at the Liszt Academy of Music, in the fields of musicology (as a pupil of Bence Szabolcsi, Lajos Bárdos and Zoltán Gárdonyi) and organ (as a pupil of Sebestyén Pécsi). After leaving Hungary in November 1956, he continued his studies in Frankfurt am Main in the departments of organ and harpsichord, as a pupil of Helmut Walcha. From 1962 he taught organ and harpsichord at the Musikhochschule in Hannover, and directed the Early Music Studio there. As soloist, chamber music performer, ensemble leader (director of the baroque orchestra Capella Agostino Steffani, among others) and as a teacher, he was a pioneer in Germany of historically informed performance practice. His recordings (EMI, Virgin) represent the most important areas of his artistic activity (early music, baroque music, Agostino Steffani, Austrian late baroque). In his research activity he concentrates on the music of the 16th-19th centuries, including source research carried out in numerous European archives, in the course of which he has made several discoveries.

Péteri Lóránt

A MÁRKI ÉS A TEJESEMBER: A „NÉPI ELEM” GUSTAV MAHLER 1. SZIMFÓNIAJÁNAK III. TÉTELÉBEN*

A 19. századi koncertzenében megjelenő „népi”, „használati” vagy „populáris zenei” idézetek, allúziók, paródiák, stílusimitációk nem kis részben ugyanazoknak a törvényszerűségeknek vannak alávetve, mint az idézetek, allúziók és stílusimitációk általában. Vagyis létezésüket sosem kezelhetjük befejezett, a műben magában elidegeníthetetlenül benne rejlő tényként. A „népzenei idézet” vagy a „népi inspiráció” ténye a befogadó előtt egyfelől a műről szóló diskurzusban nyilvánulhat meg. Másfelől pedig akkor, ha a befogadó tudatában a művel való ismerkedéskor jelen vannak azok a zenei szövegek és praxisok, melyekre a mű esetleg utal. A népi elem jelenlétét tehát bejelentheti, sőt a népi elemet közelebből meg is határozhatja valamely szerzői nyilatkozat; de ugyanerre a befogadói közösség felől is érkezhetnek kezdeményezések. Ezek természetesen nem értéksemleges megnyilatkozások. A szerzői deklarációban kifejeződik az, hogy a komponista hol helyezi el magát a kulturális mezőn. A befogadói közösség véleményformálói eközben azt mérlegelik, hogy az adott műnek lehetséges-e olyan jelentéseket tulajdonítani, melyek a közösség kulturális célkitűzései szempontjából üdvösnek tűnnek. A 19. század végének zeneszerzője joggal számított arra, hogy utalásait a beethoveni kilencre vagy Mozart *Don Giovanni*jára hallgatósága külső ösztökélés híján is fel fogja ismerni. E kanonizált alkotásokat a polgári hangverseny és opera intézményei – melyek keretében az új mű is megszólalt – folyamatosan műsoron tartották. Azzal is biztos számolhatott a zeneszerző, hogy zenéjében a hallgatóság felismeri az „idegen” anyagokat, melyek kívülről érkeznek a koncertkultúra felségterületére. Ahhoz azonban, hogy az egzotikusnak, archaikusnak, népinek, primitívnek vagy vulgárisnak mondott zenei jelenségek *kulturális jelentését* egyértelműen meg lehessen határozni, már nem állt rendelkezésre feltétlenül a közös tudás. A kulturális jelentéstudomány a 19. századi nacionalizmusok feltételei között nem utolsósorban a zene „nemzeti jellegével” kapcsolatos várokozásokhoz köthető. A nemzeti jelleget szavatolni hivatott, a normatív koncertzene kompozíciós gyakorlatától idegen for-

* A szöveg korábbi változata előadásként elhangzott a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság *Népzene és zenetörténet* címmel rendezett VII. tudományos konferenciáján, az MTA Zenetudományi Intézetének Bartók Termében, 2009. október 8-án. A magyar zenetudományi szakma ezen az eseményen köszöntötte 80. születésnapja alkalmából Székely Andrást. Neki ajánlom írásomat.

dulatok persze nem voltak, nem is lehettek esszenciálisan és kizárólagosan összeláncolva egyes nemzeti identitásokkal. E „népi” zenei jelenségek ugyanis rendre olyan praxisokhoz kötődtek, melyek elterjedtsége felülírta nemcsak a modern nemzeti, de a nyelvi és etnikus határokat is. Ahhoz tehát, hogy sajátosan nemzeti vonásként lehessen beazonosítani őket, a zeneszerző, a közönség és a kritika erre irányuló közös akaratára is szükség volt.¹

Gustav Mahler zenéjét több okból is afféle lakmuspapírnak használhatjuk az eddig elhangzottak megvilágítására. Nem fér hozzá kétség, hogy a zeneszerző saját zenéjének helyét az univerzálisnak gondolt német zenekultúra keretei között kívánta meghatározni, mind gyakorlati, mind eszmei értelemben.² 9+1 befejezett szimfóniája közül nyolcnak érte meg az ősbemutatóját. Ezekre a Mahler által előkészített és vezényelt premierekre két kivételt leszámítva nem Mahler „hazájában”, az Osztrák–Magyar Monarchiában, hanem Németország kulturális központjaiban, azok polgári közönsége, a Mannok és Pringsheimék előtt került sor.³ Amikor Mahler egyes műveihez a nyilvánosságnak szánt, értelmező kommentárokat fűzött, hallgatóit mindig metafizikai vagy az emberi létezésre vonatkozó általános kérdések felé terelte, és sosem beszélt arról, hogy zenéjének egyes elemei kitüntetett nemzeti, etnikai vagy regionális identitásokkal lennének összefűzhetők. Ugyanakkor az is nyilvánvaló, hogy már a legkorábbi Mahler-művekben is kulcsszerepet játszottak olyan jelenségek, melyek mögött Kelet-Közép-Európa különböző régióinak, illetve szociokulturális csoportjainak „helyi érdekű”, részben vagy teljesen folklorisztikusan hagyományozódó zenei praxisait lehet sejteni. Erre a helyzetre a recepció eltérő attitűdökkel válaszolt.

A „nagynémet” befogadás Mahler zenéjének helyenkénti „másságát” többek között azzal magyarázta, hogy a szerző olyan vidéken született, s töltötte élete hosszú szakaszait, melyen a „germán civilizáció” egyre sűrűbben érintkezik szlávokkal, magyarokkal s Európa legnagyobb lélekszámú zsidó közösségeivel. Ludwig Schiedermair, akinek 1901-ben publikált könyvecskéje az első Mahlerről szóló monográfia, lelkesen ünnepelte a zeneszerző „idealizmusát”, és Richard Strauss, illetve Max von Schillings (1868–1933) mellett a „német modernisták táborában” helyezte el őt.⁴ Ugyanakkor Mahlert csehországi – és közvetett megfogalmazással zsidó – művészként mutatta be, akinek „művében a németiség keveredik magyar

1 A szimfónia műfajának vonatkozásában ehhez lásd James Hepokoski: „Beethoven Reception: The Symphonic Tradition”. In: Jim Samson (szerk.): *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, 439–441.

2 Morten Solvik: „Mahler and Germany”. In: Donald Mitchell–Andrew Nicholson (szerk.): *The Mahler Companion*. Oxford: Oxford University Press, 1999, 135–137.

3 1. szimfónia: Budapest, 1889; 2. szimfónia: Berlin, 1895; 3. szimfónia: Krefeld, 1902; 4. szimfónia: München, 1901; 5. szimfónia: Köln, 1904; 6. szimfónia: Essen, 1906; 7. szimfónia: Prága, 1908; 8. szimfónia: München, 1910. – Thomas Mann jelen volt a 8. szimfónia müncheni ősbemutatóján, amely után levélben tiszteltgett a zeneszerző előtt, s elküldte neki a *Királyi fenség* egy példányát. A levél szövege magyar fordításban is olvasható: Kurt Blaukopf: *Gustav Mahler*. Ford. Sárközy Elga. Budapest: Gondolat, 1973, 287.

4 Ludwig Schiedermair: *Gustav Mahler: Eine biografisch-kritische Würdigung*. Leipzig: Hermann Seemann Nachfolger, 1901, 13.

elemekkel, amelyekből a távoli kelet hangja ugyancsak kihallható”.⁵ Úgy tűnik tehát, hogy Mahler zenéjének mássága egyes korabeli értelmezők szemében egy széles, heterogén, de mégis egységesnek látott „keleti periféria” konstrukciójához kapcsolódott, mely átmenetet képezett volna a német, illetve németes orientációjú kultúra és egyfelől a „pánszláv”-görögkeleti, másfelől az oszmán-muzulmán világ között.

A Mahler zenéjében időnként feltűnő „idegenség” vagy „mátság” magyarázatára ettől függetlenül is kínálkozott a zeneszerző zsidósága. Csakhogy a zsidó identitás, melynek újrafogalmazására mind belülről, mind kívülről számos kísérletet tettek, éppen Mahler életében újra rendkívül sokfélévé vált Európában. Csak felsorolásszerűen utalok néhányra a zsidó identitás kései 19. században választható modelljei közül. Az ortodoxia különböző ágai a zsidó vallási-kulturális hagyományt az európai modernizációval szemben és a többségi társadalomtól elkülönülve kívánták őrizni. A különféle reformált hitközségek arra törekedtek, hogy a zsidó vallásgyakorlatot összehangolják a modernizációval; ugyanakkor a többségi társadalom nemzeti identitásával való azonosulást támogatták. Az asszimiláció stratégiája számos esetben a zsidó identitás feladásához, a zsidó felekezet formális elhagyásához is vezetett. Ugyanakkor a századfordulón jelentkeztek – különböző ideológiai alapokon és programokkal – a zsidó nacionalizmusok is, melyek közös vonása, hogy a zsidó identitást modern, nemzeti önazonosságként fogalmazták újra. Ám a közbeszédet nem csupán a zsidó identitás belülről érkező megfogalmazási kísérletei, hanem a kívülről jövő, negatív megfogalmazások – a politikai antiszemitizmus és a fajelméleti alapvetések – is befolyásolták.⁶

Ami Mahlert illeti, az ő stratégiája elég egyértelműen az asszimiláció volt, melyet 1897-ben a keresztség felvételével erősített, s végül 1902-ben a bécsi Karlskirchében pecsételt meg, ahol is házasságot kötött a katolikus családból származó Alma Schindlerrel. Mindez azonban nem akadályozta meg a kortársakat és az utókort abban, hogy a Mahler-jelenséget ettől eltérő zsidó identitásmodellek keretében értelmezzék. E kísérletek közül – kártékony egyszerűségük okán – a fajelméleti alapon állók a legérdektelenebbek. E meglehetősen szimpla felfogás szerint minden, ami egy zsidó származású művész kezéből kerül ki, szükségképpen „zsidós-nak” fog bizonyulni. Rudolf Louis például 1909-ben azt fejtegette, hogy Mahler zenéje „jiddisül beszél”: „Másként fogalmazva, német zenei nyelven beszél, de akcentussal: a keleti, a túlságosan is keleti zsidó intonációjával és – mindenekelőtt – annak összes gesztusával.”⁷

5 Schiedermaier: i. m. 5. Idézi Peter Franklin: *Mahler: Symphony No. 3*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991, 22.

6 Karády Viktor: *Zsidóság Európában a modern korban: Társadalomtörténeti vázlat*. Budapest: Új Mandátum Könyvkiadó, 2000, 287–292.

7 Rudolf Louis: *Die deutsche Musik der Gegenwart*. München–Leipzig: Georg Müller, 1909, 182. – A másodlagos irodalom több alkalommal idézte már a fenti kijelentést a Mahler-zene antiszemita fogadtatásának illusztrációjaként, például Franklin: i. m. 107., vagy Vladimir Karbusický: „Gustav Mahler’s Musical Jewishness”. In: Jeremy Barham (szerk.): *Perspectives on Gustav Mahler*. Hants: Ashgate, 2005, 204–205.

Persze voltak, akik Mahler zsidóságát (azaz zsidó családban és részint zsidó társadalmi és kulturális környezetben eltöltött gyermekkorát) árnyaltabb módon kívánták összefüggésbe hozni zenéje egyes elemeivel. Nekik szükségképpen szembeütniük kellett azzal, hogy a századfordulón nem csupán a zsidó identitás, de a „zsidó zene” fogalma is jelentős változásokon esett át. E változások és a körülöttek zajló viták egyébként mind tartalmukban, mind kronológiájukban párhuzamba állíthatók a „magyar zene” konstrukciójának azzal az erjedésével, mely a Liszt írása nyomán kirobbant cigányzenevitától a Bartók Bélával és Kodály Zoltánnal feltűnő új népzene-fogalom megjelenéséig húzódott.⁸ A zsidóság és a népi, használati zene viszonyát meghatározta, hogy zsidó vándormuzikusok Kelet-Közép-Európában sokáig hasonló funkciókat láttak el, mint a cigányzenészek, azaz különböző nyelvű és etnikumú vidéki közösségek hangszeres zeneszolgáltatóiként működtek, zenéjükben elegyítve a helyi igényeket saját praxisuk megszokásaival.⁹ A „zsidó-bandák” működése a 20. század elején még nemcsak Galíciában és az orosz fennhatóság alá tartozó területeken, de például a régi Magyarország egyes régióiban is a provinciális zenélés fontos részét jelentette.¹⁰ Ugyanakkor Bartók Béla és Kodály Zoltán fellépésével párhuzamosan tűntek fel a cári Oroszországban azok az akadémiai képzettségű zsidó muzikusok, akik az 1908-ban alapított Zsidó Népzenei Társaságban célul tűzték ki a zsidóság „igazi”, „autentikus” népzenejének gyűjtését, feltárását. Lazare Saminsky (Lazar Szaminszkij, 1882–1959), Rimszkij-Korszakov odesszai születésű, 1920-tól az Egyesült Államokban élő zeneszerző-népzene-kutató tanítványa úgy vélte, hogy az eredeti zsidó dallamvilág megragadásához rendet kell vágni a hagyományos zsidó közösségek énekelt repertoárjában. A purista program szerint e repertoárból ki kell gyomlálni azokat a dalokat, melyek orientális (legelsősorban arab) vagy nyugat-európai hatást mutatnak – csak az, ami ezután megmarad, tekinthető voltaképpen zsidó zenének. Saminsky számára különösképpen fontosnak tűnt, hogy kizárja a zsidó zene fogalmából a bővített szekundus skálákra épülő dallamokat. Úgy vélte, az eol, mixolid és dór modalitásban nyilvánul meg a valódi zsidó dallamosság.¹¹ Azonban Abraham Zvi Idelsohn, aki Palesztinában 1907-től vashangszerekre gyűjtött zsidó zenét, és a zsidóságot a Közel-Kelet részeként értelmezte, úgy vélte, hogy a bővített szekundus skálák szerves részét képezik a zsidó zenének.¹² Már itt érdemes megjegyezni, hogy nemcsak a diskurzus iránya (az „autentikus”, „gyökeres” és a „korrumpált”, „idegen

8 A magyar zene mibenlétéről szóló, a régi századfordulón átívelő diskurzusra újabban lásd Lynn Hooker: „Ideas about ‘Hungarian Music’ in Early Hungarian Musicology”. In: Zdravko Blažeković-Barbara Dobbs Mackenzie (szerk.): *Music’s Intellectual History*. New York: Répertoire International de Littérature Musicale, 2009, 565–580.

9 Walter Salmen: *A klezmer zene és eredete*. Budapest: Athenaeum 2000 Kiadó-Rózsavölgyi és Társa, 2001.

10 Sárosi Bálint: *A hangszeres magyar népzenei hagyomány*. Budapest: Balassi Kiadó, 2008, 34–35.

11 Mórincz Klára: *Jewish Identities: Nationalism, Racism, and Utopianism in Twentieth-Century Music*. Berkeley–Los Angeles–London: California University Press, 2008, 72.

12 Abraham Zvi Idelsohn: *Jewish Music in its Historical Development*. New York: Schocken Books, 1967, 84–91., 184–192. A mű első kiadása 1929-ben jelent meg; lásd még Mórincz: i. m. 70–71., 78.

hatást” mutató hagyomány szembeállítás), de maguk a kérdéses skálák (a „tisz-
taságot” képviselő modalitás vagy pentatónia és a vitatott státuszú bővített sze-
kundos hangsorok) is emlékeztetnek a „magyar zene” mibenlétéről szóló század-
fordulós diskurzusra. A Saminsky által hiteltelennek ítélt, Idelsohn által viszont a
zsidó hagyomány részének tekintett bővített szekundos skálák egyike a felemelt
3. fokú fríg (*ahavah rabbah*), másika pedig a felemelt 4. fokú dór („ukrajnai dór”,
lásd az a) és b) hangsorokat az 1. ábrán). A zsidó kontextusban *ahavah rabbah*-ként
emlegetett bővített szekundos fríg hangsor „tulajdonlására” azonban a 19. század-
ban több nemzeti zenekultúra is bejelentkezett. Mint Sárosi Bálint fogalmaz, ekko-
riban egyfelől „magyar hangsornak tartották, de ugyanígy a románok is a maguké-
nak tekintették”.¹³ Ugyanakkor a magyar verbunkos zene másik „csillogó jelvénye”,
a moll hangnembeli megemelt 4. fok olyan karakterisztikus alsó pentachordot
eredményez, mely az „ukrajnai dór” skála első öt hangjának feleltethető meg (lásd
a d) hangsort az 1. ábrán).¹⁴

Skálák egy bővített szekunddal

a) C D E F G A B B

emelt tercű (bővített szekundos) fríg

b) C D E F G A B

emelt kvartú (bővített szekundos) dór

Skálák két bővített szekunddal

c) C D E F G A B H

az a) hangsor vezetőhangosított változata

d) C D E F G A B H

emelt kvartú (bővített szekundos) harmonikus moll

1. ábra

Mindezek után vegyük szemügyre Mahler 1. szimfóniája III. tételének egyik
epizódját (39–60. ütem, 1. kotta a 154–155. oldalon). Vegyük sorra röviden e rész-
letnek a főáramú koncertzenétől idegen elemeit. Regisztráljuk a különféle bővített

13 Sárosi: i. m. 101. – A hangsor elterjedtségéről Sárosi ugyanott a következőket írja: „Afganisztántól a Balkánig, valamint az andalúziai népzeneben (*fandango*) máig feltűnő gyakorisággal fordul elő. Az arab zenekultúra által érintett területeken a *hidzsász* makám hangsora. A törököknél, ahol e makám-
nak négy változata is van, 'cigány makám' néven is emlegetik.” A következtetés szerint jórészt a ci-
gányzenészek közvetítették a „magyar zenei hagyományba” a „bővített szekundos (leginkább fríg)
hangsort”, melyet az általuk hosszú időn át művelt „török kisvárosi szórakoztató zenéből” hoztak
magukkal. Uo. 101, 112.

14 A cigányskálaként is emlegetett, megemelt kvartú moll hangnemre mint a 19. századi magyar popu-
láris zene egyik stilisztikai jellegzetességére lásd Dobszay László: *Magyar zenetörténet*. Budapest: Gon-
dolat Kiadó, 1984, 317., illetve Sárosi Bálint: *Bihari János*. Budapest: Mágus Kiadó, 2002, 24.

5 *pp* aber ausdrucks- (rit.) *a tempo* Ziemlich langsam

1.2.Ob. *pp* *p subito*

1.2. Horn in F Dämpfer ab *pp*

3.4. Trp. in F ausdrucks- *pp*

1.2. Trp. in F *pp*

1. Viol. *pizz.* *p*

2. Viol. *pizz.* *p*

Viola *pizz.* *p*

Cello *pizz.* *p*

Bass *p*

6 Mit Parodie Nicht schleppen *a tempo* Ziemlich langsam

1.2. Fl. *mf* gut hervortretend

3.4. Cl. in Es *mf*

1.2. Fag. *mf*

3.4. Horn in F *ppp*

1.2. Trp. in F *ppp*

Türkische Becken Gr.Tr. *pp* Die Becken sind an dieser Stelle an der grossen Trommel anzuhängen und Becken- und Trommelstimme sind von einem und demselben Musiker zu schlagen. *ppp*

Pauke *pp*

1. Viol. *col legno* *p* *espr. arco* *pp* *sehr zarte Betonungen*

2. Viol. *col legno* *p* *espr. arco* *pp* *sehr zarte Betonungen*

Viola *col legno* *p* *espr. arco* *pp* *sehr zarte Betonungen*

Cello *col legno* *p* *espr. arco* *pp* *sehr zarte Betonungen*

Bass *immer pizz.* *poco rit.* *a tempo*

6 Mit Parodie Nicht schleppen *a tempo*

U. E. 2981.

51

1.2.Fl. *pp*

1.2.Oh. *pp*

1.2.Clar. in C *pp*

1.2.Fag. *pp*

1.2. Horn in F *pp*

3.4. *espress.*

1.2. Trp. in F *p*

Pauke

1.Viol. *pp*

2.Viol. *pp*

Viola *pp*

Cello *pp*

Bass *pp*

56 Nicht schleppen 8 Poco riten.

1.2.Fl. *pp*

1.2.Oh. *pp*

1.2.Clar. in C *pp*

3.4. in Es *p*

1.2.Fag. *p*

2. Horn in F *pp*

Becken (wie vorher) *pp*

Gr.Tr. *pp*

1.Viol. *pp*

2.Viol. *pp*

Viola *col legno mf*

Cello *col legno mf*

Bass *immer pizz. (b)*

1.Viol. *pp*

2.Viol. *pp*

Viola *col legno mf*

Cello *col legno mf*

Bass *immer pizz. (b)*

U. E. 2931. 8

szekundos skálák jelenlétét.¹⁵ Figyeljünk fel az esztamkíséretre, melyet az egységes szerelvényt alkotó, egy muzsikusz által megszólaltatott nagydob és cintányér ütései, illetve a vonósok *pizzicato* és *col legno* játékmódja nyomatékosítanak.¹⁶ Vegyük észre a pimasz *glissandókat* a dallamot átvevő hegedűk játékában.¹⁷ És fedezzük fel a szimfonikus zenekar apparátusát redukáló *ensemble*-játékot: vonósbandánkhoz hol fanyar trombitaszó, hol kekk klarinét csatlakozik – a részlet elején az oboák halk, de kifejező, széles éneklése mintha az emberi hanggal lenne azonosítható.

Mahler több alkalommal nyilatkozott arról a groteszk, ironikus és parodisztikus esztétikai minőségről, melyet az 1. szimfónia e bizarr gyászindulótételében megcélzott.¹⁸ Ám e nyilatkozatok nem tartalmaznak utalást arra, vajon milyen forrásokból származnak a tétel hozott zenei anyagai.¹⁹ Az a program, melyet a szimfónia 1893-as hamburgi és 1894-es weimari előadásaihoz fűzött, kétségkívül tartalmaz egy megjegyzést, mely szerint a tételt „A vadász temetése” (*Des Jägers Leichenbegängnis*) című mesekönyv-illusztráció ihlette, melyen – a krokodilkönnyeket hullató erdei állatok mellett – csehországi muzsikosok kísérik a halottat.²⁰ Magánbeszélgetésben is gyermekkorai zenei élményeire hivatkozott. A muzikális kisfiú az 1860-as évek Iglaujában (ma használatos cseh névén: Jihlava) nőtt fel, vagyis az Osztrák Császárságban, a cseh korona országaihoz tartozó Morvaország egyik német többségű kisvárosában, olyan zsidó közösségben, mely a helyi világi, illetve keresztény intézményekkel sűrűn és békében érintkezett. A kis Gustav például a Szt. Jakab római katolikus főtemplom kórusában énekelt.²¹ Mindent összevetve tehát jó esélye volt rá, hogy igen sokféle helyi vagy vándorló „népi” muzsikusz zenéjével találkozzon.

Az 1. szimfónia ősváltozatának bemutatójára 1889-ben, Budapesten került sor. A művet itt mindenféle magyarító program nélkül adták elő. Az ekkor még öt tételből álló alkotást *Symphoniai költemény két részben* címen hirdették meg. Vizsgált tételünk – ebben a formában a negyedik – az „A la pompes funèbres” címet viselte. A helyi sajtó legempathikusabb és legokosabb recenzióját a német nyelvű *Pester Lloyd* zenekritikusa, nem mellesleg Mahler földije, August Beer (Beer Ágost) írta.

15 A harmonikus moll skálák emelt 4. fokának konstruktív használatára ad példát rögtön az 5. próbajel utáni első három ütem. A bővített szekundos fríg hangnem fordulata jelenik meg a 8. próbajel előtt 4 ütemmel. A bővített szekundos fríg hangnem vezetőhangosított változata a későbbiekben is fontos szerepet játszik, például a 17. és 18. próbajel közti szakaszban.

16 A 6. próbajeltől.

17 A 8. próbajel előtt három ütemmel.

18 A tételt a groteszk irodalmi, képzőművészeti és zenei hagyományainak összefüggésében elemzi újabban Federico Celestini: *Die Unordnung der Dinge*. München: Franz Steiner, 2006 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 56), 27–40.

19 A magyarító programokat, illetve azok hiányát a mű első előadásain (Budapest, 1889; Hamburg, 1893; Weimar, 1894; Berlin, 1896) lásd Donald Mitchell: *Gustav Mahler: The Wunderhorn Years*. London: Faber, 1975, 156–161.

20 E leírás leginkább Moritz von Schwind 1850-ben született, *Wie die Thiere den Jäger begraben* című fametszetére illik, ám a beazonosítás nem magától értődő. A legfontosabb eltérés éppen az, hogy Schwind művén a gyászoló erdei állatok menetéhez nem csatlakoznak emberi muzsikosok. Emellett az is valószínű, hogy Mahler név nélkül utalt volna Schwindre. Mitchell: i. m. 236–237., Celestini: i. m. 27–28.

21 Paul Banks: *The Early Social and Musical Environment of Gustav Mahler*. PhD-disszertáció, University of Oxford, 1982, 42–44.

A tétel kérdéses szakaszával kapcsolatban a magyar modor jelenlétéről értekezett.²² Találgathatjuk ennek a feltevésnek a mögöttes motívumait. Gondolhatjuk például azt, hogy Beer az általa oly nagyra becsült zeneművet ezen az úton próbálta belopni a meglehetősen ellenálló pesti közönség szívébe. Vagy vélhetjük úgy: Beer tapintatosan meg kívánta őrizni a zeneszerző titkát bizonyos obskúrus morvaországi zenekarokról, melyek hangját – hasonló gyermekkori élményei alapján – ő maga felismerte e zenében. Ám nem tekinthetünk el attól, hogy Beer nem vesztette zenekritikusi hírnevét azzal, hogy a tételben feltűnő „magyar hangvételtől” beszélt. Állítását a Mahler-mű elsődleges, korabeli közönsége nem találta abszurdnak. A „magyar stílus” változó tartalmú fogalma – diskurzív konstrukciója – a Beeréhez hasonló, egymást olykor támogató, máskor egymásnak ellentmondó kijelentések ezreinek eredőjeként alakult ki, s alakult át folyamatosan.

A magyar hang tételbeli jelenlétét illetően amúgy sem Beer mondta ki az utolsó szót. Az 1. szimfónia 1898-ban jutott el Prágába, ahol a művet a helyi Német Filharmonikusok adták elő. Még a hangverseny előtt megjelent egy cikk a *Prager Abendblatt*-ban, mely beharangozta, hogy a mű harmadik tételére a tüzes magyar borok íze a legjellemzőbb – természetesen a szláv motívumok jelenléte mellett. A német újság szerzőjének álláspontját talán befolyásolta az a félreértés is, miszerint az 1. szimfónia Mahler budapesti éveinek emlékeit viselné magán.²³ Ám ugyancsak a magyaros hangvétel jelenlétét hangsúlyozta Theodor Helm, aki a darab 1900-ban lezajlott bécsi bemutatóját követően a III. tétel kottapéldájában idézett részletével kapcsolatban annak „nyilvánvalóan magyar dallamát” emlegette a *Pester Lloyd* olvasói előtt.²⁴

A prágai német-zsidó családba született író és komponista Max Brod – Franz Kafka szellemi hagyatékának gondozója – 1920-ban tanulmányt publikált az *Anbruch*-ban „Gustav Mahler zsidó dallamai” címen. Brod, aki 1912-ben kötelezte el magát az egyik zsidó nemzeti mozgalomnak, jelesül a cionizmusnak, ebben a cikkben tett először kísérletet arra, hogy a kevesebb mint egy évtizeddel korábban elhunyt Mahlerből egyfajta zsidó nemzeti zeneszerzőt faragjon. Ám a megteremtendő (illetve Mahler zenéjében megtestesülő) zsidó nemzeti zene alapjait illetően Brod a Saminskyétől merőben eltérő preferenciákat érvényesített. Számára a *par excellence* zsidóságot Galícia, Moldva és a régi Magyarország kárpátaljai, illetve keleti vidékének haszid közösségei (leegyszerűsítve: az ortodoxia egyik ágának képviselői) testesítették meg.²⁵ Brod Mahler zenéjének olyan alapvető jellegzetességeit is, mint amilyen az indulóritmusok gyakori használata, a haszid dalok stílusából vezette le. Tekintettel a haszid dalokban gyakran feltűnő bővített szekundus

22 *Pester Lloyd*, 1889. november 21. A cikket faksimileként és fordításban közreadja Mitchell: i. m. 154.

23 Henry Louis de La Grange: *Gustav Mahler II.: Vienna: The Years of Challenge (1897–1904)*. Oxford–New York: Oxford University Press, 1995, 98.

24 *Pester Lloyd*, 1900. november 27. A cikket angol fordításban közreadja Karen Painter–Bettina Varwig (szerk. és ford.): „Mahler’s German-Language Critics”. In: Karen Painter (szerk.): *Mahler and His World*. Princeton–Oxford: Princeton University Press, 2002, 290–294.

25 A haszidok („jámborok”) hitújító mozgalma a lengyel zsidóság köréből kiemelkedő Jisráél Bá’ál Sém Tov kezdeményezésére az 1730-as években bontakozott ki. A haszidizmusról társadalomtörténeti szempontból lásd Karády: i. m. 76–77.

skálákra, Brod fejtegetései nyomán legalább két ok is lehet arra, hogy az 1. szimfónia III. tételének kérdéses szakasza zsidó muzsikaként legyen értékelhető.²⁶ A zsidó identitás megújulásának forrásaként tekintett a hosszú 19. század szekuláris „zsidó” zenéjére Heinrich Berl. 1923-ban, Martin Buber folyóiratában arról értekezett, hogy Mahler 1. szimfóniájának III. tételében a zsidóság a maga „legtisztább” formájában nyilvánul meg, s a zene valamennyi technikai és esztétikai összetevőjében ennek kifejeződését fedezte fel.²⁷

Nem tudom, különösnek vagy inkább törvényszerűnek kell-e neveznünk, hogy a későbbi tudományos kutatás nem tárgyként vizsgálta, hanem boldogan felkapta és továbbfejlesztette a tétel kortársaktól származó nemzeti identifikációit. Constantin Floros 3 kötetes, monumentális Mahler-monográfiájában a tételen a magyar csárdás nyomait fedezi fel.²⁸ Donald Mitchell, a brit Mahler-kutatás nagy öregje 1991-ben egy egész tanulmányt szentelt Mahler „magyar *glissando*”-jának. A gondolatmenet összefüggést teremt az 1. szimfónia III. tételének itt vizsgált epizódja, a zenetörténész által a pesti Duna-korzó éttermeiben élvezett cigányzene, valamint a Mahler-ősbemutatónak otthont adó Pesti Vigadó épületének keleties, magyar romantikus motívumai között.²⁹

Vladimír Karbusický mindezzel szemben Max Brod nyomdokain halad, amikor 1999-ben „Gustav Mahler zenei zsidóságáról” értekezik. Tanulmányában különös figyelmet szentel az 1. szimfónia III. tételének. A kérdéses passzázzsal kapcsolatban a haszidok zenéjének hatását említi. Feltételezi, hogy Morvaországban a 19. század második felében szükségszerűen megfordultak haszid vándormuzsikusok, így a gyermek Mahlernek volt lehetősége zenéjükkel megismerkedni. Karbusický egyszersmind hangsúlyozza a nem-zsidó környezet erős hatását a haszidok zenéjére, hiszen a Csehszlovákiából 1968-ban emigrált zenetörténész konstrukciójában nem pusztán Mahler zenéjének zsidósága kap fontos szerepet, hanem e zsidóság regionális, illetve szláv vonatkozásai is.³⁰ Az amerikai Raymond Knapp 2003-ban megjelent könyvében a klezmerzene jelenlétéről beszél az 1. szimfónia III. tételét illetően. A nem utolsósorban az Egyesült Államokban kibontakozó revival-mozgalom által felkapott „klezmer” kifejezés nála a hosszú 19. század használati zenét szolgáltató zsidó hangszeres együtteseinek szélesebb körére utal.³¹

26 Max Brod: „Gustav Mahlers jüdische Melodien”. *Musikblätter des Anbruch*, 2 (1920), 378–379. – Tézi-seinek részletesebb kifejtésére lásd uő: *Gustav Mahler: Beispiel einer deutsch-jüdischen Symbiose*. Frankfurt: Ner-Tamid Verlag, 1961.

27 Heinrich Berl: „Zum Problem einer jüdischen Musik”. *Der Jude: Eine Monatsschrift*, 7 (1923), 309–320. Lásd még Karen Painter: „Jewish Identity and Anti-Semitic Critique in The Austro-German Reception of Mahler, 1900–1945”. In: Jeremy Barham (szerk.): *Perspectives on Gustav Mahler*. Hants: Ashgate, 2005, 175–194, ide különösen 186–189.

28 Constantin Floros: *Gustav Mahler: The Symphonies*. Ford. Vernon és Jutta Wicker. Pompton Plains and Cambridge: Amadeus Press, 1993, 42. (Eredeti megjelenés: 1985.)

29 Donald Mitchell: „Mahler’s Hungarian Glissando (1991)”. In: *Discovering Mahler: Writings on Mahler 1955–2005*. Közr. Gastón Fournier–Facio. Woodbridge: The Boydell Press, 2007, 125–130.

30 Vladimír Karbusický: „Gustav Mahler’s Musical Jewishness”. Ford. Jeremy Barham. In: Jeremy Barham (szerk.): *Perspectives on Gustav Mahler*. Hants: Ashgate, 2005, 195–216. (A tanulmány első változata 1999-ben jelent meg.)

Mahler tételének írásomban vizsgált rövid szakasza 1964 óta persze folyamatosan emlékeztet bennünket Jerry Bock *Hegedűs a háztetőn* (*Fiddler on the Roof*) című nagysikerű Broadway-musicaljének „Ha én gazdag lennék” (*If I were a rich man*) című slágerére, annak is a refrénjére (*I'd build a big, tall house...*). A *Grove Music Online* Zsidó zene című szócikke mindenesetre arról tudósít, hogy e dal – melyet Tevje, a tradicionális, Kijev környéki falusi zsidó kisközösség tejesembere énekel – meglehetősen hűséggel idéz bizonyos, a kelet-európai zsidóság körében kultivált zenei idiómákat.³² Bármit jelentsen is e hűség, a mai kor hallgatója *ettől* a hasonló-ságtól valószínűleg nem tudja hallásélményét függetleníteni.

A tétel nevezetes epizódjával kapcsolatban az egyik legfrissebb értelmezés Julian Johnson 2009-ben megjelent Mahler-könyvében lelhető fel, s kivezet a népzenei-populáris zenei referenciák köréből. Johnson párhuzamot von a Mahler-zene és Verdi *Don Carlos*ának egy részlete között. Rodrigo, vagyis Posa márkija halálának (*O Carlo, ascolta*) zenekari előjátéka mind a hangszerelés (a trombitaduó Bartók *Concertó*jának lassú bevezetéséig elhallatszó gyászos hangja), mind pedig a dallamív tekintetében erősen emlékeztet a Mahler-tétel epizódjának kezdetére. Arról nem is beszélve, hogy az egyik esetben gyászinduló-paródiával, a másikban haloklári jelenettel állunk szemben. A párhuzam még akkor is gyönyörű, ha tudjuk: Mahler sosem vezényelte a *Don Carlost* – viszont nem tudjuk, vajon valaha is hallotta-e a művet.³³

Összefoglalásként megállapítható, hogy a tudományos megismerés számára a repertoárok, hangszer-összeállítások, előadási praxisok, kultivált melódiák és hangsorok nemzeti vagy etnikai tulajdonítása (attribúciója) ideális esetben vizsgálható történeti tárgy, nem pedig kiindulópont, netán cél. Ugyanakkor megfontolandó az is, hogy a koncertzenében feltűnő népzenei (vagy populáris zenei) idézet *már nem* népzene (vagy populáris zene). A valóban komplex műalkotás olyan összefüggérendszerbe helyezi a népzeneből származó jelenséget, melyben annak már csupán egyik értelmezési lehetősége marad a népzenei eredet vagy vonatkozás.³⁴ Mahler vélhetően jól tudta ezt. Képletesen úgy fogalmazhatnánk: miután nem akart döntené a „márki” és a „tejesember” között, a magyarázatra szomjazó közönségnek inkább a „vadászról” mesélt.

31 Raymond Knapp: *Symphonic Metamorphoses: Subjectivity and Alienation in Mahler's Re-Cycled Songs*. Middletown: Wesleyan University Press, 2003, 182.

32 Alexander Knapp: „Jewish Music, SV: Art and Popular Music in Surrounding Cultures, 2. The Christian world, (vi) Popular music: Tin Pan Alley and Broadway”. *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, <<http://www.oxfordmusiconline.com>>, utolsó hozzáférés 2010. március 15-én.

33 Julian Johnson: *Mahler's Voices: Expression and Irony in the Songs and Symphonies*. Oxford–New York: Oxford University Press, 2009, 174–177.

34 E következtetésben megerősít az, ahogyan Somfai László értelmezi Bartók döntését a (2.) Hegedűverseny első tételének feliratát illetően. A hegedűszólam 83 ütemének próbaelőadásra készített autográf másolatán még a *Tempo di verbunkos* felirat szerepel, ám a tétel élén véglegesített partitúrában már semleges tempójelzés áll (*Allegro non troppo*). Somfai szerint Bartók azért hagyta el az eredeti feliratot, „mert a tétel sokféle módon nemes stílusának interpretációját leszükhette volna ez a szerzői utasítás.” Lásd „A 20. század legnagyobbjai között: Bartók Béla”. In: Kárpáti János (szerk.): *Képes magyar zenetörténet*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2005, 242.

ABSTRACT

LÓRÁNT PÉTERI

THE MARQUIS AND THE DAIRYMAN: ALLUSIONS TO “FOLK MUSIC” IN THE THIRD MOVEMENT OF MAHLER’S FIRST SYMPHONY

In this paper I wish to examine the limits within which allusions to folkloristic musical idioms in Mahler’s music can be identified and interpreted.

While being born into a German-speaking Jewish family of one of the Nations of the Bohemian Crown that is Moravia, which belonged to the Austrian Empire, there was no question for Gustav Mahler that his activities as a composer would be realized within the framework of what he thought of as the ‘universal’ German musical culture. At the same time, even in the earliest surviving works of Mahler a key role is played by a musical difference from the Austro-German mainstream, namely, by turns of phrase behind which can be felt the influence of various popular or folkloristic practices of East Central Europe. Still, Mahler gave no clue to this musical difference, and never attached the latter to the aims of any national cultural politics. Hence Mahler’s music threw into some confusion the reception of the time, fond of discussing music’s national affiliation. The present study examines that phenomenon through the reception of the third movement of the First Symphony. Contemporary reviewers of the movement concurrently interpreted the ‘otherness’ of some musical elements as markers of a distinctively ‘Hungarian’, ‘Jewish’, or ‘Slavic’ musical tradition. Anti-semitic convictions and the construction of an ‘eastern periphery’ also played a role in the discourse. I study that discourse in the context of various strategies of Jewish identity which appeared at the turn of the 19th and 20th centuries, and also with regard to the early-20th-century debates on the conceptualization of ‘Jewish music’.

I also wish to demonstrate that some recent scholarly studies of the movement seem to maintain, instead of critically examining, various national attributions of some musical materials of the movement. Still, art music’s references to folk music or national popular music are not finalized facts. Passages of the third movement of Mahler’s First Symphony which are widely regarded as quotations of or allusions to folk music are also apt to be interpreted in a different intertextual web in which their links to other symphonic or dramatic music can be revealed.

Lóránt Péteri is a lecturer at the Liszt Academy of Music, Budapest. He received his PhD from the University of Bristol (UK) in 2008. The title of his thesis is „The Scherzo of Mahler’s Second Symphony: A Study of Genre”. Among his latest contributions are the studies „God and Revolution: Rewriting the Absolute: Bence Szabolcsi and the Discourse of Hungarian Musical Life”. In: Blazekovic Z.–Dobbs Mackenzie B. (ed.): *Music’s Intellectual History* (New York: RILM, 2009); and „Form, Meaning and Genre in the Scherzo of Mahler’s Second Symphony”, *Studia Musicologica* 50 (2009), 3-4.

Kusz Veronika

„A WAYFARING STRANGER” – DOHNÁNYI AMERIKAI RAPSZÓDIÁJA *

Dohnányi Ernő 1949-től kezdve 1960-ban bekövetkezett haláláig az Egyesült Államokban élt és a Florida State University zongora- és zeneszerzés-professzoraként működött. Bár zeneszerzőként az évtized első felében volt tevékenyebb, utolsó alkotói periódusa összességében is figyelemre méltóan termékenynek bizonyult. Meglehetősen heterogén csoportot alkotó amerikai művei ráadásul – különböző szempontból – egytől-egyig kivételesnek számítanak életművében. A hetvenes éveiben járó komponista új hangszerekkel és hangszerelési megoldásokkal kísérletezett (2. hegedűverseny, Op. 43, *Concertino* hárfára és kisenekarra, Op. 45), különleges zenei formákat hozott létre (*Burletta*, Op. 44/1), rá korábban nem jellemző módon, vallásos szöveget zenésített meg (*Stabat Mater*, Op. 46),¹ sőt legutolsó opusz-számot kapott művében még egy részben tizenkéthangú témát is papírra vetett (*Passacaglia* szólófuvalára, Op. 48/2). A korábbiaktól gyökeresen eltérő alkotói közegét és új inspirációit leghatározottabban talán *Amerikai rapszódia* (Op. 47) című egytételű zenekari műve jelzi, melyről joggal feltételezhetjük, hogy az új házához való alkalmazkodás és tiszteletadás szimbólumaként értelmezendő – ahogy azt a mű korábbi elemzője, Laura Moore Pruett tanulmánya címében is hangsúlyozta.² Az alábbiakban elsősorban arra keresem a választ, hogy a kompozíció mi

* A tanulmány *Dohnányi amerikai évei, 1949–1960* című doktori disszertációm anyagából épül. Előadás formájában 2009. február 12-én az MTA Zenetudományi Intézet Bartók-termében rendezett Tudományos Fórum keretében hangzott el. A hozzászólásokért köszönettel tartozom Dalos Annának, Halász Péternek, Kiszely-Papp Deborah-nak, Somfai Lászlónak, Tallián Tibornak és mindenekelőtt az értekezés témavezetőjének, Vikárius Lászlónak. A publikálatlan levelekből való idézetek közlésére Dr. Seán Ernst McGlynn, a Florida State University (FSU) és az Ohio University (OU) engedélyével kerül sor.

1 Dohnányi fiatal korában több egyházi művet komponált, melyek közül néhányat be is mutattak az ifjú szerző iskolája, a pozsonyi Katolikus Főgimnázium szervezésében. A gyerekkori darabok adatait lásd: Kiszely-Papp Deborah: *Dohnányi Ernő*. Szerk. Berlász Melinda. Budapest: Mágus Kiadó, 2001 (*Magyar Zeneszerzők* 17), 26–27. A felnőtt oeuvre-ben azonban csupán egyetlen vallásos kompozíció előzi meg a *Stabat Matert*: a *Szegedi Mise* (Op. 35, 1930). Emellett van még a zeneszerzőnek néhány, a világi és a vallásos műfajok határvonalán álló, alkalmi darabja, például: *Himnusz Szent Imre királyfihoz* (1929), *Magyar karácsonyi énekek* (1931).

2 Laura Moore Pruett: „Dohnányi’s *American Rhapsody*, Op. 47: An Émigré’s Tribute to the New World”. In: *Perspectives on Ernst von Dohnányi*, ed. James A. Grymes, Lanham, Maryland–Toronto–Oxford: The Scarecrow Press, 2005 (a továbbiakban: Pruett), 165–179.

egyebet árul el Dohnányi amerikai alkotói periódusának sajátosságairól és a szerző Amerikához való viszonyáról, illetve hogy miként értelmezhető az életmű egészében.

Az Amerikai rapszódia keletkezése

Dohnányi letelepedését követően mindvégig Florida fővárosában, Tallahassee-ben élt, bár koncertjei és mesterkurzusai alkalmával az ország számos pontján megfordult. Amerikai éveinek történetében az athensi Ohio University kiemelten jelentős szerepet játszott: 1948-tól kezdve minden tavasszal két–négy hétig tartózkodott az egyetemen, ahol páratlanul népszerű vendégprofesszorként tevékenykedett és összesen mintegy 30 koncertet adott. Első látogatásakor ismeretséget kötött az egyetem rektorával [president], John Bakerrel, s a Dohnányi- és a Baker-család kölcsönös rokonszenvéből csakhamar meghitt barátság fejlődött. A komponista impresszáriója, Schulhof Andor (Andrew Schulhof) úgy vélte, Bakerék már az első találkozás során rendkívül jó hatással voltak a zeneszerző kedélyállapotára:

Nagy örömmel hallottam, hogy Dohnányi az otthonukban lakik, ugyanis legutóbbi leveléből tudom, milyen sokat jelent az Ön(ök) barátsága számára. Amióta Athensben van, ragyogó hangulatban ír – újra olyan boldog, mint tíz évvel ezelőtt. Valóságos csodát műveltek kedvességükkel.³

Dohnányi Ohiohoz fűződő szoros szakmai és emberi kapcsolatainak ismeretében kevésbé meglepő, hogy 1951 őszén Baker őt – azaz egy másik egyetemhez kötődő, nem-amerikai zeneszerzőt – kérte fel az Ohioi Egyetem alapításának 150. évfordulóját ünneplő zenekari mű komponálására.⁴ Brahms *Akadémiai ünnepi nyitányához* hasonlóan Dohnányi eredetileg diákdalok, sőt kifejezetten ohioi egyetemi dallamok köré akarta művét építeni. Bár a kompozíció ezáltal szorosabban kötődött volna a megrendelő intézményhez, Baker és Karl Ahrendt, a zenei fakultás dékánja kezdettől fogva arra biztatta, hogy inkább általánosan ismert dallamokat, esetleg népdalokat dolgozzon fel. A komponista csaknem egy évnyi vívódást követően belátta, hogy a javaslat nem indokolatlan. 1952 nyarán már így írt a rektornak:

Alaposan átnéztem a Harvard Daloskönyvet. Sajnos nem találtam semmi olyasmit, ami megfelelő lenne a célra. [...] Így tehát meggondoltam magam és elvettem azt az ötletet, hogy egyetemi dalokat dolgozzak fel a darabomban. Mivel találtam pár nagyon szép

3 „I was so happy to hear that Mr. Dohnanyi is living in your home, because from his past letter I know how much your friendship means to him. Since he is in Athens, he writes in a wonderful mood – he is again as happy as he used to be ten years ago, and you have done miracles with your kindness.” Schulhof levele Bakernek, 1948. december 17. Ohio University: „Baker Files” (a továbbiakban: BF).

4 Az OU Dohnányi–Baker levelezésének (lásd BF, másolatban hozzáférhető az MTA Zenetudományi Intézet Dohnányi Archívumában) tanúsága szerint Dohnányi 1951. december 7-i levelében említi először, hogy vállalná egy ilyen kompozíció megírását. A felkérést tartalmazó dokumentum – ha volt ilyen – nem maradt fenn, de ez a levél és Baker december 13-án kelt válasza a tárgyalás korai stádiumáról árulkodik.

dallamot a „Fireside Book”-ban⁵ úgy gondoltam, hogy írok valamiféle „Amerikai rapszódíát”. Ha te Elizabeth-tel segítenél néhány további „népdalt” találni – lehet néger vagy indián is (ha van ilyen) – szörnyen hálás volnék. A Firesidebook népdalai nagyobbrészt lassúak. Szükségem lenne pár táncdallamra (de nem újakra).⁶

Baker nagy figyelmet szentelt Dohnányi kérésének, s nemcsak az OU zenei tanszékének folkloristáitól kért tanácsot, hanem a téma egy specialistájával is felvette a kapcsolatot.⁷ Ennek ellenére a konkrét dallamok kiválasztásában feltehetőleg nem volt tényleges szerepe, hiszen Dohnányi – valószínűleg már fentebb idézett levele írását megelőzően – az *Amerikai rapszódia* összes szöveges dallamát megjelölte a *Fireside Book* című népszerűsítő kiadványban.⁸ Választása az alábbi dallamokra esett: *On Top of Old Smoky* (amerikai népi ballada); *I Am a Poor Wayfaring Stranger* (amerikai fehér spirituálé); *The Riddle Song* (angol népdal amerikai szöveggel); *Turkey in the Straw* (amerikai népdal); *Sweet Betsy from Pike* (angol népdal amerikai szöveggel), lásd az 1. kottát a 164. oldalon. Az autográf tisztázathoz tartozó forrásmegjelölés szerint az idézett levél keletkezésekor még hiányzó gyors táncdallamokat, a két *country dance*-t Dohnányi Hollace E. Arment gyűjteményéből kölcsönözte.⁹

A megfelelő alapanyag után való kutatás majdnem egy esztendőig tartott, tehát, de a kompozíciós munka ezután sem haladt a várt ütemben.¹⁰ Visszaemlékezésében Dohnányi persze többször hangsúlyozta, hogy megrendelésre általában is nehezen komponált:

5 *Fireside Book of Folk Songs*, ed. Margaret Bradford Boni, New York: Simon and Schuster, 1947.

6 „I went carefully through the Harvard Songbook. Unfortunately I did not find anything which could be appropriate for my purpose. [...] So I changed my mind and dropped the idea to use 'College'-Songs in my composition. As I found some very nice melodies in the 'Fireside Book', I think I will write a kind of 'American Rhapsody'. If you or Elizabeth would help me in finding some more 'folk tunes' – it could be also negro or indian (if there are such) – I would be awfully grateful to you. The folksongs in the Firesidebook are mostly slow ones. I need some Dance Melodies (but not new ones).” Dohnányi levele Bakernek, 1952. augusztus 28. BF.

7 Lásd például: „I am going to take up with the Music Department your request for folk songs which would contain dance melodies. Also, I am writing a friend of mine who did a lot of work on American Indian music. His name is Dr. William Howie. [...] He is working at Harvard this year, and I am going to ask him to write directly to you about some research work which he did on American music.” Baker levele Dohnányinak, 1952. szeptember 9. BF.

8 Kérdéses viszont, hogy maga a *Fireside Book* hogyan került Dohnányi látókörébe és tulajdonába – erre sem az athenszi levelezés, sem Dohnányi példánya nem ad választ. A bejegyzéseket is tartalmazó kötet a mai napig a Dohnányi-házban található (Tallahassee, Beverly Court 568).

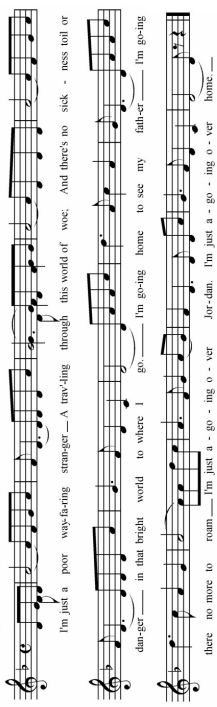
9 A zenei autográfon tévesen „Armend” szerepel. Hollace E. Arment (†1976) zenetörténész és énekes volt, aki a tallahassee-i Florida Community College-on is tanított. Hogy Dohnányi pontosan milyen gyűjteményre utal itt, az nem tisztázott. Pruett figyelmét mindazonáltal valószínűleg elkerülte a partitúra ezen utalása, így ő európai eredetet feltételezett e dallamok esetében. (Pruett, 174.)

10 Egy interjúban a szerző elmondta, hogy az *Amerikai rapszódia* komponálása a nehézkes indulás után sem volt folyamatos. „The work was not continuous. After doing the sketch, I left it for a few weeks, so I could return, and look at it objectively with 'fresh eyes'. After making a few alterations, I then started on the industrious task of composing and scoring. I finished sometime in October.” Myron Henry: „Would Join OU Faculty: Interview With Composer von Dohnanyi Furnishes Interpretation of 'Rhapsody'”. *Ohio University Post* (1954. február 26.). Forrás: Scrapbook, FSU Dohnányi Collection.

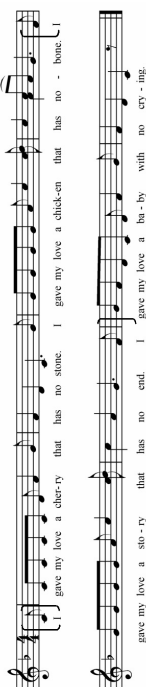
On Top of Old Smoky (Fireside Book; amerikai népi ballada, első gyűjtés: 1911)



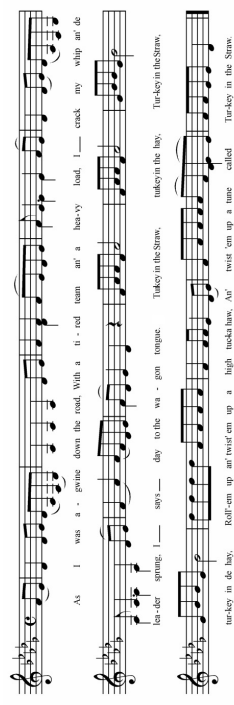
The Wayfaring Stranger (Fireside Book; fehér spirituálé, első kiadás: 1816)



The Riddle (Fireside Book; 15. századi eredetű angol népdal amerikai szöveggel)



Turkey in the Straw (Fireside Book; amerikai népdal, első kiadás: 1829)



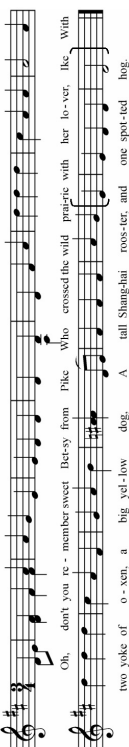
1. country dance (Hollace E. Arment gyűjteménye, 18. szd.?)



2. country dance (cotillion; Hollace E. Arment gyűjteménye, 18. szd.?)



Sweet Betsy (Fireside Book; angol népdal amerikai szöveggel, első kiadás: 1858)



1. kotta. Az Amerikai rapszódiaiban feldolgozott dallamok (Dohnányi változataival)

Amikor kellett a pénz, kénytelen voltam mégis „rendelésre”, úgynevezett „comissio”-ra írni, ami kétszeresen nehezemre esett. Emlékszem, az „Amerikai Rapszódia” két évig készült, mert hiába tanulmányoztam a régi amerikai népdalokat, nem éreztem ihletet, hogy azt a rövidke darabot összehozzam, s csak két év múlva jött el az idő amidőn végre úgy alkothattam meg ezt a művet, hogy megelégedetté tett.¹¹

1953 októberében, két évvel a felkérést, s egy évvel a dallamok kiválasztását követően a szerző a partitúra elkészültéről értesítette ohioi barátait.¹² Baker nem tévedett, amikor azt jósolta, a mű „királyi fogadtatásban”¹³ részesül majd: a közönség az est során többször is állva ünnepelte Dohnányit, az egyetem pedig díszdoktori cím adományozásával ismerte el fáradozásait.

Rapszódia-forma?

Az *Amerikai rapszódia* címe maga is előre bocsátja az elemzés két alapvető szempontját, azaz hogy a mű, alapanyagán túl mitől „amerikai”, illetve hogy miképp épül nagyforma, „rapszódia” a felhasznált dallamokból – elsőként ez utóbbit fogom bemutatni. Dohnányi az *Amerikai rapszódia* előtt csupán két, egytétéles zenekari kompozíciót írt:¹⁴ a fiatakori *Zrínyi*, illetve az 1923-as *Ünnepi nyitányt* (Op. 31).¹⁵ A *Rapszódia* azonban játékidéjében is terjedelmesebb, s felépítésében is különlegesebb e két, szonátaforma-alapú műnél.¹⁶ Sajátos egytétélessége ugyanis több, önmagában is teljes formaként azonosítható szakaszt rejt magában (1. ábra a 166. oldalon). Talán a személyes ohioi kapcsolatnak köszönhető, hogy a bemutató szervezőinek a szokásosnál terjedelmesebb szerzői műismertetőre sikerült szert tenniük, mely így szól:

A mű a népszerű *On Top Of Old Smoky*-val indul, amely szabad feldolgozásban, bevezetésként jelenik meg. Az első fő rész az *I Am A Poor Wayfaring Stranger* című fehér spirituáléra épülő 3 variációból áll [...] A harmadik változat észrevétlenül átvezet a középrészbe, amelyet egy vidám *mountain song* Kentuckyból, a *The Riddle* alkot [...] Ez összefonódik az

11 Dohnányi Ernő: *Búcsú és üzenet*. München: Nemzetőr, 1962, 33.

12 „I was delighted to receive your letter of October 17th telling me that the score to the 'American Rhapsody' has been completed, and that we can expect it soon.” Ahrendt levele Dohnányinak, 1953. október 28. BF.

13 „Karl Ahrendt was in and said that he was delighted with the 'American Rhapsody' and thought it would have a 'royal welcome'.” Baker levele Dohnányinak, 1953. december 23. BF.

14 Ezek mellé állítható esetleg még a bevezetésből, témából és 11 változatból, valamint zárófűgából álló zongoraversenye, a *Gyermekdal-variációk* (Op. 25); illetve a gyermekkori B-dúr nyitány (1892, kézirat, előadatlan).

15 Érdekes, hogy mindhárom kompozíció külső inspirációra született: a *Zrínyi* a zeneakadémiai Királydíj pályázatra készült (nyertes műként 1897. június 2-án mutatták be); az *Ünnepi nyitány* pedig arra a Buda és Pest egyesítésének 50. évfordulójára, 1923. november 19-én rendezett díszhangversenyre, melyen Bartók *Tánc-suite*-jét és Kodály *Psalmus hungaricus*-át bemutatták.

16 A *Zrínyi* lassú bevezetéssel és erőteljes kódával keretezett szonátaforma feszes kidolgozási résszel és tömörített reprízzel; az *Ünnepi nyitányt* pedig szonátaszerű indulás, hosszas kidolgozási rész jellemzi, s legfontosabb része a *Himnusz*, a *Szózat* és a *Magyar hiszekegy* dallamait összefűző, bombasztikus kóda.

A: Bevezetés	
1. indulás (Allegro)	2. indulás
<i>On Top of Old Smoky</i> - - - - -	
1. ütem	25.

B: Téma és variációk			
Téma (Andante...)	1. variáció (Poco più mosso)	2. variáció (Allegro)	3. variáció (Tempo del tema)
<i>Wayfaring stranger</i> - - - - -			
45. ütem	64.	93.	116.

C: Scherzo		
Főrész (Allegretto vivace)	Trió	Főrész visszatérése (Allegro vivace)
<i>The Riddle</i> - - - - -	<i>Turkey</i> - - - - -	<i>The Riddle</i> + <i>Turkey</i> - -
145. ütem	170.	194.

D
(Adagio)
<i>Wayfaring</i> (+ <i>Turkey</i>)
217. ütem

E: Scherzo–rondó				
Főrész [1. téma] (Presto)	[2.téma]		Trió	Főrész visszatérés – kódá
<i>1. country dance</i>	<i>2. country dance</i>		<i>1. + 2.</i> <i>country dance</i>	<i>Sweet Betsy</i> + <i>1. c. d.</i> <i>1. + 2. country dance</i> (+ <i>Old Smoky</i>)
237. ütem	324.		384.	414.

1. ábra. Az Amerikai rapszódia formája

országszerte ismert *Turkey in the Straw*-val. A *Wayfaring Stranger* kontrapunktikusan fel dolgozott első ütemeinek rövid visszatérését követően kezdődik a harmadik, befejező rész, egy gyors Presto. Ebben a jól ismert *Sweet Betsy From Pike* is megjelenik a két country dance egyike mellett.¹⁷

Dohnányi tehát háromrészesnek tekintette művét, de az egységek belső felépítését – a variációkat leszámítva – nem részletezte. A könnyebb követhetőség érdekében az alábbiakban öt szakaszt (A, B, C, D, E) különítet el, hiszen bár a bevezetés (A, 1–44. ütem) és a *Wayfaring stranger*-dallam visszatérése (D, 217–236. ütem)

17 „The work begins with the popular, ‘On Top Of Old Smoky’ freely used as Introduction. The first main part consists of 3 variations on the White Spir[i]tual ‘I Am A Poor Wayfaring Stranger’ (Andante quasi adagio). The third variation leads imperceptibly into the middle section, a gay Kentucky Mountain Song, ‘The Riddle’ (Allegretto vivace). This is interwoven with the universally known ‘Turkey in the Straw’. After a short return to the first measures of the ‘Wayfaring Stranger’ worked up contrapuntally, the third, concluding part begins as a quick Presto. The well known ‘Sweet Betsy From Pike’ appears in one of two Country Dances. The work ends with a few measures of ‘Alma Mater Ohio’ together with one of the Country Dances and referring once again to ‘Old Smoky’.” Dohnányi műismertetője az *Amerikai rapszódia*ról, dátum nélkül. BF.

nem értelmezhető önálló formarészként, dramaturgiailag mindkettő kulcsfontosságú.¹⁸

A terjedelmesebb egységek a következőképp jellemezhetők. A gyors tempójú szakaszok felépítése (C, 145–216. ütem; E, 237–466. ütem) leginkább a scherzo-formához hasonlít. A C főrészének a *The Riddle*-dallam feldolgozása felel meg (a visszatérésben fugatóval), míg a trió a *Turkey in the Straw*-melódiára épül, s a főrésszel elsősorban groteszk, rézfúvós hangszerelésében kontrasztál. Az E szakaszban hasonló háromrészesség ismerhető fel – igaz, a dallam inkább rondó-téma-jellegű, s a főrész visszatérésében, a végső kulminációban nemcsak az 1. country dance, hanem számos korábbi téma is felvillan. A lassabb alaptempójú B szakasz a partitúrában is jelzett variációs formában íródott, melyben a *Wayfaring stranger*-dallam exponálását (2a kotta, a 2a–d kottát lásd a 168–169. oldalon) három változat követi. Az 1. variációt kétféle stratégia alakítja: egyfelől az eredeti dallamot körülíró díszítés, másfelől a Dohnányinál jellegzetes „kivonatóló” technika, ami a téma egy karakterisztikus elemének – itt a *wayfaring stranger*-szavakra eső lehajló motívumnak – kiemelését jelenti (2c kotta). A harcias 2. variáció új, pontozott ritmusos, *staccato* alapképletet vezet be, technikája szempontjából pedig a Dohnányi-művekben szintén gyakori „témafeje-változatok” közé sorolható, hiszen anyaga csaknem teljes egészében a téma kezdőmotívumából épül. A 3. variáció a spirituálé első letétjének hangvételéhez közelít, s annak érzelmes, dúr verzióját hozza (2e kotta, a 2e–f kottát lásd a 170–171. oldalon).

A variációs forma természetesen nem zárul éles határvonallal: a *Wayfaring stranger* utolsó motívumát Dohnányi a következő dallam, a *The Riddle* egy részletevé alakítja át (134–146. ütem). Annak ellenére azonban, hogy leírása szerint „a harmadik változat észrevétlenül átvezet a középhrészbe”, ez a motívum-transzformációs megoldás nem illeszkedik igazán szervesen a zene hangzó folyamatába. A többi egység is lazán kapcsolódik egymáshoz, így a hallgató világosan érzékeli, amint egy-egy rész lezárul és szertefoszló anyagából valami új tűnik elő. Ráadásul a formai egységek dramaturgiailag függetlenek egymástól, ugyanakkor mégiscsak rövidek ahhoz, hogy a kompozíció egyszerűen több hangszeres forma *attacca* egymás mellé állításaként hatna. A mű egy olyan különös és meglehetősen laza forma-komplexumként fogható tehát fel, melyben klasszikus formák követik egymást: a szabad bevezetés után egy teljes variációs és két szabályos scherzo-forma következik (utóbbiak határán egy, a variációs formához kapcsolódó átvezetéssel).

Dohnányi egy nyilatkozatában persze maga is elmondta, hogy a „rapszódia” műfaj számára nem jelent semmiféle kötöttséget. Szerinte ez a cím éppen a formai szabadságot, a csapongást, „rapszodikusságot” hivatott kifejezni, 47. opuszát pe-

18 Az A egység anyaga az *Old Smoky*-dallam, harsány rézfúvós megszólalásából és két különféle motívumból épül fel (az egyik szigorú, pontozott ritmusos, *staccato* anyag; a másik sikoltásszerű, ereszkedő tizenhatodos figura). A D egységben a rekapituláló *Wayfaring stranger*-dallam témafeje imitációban bukkan fel: a szólamok szabadon, egymást erősítve lépnek be, hogy a szakasz a 229. ütemben csúcspontjára jusson, majd onnan céltalanul aláhulljon.

a
Andante quasi adagio

c
Poco più mosso

2a–d kotta. Téma és 1. variáció az Amerikai rapszodiában (a, c) és a Szimfonikus percekben (b, d)

dig akár „Amerikai fantáziának” is lehetne nevezni.¹⁹ Korábbi, Rapszódia címet viselő művei formai szempontból valóban igen változatosak. A *Szimfonikus percek* „Rapsodia” tétele például egyetlen, hat ütemes motívum hatszori ismétléséből áll; míg a zongorára írt *Négy rapszódia* (Op. 11) darabjai többféle, különböző tempójú anyag ismétlődésén alapuló, laza füzérek, melyekhez valószínűleg Brahms ka-

19 „... the ‘Rhapsody’ might well have been called the ‘American Fantasy’. A rhapsody is merely the name of a piece of music... it has no strict form... it is a fantasy... merely rhapsodic.” Myron Henry: „Would Join OU Faculty: Interview With Composer von Dohnányi Furnishes Interpretation of ‘Rhapsody’”. *Ohio University Post* (1954. február 26.). Forrás: Scrapbook, FSU Dohnányi Collection.

b *Andante poco moto*
Tema del secento

Corno ingl. *p espr.*

Arpa *p*

d [*Andante poco moto*]

Ob. *p dolce*

Cl. (La.) *p*

Fg. 1. *p*

Fg. 2. *p*

Arpa *pp*

rakterdarab-rapszódiai szolgálhattak mintául.²⁰ Az *Amerikai rapszódia* azonban sem ezekre, sem Liszt és Bartók lassú–gyors rapszódia-struktúrájára nem hasonlít igazán, még ha kétségtávol van is egy gyorsuló íve a darabnak.²¹ Leginkább talán Liszt egy tételbe foglalt ciklikus formáival rokoníthatjuk, bár terjedelme és szaka-

20 Zongoraművészként – egészen az utolsó évekig – előszeretettel tűzte műsorára a h-moll, g-moll (Op. 79/1, 2) és az Esz-dúr (Op. 119/4) Brahms-rapszódákat.

21 Ezt maga Dohnányi is fontosnak látta kiemelni, hiszen annyit azért megjegyzett a darab dramaturgiájáról: „The Rhapsody begins with a slow introduction and ends fast.” Myron Henry: i. m. Forrás: Scrapbook, FSU Dohnányi Collection.

e

Tempo del tema

p dolce

Fl. 1-2.

Cl. 1-2.
(Si ♭)

Fg.

Cor. 1-2.
(Fa)

Cor. 1-2.
(Fa)

Vi. I.

Vi. II.

Vlc.

Cb.

p

mf espr.

2e–f kotta. A 2. variáció az Amerikai rapszodiában (e) és a fisz-moll szvit nyitótételében (f)

szainak formája, sorrendje miatt ez a párhuzam sem bizonyul meggyőzőnek. Mint láttuk, Dohnányiban kezdetben Brahms *Akadémiai ünnepi nyitánya* merült fel mintaként. S bár a kompozíció „helyi” verziója, melynek kódjában az *Alma Mater Ohio* című dallam is felbukkan – ezt a szerző a végleges változatból kihúzta –, valóban összevethető Brahms művének hasonló hangzású, a *Gaudeamus igitur*-dallamot felidéző kulminációjával, a darabok közt egyéb szerkezeti és hangvételbeli rokonság nemigen fedezhető fel. Formai szempontból talán inkább a *Tragikus nyitány* komplex, különféle értelmezésekre feljogosító szerkezete lehetett példa Dohnányi számára – bár az egyedi forma kialakításában az *Amerikai rapszódia* teljesen más úton jár.²² A lehetséges minták között végül Gershwin *Rhapsody in Blue* című művét is

22 A *Tragikus nyitány* különféle formai értelmezésekről lásd például James Webster: „Brahms’s *Tragic Overture*: the Form of Tragedy”. In *Brahms. Biographical, Documentary and Analytical Studies*, ed. Robert Pascall, Cambridge: Cambridge University Press, 1983, 99–124.

f
Andante tranquillo

Ob. 1. *p espr.* *mf*

Cor. (E) *p*

Arpa *p*

Vla. *p*

Vlc. *p dolce*

Cb. *p*

érdemes megemlíteni. Nemcsak azért, mert Gershwin eredetileg ugyancsak az *American Rhapsody* címet adta volna kompozíciójának, hanem mert a darab szerkezete szintén teljesen kötetlen. Persze Gershwin és Dohnányi „formai szabadsága” aligha említhető egy lapon – a magyar zeneszerző tradicionális és fegyelmezett formakoncepcióját jól jellemzi, hogy még „szabad” nagyformája is hagyományos egységekből áll. Felmerül tehát a kérdés, hogy ez a különleges, elemeiben azonban nagyon is szokványos és kötött forma mire utalhat; mit jelezhet a szaggatottság, töredékesség; s mindez milyen kapcsolatban állhat a dallami alanyaggal vagy a kompozíció alkalmoszerűségével.

Alapanyag és szövésmód

Dohnányi a következőképp emlékezett vissza műve alapötletének megszületésére:

Amikor azon gondolkodtam, milyen mű is legyen, nyilvánvaló volt, hogy valami amerikaias illene az alkalomhoz. Ez vezetett a gondolatra, hogy amerikai népdalok felhasználásával írjak rapszódiaát, olyanféleképpen, ahogy Liszt tette a *Magyar rapszódiai*ban.²³

Mint azonban láttuk, a szerző igencsak nehezen talált rá erre a „valami amerikaias” alapanyagra. Sokáig inkább helyi jelentőségű diákdalokban, s nem széles

23 „In choosing the sort of the work, it was obvious that something American would be appropriate. This led to the idea of using American folk tunes for a Rhapsody, much as Liszt did in his Hungarian Rhapsodies.” Dohnányi műismertetője, dátum nélkül. BF.

körben ismert népdalokban és „nemzeti” rapszóriában gondolkodott. Az anyag elégtelenségét tapasztalva azonban változtatott koncepcióján, így került előtérbe a mű amerikai jellege. A dallamok közt való kutakodását egy szempont bizonyosan befolyásolta: lehetőség szerint nem műdalokat akart feldolgozni. Ezt nemcsak levezetése bizonyítja, hanem az is, hogy saját *Fireside Book*-példányában eredetileg néhány további melódiát is bejelölt, ezeket azonban utólag kihúzta és figyelmeztetően melléjük írta: „Foster” – azaz Stephen Foster kompozíciói.

Ettől eltekintve azonban az *Amerikai rapszória* dallamai zenei szempontból igen csak különbözőek, így aligha szolgálnak útmutatással arra vonatkozólag, hogy Dohnányi választása mi alapján esett éppen rájuk. A legimpozánsabb a *Wayfaring stranger* című „fehér spirituálé” melódiája: eol (dór) hangnem, pentaton hangkészlet, nagy szótagszámú sorok, boltíves (*aaba*) szerkezet jellemzi. A hármashangzat-felbontásra épülő, mindössze kétsoros *Old Smoky* ellenben szinte minimális zenei alanyaggal szolgál. Talán a táncos lejtésű *The Riddle* egyszerű mixolid kvintváltása a leginkább le-tisztult; míg a kissé túlbonyolított motivikájú *Turkey in the Straw* és *Sweet Betsy* szinte együgyűnek tűnik – nem annyira az *Amerikai rapszória* többi dallamához, hanem például a korábbi Dohnányi-művekben feldolgozott magyar népdalokhoz képest.

A választott dallamok tehát eleve meglehetősen színes csoportot alkotnak, és Dohnányi feldolgozásai még inkább hangsúlyozzák a köztük lévő különbséget. A legnagyobb súlyt az *I am a poor wayfaring stranger* kezdetű spirituálé megjelenése kapta – ez ugyanis teljes alakjában, sajátosan gyengéd hangszereléssel kiemelve csendül fel. A dallam függetlenségét Dohnányi oly módon is érzékeltette, hogy azt exponálását követően sem tördelte motívumaira, hanem variációs formában bontotta ki. Így a melódia eredeti alakja is nyomatékosabb lett, ugyanakkor a kidolgozásnak is tágabb tere nyílt, amit a zeneszerző ki is használt, hiszen három különböző hangvételi karaktervariációt komponált hozzá.

Megszakítás nélkül szólal meg a két *country dance*-dallam is, ám ezek jóval kevésbé mutatkoznak jelentékenynek, mint a *Wayfaring stranger* tágas melódiája. Motivikájuk ugyanakkor kiválóan alkalmasnak bizonyult a feldolgozásra. Az első dallam elemeit például a komponista hol tonálisan elcsúsztatta egymás mellől (3. kotta), hol mechanikus zenei fokozás alapanyagaként használta, hol pedig a kísérőanyagokra is kiterjesztette a jellegzetes 9/8-os alaplüktetést. A dallam így tehát elsősorban motívumaira tördelve jelenik meg a mozaikszerűen összeállított, jellegzetes Dohnányi-finálészövetben.



3. kotta. Az 1. country dance motivikus feldolgozása (a 311. ütemtől, kivonat)

Az 1. country dance-re zenei szempontból leginkább a *The Riddle* hasonlít, s talán ebből adódik, hogy feldolgozásuk is rokon. A *The Riddle*-t azonban Dohnányi már az első elhangzáskor soraira bontotta, a sorok közé pedig a dallam motívumait visszhangzó ütemeket illesztett be (a négy sor után 3–3–9–3 taktust, 4a kotta a 174. oldalon). A *The Riddle* ebből következően soha nem szólal meg a mű során egyvégtében, mivel azonban közel azonos sorokból, kvintváltóan épül, enélkül is könnyen felismerhető marad. Az *Old Smoky* és a *Turkey in the Straw* dallamok is sorakra bomlanak első megszólalásaik során, de esetükben a sortörésekre ékelt anyag ráadásul független saját motívumaiktól (utóbbinál a beillesztett szakasz a *The Riddle* motívumaiból épül). A hetedik dallam, a *Sweet Betsy* bír a legkevesebb önállósággal: ez kizárólag az 1. country dance ellenpontjaként bukkan fel.

A dallamok exponálásának, feldolgozásának és formálásának módja világosan tükrözi tehát a köztük fennálló hierarchiát, s bizonyos esetekben választ ad arra is, hogy Dohnányi vajon miért ezeket választotta. A *Turkey in the Straw* és a *Sweet Betsy* csupán futó, komikus epizódként van jelen. Anyagukat a szerző másutt nem használja fel, motivikai szempontból tehát meglehetősen elszigeteltek. Az ilyen egyszerű dallamok azonban megfelelő hangszereléssel társítva a humor forrásai lehetnek, s valószínűleg éppen emiatt kelthették fel Dohnányi figyelmét. Az *Old Smoky*-dallam szintén elkülönül környezetétől, kiválasztását azonban valószínűleg egy kifejezetten motivikai jellegű szempont indokolta: minden bizonnyal fanfárszerű, hármashangzatos témafeje miatt került a Rapszódia élére. A *country dance*-ek és a *The Riddle* mellett pedig talán azért döntött a szerző, mert kiváló alapanyagot jelentenek a motivikus feldolgozáshoz, miközben mégis felismerhetőek maradnak. Mindebből úgy tűnik tehát, hogy Dohnányit elsősorban különféle zenei szempontok vezették a válogatás során – vagyis nem a dallamok történeti közege, szövege, egymással való esetleges összefüggései. Az egyetlen kivételnek a *Wayfaring stranger* látszik, amelynek önállóságát és érinthetetlenségét a szerző kifejezetten hangsúlyozta – vizsgálódásunkat érdemes tehát ezen a nyomon folytatni.

„A wayfaring stranger”

A *Wayfaring stranger*-dallam felhasználása – exponálása, feldolgozása illetve formálása – számottevően különbözik a többi dallam kezelésétől. Míg másutt a zeneszerző már az adott dallam első megjelenésekor hajlamos „siettetni” az anyag kibontakozását, addig a *Wayfaring stranger* elhangzására bőven hagy időt, ennek következtében az háborítatlan szigetet képez a kompozíció folyamatában, s bensőséges tónusával határozottan kirí villódzóan színes, olykor szinte harsány környezetéből. A szerző a többi dallamot – legkésőbb a feldolgozás során – elemeire tördelte, viszont a *Wayfaring stranger* esetében még a variációkban sem csorbult a melódia. Mindemellett a hozzá kapcsolódó forma bizonyul a kompozíció belső egységei közül a legteljesebbnek, leginkább önállónak. Joggal feltételezhető tehát, hogy ez a dallam Dohnányi számára valami okból nagyobb jelentőséggel bírt.

Erről árulkodik a *Wayfaring stranger*-dallam visszatérése (D) is. E patetikus, *Adagio* szakaszt a soron következő, 4. változatnak is tekinthetjük, mégpedig a 2.-hoz

a
Allegretto vivace

Fl. 1-3.
Ob. 1-2.
Cl. 1-2.
(Sib)
Fg. 1-2.
Cor. 1-4.
(Fa)
Tr. 1-3.
(Sib)
Trb. 1-3.
VI. I.
VI. II.
Vla.
Vlc.
Cb.

4a–b kotta. A Riddle-szakasz a 145. ütemtől (a) és a Gyermekdal-variációk 2. variációja (b)

hasonló témafej-variációnak, melyben a téma kezdőmotívuma jelenik meg ellenpontos feldolgozásban. Hangvétele markánsan elüt a téma exponálásának tónusától: a csendes melankólia itt tragédiává fokozódik. A komor hangvétel miatt Laura Moore Pruett feltételezte, hogy Dohnányi a „wayfaring stranger”-képpen saját sorsa, az emigrációt követő, bolyongással telt nehéz évek szimbólumát látta.²⁴ Meglátását azzal támasztotta alá, hogy Dohnányi harmadik felesége a zeneszerzőről szóló életrajzában, a *Song of Life* idevágó fejezetében is ezt a kifejezést használta:

Tudtam: ez az utazás [ti. 1948-ban, Európából Dél-Amerikába] akár vagyont, hírnevet és kényelmet is hozhat számunkra, mégis tartottam tőle, hogy ehelyett boldogtalan hazátlanok, vándorló idegenek [„wayfaring strangers”] maradunk örökké.²⁵

²⁴ Pruett, 171.

²⁵ „I knew that this voyage could bring us wealth, fame, and comfort, I feared that we would instead remain unhappy aliens and wayfaring strangers forever.” Ilona von Dohnányi: *Ernst von Dohnányi. A Song of Life*, ed. James A. Grymes, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2002, 168.

b
Risoluto

Picc.

Fl. 1-2.

Kl. 1-2.
(C)

Fg. 1-2.

Cor. 1-4.
(F)

Pf.

VI. I.

VI. II.

Vla.

Vlc.

Pruett teóriáját igazolja, hogy a levelezés tanúsága szerint Ilona von Dohnányi éppen az *Amerikai rapszódia* kompozíciós munkálatait követően dolgozott legnagyobb intenzitással könyvén,²⁶ így a zeneszerző érdeklődési körébe kerülő kifejezés könnyen beszűrődhetett az alakuló szövegbe. Sőt, még az is lehetséges, hogy a dallam kifejezetten szövege, annak is e központi szimbóluma miatt keltette fel Dohnányi figyelmét. A variációs stratégia legalábbis erre utal: szigorú motivikus fejlesztésre nem kerül sor, ehelyett a spirituáléhoz lazán szőtt karakterváltozatok csatlakoznak. Pruett e sokszínűséget is megkísérelte bevonni értelmezésébe, olyanmódon, hogy még a témadallam hangvételétől leginkább különböző 2. variációt is a *wayfaring stranger*-képpel magyarázta: úgy vélte, a harcias változat Dohnányinak

A kifejezés később még egyszer, 1953-as Atlantic City-i látogatásuk leírásakor is felbukkan – elsősorban anyagi korlátaikra utalva –: „Dohnányi found Atlantic City to be an interesting, luxuriously fashionable town. The seemingly endless walk along the seashore, with the stupendous shops and the throngs of people, made a fascinating picture in the sunshine. The Maestro and I sat on a bench, holding hands, and in this whirl of people we had never felt so forlorn and lonesome in our lives. I do not know exactly how he felt, for he was silent, but for my part, the sight of all the wealth around us made me feel like a wayfaring stranger.” Ilona von Dohnányi, i. m., 197.

26 Lásd például Dohnányi Mária 1954–1956-os leveleit Dohnányiéknak. MTA Zenetudományi Intézet, Dohnányi Archivum: McGlynn-letéti anyag, 167–198.

a sors kegyetlensége felett érzett indulatait tolmácsolja.²⁷ Bár ez a feltételezés kevésbé látszik meggyőzőnek, az jó kiindulópontnak tűnik, hogy a karakterváltások dramaturgiája mögött valamiféle programot keressünk.

Az *Amerikai rapszódia* angolkürtön felcsendülő, vonós orgonaponttal kísért spirituáléjának hallatán nem nehéz Dvořák *Új világ szimfóniájának* lassú tételére asszociálni. A *Rapszódia* e részletének van azonban egy másik, mélyebb gyökerű kapcsolata is, mégpedig a szerző saját darabjai között: az életmű ismeretében a *Wayfaring stranger*-melódia hangszerelése elvethetetlenül a *Szimfonikus percek* (Op. 36, 1933–34) variációs tételére emlékeztet. (2b kotta) Az angolkürt középpontba állítása, a téma panaszos hangütése és a dallam fellépő kvintje, dóros színezete is hasonló – még ha a 19. századi „fehér spirituálé” és a 16. századi magyar egyházi dal eredetét tekintve meglehetősen távol esik is egymástól. A két zenei szakasz dramaturgiai hasonlósága a variációk indulásakor még nyilvánvalóbbá válik. Rokon az 1. variációk fafúvós, lágy dallamdíszítése (2d kotta); a finom hangvételt ellenpontozó, markáns 2. változatok karaktere, szövete és felrakása; míg a *Rapszódia* érzelmes 3. variációja az Op. 36 éteri hangzású 3. változatát idézi fel. A hasonlóan exponált téma és a hasonló textúrájú variációk feltűnően egyező sorrendje szinte olyan hatást kelt, mintha Dohnányi újraírta volna a *Szimfonikus percek* variációit új alapanyaggal. Olyan értelemben mondhatjuk tehát a variációsort nem szorosabb értelemben véve zenei fogantatásúnak, hogy dramaturgiáját nem a téma saját zenei tényezői határozzák meg, hanem valamiféle, egy korábbi kompozíciójában kikristályosodott séma, variációs stratégia. Ennek nyomán érdemes további kapcsolatok után kutatni az életműben – kiindulva például abból, hogy a *Wayfaring stranger* 3. variációja a fisz-moll szvit (Op. 19, 1908–09) nyitótételének hasonló dramaturgiai helyzetben álló (két, a témától karakterében eltávolodó változat után mintegy témareprízként, harmadik helyen következő) Fisz-dúr variációjával is rokon. (2f kotta)

Az *Amerikai rapszódia* kapcsolatai

Az *Amerikai rapszódia* bemutatójának egy recenzense a következőképp jellemezte a darabot:

A zenekari színeffektusok, melyek ellenpontként ölelték körül a vezető „Wayfarin’ Stranger” és Sweet Betsey [sic] From Pike” dallamokat, a korai amerikai telepések szőtteseihez hasonló, ragyogó zenei képekből álló, tiszta és tündöklő szövetet hoztak létre.²⁸

A kompozíció legjellegzetesebb vonása valóban az a hangszerelésbeli és tematikus színgazdagság, ami a művet tarka, filmszerűen pergő képek sorozatához te-

²⁷ Pruett, 171 és 173.

²⁸ „The orchestral coloring effects, weaving with counter-themes against the prominent ‘Wayfarin’ Stranger’ and ‘Sweet Betsey From Pike,’ created a clear and lucid pioneer tapestry containing brilliant harmonic-picturization.” Robert Schesvener: „Two OU Musical Landmarks Witnessed at Concert Sunday”. *Ohio University Post* (1954. február). Forrás: Scrapbook, FSU Dohnányi Collection.

szi hasonlatossá. A *Rapszódia* e sajátossága két, stílusában és keletkezési idejét tekintve is rokon zenekari művet idézhet eszünkbe az *œuvre*-ből: a már említett *fisz-moll* szvitet (Op. 19, 1909) és a *Gyermekdal-variációkat* (Op. 25, 1913–1914). A bevezetőről (A szakasz) a mű egy elemzőjének Strauss *Kék Duna keringője* jutott eszébe,²⁹ de ezek az ütemek akár Beethoven IX. szimfóniájának finálé-kezdetét is felidézhetik hallgatóikban. E két, fajsúlyában oly különböző kapcsolódási pont egymás mellé állítása talán különösnek tűnhet, mindenesetre ráirányítja a figyelmet egy problémára. Pruett úgy ítélte, hogy Dohnányi kissé felületesen kezelte kölcsönzött anyagát: az *Old Smoky*-nál például vélhetően nem volt teljesen tisztában a dallam „kulturális konnotációjával”, csakis emiatt társíthatott hozzá oly viharos kísérfanyagot.³⁰ Aligha feltételezhetjük azonban, hogy Dohnányi annyira híján lett volna a humornak, hogy a banális dallamot és a szerelmi csalogásról kisése naivan panaszkodó – ráadásul vaskos paródiákban is közsímsert – verset tragikusnak érezte volna.³¹ Életművében ugyanakkor kézenfekvően adódik a párhuzam: az ártatlan főtémát ál-tragikus hangvétellő bevezetés előlegezi meg a *Gyermekdal-variációkban* (Op. 25) is. A gesztus rokonságát közös zenei jegyek erősítik: a rézfúvók dominanciája, a vonósok pontozásos ritmusképlete, s az elhaló zárás.

A *Gyermekdal-variációk*kal való rokonságát a *The Riddle*-szakasz (C) sem tagadhatja. Előbbi 2. variációja ugyanúgy két ellentétes szakaszból épül, mint a C főrésze: egy, a dúr hangsor alsó kvintjét hangsúlyozó motívumból, és egy, arra tréfás választ adó, kromatikusan ereszkedő *staccato* elemből. (4b kotta) Mint láttuk, hasonló elven alapul a *Rapszódia* C-szakaszának triója is: a *Turkey in the Straw*-dallam egyes sorait követően változó hosszúságú, kontrasztáló anyag ékelődik be. Ez is rokonságban áll a 2. gyermekdal-variációval, ám sajátosan komikus hangszerelése miatt (rézfúvós témaintonáció a magas fafúvók karcsú válaszával szembeállítva) ugyancsak eszünkbe juttathatja a 4. változat tréfás, esetlen hangzását – itt a zongorához a legmélyebb és legmagasabb fafúvók különös összeállítását csatlakozik. Kínálkozik végül egy további kapcsolat is, a *fisz-moll* szvit nyitótételének 5. változata: ezzel a mély regiszterben megszólaló témaintonáció, a mechanikus kíséret suta *staccato*-ja, s mindenekelőtt a sorokat elválasztó, kromatikus fuvolafutam rokonítja.

Az *Amerikai rapszódia* fináléja kevésbé közvetlenül hasonlít más Dohnányi-művekre. Ahogy azonban fentebb Beethoven, Dvořák és Johann Strauss neve is felmerült lehetséges mintaként, úgy a country dance-ek feldolgozását például a Haydn-szimfóniák finálé-hangjához hasonlíthatjuk. Amikor pedig a végső fokozás kavalakádjában heterofónia-szerűen megjelenik az ormótlan hangszerelésű *Sweet Betsy*, akkor sem a zene tulajdonképpeni tartalma, hanem a külső asszociáció ad neki valamiféle vészjósló ízt: Mahler banálist és tragikust egymás mellé állító, kétdimenziós megoldásaira emlékeztet, esetleg Bartók *Concertójának Megszakított közjátékát*

29 Matthew Rye: „Dohnányi: American Rhapsody”. Lemezkísérő-tanulmány. Chandos, 9647, 1998.

30 Pruett, 171.

31 Például: „On top of Old Smoky, All covered with blood [eredetileg: snow], I found [I lost] my true lover, Face down in the mud” [For courting too slow].

juttathatja eszünkbe, jóllehet mondanivalójának súlya nyilván nem hasonlítható ezekhez. A fentiek alapján számos más mű felmerülhet a hallgatóban mint a *Rapszódia* rokona (ezek rendszerint a különböző recenziókban és műleírásokban is megjelennek): a bevezető hangvétele és az *Old Smoky* hangkészlete például Liszt *Faust-szimfóniájának* (I. tétel) grandiózus zárótémájára emlékeztet; a 2. variációban magyaros-verbunkos szín jelenik meg; az 1. *country dance* a *Ruralia hungarica* fináléját idézi; s végül a 2. szimfónia bizonyos elemei is felbukkannak (a scherzo motívumai a *Turkey in the Straw*-ban és a *Sweet Betsy*-ben, a finálé 2. variációja pedig a *Wayfaring stranger* 2. változatában).

Az *Amerikai rapszódia* legfontosabb kapcsolódási pontjait jelentő művekben – a *fisz-moll szvit* nyitótételében és a *Gyermekdal-variációkban* – a szerző törekvése az volt, hogy minél színgazdagabb, csillogóbb, változatosabb textúrákat soroljon egymás mellé. Utóbbit szinte cselekményes zenei mozgalmassága miatt a bemutató recenzensei Strauss *Till Eulenspiegel*-éhez hasonlították, Vázsonyi pedig a mű stílárís sokrétűségét – igen találóan – zenei „Így írtok ti”-nek nevezte.³² A *fisz-moll szvit* variációinak lényege úgyszintén nem a széles melódiájú téma motivikus kibontása, hanem karakterképek létrehozása. Amint az 1910-es budapesti bemutató kritikusa fogalmazott:

[A zeneszerző] nem fél a reminiscenciáktól, nem töri a fejét indoklásokon. És ez adja meg Dohnányi Suite-jének azt a sajátos, egyéni jelleget: a reminiscenciák, és a szabad, kaleidoszkopszerű merész tematika.³³

Ahogy tehát Dohnányi az *Amerikai rapszódia* *Wayfaring stranger*-szakaszában a *Szimfonikus percek* variációs tételének dramaturgiáját és sémáját vette át, úgy a mű egyéb részeihez más, korábbi műveiben – elsősorban karaktervariációiban – már kipróbált és sok esetben nagyon sajátos, jól felismerhető textúrákat kölcsönzött. Éppen a rokonságok leplezetlensége miatt merül fel, hogy az önidézés mögött valamiféle tudatosság rejlik. Kérdés, hogy ez miképp egyeztethető össze a mű alkalmoszerűségével – ezért a továbbiakban a műnek az alanyagon túl kifejeződő „amerikanizmusát” is szükséges közelebbről megvizsgálni.

„From the New World” – Dohnányi amerikanizmusáról

Pruett szerint Dohnányi 47. opuszának hangsúlyozott amerikanizmusa egyfelől a zeneszerző személyes helyzete, másfelől a történelmi szituáció miatt is indokolt.³⁴ Dohnányi valóban jól érezte magát új hazájában, és 1955 szeptemberében – már csak praktikus szempontok miatt is – örömmel lett az ország állampolgára. A II. világháború idején és az azt követő évtizedben Amerikában fellángoltak a nacionalista érzelmek. Ez vezetett a „kommunista boszorkányüldözés”, a mccarthy-

32 Vázsonyi Bálint: *Dohnányi Ernő*. Budapest: Nap Kiadó, 2002, 130.

33 Jász Dezső: „Dohnányi új Suite-je”. In: *Zenei írások a Nyugatban*, szerk. Breuer János, Budapest: Zene-műkiadó, 1978, 38.

34 Pruett, 175–176.

mus megjelenéséhez is, melynek legviharosabb évei éppen egybeestek a zeneszerző érkezésével, illetve az *Amerikai rapszódia* munkálataival.³⁵ A sors fintora, hogy Dohnányi ez idő tájt éppen az őt szélsőjobb nézetekkel vádoló publikációk következményeivel küszködött, melyek persze részint ugyanúgy a háborút követő politikai számonkérés jegyében láttak napvilágot.³⁶

Dohnányi a politikai vádakra hivatalos úton nem reagált (leszámítva egy 1948 novemberében közjegyző előtt tett nyilatkozatot),³⁷ s a fennmaradt dokumentumok tanúsága szerint barátait sem biztatta erre. Amerikai éveiben általában is tartózkodott a politizálástól: tallahassee-i letelepedését követően néhány kivételt leszámítva még magánleveleiben is kerülte, hogy nehézségeinek, mellőzöttségének előidézőjeként politikai természetű okokat nevezzen meg. Az amerikai időszak során vele készült interjúkban legfeljebb az 1956-os forradalom kapcsán fogalmazta meg véleményét, de ezt is többnyire újságírói unszolásra tette, s az általánosságokon alig lépett túl.³⁸ Cselekedeteit ehhez hasonló, mérsékelt aktivitás jellemezte, bár az 1956-os forradalom után egy magyar diákok javára felállítandó ösztöndíj-alapért koncertezett az FSU-n,³⁹ s két alkalommal fellépett a forradalom évfordulójáról megemlékező buffalói koncerten is.

Talán fontosabb ezeknél, hogy Dohnányi zeneszerzőként sem politizált: az 1956-os forradalom emlékét megörökítő „szabadságharcos induló” komponálására vonatkozó felkérést nem fogadta el.⁴⁰ Magánlevelezésében olykor kifejezetten

35 A kommunistaüldözés az 1940-es évek végétől az 1950-es évek végéig tartott. McCarthy hírhedtté vált wheelingi beszédét 1950. február 9-én tartotta meg, s a mccarthyizmus tulajdonképpeni lezárulását az Oppenheimer-ügyhöz, 1954 júniusához szokás kötni. Lásd Magyarics Tamás: „A Mccarthyizmus. Boszorkányüldözés az Egyesült Államokban”. *Rubicon* 50–51 (1995/6–7.), 39–42.

36 A Dohnányit érintő politikai vádak amerikai terjedéséről jelenleg Vázsonyi monográfiájának idevágó fejezetei adják a legalaposabb áttekintést. Vázsonyi, 267–293. Lásd továbbá a James A. Grymes által közölt dokumentumokat Ilona von Dohnányi: *Ernst von Dohnányi. A Song of Life*, ed. James A. Grymes, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2002, 223–234.

37 1948. november 26. FSU Kilényi–Dohnányi Collection: „Political Documents”, 35. Közli: Grymes, 206.

38 Az 1956-os eseményekhez kapcsolódó cikkek közül lásd például Martin Dyckman: „Hungarian-Born Dohnányi Marvels At Courage Of Anti-Russian Patriots”. *The Florida Flambeau* (1956. november 2.). Ann Waldron: „Wife Of Composer At FSU: Ilona Is A Bit Younger Than The Maestro”. *Tampa Sunday Tribune* (1957. július 28.). Forrás: Scrapbook, FSU Dohnányi Collection.

39 1957. január 15., Tallahassee. Ennek az ösztöndíj-alapnak a segítségével sikerült Vázsonyi Bálintot, Dohnányi első monográfusát Floridába vinni.

40 A Hungarian Freedom Fighters levele Dohnányinak, 1959. május 17. FSU Kilényi–Dohnányi Collection: „Dohnányi Letters 1958–60”, 93. Abban, hogy ezt a megbízást nem vállalta, természetesen számos más ok is közrejátszhatott. Dohnányiné például 1955. december 15-én azt írta Schulhofnak, hogy öt jótékonyági felkérés érkezett hozzájuk az adott hónapban, de mivel ezt anyagilag nem engedhetik meg maguknak, Ilona „valamennyit nemes és fellengzős szavakkal” visszautasította. FSU Dohnányi Collection: „McGlynn Letters”, 339. Az óvatosság azonban mindenképpen érthető, hiszen az 1920–30-as években hasonló felkérésekre készült Dohnányinak három olyan alkalmi politikai darabja, amelyek léte később a vádpontok közé került. *Hitvallás – Nemzeti ima* (1920, négy különböző apparátusra), *Magyar Jövő* (1920, négy szólamú vegyeskar) *Magyar induló – Nemzeti egység indulója* (1933, ének-zongora vagy kórus-zongora). Az utóbbira vonatkozóan lásd például: „Already in 1933 Dohnányi had composed the Gömbös March in tribute to the Hungarian Prime Minister Gömbös, who was among the very first to pull Hungary into the orbit of the Axis.” Andrew Sík levele Leon Goldsteinnek, 1949. július 5. FSU Kilényi–Dohnányi Collection: „Political Documents”, 51.

utalt rá, hogy igyekszik elhatárolódni az 1956-os és egyéb magyar emigrációs közösségektől. Ennek egyik okát – közvetve – Takács Jenő fogalmazta meg egy Dohnányinak szóló levelében:

Ami a Radio Free Europe-ot illeti, feleségem, Éva osztozza nézetét. Engem is csábítgatnak Münchenbe jó fizetéssel. De Éva lebeszélte, mondván hogy nem tiszta dolog honfitársainkat kellemetlenségekbe behuzni és felheccelni, amikor mindez ugysem változtat a helyzeten.⁴¹

Hogy Dohnányi került a politikai állásfoglalást, az nyilvánvalóan egyrészt a Magyarországról kiinduló rágalmak okozta sértettséggel indokolható, másrészt pedig fokozott óvatosságra utal. Mindezt összevetve úgy tűnik, a korszak leginkább „politizáló” műve az *Amerikai rapszódia* lehet, hiszen címében és alapanyagában nacionalista érzelmekre apellál, és az új közeggel való azonosulás és alkalmazkodás gesztusaként értelmezhető.

Pruett tanulmányában megemlíttette, hogy Amerikában a zenei nacionalizmus a 20. század első felében volt jellemző, s mindenekelőtt Aaron Copland és Roy Harris nevéhez és tevékenységéhez köthető.⁴² S bár megjegyezte, hogy az *Amerikai rapszódia*val keletkezési ideje miatt kevés mű állítható párhuzamba, nem hangsúlyozta, hogy az ötvenes években e tendencia már divatjamúltnak számított. A zenei amerikanizmus történetét feldolgozó monográfiájában Barbara Zuck részletesen tárgyalta e jelenség motivációit.⁴³ Szerinte az amerikanista szerzők elsődleges szándéka az volt, hogy megváltoztassák az amerikai zenének és zenei életnek az európaival szemben hátrányos helyzetét, s megteremtsék az amerikai zeneszerzés közegét – vagyis biztosítsák a kiadási és előadási lehetőségeket; megszilárdítsák a zeneszerzők szociális helyzetét, illetve segítsenek a zenei inspirációs források megtalálásában. Ezek az általános célok az évek során társadalmi, politikai és esztétikai törekvésekkel is összefonódtak: az 1930-as évek elején például a zenei amerikanizmus elsősorban baloldali eszmék kifejezésére szolgált. Dohnányinak a politikai–társadalmi szempontokhoz természetesen nem volt, nem lehetett köze, koncepciója legfeljebb azzal az esztétikai állásfoglalással kapcsolható össze, hogy az amerikanizmus egyben közérthető, anti-modernista írásmódot is jelentett. A közönség és a modern zene közti szakadékot az amerikanista szerzők alkalmi művek komponálásával kívánták áthidalni, s ez az *Amerikai rapszódia* keletkezésével is egybecseng. A mű azonban mégsem értelmezhető ebben a kontextusban, ugyanis az amerikanizmus az 1930–40-es évtizedfordulóig virágzott, majd gyorsan megszűnt uralkodó tendencia lenni. Ennek Zuck több okát is megnevezte – például hogy a 2. világháborút követően európai emigráns zeneszerzők is helyet követeltek maguknak az amerikai zenei életben –, de alapvetően azzal indokolta, hogy az amerikanista zeneszerzés ekkorra végeredmény-

41 Takács Jenő levele Dohnányinak, 1952. június 27. FSU Dohnányi Collection: „McGlynn Letters (catalogued in 2005/2006)”, 664.

42 Pruett, 176–177.

43 Barbara Zuck: *A History of Musical Americanism*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1980.

ben elérte céljait.⁴⁴ Hiába írt tehát az 1930-as évek második felében szinte minden amerikai szerző népdal-alapú kompozíciót, Dohnányi műve jó egy évtizeddel később már anakronisztikusnak számított – vagy legalábbis éppúgy nem volt illeszthető az amerikai zeneszerzés kortársi tendenciáinak vonulatába, mint ahogy zenei nyelve általában sem távolodik el a századforduló későromantikus stílusától.

Amennyiben Dohnányi művének amerikanizmusához keressük a mintát, inkább Dvořák 9. szimfóniája adódik párhuzamként. Matthew Rye ezzel kapcsolatban így fogalmazott:

Az amerikai zenére való utalásaik ellenére mindkét mű legalább annyira tekinthető szerzőik saját hazájához szóló nosztalgikus ódának [...]. Dohnányi Rapszódiaja természetesen kevésbé közvetíti a 20. századi Amerika zenéjét – a táncházak és kalandos úttörő telepesek idealizált Újvilágát idézi meg, s nem a nagyvárosi környezetet, ahogy azt egy ilyen urbánus zeneszerzőtől talán elvárhatnánk.⁴⁵

Ahogy Rye is sugallja, a művek közt nemcsak konkrét zenei hasonlóság figyelhető meg, de közelítésmódjuk is rokon. A Dvořák-szimfónia „From the New World” alcímében szereplő elöljárószó nagyon lényeges szituációt rögzít ugyanis: kifejezi, hogy az alkotás olyasvalaki benyomásait tükrözi, aki az adott közegben csak látogató, idegen. S bár a cseh zeneszerző mintát és inspirációt kívánt nyújtani amerikai kollégáinak saját dallamkincsük és a klasszikus zenei formák ötvözésére, a szimfónia címe a nem-amerikai közönséget is megszólítja: *Szimfónia az Újvilágból* – az Óvilágba.

Dvořák művének amerikanizmusáról persze már a bemutató és az első előadások kritikusai is sokat vitatkoztak, de a zenetörténet számos hasonló szituációban keletkezett műve kapcsán felvetődik ez a probléma.⁴⁶ Mivel Gershwin *Rhapsody in Blue* című műve korábban már felmerült lehetséges mintaként, említeni szükséges itt az *Egy amerikai Párizsban* című kompozíciót is, melyről szerzője kifejtette, hogy egy amerikai zenész benyomásait rögzíti a francia zenéről, s Debussy, illetve a Hatok stílusát viseli magán.⁴⁷ Gershwin elemzői azonban erősen vitatják a mély fran-

44 „In the mid-1920s, Copland had complained that no tradition of American cultivated music was recognizable. By the mid-1940s, he and his generation had created such tradition. Americanist music comprises a substantial portion of that American repertory.” Barbara Zuck: i. m., 278.

45 „Both, for all the references to the music of the USA, are as much nostalgic odes to their homelands [...] Dohnányi’s *Rhapsody* certainly conveys little of the music of twentieth-century America – it alludes more to an idealized New World of barn dances and adventurous pioneers than the city environment one might have expected from such an urbane composer.” Matthew Rye: i. m.

46 Michael Beckerman (ed.): „Reviews and Criticism from Dvořák’s American Years. Articles by Henry Krehbiel, James Huneker, H. L. Mencken, James Creelman”. In: *Dvořák and His World*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1993, 157–191. A „valaki-valahonnan” zenei szituációhoz általában lásd: Richard Taruskin: „Americans in Paris, Parisians in America”. In: *The Oxford History of Western Music*, vol. 5. Oxford–New York: Oxford University Press, 2005, 599–613.

47 „This new piece, really a rhapsodic ballet, is written very freely and is the most modern music I’ve yet attempted. The opening part will be developed in typical French style, in the manner of Debussy and the Six, though the tunes are original. My purpose here is to portray the impressions of an American visitor in Paris as he strolls about the city, listen to the various street noises, and absorbs the French

(folytatás a 182. oldalon)

cia hatás jelenlétét, sőt felhívják a figyelmet arra, hogy Debussy és a Hatok egymás mellett való említése eleve tájékozatlanságra vall. A kompozíció leghitelesebb részleteként ehelyett a nosztalgikus honvágy-epizódot emelik ki.⁴⁸ Ehhez hasonlóan, Milhaud amerikai kompozícióit (*Un français à New York, Music for Boston, Music for San Francisco* stb.) is úgy tartja számon a zenetörténetírás mint tárgyában ugyan kétségkívül az Egyesült Államokhoz kötődő, de tulajdonképpen amerikai zenei hatásról nem tanúskodó darabokat.⁴⁹ Különösen érdekes Hindemith *Pittsburgh-szimfóniájának* (1959) ideológiája és annak értékelése: a szerző a műben pennsylvaniai német–holland telepesektől származó népzenei anyagot is felhasznált, hogy ezáltal emlékeztesse az amerikaiakat, milyen nagy szerepet játszottak a germánok országuk korai történetében. Mint azonban egy biográfusa megjegyze, ez a jószándékú, a német–amerikai kapcsolatok fellendítésére irányuló kísérlet igencsak későn érkezett a II. világháború után, így a mű bemutatója hűvös fogadtatásban részesült.⁵⁰

A dallami alanyagtól eltekintve Dohnányi sem törekedett „amerikaias” zenei nyelvre, azaz nem alkalmazta a 20. századi amerikanista szerzők, mint például Roy Harris vagy Aaron Copland jellemző stíluselemeit, eszközeit (például a karakteres aszimmetrikus ritmikát, a szabad metrikát, a népdalszerű melodika teljes zenei anyagra való kiterjesztését, esetleg valamiféle sajátos történelmi–nemzeti programot). Sőt, népdal-témáit is meglehetősen kötetlenül, olykor szinte csak jelzés-szerűen használta fel. Mint már említettük, a *Rapszódiában* a *Wayfaring stranger*en kívül nincs olyan dallam, amely teljes hosszában megszólal: az *Old Smoky* késleltetve behozott negyedik sora jóformán felismerhetetlenné alakul, a *The Riddle*-nek csupán egy egyszerűsített dallamváza hangzik el, a *Sweet Betsy*nek pedig elmarad a zárósora. Ez a kötetlen szövésmód ismét elsősorban a szerző kölcsönzött témára írt variációsorozatainak leghíresebbje, a *Gyermekdal-variációk* építkezésére emlékeztet. Dohnányi *Rapszódiája* is sokkal több szállal kötődik tehát az – európai – múlt-hoz, mint amennyire kifejezésmódot keres a korabeli jelen amerikai zenéjében. Természetesen ez a szerző általános esztétikai szemléletéből is adódik, de műismertetőjében kifejezetten hangsúlyozta is, hogy az *Amerikai rapszódia* a múltra összpontosít:

Senki ne számítson arra, hogy ez az Amerikai rapszódia a szó köznapi értelmében „amerikai”, mivel a dallamoknak, melyekre épül, nincs köze az úgynevezett népszerű stílus-

atmosphere. As in my other orchestral compositions, I've not endeavored to present any definitive scenes in this music. The rhapsody is programmatic only in a general impressionistic way, so that the individual listener can read into the music such episodes as his imagination pictures for him.” Gershwin műismertetője az *Egy amerikai Párizsban* című műről: Hyman Sandow: „Gershwin Presents a New Work”. *Musical America* (1928. augusztus 18.). Idézi Charles Schwartz: *Gershwin. His Life and Music*. Indianapolis–New York: The Bobbs–Merrill Company Inc., 1973, 303.

48 Lásd például uott, 303–304.

49 H. Wiley Hitchcock–Christopher Palmer: „Milhaud, Darius”. In: *The New Grove Dictionary of American Music* vol. 3, ed. Stanley Sadie–Wiley Hitchcock, London: Macmillan Publishers Ltd., 1986, 226–228.

50 Geoffrey Skelton: *Paul Hindemith. The Man Behind the Music*. London: Victor Gollanz Ltd., 1975, 280.

hoz. Nagy múltra tekintenek vissza, nyilvánvalóan Európából erednek, de olyan hosszú ideje ismerik és éneklük őket ebben az országban, hogy teljes joggal nevezhetők amerikai népdaloknak.⁵¹

Dohnányi amerikanizmusának tényezőit vizsgálva végül nem feledkezhetünk meg arról, hogy az *Amerikai rapszódia* nem született volna meg, ha Dohnányi nem érzett volna oly nagy elkötelezettséget az Ohio University iránt. Figyelemreméltó, hogy az inspiráció kétségbeejtő hiánya ellenére sem adta fel a munkát, illetve hogy egy hasonló felkérést saját egyetemétől viszont elutasított.⁵² Ebben a Baker-család állhatatos támogatása is szerepet játszott – a velük való kapcsolat jelentőségét tehát nem lehet eléggé hangsúlyozni. Ahogy Ilona von Dohnányi egy hozzájuk írt levélben fogalmazott:

Az elmúlt hat évben minden látogatásunk örömmel, hálával és gyönyörűséggel töltötte meg a szívünket. [...] a ti barátságotok az, ami oly sok vigaszt nyújtott az elmúlt évek csalódásai és nehézségei során, ami világosságot hozott az életünkbe, s amitől otthon érezzük magunkat ebben az országban.⁵³

Mindez arra utal, hogy az *Amerikai rapszódia* legalább annyira szimbóluma egy bensőséges barátságnak és egy termékeny szakmai együttműködésnek, mint amennyire tiszteletadás az új hazának. Úgy tűnik tehát, hogy a mű értelmezésének kulcsa végső soron nem amerikanizmusában keresendő, hiszen az sem az alapanyag felhasználásának technikájában, sem az inspirációban, sem a kortársi irányzatokhoz való alkalmazkodásban nem bizonyult igazán lényeges szempontnak.

Visszatekintés

Dohnányi az *Amerikai rapszódia* egyik mintájaként Liszt *Magyar rapszódia*-sorozatát nevezte meg. Szinte bizonyos, hogy a kompozíciókat a feldolgozott dallamok stílus- és minőségbeli heterogeneitása is összekapcsolta számára – nyilván nem véletlen, hogy Bartók vagy Kodály nevét soha nem említette az Op. 47 népdal-feldol-

51 „One should not expect in this American Rhapsody a style which is commonly called 'American' because the tunes used in it bear no relation to the so-called popular type. They are of considerable age, certainly once imported from Europe but known and sung in this country so widely for such a long time, that it is with full right they are called American Folk Tunes.” Dohnányi műismertetője, dátum nélkül. BF.

52 1950 nyarán Karl Kuersteiner, az FSU zenei dékánja is felkérte Dohnányit egy hasonló kompozíció megírására, ezt azonban a zeneszerző nem vállalta. Tartózkodásának persze könnyen belátható oka volt: az FSU nem ajánlott a műért tiszteletdíjat (az *Amerikai rapszódia*ért 1000 dollárt kapott). Emellett zenei okok is közrejátszhattak abban, hogy Dohnányi nem érzett kedvet hozzá: a dékánnak ugyanis konkrét javaslata volt mind a feldolgozandó dallamot (Stephen Foster: *Suwanee River*), mind a feldolgozás módját (variációs forma) illetően. Lásd: Kuersteiner memoranduma Dohnányinak, 1950. június 19. Közl.: Marion Ursula Rueth, „The Tallahassee Years of Ernst von Dohnányi.” M.A. thesis, Florida State University, 1962, 90.

53 „Each visit during the past six years has filled our hearts with joy, gratitude and delight. [...] it is your friendship that has given us so much consolation through all the past years of disillusionments and hardships, it has illuminated our life and made us feel in this country 'at home!'” Ilona von Dohnányi levele Bakeréknek, 1954. március 7. BF.

gozásai kapcsán. A Lisztre való utalás azonban egy másik szempontot is felvet, nevezetesen hogy a rapszódia elnevezés talán Dohnányinál is valamiféle töredékes-ségre utal.⁵⁴ A töredékesen megidézett „egész” azonban nem annyira az amerikai népi dallamhagyomány, hanem valami Dohnányi számára sokkal közelebbi: egyrészt a 19. századi műzenei tradíció, másrészt és elsősorban pedig saját zenészerzői életműve. Hogy mennyiben lehetett szó tudatosságról, az persze legalábbis kérdéses. Az viszont kétségtelen, hogy az *Amerikai rapszódia* szerény terjedelme mellett is olyan hatást kelt, mintha Dohnányi életművét kívánná összegezni – s teheti ezt annál inkább, mert a szerző utolsó, az *œuvre-höz* szervesen kapcsolódó kompozíciója.⁵⁵

Ezzel párhuzamosan a *Wayfaring stranger*-dallam súlyponti szerepe is mélyebb értelmet nyer. Pruett magyarázatát, miszerint a bolyongó vándor képében Dohnányi saját sorsa szimbólumát látta, mindenképpen elfogadhatjuk. Emellett lehetséges azonban, hogy Dohnányi nem emelte ki a szöveg eredeti kontextusából a kifejezést, azaz a halálhoz közeledő, életétől búcsúzós halandóval is azonosult. S ahogy a dalszöveg vándorló idegenje kóborol a másvilág vigasztalására készülve a földi világban, úgy bolyong Dohnányi saját alkotói pályájának korábbi korszakaiban, s idézi fel legszínesebb, legragyogóbb darabjainak hangját. Talán az sem véletlen, hogy az emlékezéseket egy pentaton, azaz e tekintetben talán magyar népzenei asszociációkra is alkalmat adó dallam indítja útjára. Bár a *Rapszódia* hangzása – reprezentatív funkciójának megfelelően és mintáihoz hasonlóan – csillogó és életeli, a visszatekintés mégsem pozitív kicsengésű. A felszín alatt a szerző és a hallgató ugyanis mégiscsak azzal szembesül, hogy a jelennek csupán a ragyogóbb múlt kissé céltalan felidézése jut, s a vonzó felszín és mozgalmasság bizonyos tekintetben az aktuális mondanivaló hiányát leplezi.

Lehetséges persze az *Amerikai rapszódia* e visszatekintés-geisztusát egyszerűen ihlettelenségnak nevezni, s a művet kevésbé sikerült alkotásnak tekinteni – annál is inkább, mert Dohnányi maga is panaszkodott az inspiráció elégtelenségéről. Néhány szempont miatt azonban az *Amerikai rapszódia* mégis az életmű, de különö-

54 Dohnányi valószínűleg tisztában volt Liszt rapszódia-felfogásával, miszerint a *Magyar rapszódia* egy feltételezett, már csak töredékeiben létező ősi cigány eposz „rekonstrukciójára” törekednek – annál is inkább, mert könyvtárban megtalálható volt Liszt nagy vihart kavart cigány-könyve. (A Dohnányi Mária által készített Széher úti könyvlistában ez szerepel: „Liszt F. – A cigányokról”. FSU Kilényi–Dohnányi Collection: „Miscellaneous Documents 1897–1950”, 16. Ez a tétel minden bizonnyal: *A cigányokról és a cigány zenéről Magyarországon*. Pest: Heckenast, 1861.) Le kell szögeznünk továbbá, hogy Dohnányi semmiféle egyéb utalást nem tett, mely megerősítene ezt az értelmezést, mint hogy koncertismertetőjében a művet Liszt rapszódiaihoz hasonlította. A mű egy későbbi előadásához tartozó programfüzetben viszont felmerül ez a szempont: „The Greek Rhapsodists were professional chanters of epic poetry, and a long poem chanted in sections by different singers was said to be ‘rhapsodized’. In music, we have similar rhapsodies of tunes – a string of melodies arranged for effective public performance without dependence of one part on another. Such work is the American Rhapsody by our distinguished guest conductor.” Grand Forks, 1955. április 16. FSU Kilényi–Dohnányi Collection: „Concert Programs”, 14.

55 Befejezését követően Dohnányi új művön sokáig nem, csupán a 2. szimfónia (Op. 40) revízióján dolgozott, majd 4–5 évnyi alkotói csendet követően két kis fuvaladaratot írt (Op. 48/1–2).

sen az amerikai periódus megkerülhetetlen kompozíciójának számít. A legkevésbé tárgyilagos, bizonyos tekintetben mégis a legdöntőbb szempont az, hogy vonzó, s a reprezentatív Dohnányi-stílust kiválóan példázó mű, melynek népszerűségét az utóbbi időben megszorodó lemezfelvételek is bizonyítják.⁵⁶ S már csak azért sem tekinthető egyszerűen egy, a zeneszerző gondolkodásáról kevésbé árulkodó alkalmi darabnak, mert egyes pontjain világosan érződik: Dohnányi tisztában volt a kompozíció korlátaival és problémáival. Az üde ragyogás álarca mögül elő-előbukkanó ironia és önironia egyik fontos példájául a *Wayfaring stranger*-dallam tragikus tónusú visszatérését hozó *D*-szakasz egy mozzanata szolgál. A hangzás joggal csaphatja be a hallgatót: a melankolikus *Wayfaring stranger*-dallam témafejének e szenvedélyes fájdalma ugyanis valóban megalapozott olvasat. Az elemzők előtt azonban valamiért rejtve maradt a mű – a hangzás alapján valóban nehezen azonosítható – „poénja”: azaz hogy a fúvósok témafej-imitációja alatt a vonósokon a legkomikusabb dallam, a *Turkey in the Straw* csendül fel ellentétként, ráadásul erősen transzformált dallamalakjának hangzása az eredetinel is groteszkebb. Ennek tudatában kivált lehetetlennek tűnik a *D*-szakaszt egyszerűen romantikus tetőpontnak tekintenünk, hiszen a szerző banális–torz elemeket kever a patetikus hangütésbe, ami önironiát jelez – talán éppen a jelen terméketlenségére és méltatlan körülményeire utalva.⁵⁷

Mindezen sajátosságai révén az *Amerikai rapszódia* nemcsak az évtizedekkel korábbi Dohnányi-művekkel tart rokonságot, hanem az utolsó periódusnak is emblematikus kompozíciója. Ám nem azért, mert amerikanizmusról árulkodik, hanem mert a zeneszerző kései stílusának legfontosabb jellemzőjére irányítja a figyelmet, nevezetesen hogy a megrendelésre írt, reprezentatív bemutatóra számító amerikai művek a látszat ellenére kifejezetten sok szállal kötődnek a szerző korábbi darabjaihoz. A kései évek izgalmas zenei kísérletei megrendeléstől függetlenül írt, több esetben Dohnányi életében elő sem adott darabok (fuvola- és zongoradarabok, *Concertino* hárfára és kisenekarra). Hogy éppen a merőben új inspirációt sugalló, az új közeghez való látványos alkalmazkodást sejtető művek kapcsolódnak leginkább a szerző európai alkotói periódusaihoz, s ugyanakkor hogy az új utakat kereső darabok kísérletei oly csapongóak, az egyaránt Dohnányi kései korszakának leg-sajátosabb vonásáról tanúskodik: valamiféle óvatos útkeresésről, de azt végül mégis feladó befelé fordulásról.

56 BBC Philharmonic Orchestra, vez. Matthias Bamert. Chandos 9647, 1998. Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt, vez. Alun Francis. CPO 999-308-2, 1998. English Sinfonia, vez. John Ferrar. ASV 1107, 2001. Danubia Szimfonikus Zenekar, vez. Héja Domonkos. Warner Classics 2564-62409-2, 2005.

57 Meg kell jegyeznünk, hogy Dohnányi ezt a kontrapunktikus megoldást nem emeli ki – holott fentebb több alkalommal is idézett ismertetője jórészt abból áll, hogy felsorolja, hol, milyen dallam bukkan fel. (A mű kortársi kritikusi és későbbi elemzői részben valószínűleg éppen azért siklottak át fölötte, mert ezt a nyilatkozatot vették alapul.) Ettől azonban még lehetséges a kérdéses szakaszt a szerző rejtett önironiájának megnyilvánulásaként számon tartanunk.

ABSTRACT

VERONIKA KUSZ

„A WAYFARING STRANGER” – DOHNÁNYI’S AMERICAN RHAPSODY

Dohnányi’s last orchestral work, the *American Rhapsody*, was written for the 150th anniversary of Ohio University. On the model of Brahms’ *Academic Festival Overture*, the composer wanted to use some Ohio student songs in his piece, but later on, experiencing the musical insufficiency of this material, he decided to arrange American folk songs – a decision by which the national character of the work was strengthened a lot. We could assume that the *Rhapsody* should be interpreted as a symbol of the adjustment (or, at least, the desire of adjustment) to Dohnányi’s new cultural environment, and „a tribute to the New World” – as one of the former analysts of the piece emphasized. This study, however, attempts to prove: basically that the *Rhapsody* should not be interpreted either like this, nor in the context of 20th-century musical Americanism. Regarding the free use of the source material and the piece’s general musical language, these aspects do not seem to be essential for the composer. The arrangement of the white spiritual entitled *The Wayfaring Stranger* – which clearly plays a central role in the one-movement work – reminds us so much of Dvořák’s slow movement of his *Symphony From the New World* that we must regard it as a conscious decision. It seems that Dohnányi wanted to emphasize a similar special musical situation: the composer is a stranger in a given – musical – environment. Like the many other, similar examples (e.g. Gershwin’s *An American in Paris*), the nostalgic elements seem to be much more significant in the *Rhapsody* than its „message” to the new home. Moreover, the arrangement of the spiritual – and actually many other parts of the work – show definite similarities with certain of Dohnányi’s earlier orchestral compositions (chiefly with parts of the *Symphonic Minutes*, the *Suite in F sharp minor*, and the *Variations on a Nursery Song*). The melodic, textural and dramaturgical connections are so strong that the *Rhapsody*’s series of colourful pictures seem to be a sort of summary, a film-like playback of the composer’s own personal and musical past. As the wayfaring stranger of the text wanders the earthly world preparing for the comfort of the beyond, so Dohnányi roams through his earlier periods, recalling the tone of his brightest works. Below the shiny surface, however, the composer and listener have to face the fact that for the *Rhapsody*’s present, only a slightly aimless recalling of the brighter past remained; the attractive appearance hides a lack of actual content. Nevertheless, the composition has a moving and symbolic significance in Dohnányi’s oeuvre or, at least, in his late period.

Veronika Kusz (1980, Kaposvár) studied musicology at the Liszt Academy of Music, Budapest (1998–2003, doctoral studies: 2003–2006). In the academic year 2005/2006 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 (expected in 2010). She has published several studies on Dohnányi and Pál Járdányi.

Lampert Vera

MOTÍVUMOS NÉPTÁNCOK GRIEG ÉS BARTÓK MŰVEIBEN*

Kölcsönzött tematikus anyag a feldolgozás során ritkán őrzi meg eredeti formáját: céljainak megfelelően többé-kevésbé változtat rajta a zeneszerző. Ingrid Arauco terjedelmes tanulmányt szentelt a *Román kolinda dallamok zongorára* című Bartók-műben felhasznált forrásanyag és a kompozícióban megjelenő forma közötti eltéréseknek.¹ Kimutatta, hogy a díszítések revíziója, az ütemvonalak áthelyezése, a hang- és ritmusmódosítások minden alkalommal a téma szerkezeti integritásának megerősítését szolgálják.

Arauco megfigyelései zárt formájú, néhány dallamsorból álló, strófikus népi dallamokra szorítkoznak. Más feladattal szembesül a zeneszerző, ha a rögtönzött előadáshoz közelebb álló népi dallamok felhasználása mellett dönt. Bartók első ízben 1918-as keletezésű máramarosi gyűjteményében jellemezte az énekelt repertoárból átvett hangszeres dallamoktól alapvetően különböző román hangszeres népzene:

„... a kötetlen formájú táncdallamok egy vagy többütemes motívumok megszakítás nélküli ismételtetéséből állnak, *határozott forma és végződés nélkül*... általában felütéssel kezdődnek, aztán következik a többször ismételt, többé-kevésbé variált kétütemes motívum. Ez a motívum gyakran váltakozik egy második, sőt, akár egy harmadik motívummal is, bár a különböző motívumok semmiféle organikus kapcsolatot nem mutatnak egymással...”²

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság „Népzene és zenetörténet” címmel rendezett VII. tudományos konferenciáján, az MTA Zenetudományi Intézetének Bartók Termében 2009. október 9-én elhangzott előadás átdolgozott változata.

1 Ingrid Arauco: „Bartók's Romanian Christmas Carols: Changes from the Folk Sources and Their Significance.” *The Journal of Musicology*, 5/2 (Spring, 1987), 191-225.

2 „Ein- oder mehrtaktige Motive werden *ohne feste Form und Endung* ununterbrochen wiederholt... Sie werden im allgemeinen durch einen Vortakt ... eingeleitet. Dann folgt das oft wiederholte und mehr oder minder variierte zweiktaktige Motiv. Oft wechselt dieses mit einem zweiten, und selbst einem dritten Motiv, ohne daß die verschiedenen Motive miteinander in organischem Zusammenhang stünden... In einzelnen Melodien ergibt je ein Motivenpaar eine viertaktige Periode.” Béla Bartók: *Volksmusik der Rumänen von Maramureş*. Sammelbände für Vergleichende Musikwissenschaft, IV. München: Drei Masken Verlag, 1923. Hasonmás kiadása: Béla Bartók: *Ethnomusikologische Schriften. Faksimile Nachdrucke*, II: *Volksmusik der Rumänen von Maramureş*. Hrsg. Denijs Dille, Budapest: Editio Musica, 1966, xxi. (A magyar fordítás itt és a továbbiakban a szerző munkája.)

Román népzenei gyűjtésének posztumusz kiadásában Bartók részletesebben tárgyalta a kötetlen formájú táncdallamokat, és táblázatban összesítette a bennük előforduló motívumokat. Vagy másfélszáz e kategóriába sorolható táncdallam ismeretében, tőle szokatlan ékesszólással írt a dallamok motivikus gazdagságáról:

„Variánsaikat nem számítva összesen 323, legtöbbször öt vagy hat diatonikus skálafokot bejáró motívumot tartalmaz [ez a csoport]. Valóban csodálatra méltó, mekkora változatosság érhető el ilyen korlátozott eszközökkel. Még meglepőbb a tizennyolc éves Lazăr Lăscuș repertoárjának (vagy alkotó fantáziájának?) gazdagsága, a legjobb dudajátékosé, akivel valaha találkoztam. Összesen harmincegy táncdallamot játszott, melyekben 106 különböző motívum fordul elő, ... közülük nyolcvannégy csak egyszer, egyetlen darabban. Igazán bámulatos, milyen könnyedén, szinte kaleidoszkopikus gyorsasággal ontotta [a különféle motívumokat]...”³

Lăscuș repertoárját elemezve Bartók utalt rá, hogy további, alaposabb tanulmányozásuk esetleg felderíthetné, „... vajon a motívumok mindegyike a tradícióban gyökerezik-e, avagy egy részük a pillanat szülötte és első megjelenése után többé nem fordul elő más darabokban.”⁴ Másszóval csak ugyanannak a dallamnak többszöri előadását vizsgálva lehetne kideríteni, mennyiben kötött és mennyiben rögtönzött az előadás motívumos anyaga. De a pillanat hevében kitalált motívumok jelenlététől függetlenül is az improvizatív előadásmód dominál ezekben a darabokban, egyrészt a rugalmasan kezelt, nyitott forma, másrészt a hagyományozott motívumok pontos vagy variált ismételtetése révén. Bruno Nettl, aki több alkalommal foglalkozott a hagyományos zenék előadásmódjával, utóbbiakat is az improvizált előadásra jellemző mikrokompozíciós eszközök közé sorolta.⁵

Mindezen tulajdonságok a motívumos néptáncokat feldolgozó zeneszerzőt kettős, egymásnak ellentmondó feladat elé állítják: a műzenei alkotástól elvárt felismerhető, követhető struktúrába kell szorítania ezt a képlékeny anyagot, úgy, hogy műve ugyanakkor megőrizze az eredeti előadás lényeges vonását, spontán jellegét. A népi forrásanyag egészének felhasználását tekintve két megközelítés ki-

3 „A total of 323 motifs (their variants not included) appears in class B... mostly using five or six diatonic degrees. It is amazing indeed what a variety can be achieved with such scanty means. Still more surprising is the wealth of repertoire (or creative imagination?) of Lazăr Lăscuș, a boy of eighteen years old, the best bagpipe player I have ever met. He played all in all thirty-one dance pieces which contain 106 different motives... eighty-four used but once each in a single piece. He turned them out with an ease and an almost kaleidoscopic rapidity, really remarkable...” Béla Bartók: *Rumanian Folk Music*, I, ed. Benjamin Suchoff, The Hague: Martinus Nijhoff, 1967, 50.

4 „... a more thorough investigation ... could have perhaps established whether all his motifs were traditional, or one part of them purely improvised which, after their first appearance in a piece, would never again occur in other pieces.” Bartók: *Rumanian Folk Music*, I., 51.

5 „In those musics which are said to be improvised a number of compositional techniques and devices at the microcompositional level appear to be characteristic. Among them are repetition, simple variation of short phrases, melodic sequence, the tendency to start two successive sections with the same motive, the tendency to increase the length of sections as the performance progresses...” Bruno Nettl: „Thoughts on Improvisation”, *The Musical Quarterly*, 60/1 (Jan. 1974), 9-10.

nálkozik: a zeneszerző átveheti művébe a témányi terjedelmet gyakran messze meghaladó teljes táncot, vagy korlátozhatja felhasználását az eredeti dallam egyes részleteire. Ha az utóbbi megoldást választja, tanulságos lehet annak elemzése, mely motívumokat tartja meg és melyeket mellőzi; miként módosítja, bővíti, egészíti ki saját leleményű variánsokkal az átvett motívumokat; és végül: hogyan szolgálja mindez a kompozíció szerkezeti egységét. Ha a teljes tánc megjelenik a műben, vajon hogyan küszöböli ki a zeneszerző a motívumok korlátozott számából fakadó, variált ismétléseik ellenére is elkerülhetetlen egyhangúságot; hogyan teremti meg mindebből a műalkotás egyik fő ismervét, a szilárd architektúrát, mégis érzékeltetve az eredeti előadás közvetlenségét. A motívumos táncok e két eltérő feldolgozásmódjának példája Grieg *Norwegische Bauerntänze (Slåtter)*, Op. 72-es zongoraciklusa és Bartók 2. rapszódia hegedűre és zongorára című művének II., „Friss” tétele.

Grieg: *Norwegische Bauerntänze (Slåtter)*, Op. 72

A *Slåtter* Grieg zongorára készült népdalfeldolgozás-sorozatainak harmadik, utolsó darabja: késői mű és az egyetlen, mely kizárólag népi előadásról lejegyzett hangszeres dallamokat tartalmaz. 1902 augusztusától 1903 februárjáig készült, és még 1903-ban meg is jelent a Peters kiadónál.

A dallamokat Johan Halvorsen, karmester, hegedűművész és zeneszerző kottázta le Knut Dahle hardanger-hegedűs játékaról, Grieg megbízásából, 1901 novemberében.⁶ Halvorsen két hétig tartó munkával tizenhét táncdallamot kottázott le. Akkor még nem készült fonográf-felvétel Dahle játékaról, a lejegyzés tehát egyfajta összesítés, többszöri előadásból leszűrt forma.⁷ „Az ismétléseknek se vége se hossza” – jellemezte a dallamokat Halvorsen.⁸ Ezek a táncok mégis organikusabb felépítésűek, mint a Bartók gyűjtötte román táncok nagy része. A két- vagy négyütemes motívumok többsége legalább egyszer változatlanul ismétlődik, majd az újabb ismétlések során kissé variálódik, egyre távolodva a motívum eredeti formájától. Olykor új, az előzőkkel rokonságot nem mutató motívumok is megjelennek. A dallam általában a magasabb regiszterben indul, és fokozatosan ereszkedik a hangszer alsó hangtartománya felé, ily módon, a román táncokkal ellentétben egyfajta lezárulás is érezhető bennük (1. kotta a 190. oldalon).

6 Knut Dahle (1834-1921) először 1888-ban, majd 1890-ben, végül 1901-ben kereste fel levélben a zeneszerzőt azzal a kéréssel, hogy a Telemark területén működő régi mesterhegedűsöktől tanult repertoárját lejegyezze, mert tartott tőle, hogy „halálával feledésbe merül, hiszen ma már egészen más dallamokat játszanak.” („... when I am gone the dances will also be gone, those now being played are entirely different.”) Lásd Finn Benestad–Dag Schjelderup-Ebbe: *Edvard Grieg, The Man and the Artist*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1988, 363-365. Dahle akkor még nem tudhatta, hogy két unokája, az 1890-ben született Johannes és az 1901-ben született Gunnar nem csak folytatni fogja nagyapja mesterségét, de tovább is adja. Tőlük tanulta a Grieg feldolgozásaiban szereplő dallamokat Knut Buen, akinek előadásában egy norvég CD (Edvard Grieg: *Slåtter. Norwegian Dances, op. 72, together with the original fiddle tunes*. Norway: Simax, 1988, PSC 1040, BKMC 24) a Grieg-darabok mellett a népi dallamokat is közreadta.

7 A lejegyzésre Oslóban került sor; Dahle oslói tartózkodásának költségeit Grieg fedezte.

8 „There is no end of repetitions...”. Idézi Benestad–Schjelderup-Ebbe: *Edvard Grieg*, 364.

Kivlemøyerne. Gangar

Gewöhnliche Geige
Tuning of the ordinary violin
Accord du violon ordinaire

Oberer Saite
Upper string
Chanterelle

Untere Saite
Lower string
Quatrième corde

Bauernfiedel
Peasants' fiddle
Violon rustique

M. M. ♩ = 76

17. *p*

6

11

17

22

27

33

38

f

1. kotta: „Kivlemøyane. Gangar” – Johan Halvorsen lejegyzése Knut Dahle játékaról⁹

Grieg minden táncot önálló tételként dolgozott fel. Bár az élő előadásban a dallam általában többször is elhangzik egymás után, Grieg néhány kivétellel a lejegyzésekben megjelenő egyszeri, teljes formát követte. Mindössze háromszor

⁹ Edvard Grieg: *Slåtter. Norske Bauerntænder, Opus 72*, hrsg. Einar Steen-Nökleberg, Ernst Herttrich, München: Henle Verlag, c1994, 54.

tért el ettől a megoldástól: a 2. számban („Jon Vestafes springdans”), amely a dallam kétszeri, variált kísérettel ellátott ismétlésével háromstrófás szerkezetet alkot, és két másik dallam feldolgozásában (4. szám: „Haugelåt. Halling” és 7. szám: „Røtnams-Knut. Halling”), ahol háromrészes, visszatéréses forma jön létre az eredeti dúr dallamból átalakított moll hangnemű, nyugodtabb tempójú középrész közbeiktatásával.

Sem a tánc típusok egymásutánja (*bruremarsj, gangar, springdans, halling*), sem a hangnemek sorrendje nem tükröz ciklikus szerkezetre utaló egységes koncepciót. Grieg megtartotta a lejegyzések eredeti hangnemét is (jóllehet a népi hangszer különleges hangolása miatt a dallamok eredetileg a lejegyzésnél kis terccel magasabban szóltak), minek következtében a tételek csaknem kétharmada (tizenkettő), D alaphangú (a 8. szám A-dúr, a 10. és 14. G-dúr, a 16. és 17. F-dúr hangnemben van). Tempó tekintetében Grieg feldolgozásai csupán két táncban térnek el az eredeti metronómjelzésektől: kissé gyorsabb a 7. szám tempója (♩ = 84 helyett ♩ = 100), amelyet Grieg lábjegyzetben azzal indokolt, hogy csak így idézhető fel az eredeti tánc effektusa a zongorán.¹⁰ A 8. számban („Bruremarsj etter Myllarguten”) viszont a feldolgozás tempója az eredetinel jelentősen lassabb (♩ = 144 helyett ♩ = 100), következésképp a kompozíció jellege is más, mint a táncé. Itt nincsen lábjegyzet, helyette a darab címéhez fűzött megjegyzésből érthető meg a karakterváltozás: „Egy Telemarkból való muzsikus szerint ezt az indulót a ’molnár’ komponálta, amikor Kari felbontotta eljegyzésüket, hogy máshoz menjen férjhez.”¹¹ A számomra hozzáférhető három különböző felvételen ezt a dallamot az eredeti tempóban, illetve még annál is gyorsabban szólaltatják meg.¹² Grieg számára itt nyilván a történet hangulatának felidézése fontosabb volt, mint az eredetihez való hűség. Feldolgozásában a dallam a sorozat egyik leghatásosabb, szívhezszólóan lírai, nosztalgikus tétele lett.

Grieg több módosítást tartott szükségesnek a dallamvonal, regiszter és díszítések tekintetében, melyekre utalt is a mű célját körvonalazó előszóban:

„A zongora a paraszthegeđű apró díszítéseinek többségét és a vonóvezetésből adódó effektusokat természetesen nem képes visszaadni. Előnye viszont, hogy változatos dinamikájával és ritmizálási lehetőségeivel, valamint az ismétlésekben változó harmóniákkal el tudja kerülni az egyhangúságot. Világos, áttekinthető vonalakra törekedtem, általában arra, hogy határozott formát hozzak létre. Az a néhány hely, ahol alkotói szempontból

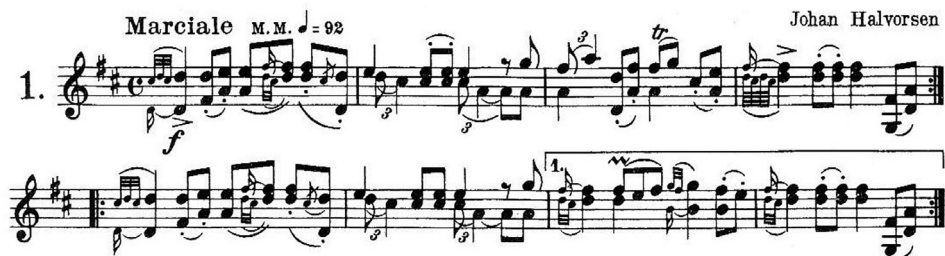
10 „Die Rücksicht auf die Klavierwirkung erheischte hier ein schnelleres Tempo als das im Original vorgezeichnete.” Edvard Grieg: *Complete Works*, III. *Arrangements of Norwegian Folk Music*, ed. Dag Schjelderup-Ebbe, Frankfurt: C.F. Peters, c1982, 71.

11 „Nach einem bekannten Spielmann aus Telemarken ist dieser Marsch von ‚dem Müller’ gemacht, als Kari, seine Braut, mit ihm brach, um sich mit einem Andern zu verheiraten.” Grieg: *Slåtter*, 25. Myllarguten (Targjei Augundsson, 1801-1872) a hardanger-hegeđű tizenkilencedik századi legendás hírű virtuóza volt.

12 Ezek Knut Dahle 1910–1912-ben készült fonográf-felvételének digitalizált változata és Johannes Dahle felvétele 1953-ból (*Griegslåttene*. Oslo: Musikk-Husets Forlag, 1993, M.H. 2642); valamint Eivind Groven hardanger-hegeđűs előadása (*Songs and Dances of Norway*. New York: Ethnic Folkways Library, c1954, Album No. FE 4008).

igazoltaknak véltem szabad közjátékokat fűzni az adott motívumokhoz, feldolgozásaim és az eredeti dallamok összehasonlításával könnyen megtalálható.”¹³

Az első darab – egy lakodalmi induló („Gibøens bruremarsj”) – első tizenhat ütemének elemzése számos példát szolgáltat arra, miként alakította át forrását Grieg a feldolgozás során. A négyütemes motívum második fele a harmadik és negyedik ismétléskor megváltozik: ab ab ac ac.¹⁴



2. kotta: Gibøens bruremarsj – Halvorsen lejegyzése Dahle játékaról (részlet)¹⁵

Grieg a variált motívumot a második és a negyedik ismétlésben használta fel (ab ac ab ac), megismételt periódust hozva létre (3. kotta). Műzenei beavatkozás természetesen az ostinato-kíséret, és a dinamikai fokozással párosuló regiszterbeli emelkedés négy oktávon át. Magát a dallamot Grieg csak két helyen igazította ki (így pl. a tizenhat ütemes egység zárütemében a motívumot az alaphangon zárja), a középszólamot viszont szekvenciázó, önállóbb, határozottabb rajzú dallammá alakította át, amely a négyütemes alapegység harmadik ütemében aprózódással variálódik: így a dinamika és regiszter mellett a gazdagodó textúra is hozzájárul a tétel első csúcspontjának felépítéséhez.

Kétütemes motívumokból áll a sorozat utolsó darabja. Érdekessége, hogy metruma 6/8 és 3/4 között váltakozik (lásd az 1. kottát). Bár a feldolgozás első részében alkalmanként hangsúlyt kap a harmadik nyolcad, a jellegzetes metrum-

13 „Es liegt in der Natur der Sache, daß das Klavier auf viele der kleinen Verzierungen, welche im Charakter der Bauernfiedel, sowie in der eigentümlichen Bogenführung zu suchen sind, verzichten mußte. Dafür hat aber das Klavier den großen Vorteil, durch dynamische und rhythmische Mannigfaltigkeiten, sowie durch neue Harmonisierung der Wiederholungen, eine zu große Einförmigkeit vermeiden zu können. Ich habe mich bestrebt klare, übersichtliche Linien aufzuziehen, überhaupt eine feste Form zu schaffen. Die wenigen Stellen, wo ich es als künstlerisch berechtigt empfunden habe, über die vorliegenden Motive freie Zwischensätze einzufügen, wird man durch Vergleichung meiner Bearbeitung mit dem Original mit Leichtigkeit herausfinden.” Grieg: *Complete Works*, III., 130-131. Grieg ragaszkodott hozzá, hogy feldolgozásaival egyidőben Halvorsen lejegyzéseit is publikálja a kiadó. Lásd *Norwegische Bauerntänze (Slåtter) für die Geige solo, wie dieselben auf der norwegischen Bauernfiedel gespielt werden*. Originalaufzeichnung von Johan Halvorsen. Leipzig: Peters, [1903].

14 Bár a motívum második felének csak az első üteme változik, tehát leírása pontosabb lenne mint *b* variáns, az egyszerűbb ábrázolás kedvéért itt mégis *c*-vel jelölöm ezt a motívum-változatot.

15 *Norwegische Bauerntänze (Slåtter) für die Geige solo*, 5.

1. Gibøens bruremarsj

Gibøens Brautmarsch - Gibøen's Bridal March

Edvard Grieg, Op. 72.

Marcia. M.M. $\text{♩} = 92$.

ppp

pp

mf

cresc.

piu f

ff

p

Ed. Peters 3097

8918

3. kotta: Grieg: Norwegische Bauerntänze (Slåtter), Op. 72, no. 1, Gibøens bruremarsj¹⁶

váltást a balkéz pontozott negyedei a darab dinamikai csúcspontjáig nem engedik egyértelműen érvényesülni. Ez a megoldás és a zárószakaszban visszatérő egységes 6/8-os kíséret a metrumot a nagyforma kialakításának legszembetűnőbb eszközévé avatják. A boltozatos szerkezet Benestad és Schjelderup-Ebbe

16 Edvard Grieg: *Norwegian Peasant Dances*, Op. 72 (New York: C.F. Peters, 1979), 8.

megfigyelése szerint a sorozat több darabjában is megfigyelhető.¹⁷ Itt a tétel kupolás felépítését szolgálja a kíséretben megvalósuló hangnemi terv is: minthogy a dallam F-dúrban van, az első motívumpár ezt a hangnemet alapozza meg. A következő két motívum-variáció a mediáns és párhuzamos mollba mozdul el, de a dinamikával és metrikai váltással kihangsúlyozott középpont ismét az alaphangnemé. Két újabb motívum-pár a szubdomináns és domináns hangnemet érintve vezet vissza a tételt lezáró F-dúrba (1. ábra). Néhány jelentős és jellemző szövegváltoztatás is regisztrálható a dallamban. Mindjárt a tétel kezdetén a népi előadásban előjátékként funkcionáló kezdőmotívumot Grieg a következő motívum részeként értelmezi, és azzal együtt, dinamikai fokozással és regiszterbeli tágítással újra hozza. A következő motívumpár eredetileg variált témafejjel indult: Grieg a szimmetria és a szakasz egysége érdekében inkább megismétli az először elhangzó formát.

Ütem-számok	2	2+2 2+2	2+2	2+2	2+2	2+2	2+2	2+2 2+2	2 2+2 2	3
motívum	x	a+b a+b	c+c	d+d	e+e	f+f	g+g	h+h h+h	g i-i g	y
dinamika	<i>p</i>	<i>p < f</i>	<i>pp mf</i>	<i>pp mf</i>	<i>f</i>	<i>ff p ff p</i>	<i>f</i>	<i>pp < f</i>	<i>p</i>	<i>dim. ppp</i>
metrum	6/8	6/8	6/8	6/8	6/8	3/4 6/8	6/8	3/4 6/8	6/8	6/8
hangnem	F	F	a	a	d	F	B	B C	F	F

1. ábra: Grieg: Norwegische Bauerntänze (Slåtter), Op. 72, no. 17, „Kivlemøyane. Gangar”. A tétel felépítésének vázlata

Hasonló kisebb esetlegességek korrigálásával, valamint a zongora regiszterbeli változatosságának és dinamikai lehetőségeinek kihasználásával Grieg világosan elkülönülő részekre tagolja a népi előadásban szinte észrevétlenül egymásba olvadó, karakterben, dinamikában azonos motívumpárokat, és a kíséretben kialakított ritmusváltozatokkal, a tétel hangnemi tervével áttekinthető, logikus formaívet alkot. A népi előadás kiszámíthatatlan folyamatát tehát a klasszikus műzenei hagyomány elvárásainak megfelelően a kompozícióban az események szervezett sora váltja fel. Ezáltal ugyan elvész az eredeti előadás spontaneitása, de kárpótol érte a narratív forma nyújtotta élmény. Itt nem tértünk ki e mű merész harmóniai nyelvezetére, mely oly sikeresen idézi fel a szimpatikus húrokkal rendelkező népi hangszer szonoritását. Ez és megannyi gazdagon kidolgozott részlet biztosítja, hogy a kompozíció közvetíteni képes a népi előadás jellegzetes hangulatát, amely-

17 „Aside from Nos. 2, 9, and 10, Grieg built all the *slåtter* in the form of a kind of arch. The peak of intensity and dissonance occurs toward the middle, and there is a gradual relaxation of tension thereafter.” Benestad-Schjelderup-Ebbe: *Edvard Grieg*, 369.

ben Grieg szavait idézve „finom, gyengéd bájjal párosul a nyers erő és csaknem fékezhetetlen vadság.”¹⁸

Bartók: 2. rapszódia hegedűre és zongorára, II., „Friss”

Bartók kottatárában fennmaradt az Op. 72-es sorozat kottája: 1910. február 21-én rendelte meg a Rózsavölgyi cégtől, Grieg op. 17-es zongorára írt népdalfeldolgozásával együtt.¹⁹ De korai nagyszabású népdalfeldolgozásának, a *Gyermekeknek* zongora-sorozatnak némely technikai megoldása alapján nyilvánvaló, hogy Bartók már korábban is tanulmányozta Grieg hasonló zsánerű munkáit.²⁰ Az Op. 17 és 72 beszerzésének időpontjából, és abból a tényből, hogy a harmadik hasonló Grieg-művet, a kizárólag vokális dallamokat feldolgozó op. 66-os sorozatot nem vásárolta meg, arra következtethetünk, hogy Bartók érdeklődésének középpontjában ekkor már nem Grieg feldolgozásai, hanem inkább maguk a táncdallamok állhattak. Február első felében ugyanis egyhetes bihari gyűjtőúton járt, ahol az előző nyáron talált táncok számát újabakkal, köztük féltucat motívumos dallammal gyarapíthatta.²¹ Ekkor merülhetett fel benne a román és norvég néptáncok formai rokonságának gondolata: az év végén összeállított cikkében a vokális eredetű magyar népi hangszeres muzsikával szemben éppen a román *joc* és a norvég *slåtter* szolgáltatták a példát a „speciálisan hangszeres” népzeneré.²²

Bartók először a Szonatinában használt fel motívumos táncdallamot: a Bihar megyében gyűjtött, dudán előadott dallam a mű első tételének középrészét alkotja. Feldolgozása annyiban emlékeztet Grieg módszerére, hogy híven követi a fonográfrol lejegyzett, egyszeri, teljes formát.²³ A 2. rapszódia „Friss” tételében Bartók hat motívumos és egy strófikus táncdallamot dolgozott fel.²⁴

A 2. rapszódia megírásának ötlete nem sokkal az 1. rapszódia elkészülte után merült fel. 1928. augusztus végén, a nyári munkájáról édesanyjának küldött be-

18 „... ihre große Originalität, ihre Mischung feiner und zarter Anmut mit derber Kraft und ungezähmter Wildheit in melodischer, wie ganz besonders in rhythmischer Beziehung ...” Grieg: *Complete Works*, III., 130.

19 Vikárius Lászlónak, a Bartók Archivum vezetőjének tartozom köszönettel, hogy erre az adatra felhívta figyelmemet.

20 Lásd erről bővebben tanulmányomat: Vera Lampert: „Grieg has to be taken seriously”: The Influence of Grieg’s Music on Béla Bartók’s *For Children*: <http://www.griegsociety.org/filer/1456.pdf>

21 Lásd Bartók: *Rumanian Folk Music*, I., 626-627., 639-646., és 648-649. szám.

22 „A hangszeres zene folklóreja Magyarországon”, *Zeneközlöny*, ix, 5 (1911. január), 141-148. Legújabbban lásd: Bartók Béla: *Írások a népzeneről és a népzene kutatásról I.*, közr. Lampert Vera, szerk. Révész Dorrit. Budapest: Editio Musica, 1999, (Bartók Béla írásai, 3), 47.

23 Bartók Béla: *Cântece populare românești din comitatul Bihor (Ungaria) / Chansons populaires roumaines du département Bihar (Hongrie)*. Bucharest: Librăria Socce & Comp. și Sfetea, 1913. Hasonmás kiadása: Béla Bartók: *Ethnomusikologische Schriften*, III. Hrsg. Denijs Dille. Budapest: Editio Musica, 1967, 350. sz.

24 Az első négy dallamot Bartók Szatmár-megyei cigány muzsikusoktól gyűjtötte 1912-ben (Bartók, *Rumanian Folk Music*, I., 661., 669, 653b és 652. sz.); az ötödik dallam 1911-es kiadatlan rutén gyűjteményéből való; az utolsó két dallam 1913-as gyűjtésű, szintén cigány zenészek játszották, Temes, illetve Máramaros megyében (Bartók, *Romanian Folk Music*, I., 414. sz. és Bartók, *Volksmusik der Rumänen von Maramureș*, 151a. sz.) Lásd még Lampert Vera: *Népzene Bartók műveiben: a feldolgozott dallamok forrásjegyzéke*. Budapest: Helikon, 2005, 231-237. sz.

számolójában Bartók még csak egy hegedű-rapszódia-t említett.²⁵ Néhány hét múlva, valamikor szeptemberben azonban már két mű kéziratával lepte meg a nála látogatóban járó Székely Zoltánt.²⁶ Hogy mennyiben befolyásolta motívumos dallamok kiválasztását ez a gyors elhatározás, vagy ellenkezőleg: nem éppen a motívumos dallamok bemutatásának igénye készítette-e Bartókot egy alig elkészült kompozíció párjának megírására, nem tudhatjuk. Minthogy azonban az 1. rapszódia-ban felhasznált dallamok mind architektonikus szerkezetűek, ez az elhatározás nem csak e különleges tánc típus propagálására, hanem egyedi kompozíciós megoldásra is alkalmat nyújtott.

Az 1. rapszódia-ával összehasonlítva, feltűnik a felhasznált dallamok viszonylag nagy száma. Az 1. rapszódia Lassújában kettő, Friss tételében négy dallam szerepel. A 2. rapszódia-nak már lassú tétele is terjedelmesebb: Bartók itt három dallamot használt fel, rondó-formában. Ez a körülmény a gyors tétel hosszának arányos növelésével járt. Nem meglepő tehát, hogy itt több dallam került feldolgozásra, mint a mű ikerpárjában összesen.

Mint a végleges alak kialakításához vezető revíziók tanúsítják, a rapszódia-kban nem az egyes táncok szerkezetének áttekinthetővé tétele, hanem a tétel egészének megformálása jelentette Bartók számára az erőpróbát. Az 1. rapszódia „Friss” tételében a mű vázlatai szerint eredetileg egy ötödik dallam is szerepelt volna, de Bartók végül lemondott róla a kompaktabb forma érdekében.²⁷ A 2. rapszódia szintén több fázisban nyerte el végső alakját: a „Friss” tételben az egyes dallamok egymáshoz viszonyított arányos bemutatása és a mű kielégítő befejezése igényelt többszöri átdolgozást. Figyelemre méltó viszont, hogy itt, ellentétben az 1. rapszódia-ával, Bartók nem csökkentette a dallamok számát: a revíziók során mind a hét dallamot megtartotta.²⁸ Ennek egyik oka az lehetett, hogy a dallamok kiválasztása és sorrendje már eleve a tétel nagyformájának terve szerint történt. Hogy pontosan milyen esztétikai, tudományos, vagy kompozíciós megfontolások szerint esett Bartók választása gyűjteményéből a hegedűn játszott motívumos táncok közül éppen ezekre a dallamokra, legfeljebb találgatni lehet. A markáns nyitódallam vonzóereje sejtetően a motívumzáró, szokatlan, lenyúló nagyszepetim volt, amely mordentekkel és hangsúlyokkal megfejtve oly szuggesztíven képviseli azt a nyers erőt és fékezhetetlen vadságot, amelyet Grieg is annyira értékelt norvég táncaiban. Néprajzi különlegességével tűnik ki Bartók gyűjteményéből a tétel negyedik dallama, lévén az egyetlen, amelyet az előadó maga mondott duda-imitációnak. Bartók szerint „... ha egy darabot ... duda imitációnak neveznek, akkor az valószínűleg egyfajta szuper-imitáció, mondhatnám akár karikatúrának is. És éppen ezt láthatjuk, ha közelebbről megvizsgáljuk ezt a dallamot. Úgy tűnik, mintha

25 Bartók Béla családi levelei. Szerk. ifj. Bartók Béla. Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 448.

26 Claude Kenneson: *Székely and Bartók: The Story of a Friendship*. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1994, 113.

27 Lásd Somfai László: *Bartók Béla kompozíciós módszere*. Budapest: Akkord Zenei Kiadó, 2000, 192-193.

28 Említésre méltó viszont, hogy Bartók a mű zenekari változatának saját első kiadású példányában bejelölt két rövidítést, amely két tánc témát is érint. Lásd Somfai: *Bartók kompozíciós módszere*, 201.

a játékos túlozni akarná a duda furcsa nyikkanásait, rikító, ugrándo-zó hangját.”²⁹ Feldolgozásában Bartók az eredeti tempó csaknem másfélszeres felgyorsításával rajzolta élesebbre e különös dallam groteszk karakterét.

Érdekességük mellett tematikus összefüggések, egyes ritmusformulák rímélés-e játszhatott közre három másik dallam kiválasztásakor: a „Friss” tételben megjelenő második és harmadik dallam a bennük prominensen szereplő díszítőfigura révén is rokon egymással, de a felső kisseptimről lehajló motívumcsírával indított variációk összecsengenek a hetedik dallam kezdetével is, és így fontos formalkotó szerepet játszanak a tételben:



4. kotta. Bartók: 2. rapszódia, II. „Friss”. A 2., 3., és 7. téma (© Boosey & Hawkes)

Ezért válik például a harmadik témát indító motívum, amely az eredeti népi felvételen csak egyszer fordul elő, az epizód meghatározó figurájává, és ezt domborítja ki hangsúlyozottabban a mű végső átdolgozása is.

Határozott funkciója van az ötödik és hatodik dallamnak: az előbbi afféle kö-zéprész, szvit a szvitben, pregnánsan elkülönülő motívumokkal és belső visszaté-réssel, a hatodik pedig, az egyetlen architektonikus szerkezetű dallam, szélesen ki-bontott, egymásra rímelő dallamsoraival a tétel kulminációs pontja. Akár a szerke-zeti egység megőrzése, akár a dallamokban rejlő különleges néprajzi érték vagy tipikus karakter okán, Bartók mindenesetre a többszöri javítások során is ragasz-kodott a kiválasztott dallamokhoz és a revíziókat más eszközökkel vitte végbe.

Mennyire tartotta szükségesnek Bartók a forrás átalakítását a dallamok tétellé szervezéséhez? Hangnemek tekintetében nem sokat változtatott. Az eredeti felvé-telek hangneme, egy kivétellel, a gyakorta líd kvarttal színezett D mixolíd. Bartók csak az első dallamot transzponálta G-re, kettős eredménnyel: az új hangnem

29 „Now, if a piece is specially designated in this area as an imitation of bagpipe music, there certainly must be a kind of super-imitation or, as I would put it, a sort of caricature. And this we will find when we closely examine [this melody]. Here it appears as if the player wants to overemphasize those funny squeaking, squealing, and jumpy sounds of the bagpipe.” Bartók: *Rumanian Folk Music I.*, 694.

kihangúlyozza a kontrasztot az első, „Lassú” tétellel, a mélyebb regiszter pedig fokozza az előadás rusztikus hatását. Viszont a tempók lényegesen módosultak. Bartók az első három dallamot radikálisan lassabbra vette és részben fokozva, részben mérsékelve, jelentősen megváltoztatta a tétel második felében szereplő dallamok tempóját is. Végeredményben ez a szakasz, követve a hagyományos rapszódia-forma „friss” tételeire jellemző, fokozódó tempók tendenciáját, minden pontján gyorsabb az előzőnél:

	eredeti tempó	változtatás iránya	új tempó	tempók összefüggései	hangnem	motívumos kapcsolatok
<i>Allegro moderato</i>	♩=132	>	♩=104	*	G	
<i>Molto moderato, pesante</i>	♩=140	>	♩=96	*	D	x
<i>Piu mosso</i>	♩=132	>	♩=104-108	*	D	x
<i>Presto</i>	♩=132	<	♩=184	**	D	
<i>Allegro non troppo</i>	♩=160	>	♩=144-152	***	D	
<i>grazioso</i>						
<i>dolce</i>						
<i>scherzando</i>						
<i>Allegro molto</i>	♩=152	<	♩=180	**	G-C	
<i>Meno mosso</i>	♩=192	>	♩=132-142	***	D	x

2. ábra. Bartók: 2. rapszódia, II. Friss: tételvázlat

Grieggel ellentétben Bartók nem ragaszkodott az élő előadásról, vagy esetében a fonográf-felvételről készített lejegyzés többé-kevésbé pontos, lényegében teljes átvételéhez. Kivétel az ötödik tánc, a mű egyetlen rutén dallama, amely négy pregnánsan eltérő motívumot tartalmaz. Ez a tánc, az átvezető részek szabadabb kezelésétől eltekintve teljes egészében bekerült a kompozícióba. Ezzel szemben az egy vagy két motívumot variáló táncokat a forma nyitottsága miatt több szabadsággal lehetett kezelni: itt a hozzáadás, redukció vagy átalakítás nem mond ellent az eredeti előadás szellemének. Bartók már a mű első felvázolásakor kritikusabban nyúlt e táncok anyagához, részben bővítette, máshol jócskán meghúzta az eredeti előadások szövegét. Gyakoribb az utóbbi eljárás, a terjedelem korlátozása. Ennek érdekében a zeneszerző az eredeti variált motívumoknak csak egy részét használta fel. Ugyanakkor nem meglepő, hogy saját leleményű, elsősorban a koncerthegezősök virtuozitásának csillogtatására szánt variációkat is beiktatott a műbe. Az első és negyedik epizódba komponált, oktávkettőzéseket, illetve akrobatikus

húrváltásokat alkalmazó variációk közül az utóbbit később feláldozta a terjedelem tömörítése érdekében, de az előbbi megtartotta, és inkább néhány eredetileg beépített népi változatot törölt az első epizódból.

néptánc	vázlat	UE + BH
x1	x1	x1
y1	y1	y1
x2	x5	x5
y2	y2	y2
y2		
x3	x3	x3
z	z [+] + z [+]	z [+]
x4	x4 + x4	
x5		
x5	x5	
y3	y3	
y3	y3 + [y3+y3]	y3 + [y3]
x6	[x1]	[x1]
x5	[y2]	[y2]
x5	[x3]	[x3]
	[z]	[z]
	y3 + y3 + [y3]	y3 + y3 + [y3]

3. ábra. Bartók: 2. rapszódia hegedűre és zongorára, II. Friss: az első epizód motívum-változatai (szögletes zárójelben a bővítmények, regisztrervariációk)

A tétel második témájának feldolgozása jól szemlélteti, hogyan manipulálta Bartók ezt a fajta nyersanyagot (4. ábra a 200. oldalon). A népi dallam felvételét a műben megjelenő alakokkal összehasonlítva, a különbség a kettő terjedelmében a legszembetűnőbb: a népi előadás 14 változatban összesen 24-szer ismétli a motívumot, amely a „Friss” tételben viszont csak nyolc alkalommal, hat változatban szólal meg. Itt is van ugyanis két ismétlődő, illetve visszatérő variáció: precedens erre a népi előadás, ahol mindkettő többször elhangzik.

Jellemző, hogy a kompozícióba átvett népi változatok közül kettő, különleges megoldásával lényegesen eltér a többitől. Az egyik azzal a jelenséggel rokon, amelyet Bartók elcsúsztatott ritmusnak nevezett,³⁰ benne ugyanis a megelőző változat témafeje egy negyeddel előbb indul és a jellegzetes zárófordulat a motívum belső bővülésével zökken vissza megszokott helyére (5. kotta a 201. oldalon). Rendhagyó az a kompozícióba átvett változat is, amely a motívum második, hangismétléses felével indul. Hogy elkerülje az ebből adódó egyhangúságot, a motívum második felét Bartók saját ihletésű verzióval helyettesítette (6. kotta a 201. oldalon).

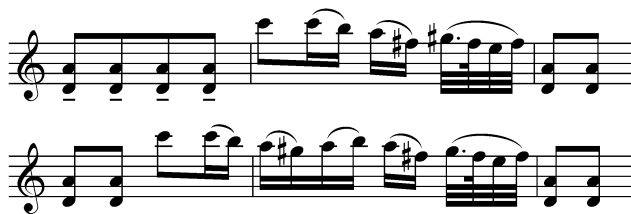
30 „...[elcsúsztatott ritmus akkor jön létre, ha] egy frázis elcsúsztatott hangsúlyokkal ismétlődik, azaz hangsúlyos része ismétléskor hangsúlytalanává válik, hangsúlytalan része pedig hangsúlyt kap.” („... [shifted rhythm occurs when a phrase] is repeated with shifted accents so that accentuated parts lose their accent in the repeat while non-accentuated parts gain one...”) Bartók: *Rumanian Folk Music I*, 45-46.

néptánc	vázlat	UE	BH
x1	x1	x1	x1
x1	x1+[x15]	x1	x1
x2	x2	x2	x2
x3	x3	x3	
x4	x4	x4	x4
x5			
x6	[x16]	[x16]	[x16]
x7	x7	x7	x7
x2			
x8	x8	x8	x8
x9			
x7			
x2	x2	x2	x2
x3			
x10			
x1			
x10			
x7			
x2			
x3			
x11			
x12			
x13			
x14			

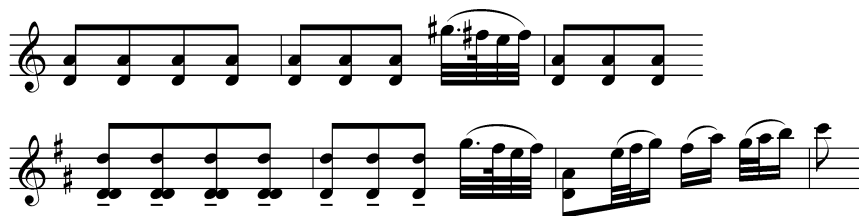
4. ábra. Bartók: 2. rapszódia, II. „Friss”. Motívum-variációk a második epizódban, szögletes zárójelben Bartók saját leleményű változatai

Jellemző tehát Bartók feldolgozó módszerére, hogy felhasználja a népi előadásban többször ismétlődő, tipikus formákat, esetenként megismételve, vagy visszaidézve egy-egy jellegzetes motívumot, ugyanakkor előszeretettel alkalmazza a különleges megoldásokat mutató motívum-variánsokat. A lényegtelen módosításokat tartalmazó motívumokat kiküszöböli, és esetenként új, saját ihletésű változatokkal gazdagítja a sort. A beavatkozás mértéke az eredeti népi előadás hosszától, motívumainak számától, a dallamoknak a tételben betöltött funkciójától függően változó. Exponált helye indokolja az első dallam viszonylag bővebb kidolgozását, ugyanakkor a második és harmadik dallam korlátozott témaanyaga drasztikus válgást kívánt. A 2. rapszódia motívumos táncai közül a rutén epizód áll legközelebb a Grieg-sorozat norvég táncainak feldolgozásához. Ez a dallam eredeti szakaszos felépítése révén is emlékeztet a slätter-ra. Az egymástól viszonylag jól megkülönböztethető motívumok karakterét Bartók az előadási utasítások változatosságával (*grazioso, dolce, scherzando*) emelte ki.

2. rapszodiájának „Friss” tételében Bartók a tizenkilencedik századból örökölt rapszódia-forma hagyományát követve, a felhasznált dallamokat improvizatív jel-



5. kotta. Bartók: 2. rapszódia, II. „Friss”. A második téma két változata.
(© Boosey & Hawkes)



6. kotta. Bartók: 2. rapszódia, II. „Friss”. A második téma egyik változatának
eredeti és átalakított formája (© Boosey & Hawkes)

legű átvezető szakaszokkal összefűzött füzérbe rendezte el. Hasonló, szvitszerű egymásutánban szólalnak meg a dallamok a népi gyakorlatban is, így ez a megoldás hívebben idézi fel a falusi táncmulatságok hangulatát, mint a szimmetrikus, visszatéréses klasszikus zenei formák.³¹ A kompozíció kohézióját itt nem a nagy egységek egymásra rímélése, hanem rejtettebb eszközök: a tempók összehangolása és rokon motívumokat tartalmazó dallamok felhasználása biztosítja.

31 „The Order of Dances in Sunday Dancing” címmel Bartók különböző vidékek tipikus táncszvitjeit regisztrálta könyvében. Bartók: *Rumanian Folk Music*, I, 33-34.

ABSTRACT

VERA LAMPERT

MOTIVIC FOLK DANCES

IN THE WORKS OF GRIEG AND BARTÓK

Borrowed material usually undergoes some transformation during composition. Research shows that Bartók made several minor alterations in the strophic melodies in his folk song settings adjusting them to the expectations of the new environment. More substantial intervention can be surmised when the folk sources are less structured than a strophic song. The Norwegian *slåtter* and a large group of the Romanian folk dances from Transylvania are built of short, two-to-four measure motives which are repeated *extempore* with minute variations and with no predictable conclusion. While the Norwegian fiddlers have a somewhat different approach to improvisation than the Romanians, repeating each motive before changing it slightly and having a tendency to start them in the higher register and finish in the lower one, the challenge that both present to the composer using them in compositions is quite similar.

Grieg and Bartók used motivic dances in their compositions quite differently, however. Grieg arranged each dance in a separate movement within a loosely constructed series for piano (*Slåtter=Norwegian folk dances*, op. 72), rather closely following the run of the pieces as they were written down by Johan Halvorsen during a two-week session with the folk-fiddler, Knut Dahle. Profiting from the possibilities of dynamics, registers, and harmonization, inherent to the nature of the piano, Grieg achieved clear-cut forms while evoking the rich sonority of the Hardanger fiddle and the boisterous character of the folk dances. Bartók arranged the melodies for violin and piano, within one structure, in the second, fast (Friss) movement of his 2nd rhapsody. His approach in utilizing the sources also differs significantly from Grieg's in that he omits several of the folk variations and adds his own to the rest. While the three dances of the first movement of the piece are arranged in rondo form, the melodies in the Friss unfold one after the other, in chain-form, rather in the vein of a Sunday village dance. Choice of tempi and the strategic placement of dances with corresponding motives insure the cohesion of the movement.

Vera Lampert (1944) was staff member of the Budapest Bartók Archives from 1969 to 1978 when she moved to the United States. From 1983, she has been music librarian at Brandeis University. The English language edition of her book (*Folk Music in Bartók's Composition: a Source Catalog*) identifying the sources of Bartók's folk song settings was published in 2008. Her other contributions to Bartók research include essays in the *Bartók Companion* (Oxford, 1993), *Bartók and His World* (Princeton, 1995), and the *Cambridge Companion to Bartók* (2001). She was co-editor of the *Somfai Festschrift* (2005), edited two volumes for the series *Bartók Béla Írásai* [Béla Bartók's Writings], and participates in the preparation of the *Béla Bartók Complete Critical Edition*.

Somfai László

„ROMLOTT TESTÛM” ÉS A „PÁVA”-DALLAM*

Széljegyzetek Bartók 1. vonósnégyesének egy témájáról

Bartók 1908-ban fogalmazott¹ 1. vonósnégyesének zárótételében bukkan fel az a kontraszttema-funkciójú, az Allegro vivace környezetben, Adagio tempóban idézetnek ható dallamfrázis (1. kotta a 204. oldalon), amelyet nem csak a zenész zsargon, hanem alkalmanként a szakirodalom is Bartók „Páva” dallamaként aposztrofál – Kroó György: „... a hazai folklór legrégibb, legszebb tájának üzenete, a Fölszállott a páva népdalra emlékeztető Adagio” (1971);² Lendvai Ernő: „E felszabadító gondolat a 'Felszállott a páva' dallamcsaládjába tartozik”, (1971);³ Tallián Tibor: „Feltűnik ... egy ötfokú dallamtöredék; a magja annak, amit 'páva-dallamnak' nevez a magyar zenei köztudat” (1981).⁴ Noha természetesen valamennyien tudták, amit az 1. vonósnégyes pentaton tematikájának elemzése során Kárpáti János könyve már 1967-ben hangsúlyozott, hogy a „Fölszállott a páva” népdalt akkor még nem ismerte Bartók, csupán egy közeli variánsát, a „Romlott testem a bokorba” szövegűt.

* E szöveg rövidebb, de gazdagabban illusztrált formája előadásként hangzott el a Kovács Sándor 60. születésnapját ünneplő ülésen, 2009. november 29-én a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen. A Bartók Magyar népdalok: Egyetemes gyűjtemény tudós közreadójaként, és a fiatal generációk erős kisugárzása zenetörténész tanáraként Kovács Sándor az egyik legjobb tudója annak, hogy egy, Kodály kompozíciók címével kanonizált nevezetes népdal, majd a népzenei revival mozgalom esetenként elhomályosít korábban már elfogadott tényeket–magyarázatokat. A régi magyar népzene „Páva” dallamának több évtizede kitüntetett helye egyike az effajta amnéziát okozó közhelyeknek.

1 Vizsgálódásunk szempontjából a komponálás pontos időrendjének ismerete meghatározó fontosságú. A műjegyzékekben általában 1908–1909 évszámmal jelzett kvartett keletkezésének idejét maga Bartók ellentmondásosan határozta meg. Az autográf partitúra végén álló *Budán, 1909 jan. 27 | öste 10 kor* csupán a kézirat leírás-aktusának befejezését rögzíti (a Rózsavölgyi elsőkiadás metszőpéldányát is hasonlóan datálta a zeneszerző – *Budán, 1909, jan. 27-én* –, ez azonban kimaradt a nyomtatott partitúrából). Műveinek 1921 és 1939 között általa készített vagy revideált listáiban viszont Bartók egységesen 1908 dátumot adott. Tény, hogy a kvartettben felhasznált egyes témák 1907. nyarára és őszére datálhatók; hogy a komponálás intenzív munkája 1908. januárjában kezdődött és 1908 nyárig jelentős részben befejeződött; s hogy a zeneszerző az utószerkesztés, a kiadásra való előkészítés során 1909 nyaráig javított partitúráján.

2 Kroó György: *Bartók kalauz*. Budapest: Zeneműkiadó, 1971, ³1980, 50.

3 Lendvai Ernő: *Bartók költői világa*. Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1971, 310.

4 Tallián Tibor: *Bartók Béla*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1981, 81.

108

11 Adagio. (♩ = 66) 25

ff tenuto molto espress. meno f. molto espress. espress. ff tenuto

rallentando Piu Adagio (♩ = 66)

dim. pp lunga

1. kotta. Bartók, 1. vonósnégyes, III, 94–105. ütem. A Rózsavölgyi kispartitúra elsőkiadás Bartók bejegyzéseivel (MTA ZTI Bartók Archivum)

A pentatónia önmagában még nem egyértelmű bizonyíték a magyar népdalok hatására, hiszen azt Bartók a francia kortársak zenéjéből is meríthette volna. Az első tétel középrészében [...] egyébként is feltűnő Debussy–Ravel-hatással találkozunk. Az a négyhangú dallamag azonban, amely mindkét idézetünkben közös, félreérthetetlenül az ősi magyar pentaton dallamok egy igen jellegzetes, többnyire a „Fölszállott a páva” kezdetű dallal jelölt típusára utal. Bartók az I. vonósnégyes komponálásának idején még nem ismerhette a „Páva” dallamot, annak egy közeli variánsát azonban már felfedezte 1907-ben Csíkrákoson.⁵ (Kárpáti János: *Bartók vonósnégyesei*. Budapest: Zeneműkiadó, 1967, 144; jegyzetbeli utalás *A magyar népdal* 21. számára.)

A Kodály-kompozíciók révén kitüntetett szerepet kapott páva-dallamot Bartók és Kodály csak 1935-ben ismerte meg, Somogy megyei forrásból, Seemayer Vilmos gyűjtése nyomán, „Röpül páva, röpül” („Leszállott a páva”) szövegkezdettel. A fonográfhenger alapján a surdi Varga Pált Bartók hozatta fel 1936 decemberében Budapestre stúdiófelvételtre, majd jegyezte le előadását a Magyar Tudományos Akadémia támogatásával megszületett hanglemezkidadás⁶ számára.

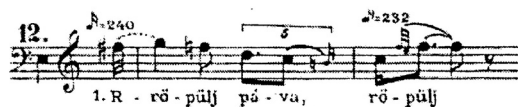
5 Könyve kibővített–újraforgalmazott 1976-os változatában Kárpáti a „Páva” dallamot már nem is említi: „Bartók későbbi publikációja tanúsítja, hogy e dallamtípus egyik változatát, 'Romlott testem a bokorba...' szöveggel, 1907-ben jegyezte fel Csíkrákoson.” Kárpáti János: *Bartók kamarazenéje*, 1976, 67–68.

6 *Magyar népzenei gramofonfelvételek*. Az Országos Magyar Történeli Múzeum Néprajzi Osztályának felvételei [4 hanglemez], szerk. Bartha Dénes, Budapest, 1937.

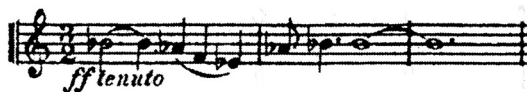
Évtizedekkel korábbi 1. vonósnégyesének témája kétségtelenül közelebbi rokonságot mutat a 6-szótagos „Páva” népdallal, mint a 8-szótagos „Romlott testēm”-mel – nem kis részben pontozott ritmusú zárásának köszönhetően (az utolsó két hang magasságának eltérése ellenére is) (2a, b, c kotta). Azonban minél többet tudunk Bartók meghatározó fontosságú első székelyföldi gyűjtőútjáról, annál nyugtalanítóbb a kérdés: valóban konkrét népdal idézete-e a kvartettbeli pentaton adagio-téma, vagy a zeneszerző önálló témaötlete, amelyet 1907. júliusi Csík megyei gyűjtésének egyik nagyjelentőségű felismerése inspirált?



8-szótagos dallamsor



6-szótagos dallamsor



„6-szótagos” jellegű téma

2. kotta. (a) „Romlott testēm”, (b) „Röpülj páva”, (c) Bartók témája

A „Romlott testēm” pentaton népdal és a finálé-téma összefüggését nyomozva két olyan forrás ígér kiegészítő információkat, amely a Bartók vonósnégyesek fentebb idézett elemzői számára alapszövegük megírásakor még nem volt ismert – Bartók népzenei lejegyző füzetek és Geyer Stefinek írt teljes levelezése. Az előbbi forrás a budapesti Bartók-hagyatékban őrzött különféle népzenei lejegyző füzetek, elsősorban a zsebméretű kotta-füzetek sorozata. Közülük témánk szempontjából három forrásértékű: az M. [=Magyar] IV., V., VI. füzet – a főforrás az M. V. füzet –, valamint egy ugyanilyen méretű és küllemű, eredetileg lejegyző füzetnek szánt, de utóbb kompozíciós zseb-vázlatfüzetként használt kotta-füzet:

M. IV. füzet: 1906 decemberétől Erdélybe utazásáig használta

M. V. füzet: Bartók kézírásával „1. Csík”; 1907. július közepétől használta

M. VI. füzet: a Csík-megyei gyűjtés folytatása, 1907. augusztustól használta

Fekete zsebkönyv (Vázlatok 1907–1922),⁷ fol. 1r–1v: 1907. júliusi feljegyzések

⁷ Bartók Béla fekete zsebkönyve. Vázlatok 1907–1922. Az eredeti kézirat fakszimile kiadása Somfai László utószavával. Budapest: Editio Musica, 1987.

A másik forrás Bartók Geyer Stefinek 1907–1908-ban írt levelei, amelyeket elegáns fakszimile kiadásban, kiegészítésként német fordítással, Paul Sacher adattott ki 1979-ben.⁸ A 136 fakszimile oldalnyi, huszonzét levél közül Demény János csupán hármat ismert és publikálhatott: a humoros „Gyergyó-kilyénfalvi párbeszéd” címzésűt, és a két nevezetes ateista levelet (1907. aug. 16., szept. 6. és 11.).⁹ A kvartett-téma szempontjából legfontosabb levél ezeknél korábbi.

Kevesebb, mint egy héttel Csík-megyei gyűjtésének megkezdése után Bartók már felismerte a „hiányos hangsor” [lá pentatónia] jelenlétét az „ősi” dalokban, le is kottázta az „ős-kínai” hangsorhoz hasonló „székely hangsor”-t¹⁰ Csíkrákosról 1907. július 14-én Geyer Stefinek írt levelében (lásd az 1. fakszimilét):

... Rövid egy heti gyűjtés után 6 ilyen különös melódiát szedtünk össze,¹¹ amilyen „Magyarországon” nem található. Ha még találnánk vagy 15 ilyen, akkor hajlandó volnék föltételezni, hogy ezek őszékely melódiák!

Az ugyanebben a levélben kottával felidézett, Geyer Stefi kedvéért, a könyvebb összehasonlítás érdekében a¹ záró hangra transzponált öt dallam közül az első hármat Csíkvacsárscsin, az ötödiket Csíkjenőfalván gyűjtötte frissiben Bartók (zárójelben az „I. Csik” feliratú M. V. zsebméretű kottás gyűjtőfüzet¹² oldalszáma, ahol a dallam és szöveg feljegyzése megjelenik). Csupán a negyedik népdal fekete bárány a sorban, ezt ugyanis még 1906. decemberében az erdélyi Dósa Annától (Kibéd, Maros-Torda) vette fonográfra Budapesten:¹³

[1.] „Istenem, istenem áraszd meg a vizet!” (M. V.: fol. 7v)

[2.] „Ha kiindulsz Erdély felől” (M. V.: fol. 12v)

[3.] „Ha kimegyek arr’ a magos tetőre” (M. V.: fol. 11v)

[4.] „Fekete föld, fehér az én zsebkendőm” (M. IV.: p. 1)¹⁴

[5.] „Mikor éngem férhez adtak” (M. V.: fol. 26v)

8 Béla Bartók. *Briefe an Stefi Geyer, 1907-1908*, mit einem Vorwort von Paul Sacher, hrsg. Lajos Nyikos, Basel: Privatdruck, 1979.

9 Első megjelenésük Demény János: *Bartók Béla levelei II.* Budapest: Művelt Nép, 1951, 65–81; majd a gyűjteményes kiadásban uő: *Bartók Béla levelei.* Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 120–131.

10 Ezt az elnevezést két héttel későbbi levelében használta először. „Ismét 3 dallamot találtunk ’székely hangsor’-ban (most először nevezem ezt így)”. Levél Geyer Stefinek Csíkrákosról, 1907. július 27. (*Briefe an Stefi Geyer*, 24. fakszimile-oldal).

11 A többes szám magyarázata: Bartók felkérésére vele egy időben Bodon Pál is gyűjtött csíki falvakban.

12 MTA ZTI Bartók Archívum BH 99. Ennek a kottás gyűjtőfüzetének ekkor még üres utolsó előtti kottalapján, a 48r oldal első kottasorában magát az a¹-c²-d²-e²-g²-[a²] pentaton skálát negyedhangokkal külön is feljegyezte Bartók; ez a skála-feljegyzés már korábban a Bartók-kutatás látókörébe került. Az oldalon található dallamok-szövegek később, a zeneszerző augusztusi gyűjtése során kerültek a lapra.

13 Gyűjtőfüzeteiben és a dallam támlapján nincsen jele annak, hogy 1907-ben Csík megyében újra halotta volna a „Fekete föld”-et. – Ezt a népdalt Dósa Lidi húgától, az ekkor 15 éves, nővére nyomában Budapesten szolgáló erdélyi parasztlánytól 1906. decemberében gyűjtötte. Dósa Annától 13 népdalt jegyzett fel Bartók, közülük hármat érdemesített fonográf-felvételre: (a) „Fekete föld”, (b) Vétettem vijolát”, (c) „Sárga lábú kis madár”, lásd a Bartók-Rend multimédiás adatbázisát: <http://db.zti.hu/br/>.

14 MTA ZTI Bartók Archívum BH 98.

[illegible]

A nem Csíkban gyűjtött „Fekete főd” említésére a *Fekete zsebkönyv* 1v oldalának 1–3. sora ad magyarázatot. Bár a lap túloldalára kiömlött és a papíron átütő tintafolt eléggé elfedi (az eredetit kézbe véve még kiolvasható, a faksimile kiadásban csupán részlegesen látható), az 1. kottasorba Bartók felírta a $g^1-a^1-c^2-d^2-e^2$ skálát, valamint a „Fekete főd” kottáját; a 2. kottasorba az „Istenem, istenem” dalamát (mindkét népdalt a^1 záró hangra transzponálva) – mint aki éppen rádöbben, hogy a Dósa Annától decemberben hallott, és az itt, júliusban gyűjtött népdalok hangsora azonos! A 3. kottasorbeli $c^1-d^1-e^1-g^1-a^1$ skála is szerepel majd a levelében, mint az „ős-kínai skála”. Mindez együtt alighanem a Geyer Stefinek írandó levél előkészülete.

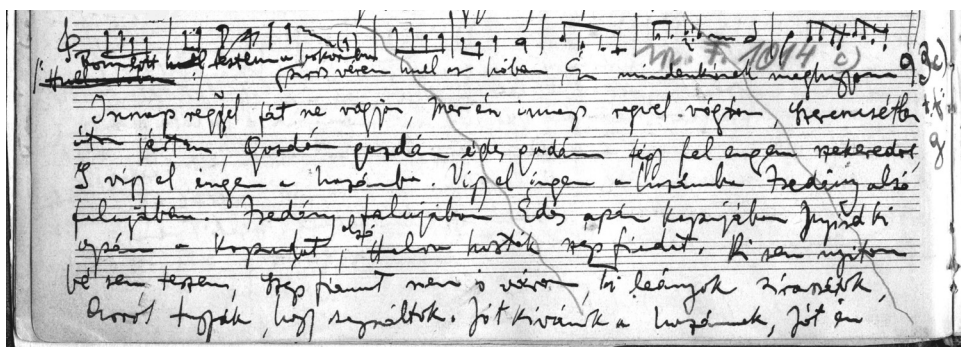
A levelében kottával idézett mind az öt népdal fontos lelet volt Bartók számára. Az ötből három [1., 3., 4.] még 1907 őszén komponálásra ihlette: a később *Nyolc magyar népdal* énekhangra és zongorára címet kapott sorozat (1907–1917) 1907-es első tömbjében (1–5. szám) ezek a #2, #5, #1¹⁵ tételek.¹⁶ Az első két dalamot hamarosan belefoglalta első tudományos dallamközlésébe („Székely balladák”. *Ethnographia*, 1908. jan. ill. márc.), a #9A „A nagy hegyi tolvaj” illetve a #10A „Három árva” variánsaként.

Mármost véletlen-e, hogy a Bartók levelében lekottázott pentaton dallamok között nem szerepel a „Romlott testem”? Pedig legelső csíki leletei közé tartozott, az M. V. gyűjtőfüzetében valamennyi idézett népdal előtt, a 4v oldalon bukkan fel a fonografálást megelőző első lekottázás, valamint a hangfelvétel alatti szövegjegyzés,¹⁷ és utóbbi ezt is belefoglalta *Ethnographiabeli* tanulmányába. Azonban többféle oka lehetett, hogy éppen ezt a népdalt nem idézte Geyer Stefinek. Talán azért hagyta ki, mert erősen díszített, nem csak pentaton hangokat tartalmazó dalam, amelynek egyszerűsített kottázással a lényege veszett volna el. Mellesleg nem is volt még részletes lejegyzése Bartóknak a díszítésekkel zsúfolt, fonografált dallamverzioról. Talán maga sem döntötte még el, melyik a népdal kezdősorának ép dallamvonala. Ha felüjtjük „1. Csik” gyűjtőfüzetének ezt az oldalát (2. *faksimile*: a), a dallam első sora, ahogyan az 50 éves csíkrákosi férfi először elénekelte Bartóknak, éppen a népdal első négy hangjával ($c^2-c^2-a^1-a^1$) nem is hasonlít a markáns pentaton kezdésre. A hangfelvételen megőrzött forma viszont, legalábbis a

15 A zeneszerző Bartók egy-egy különleges népdalhoz való ragaszkodásának markáns példája a „Fekete főd”. Tudta, hogy valószínűleg fél-dallam csupán; míg a levélben említett többi négyet belevette az *A magyar népdal* példatárába (zárójelben a könyv német ősfomájához mellélt szűkebb dallamtár példaszáma, lásd Bartók Béla írásai 5., közr. Révész Dorrit, Budapest: Editio Musica, 1990, 299–310.) – „Istenem, istenem” #2 var. (#1), „Ha kiindulsz” #16 (#10), „Ha kimegyek” #60 (#35), „Mikor éngem” #64 (#36) –, a „Fekete főd” a könyvből kimaradt; a *Magyar Népdalok Egyetemes Gyűjteményében* is csak a C IV (2 soros, féldallam vagy töredék) osztályba sorolva kapott helyet (Bartók C 1231b).

16 Arról, hogy az *Öt székely dal* [= *Nyolc magyar népdal* 1–5. szám] Bartóknak egy 1907-es terve szerint – részben más hangnemekben – egy újabb 10-darabos „Magyar népdalok” füzet részét alkotta volna, lásd Somfai: „Népdalciklus-tervek Bartók 1907-es gyűjtőfüzetében”. In: *Zenatudományi dolgozatok 1990–91*, 93–95.

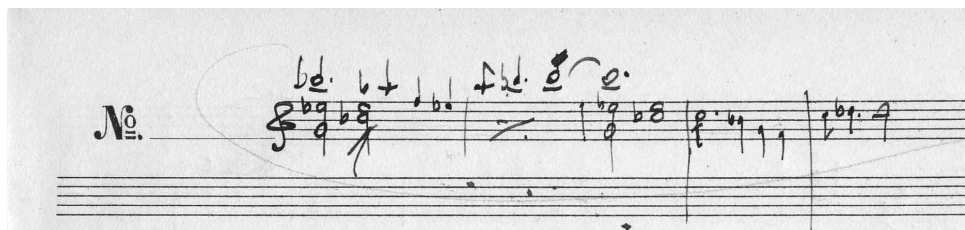
17 A levélbeli négy csíki dallam lejegyzése a M. V. gyűjtőfüzetben: „Istenem, istenem” fol. 7v; „Ha kiindulsz” fol. 12v; „Ha kimegyek” fol. 11v; „Mikor éngem” fol. 26v. Bartók szisztematikusan használta gyűjtőfüzeteit, az oldalszámok időrendet tükröznek.



2. fakszimile. (a) Helyszíni lejegyzés a „1. Csik” gyűjtőfüzetben, fol. 4b (MTA ZTI Bartók Archívum), – (b) egyszerűsített lejegyzés (Ethnographia 1908. márc.), – (c) a fonográfra felvett két strófa későbbi, részletes otthoni lejegyzése (Bartók Rend, MTA ZTI)

fonográfon rögzített két strófa („Romlott testem”, „Gazdám, gazdám”) közül az első, mint a későbbi otthoni lejegyzések mutatják (b: az *Ethnographia*-beli tanulmányban megjelenő egyszerűbb kottakép,¹⁸ és c: a fonográfról készített támlap),

18 Itt jegyzem meg: fél évvel későbbi *Ethnographia*-beli közlésében, a „Székely balladák” 12c számaként, az „Uti Miska” ballada egyik variánsaként a „Romlott testem” publikálását Bartók az „Én mindenki nek megahyom...” strófával kezdte.



3. fakszimile. (a) A téma első feljegyzése (lásd Documenta Bartókiana 2, 155), – (b) A téma újabb feljegyzése (Fekete zsebkönyv, 11r)

már a sokat idézett, az 1. vonósnégyessel összefüggésbe hozott dallamvonalat rögzítette. Igaz, a karakteres $\text{♩} \cdot \text{♩} \cdot \text{♩}$ kezdőritmus helyett az *Ethnographi*a-beli verzióban még egyszerűbb $\text{♩} \cdot \text{♩} \cdot \text{♩}$ ritmussal.

A történetileg korrekt értelmezés szerintem az, hogy vonósnégyesbeli témájában Bartók nem a díszítésekkel ékes „Romlott testem”-ből, nem valamely konkrét népdalból idéz. A henger otthoni lejegyzését megelőzte a vonósnégyesbe került nevezetes téma – vagy inkább témafej, motívum – felvázolása. A héthangnyi motívum absztrakció: egyéni újrafogalmazás az 1907 júliusában felfedezett „székely hangsor”, azaz a pentatónia dallamformula-készletéből. Egyben két jellegzetes, stilizált ritmusformula összekapcsolása – hosszú első-hangos rubato kezdés, amelyet magyar pontozásos zárlat követ.

Ezt az adagio-témafejet majdani kvartettbeli hangnemében, ütemfajtájában-ritmusában, harmóniáival jegyezte fel Bartók egy datálatlan vázlatlapon (a Geyer Stefinek írt koncerthez is vázlatokat tartalmazó kottalap hátoldalán: 3a fakszimile),¹⁹ minden valószínűség szerint már 1907 késő nyarán vagy kora őszén, feltehe-

19 A teljes vázlatlap első fakszimile közreadása: *Documenta Bartókiana Heft 2*. Budapest: Akadémiai Kiadó, Mainz: Schott's Söhne, 1965), 155; az oldal tartalmának részletes értelmezéséhez lásd Somfai: „Perfect Notation in Historical Context. The Case of Bartók's String Quartets”. *Studia Musicologica* 47/3–4 (2006), 296–297.



3. kotta. 1. vonósnyégyes, III. tétel 94–105. ütem: a négy dallamfrázis hangkészlete

tően (de nem bizonyíthatóan) eleve egy tervezett vonósnyégyes egyik anyagaként. Ugyanezt a témát a *Fekete zsebkönyv* vázlatfüzetben újra leírta, már látva a kifejtés irányát (3b fakszimile). Szignifikáns, hogy – ellentétben a Kodály 1. vonósnyégyes-hez kiindulásul választott teljes magyar népdallal²⁰ – Bartók parasztszene ihlette anyaga nem témányi, csupán egy motívum: témafej, amely különféle kifejtéseket kínál.

A Geyer Stefi kezdeményezte szakítást követő lelki dezolátság, intenzív komponálásba menekülés során 1908. januárjában fogott hozzá Bartók az 1. vonósnyégyes partitúrájának megírásához. Eljutva a fináléig, az expozícióbeli első Adagio-jelenetben négy formában prezentálta a molto espressivo motívumot (1. és 3. kotta). A jelenet eseménysora későbbi népdalszerű Bartók-témák tipikus narratíváját vetíti előre: a parasztszene-közeli forma lépésről lépésre elidegenedik. A 2. és a 3. frázisban a pentaton maghoz rendszeridegen hangok járulnak, Kárpáti János terminológiájával szólva elhangolt struktúrák tolják félre az „ideális” témaalakot. Talán csak a pianissimo Verklärung („megdicsőülés”) formához való megérkezés volna idegen Bartók későbbi partitúráiban.

Az 1. vonósnyégyes fináléjában azonban rekapitulálnak az alapanyagok, köztük az adagio-témafej is visszatér, noha más formában és kicsengéssel, de egy újabb Verklärung variánsként, valamelyest gyengítve a hatást.²¹ A saját kispartitúra-példányába a molto ritard. fölé kézzel beírt „tul sok” (4. fakszimile a 212. oldalon) valószínűleg az ősbemutató 25. évfordulóján tartott emlékkoncertet megelőző próbákon, 1935-ben került a kottába. Bár zenéjének meghitt ismerői, Waldbauerék játszották a kvartettet, Bartók számára a szükségesnél cseppnyivel több ellágyulás is a „szentimentális” veszélyét közelítette, amitől ekkoriban már élesen elhatárolódott. Ő tudta legjobban, hogy az 1. vonósnyégyes fináléjában a „Páva” jelenet-pár, eredetisége, hőfoka, óriási hatása ellenére, az előadás szempontjából partitúrájának kritikus mozzanatai közé tartozik.

20 Az általam ismert dokumentumok alapján nem bizonyítható, hogy saját 1. vonósnyégyesének tervezése-komponálása idején Bartók tudta volna, milyen terveket fontolgat Kodály készülő első kvartettje kapcsán, s hogy abban meghatározó szerepet kap egy teljes terjedelmében felidézett magyar népdal.

21 Mint Kárpáti János legfrissebb összefoglalásában írja: „A dallamot Bartók a tétel csúcspontjára helyezte, ám az szigetként válik külön környezetétől. A vonósnyégyes és a szonátaforma szerkezeti közegében ugyanis egy ilyen hangról hangra idézett magyar népdal 'idegen anyag', érezhető, hogy Bartók még nem dolgozta ki azt a zenei nyelvet, melyben a népzene melodikája és ritmikája organikusan épül bele a műzenei formákba.” *Bartók Új Sorozat* 16 (Hungaroton Records).

Fülöp

36 Adagio. $\text{♩} = 88$ molto ritard. Più largo. $\text{♩} = 80$ (35)

fff *dim.* *p* *p ma molto espress.*

fff *dim.* *p* *p*

fff (tremolo) *dim.* *p* *p* *espr.*

Tempo I. ($\text{♩} = 92$)

p *pp* *ppp*

p *pp* *ppp*

p *pp* *ppp*

p *pp* *ppp*

4. fakszimile. 1. vonósnegyes, III, 320–, Bartók „tul sok” bejegyzése saját példányában (MTA ZTI Bartók Archivum)

ABSTRACT

LÁSZLÓ SOMFAI

„ROMLOTT TESTĚM” AND THE “PEACOCK MELODY”

Notes on a Theme of Bartók's First String Quartet

In the Allegro vivace finale of the First Quartet there twice appears an Adagio theme (bars. 94–105, 320–329), significantly different from the other themes of the movement, and which is often referred as Bartók's „peacock melody” because of its resemblance to the emblematic Hungarian old-style folksong that Kodály arranged in several of his later compositions (including the „Peacock” Variations for orchestra). Since Kárpáti's book on the quartets (1967) Bartók studies have pointed out that he did not know the peacock melody before 1935. Bartók collected, however, „Romlott testēm,” another old-style parlando song with a similar melodic line during his first collecting trip in Transylvania among the Székelys in the summer of 1907. This essay opens the case, and on the basis of data taken from the composer's field notations in Transylvania, as well as his letters to Stefi Geyer, demonstrates that, although collected during the first days, „Romlott testēm” was not among the tunes he selected for composition (arrangement) in 1907; that his melody in the First Quartet is not a quotation but rather an abstraction inspired by the newly discovered pentatonic scale of the old Székely folksongs.

László Somfai (1934). Professor Emeritus at the Liszt Academy of Music (State University) in Budapest and former director (1972–2005) of the Bartók Archives of the Hungarian Academy of Sciences. Recently he has worked on the Bartók thematic catalogue and is editor-in-chief of the forthcoming *Béla Bartók Complete Critical Edition*. His recent Bartók studies in *Magyar Zene* include „Bartók 2. vonósnégyese és Kodály 'útbaigazítása'” (Bartók's 2nd String Quartet and Kodály's „Critical Faculty”), 46/2 (2008), „Az utolsó Bartók-partitúrák és a 'klasszikus' stílus értelmezései” (The „Classical” Last Scores of Béla Bartók), 47/1 (2009).

Dohnányi Ernő

EMLÉKKIÁLLÍTÁS
HALÁLÁNAK 50. ÉVFORDULÓJÁN



KÉT KIÁLLÍTÁS

az MTA Zenetudományi Intézetben
(Budapest, I., Táncsics Mihály u. 7.)

az MTA Zenetudományi Intézet
Bartók Archívuma és
Zenetörténeti Múzeuma,
valamint a Kodály Archívum
rendezésében

A kiállítások
megtekinthetők
2010. augusztus 31-ig
hétfő kivételével
naponta 10-16 óráig

BARTÓK ÉS KODÁLY - ANNO 1910

KIÁLLÍTÁS
ELSŐ ZENESZERZŐI ESTJEIK CENTENÁRIUMÁN



Dalos Anna

UNA RAPSODIA UNGHERESE*

Új zene és hagyomány Durkó Zsolt művészetében (1965–1972)

A *magyar zeneszerzés 25 éve* című, 1970-ben megjelent könyvében Kroó György Durkó Zsolt öt évvel korábbi kompozícióját, az *Una rapsodia ungheresét* úgy jellemezte, mint amely „konceptiójában Kodályra emlékeztet, amint újrateremti, megálmodja azt a régi magyar zenét, a pogány- és középkori Magyarországnak azt az imaginárius varázsdallamát, regős-énekét és orgánium-művészetét, amelyre a XX. század második felében hivatkozni kíván, amit folytatni akar.”¹ Két évvel korábban fiatal magyar zeneszerzők műveit elemezve Somfai László viszont úgy látta: „Durkó stílusának magyar volta is érdekes kérdéskomplexum, – mert hogy ez a zene (a latinos formakultúra ellenére is) minden ízében magyar, az kétségtelen. Nála valósul meg a legjellemzőbben a fiatal generáció ’hiper-bartóki’ magyarsága, ez a Bartókénál áttételesebben magyar, individuális stílus.”² Az azonban a kortársak számára is egyértelmű volt, hogy a *Magyar rapszódia* paradigmatis alkotá, mivel benne a legkorszerűbb nyugat-európai zeneszerzői technika egyesül a megújuló magyar hagyománnyal.³

Kroó arra is felhívta a figyelmet, hogy a *Rapszódia* „zeneszerzői színvonala is ugrásszerűen magasabb, mint az előző művéké”.⁴ Kétségtelen, hogy a kompozíció előtt készült Durkó-darabok (1. táblázat a 216. oldalon) elsősorban a kortárs zeneszerzői technika elsajátításának igényéről tanúskodnak, ugyanakkor a későbbi

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság „Népzene és zenetörténet” címmel rendezett VII. tudományos konferenciáján, az MTA Zenetudományi Intézetének Bartók Termében 2009. október 9-én elhangzott előadás írott változata. A tanulmány írása idején a szerző az OTKA Posztdoktori Ösztöndíjában részesült.

1 Kroó György: *A magyar zeneszerzés 25 éve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1970, 158.

2 Somfai László: „Fiatal magyar zeneszerzők. Megjegyzések a bemutatott művekről”. *Magyar Zene*, IX/2. (1968. június), 165–173., ide: 179. – Somfai a kritikában a *Fioriture* című kompozíciót elemzi.

3 Kárpáti János így fogalmaz: „E zene magyarsága ugyanis egy nagyarányú szintézisben gyökerezik, minden hangja, minden ritmusa mögött valóban több évszázad magyar muzsikájának élménye rejtőzik. [...] Egyszerre nyújtja a múltat és a jelent, a korszerű szemlélettel járó korszerű kifejezést, és ezt a most kibontakozó újfajta magyar hangvételt.” Kárpáti János: „Egy új magyar rapszódia”. *Élet és Irodalom*, X/39. (1966. szeptember 24.), 9.

4 Kroó: i. m. 159.

1962 11 darab vonósnégyesre	1968 Altamira Cantilene
1963 Epizódok a B-A-C-H témára	1969 Kolloidok Concerto Szimbólumok
1964 Organismi Psicogramma Improvizációk	1970 Rézfúvósnégyes II. vonósnégyes Ikonográfia no. 1
1965 Magyar rapszódia	1971 Ikonográfia no. 2 I. kantáta Fire Music
1966 Fioriture I. vonósnégyes	1972 II. kantáta Halotti beszéd Assonanze Négy tanulmány
1967 –	

1. táblázat. Durkó Zsolt 1962 és 1972 között keletkezett művei

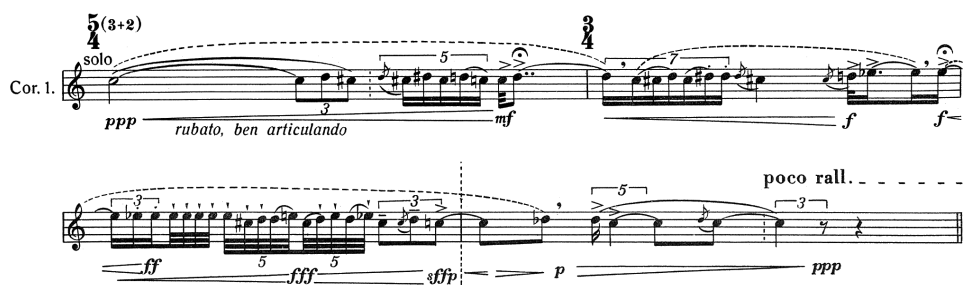
Durkó-stílus alapelemeinek születéséről is árulkodnak.⁵ Ilyen például a rövid tételekből felépülő nagyforma elve, amelynek kialakításakor Durkó legfontosabb előképe Luigi Dallapiccola lehetett, az a zeneszerző, akiről Petrassi javaslatára Rómában vizsgadolgozatot írt.⁶ Durkó partitúrái azonban – már ebben a korai időszakban is – lényegesen modernebbek, mint Dallapiccola közel egyidős kompozíciói, ami Durkó kortárs zenei hangszeres effektusok iránti fokozott érdeklődésével magyarázható. Durkó ekkor dolgozza ki zenéjének két alaptípusát is, amelyet *psico-*

5 1962 előtt keletkezett műveit Durkó „zsengéknek” minősítette, és nem tekintette életműve lényegi részének. Lásd ehhez Morvay Istvánnak adott nyilatkozatát az *Esti Hírlap* 1978. április 1-jei számában. Ehhez lásd: Gerencsér Rita (közr.): *Durkó Zsolt*. Budapest: Holnap Kiadó, 2005 (A magyar zeneszerzés mesterei), 46–47., ide: 47.

6 Földes Imre: *Harmincasok. Beszélgetések magyar zeneszerzőkkel*. Budapest: Zeneműkiadó, 1969, 33. – A hetvenes években – Nádor Tamással beszélgetve – pedig így nyilatkozott: „Talán épp Dallapiccola hatott a legerőteljesebben rám, épp művészetének olaszos mivoltával.” Gerencsér: *Durkó Zsolt*, 58–59. – A legfontosabb formai modell Dallapiccola 1952-es zongoraműve, a *Quaderno musicale di Annalibera* lehetett, amelyet a zeneszerző 1954-ben *Variazioni* címmel zenekarra is átírt. A mű 11 rövid, egymással tematikusan is rokonságban álló tételből épül fel, s a tételek címei részben karakterekre, részben a zeneszerzés egyes aspektusaira (akcentusok, ritmus, hangszín), részben pedig ellenpontoszó eljárásokra utalnak.

grammának illetve *organisminek* nevez el, s amelyek – Kroó szerint – valójában a lelki folyamatokat leképező *szabad* és az organikusan építkező *kötött* zene kettősségét hivatottak szimbolizálni.⁷ Tanulmányomban arra kívánok rámutatni, hogy a művekben megnyilvánuló szabadság, amely egyben a Durkó-zene legkorszerűbbnek tekinthető eleme is, szoros kapcsolatban áll a magyar népi siratók zenei stílusával, formai építkezésével és előadói gyakorlatával.

Kárpáti János már a *Magyar rapszódia* bemutatójáról szóló kritikájában is utalt a műben megjelenő kis terjedelmű, kromatikus alapidallamokra, amelyek imaginárius ősi siratóénekeket idéznek.⁸ Kétségtelen, hogy a hat formarészből álló nagyszűkített forma egyik alapvető tematikus eleme a szűkjárású, kis és nagy szekundokból építkező dallam, amelyet rögtön a mű elején a kürt intonál, s amelyet Durkó a partitúrára előszavában pogány időkből származó mágikus inkantációként határoz meg:⁹



1. kotta. Az *Una rapsodia ungherese* kezdetének kürt-siratódallama (© Editio Musica Budapest)

A siratódallam kontrasztjaként szolgál a kürtszólót követő, kitalált középkori orgánium,¹⁰ amely a kompozícióban különböző formákban többször is visszatér, illetve az orgánium dallamával távoli rokonságban álló három *contrapunctus*, amely a darab középpontjában helyezkedik el (2. táblázat a 218. oldalon). Az orgánium annak ellenére, hogy dallama szintén szekundokból építkezik – mintegy utalva a siratók és a gregorián dallamok közötti rokonságra¹¹ –, a *Rapszódia* kötött rétegéhez tartozik, hiszen a kvintpárhuzamok tonális keretet adnak a szabad tizenkét hangú rendszeren belül. A zárórészt indító, egyébként is feszes-táncos karakterű, Lisztre utaló „Csárdás macabre” is kötött szakaszként funkcionál, mivel a hegedűk gyorsát az orgánium egyik változata kíséri.

⁷ Kroó: *A magyar zeneszerzés 25 éve*, 158.

⁸ Kárpáti: *Egy új magyar rapszódia*, 9.

⁹ Durkó Zsolt: *Una rapsodia ungherese*. Budapest: Editio Musica, é. n., Előszó.

¹⁰ Durkó a partitúra előszavában utal rá, hogy a kitalált idézetek olyan imaginárius forrásokból származnak, amelyek akár léteztek is volna valamikor. A partitúrában Durkó szögletes zárójelben fel is tünteti a nem létezett orgániumok eredeti formáját („versione originale”).

¹¹ Lásd ehhez: Dobszay László: *A siratóstílus dallamköre népzeneinkben és zenetörténetünkben*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1983; illetve: Dobszay László–Szendrey Janka: *A magyar népdaltípusok katalógusa – stílusok szerint rendezve I.* Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1988, Bevezetés: 7–52.

A szabad szakaszokon belül is két típust különíthetünk el: egyrészt a cigányzene, a verbunkos és a 19. századi nemzeti romantika hagyományára hivatkozó hangszerek, a cimbalom, illetve a két szolóklarinét díszített-virtuóz, kvázi improvizált, de előre megkomponált cadenzái lazítják fel a zenei folyamatot. Nem mellékesen a műfajhagyományhoz híven szabad asszociációkban, érzelmi hullámzásokban gazdag, szenvedélyes-patetikus hangvétel és a már említett Csárdás macabre

- | | |
|-------|--|
| No. 1 | „Pogány időkből származó mágikus inkantáció”
sirató – organum (versione originale) – sirató |
| No. 2 | „Bárdok, minsztrelek és cimbalom-játékosok panaszos dallamai”
cimbalom és klarinét-improvizáció |
| No. 3 | „Bárdok, minsztrelek és cimbalom-játékosok panaszos dallamai”
az improvizáció folytatása (a siratódallam felett) –
organum (körülírva más szólamokkal) |
| No. 4 | „Három késő-középkori contrapunctus és organum (motus contrarius)”
Contrapunctus I – Contrapunctus II – Contrapunctus III – organum |
| No. 5 | „Organum a 14. század elejéről (motus rectus)”
a sirató visszatérése – klarinét-improvizáció – organum |
| No. 6 | „Organum (motus contrarius)”
Csárdás macabre – klarinét-improvizáció – organum – sirató |

Grave, ma non troppo lento
IV. corda (ben articulando)

I. **VI.** **Vle**

ff molto intenso, vibrato

non div.

vibr.

ff molto intenso, vibrato

ff molto intenso, vibrato

Vlc.

Cb.

f vibr.

← 2a kotta. Bartók: Concerto I. tétel
(© Boosey & Hawkes)

2b kotta. *Una rapsodia ungherese*,
I. ziffer, vonósok siratója
(© Editio Musica Budapest)

mellett elsősorban a mű ezen rétege hitelesíti a – Kroó György szerint „demonstratív”, Kárpáti János szerint pedig „kihívó”¹² – címadást. A siratódallamokhoz ugyanakkor az *Una rapsodia ungherese* utaláshálójának egy újabb szála is kötődik: az első formarészben, a kürtszólót és az orgánium bemutatását követően a vonósok intonálják a siratódallamot, s a megszólaltatás gesztusa, a recitáló zokogás félreérthetetlenül utal Bartók *Concertója* I. tételének vonós siratójára. Ez a bartókos hangütés kvázi visszatérés funkcióban jelenik meg újból az 5. rész elején (2a és b kotta).

Durkó Zsolt műveinek kortárs elemzői a zeneszerző Bartókhhoz való visszatérését egyébként valamivel későbbre datálják; Kroó a *Cantilenéhez*,¹³ Kárpáti a II. vonósnegyeshez kapcsolja a fordulatot,¹⁴ abban azonban egyetértenek, hogy az 1972-es *Halotti beszéd* dallamképzése, illetve fúgája már közvetlenül utal a *Cantata profanára*.¹⁵ Durkó, római tanulmányai idején, Petrassi tanácsára elsősorban még azzal volt elfoglalva, hogy kilépjen a nagy példakép nyomasztó árnyékából:

12 Kroó: *A magyar zeneszerzés 25 éve*, 159.; Kárpáti: *Egy új magyar rapszódia*, 9.

13 Kroó: *A magyar zeneszerzés 25 éve*.

14 Kárpáti János: „Új művek bemutatója”. *Magyar Zene*, XII/3. (1971. szeptember), 282–296., ide: 286–287.

15 Uő: „Bemutatók krónikája”. *Muzsika*, XVIII/5. (1975. május), 14–16.; Kroó György: „Isa mēnd izhuz járok vogymuk”. *Élet és Irodalom*, XIX/9. (1975. március 1.), 13.

Petrassi piros ceruzával bekarikázta azokat a részeket, amelyeket Bartókosnak érzett. Nagy-nagy piros foltokkal volt tele a kotta: „come Bártok, come Bártok!”. Majd lapoztunk, aztán megint: „come Bártok!”. Végül nem maradt csak pár hang. Mindent Bartókosnak talált. El voltam keseredve, mert ezek szerint eddig nem találtam ki semmi eredetit és lényegeset, ami engem erre a pályára alkalmassá tenne.¹⁶

Az, hogy 1965-ben, tehát mindössze két esztendővel a római tanulmányok lezárása után már megjelenhetett egy ilyen egyértelmű Bartók-allúzió Durkó partitúrájában, minden bizonnyal azzal függött össze, hogy úgy érezte, néhány év leforgása alatt kitalált valami „eredetit és lényegeset”. Feltűnő, hogy a *Rapszodiát* megelőző műveiben nem találkozunk e siratós tematikával, ugyanakkor az azt követő kompozíciók mindegyikének alapvető eleme. Az eredeti kitalálásában tehát meghatározó szerepet kellett hogy játsszon a magyar népi siratókkal való megismerkedése. Habár *A Magyar Népzene Tára V., Siratók* kötete csak 1966-ban jelent meg,¹⁷ Durkó már korábban jól ismerte és sokat hallgatta a Pátria-lemezsorozat siratókat tartalmazó kiadványát,¹⁸ továbbá zeneakadémiai tanulmányai idején is találkoznia kellett a műfajjal, ekkori ismereteit elsősorban Kodály *A magyar népzene* című tanulmányából szerezte.¹⁹

1968-ban Feuer Mária kérdésére – miként hat a magyar hagyomány Durkó zeneszerzői tevékenységére – a komponista így válaszolt: „például a rubato-játék, vagy a magyar siratódallam hatott műveim ritmikájára, súlyviszonyaira, sőt dalamfordulataira is.”²⁰ Megfogalmazása azt sugallja, hogy számára a népzene, pontosabban a sirató olyan absztrakció, amelynek egyes, tisztán zenei jellegzetességei – úgy is mondhatnánk: paraméterei – átültethetők az új zene kontextusába. Ez a megközelítés alapvetően különbözik Kodály koncepciójától, aki úgy vélekedett, hogy „a népi dallam mindenkor zárt forma. Nem lehet feltörni és addig pepecselni vele, míg meg nem hosszabbodik.”²¹ Durkó azonban, amikor Rómában elsajátította a legkorszerűbb technikákat – amelyek a zeneszerzésnek csupán a felületét érintik –, a komponálás fogalmának új értelmezését is magáévá tette: immár nem a tematikus-motivikus munka, illetve annak tagadása relációiban gondolkodott, és a népdalra sem eszményként tekintett, hanem, Magyarországon egészen újszerű módon, tisztán zeneszerzői problémákból indult ki. Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint Földes Imrének adott nyilatkozata, amelyben arra utalt, hogy a siratók mellett a verbunkos és a cigányzene is inspiráló erővel hatnak rá:

16 Földes: i. m. 31–32.

17 Kiss Lajos–Rajeczky Benjamin (szerk.): *A Magyar Népzene Tára V.: Siratók*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1966.

18 *Sirató. Menyhe (Nyitra megye)*. Budapest: Pátria–Magyar Rádió, é. n. – Köszönettel tartozom Gerencsér Ritának és Durkó Péternek, akik összes felmerülő kérdésemre igyekeztek válaszolni, és számos kottával, felvétellel segítettek munkámat. Köszönettel tartozom továbbá az MR Zrt. Archivumának is, amely lehetővé tette, hogy több Durkó-művet meghallgassak.

19 Kodály Zoltán: „A magyar népzene”. In: uő: *Visszatekintés. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok* III. Közr. Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1989, 292–372. A siratóról szóló fejezet: 336–340.

20 Feuer Mária: „Kifejezés és drámai egyensúly. Durkó Zsoltán”. In: uő: *88 muzsikusi műhelyében*. Budapest: Zeneműkiadó, 1972, 29–31., ide: 30.

21 Kodály Zoltán: „Utam a zenéhez. Öt beszélgetés Lutz Besch-sel”. In: uő: i. m. 537–572., ide: 551.

Bevallom, számomra éppúgy használható az eredeti formájában kevésbé értékes verbunkos hagyomány, sőt az annyira lenézett cigányzene néhány eleme, mint zenei múltunk legmegbecsültebb eredményei. [...] Az az érzésem, hogy [...] azok a fioritúrák, hajlítások a dallamban, szabadságok a tempóban – értékes zenei közegben – időszerűbbek most, mint valaha. A mi zenénkben is ott van ennek a rubato, ugyanakkor mégis metrikusan kifejezhető szabad metrikának a belső feszültsége.²²

A siratóban, különösképpen annak szabad, rögtönzött változatában éppúgy megjelenik egyrészt a dallami díszítés, másrészt pedig a metrikai szabadság, mint a verbunkosban vagy a cigányzenében. A dallami aspektus – mint arra Durkó egy művének címével (*Fioriture*, illetve eredetileg *Fioriture ungherese*) utalt, s mint azt a műveiben nagy számban megjelenő sirató-tematika is igazolja – valóban centrális szerepet játszott zeneszerzői gondolkodásában. A dallamképzés mellett azonban a siratókból – és a verbunkosból, cigányzenéből – örökölt szabad formálási elvek is alakították a formáról, a szabadság és kötöttség kettőségéről alkotott nézeteit.

Somfai László a lényegre tapintott rá, amikor úgy fogalmazott, hogy „Durkó Zsolt mutatta meg az ortodox szerializmusból kivezető egyik ’magyar’ utat”.²³ Ligeti György hívja fel a figyelmet arra, hogy a posztszeriális zeneszerzés egyik legjellegzetesebb vonása, hogy a szabad zenei folyamatok elérése érdekében megkísérli feloldani az ütemvonal pulzálásban betöltött funkcióját, s az accelerandók és ritenutók folyamatos váltogatása folyamánként egész kompozíciók épülnek átmeneti tempókra.²⁴ Ez a „tempó-oszcilláció” (Ligeti elnevezése) paradigmaticusan jelenik meg Boulez Mallarmé-improvizációiban,²⁵ éppen abban a ciklusban, amelyet Durkó olyan nagyra tartott, hogy a Rómában megismert számos kortárs mű közül egyedül talált említésre méltónak.²⁶

Durkó partitúráiban állandóan – akár két-három ütemenként is – változnak az előadói utasítások és tempójelzések. Szélsőséges esetben – mint például az 1966-os I. vonósnégyesben – a zeneszerző az egész nagyformára kivetíti a metrikus pulzálás elhagyásának eszményét.²⁷ De így van ez a *Fire Music* című, kamaraegyüttesre írt kompozíciójában is (3. táblázat a 222. oldalon), amely két nagyobb részből – „...for Vacuum” és „...for Plenum” – s ezen belül további rövid szakaszokból áll. A táblázatban látható, hogy eltekintve egy-egy szakasztól, mint amilyen a 2., a 9., a 11. és a 12., a szakaszokon belül folyamatosan változik a tempó, s ez különösen igaz az első részre, amelyben sokkal ritkábban fordul elő, hogy egy-egy tempó egy

22 Földes: i. m. 38–39.

23 Somfai László: „Durkó Zsolt szerzői estje”. *Muzsika*, XVI/12. (1974. december), 1–2.

24 Ligeti György: „Musik auf neue Art gedacht, Sechzehn Jahre ’das neue werk’”. In: uő: *Gesammelte Schriften*. Band I. Hrsg. Monika Lichtenfeld. Mainz: Schott, 2007, 201–216., ide: 207–208.

25 Uott 208.

26 Nádor Tamás beszélgetése Durkó Zsolttal a hetvenes évek közepén (kézirat); Gerencsér: *Durkó Zsolt*, 55.

27 Szabad, sehová sem vezető mozgásra és önmagába forduló mozdulatlanságra épülő, lelki rezdüléseket visszaadó zenei folyamataival, amelyeknek tematikus magja itt is a siratódallam, a kvartett az aleatória határát súrolja. Az I. vonósnégyes után azonban Durkó mégsem ment tovább ezen az úton, visszalépett a hagyományos zeneszerzés irányába.

I. „... for Vacuum...”

- No. 1: Moderato – Libero, senza sincronità – Meno mosso – Libero – Tempo, come prima – Allegro – Libero
- No. 2: Molto tranquillo, con espressione parlante avvivando
- No. 3: Con mosso, impetuoso – Andante – Libero, senza sincronità – Andante cantabile
- No. 4: Prestissimo possibile – Libero – In tempo metrico
- No. 5: Con mosso, impetuoso – Andante, subito
- No. 6: Lento, sostenutissimo (belül avvivando és cedendo váltások)
- No. 7: Con mosso, impetuoso (belül többször Poco meno és a tempo váltások)
- No. 8: Libero
- No. 9: Molto calmo

II. „... for Plenum...”

- No. 10: Più vivo – Libero, senza sincronità – Meno mosso (lento) – Lento, appassionato – Libero – a tempo (lento) (belül avvivando és a tempo váltások)
- No. 11: Più sostenuto
- No. 12: Moderato
- No. 13: Libero, con brio, senza sincronità
- No. 14: Sostenutissimo – Libero (a kettő váltakozása) – Libero, l'istesso tempo, ma più rubato
- No. 15: Molto lento – Ancora più lento – Meno sostenuto – Molto lento – Poco meno lento – Libero, poco avvivando – Lento – Più lento – Libero, presto
- No. 16: Molto lento – Libero, moderato – Presto (belül Sostenutissimo és Prestissimo váltások)

3. táblázat. A Fire Music formai felépítése

szakaszon belül ismétlődik – a 2. részben sokkal gyakoribbak az „a tempo” utasítások, amelyek visszatérési struktúrák lehetőségét rejtik magukban.

Úgy vélem, a *Fire Music* önéletrajzi kompozíció, amelyben a töredezett struktúrát felmutató első rész valamiképpen a magányában tevékenykedő, a semmiből teremtető alkotót állítja elénk – erre utal az alcím is –, míg a sokkal strukturáltabb, rendezettebb, úgy is fogalmazhatunk: kötöttebb második rész a kész művet bemutató alkotót ábrázolja. Ez a belső önéletrajzot művekbe foglaló zeneszerzői gondolkodás egyébként is meglehetősen közel áll Durkó habitusához: a szőlőzongorára és zenekarra írott 1968-as *Cantilené*ben például a zongora kvázi improvizatív, sirtódallamokból kiinduló, fioritúrás monológjai élesen elkülönülnek a zenekar strukturált, visszatérésekre-visszautalásokra és jellegzetes tradicionális zenei típusokra – mint amilyen az orgánium, a pasztorál – épülő megszólalásaitól, mintegy utalva a magányos, elidegenedett individuum és a zárt közösség közti áthidalhatatlan szakadéokra. A kiválasztottak magánya áll – már szövegválasztása folytán is – az 1972-es II. kantáta középpontjában is, amely Ady Endre *Az Úr Illésként elviszi*

mind... című költeményét zenésíti meg. Úgy tűnik, Durkó számára a siratókból eredeztetett zenei szabadság egyszersmind a kötött társadalomtól való függetlenségét megszenvedő alkotó szabadságának szimbólumává vált.

Ebben az időszakban oly mértékig épültek Durkó alkotásai a szabadság és kööttség ellentétének alapelveire, hogy a zeneszerző művészetét 1974-ben elemezve Somfai László egyenesen úgy fogalmazhatott: Durkó „már nem újul meg minden partitúrában”.²⁸ A korszakot lezáró *Halotti beszéd* felől visszatekintve azonban inkább úgy tűnik, hogy Durkó minden egyes műve a nagy oratorikus alkotás előtanulmányaként szolgált: erre utal a siratódallam-tematika, a régi zenetörténeti műfajok (fuga, orgánium, recitativo, turba) felidézése, a zenekar önálló, a szöveg érthetőségét is felülíró szerepe, a variációs technika dominanciája, valamint az aleatória alkalmazásának egy jellegzetes – a következőkben részletezendő – módja. A boulez *„work in progress”* terminust parafrázálva, Durkó művészetével kapcsolatban *„oeuvre in progress”*-ről beszélhetünk.

Durkó partitúráiban már az *Una rapsodia ungherese*től kezdődően meghatározó szerepet játszottak a virtuóz hangszeres cadenzák. Ezek is a szabadság jelképeként funkcionáltak, s forrásuk éppúgy lehetett a népi sirató – amely Kodály megfogalmazása szerint az egyetlen olyan magyar énekműfaj, amely teret enged a rögtönzésnek²⁹ –, mint a verbunkos vagy a cigányzene. Igaz, Durkót ifjúkorától kezdve foglalkoztatta a rögtönzés: már 1949-ben és 1950-ben is díjakat nyert improvizációs versenyeken, s tulajdonképpen ezek a versenyek indították el a zeneszerzői pályán is.³⁰ Nyugat-európai tapasztalatai azonban a kvázi improvizatív cadenzák mellett megmutatták az utat az aleatorikus szakaszok alkalmazásának lehetőségei felé is, és ezek a kööttség mellett vagy épp ellenében megnyilvánulni tudó szabadságnak egy másik szimbolikus formáját képviselték. Durkó műveinek tematikailag mindig siratódallamokból kibontakozó aleatorikus szakaszai valójában *ad libitum* területek, amelyekben a hangszeresek egy előre rögzített dallamfigurát ismételve, mindenki a saját tempójában.³¹ Ennek legkorábbi példáját az I. vonósnyeggessel egyidős *Dartmouth concert*ban találjuk.

Durkónál ezek az *ad libitum* szakaszok többnyire a „Libero, senza sincronità” előadói utasítással párosulnak, s általában nagy felületeket töltenek ki, mint például a *Halotti beszéd* közvetlen előtanulmányának tekinthető II. kantátában vagy épp magában a *Halotti beszéd*ben. Gyakorta művek végén, végtelenített befejezésként jelennek meg, illetve olyan effektusként funkcionálnak, amelyek leginkább a Ligei-féle mikropolifóniára emlékeztetnek. Durkónál azonban ezek a mikropolifon szakaszok a zenei folyamatnak csupán egyik rétegét képviselik, velük párhuzamosan, másik síkként kötött anyagok is megszólalnak: Durkó Zsolt művészetében a

28 Somfai: „Durkó Zsolt szerzői estje”, 2.

29 Kodály: *A magyar népzene*, 336.

30 Gerencsér Rita: *Durkó Zsolt*. Budapest: Mágus Kiadó, 1999, 3–4.

31 Paul Griffith *New Grove*-beli ‘Aleatória’ szócikke szerint ez a technika az európai mérsékelt modernizmus kedvelt fogása. Paul Griffith: ‘Aleatory’. In: Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. Vol. 1. London: Macmillan, 2001, 341–347., ide: 342.

szabadság és a kötöttség mindig párban jár. A szabad választás bűn voltának és egyben esélytelenségének alaptörténetét elbeszélő *Halotti beszéd*ben – amelyet minden bizonnyal főműnek szánt – Durkó Zsolt össze kívánta foglalni az elmúlt egy évtizedben gyűjtött tapasztalatait, s egy régi magyar siratószöveghez kapcsolódóan kívánta megmutatni, milyen újszerű zeneszerzői következtetéseket szűrt le a magyar népi siratókból, s miként tudta azokat az új zenei kontextusban, saját – a szabadság és a kötöttség paradigmáiban mozgó – szimbolikus nyelvére lefordítva érvényesíteni.

ABSTRACT

ANNA DALOS

UNA RAPSODIA UNGHERESE

New Music and Tradition in Zsolt Durkó's Art (1965–1972)

During the 1920s Bence Szabolcsi developed the theory that Zoltán Kodály – relying on folk music and the residua of Hungarian music – filled in the missing links of Hungarian music history with his compositions. Kodály never confirmed Szabolcsi's theory, but it had a significant impact on the thinking of several generations of Hungarian composers. Zsolt Durkó, on returning from Petrassi's master-class in Rome in 1963, brought back new ideas from western Europe, and his 1964 compositions *Organismi* and *Psicogramma* made him the leading figure of the Hungarian musical avant-garde. But one year later he turned back to the Hungarian tradition with his orchestral composition *Una rapsodia ungherese*, and with this act he affected the contemporary musical discourse significantly, re-affirming the historical tendencies displayed by Kodály. My paper attempts to reveal what kind of considerations led Durkó to his neo-conservative turn. I analyse Durkó's compositions from *Una rapsodia ungherese* to *Burial Speech* (1972) and suggest that the genre of the folk lament functioned as both a technical and poetical starting-point in his shaping of free and fixed structures.

Anna Dalos (Budapest, 1973) studied musicology at the Franz Liszt Academy of Music, Budapest, from 1993 to 1998; between 1998 and 2002 she attended the Doctoral Programme in Musicology at the same institution. She spent a year on a German exchange (DAAD) scholarship at Humboldt University, Berlin (1999-2000). She obtained her PhD degree in 2005. She is currently working at the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences. Since 2008 she has been a lecturer in the DLA Programme of the Franz Liszt Academy of Music. Her research is focused on 20th century Hungarian music; she has had articles on this subject published in journals, as well as writing short monographs on several Hungarian composers (Pál Kadosa, György Kósa, Rudolf Maros). Her book on Zoltán Kodály's poetics was published in 2007 in Budapest.

Tari Lujza

SCHWEIZERLIED*

Svájc zenéje iránt először Johann Jakob Bodmernek, a kor jeles svájci polihisztorának *Cantilena helvetica* című, 1724 körül megjelent kötete keltett figyelmet, melyben a szerző egy Kuhreihét is közölt. A műfaj népzenei magyarázatát szócikk formájában majd Rousseau írja meg és adja ki 1768-ban a *Dictionnaire de musique*-ban, ugyan még nem az élő folklór alapján, hanem olyan korábbi írásos forrásokra támaszkodva, amelyek a francia és belga területeken állomásozó svájci katonák dalaival is foglalkoztak.¹ Egy másik minta a szintén neves svájci tudós, Albrecht von Haller *Die Alpen* című, több mint 40 versszakos, 1729-ben írt és megjelent, majd 1732-ben a *Versuch Schweizerischer Gedichte* c. verseskötetben újból kiadott verse, melyet az Alpokban tett gyalogtúra inspirált. A hegy szépségét, az egyszerű hegyi emberek őszinteségét, az idilli falu és a korrupt város ellentétét bemutató költemény Rousseau és általában a 18. század természeteszményét tükrözi.² A korai természetromantika remekművei között számon tartott költeményt jól ismerték a 18. századi német költők, s hatással volt Goethére és Schillerre is. Mindkét mű hozzájárult ahhoz, hogy Svájc a műveltek körében hamarosan a civilizációtól való menekülés helyszínét jelentette, ahová a 18. század folyamán éledő turizmusnak köszönhetően egész utazási hullám indult meg. A század végén Svájc a német költők számára az volt, ami a festőknek Itália, ahová szinte kötelező volt elmenni. Így

* A Kovács Sándor 60. születésnapja alkalmából rendezett tudományos ülésszakon, a Zeneakadémia tanácstermében 2009. november 29-én elhangzott előadás írott változata.

1 Till Gerrit Waidelich többek között Theodor Zvinger *Dissertatio medica terzia De Pothopatridaglia* (Basel, 1710) című művét nevezi meg, amely „Cantilena Helvetica Küh-Reyen dicta” megjegyzéssel jellegzetes pásztorkiáltást is tartalmaz. Ld. Waidelich: „Die Schweizer Familie”. In: www.dieschweizerfamilie.net. A különböző európai népek körében fennmaradt dallamos pásztor-kiáltásokról ld. Rajeczky Benjamin: „Hüdinntés”. In: *Ethnographia* XCI., 3-4., 1980, 393-396., valamint Roberto Leydi-Sandra Mantovani: „Richiami pastorali”. In: *Dizionario della musica popolare Europea*, Milano: Guide Culturali, Bompiani Editore, 1970, 214.

2 Ch.-H. Mahling, Haller versét idézve kiemeli a természet felé fordulásnak azt az újszerű módját, ahogyan a költő a pásztor zenei tevékenységét jellemzi. A vers szerint az ifjú pásztor esténként a tűznél hangszerkísérettel énekli újonnan költött dalait. Tanítója a szíve, s a természet szépségei adják szájába a verset és dallamot. Ld. Christoph-Hellmut Mahling: „Musikinstrumente in der deutschsprachigen Idylle und Schäferdichtung des 17. und 18. Jahrhunderts.” In: Erich Stockmann (hrsg): *Studia instrumentorum musicae popularis V*, Stockholm: Musikhistoriska museet, 106. Ide: 112.

utazást tett oda többek között Goethe is, akinek több műve őrzi a svájci élményeket. A külföldi utazóknak főleg a pásztorok dalai, fentebb említett jellegzetes állathívogatói (Kuhreihe, Kuhreigen) és Jodlerei, Juhzerei tűntek fel Oberland, Apenzell, Uri és Scwyz vidékén.³

Kuhreihéket tartalmazó gyűjteményt már 1805-ben kiadott Franz Sigismund Wagner. Ugyanebben az évben több mint 3000 ember részvételével egy olyan ünnepet is rendeztek, melynek énekverseny és *Alphornblasen* is a részét képezte.⁴ Svájcban strófikus népdalokat azonban csak 1822-ben publikáltak először. Herdernek köszönhetően Lipcsében viszont már 1778-ban megjelent egy svájci népdal-szöveg, *Dusle und Babele. Ein Schweizerliedchen* címmel.⁵

Herder a következőt fűzte a vers dallamához: „Die Melodie ist leicht und steigend, wie eine Lerche; der Dialekt schwingt sich in seiner lebendigen Wortverschmelzung ihm nach; wovon freilich in Lettern auf dem Papier wenig bleibt.”⁶ Goethe úgy vélekedett a dal szövegéről, hogy az pompás lenyomata a svájci paraszti állapotoknak. A régies svájci német nyelvjárásban leírt szöveget a német szövegfolklorisztika a dal elbeszélő jellege és sok dialógusa miatt a ballada körébe, azon belül *A szeretet próbája* típusba sorolja.⁷ Másrészt azonban inkább balladisztikus elbeszélő műfajnak tekinti, mert konfliktust tartalmaz ugyan, de igazi drámát nem, s a szerelmi történet sem tragikusan végződik.

A hét szakaszra osztható költemény szövegstruktúrája vázlatosan ez:

1. Bevezetés: A főszereplők, egy paraszt Babeli nevű szép, szőke lánya és a lány szerelme, Dursli (Dursle) bemutatása. A lány aranyszőke haja, hosszú hajfonata egyaránt jelképezi a fiatalságot, ártatlanságot és a paraszti élet tisztaságát, míg a Töchterli, Babeli és hasonló – részben szintén a szereplők fiatalságát, kedvességét, de egyben jellegzetes beszédmódját is jelképező – kicsinyítő képzők lírai melegséget kölcsönöznek az epikus jellegű szövegnek.

2. A cselekmény kifejtése és az első konfliktus, valamint utalás az előzményekre: Dursli házasodni készül, s előbb apját kérdezi, hogy elveheti-e Babelit. Az apa mérgesen közli vele, hogy nem, mert teljesítenie kell kötelességét: ne feledje, katonának kell mennie. Dursli ezután anyját kéri, hogy elvehesse a lányt, de ő is ugyan-

3 Változatos Jodlereket és Juhzereket közöl Gerlinde und Hans Haid: *Musica Alpina. Volksmusik aus den Alpen* III-IV. Innsbruck 1999, Pro Vita Alpina Alpenakademie & Arunda & Institut für Volksmusikforschung Wien 50 IDI-Ton Nr. 27/28. Appenzellből ld. Zäuerli (a jódli appenzelli neve) CD II. 26. A lemezről írt recenziót ld.: Tari Lujza, in: *Acta Ethnographica* Vol. 48. 1-2. (2003), 290-292.

4 *Lieder für Schweizerjünglinge*, Bern, 1822. Ezt az *Allgemeine Schweizer Liederbuch* követte 1828 és 38 között. (Az utóbbi kötetek vallásos éneket, balladákat, éjjeliőrök kiáltásait, gyerekjátékdalokat és altatókat tartalmaznak.)

5 Johann Gottfried Herder: *Volkslieder* I., Leipzig, 1778, II. kötet 9. sz., 129. lap.

6 Ld. *Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien. Balladen*. Hrsg. von Deutschen Volksliedarchiv, Bd. 9, hrsg. von Jürgen Dittmar und Wiegand Stief, Freiburg, 1992, 29.

7 A német balladák utóbbi vonása az időben közeli kor hazai olvasóinak is feltűnt. „Nevezetes, hogy a' németeknél a' jelesebb Balladák többnyire Dialogusokból állanak, ez által különös bájt nyer a köl-tés...” – olvashatjuk egy balladáról szóló értekezésben. Ld. „Balláda”. In: *Hasznos Mulatságok. A' Hazai 's Külföldi Tudósításokhoz*. Toldalékul írta 's kiadta Kultsár István, 1825, 6-7. sz., 41-45.

azt mondja. Egyben vigasztalja is: Babeli fiatal még, megvárhatja. A lány szótalanul, rezignáltan fogadja a rossz hírt.

3. Dursli nem akar katonának menni. Feldúltan elrohan, hogy megkeresse a kapitányt és felmentesse magát a katonaságtól. Szinte futva, a mágikus időtartam, egy óra⁸ alatt utoléri a csapatot a lakhelyétől messze fekvő Solothurn kanton azonos nevű fővárosában.

4. A cselekmény csúcspontja újabb dialógussal: Dursli egy katonatoborzás közben rátalál a kapitányra. Esdekelve kéri, hogy kiléphessen a katonaságtól, ne kelljen Flandriába utaznia.

5. A munkáját becsülettel végző kapitány kérlelhetetlen. Közli, hogy Dursli katonára, kötelezettségei vannak, tehát neki is mennie kell a csapattal. Végül azonban győz benne a fiú és a fiatalság iránti empátia. Pénzeszacskójából kivesz három tallért, Durslinak adja és közli vele, hogy ha Babeli is valóban szereti, felmenti a katonaság alól.

6. Dursli boldogan rohan haza szerelméhez és szüleihez közölni a jó hírt.

7. Befejezés: Babeli boldog megkönnyebbüléssel hallgatja szerelmét. Megjegyzi, hogy mindenképpen várt volna Durslira, akkor is, ha nem sikerült volna kilépnie a katonaságtól.

Svájcban már 1863-ban tudni vélték, hogy megtörtént esetről volt szó. Legalábbis akkor jegyezték föl a szájhagyományból, miszerint a 16. sz. második felében élt két lánytestvér, Babeli (Barbara) és Anneli Marti, s egyikük a történet szereplője. Nem pontosan tisztázott, hogy a dal Svájcban 1800 körül a szóbeli hagyományból terjedt-e el, vagy esetleg Herder gyűjteményéből folklorizálódott, vagyis ez esetben német területről került Svájcba.⁹ A dalhoz kötődő legendánál értelmezhetőbb adat a 18. század elejéről fennmaradt svájci verbuválás részletes leírása, mely megfelel a hadszedés nálunk is ismeretes módjának, s a hangszereket (és nyilván a zenét) kivéve megegyezik a magyar verbuválásokról szóló későbbi leírásokkal.¹⁰

A korábbi német szakirodalom szerint a vers dallammal együtt először Johann Friedrich Reichardt¹¹ *Musikalisches Kunstmagazin*ja 1. kötete 4. lapján jelent meg

8 Az egy óra mágikus időtartam a magyar balladákban is jelen van. Az *Angoli Borbálában* pl. ilyen szövegváltozatok formájában:

1. Anyám, édesanyám,	2. / Anyám, édesanyám,	3. / Nem eszem, nem iszom,
Csak egy órát adjá',	/ Csak egy órát várjon!	/ Sem pedig nem alszom,
Hagy írjam levelem	/ Csak egy órát várjon,	/ Csak egy órát engedj,
Gyöngyváros úrfinak!	/ Míg levelem írom.	/ Levelem had' írom.

Az egyes változatok (a legfontosabb gyűjtési adatokkal) az alábbi népzene-gyűjtésekből valók: 1.)

AP 11.022f) Tardona (Borsod m.) gyűjtő: Tímár Sándor, 1974; 2.) AP 7792a) Bárna (Nógrád m.)

gyűjtő: Vikár László-Szabó Andorné, 1955; 3.) Vésztő (Békés m.) gyűjtő: Bartók Béla 1918.

9 Ld. *Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien. Balladen*. 1992, 42. A folklorizálódásról, Solothurn hagyományápolásáról, valamint a dal német területen való terjedéséről ld. uo. 38-47.

10 A helyi hagyományról részletesen tájékoztat és a korabeli verbuválás szövegét közli: *Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien. Balladen*. 1992, 35.

11 Johann Friedrich Reichardt német zeneszerzőről és zeneíróról (1752–1814) ld. Hans-Günter Ottenberg szócikkét: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Zweite, neugearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil 13., Kassel, Basel, London, New York stb.: Bärenreiter, Metzler, 2005, 1752–1814.

1782-ben (1. kotta). Az újabb közlések Reichardt 1781-es *Frohe Liedern für Deutsche Männer* gyűjteményére is hivatkoznak¹² (2. kotta) A Reichardt által kiadott népdal az alapja Beethoven op. 34-es F-dúr zongoravariációinak (WoO 64), melyek 1798-



1. kotta



2. kotta

ban jelentek meg Bonnban „6 leichte Variationen über ein Schweizerlied”¹³ címmel. Beethovennel kapcsolatban Walter Salmen tárta fel, hogyan mélyült el a komponista érdeklődése a más-más alpesi népek (osztrák, tiroli) népdalai, a sokféle ka-

12 Az 1782-es kiadást adja meg a *Melodietypen des Deutschen Volksliedes* Bd. 2. Vierzeiler. Im Auftrag des Deutschen Volksliedarchivs, hrsg. von Hartmut Braun und Wiegand Stief, Tutzing, 1978, 3-5-5-1/II. típus, S. 145. (2. kottánk ebből a kötetből származik.) Az 1781-es és 1782-es kiadást ld. *Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien. Balladen...* 1992, 29. (1. kottánkat e kötet alapján közöljük.) A Reichardt utáni következő kiadás F. J. Schild: *Der Großsätti aus dem Leberberg*. Solothurn, 1863, 19. (3. dallampélda).

13 A szó írásmódja a 19. században általában a régies „Schweitzer.” Cím-idézetként így, egyébként mai alakjában (Schweizer) írjuk.

rakterű osztrák-német tánczenék, illetve a különböző európai népzene íránt, miként érlelődött meg benne a téma variációkban való komplex művészi kibontása, miként építette be műveibe az egyszerű, sőt olykor triviális közdalokat, majd emelte őket a legmagasabb művészi szintre.¹⁴

Beethoven zongoraműve, illetve annak alapdallama magyar dallampárhuzamai miatt is említésre méltó. A kapcsolatra Kodály Zoltán hívta fel a figyelmet, amikor *A magyar népzene* című tanulmányában, az új magyar népdalstílus kialakulását vizsgálva a *Most csináltattam egy ösvenyt* kezdetű magyar népdalt Beethoven témája mellé állította (3. kotta a 230. oldalon). Kodály a magyar népdalról a következőt állapította meg: „Az itt következő csíkmegyei dallam (Sz.Nd. 132.) lényegében azonos a Beethoven variációi révén ismeretes 'Schweizerlied'-del, tehát kétségtelenül német eredetű. De a francia chansonnal is egy nyomon jár. Ilyen formájában és anyagában pontos egyezést éppen német dallamokkal ritkán tudunk kimutatni. De a formaelv európai eredetű, s nálunk az idegenből behozott egyházi és világi dallamok, s azok nyomán itthon keletkezett műdalok révén terjedhetett el. Korát, fejlődését formatörténeti kutatások teljes hiányában nem tudjuk közelebbről meghatározni. Még azt sem vizsgálták meg, német vagy francia területen mutatkozik-e előbb.”¹⁵ Kodály a német népdalt Reichardt 1781-es *Frohe Lieder* című gyűjteményéből ismerte, mert nem az 1782-es kiadásra hivatkozott. Jegyzeteiben Beethoven forrásaként is az 1781-es kiadást valószínűsítette.¹⁶

Német területen a 18. század végére már kialakult egy olyan új városi polgárság, amely – mint Reichardt a *Frohe Lieder*... előszavában utalt rá – nem föltétlenül operákat akart hallani, s főleg nem azokat akarta énekelni, hanem egyszerű, sokak által ismert dalokat, vagyis nép- és közdalokat. Reichardt a 11 oldalas előszóban részletesen taglalja a népdal felhasználásmódját, s korát megelőzve igyekszik az alakulófélben lévő Liedertafeleknek zongorakiséret nélküli, egyszerűen népdal-anyagot adni („Versuch in Liedern in Volkston in frohe Gesellschaften ohne Begleitung zu singen”).¹⁷

A Reichardt által közölt svájci népdal dallamát a német kutatás a régi dalhagyományba tartozónak tartja, azzal a megjegyzéssel azonban, hogy a dal összességében mégis új volt az adott korban.¹⁸ Herder tehát jól érzékelt a dallam újfajta szerkesztésmódjának kvint-transzpozíciós, fölfelé emelkedő és visszatéréses (AA⁵BA_n) jel-

14 Walter Salmen: „Airs autrichiens in Werken Beethovens.” In: *Festschrift Walter Wiora zum 90. Geburtstag*. (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 35). Hrsg. von Chr.-H. Mahling und R. Seiberts, Hans Schneider, Tutzing, 1997, 368-375.

15 Kodály Zoltán: *A magyar népzene*. Budapest, 1937, ³1960, 27. A Kodály által Gyergyószentmiklóson (Csík m.), 1910-ben gyűjtött *Most csináltattam egy ösvenyt* kezdetű népdalt (MTA ZTI Kodály Rend: KR 18.814, Bartók Rend: BR 05600) már a tanulmány megjelenése előtt kiadta Bartók Béla és Kodály Zoltán: „Népdalok”. In: *Erdélyi magyarság*, Budapest, 1921. 132. sz. A székely népdalgűjtemény megjelenése után ezt rövidítették így: Sz.Nd. [= Székely Népdalok]. A szintén hivatkozott francia chanson a tanulmány III. fejezetének („A mai népi dallam stílusa”) első, AA⁵BA szerkezetű, *Il est venu le petit oysilon* kezdetű darabja.

16 Kodály ... (1937), ³1960, 27., 31-es jegyzet.

17 Ld. Max Friedländer: *Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert*. Stuttgart, Berlin, 1902 I., reprint 1962, 196.

18 Ld. *Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien. Balladen*.... 1992, 47.

36270/6
Most csináltattam egy ösvenyt
mígken Kolozsvárra mentem
Kolozsvári Kocsmaiba
ittam Gyöngyösi
Saj írtam hogy adjam meg
hogy az utam ne legyen meg
levágom a Csikmám pártát
megfizetem a bor árát.

for. 57a (1910)
György L. Munkácsy 1910

3. kotta

legét. A német népdalkiadványok négysoros dallamai közt sok ión hangsorú népdal található, ám ezek főleg AABA, illetve ABB_vC szerkezetűek. A fölfelé történő kvint-transzpozíció akkoriban jelent meg a német népzeneben. Ez a szerkezet azonban nem vált olyan általánossá, mint a magyarban.

Meglepő, hogy az új stílushoz tartozó,¹⁹ ión hangsorú, AA⁵BA_v szerkezetű, 1 5 5 kadenciájú magyar népdal nem bővelkedik változatokban. A meglévő változatok többsége székelyföldi, főleg gyergyói,²⁰ néhány bukovinai.²¹ A székelyföldiek közül a Kodály által 1910-ben gyűjtött és közreadott *Most csináltattam egy ösvenyt* szövegűn kívül további három változat Bartók 1907-es Csík megyei gyűjtéséből való.²² (Ezek egyikét lásd a Járdányi Pál feljegyzéseit is tartalmazó 4. kottán.)

Több 19. századi adat bővíti a sort. A dallam *Kintsem ne nevezz álnoknak* szövegkezdettel megtalálható az erdélyi Szalontai Madass Sándor *Kótás Dallos Könyv* című kéziratos gyűjteményében,²³ valamint többek között Bartay András, Színi Károly²⁴ és Bartalus István²⁵ kiadványaiban is. Bartók az utóbbiból készített má-

19 Típuszáma az MTA Zenetudományi Intézet Népzenei Osztályán: 2011-55/0.

20 Kodály és Bartók gyűjtésein kívül ilyen egy Gyergyóditróból Budajenőre települt személy által előadott vokális változata: MTA ZTI Népzenei Osztály AP 4427c), gyűjtő: Domokos Pál Péter, 1962.

21 Kakasd/Andrásfalva AP 3394/d és Hertelendyfalva (Torontál m., KR 18.781), mindkettő Kiss Lajos gyűjtése.

22 *Mikor kicsi leány voltam*, Csikjenőfalva (Csík m., KR 18.813); *Tul a vizen Tótországbán*, Gyergyótekerőpatak (Csík m., BR 05599. Bartók ugyane támlapra feljegyezett egy gyergyókilyénfalvi változatot is).

23 N° 33. Az Erdélyi Múzeum Kézirattárából Szabolcsi Bence által a két világháború között lemasolt, Rácz Ilona tisztázatában meglévő támlapon (KR 18. 815) Kodály kiegészítései láthatók. A támlap tején: „=svájci dal”, valamint tempójelzésként „Vivace Ungarese.”

24 „Bíró Sári udvara”. In: Színi Károly: *A magyar nép dalai és dallamai*. Pest, 1865, 17. sz.

25 Bartalus István: *Magyar népdalok. Egyetemes gyűjtemény* I. Budapest, 1873., 128. sz. Szövege szintén „Bíró Sári udvara”: Bartalus jelezte, hogy Almási Sámuel (nála helytelenül Sándor) kéziratos gyűjteményéből írta ki a dallamot. Színi ugyanazt a gyűjteményt használta, de ő nem nevezte meg a forrást.

8. kotta
1-8. 1936
Spék. 132
1.5.6

A felvétel helye: ~~Csikm.~~ Gyergyótekercs-patak, Csikm., 1907. VII. Gy.: Bartók

Előadta: éves, a) nőrege

Elterjeptség:

Gyergyótekercs-patak, Csikm., 1907. VII. 8) nőrege: 3) 4)

Tempo giusto

1) 2) 3)

a) Tulavízben Tót-or-vágy-ban Sül-va te-re-m vágy sód á-gon; Min-den d-gon

Ket-tő-há-rom, Jaj is te-nem, ki less pá-rom.

Gyergyótekercs-patak, Csikm., 1907. VII. 8) nőrege: 3) 4)

Csikm., 1907. VII. 8) nőrege: 3) 4)

b) Sebementem a kocsmába,
Ottam két kötél busára,
Harmadikkal megrészegtem,
Sott magamat elvesztettem.

d) Mikor kicsi leány voltam,
A diót majd megháztam.
De mióta nagyobb vagyok,
A legényér maj' meghalok.

c) 1. Harmadikkal megrészegtem,
Sott magamat is lepeseltem.
A kocsmáros nyakon csapa,
Az asztalján kiterasita

2. Akik látták min' kacagta,
Hogy a sárba mulatoztam.

3. Hazajött uram...

Sáros hátam jól meprakta.

B
177 a

solat támlapján utalt Színi változatára, valamint jelezte, hogy a népdal azonos a típusrendjében három soros formában meglévővel.²⁶ Az utóbbi Molnár Antal 1911-es gyergyótekerőpataki gyűjtésének egyik darabja²⁷ (5. kotta). A német folklór is többféle formában őrizte meg a népdalt. Közülük való az alábbi változat²⁸ (6. kotta). Rokon dallamtípust pedig a svájci francia népzene is megőrzött.²⁹

Handwritten musical score on aged paper. At the top left, there is a handwritten number "2494a" and a circled "1." with a downward arrow. Below this, the text "7 8 8" is written above a horizontal line, with "# VII - 9" below it. To the right, "MA" is written. The musical notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a simple, folk-like style. Above the staff, there are handwritten notes: "Moder. less." and "Gy. Tekerőpatak (Cant.)". Below the staff, there are three numbered lines of lyrics in Hungarian:

1. Bíró Antal udvara
Kövecsel van kirakva rakva
Karakva rakva kirakva.
2. Sár is van az kirakva
A nőtársas jár oda oda
Jár oda, oda, jár oda.
3. Tudnám én azt, ha járna
Mert a botja itt vóna vóna
Itt vóna vóna itt vóna.

At the bottom left, "1066a" is written, and at the bottom right, "1071a" is written.

5. kotta

26 BR 12.109.

27 BR 12.108.

28 Ld. *Deutsche Volkslieder mit ihren melodien. Balladen....* 1992, 4. kotta.

29 Ld. in *Les chansons populaires recueillies dans le Suisse Romande II. Les Fêtes de l'année.* Publié par Edgar Piquet. Lausanne, 1930, 55. kotta.



6. kotta

Véletlen-e, hogy Beethoven éppen az adott svájci népdalt választotta ki feldolgozásra a gyűjteményből? Aligha. Tudjuk, hogy egy ízben „Volkslieder Jagd”-ról nyilatkozott, amelyről úgy vélte, „ist besser als eine Menschen-Jagd”³⁰ – vagyis nemcsak véletlenszerűen elébe kerülő népdalokat dolgozott föl, hanem kutakodott utánuk. Reichardt 1781-es kiadványa a segítségére lehetett, mert a szerző a népdalról értekezve ezt írta: „Nur solche Melodien, wie das Schweizerlied 'Es hätt' e' Buur e' Töchterli', nur solche sind wahre ursprüngliche Volksmelodien, und die regen und rühren auch gleich die ganze fühlende Welt...”³¹

E ponton kínálkozik az összehasonlítás Beethoven F-dúr variációinak felépítésével. A szöveg ismeretében nem is meglepő, hogy a téma exponálását követően hat változat következik, vagyis összesen hétszer szólal meg a dallam. Annyiszor, mint ahány versszak van. A zene önmagában is teljes egész, de a variációsorozatból lényegében visszafejthető a történet, s különösen az lehetett a kortársaknak. Világosak a katonazenei utalások (induló jellegű részletek például a 4. variációban, terc-, szextmenetek például az 5. variáció utolsó két ütemében), valamint Babeli, illetve a két fiatal megnyugvásának érzékeltetése a Codában. A szövegvetítő feldolgozásban így az sem véletlen, hogy a műfajban hagyományos minore-szakasz a 3. variáció, vagyis a 4. versszak, mely nem más, mint Dursli panasza.

Reichardt népdalkiadása és Beethoven feldolgozásának megjelenése közt újabb svájci dalok kerültek kiadásra, más versekkel és dallamokkal. Az egyik ilyen H. H. Fischer *Die Mordnacht. Ein Schweitzerlied* c. darabja 1785-ből. A szerző a dal címében hangsúlyozta ugyan, hogy a népdal svájci, de ennek csak annyi az alapja, hogy Zürichben, hamvazószerdán énekelt egyházi énekként jegyezte föl és tette köz-

30 W. Wiorát és K. Dorfmuüllert idézi Salmen: „Airs autrichiens ...” 1997, 369.

31 Ld. *Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien. Balladen....* 1992, 30.

zé.³² Ez az egyházi népének ugyanis szövegtartalmát és dallamát tekintve Európa-szerte ismert húsvéti ének. Ez a cím is utal arra a folyamatra, mely a *Schweizerlieder* divatját hozta. Alighanem Beethoven F-dúr variációi, illetve a mű alcíme is minta lett, mert a nyomában egyre-másra újabb *Schweizerlieder* (költeményt, valamint dalt) írtak, illetve zenésítettek meg ilyen című verseket. Nem kisebb személyiségek is tollat fogtak, mint Goethe és Schiller. Schiller 1803–1804-ben már nem is csupán egy svájci „dalt” (verset) írt, hanem egy teljes történetet a szabadság szimbólumaként. Drámája színpadi kellékei közül az Alphorn, a Juhzer és a kolompok sem hiányoznak. Ehhez majd Rossini megzenésítése kapcsolódik, míg Achim von Arnimnak (1781–1831), a német romantika képviselőjének *Schweitzerlied*-jét többen is megzenésítik. Találunk *Schweizerlied* című verset az Arnim és Brentano által 1808-ban kiadott *Des Knaben Wunderhorn*-ban is. 1823-ban az ifjú Mendelssohn No. 11-es F-dúr vonósszimfóniája 3., Scherzo Comodo tételét nevezi meg *Schweizerlied*ként. J. W. Goethe svájci német dialektusban írt, s ezért irodalmi kuriozitásnak számító, 1827-ben kiadott *Schweizerlied* c. költeményét (Uf im Bergli bin i gsässe ha do Vögli zugeschaut... stb. = Auf dem Berglein bin ich gesessen und hab den Vögeln zugeschaut... stb.) előbb Karl Blum (1786–1844, a berlini Hofoper énekese, rendezője, zeneszerzője), 1817 májusában pedig Franz Schubert zenésítette meg (*Schweitzerlied*, D 559).³³ Blum dalának kezdete (Alphorn-motívumok)³⁴ meglepően egyezik Schubert dallamindításával.

Összegzés: a 18. században az Alpok szépségeinek és a természettel összhangban élő lakóinak felfedezésével hamar kialakult a Svájcon kívül *Schweizerlied*ként megnevezett irodalmi és zenei népdal-műfaj. A szöveggel 1778-ban, dallammal először 1781-ben megjelent, mai értelemben vett népdal a dallam és a téma szempontjából egyaránt új volt a német nyelvű népek zenéjében. „Ursprünglich” volta beleillett a kor népdalról alkotott elképzelésébe, tartalma pedig kielégítette a „ganze fühlende Welt” romantika iránti vonzódását. A Reichardt által publikált, de Herder által is nyilvánvalóan ugyanabban a formában ismert népdalt először Beethoven dolgozta fel. Kompozíciója kétféleképpen hatott. Egyrészt művének címével, mely mint zsánerkép már a 19. században és azóta szinte napjainkig további *Schweizerlied*-feldolgozások elindítója lett. Másrészt az általa feldolgozott dalam is széles körben ismertté vált, olyannyira, hogy a mai svájci közvélemény számára e népdal testesíti meg a *Schweizerlied*et. Ami a magyar népdalvátozatokat illeti, megállapítható, hogy a svájci népdalnak csak a dallama terjedt el, s kizárólag a székelyek körében, elsősorban a gyergyói medence területén vált ismertté. Ennek alapján feltételezhető, hogy Gyergyóból származtak el azok a székelyek is, akik Bukovinába, illetve onnan az Al-Duna melletti falvakba telepedve, különböző

32 Kiadva in *Schweitzersches Museum*. Zürich, 1783–1790., 2. Jg., 3. Qu., 1785, 1053–1054.

33 Ld. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, hrsg. von der Internationalen Schubert-Gesellschaft. Serie IV.: *Lieder*, Band 11, vorgelegt von W. Dürr, Kassel, Basel...: Bärenreiter-Verlag, 1999.

34 Für 2 Sopran eine Tenor und Baßstimme (RISMA/IL, V – C 2004.), 455009388. Ld. Freies Deutsches Hochstift, Frankfurter Goethe-Museum, Katalog der Musikhandschriften: www.goethehaus.frankfurt.de/sammlungen/handschriften.

versekkel őrizték meg a dallamot. A 18. századi német betelepítések Magyarországra (illetve általában a német tartományoktól keletre fekvő országokba) 1712-től több hullámban egészen 1815-ig tartottak, s az új telepesek kezdetben aránylag szoros kapcsolatot tartottak az anyaországgal, illetve szülőföldjükkel.³⁵ A székek a dallamot közvetlenül megtanulhatták a német anyanyelvű lakosoktól, de természetesen lehetett a terjedésnek más útja is. Ha az elterjedést pontosan nem is tudjuk kinyomozni, a népdal német eredetét illetően alátámaszthatjuk Kodály megállapítását. Megjegyzendő azonban, hogy nem az Erdélyben több évszázada élő szászok, hanem a 18. században, illetve a 18-19. század fordulóján különböző helyekről és népcsoportokból Gyergyóba bevándorolt németek lehettek a dallam elterjesztői, akik divatos, új dalként hozhatták magukkal szülőföldjükről.

35 Helmut Protze: „Zur Erforschung deutscher Sprachinseln in Südost- und Osteuropa. Siedlung, Sprache, Geschichte und Wechselwirkungen”. In: Gerhard Grimm–Krista Zach (hrsg.): *Die Deutschen in Ostmittel- und Südosteuropa*. München: Verlag Südostdeutsches Kulturwerk, 1995, 54-84.; Friedrich Gottas: „Die Deutschen in Südosteuropa. Von den Ansiedlungen im Mittelalter und im 18. Jahrhundert zur Rückbewegung im 20. Jahrhundert”. In: Gerhard Grimm–Krista Zach (hrsg.): *Die Deutschen in Ostmittel- und Südosteuropa*, München: Verlag Südostdeutsches Kulturwerk, 1995, 13-30.

ABSTRACT

LJUZA TARI

SCHWEIZERLIED

This study focuses on a special literary and musical genre, the folksong verse known as the „Schweizerlied”, from its first appearance at the end of the 18th century to the similarly-titled songs of Franz Schubert. J. G. Herder published in 1778 the text of a Swiss folksong (a ballad) under the title *Ein Schweizerliedchen*. Herder wrote enthusiastically about the melody of the poem, which was first published with melody by J. F. Reichardt in 1781, and again in 1782.

This folksong is the basis of Beethoven's op. 34 piano variations in F major, „6 leichte Variationen über ein Schweitzerlied” (WoO 64, 1798). The seven movements of Beethoven's piece correspond to the seven stanzas of the poem, and the music precisely follows the story of the ballad. Zoltán Kodály, in his study entitled *A magyar népzene* (1937), drew attention to the fact that the basic melody of Beethoven's piano piece is identical with a Hungarian folk tune. Kodály established that the Hungarian folksong's melody was probably of German origin. The author of the present study emphasizes that following Herder, in literature Goethe, Schiller, A. von Arnim and others created a fashion for poems of the Schweizerlied type, while Beethoven's piece served as a model for Schweizerlied-titled musical arrangements and the composition of new Swiss „folksongs”. This type of composition in itself became important to the Swiss people, for whom it is now undoubtedly their representative folksong.

The study reveals that in fact Swiss folksong melody became assimilated into Hungarian folk music, with various texts. In the music of the German-speaking peoples, at the end of the 18th century the folksong, from the point of view of both its melodic structure (AA⁵BA_v) and its subject-matter, was a novelty. The melody of the song may have been introduced to Gyergyó basin (after 1918, Romania) at the turn of the 18th-19th century by German immigrants from different places and ethnic groups, who brought it with them as a new song from their homeland; but of course it may also have spread by some other route.

Lujza Tari (*1948), ethnomusicologist, senior researcher at the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, associate professor at the Liszt F. University of Music Budapest, 1996–2007 president of the Hungarian National Committee of the ICTM. Main research field: folk and traditional music in general (interethnic relations in Europe, minorities, research history), musical instruments, instrumental folk music (including the Hungarian tárogató, verbunkos, gypsy bands) and connections between folk- and art music. Field works in several settlements in Hungary and in historical Hungary (in Transylvania/ Rumania, Burgenland/Austria and Slovakia) among Hungarians, Germans, Slovaks, Croats and Rumanians. Outside Europe she has collected folk music in Armenia. Author and editor of books, folk music discs, music cassettes, CD-s, CD-ROMs and several studies.

RECENZIO

Balázs István

„KÖNNYŰ ÁLMOT NEM ÍGÉRHETEK”

Jelentés és értelmezés a zenében

Sens et signification en musique

Sous la direction de Márta Grabócz

Préface de Daniel Charles

Paris: Hermann Éditeurs des sciences et des arts, 2007

Van a zenének jelentése? Hordozhat-e valamiféle jelentést a hangok kombinációja? – teszi fel a kérdést kertelés nélkül a könyv. És valóban, ha belegondolunk, a legkevésbé sem egyértelmű a válasz arra a kérdésre, hogy *mi a zene?* Vagy hogy *mi a zene tartalma?* A legtöbbször ösztönösen ráérzünk, de megfogalmazni nemigen tudjuk. Az érzelemesztétika megadta a választ, de ma már nyilvánvaló, hogy a zene sokkal összetettebb jelenség ennél, és az érzelmek szerepe a zenében korántsem egyértelmű, főképp pedig nem érvényes a zene minden megnyilvánulási formájára. Az elmúlt század utolsó szisztematikus igénnyel fellépő esztétikai elmélete, a lukácsi esztétika „meghatározatlan tárgyiasság” kategóriája valójában inkább megkerülte és összemosta a kérdést, semmint hogy megnyugtató választ tudott volna adni rá.

A zenei jelentés bonyolult és szerteágazó, elméletileg megnyugtatóan mind ez ideig nem tisztázott problémakörének sűrűjébe vág bele ez a francia kötet. Borítóján – beszédes jelképként – Magritte 1926-ban alkotott első szürrealista képét, *Az eltévedt lovast* láthatjuk: a lovast, amint kottaoszlopok között üget. Ugyanilyen elveszettnek érezheti magát az, aki a zenét mint jelenséget szeretné magyarázni, vagy leírni a zene révén átélt élményeket, hiszen tárgya nem objektív, vonatkozása a világra nem tárgyi és nem nyelvi... Ugyanakkor mégis nyilvánvalóan érződik benne az ember világhoz fűződő mély és elszakíthatatlan kapcsolata.

A kötet összességében markánsan elméleti, filozófiai jellegű, és a tanulmányok túlnyomó részben nem a zenei diszciplínák fogalmi apparátusát használják, bár tárgyukat – a zenei jelentés kérdéskörét – egy pillanatra sem veszítik szem elől. Semmiképpen sem nevezhető könnyű, esti olvasmánynak, sőt összességében inkább nyugtalanító. Az a fajta tudományos magatartás jellemzi, amely az előbbre lépés érdekében inkább hagy tisztázatlan kérdéseket, de kétkedve kérdez, kérdez, és még egyszer kérdez, hogy feltárjon olyan ösvényeket, amelyek alternatív elmé-

leti megoldások felé vezethetnek. Szellemiségében a francia esszéírás legterméke-
nyebb hagyományai ezek Montaigne óta.

Ez a nyugtalanító, kételkedve kérdező szellemiség jellemző a kötetre még akkor
is, ha tanulmányainak egy része nem francia szerzőktől származik. Grabócz Már-
ta, a könyv összeállítója nagy nemzetközi gárdával dolgozott: brit, amerikai, né-
met, olasz és finn szakemberek képviselik a legkülönbözőbb tudományterülete-
ket, valóban tágas rálátást biztosítva a zenei jelentés feltárásának kérdésével kap-
csolatos, az utóbbi egy-két évtizedben kirajzolódó álláspontokra.

A könyv 2007-ben Párizsban jelent meg, hozzám meglehetősen későn jutott
el, jelentősége azonban mindenképpen indokolja a kissé megkésett ismertetést:
Grabócz Márta a kötet tető alá hozásával az elmúlt három évtized egyik legjelentő-
sebb, igaz, Magyarországon hullámokat alig verő nemzetközi zenetudományi dis-
kurzusához tette le a maga hozzájárulását. A témába vágó, Eero Tarasti szerkesz-
tette angol nyelvű kötet¹ megjelenése óta nemzetközi viszonylatban alighanem a
legjelentősebb zenei szemiotikai, a zene jelentésrétegeit feltáró gyűjtemény, fran-
cia nyelvterületen pedig mindenképpen a legjelentősebb.

Közismert a megközelítések kettőssége: az egyik vonulat a tisztán elméleti,
konceptuális, a másik a gyakorlati oldal, amely a zene szerepét hangsúlyozza az
emberi kommunikációban. A zeneesztétika történetére a kettő közötti közvetítés
hiánya mindenkor rányomta bélyegét. Az utóbbi évtizedekben újabb törekvések
jelentkeztek a zenetudományban, de az egyetemi diszciplínák továbbra is fenntart-
ják ezt a jól ismert kettősséget: német nyelvterületen a *historische Musikwissenschaft*
és a *systematische Musikwissenschaft*, francia nyelvterületen a *théorie musicale* és az
esthétique musicale, angolszász országokban a *music theory* és a *history of music* kettős-
sége figyelhető meg. Egységes zenetudományról aligha beszélhetünk.

A Grabócz Márta által összeállított kötet éppen a közvetítések keresése jegyé-
ben született, ezért törekszik arra, hogy a témák szertágazó sokfélesége révén
olyan gondolati rendszerekkel konfrontálja a hagyományos zenetudományt (a filo-
zófia, a nyelvtudomány, az irodalomtudomány, a kognitív tudományok, a pszicho-
lógia, konkrétabban pedig a szemiotika és a narrativitáselmélet szempontjait von-
ta be a vizsgálódásokba), amelyeket integrálhat, és amelyek módszereit, kategóriá-
it felhasználhatja a zenei jelentés különböző rétegeinek és aspektusainak feltárása
során. A könyv hangsúlyozott törekvése a szintézis, egy *musicologie généralisée*-nek
(általános zenetudománynak) nevezett diszciplína kialakítása valamikor a nem túl
távoli jövőben.

A kutatás az utóbbi egy-két évtizedben nemcsak új tudományos megközelítés-
módokkal gazdagodott, hanem egyes területeken már paradigmaváltás is bekövet-
kezett, mégpedig éppen a hiányzó közvetítések tudományos alapon történő kidol-
gozása érdekében: eltávolodás a korábbi impresszionisztikus, metaforákon alapu-
ló zeneértelmezéstől; megalapozottabb, egzaktabb módszerek keresése, amelyek

1 Eero Tarasti (ed.): *Musical Signification: Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*. The Hague: Mouton de Gruyter, 1995.

révén jobban megragadható a zenei megértés és a jelentésfeltárás folyamata. A kötet ennek is jelentős dokumentuma.

Bár a tagolásán ez nem látszik, mégis jól érzékelhető – és az Előszó is felhívja rá a figyelmet –, hogy a könyv szerkezetileg három fő területet tekint át. Az első az *esztétika*, a második a *hermeneutika és filozófia*, a harmadik pedig a szűkebb értelemben vett *szemiotika és narratológia* területe. Talán azért sem hangsúlyosabb az elhatárolás, mert összességükben az igencsak szerteágazó tanulmányok mégiscsak jól érzékelhetően egy irányba mutatnak, a tematikus besorolás inkább csak egyik vagy másik tartalom túlsúlyát jelzi, hiszen valamennyi tanulmányban megvan a törekvés az átfogó és egységes, a zenei jelenségek „holisztikus”, a maga összefüggéseinek teljességében történő értelmezésére.

Françoise Escal, a L'EHESS² tanára a *Le sens en musique: parcours d'une recherche (Jelentés a zenében: egy kutatás útja)* címet viselő írásában lényegében saját tudományos életrajza tükrében ad plasztikus problémátörténeti áttekintést. Kutatásainak kezdetén a zene szemiotikai státuszát hasonlította össze a nyelvvel. Értelmezésében a tonális zene nyelve olyan „nyelv”, amelynek van szintaxisa, de nincs szemiotikája. A jelentés meghatározásában ennél fogva nagy szerep jut az *intertextualitásnak*, amely a zenét valamennyi művészeti ág közül a leginkább érinti. Ez a modern zenetudományi kutatásban is mind gyakrabban felbukkanó témakör hangsúlyosan szerepel *Társadalmi terek, zenei terek*³ című könyvében.

A zene sajátos létmódjából következően a jelentések feltárásában és módosulásaiban kiemelten fontos szerepet kap az *interpretáció*. A mű az értelmezésben, annak révén minden kétséget kizáróan megújul. Nyilvánvaló azonban, hogy a zenemű sohasem válik azonossá akár a legjobbnak tartott, annak elfogadott értelmezésével sem (ha mégannyira alaposak is a zeneszerzői utasítások), hiszen értelmének feltárása végtelen folyamat. A hallgató maga is része az értelemadásnak, ugyanis viszonya a műhöz elvileg sohasem lehet passzív. Françoise Escal olyan zenén kívüli, de az értelmezéssel szorosan összefüggő jelenségek vizsgálatának fontosságára is felhívja a figyelmet, mint a művekkel kapcsolatos diskurzust kísérő *peri-és epitextuális* elemek, amelyeknek eddig aránylag kevés figyelmet szentelt a tudományos kutatás.

Nagy ívű zenetörténeti és elméleti történeti áttekintés a Torinói Egyetem professor emeritusának, Enrico Fubininek *Imagination et affects: du formalisme à la signifiance (Képzelet és érzelmek: a formalizmustól a jelentésig)* című értekezése. Értelmezésében a kapcsolat a zenei nyelv és a beszélt nyelv között mindennek nevezhető, csak harmonikusnak nem. Épp ellenkezőleg: bonyolult, ellentmondásos és persze korántsem egyértelmű. Ez akkor is igaz, ha egyes zenetörténeti korszakokban másképpen látszik, vagy egyenesen az ellenkezőjét gondolnánk. Tisztázatlan alapfelvetések húzódnak ugyanis meg a háttérben. Ugyanakkor igaz az is, hogy a be-

2 L'École des Hautes Études en Sciences Sociales.

3 Françoise Escal: *Espaces sociaux, espaces musicaux*. Paris: Payot, 1979.

szélt nyelvvel való kapcsolat mindig is termékenyítően hatott magának a zenének a fejlődésére.

A nagy kérdés továbbra is megválaszolatlan: vajon a zenének mindig szüksége van-e a nyelvre ahhoz, hogy meghatározza jelentését, pontosabban szólva értelmét? A verbális diskurzus sok esetben hasznos lehet, elősegítheti a jelentések feltárását, de nem egy esetben félrevezető, vagy el is fedheti a zenei jelentést. A viszonyt Fubini jól határozza meg: a szó objektivitásra törekszik, személytelen, denotatív ereje van, ebbe a zene személyes, affektív, emocionális mozzanatot visz, amelyet a teljességgel a jelentésre orientálódó beszéd, ha nem is egészen, de részlegesen mindenképpen elveszített. Sok szó esik a zenei nyelv „lefordíthatatlanságáról”, de ha ez valóban igaz lenne, a zenéről nem tudnánk érvényes kijelentéseket tenni, nem beszélhetnénk róla.

Danièle Pistone a Sorbonne tanára, a l'Observatoire Musical Français vezetője. Az Előszó szerint 2002-ben az ő ötlete volt, hogy a zenei jelentés és a zenei hermeneutika témakörében egy összegző és előretekintő szintézis érdekében tanulmányok megírására ösztönözze a szerzőket. Kötetünkben *Imaginaire et sens musical: des héritages aux réalisations (A képzelet és a zenei jelentés: az örökségtől a megvalósulásig)* című írása olvasható, amely szintén nagy ívű történeti áttekintés a képzelet szerepéről a valóság artikulálásában, valamint ez utóbbi átalakításában. Álláspontja a zenei jelenségek verbalizációjával kapcsolatban szkeptikus: a zene sorsa, hogy állandóan csalóka újraértelmezésekre legyen ítélve, így az értelmezés Sziszüphosz mítoszához hasonlítható. Az alapkérdések megválaszolásának szüksége újra és újra felvetődik, anélkül hogy megnyugtató választ sikerülne adni rájuk. Elkerülhetetlenül a metaforáknál és a hasonlatoknál kötünk ki. A képzelet különösen megfelel a zenének, hiszen az kétségtávol a legtitokzatosabb valamennyi művészet közül, mivel leggyakorlatiasabb érzékünk, a látás, nem találja meg benne a számítását.

Marie-Anne Lescourret, a strasbourgi Marc Bloch Egyetem tanára *Sens et sensibilité (Musica impura VIII)* címmel értekezik a kötetben. Az értelemadás aktusát vizsgálva, a zenére történetileg mindig is jellemző kettősség érzékeltetésére a címadással Jane Austen *Értelem és érzelem* című regényét idézi fel. Mintha a nyelvészet és a pszichológia magukba szívna azt, ami zenei – figyelmeztet. A verbális megközelítés homályba borítja az auditív jelenségeket. Ha az értelemfeltárás terén eredményt akarunk elérni – emeli ki joggal –, nem feledkezhetünk meg a zene tárgyának, hangzó anyagának specifikumairól.

Az egész kötet egyik leginkább gondolatébresztő írása a berlini Humboldt Egyetem tanárának, Hermann Danusernek *L'éloge de la folie, ou de la fonction de la non-compréhension et de la mauvaise compréhension dans l'expérience esthétique (A balgaság dicsérete, avagy a meg nem értés és a félreértés funkciója az esztétikai tapasztalatban)* címet viselő, sziporkázóan szellemes munkája. Voltaképpen egy Kölnben tartott előadás szerkesztett változata, amely – még francia fordításban is – őrzi az élő beszéd plasztikus, eleven fordulatait. Danuser felhívja a figyelmet: a zenetudományi tapasztalat azt mutatja, hogy a megértés és a meg nem értés konstitutív módon nyúlik át egymásba, mi több, a félreértés és a meg nem értés szükségképpen részét képezi annak a folyamatnak, amely a zenével kapcsolatos esztétikai tapasztalásunkat jellemzi.

A zene befogadástörténete jól ismeri a termékeny, előremutató tévedést is. Akadnak művészek, akik oly csekély mértékben törődnek a hagyományokkal vagy a feltételezhető szerzői szándékkal, hogy a „félreértelmezéssel” új művészetet hoznak létre. E jelenség igen fontos a hermeneutika szempontjából. Elegendő felidézni magunkban az *auctor* szó eredeti jelentését és etimológiáját, hiszen a „szerző” nem egyszerűen „létrehozót”, „kezdeményezőt”, de egyszersmind „gyarapítót” is jelent – mármint a belső értelem, jelentés gazdagítóját –, ennél fogva az interpretáció és az értelmező megértés sem állhat soha meg ott, amit a mű szerzője „gondolt” (vagy amit a szerző gondolatairól mi eddig gondolni véltünk). És Danuser a továbbiakban hivatkozik Harold Bloom befolyásoláselméletére: nincs még valami, ami a megértés új horizontjait jobban megteremtené, mint a félreértés vagy a meg nem értés a maga végtelenül sok árnyalatában.

Adorno az *Esztétikai elméletben* kifejtette: a modern művészetben a megértés megvonása nem kizárólag – és nem is elsősorban – az érzékelés szintjén érhető tetten. Minden művészetben, így a zenében is, meghatározó az értelem válsága. A hermeneutikai kör hagyományos paradigmája – amely kör kölcsönhatáson alapult, ugyanis az egyes csak az egészből, az egész pedig csak az egyesből volt megérthető –, veszélybe került, hiszen éppen az vált kérdésessé, hogy létezik-e még Egész. Ugyanakkor a művészet szükségszerű velejárójaként hivatkozik Adorno az enigmatikus jellegre, amely – mint Danuser kifejti – szintén nem marad következmények nélkül a zenei hermeneutikára nézve. Műalkotásról Adorno felfogása szerint csakis akkor beszélhetünk, ha *teljes megértése elvileg lehetetlen*, ha „hermetikája” ellenáll a hermeneutikának. A műalkotásokat azért értelmezzük, mert belső potenciáljuk mind a mai napig nem merült ki, s a folyamat sohasem fog lezárulni, egy zeneművet sohasem fogunk a maga teljességében „megérteni”.

A hermeneutikai és filozófiai témakört a Harvard Egyetem professzorának, Kofi Agawunak *Analyse musicale contre herméneutique musicale (Zenei elemzés versus zenei hermeneutika)* című írása indítja, amely a zeneelméletre alapozott zenei hermeneutika megvalósításának lehetőségeit mérlegeli. Ennek érdekében a schenkeri „Ursatz”-elmélet három szintjét vizsgálja újra a zenei toposzok szemszögéből. Visszanyúl ugyanakkor Hermann Kretschmarhoz, a zenei hermeneutika első képviselőjéhez is: Kretschmar próbálkozásait összhangba akarja hozni a jelenkor néhány dilemmájával. Megkísérli a hermeneutika és a zenei analízis, pontosabban egy *elméletileg megalapozott*, a zene mű technikai részleteit is figyelembe vevő analízis összekapcsolását, lehetővé téve a zenei alkotások mélyén rejlő, „fundamentális szerkezetekig”. Módszertani problémát jelent viszont, hogy a hermeneutika nyelvfüggő, míg az analízis gyakran használ grafikonokat, szimbólumokat vagy metanyelvet eredményeinek közlésére.

Agawu hangsúlyozza, hogy *a priori* nem tulajdonítható semmilyen érték egyik vagy másik elemzési módszernek sem. Igaz, a hermeneutika jobban összeegyeztethető a posztmodern kutatásokkal. Fontos szempont ugyanakkor az is, hogy az értelmezések nem mindig kumulálódnak, és ugyanez érvényes az előadói gyakorlatra: mindig kínálkozik lehetőség teljesen új megközelítésmódokra, sőt olykor egyenesen ez a kor parancsa.

Gianmario Borio a Paviai Egyetem tanára, a kötetben *La composition musicale: sens et reconstruction* (A zenei kompozíció: jelentés és rekonstrukció) című írása szerepel, amelyben posztadornói és nyelvfilozófiai kontextusban vizsgálja a formalizmus és a zenei hermeneutika vitáját. A formalizmus és tartalomesztétika konfliktusának áthidalásában nagy szerepet játszottak és játszanak ma is a különféle közvetítési kísérletek – a háttérben olyan nagyszabású filozófiai életművekkel, mint Theodor W. Adornóé, Martin Heideggeré vagy Hans-Georg Gadameré.

Az egyik legfontosabb felismerés a mai zenei tudat számára az, hogy a zenei értelemadás (jelentés) nem kívülről jön (nem érzem vagy a komponista szubjektív gesztusa), hanem a mű belső szerkezetében konstituálódik, *a részeknek egymáshoz és az egészhez való viszonyában*. A tonális kompozíciókban a jelentésnek az időhöz is köze van, hiszen a kompozíció strukturálás, vagy ha úgy tetszik, az idő strukturálása. Minden zenei pillanat oly mértékben tesz szert jelentésre, amilyen mértékben – ahelyett hogy föloldódna önmaga pusztá jelenében – *túlmutat önmagán*: egy korábbi eseményre mint előfeltételére vagy egy későbbire, amelynek ilyenformán a megelőlegezése. Egy mű jelentése csak akkor válik világossá, ha a hallgató mentálisan újra végighalad azon az időbeli útvonalon, amelyet a zeneszerző a mű szövegében rögzített, vagy ha a partitúrát olvasó újraalkotja az „előbb” és az „utóbb”, az egyedi hangzáseseemény és a teljes forma közötti bonyolult kapcsolatokat.

Hasonló gondolat bukkan itt fel, mint amilyenel Danusernél is találkozhatunk: a műalkotások enigmatikusak, s így a meg nem értés pozitív értékhangsúlyt kap, amennyiben az esztétikai tapasztalás kezdeti szakaszaként fogható fel. Az enigmatikus jellegből következik másfelől, hogy mű és befogadó viszonyában kérdések és válaszok struktúrája bontakozik ki. Az *Esztétikai elméletben* ugyanis Adornónál a mű bezárul az értelmezés előtt: „kérdező alakot” (*Fragegestalt*) vesz föl, ilyenformán nyilvánvaló, hogy az értelmezés nem lehet más, mint ennek a kérdésnek a megismétlése verbális nyelven. Ezért megértésnek és meg nem értésnek kibogozhatatlan köre alakul ki. Minél nagyobb a kompetenciánk, és minél inkább belülről, zeneileg értünk meg egy művet, annál távolabb kerülünk az enigmatikus jellegtől.

Borio említi, hogy Albrecht Wellmer német filozófus a hermeneutikai és a „formai-strukturalista” perspektíva közötti kapcsolatot *játéknak* minősíti, amelyben az utolsó szó nem lehet sem az egyik, sem a másik vitatkozó félé; ezek újból és újból összetalálkoznak, és kölcsönösen megtermékenyítik egymást. A formalisták és a zenei hermeneutika hívei közötti ellentét ennyiben nem egyéb, mint magának a *zenei tapasztalás struktúrájának* legevidensebb megnyilvánulása, amely szabadon oszcillál az anyag objektív összetevőinek tisztázása és a szubjektív értelemadás között.

Az egzisztenciafilozófia felségvizei felé evezünk Christian Hauer (Charles de Gaulle Egyetem, Lille) *Une herméneutique de la création et de la réception musicales* (A zenei alkotás és befogadás hermeneutikája) című tanulmányát olvasva. Hauer „önmagunk megértése” (*se comprendre*) szempontjából – új, kétfókuszú módszertant sugallva – az alkotó és a befogadó kettős nézőpontjából vizsgálja a zeneműveket.

A zenei alkotás és a zenei befogadás középpontjában Hauer felfogása szerint valójában egyetlen megválaszolandó kérdés áll: a *miért?* Nevezetesen az, hogy „ezt és ezt a zeneművet ez és ez a zeneszerző miért komponálta meg, vagy ez és ez a befogadó (ezek és ezek a befogadók) miért recipiálták ilyen és ilyen módon ebben és ebben a pillanatban”. A kérdések banálisnak tűnhetnek, mégis a mű egzisztenciájának lényegére tapintanak rá. És mindez máris újabb kérdések hosszú sora felé mutat, ugyanis mindaz, amit mondunk, teszünk, gondolunk, képzelünk stb., mindenkor egyetlen cél felé törekszik, amely nem más mint a „se comprendre”, azaz „önmagunk megértése”. A létmegértés egyetemes egzisztenciális aktus, ezért állandó hermeneutikai helyzetben vagyunk: áthatja egész egzisztenciánkat, hiszen minden pillanatban „megértünk”, értelmezzük a világot és benne a magunk helyzetét.

Az alkotás és a befogadás egységben van, és elvileg szétválaszthatatlanok egymástól. A mű *szubsztancialitása* tartja egyben e két oldalt. Önmagában egyik sem egzisztál, és a jelentésfeltárás aktusa is csak a befogadással egységben ragadható meg, és vizsgálható tudományosan. A befogadás oldalán ez a szubsztancialitás megfelel a mű átélésének (és elvben felöleli a mű egész hatástörténetét). Hauer egyfajta *felderíthetetlen magmának* tekinti a mű szubsztancialitását, amelyet „mind az alkot, ami maga a mű” (ideértve a mű „eredeti, lényegüket tekintve történeti jelentéseit”, de befogadásának, értelmezésének történetét is). És éppen ez a tisztán ki nem vehető magma az, amelyből minden befogadó merít, amelyet minden befogadó kutató, kérdező – előzetes elvárásainak és kompetenciájának megfelelően ilyen vagy olyan mélységben.

A mű megértése nemcsak megelőzi, de egyedül ez teszi lehetségessé a mű megismerését: létformájának elválaszthatatlan alkotóeleme. A megértés lehet szigorúan zenei, de a megértésnek van kulturális, társadalomtörténeti, hermeneutikai dimenziója is. A megközelítés ellenben csak akkor gyümölcsöző, ha bármely dimenzió vagy rész-aspektus szem előtt tartja az összefüggések egészét, az értelmezésnek ezt a szélesebb távlatát. Ennek hiánya a vizsgálódás eredményét is megmásíthatja, hiszen a zenei elemzés és a formaleírás értelme nem tárulkozik fel.

Daniel Charles, aki a Paris VIII, Vincennes–St-Denis egyetemen tanított, 2005-től 2008-ban bekövetkezett haláláig nagy tekintélyét bevetve állt ki a jelen kötet mellett. *De Heidegger à Tarasti: herméneutique musicale et sémiotique de l'existence* (Heideggertől Tarastiig: zenei hermeneutika és az egzisztencia szemiotikája) című írása minden bizonnyal a legnehezebben olvasható része a könyvnek, lévén, hogy az egzisztenciafilozófia legezerotikusabb nyelvén íródott, amelynek megértését különösen megnehezíti, hogy a heideggeri filozófia német nyelvre született kategóriái az eredeti nyelvezet ismerői számára számottevő jelentés-eltolódásokon mennek át a francia szövegben. Tarasti „egzisztenciafilozófiai” fordulatát elemezve Charles fejtegetései mégis fontos összefüggéseket engednek átsejleni a kissé homályos megfogalmazásokon, különösen a megértés *nyelvi* közvetítettsége, a világban való létünk történetisége, az előzetes megértés és az előítéleteesség és más hasonló kérdések kapcsán: a francia filozófus mindent egybevetve a *hermeneutikai kör kiszélesítésén* munkálkodik, ami értelmezésem szerint a zeneértelmezéshez is horizontot ad.

A Michigani Egyetem Humán Tudományok tanszékének kutatója Siglind Bruhn német zenetudós. *Vers une théorie de l'ekphrasis musicale* (A zenei ekphraszisz elmélete felé) című tanulmánya retorikai és irodalmi előképek alkalmazásával jut el egy kifinomult modellhez: érdekes módszert fejleszt ki a zeneművek bizonyos típusának elemzéséhez, amely nem tekinthető a szó valódi értelmében programzenének, mégis eleven kapcsolatban áll zenén kívüli tartalmakkal (főként irodalmi vagy képzőművészeti alkotásokkal). A jelelmélet nyelvén fogalmazva itt valamilyen közlés, „message” átalakításáról, egyik közegből a másikba való átviteléről van szó. Ez érinti a képalkotást, a formát, a sugallt jelképes értelmet stb.

Az ekphrasziszt az ókori retorika jól ismeri szövegek „vizualizálási” technikájaként, bár jelentése a századok során leszűkülte: műalkotások irodalmi leírását kezdtek érteni rajta. Eredeti jelentésében az ekphraszisz célja, hogy az olvasót „nézővé tegye”, vagyis egyfajta színesztetikus tapasztalást akar elősegíteni. Az irodalomban az ekphraszisz narratív szövegek részeként fordul elő, és fokozza az olvasó érzelmi azonosulását, vagy fogalmazhatunk mai nyelven úgy is, hogy *intratextuális* ablakot nyit a világra.

A zenei ekphraszisz esetében ez a kapcsolat mintegy megfordul: a zenében akkor jön létre ekphraszisz, ha a zenei alkotás háttérében meghúzódó kép, történes, cselekménysor, táj stb., vagyis a fiktív tartalom *nem* a zeneszerző belső képzeletvilágában született, hanem egy másik mű áll a háttérben. Ezen a ponton válik szét a zenei ekphraszisz és a programzene. Habár rendszerelméletileg továbbra is egy kategóriába tartoznak, jelentésfeltárásuk, tartalmi elemzésük a megkülönböztetés révén mégis árnyaltabb lehet. Szerkezeti eltérés is van közöttük, amennyiben az ekphraszisznál kimutatható a *transzmedializáció* háromszintű struktúrája, vagyis a *re*-prezentáció szintje előtt egy köztes szint van jelen: az eredeti kép vagy narráció. A szerző plasztikusan érzékelteti elemzésében, ahogyan a közegek áthatják, kölcsönösen befolyásolják egymást, interakcióba lépnek, egyfajta átjárhatóságot teremtvén a hangok és a nyelv (illetve képek) világa között. A művészeti közegek interakciója során a kép (vagy a narráció) mintegy „feloldódik” a zenében.

A zenei ekphraszisz témaköre átvezet a következő nagy témacsoporthoz, amely azokat a zenei elemeket vizsgálja, amelyek alkalmasnak mutatkoznak a jelentéshorodozásra, mivel adott történelmi és művészeti kontextusban kapcsolatban állnak úgynevezett „kulturális egységekkel” (*cultural units, unités culturelles*). Ez a szempont valamilyen formában a harmadik, szemiotikai és narratológiai egység összes tanulmányában felbukkan.

Raymond Monelle-nek, az Edinburgh-i Egyetem 2010 márciusában elhunyt professor emeritusának *Sur quelques aspects de la théorie des topiques musicaux* (A zenei toposzok elméletének néhány kérdése) című tanulmánya felveti a kérdést: lehet-e a zenének *referenciális* jelentése? Briliáns elemzésben mutatja ki, hogy a „zenén kívüli” jelentés gondolata kiterjeszthető az irodalomra is, az irodalmi szöveg jelentésére, ugyanis már magának az irodalomnak a szövege sem referenciális természetű, hanem „irodalmon kívüli” jelentés. A kétértelműség, a bizonytalanság, az elmosódottság már a szavak irodalmi jelentésében is megjelenik. (Alapművé-

ben Saussure nem tett még különbséget egy szó nyelvészeti és irodalmi jelentései között.)

A szó mindenekelőtt „szimbólum”. Strukturálisan itt egy közbülső szintet érzékelhetünk, leegyszerűsítve: a jel nem a valós tárgyakra vonatkozik, hanem a többi jelre. A beszélt nyelv jelentése referenciális: logikus, denotatív és objektív, a szöveg ellenben *magá alkot világot*. A szövegszerű jelentés ennél fogva sohasem közvetlenül a világra referál. Így jutunk el a „kulturális egységek” fogalmához. Olykor az irodalmi szöveg is elveszti nyelvi jellegét, a zene ellenben egyáltalán nem „nyelv”: természete szerint minden tekintetben *textus* („szöveg”). Beszéd és szöveg megkülönböztetésének hiánya vezetett számos esetben oda, hogy a zenében „nyelvet” láttunk.

Ha egy költő lóról beszél (mint pl. Goethe az *Erlkönigben*), akkor az magában foglalja a hozzá kapcsolódó mozgásképzeteket is, amelyek felidézik a ló „irodalmi” alakját, ehhez azonban a ló nyelvi alakját használja (ez bármely szótárban megtalálható). Ha egy zenei szöveg idézi fel a lovat (mint teszi például Schubert a Goethe-ballada megzenésítésében), akkor sohasem a ló szó referenciájáról vagy annak kiterjesztéséről van szó, hanem mindig egy „kulturális egység” elfogadásáról és újrafogalmazásáról. A nyelv a látszat szerint a „valós lovat” képviselheti, de a zene nem tehet mást, csak „szövegszerűen” idézi fel a lovat („textual horse”, „cheval écrit”). A szövegszerű terminusok *szemantikailag gazdagabbak a nyelvi lexémáknál*. Ha a „zenei ló” szemantikai konstellációját vizsgáljuk, olyan *szémát* találunk benne, amely a vizuális művészetek és az irodalom szemantikájára tartalmaz utalást, és ez a galopp.

További fontos szemponttal egészíti ki a kulturális egységek elméletét Robert S. Hatten az Indiana Egyetemről: *Vers une théorie du geste musical: interprétation „synthétique” et signification émergente* (A zenei gesztusok elmélete felé: „értelmezésszintézis” és a belőle kinövő jelentés) című tanulmánya az emberi gesztusok megkülönböztetett szerepét tárgyalja. Az emberi gesztusok olyan jellemzőket is hordoznak, amelyeket minden emberi lény képes felfogni, és amelyek az elemi zenei struktúrák részét is képezik, ilyenformán válva jelentéshordozóvá, a kifejezés eszközévé. A kifejező gesztusoknak ez a rétege régebbi, ősi a nyelvnél, és sokszor elsőbbséget is élvez vele szemben az interaktív érintkezésben: az interszubjektivitás dinamikus, szenzomotorosan feltérképezhető rendszere. A gesztusok sora dinamikusan leképezhető, és események egymásutánjának érzetét kelti. Ez különösen igaz akkor, ha a gesztusok sora célirányos, törekszik valamerre, vagy a gesztusok diskurzust alakítanak ki egymással. A zenei gesztusok közvetlensége mind biológiai, mind kulturális értelemben alapját képezi a *toposzképződésnek*, amely a zenei jelentések egy fontos rétegét alkotja.

A zenei narratológia területére vezet bennünket a finn Eero Tarasti *La musique comme art narratif* (A zene mint narratív művészet) című tanulmánya. Tarasti az orosz formalisták modelljéből kiindulva jut el Greimas szemiotikai modelljéhez. Hangsúlyozza: a zene szemiotikai megközelítése nem állítja, hogy a zene képes *elmesélni* történeteket, de a zenei struktúrák szerveződése révén arra igenis képes, hogy történetekkel társítsuk. A narrativitás minimális követelménye, hogy időbeli fo-

lyamatok révén táruljon föl. Kép formájában is lehetséges történetek felidézése, de ott a mozgás szerveződése révén a struktúra vertikális, és valamilyen ikonográfiai utalás révén teremődik kapcsolat a mítoszokkal. Ez esetben a festmény is lehet narratív. Időbelisége révén azonban a zene tekinthető alapvetően narratív természetű művészetnek.

Ez a zenei narrativitás összetett, de létező valami, amely stílusonként, korszakonként, kultúránként igen különböző alakot ölthet, egy szimfonikus költemény akár mindenféle szövegszerű megtámoogatás nélkül hordozhatja a narratív struktúrát. (Ugyanakkor persze távolról sem minden zene narratív). Tarasti kétféle narratív szerkezetet különít el, az egyik a zenei szerkezet *inherens* része, a másik a *gesztikulációhoz* kötődik, és egy bizonyos narratív stílusnak felel meg. A narrativitás az emberi értelem egyik alapkategóriája, sajátos képesség, amely megmutatkozik abban, ahogyan az időbeli eseményeket egy *szintagmatikus kontinuum*ba rendezi. Ennek a kontinuumnak van kezdete, kibontakozása és vége. A mű időbeli kibontakozása mögött azonban nem-időbeli struktúra is felfedhető, ezt modellezi Julien Greimas nevezetes *szemiotikai négyzete*, amely voltaképpen logikai kapcsolatok hálózata a szémák között.

A kötet szervezőjének és összeállítójának, Grabócz Mártnak *La narratologie générale et les trois modes d'existence de la narrativité en musique* (Az általános narratológia és narrativitás három létmódja a zenében) című tanulmánya az általános narratológia különféle típusait tárgyalva jó áttekintést ad, és ebben a rendszerben helyezi el az általa kidolgozott zenei narratológiai elemzéseket: ezeket a zenetörténet három nagy korszakán mutatja be. A *Magyar Zene* olvasóinak már részletesen beszámoltam Grabócz Márta kutatásairól,⁴ magyar nyelvű könyvének időközben megjelent a jelentősen kibővített francia változata⁵ is, Charles Rosen előszavával. Itt olvasható tanulmányában a narráció fogalmilag elkülöníthető három szintjének logikai sorrendje módosul, és ezúttal a makroszerkezetektől, a külső narratív programtól halad a belső narratív programon át a mélystruktúra narratív modelljei felé.

Két érdekes tanulmány gazdagítja még a könyvet. Bernard Vecchione Aix-en-Provence-ból új interpretációs kereteket keres, és módszerét „zenei szemioetorikának” nevezi el. Késő középkori zenei modelleken teszi próbára őket, igaz, eljárása saját bevallása szerint még meglehetősen kiforratlan. Fred E. Maus pedig a Virginia Egyetemről az amerikai feminista zenetudomány születéséről számol be (*Genders, sexualité et sens musical – Nem, szexualitás és zenei jelentés*) Susan McClary *Feminine Endings* című könyve⁶ alapján. Ezer szerencse, hogy nem első kézből értesülünk a fejtegetésekről, és a tanulmány szerzője maga is helyeként kifejezésre juttatja fenntartásait, ugyanis a zenei formák és témák hordozta belső energiaviszo-

4 Balázs István: „Fogalmak sűrűjében”. Grabócz Márta: *Zene és narrativitás. Írások 18–19. századi és kortárs zeneművekről* (Ars Longa sorozat, Pécs: Jelenkor, 2004)”; *Magyar Zene*, XLIV/2. (2006. május), 225–233.

5 Márta Grabócz: *Musique, narrativité, signification*. Paris: L'Harmattan, 2009.

6 Susan McClary: *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

nyok értelmezése meglehetősen hajmeresztő következtetésekre vezet. Még akkor is, ha tudjuk, hogy a zene és az érzékiség sok esetben a legszorosabb kapcsolatban állhat egymással, és hogy egyes műtípusok esetében a hallgató szexuális élményeinek rávetülése a zenére egyáltalán nem szokatlan valami – még ha beszélni erről nemigen szokás is. Valószínű azonban, hogy a zene ezen jelentésrétegeinek feltárása megalapozottabb módszertant kíván majd.