

TARTALOM – CONTENTS

MAGYAR ZENE 50

- 125 SZABOLCSI BENCE
A zenei köznyelv problémái
142 Problems of Colloquial Language in Music (Abstract)

TANULMÁNY – ARTICLES

- 143 MIKUSI BALÁZS
„Was für Redner sind wir nicht”
Haydn és a retorika
157 „Was für Redner sind wir nicht”
Haydn and Rhetoric (Abstract)
- 158 DOROTHEA REDEPENNING
Liszt és a képzőművészet
Szisztematikus töprengések
168 Liszt and Visual Art
Some Systematic Reflections (Abstract)
- 169 BOZÓ PÉTER
„Die Tiroler sind lustig” –
Offenbach és a tyrolienne
187 „Die Tiroler sind lustig” –
Offenbach and Tyrolienne (Abstract)
- 188 BIRÓ VIOLA
Adalékok Bartók 2. hegedűrapszódijának népzenei forrásaihoz
209 Reconsidering the Folk Music Sources of Bartók's
Second Rhapsody for Violin and Piano (Abstract)

KÖZLEMÉNY – SHORT CONTRIBUTION

- 210 SZABÓ BALÁZS
„És Szigeti másképp játszik...”
Bartók 2. hegedű-zongoraszonátájának 1940-es lemezfelvételéről
216 „And Szigeti Plays it Differently...”
The 1940 Recording of Bartók's 2nd Violin Sonata (Abstract)

MŰHELYTANULMÁNY – WORK IN PROGRESS

- 217 SZABÓ FERENC JÁNOS
Liszt ujjlenyomata
Liszt Ferenc ujjrendjei az 1830-as években – 1. rész
- 229 Liszt's Fingerprints
Ferenc Liszt's Fingerings in the 1830s – Part 1 (Abstract)

RECENZIO – REVIEWS

- 230 DALOS ANNA
A bikapárti zenekritikus
Kroó György írásai az Élet és Irodalomban (1964–1996)
- 236 ALMÁSI ISTVÁN
A Magyar Népzene Tára XI. és XII. kötete

A LAP MEGJELENÉSÉT TÁMOGATTA:

Nemzeti
Kulturális
Alap

ARTISJUS ZENEI ALAPÍTVÁNY

MAGYAR ZENE 50

A Magyar Zene az idén érkezett el 50. évfolyamához. Ezt a szép jubileumot úgy szeretnénk csendben megünnepelni, hogy az 50 év alatt a lapban megjelent kiemelkedő tanulmányokból néhányat újraközlünk (az idei 2., 3. és 4. számban megjelenő összeállításunk csak a már lezárt élelművi zenetörténeti írásaiából válogat, természetesen a teljesség igénye nélkül). Ezzel tisztelgünk a magyar zenetudomány elmúlt 50 éve és meghatározó képviselői előtt.

Szabolcsi Bence

A ZENEI KÖZNYELV PROBLÉMÁI*

I.

Nyelv-e a zene és beszélhetünk-e zenei köznyelvről?

Ha meggondoljuk, hogy a zenének bizonyos közlő, kifejező és ábrázoló képessége van, el kell ismernünk, hogy legalábbis bizonyos analógiák a beszélt nyelvhez hasonlóvá teszik. Ez vezethette már a felvilágosodás kori gondolkodókat, amikor zenének és nyelvnek közös töből való származását hangoztatták unos-untalan. Igaz, hétköznapi érintkezésre a zenét általában nem használják; de valóban nem használják-e? Hiszen aki a zene primitív formáit nyomozza, lépten-nyomon találkozik a dallammal és ritmussal mint közvetlen, közlési jelrendszerrel; s talán nem megyünk túlságosan messzire, mikor még a nagyvárosi életben is az érzelmi életnek bizonyos vulgáris közlés- és kifejezésvilágát ismerjük fel a könnyűzene, a tánczene, a dúdolás és a füttyszó bizonyára erősen transzponált formáiban. Túlságosan messzire itt nem mehetünk: a nyelv logikai rendszere, szabályai, használata, érthetősége, változásának törvényei eltávolítják mindattól, ami a zene életét jellemzi. Ha tehát azt mondjuk: zenei nyelv, ez a kifejezés csak erős fenntartásokkal mutathat rá a kétféle kifejezésmód rokonságára.

Ezzel a megszorítással azonban mégis mind inkább kénytelenek vagyunk a „zenei nyelv” hibrid kifejezésével élni. Kényszerít rá főleg az a kettősség, mely itt is, ott is bizonyos közösségi tüneményből emeli ki a megszűrtet, a művészt, a sűrítetten ábrázolót és kifejezőt, tehát egyik oldalon a köznyelvből a költői nyelvet, a másikon a közhasználatú zenéből a művészek alkotta zenét.

* A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának 1966 májusában Kodály Zoltán elnöklete alatt megtartott felolvasó ülésén elhangzott előadás írott változata, amely először a *Magyar Zene* 1966. novemberi számában jelent meg. (A szöveg írásmódját a mai helyesírásnak megfelelően korszerűsítettük, illetve a lapunkban használatos konvenciók szerint módosítottuk.) Az előadást az ülésen Kroó György, Maróthy János és Ujfalussy József hozzászólása követte. A *Magyar Zene* említett számában a hozzászólások is olvashatók.

Ha most ennek a tudomásulvételével közeledünk a zenéhez, egy sor törvényszerűség és egy sor probléma ötlük szemünkbe. A törvényszerűségek is, a problémák is alkalmasak rá, hogy új megvilágításba állítsák a zene történetét.

Valóban: aki a zenetörténet nagy korszakaival foglalkozik, elkerülhetetlenül szemben találja magát a „zenei köznyelv” problémájával. Miért is fontos a zenei köznyelv kérdése? Benne és általa világosodik meg számunkra mindaz, ami a zenében történelmi háttér; s talán még több mint háttér: az a talaj s az az atmoszféra, amely a zenei alkotást körülveszi, ihleti, dajkálja, felneveli, „színre hozza” – az az életelem, amely a nagyot a kicsinnyel, az egyszer valót a mindig jelenvalóval, az egyénit az általánossal (sokszor az egyetemessel), a személyest a személytelennel összekovácsolja. Szorosabban fogalmazva: zenei köznyelvnek nevezném azt a közhasználatú – tehát többé-kevésbé széles körben érthető – zenestílust, azt a fluidumot, mely a nagy művet és a „középső”, átlagos, a „névtelen” műveket kortársaként, közös „jelrendszerben” egyesíti.

Kitűnik ebből, hogy a zenei köznyelv vizsgálata mind parancsolóbb szükségnek bizonyul a zenetudomány számára. Szükségesnek bizonyul a zene történetében, amelynek nagy korszakai, de átmenetei és erőgyűjtései sem érthetők meg e köznyelv változásai nélkül; és szükségesnek bizonyul a népzene kutatásban is, mert hiszen a behatóbb stílusvizsgálat, a népzene igazi életének vizsgálata ugyan csak nem mondhat le róla. A népzenenek bizonyára éppúgy vannak, éppúgy megkülönböztethetők virágzó és hanyatló korszakai, mint a művészi zenének, hiszen a népi zene is éppoly változó és alakuló – bár lassabban változó és lassabban alakuló, de éppoly történeti tünemény, mint az úgynevezett hivatásos zeneművészet.

A „zenei köznyelv” vizsgálatában máris felmerül néhány olyan kérdéscsoport, amelyre eddig csak hiányosan tudtunk válaszolni, mert a szükséges részletkutatások, az anyaggyűjtés zöme jóformán hiányzik.

Az alábbiakban néhány ilyen kérdéscsoportot igyekszünk számba venni.

A társadalom, pontosabban a társadalom egy-egy része időnként, hallgatólagos megegyezéssel elfogadja azt a tényt, hogy bizonyos formulák kifejezik őt; megállapodik egy szótárban, egy jelrendszerben, egy „játékszabályzatban”, mely az alkotóművészre és közönségére, ez esetben a zeneszerzőre és hallgatóságára – mondjuk óvatosabban: azokra, akik bizonyos fajtájú zenével élnek, tehát az emberi társadalom egy-egy zenélő körzetére, nemzet, földrajzi helyzet, kultúra, társadalmi rétegeződés szerint összetartozóra – egyetemesen, egyformán érvényes. Érvényes: ez azt jelenti, hogy az a bizonyos körzet azt a bizonyos zenét a magáénak ismeri el és gyakorlatilag „hitelesíti”; él vele naponta, mint a nyelvvel.

De a nyelv nemcsak beszélni tanít, hanem gondolatainkat is mintázza. Innen, hogy mennél vitálisabb, elevenebb, mennél kompaktabb, „sűrűbb” valamely stílus, annál nagyobb szerepe van benne a nyelvi konvenciónak.

Már most jegyezzük meg: az a „megegyezés”, amelyről fentebb szoltunk, bizonyos idő múltán, a stílus biztonságával együtt, felbomlik. Mitől bomlik fel? És mi marad belőle továbbra is érvényes? Mielőtt ezt a kérdést részletesebben feltennők magunknak, már most ideje felismernünk, hogy itt voltaképp a zenei gondolko-

dás, sőt az általános emberi gondolkodás egyik mélyrétegébe szállottunk alá. Magának a zenei nyelvnek csírái, alakulási és kibomlási lehetőségei vonulnak fel előttünk; gondoljunk a „homo ludens” elemi alkotótörvényeire, hogy mindjárt felfedezzük mellette, sőt benne magában a „homo conventionalis”-t. Mert ez az az út, ahová az emberi formálás ősi képletei vezetnek; az imának, a ráolvasásnak, a szónoklatnak, a jogi fogalmazványoknak, a törvényszövegeknek éltető eleme a klauzulák és egyéb formulák képletvilága; a varázslat ősi mintái itt egyben minden nyelv és minden zene alapvető formula-hajlamára is rávilágítanak, mert hiszen a nyelv és a zene formulavilága sem látszik egyébnek, mint az elemi varázslat (tehát az emberre és világra való hatni akarás) vetületének.

Az alapvető törvény itt az *ismétlés* – belőle születik maga a ritmus. Ismétlek, hogy igazamat bizonyítsam, ismétlek, hogy akaratomat érvényesítsem, ismétlek, hogy magam is, hallgatóim is megjegyezzék, amit mondok; de ismétlek azért is, hogy világosabban mondjam, amit eddig határozatlanul mondtam. Az ismétlésből *szabályos* ismétlés, ritmus keletkezik, az ismétlés erejéből az ismétlés kényszere. És most egymás szoros szomszédságában jelentkeznek a ritmus alapvető lélektani törvényei: az ismétlés öröme s a ráismerés öröme – az ismétlés kényszere s a variálás kényszere. Ugyanaz és mégis más – mindenfajta formai fejlesztés alapelve. Az ismétlésnek és variálásnak ez a szenvedélye művek egész sorára kiterjedhet: a közízlésben rendkívül erős az a hajlam, hogy egyszer már hallott (és elfogadott) képleteket, formákat, műveket más, új képletekben, formákban, művekben megismételjen és variáljon – hiszen épp ezzel teremti meg a „köznyelvet”; nem szólva róla, hogy az *utánzás* minden időben egyike a társadalmi élet legerősebb tényezőinek.

Mindebben van defenzív elem is, védekezés és félelem: félelem az eltévedéstől. Gondoljuk meg: idegen és ismeretlen szövegekben, idegen és ismeretlen stílusokban eltévedünk, a megszokottra jobb visszatérni. A lélektan általános törvényei itt az etnológia, a költészet és a zenetörténet alapvető törvényeivé válnak. A közönség, az átlaghallgató számára minden időben döntő jelentőségű érv, hogy „kiismerem magam” és „mindig tudom, hol tartok”. (Emlékezzünk itt a 18. század egyik népszerű német zenei mozgalmára, mely jeligéül tűzte ki az „ismerősnek tűnés”, a „Schein des Bekannten” fogalmát.) S amennyire ezek a törvények minden korszak formatudatában, formaérzékében egyformán, ha nem is egyazon értelemben érvényesülnek, ugyanannyira érvényesül minden korszak melódiatörténetében a közönségnek az a látszólag rendkívül szimplán ható ösztöne és igénye is, hogy „mindig tudom, mit érzek”. Erre az „érzelmi talaj”-ra még visszatérünk.

Bizonyos: a lélektan tényezői közül legnagyobb szerep jut a köznyelvben az *emlékezet*nek. Hiszen már az ismétlés, a rekapituláció, a variáció, a lassú vagy gyors változás jelensége is benne gyökerezik; s amivel a továbbiakban találkozni fogunk: a terjedés, a hitel, a filiáció (az egymásból való leszármazás) – jóformán minden tünemény, amellyel találkozunk, vele van összefüggésben. De az emlékezet törvényeit kevéssé ismerjük. Mire emlékszik egy nemzedék, egy társadalmi csoport, egy alkotóművész legjobban, s mit felejt el leghamarabb? Ezek a köznyelvet legközelebből érdeklő kérdések. S ez az emlékezés az elemi tüneményeknél kezdődik.

Témánktól látszólag messzire vezet, mégis idevág annak a vizsgálata, milyen nyomaik vannak nagy zeneszerzők témaemlékezetének és -reflektálásának művészi fejlődésük során. Palestrina, Händel nyilván rengeteg zenére emlékeztek, hiszen rengeteget „plagizáltak”, olyan korokban, amelyek még nem hangsúlyozták a mű és a gondolat feltétlen eredetiségét. Bachról tudjuk, hogy a dallamok mozgásenergiája kötötte le figyelmét leginkább, s nevezetesen ott, ahol másoktól idézett; Mozartól ismeretes, hogy dallamokra túlnyomórészt hangnemmükkel, sőt regiszterükkel együtt, tehát határozott „színekkel” kapcsolatban emlékezett, de nehéz volna megállapítani, vajon milyen jellegű dallamokra reagált leginkább; Beethoven átvételei és idézetei között egyaránt szerepelnek erősen dinamikus, száguldó-torlódó és lassú, szemlélődő-meditáló melódiák; Verdi jóformán minden operai közhelyre reagált, de mindegyiket fokról fokra átalakította; és így tovább. De itt még könnyű dolgunk van, azt vizsgálhatjuk, mire volt pillanatnyilag szüksége az alkotóművészeknek; de mire volt szüksége a köznyelvnek, a köztudatnak, amikor mindezt hordozta-dobálta, szórta, rombolta, aprózta, terjesztette, megnövelte és felőrölte? Miért és hogyan válik valami köznyelvi jelenséggé?

Mindenekelőtt: ami közös, sohasem választja a nehezen érthetőt és nehezen kapcsolható. (Jobban megkapaszkodik például egy személytelen hármashangzatba, mint egy árnyaltabb dallam-klimaxba.) A nagyon jellegzetest, a rendkívülit, a kirívót inkább elkoptatja; fő törekvése, hogy folyamatosan tudjon beszélni, s hogy amit mond, lehetőleg sokszor, lehetőleg mindig elmondható legyen. Nem tűri a nagyon egyénit; amit mond, mindig többes szám első vagy harmadik személyben van fogalmazva; nem annyira *én*t mond, mint *mi* és *ő*ket. Túlzásnak érzi, hogy *én voltam* vagy *én leszek*; jobban érdekli, hogy *mi vagyunk*. De az idővel általában lazán bánik; ami a nagy művekben időjelzővé sűrűsödött, többnyire semlegesíti; ez is azzal függ össze, hogy a „mindig érvényeset” keresi, sokszor a legegyszerűbb, sokszor olcsó eszközökkel; az érzelgőst inkább megengedheti magának, mint a nagyon érzékenyt. Az pedig különösen fontos a számára, hogy valamely időszakban milyen *érzelem-* és *indulatformák* uralkodnak az emberek többségében, mert végeredményben ezekből az érzelem- és indulatformákból táplálkozik, illetve ezektől nyeri energiatöltését – a zenei képletet, a hagyományt, a műfaji előzményeket utólag keresi meg hozzájuk.

Ez ellentmondásnak látszik: tehát érzelmi élet vagy formális emlékezés? Bizonyosan mindkettő: az elsődleges „tartalommal” elválhatatlanul társul a másodlagos „forma”. Gondoljuk meg: hiszen minden zenei alkotásnak épp ez a kettős gyökere! Zeneszerzők fiatalkori művei – hadd hivatkozzunk itt csak az első Mozart-szerzeményekre – sűrűn bizonyítják ezt a kettős köznyelvi eredetet; aminthogy általában főleg a „fiatalkori” művek – művészek és stílusok fiatalkorának művei – őriznek legtöbbet a művészi nyelv félig még köznyelvi állapotából: tehát abból az állapotból, amelyben az utánpótlás ösztöne legláthatóbban érvényesül.

Ha mindezt végiggondoltuk, sokkal természetesebbé válik számunkra, hogy a zenei köznyelv, mint egy óriási geológiai alaprégterület el mindenfajta zenei alkotás, mindenfajta zenei stílus mélyén. Az imént arra a kérdésre, mi a zenei köznyelv, azzal a meghatározással próbáltunk felelni, hogy amolyan fluidum, mely a nagy és

a tömegesebb, az átlagos műveket közös jelrendszerben egyesíti. Az egyes jelek értelme és érvénye erősen variálódhatik, időnként szorosabbá, időnként lazábbá válik s előkészíti egy következő stílusréteg kialakulását. Kohéziójuk, összetartozásuk, érvényességük, sűrűségük foka határozza meg a stílus kicserélődésének módját és sorrendjét. Csak révükön tudhatjuk meg, mennyire szilárd egy-egy korstílus állaga, milyen irányban halad az összetartozás feloldódása, tehát a stílus fellazulása – sőt talán az a nehezen eldönthető kérdés is ebben a jelrendszerben világosodik meg, amit mostanáig alig tudunk: hogy tudniillik egy-egy kor ízlése *először a régit rombolja-e szét, vagy előbb az újat kezdi hangsúlyozni*.

II.

Hadd fogalmazzuk meg tehát első kérdésünket ilyen módon: *mi az, ami tovább él?* S ami e további létben megváltozik, vajon hogyan, miért és mi szerint változik?

Vázlatos, ideiglenes feleletünk ennyiből áll: maradandónak látszanak az alapvonalak, alapfrázisok, elementáris mozdulatok és főfunkciók. Minden dallamelemzés és ritmusvizsgálat bizonyíthatja, hogy a zenei stíluselemek széthullásában, értelemváltozásában, mutációjában is mindig és mindenütt bizonyos tartós alapvonalak érvényesülnek. Régi és új vizsgálódások egész sora foglalkozik vele, mi élt tovább a németalföldi mesterek hagyatékából Bach zenéjében, a Bachéból és Händeléből Haydnban és Mozartban, vagy az övékből Beethovenben és Schubertben, sőt a Wagneréből és Lisztéből Bartókban stb. Szelektálás mindenütt történt, de a „gerincoszlopok” fővonalai vagy alig, vagy csak igen lassan változtak, sőt a „holnap” sokszor szívesen visszanyúlt a „tegnap”-ra, a „ma” kihagyásával. A népzeneben ez a szívóssága a főtípusokra szorítózkodó emlékezetnek még szembeötölőbb, mert hiszen itt szájhagyományról van szó, akkor is, ha ez a szájhagyomány esetenként az írásosból is merített. A továbbélés e törvényeit külön kell majd vizsgálni – itt nem részletezzük.

Második kérdésünk azt a viszonyt illeti, amely *az egyéni javaslat és a közösségi döntés*, tehát a személyes újítás és annak közösségi visszhangja között fennáll. Ez a kérdés is egyformán érinti a népi és a művészi zene területét. Úgy látszik, a jelentékeny művekben a köznyelv, illetve annak formulái, fordulatai, duktusai *koncentrálódnak*; s voltaképp ez a tünemény az, amit egyéni javaslatnak nevezhetünk, azaz épp ez a koncentráció teszi a jelentékeny műveket jelentékenyekké. (Jellemző módon Bartók Béla épp a koncentrációban jelölte meg azt az elvi választóvonalat, amely a népzene és az ő vonósnegyeseinek nyelvezetétől megkülönbözteti.) Az úgynevezett „középművekben” a köznyelv egyszerűen jelen van, a nagy műben összesűrűsödik, súlyt és új értelmet kap, megnő vagy kitágul. Hasonlítsuk csak össze Johann Christian Bach és Paisiello műveit a Mozart-művekkel, Loewe és Spech dalait a Schubertéivel stb., stb. Miben készíti elő, miben „jósolja meg”, miben „kíséri” tehát Christian Bach és Paisiello Mozartot, vagy Dittersdorf Haydnt, vagy Cherubini Beethont? – Külön kérdés aztán, mi a sorsa az egyéni javaslatoknak, ha már egyszer elhangzottak. Elfogadja-e őket a kor vagy visszautasítja? Mon-
teverdi kései műveiből például a kor elfogadta a bel cantót, de visszautasította a

drámaiságot; Liszt műveiből a századvég elfogadta a programot, de visszautasította az organizmust; Bartókból ma sokan elfogadják a harmóniakezelést, de visszautasítják a koncepciót, és így tovább.

Amit így a köznyelv lehetővé tesz és megkönnyít: az általános keret; a szövés és szövésmód; az elindulás, továbbfejlésztés, folytatás; esetleg a lezárás, lekerekítés, végső formaadás; s nem utolsósorban az egész műnek „társadalmi helyzete” és „értelme.” Amire tehát leginkább kiterjed: a kezdőképlet, az átmenet, a tetőpont, a zárlat, a „megjelenés”, de nem csekély részben maga a mondanivaló is.¹ Ahová tehát az „egyéni” legelőször, formailag legfeltűnőbben beléphet, benyomulhat, azok a „lágy részek”, a csontszerkezettől úgy-ahogy elkülönülők; láthatjuk Haydn és Mozart minden „alkalmi” szerzeményében, vagy akár a magyar népdalok úgynevezett harmadik dallamsorában. Mondhatjuk azt is, hogy itt kezdődik az „új”, s ezért nő meg az úgynevezett feldolgozó szakaszok jelentősége Beethoven-nel és Beethoven óta. Ami mindebben egyéni: a sok egyforma közt a nem egyforma, a sok hasonló közt a nem hasonló – a váratlan. Ami így támad: szabadság és kényszer „kötéltáncosi” egyensúlya, a művészi konvenció szellemében kialakult művészi alkotás. S itt azonnal felmerül az az alapvető kérdés, hogy mi is a szabadság, és hol kezdődik az egyéniség. Az alkotó egyéniség, igen – de hát a receptív? A magányos dúdoló többnyire nem eredeti, hanem közkeletű dallamokkal szórazkottatja magát, s mindegy hol tanulta: másoktól tanulta, s zenei közösségi élete már a gyermekkorban megkezdődik.

A példa annyi, hogy csak válogatni kell közötté.

Tudjuk: vannak korszakok, amikor „könnyű írni”, illetve könnyű komponálni. Valamikor, Haydn-nal kapcsolatban, úgy próbáltuk ezt megfogalmazni, hogy ilyen korokban a társadalmilag elfogadott átlag hallatlan választékot engedhet meg magának. „Gondoljuk meg, mit igényelt a 18. századi főnemesi rezidencia a maga zenészeitől. Szép dallamot, átlátszó formát, jó hangzást, a *megjelenés* kultúráját; ennyiben előre is vitte a zenei produkciót, és beteljesülését ünnepelhette a klasszikusok művészetének ’alantibb síkján’ és melléktermékeiben; melegágy volt és nevelőiskola. De ezenfelül a megszokottat kívánta, a fáradság nélkülit és formulaszerűt, a soha meg nem erőltető, az elegánsan szolgálatkész és egyforma mosolyt, az örökké rendelkezésre állást, az ismétlődést, sőt a sorozatszerűen megismételhetőt.” – Szóltunk a fiatalkori művekről; az *elődök* szerepe bizonyosan itt a legjelentősebb (hacsak nem gondolunk váratlan visszanyúlásokra, aminők Mozart és Beethoven kései találkozásai Bach művészetével stb.). Minden pályakezdés, minden iskolázás jellemző műfaja a *másolat*. Művészettörténészek joggal emlegetik, hogy a

1 „...eine Sprachgemeinschaft aus Sprechern und Hörern oder Lesern, die sich vermöge einer Sprache als eines gemeinsamen geistigen Besitzes verständigen. Nun ist es zwar nur in Grenzen möglich, den Begriff der Sprache auf die Musik zu übertragen; aber auch die Zeitstile und Gattungen, Typen und Formeln, Figuren und Symbole, welche in der Musikgeschichte behandelt werden, sind Gemeinbesitz und tragen zur Verständigung bei. Sie sind überpersönlich-objektiver Geist, welcher den individuellen Werken ähnlich zu Grunde liegt, wie die Sprache den Werken der Literatur, und ihr Verständnis ermöglicht.” (Walter Wiora: *Komponist und Mitwelt*. Kassel–Basel etc.: Bärenreiter, 1964, 34.)

festő első élménye sokszor nem a táj vagy az emberalak maga, hanem egy másik festmény, mely a tájról vagy az emberalakról készült; tehát a már megmintázott, a megstilizált, a megfogalmazott világ. S itt ismét az emberi társadalom utánzó-össztöneinek erejére kell utalnunk. A *műfaj hagyománya* itt egyet jelent az elődök szerepével, és bizonyára épp a köznyelv sugalmazásában nyilvánkozik meg legintenzívebben. – Ami pedig az *epigonokat* illeti: „A klasszikus művészet nagy vonala egy ideig az epigon-művészek és csatlakozók lankásan ereszkedő apró magaslatain fut tovább. Hadd hivatkozzunk itt arra, hogy a derék Friedrich Witt egyik szimfóniája századunkban több mint negyven éven át Beethoven ifjúkori műveként, 'Jénai szimfónia'-ként élt a köztudatban; és nincs meggondolkoztatóbb, mint ha végigfutunk az apokrif Haydn-művek újabban felderített igazi szerzőinek névsorán: Aumon, Schmittbauer, Hofstätter, Klopp, Dušek, Vanhal, Ordonnez, Kammel... (A 18. századi szimfóniák legújabban összeállított LaRue-féle jegyzékében számos szerzemény 5-6 szerző nevének is szerepel.) A közizlés egyik helyett a másikat is elfogadja, a szerző neve helyettesíthető, csak a stílus nem; az utánzó, a tanítvány, az epigon éppúgy boldogulhat, mint a 'karmait behúzó' nagy művész.” Amit Eszterháza élvez és sugalmaz, az 1770 átlaghangja, átlagkaraktere – nem a „Búcsú-szimfónia”.

De épp mert Haydnról van szó, hadd jegyezzünk itt meg még egyet: köznyelviség és népiesség nem jelenti egy és ugyanazt. Haydn fiatalkori szimfóniái még nem népiesek, csak köznyelvi; évtizedeknek kell elmúlniuk, míg Haydn megszerzi, meghódítja a népiességet. S talán mindennél jellemzőbb, hogy az ő népies időszaka deklarátorikájának nagy válsága, „Sturm und Drang”-évei után, alighanem az 55. szimfóniával („Schulmeister”) kezdődik. Eszünkbe juthat itt, hogyan ragad meg épp a kései, bonyolult Beethoven-stílus vulgáris-népies témákat. – Azt is jegyezzük meg, hogy a dallamosság *beszédszerű elemei* sem feltétlenül köznyelvi vagy köznyelvvé váló elemek (idézzük csak Monteverdit, a francia recitativot, Wagnert, Schönberget, az amerikai „blues” stílusát stb.).

Harmadik kérdésünk az *irány*, az *érvényesség* és az *időrend* kérdése.

Az irány, amint az egyéniből az általánosba vezet (gondoljuk meg, hogy néha nagyon egyéni hangú zeneszerzők nyelve is köznyelvvé oldódik; idézzük csak a romantika olasz és francia operaszerzőit); de ugyanúgy vezet az általánosból az egyénibe (nagyon egyéni hangú zeneszerzők is a köznyelvből indulnak; idézzük itt csak Dufayt, Mozartot, Bartókot); az összeállástól elvezet a széthullásig; a széthullástól az összeállásig (barokk – rokokó – klasszicizmus); az oldottból a kötöttbe – a kötöttből az oldottba (a polifon stílusok története a középkor óta). Mindezek nyilvánvalóan mutatják, hogy itt állandó hullámmozgásról van szó.

Valóban így van-e, s nem tévedünk-e, mikor ezt a szüntelen hullámmozgást véljük megpillantani a zene történetében?

S a történelmi állapothoz fűzzük hozzá következő kérdésünket: vajon érvényes-e a köznyelv a kultúra, azaz a társadalom, a szellemi élet, a köztudat *minden rétegére* egyaránt? Bizonyára nem. Haydn és Dittersdorf „köznyelve” csak részben érvényes Sailer és Hiller köznyelvére, s amit Paisiello és Mozart közösen elfogadtak, azt az olasz vásári komédiák valószínűleg nem hitelesítették teljes egészében. A különböző *műfajok* hangvétel és típuskészlet szempontjából mindig elhatárolód-

tak egymástól. Általában: nem jelent-e egyidejű, mégis különböző időrétegeket az alkotók, a szakértők és a nagyközönség közlése is? Gondoljuk csak meg: voltaképp hány száz, hány ezer zenész beszélte a 18–19. században az európai zene klasszikus „világnyelvét”? Azt a nyelvet, amelynek hangneme, típusa, tartalma, genre, jelleg, ethosz szerint alapján megvoltak a maga társadalmilag, értelmileg szabályozott dallamfordulatai, tehát a maga pontos vagy kevésbé pontos értelmező szótára! – Egy-egy stílusnak, egy-egy köznyelvnek valósággal *kötelező érvényű társadalmi összeforrasztó ereje* lehet; ki tagadhatná meg ezt az erőt a koráltól, a verbunkostól, a cigányzenétől² vagy akár bizonyos könnyűzenétől? Voltaképp minden azon múlik, mekkora a társadalmi összeforrasztó ereje egy-egy ilyen stílusnak; aszerint válik belőle udvari zene, egyházi zene, polgári zene, tömegek zenéje; s ezzel máris útban vagyunk a *népi* zenék élettörvénye felé. Bizonyos „sűrűségi” fokon túl, az összetartó erő növekvő tágassága, intenzitása felé haladva, már nem csoport-, réteg- és osztálynyelvekről, hanem valóban népzenei, népnyelvekről beszélünk. – A köznyelvnek tehát rétegei vannak, melyeknek tagjait nyilvánvaló összetartozás, konszenzus egyesíti; s talán e rétegek között, *e rétegek viszonyában* lappang valahol a válasz arra a kérdésre, amit a köztudat időnként bekövetkező lassú változásának nevezhetünk. Erre egy későbbi fejezetben kell visszatérnünk.

De szorosan idetartozik az *időrend* kérdése is. Úgy látszik, a zenei köznyelvnek van egy kétélű élettörvénye. Ami sokszor van – itt a figurákra, tropusokra gondolunk – ami sok helyütt van, sokáig van, sok ember számára van: egyben hamarabb elhasználódik. A népdal közhelyeire, kezdőképeire, közformuláira, helyhatározásaira stb., melyekkel éppúgy el lehet kezdeni és meg lehet formálni egy népdalt vagy népmesét, akár műzenei megfelelőikkel egy klasszikus (vagy kivált klasszicisztikus) szimfóniát, ez éppúgy áll, mint a művészi zene említett formuláira.

Szoltunk az imént a koncentráció tünetéről; a mondottakból ideiglenesen azt a szabályt kellene levonnunk, hogy a közhelykultúra megelőzi a klasszikus kultúrát.

Talán nem érdektelen, ha itt – többek között – arra gondolunk, hogyan *rakódik* össze egy-egy műzenekultúra a népies zenék anyagából, például a középkor végén, majd 1600 táján. (A canzonetták népszerű anyagának felgyülemzése, a német kórusdal, a korai barokk táncformák stb.)

És mégis: meg kell gondolnunk, hogy ezen az útvonalon a köznyelvi kultúra nemcsak a felfelé, hanem a lefelé vezető utat is képviseli, nemcsak az összerakódást és felgyülemelést, hanem a feloldást, elaprózást, „aprópénzre váltást” is jelenti. Egyik oldalon táplálja, inspirálja, „összerakja” a nagy zenét, a másikon devalválja, felhígítja, hitelét veszti, travesztálja. Kinek ne jutna itt eszébe, hogyan „könnyíti” meg a 19. századi klasszikus operett, Johann Strauss és Offenbach művészete az olyan nyelvi hagyományokat, mint Haydné és Schuberté, illetve Grétryé; hogyan „árusítja ki” a mai szórakoztató zene Debussy harmóniavilágát stb. Ilyenkor fel-

2 Erről figyelte meg Kosztolányi Dezső, hogy „egy nótáról minden magyarnak ugyanaz jut eszébe”, hogy a hallgatók érzelmei pontosan egyeznek, s belőlük „össze lehetne állítani egy nemzeti bölcsélet mozaik-épületét” (1932).

merül a gondolat, nem ezek a „kiárúsítások” képviselik-e utolsónak azt, ami a klasszikus zenékben „köznyelv”.

Kiderülne ebből, hogy a köznyelvi kultúrák anyagkészlete amolyan „előtte és utána”. Valamivel jobban részletezve ez jelentené az oldottság átmenetét a koncentrációba és onnan vissza az oldottságba. Tehát köznyelv → nagy művek → köznyelv. De itt természetesen még teljesen hiányzik annak a vizsgálata, hogy miben különbözik egymástól az előtte- és az utána-állapot? Gyarapodott-e valamivel az a köznyelvi anyag, vagy csak egyszerűen megkopott, elhasználódott? Gondoljunk például a Christian Bach-i és a hummeli mozartizmusok különbségére. Előtte és utána – de nem jelent-e az „utána” egyben újabb nekifutást valami eddig ismeretlennek? Fellazult stílusok, épp mert „túlfutottak” már a maguk nyelvi formuláin, könnyebben villantanak fel új stíluselemeket (a „kései” Beethoven, a „kései” Wagner, a „kései” Verdi); igaz, mások a maguk végső kiteljesedésében még zártabbakká válnak (Bach).

A *terjedékenységnek* is megvannak a maga külön törvényei. Frázisok és fordulatok elterjedhetnek azon a réven, hogy 1. egyszerűbbek az igényes-közkeletűnél; 2. hogy emfaticusabbakká válnak, puhábbá vagy keményebbé, tehát egy módosuló igénynek inkább tesznek eleget; 3. félreértésből vagy tudatos persziflázsból; 4. lomposágból, kényelmességből, gondatlanságból; 5. tervszerű irányzatosságból; 6. bizonyos feledékenységből, annak nem-ismeretében, hogy másutt, máskor ugyanez jobban is megvolt már. Bár jól vigyázzunk: vannak dolgok, melyek hanyagságból, feledékenységből, kényelemből, félreértésből élnek tovább; de ezeknek az értelme is megváltozik. Burckhardtnál olvassuk, hogyan éltek tovább a középkor első századaiban a görög-római építőművészet félreértett és eltorzított elemei.

Nagy kérdés az *emlékezés* kérdése is (itt most már nem lélektani, hanem történelmi értelemben): meddig tud egy irodalom, zene, képzőművészet, gondolkodásmód az emlékeiből, remiszscenciákból élni? Lehetetlen, hogy e remiszscenciák maguk is ne váltsanak értelmet, hangsúlyt, jelentőséget időközben. S nem tükrözik-e ők is egy korszak illúzióvilágát? Minden korszak létrehoz, valóságához hozzátartoznak az illúziói is. Néha azt hisszük, hogy a hagyományost ismételjük – de közben már újat mondtunk; s néha úgy rémlik, telve vagyunk újdonsággal – de csak a rég elmondottat koptatjuk tovább.

És még egy kérdés. Mitől támad *hitele* annak, ami pusztá figura vagy frázis? Talán attól, hogy eredetileg nem volt figura és nem volt frázis? De hiszen a fordítottját is látjuk: a figura és frázis a nagy műben hirtelen megkomolyodik, egyszerűlővé, egyszeri jelentésűvé, súlyossá válik – és éppen ez benne az egyéni javaslat. (Idézzük itt Beethoven 3. és 5. szimfóniájának kezdőtémáit.) – Nem az történik-e itt is, hogy a köznapi használati nyelv átalakulhat nagy költői nyelvvé? Vannak „sűrű” hangulat- és magatartástípusok is, melyek a köznyelvben már szinte ugyanúgy jelentkeznek, mint a nagy műben. (Viotti- és Cherubini-művek részletei lehetnek a példák, Beethoven analóg részletei mellé állítva.)

Imént azt a szót használtuk, hogy „hittel”. Valóban úgy rémlik, mintha ez a kifejezés előbb-utóbb nélkülözhetetlenné válnék a köznyelv kutatásában. Mert valóban: mi az, ami elfogadottá, megszokottá, azután elhasználttá, kopottá, unal-

masszá válik? Ami „ismerős”, annak – mondtuk – nyilván bizonyos élettartama van; egy ideig friss marad, majd (Kodály szavával) „vitamintartalma” kimerül; azon túl legfeljebb ironikusan használható, tehát eredeti jelentésének ellenkezőjét jelenti. (Idézhetjük itt például az úgynevezett „Bänkelsang”, tehát a zenei ponyva számos képletét a különböző évszázadokból; vagy akár az olyan Mozart-utánpótlásokat, mint a Magyarországon a múlt század első harmadában igen népszerű „Oh nagy egek, rátok apellálok” szövegű érzelmes dal; vagy akár Sztravinszkij *Petruskájának* vásári idézeteit stb., általában mindazt, amit valamely ízlés elcsépeletnek, olcsónak, sablonosnak ítél.) Érdekes tanulmány lehet itt az a mód, ahogyan egy korszak képe-hangja a tőle távolodó későbbi korok idézetvilágában mint elszigetelt intonáció, mint stilizálás, mint idézet megjelenik. Könnyen kínálkozó példája ennek egy sor „rokokó” stílusidézet, tehát a 18. század zenéjének, légkörének imitálása, allúziója bizonyos stilizált intonációk formájában, a 18. század vége óta napjainkig. (Megnyithatná a sort a rokokó táncmuzsika idézése Paisiello és Rossini *Sevillai borbélyában*, ahol Bartolo couplet-ja jellemző módon két eltérő stílusfajtában jelenik meg. Folytathatnók a sort Massenet és Puccini *Manonjának*, 3 *Toscánának*, Thomas *Mignonjának*, Offenbach *Hoffmann meséinek*, Csajkovszkij *Anyeginjének* és *Pique-Dame-jának* vagy kivált Rokokó-változatainak megfelelő részleteivel, Strauss *Rózsalovagjával*, Debussy, Ravel, Kodály menüettjeivel vagy De Falla *Háromszögletű kalapjának* ugyaneide utaló ironikus táncmotívumával.) Mindez csak azt bizonyítja, hogy egy-egy korszak képe valami jellemzőt és igazat tartalmazhat egy későbbi korszak idézeteiben, de a valódi mellett éppúgy érvényesülhet a nem-valódi, a nem-hiteles, a hamisítvány, sőt a teljesen félreértett stíluskarikatúra is, ha megfelel annak a képnek, mely az illető korszakról és stílusról a kései és mind későbbi, mind távolabbi utódokban mint kép- és hangzási illúzió kialakult. – Hadd utaljunk itt általánosságban a stílusjátékos zsánerjelenségek megnövekedett operai fontosságára az 1870–1920 közötti félszázadban, sőt voltaképp az egész 19. század folyamán.

III.

Mi felel meg a zenei köznyelvnek más művészetek területén, például az irodalomban? Nemcsak a megszokott nyelvi fordulatok; jelzők és szókapcsolások, amelyek egy-egy időszakra jellemzőek; de a téma- és szerkezet típusok is – általában minden, aminek általánosabb érvénye, bőséges és nagyjában egyöntetű termése van. (Mekkora körzeten belül? ez esetenként megválaszolandó kérdés.) Hivatkozhatunk a *commedia dell'arté*-ra; melléje állíthatjuk a középkorvégi moralitást, a francia és a magyar históriás éneket, az osztrák tündérbohózatot, a görög, a kínai, a spanyol dráma- s az olasz kanzonettatermést, a magyar nótá-, népszínmű- és verbunkosirodalmat is. A barokk és a romantikus regény, a renaissance mitológiától ihletett műfajai ugyancsak idekíváncsoznak. Mindezekben nemcsak a nyelvezet általános és közös, hanem a felépítés, a bonyodalom, a kifejlés és a megoldás is „szokványos”; ezenfelül a hőstípusok, a helyzet típusok, az attitűd típusok is közel rokonok. És itt is a népi és népies költészet képviseli a legközelebbi analógiát; aho-

gyan a népballada vagy népies história elindul, kibomlik, bonyolódik, kifejlik és lezárul, ahogyan hőseit bemutatja, próbák elé állítja, megkísérti, igazolja és felmagaasztalja: szinte teljes egészében – mint már mondtunk – egy-egy klasszicizáló szonátának vagy szimfóniának, sőt daljátéknak felel meg.

Klasszicizálónak, nem klasszikusnak; mert a „nagy” műben mindig van valami, ami túllép a köznyelvi eszményen, bármennyire is abból nő ki. *Don Quijote* több mint lovagregény vagy annak persziflázsa, *Simplicissimus* több mint pikareszktörténet, a *Varázsfuvola* több mint bécsi népszínmű, a *Fidelio* több mint szabadítóopera, a *János vitéz* több mint széphistória stb. Valószínűleg már az ókorban így volt: *Dávid zsoltárai* csak a 150 legnagyobb volt sok ezer közül (ezt a kumráni leletek bizonyítják), talán a homéroszi eposzok is csak a legnagyobbak voltak száz egyéb között, amelyekkel pedig bizonyosan közös nyelvet beszéltek, s talán közös témát is tárgyaltak.

Az irodalom ily módon éppúgy segítségünkre siethet, mint a képzőművészet. Ha befejezésül mégis hiányaink között kell megemlítenünk az irodalom idevágó problémáit, csak azt jelenti, hogy ez a segítség mindmáig nem vált valósággá. Elégedjünk meg tehát legfontosabb hiányaink felsorolásával és állítsuk közéjük első helyre:

1. az irodalmi analógiák hiányát.
2. Általában a típus meghatározását, mely világosabbá tenné számunkra, mi is a közhely, a sablon, a szkéma és a klisé.
3. A liturgikus, ceremóniális és drámai építkezés köznyelv- és típuszerű szabályait, melyeket ugyancsak kevésbé vizsgáltunk meg.
4. Különösen fontossá válik számunkra a nagy típusgyűjtemények tanúsága. És itt a gregorián korálistól, régi szvitgyűjteményeken és a bel cantón át Bach, Händel, Mozart nyelvég, sőt, Verdi és Wagner operavilágáig kellene eljutnunk. Mert egy-egy ilyen típusgyűjtemény valóságos vegetáció, mely a hasonneműnek s az egyfajának beláthatatlan variációsorát tartalmazza, a virágzó műfajok csoportnyelveinek bőségével.
5. Vizsgálunk kellene a típus útját a 20. században; és végül, de nem utoljára
6. a népzeneben.

Mondtunk: mindezek a problémák ma még csak kevésbé feltártak, s lényegükben szinte mindenütt megvizsgálatlanok. A közeljövő zenetudományára vár a feladat, hogy élő, hiteles és újszerű tanulság támadjon belőlük, s talán nemcsak a zenetudomány számára.

IV.

Valamennyire továbbvezethet bennünket, ha azt a tanúságot keressük, melyet a zenetörténet nagy *típusgyűjteményei* tartogatnak számunkra.

A legfőbb idevágó gyűjtemények: a gregorián; szvitgyűjtemények a 16–18. századból; a 18. és 19. századi olasz opera; Magyarországon a verbunkos- és a nótairodalom.

Legfőbb jellemzőjük a variánsok uralma, a csoportos termés. A variánsok sorozata mindig az azonostól a teljesen különbözőig terjed.

Ezek a típusok mintha korrespondálnának; kiegészítik és így variálják egymást. A gregorián dallamkincsre, a bel cantóra, a Rossini–Bellini–Donizetti operatípusára ez egyaránt jellemző. Időrendjük többnyire kérdéses, de érzelmi fokozatosságuk, csiszoltságuk, érzékenységi crescendójuk szembevetendő. Vannak maximálisan kifejező típusok, melyekhez képest az előzők és a későbbiek – ha egyáltalán ilyenekként jelöljük meg őket – erőtlenebbek. Nevezzük őket *kulminációs* típusoknak.

Különös figyelmet érdemel e típusok *formai teherbírása*. Az antifónák többféle figura egyensúlyából alakulnak, viszont egy-egy németalföldi motetta, egy-egy 19. századi olasz ária ugyanazt a figurát bonyolítja és szövi terjedelmes formákká. Persze nem mindenkor érzé ugyanazt a zenei elemet hosszan kiszűrhetőnek vagy sokszor ismételhetőnek. Egy-egy középkori francia szekvencián eléggé pontosan lemérhetjük, meddig érzi például a 13. századi francia ízlés „vivőképesnek” a maga kezdő motivikáját. A 15. században szinte homlokegyenest ellenkező irányban fejti ki Okeghem a maga mono-motivikáját és Tinctoris (elméletben) a maga változatossági elvét (*variatio*). A 18. századi olasz opera mintha organikusabban szőne középrész-figurákat, mint a korabeli francia; Verdi figurális dallamtechnikája teljesen más egyensúlyokat teremt, mint Wagneré vagy Liszté, mégis, egy sor figuratív elembe közvetlenül érintkezik velük. (Ez a 19. század közös operai közhelyanyaga, Bellinitől Massenet-ig.) A raga, a makám ugyanegy anyagot visznek végig, akár az európai monotematika.

A 18–19. századi olasz operára 8-10, illetve 15-20 típus uralma jellemző különböző variánsokban. Közülük külön csoportokba állnak össze bizonyos fanfár- és indulódallamok, bizonyos hármashangzat-ívek (esetleg pontozással, mint Bellininél és Donizettinél gyakran), bizonyos lírai lejtős dallamok (emelkedően vagy leszállóan), általában sok minden, ami a 18. század hagyatékát megszínezi és átformálja, anélkül hogy a századközép nagy retorikus dallamait mintázná belőlük. De ne csak a melódiákra gondoljunk: bizonyos harmóniaváltások ugyanilyen jellemzőek.

Döntő jelentőségű az alkalom és a szertartás; a közönségigény, a verbuváló és terjesztő igény, a napi használat és a továbbadás igénye. *A csoportban az együttes használat a fontos, az egyéni alkalmazásban a szabad, személyes alakíthatóság.*

Merrefelé törekszik az ilyen csoporttermés? Alapja lehet az egyéni műnek, de egyénítés közben közösségi jellege többnyire elsorvad: kifinomul és elsápad. Viszont áthat egész nagy területeket, bázisa a kultúrának. (Lásd erről az V. fejezetet.)

V.

Vizsgáljuk befejezésül azt a tüneményt, melyet a köznyelvek társadalmi alapjának nevezhetünk: a *zenei konszenzust*.

Minden köznyelv mögött közösségek állnak, melyek a nyelvet éltetik, fenntartják, továbbviszik. Csak ha e közösségeket vizsgáljuk, deríthetünk fényt olyan kérdésekre, mint a csoportnyelvek keletkezése, felvirulása, szétszóródása, felszívódása; az argot, lokális eltorzulások, dialektusok problémája stb.

S itt találkozunk azzal a régi és új fogalommal, mely vizsgálódásunknak alapjául kell, hogy szolgáljon, s amelyet így nevezünk: *zenei konszenzus*. Ezen az értel-

mezés bizonyos egyöntetűségét értjük, amely népdalnak, tömegdalnak, indulónak, egyházi éneknek, csatadalnak, gúnydalnak, nálunk a verbunkosnak és a nótának is, egyformán éltetője. Mindezekben bizonyos összetartozást, bizonyos egységet kell feltételeznünk: vallásos és nemzeti összetartozást, szekták és mozgalmak egységét. S máris felmerül a kérdés: ugyanezt értik-e mindezek a közös dallamkinccsen? S mi az, amit az ilyen konszenzus az egyes embernek ad? Talán az, hogy róla is beszél, belefoglalja egy nagyobb életközösségbe, vele már nincs egyedül az egyes ember sem; a tömeges találkozás pedig tudvalevőleg fokozott öntudatot és erőt ad, felvetheti az élet igényének olyan új jelenségeit, amelyek az egyes daloló, az egyes résztvevő számára addig ismeretlenek voltak, tehát bizonyos minőségi változást hoznak létre.

Mi fogja össze azokat, akik bizonyos zenét hallanak, élveznek, esetleg énekelnek, főleg pedig (bármily értelemben) magukénak vallanak? Ez a skála rendkívül nagy; minden egyes fokát érdemes megvizsgálni. A huszita tömeghymusz, a német protestáns korál közös vallásos élményekre hivatkoznak; forradalmi indulatokra apellál a parasztlázadások indulója – ahogyan az *induló* általában tömegmozgató érzelmekre, mozgásösztönökre, a vonulás és felvonulás szenvedélyére hivatkozik; a cigányzene bizonyos hazafias búsongások megszólaltatója, s ezen a réven testesít meg közös társadalmi élményt; a könnyűzenék, tánczenék hallgatóit a szórakozás – vagy kivált a tánc – közös vágya tartja össze, többnyire magasabb zenei igények nélkül: inkább valami elringató, idegcsillapító vagy idegfelajzó morajra, esetleg ritmikus ingerre vágyunk, de nem igényesebb zenére; a népdal éneklői és hallgatói ugyancsak közös élményekre támaszkodnak, az ihleti és viszi őket, határozott dallam- és szövegemlékek idézetében.

Mindezekben mi a közös? Elsősorban az, hogy az egyéni igény mindenütt elvész, legalábbis – ha egyáltalán felmerült – letompul, és alárendeli magát egy közös, tehát személytelen eufóriának. Aki egyéni igényeket próbálna érvényesíteni, az az egyházi énekből éppúgy kimaradna, mint egy tánczene-sorozatból vagy közös népdaléneklésből. Ilyen szempontból a tömegzene előadása ugyanabba a kategóriába tartozik, mint a kialakult, kései műzene előadói gyakorlata: a vonósnégyes, a zenekaré, a kórusé, az operáé és az oratóriumé, amelynek előadásában az egyéni invenció többé nem érvényesülhet. (Ezt bizonyos fenntartásokkal kell mondanunk.) Mégis, mi különbözteti meg egyik konszenzust a másiktól? Miért aktívabb az induló, a katonazene, a templomi ének menetelő vagy processziót járó hallgatósága (illetve éneklői) a klasszikus kamarazene és klasszikus szimfónia előadójánál?

A kétféle közlésmód között a részvétel módja indokolja a különbséget. A zenekari tag és a vonósnégyes tagja bemutat, tolmácsol, dokumentál (valamit, ami nem is az övé, és nem is ő); a korál éneklője, sőt a szórakoztató zene élvezője valami olyat hirdet és testesít meg, aminek ő maga nemcsak része, hanem ami ő róla szól, s ami ő maga is. Innen, hogy a kétféle konszenzus hordozói közül az övét aktívabbnak érezzük, noha ő maga talán nem is zenél közvetlenül.

De mit is jelentenek a konszenzus különböző formái? Azt vajon, hogy bizonyos zenében bizonyos emberek ugyanazt értik, hogy valóban *egyvetértenek* vele és

benne? Ezt sokszor nehéz elképzelnünk, hiszen egy stílus, ha bármilyen erős is, mégsem lehet sok emberre, sokféle emberre egyaránt kötelező érvényű. Németalföldi, spanyol, olasz kórusok már a 15–18. században sem egyesíthették annyira emberek százait, hogy mindnyájan egyforma érvénnyel tették volna magukévá, „szavazták volna meg” mondjuk Gombert, Lasso, Palestrina, Morales kórusait; a Simonffy és Szentirmay zenéjét játszó múlt századi magyar cigánybandák nem csak egyforma ízlésű embereknek játszottak a magyar vidéki városokban. Mégis, e zenék jegyében száz ember, ezer ember egyesült, abban a meggyőződésben, hogy a zenén keresztül önmaga életét mondja el. (Ahogyan ezt csak a népzeneből ismerjük.)

Mi köze mindennek az illető zenék zenei tartalmához? Közismert, hogy az induló indít, a táncdal táncot szuggerál, a körmeneti ének körülvezet; de mennyire bonyolultabb a helyzet ott, ahol csak általános hangulatköröket, intonációkat tudunk megragadni! Miben részesedik – pontosabban: minek válik részévé – az a hallgató, aki cigányzenére figyel, aki népdalok éneklésében vesz részt, sőt – itt most kiszélesíthetjük a kört – az a régi hangversenylátogató, aki 18. századi kamaraműveket élvezett? Nem „egyenített”, személyes, különleges élményben részesül, illetve részesült, hanem inkább egy-egy *élménytípusban*, amolyan általános atmoszférában, amely szuggerálta, megindította vagy felderítette, egyszóval befollyasztotta, egy bizonyos világnézetre hangolta. Ezen az általános hangulati atmoszférán belül minden más eltörpült, elhalványult, sőt nemegyszer jelentéktelenné vált. Egy Haydn- vagy Mozart-szimfónia bizonyos általános életigenlésre hangolhatta, anélkül hogy ezen a benyomáson belül az illető zene karaktere különösebben érvényesült vagy kidomborodott volna. C-dúr szimfónia volt vagy Esz-dúr? A hallgatót nem érdekelte, akkor sem, ha a zeneszerző számára ennek különös jelentősége volt (mert hiszen volt, azt jól tudjuk); a hallgató csak résztvevője volt valami általános hangulatnak, amely az illető műben is testet öltött. Majdnem pontosan ugyanezt mondhatjuk a régi egyházi énekek megszólaltatóiról, akik bizonyos közös vallásos élmény, bizonyos közös odaadás jegyében élték át és közvetítették tovább a közös dallamokat. Az 1880-as magyar cigányzene hallgatói egy búsongó vagy nekifeledkező zene könnyű hangjaiban találtak önmagukra; s a népdal falusi énekesei alighanem a legáltalánosabb szerelmi, katonai, bujdosó vagy balladai hangot idézik és recipiálják a népi dallamokban, nem egy határozott balladás vagy szerelmi történetet. Az egyes tény, az egyes alak itt éppoly elmosódott, esetleges és szimbólumszerű lehet, mint a cigányzene „Csak egy kislány”-a vagy egy 18. századi szimfónia főtémái – már mindegyik a maga hallgatósága számára.

Amit mindebből megállapíthatunk, elsősorban az, hogy a legsűrűbb hallgatóság, a tömegek számára a hatás mindig szimbólumszerű, személytelen és általános, hogy tehát sok embernek együtt mindig típusélményei vannak, nem pedig egyéni benyomásai. Épp ez teszi lehetővé, hogy a zenei életnek határozott, egymástól többé-kevésbé élesen elkülönülő konszenzus-körzetei támadjanak. *Így minden zenei konszenzus valóságos közösségeken alapul, de ezek a közösségek a zenét többnyire általános szimbólumokban érzékelik és értelmezik; a zene társadalmi rezonanciája lényegében a hangulatkörök és értelmezési körzetek szerint oszlik meg.*

Van persze külön feszítő- és összetartó erő magukban a dallamokban és szövegekben is. A huszita és hugenotta zsoldárénekeknek nagy erőt adott kezdő- és válszóló dallamlendületük s már maga az „O Bozse” vagy „O Seigneur” szöveg-invokáció; a Marseillaise-t nemcsak nagyívű dallam vitte, hanem a szöveg „Allons” és „patrie” és „gloire” szavai, illetve a velük kapcsolatos fogalmak; a nemzeti himnuszoknak roppant vivőerőt adott a haza emlegetése, a „Britannia” vagy „Deutschland” vagy „Áldd meg a magyart” és minden hasonló invokáció. Mégis úgy gyanítjuk, hogy a legtöbb ösztökélő és összetartó energiát attól az élménytől nyerték, hogy közös énekek voltak, hogy sokan együtt énekelték őket, hogy tömegekre terjedtek ki, s azt a meggyőződést sugalmazták, hogy az énekes együtt van másokkal, sokakkal, amikor énekel, hogy erős közösséget érez maga mögött, tehát ő maga is erős, sőt legyőzhetetlen, hogy halálában is halhatatlan.

Valamilyen érzelmi többlet – ilyen vagy ehhez hasonló – voltaképp mindenfajta közös zenei nyelvben felfedezhető. A 18. századi arisztokratikus, a 19. századi polgári hallgatóságot összeforrasztotta az az *öntudat*, hogy a hallgató a hasonlókkal együtt élvez bizonyos zenét (Verdi operai proklamációi nem csekély részben ennek köszönheték hatásukat, de idetartoznak már a közép- és újkori misztérium- és passió-előadások is a maguk hallgatóságával); sőt a mai modern, az avantgardista zene szűkebb hallgatóságát is összekovácsolja az a meggyőződés, hogy a hallgató bizonyos kiválasztottakkal együtt hallgatja és élvezi – ha élvezi – az új zenét. A zenei konszenzus eszerint bizonyos formában ma is jelen van, s a zene konzervatív hallgatóságát éppúgy áthatja, mint mai érdeklődésű közönségét. – Jellemző apróság: hogy töredékben maradt kompozíciók idegen kéztől eredő kiegészítése nemcsak Mozart, hanem Puccini, Mahler és Bartók esetében, tehát nemcsak a 18., hanem a 20. században is előfordulhatott, az mindenesetre a zenei nyelv máig tartó közös érvényét bizonyítja, legalábbis bizonyos körön belül.

Elképzelhető-e, hogy távolság, sőt ellentmondás maradjon *jelentés és funkció* között a zenei köznyelvben? Bizonyára, ha a zene valami más értelmet nyer a használatban – bár eredeti jelentése nyilván már ez esetben is változáson ment át, s alkalmazkodott (új) funkciójához. Hugenotta csatadalok és udvari táncdallamok egyaránt protestáns zsoldárokká válhattak; a 15–16. század németalföldi miséi világi chansonokat használtak fel stb. A dallamok felhasználása mindenesetre arra világított rá, hogy azok így is jók, arra is jók; minden időben mindenfajta *kontrafaktum* ezt a többféle értelmet vagy legalábbis az értelem határozott irányú eltolódását igazolja. De ez még nem jelenti azt, hogy a használatban megváltozott dallamok már eleve nem tartalmazhattak többféle jelentést. Régi századok ezt a többértelműséget a zene használatában épp a zenei köznyelv területén igazolják. A közhasználat nyilván számos esetben érzéketlen volt bizonyos dallamok bizonyos értelmi és érzelmi árnyalataival szemben, megérezve és dokumentálva az eltérő, sőt esetleg ellentmondó értelmezés lehetőségét.

Egyáltalán volt-e hát a zenének valami kézzelfogható jelentése a hallgató tudatában, főleg mikor sokan hallgatták vagy sokan reprodukálhatták, illetve reprodukálják, sokan közvetítették, illetve közvetítik, sokan tették és teszik közvetlenül élővé? Minden korban voltak bizonyos jelentés-csomók, intonációs körök, amelye-

ken belül mindenki nagyjában ugyanazt érthette dallamon és ritmuson. (A 18. században, legalábbis a zeneszerzők és zenetudósok gyakorlata számára, ez a zene-ethosz még a hangnemekre is kiterjedt.) A gregoriánumon belül voltak határozott ima-, könyörgés-, ünneplés- és jubiláció-dallamformák; a 17. század jól ismerte az udvari reprezentációs ritmusokat; a 18. században Gluck, Mozart és kortársaik számára voltak bizonyos egyaránt érvényes induló- és ima-makámok; a 19. században az olasz opera szabadságindulói egyetlen határozott stíluskörbe fogóznak össze, melyet joggal nevezhetünk risorgimento-dallamvilágnak. A 19. század vége óta vannak a borzongásnak, az iszonyodásnak, a misztikumnak, a halálnak olyan jellegzetes intonációi (főleg harmóniakban), melyek egyaránt kimutathatók Wagnernél, Lisztnél, Straussnál, Muszorgszkijnál, Schönberg körében és Bartóknál. Mindez mellett szólna, hogy a zene, ha konkrét fogalmi jelentése nincs is, jól ismer határozott érzelmi tartalmú, határozott „érzelmi töltést” hordozó, tehát mégis határozott jelentésű általános intonációkat. S természetesen épp ezek az intonációk azok, melyek egy-egy időszakban közösek, vagy közöseké válnak, amelyek összefoglalnak, amelyek zeneszerzőre és hallgatóságra egyaránt kiterjednek, tehát egy zenei köznyelv számára döntő jelentőségűek.

Még egyszer vissza kell térnünk a funkcióváltás kérdésére. Wiesengrund-Adorno, a neves német zeneesztéta azt állítja, hogy az eredetileg közösségi eredetű dallamkincs bonyolult művészi feldolgozásokban is megőriz valamit a maga eredeti, közösségi tartalmából. Ez alighanem igaz; Bach és Bartók lehetnek rá a legjobb példák; de emitt a német korál, amott a magyar vagy kelet-európai népdal már teljesen személyes jellegű zenei nyelvvé alakult át. Más kérdés, hogy szellemében, végső mondanivalójában mindkettő megtart, helyesebben *visszahoz* valamit az eredeti „nyersanyag” közösségi szelleméből. De ez talán csak csekély részben az eredeti intonációk műve, sokkal inkább azé a „szekunder” intonációé, amely az eredeti anyagtól már elszakadva, a „magasban”, távolról megismétel belőle valamit (*Máté-passió* – népi misztériumjáték; *Varázsfuvola* – külvárosi népszínmű; *Kékszakállú herceg* – népballada; *Cantata profana* – jelmezes népi színjáték). Úgy látszik tehát, hogy ilyen esetekben kétféle intonációt kell megkülönböztetnünk: a „mélyet”, amely alapvető és elementáris – és a „magasat”, amely egyéni mű, de általános érvényű és monumentális.

Végül pedig: minden köznyelviségnek, minden konszenzusnak alapfeltétele s egyben legfőbb törvénye a *benne élés*, legalábbis bizonyos fokú benne élés. Ehhez persze az szükséges, hogy az illető zene *hiánytalanul záródó világképet adjon*, teljes atmoszférával vegye körül azt, aki benne részesedik, a maga módján *egész világ* legyen.

Mi tesz valamely zenestílust „hiánytalanul záródóvá”? A tapasztalat azt mutatja, hogy az ilyen atmoszferikus záródásnak mégsem kell egészen hiánytalanul lennie: utak, rések, ablakok nyílhatnak belőle a legkülönbözőbb irányban. Fő lényegében az, hogy az alapvető, középponti kérdésekre egyetlen határozott választ szolgáljanak. Példa: a cigányzene kedvelőjének 1880 és 1920 között teljesen megfelelt a keringők, bécsi népszerű dalok, francia operettszámok stb., stb. divatja is, hiszen a cigány mindezt játszotta. Az alapvető kérdésekre, melyek emberi

magatartását és zenei tájékozódását egyaránt meghatározták, mégis egyedül a nőta, a csárdás, a „primér” cigányzene válaszolt. A 18. század végének „klasszikus” zenei köznyelvébe már beleszüremkedett a spanyol, török vagy kelet-európai egzotikum; alapjaiban, fő mondanivalójában mégis megbontatlanul állt. Mozart *Szöktetésében*, Grétry *Kairói karavánjában*, Gluck *Incontro improvvisójában* már jó egynéhány „egzotikus” számot talál a hallgató; de a fő zenei anyag mindezekben egyértelműen a francia vagy a bécsi 18. századé.

Körülbelül mindenütt így van; köznyelvek uralmában rések mindenütt nyílnak, de a középponti épület egységes és megbontatlan, és épp ez biztosítja azt aényt, hogy ezekben az épületekben az egyes embernek, a hallgatónak vagy résztvevőnek élnie lehet és élnie kell; ezek az épületek az ő számára tartós otthonok, melyek hosszú időre épültek, s lakóikat esetleg sohasem bocsátják ki magukból. Innen az az elkeseredett háborúskodás, melyet egy-egy régi köznyelv hívei új nyelvek, új kifejezésformák vagy akár új dialektusok ellen folytatnak: az egy életen át megszokottból a nyelvben éppúgy nem lehet kilépni – vagy alig lehet kilépni –, mint a zenében. Gondoljunk a Monteverdi, Wagner, Bartók körüli háborúskodásra, vagy akár csak arra az ellenszenvre, amely Mozart, Beethoven, Verdi „új” stílusait fogadta; az ilyen nyelvújítások mindig veszélyesek a régi köznyelvek számára, és annál inkább veszélyesek, ha azok valóban meggyökeresedtek, valóban hiánytalanul záródó otthonai egy-egy nemzedéknek.

Eljutottunk e dolgozat konklúzióihoz. Hogyan élnek az emberek a zenével? – végeredményben erre a kérdésre kell felelnie a zenei köznyelv kutatójának. Hiszen a zene életképességének, tehát „használatának” próbája, hogy köznyelvvé tud válni, legalábbis bizonyos körzetek, bizonyos embercsoportok köznyelvévé. De mit jelent a zene e közösségek életében és mit mond nekik saját életükről? – Erre csak maga a zenetörténet felelhet azzal, hogy megmutatja nekünk a zenei „nyelvek” életrajzát.

Hogy a középkori *sequentia* és *estampida* édestestvérek, hogy a reformációs korál és a korabeli táncmuzsika sokszor egymás változatai, azt bizonyítja, hogy a társadalmi felhasználás különbségénél bizonyos vonatkozásban erősebb a közös *zenei éghajlat*. Amit az emberek *kötelezőnek* éreznek ebből a közös éghajlatból, az már különbözik időszakonként, a társadalom körzeteinek egymáshoz való viszonya, magatartása és feszültsége szerint; de egyezik a „korszerű” anyag, a főbb elemek, a főbb vonalak elfogadásában, akkor is, ha értelmük módosul.

Közös zenei éghajlat és embercsoportok elkülönülő zeneértelmezése – a kettő mint ellentét, mint összetartozó antinómia egészíti ki és ellensúlyozza egymást. Amennyire egybefoglal az egyik, annyira elkülönít, izolál és egyénít a másik; a kettőnek egyensúlya jelenti a korszak zenéjének tulajdonképpeni irányát mint eredőt.

De ezzel még nem magyaráztuk meg magát a zenei éghajlatot. „Hitel”, „érvény”, „kötelező általánosság”, „elfogadott konvenció”, „divat”: ezek a fogalmak csak ugyanazt a jelenséget írják körül; közös értékrendjét valaminek, ami egyik ember számára éppúgy szükséglet, kíváncsóság, igény, szándék, sőt megnyilatkozá-

si kényszer, mint a másik számára. Az emberi tudat valamit megtalál, valamire rá talál, esetleg ráemlékezik, amit sejtett, kívánt, igényelt és követelt különböző intenzitással, esetleg különböző formákban; itt valami alakot ölt, ami addig határozatlan volt, valami beszédessé, áthatóvá, demonstratívává és cselekvővé válik, ami szunnyadt, ami habozott, kétségekben imbolygott és találgatott; valami konkrétan, éles profillal megjelent és megvilágosodott, ami eddig homályban lappangott; csoda-e, ha ráismernek, elfogadják, örülnek neki? A köznyelv – ez esetben a zenei köznyelv – maga a tetté válás, az a robbanás, emanáció és explózió egyidejűleg, az a lassú vagy villámszerű megvilágosodás, amelyben a közösség – ilyen vagy amolyan közösség – a maga szándékára, ösztönére, vágyaira, egyszóval saját énjére ismer – ahol egyszerre *megérti önmagát*.

Ezért és ezzel válik mozgatójává a zenében tükröződő történelemnek.

ABSTRACT

This year *Magyar Zene* has reached its fiftieth year of publication. We are quietly celebrating our jubilee year by re-publishing some of the outstanding articles that have appeared in the journal over these fifty years (we have selected only from music historians whose output is now over, and of course with no attempt at completion). In this way we wish to pay our respects to the past fifty years of Hungarian musicology and its most important representatives.

The first article reproduced here is by **Bence Szabolcsi** (1899–1973) and entitled *A zenei köznyelv problémái* [Problems of Colloquial Language in Music]. It was given as a lecture in May 1966 at a session of the Hungarian Academy of Sciences Department of Linguistic and Literary Studies chaired by Zoltán Kodály, and first published in the November 1966 issue of *Magyar Zene*.

TANULMÁNY

Mikusi Balázs

„WAS FÜR REDNER SIND WIR NICHT”*

Haydn és a retorika

Jóllehet a zene és a klasszikus szónoklattan kapcsolatának vizsgálata semmiképp sem tekinthető új kutatási területnek, Joseph Haydn műveinek retorikai szempontú elemzése csak az utóbbi mintegy két évtizedben vált divatossá. Mark Evan Bonds a zenei forma 18. századi koncepcióit áttekintő, *Wordless Rhetoric* címmel megjelent monográfiája (1991) egyetlen részletes mintaelemzésének tárgyául éppen Haydn 46. (H-dúr) szimfóniájának nyitótételét választotta,¹ s részben az ő példájától inspirálva a retorikai megközelítés utóbb Elaine Sisman *Haydn and the Classical Variation* című kötetében (1993),² majd Tom Beghin tanulmányformában is megjelent disszertációjában (1996) is főszerephez jutott.³ Minthogy a 18. század második felében a klasszikus retorika már túlhaladt fénykorán, Haydn ez irányú tájékozottságára pedig semmilyen korabeli dokumentum sem utal közvetlenül, ezek az elemzések korántsem váltak általánosan elfogadottá: a *New Grove Dictionary* 2001-es kiadásában Peter Hoyt hívta fel a figyelmet a nagy ívű elemzések mögött álló „bizonyítékok” hézagosságára,⁴ idehaza pedig Somfai László fejezte ki kételyeit az előadót

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság *Műelemzés – ma* címmel megrendezett konferenciájának keretében 2011. október 8-án elhangzott előadás némileg kibővített változata. A szöveg közép-pontjában álló elemzés egy korábbi, angol nyelvű tanulmányomból származik („Learned Style” in *Two Lessing Settings by Haydn*”. *Eighteenth-Century Music* 1. [2004], 29–46.), amelyet Somfai Lászlónak ajánlottam 70. születésnapja alkalmából – ezt a dedikációt a mostani magyar változatban is szeretném megerősíteni. Hálával tartozom a Henle kiadónak, amiért hozzájárultak a *Die Beredsamkeit* a Joseph Haydn Werke keretében megjelent kottaszövegének újraközléséhez, illetve a Cambridge University Pressnek az általuk (a nem Haydntól származó billentyűsszólam elhagyásával) újrasedett kotta felhasználásának engedélyezéséért. A szerző a tanulmány írásakor Bolyai Kutatási Ösztöndíjban részesült.

1 Mark Evan Bonds: *Wordless Rhetoric. Musical Form and the Metaphor of the Oration*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1991, 192–204.

2 Elaine R. Sisman: *Haydn and the Classical Variation*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1993.

3 Tom Beghin: „Haydn as Orator. A Rhetorical Analysis of His Keyboard Sonata in D Major, Hob. XVI:42”. In: *Haydn and His World*. Ed. Elaine Sisman. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1997, 201–254. Az eredeti DMA-disszertációt a szerző 1996-ban védte meg a Cornell Egyetemen (Ithaca, New York) *Forkel and Haydn. A Rhetorical Framework for the Analysis of Sonata Hob. XVI:42 (D)* címmel.

4 Peter A. Hoyt: „Rhetoric and music. II. After 1750”. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie, London: Macmillan, 2001, vol. 21., 270–273.

esetenként talán túlzott szabadsággal felruházó retorikai felfogással szemben.⁵ A főként hangszeres művekre fókuszáló vita során azonban meglepő módon észrevétlen maradt, hogy magának Haydnnak van egy kompozíciója, amely kifejezetten a retorikáról szól: a *Mehrstimmige Gesänge* sorozat Gotthold Ephraim Lessing *Az ékes-szólás* (*Die Beredsamkeit*) című verse nyomán írott darabja, amely feltehetőleg nem sokkal a Londonból való végleges hazatérés után, 1796-ban keletkezett. Jelen tanulmányban előbb azt szeretném bemutatni, milyen zenei eszközökkel ábrázolja Haydn a Lessing költői szövegében megjelenő „ékes-szólást”, majd zárszóként kitekerek arra is, elemzésem eredményei milyen mértékben igazolhatják – vagy éppen cáfolhatják – a Haydn műveit a retorika szempontjai szerint megközelítő analíziseket.

A *Die Beredsamkeit* (a teljes mű kottáját lásd a tanulmány végén, a 152–156. oldalon) Haydn többszólamú énekei közül az egyik legismertebb, valószínűleg annak köszönhetően, hogy aki egyszer is hallotta – pontosabban nem hallotta – a darab záró ütemeit, sosem felejtí el: az utolsó *stumm* (azaz „néma”) szót ugyanis az előadók nem éneklík, csupán szájmozgással formálják meg. Ez az emlékezetes geg azonban voltaképp csupán a jéghegy csúcsa; a legmerészebb a műbe rejtett számtalan szófestő effektus közül, amelyeknek vérbő humorát még tovább fokozza, hogy Lessing szövege már maga is az emelkedett stílusú szónoklás paródiája:

*Freunde, Wasser machet stumm:
Lernet dieses an den Fischen.
Doch bey dem Weine kehrt sich[']s um:
Dieses lernt an unsern Tischen.
Was für Redner sind wir nicht,
Wenn der Rheinwein aus uns spricht!
Wir ermahnen, streiten, lehren;
Keiner will den andern hören.*

Barátaim, a víz elnémít;
Tanuljátok meg ezt a halaktól.
A borral viszont fordítva van:
Ezt az asztalainknál tanuljátok meg.
Micsoda szónokok (nem) vagyunk mi,
Amikor a rajnai bor beszél belőlünk!
Figyelmeztetünk, vitázunk, okítunk;
Senki sem akarja meghallgatni a másikat.

A vers csöpög az iróniától, és Haydn természetesen nem szalasztotta el az alkalmat, hogy Lessing nyomán maga is különféle módokon úzzön gúnyt az ékes-szólás külsőségeiből. A paródia legszembeötlőbb megnyilvánulási formája az emelkedett beszéd pátoossal terhes gesztusainak utánzása. A 26–29. ütemben ünnepélyesen magasba törő B-dúr hármashangzatok például egyértelműen a szónok „papolós” hangütését karikírozzák – egyszersmind nyilvánvalóvá téve, hogy vitázni (*streiten*) sokkal kevésbé méltóságteljes dolog, mint figyelmeztetni (*ermahnen*) vagy okítani (*lehren*). A mívésen kidolgozott félzáratok az előbbi szakasz előtt (24–25. ü.) és a vers negyedik sorának végén (15–16. ü.) pedig gondosan dekla-

5 Lásd Somfai László: „Okos orátor vagy merész újító? Gondolatok a zenei retorikáról és Haydn vonósnygyeseinek notációjáról”. *Magyar Zene*, 41. (2003), 423–435. Ez a szöveg eredetileg egy Los Angelesben rendezett konferenciára készült, s az annak anyagát összegyűjtő kötetben később angolul is megjelent: „Clever Orator versus Bold Innovator”. In: *Haydn and the Performance of Rhetoric*. Ed. Tom Beghin, Sander M. Goldberg, Chicago, Illinois: The University of Chicago Press, 2007, 213–228. Ez utóbbi kötet – s különösen annak bibliográfiája – hasznos kiindulópont lehet mindazok számára, akik a Haydn-művek retorikai elemzésének különféle lehetőségeivel alaposabban is meg szeretnék ismerkedni.

mált kettőspontok benyomását keltik: a retorikus szünet után kétségkívül valamilyen nagy fontosságú megállapításnak kell majd elhangzania. (NB. a *stumm... stumm... stumm* szavak közé ékelődő szünetek a 3–4. ütemben hasonlóan eltúlzott retorikus szerephez jutnak, hiszen a mű aligha érhetne véget ilyen hamar, s különösen nem úgy, hogy a felső szólamban ne a tonika alaphangja szólaljon meg. Ezek a szünetek a darab legvégén ráadásul meg is hosszabbodnak, hogy emfatikusan előkészítsék – a semmit.)

Az ékesszólás érzékeltetésének második szintje már áttételesebb, s némi zenei műveltséget is megkövetel a hallgatótól: annak érdekében, hogy a kifinomult, magasrendű stílus – s egyúttal a megfelelő iskolázottság – benyomását keltse, a zeneszerzőnek kontrapunktikus tudásáról is számot kell adnia. A vers első két sorának szabadon imitáló megzenésítése persze már önmagában sem hagyhat kétséget a komponista képességei felől, a félreérthetetlen bizonyítékot azonban Haydn a 8–9. ütemre tartogatja. Itt „a borral” – mint a szövegben olvashatjuk – „fordítva van”, s az imitációs téma, amelyet a szoprán szólamban hallunk, maga is a nyitó-téma megfordítása: jóllehet a hangisméltés első hallásra némileg elfedi a kapcsolatot, az emelkedő kvart, majd ereszkedő szext, végül két szekundl lépés felfelé félreérthetetlenül idézi fel a nyitóütem első öt hangját. Mi több, a folytatás tovább játszik a dolgok fejjel lefelé fordításának gondolatával, hiszen a 9. ütemben a szoprán *kehrt sich's um* frázisa megint csak egyfajta megfordítása a 2–3. ütem *Wasser machet stumm* motívumának. Haydn megzenésítésének e rendkívüli komplexitását egyébként már Lessing szövege is előrevetíti. A vers ugyanis nem csupán felemlíti a „megfordítást”, de maga is „kikomponálja” azt a 4. sor kezdetén: *Freunde, Wasser machet stumm: / Lernet dieses an den Fischen. / Doch bey'm Weine kehrt sich's um: / Dieses lernt an unsern Tischen.*

A megfordított téma gondos kidolgozását követően Haydn a 16. ütemben zárlattal erősíti meg a c-moll hangnem dominánsát, ezzel – mint már említettem – valamilyen, még az eddigieknél is jelentőségteljesebb állítást készítve elő. Várakozásainkban pedig nem is kell csalatkoznunk. Az énekesek retorikai képességeinek demonstrálása egy újabb és – legalábbis nevében – még emelkedettebb hangzású kontrapunktikus eljárás megjelenésével párosul: az alt szólam témáját (17. ü.) – amely egyébként nyilvánvalóan a 8. ütem „fordított motívumából” ered, elhagyva annak első hangközét – egy kontraszsubjektum kíséri. „Az ellenpont egyre fokozódik”, mondhatnánk, Haydn pedig egyszersmind egy további „tankönyvízű” megoldással érzékelteti énekeseinek egyre gyarapodó ellenponttudását: a 18. ütem kezdetén a tenor átmenő *h* hangját az alt *b*-je követi. Ez a váratlan ütközés, mint köztudott, a *relationes non harmonica* körébe tartozik, amelyek jellegzetességeit a 18. század zeneteoretikusai sosem mulasztják el tárgyalni, s meglehetősen változatosan értékelik. Sebastien Brossard először 1703-ban megjelent *Dictionaire de Musique*-jében (amelynek egy példánya Haydn könyvtárában is megvolt)⁶ például ezt olvashatjuk:

6 Lásd H. C. Robbins Landon: *Haydn: Chronicle and Works*, vol. 5.: *The Late Years 1801–1809*. Bloomington & London: Indiana University Press, 1977, 314. és 403.

A hamis relációk között nem csupán *elviselhető*k, hanem éppenséggel kitűnők is akadnak, főként a *szomorú*, *gyengéd*, *érzelmes* stb. kifejezéshez. Vannak viszont, amelyek *elviselhetetlenek* és *hibásak*. Mármost arról, hogy melyek azok, amelyek *elviselhetetlenek*, nehéz döntést hoznunk, lévén a szerzők és az ízlések igencsak megosztottak. A magam nevében jó szívvel ugyanazt mondhatom, amit egyik mesterünk: *kerülje, aki akarja – vagy inkább: aki tudja – a hamis relációkat*. Mert hamis relációk nélkül próbálni írni *igényes* és eredeti zenét az én felfogásom szerint pusztá kiméra. Csupán a *tritonus hamis relációját* [...] tanácsos elkerülnünk, amennyire csak lehetséges.⁷

Mint utolsó mondata világossá teszi, Brossard a tritonusnál borzalmasabb „hamis relációt” elképzelni sem igen tud. Haydn énekesei azonban szűkített oktávban ütköznek, s ezt aligha értékelhetjük olyan megbocsátóan, mint Brossard véleménye sugallná. Így hát érdemes Johann Mattheson 1739-ben megjelent *Der vollkommene Capellmeister*t is felütnünk (amelyet a fiatal Haydn, mint köztudott, gondosan tanulmányozott).⁸ Mattheson legelőször is a szűkített és bővített oktávot említi a „hamis relációk” – vagy, amint ő nevezi, *böse Verhältnisse*⁹ – példájaként, hozzátéve, hogy

[k]északarva a legotrombábbakat próbálom kiválogatni, és megkérdem: akad vajon olyan ember a világon, aki ilyesmit szándékosan leírhatna? Ez aligha juthat bárkinek is az eszébe, hacsaknem végletes önfejlőség kerítette hatalmába.¹⁰

Mattheson értékelése jobban illik a *Die Beredsamkeit* most elemzett részletére, mint Brossard-é. Haydn nyilvánvalóan nagyon is szándékosan írta le az „elviselhetetlen” szűkített oktávot – éppen azzal a céllal, hogy énekeseinek borgőzös önfejlőségét érzékeltesse, egyszersmind pedig előrevetítse a vers utolsó sorát is, mely szerint „senki sem akarja meghallgatni a másikat” (vagyis senki nem figyel arra, hogy a társai milyen hangokat énekelnek).

7 „Entre les fausses Relations il y en a non seulement de tolerables mais aussi d'excellentes, sur tout pour les expressions tristes, tendres, affectueuses, etc. Il y en a qui sont intolérables & vicieuses, sçavoir maintenant qui sont celles qui sont intolérables, c'est ce qu'on ne peut bien decider, les Auteurs & les goûts étant fort partagez là-dessus. Pour moy je diray volontiers comme un de nos Maîtres, *Evite qui voudra, ou plutôt qui pourra les fausses Relations*. Car prétendre faire une Musique recherchée, et qui ait quelque sel, sans fausses Relations, c'est à mon sens une pure chimere. Il n'y a que la fausse Relation du Triton [...] qu'il est bon d'éviter le plus qu'on peut.” Sebastien de Brossard: *Dictionnaire de musique*. Amsterdam: Estienne Roger, 3. édition [1708 k.], 112.

8 A zeneszerző két korai biográfusa, Georg August Griesinger és Albert Christoph Dies egyaránt szót ejt Mattheson művéről: előbbi csupán annyit közöl, hogy Haydn már fiatalon megismerkedett a könyvvel, utóbbi azonban részletesen beszámol róla, hogy a kötetben szereplő kidolgozott példákat túlságosan száraznak találva Haydn Mattheson valamennyi gyakorlatát újrakomponálta. Lásd Georg August Griesinger: *Biographische Notizen über Joseph Haydn*. Hrsg. Karl-Heinz Köhler, Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 1975, 20.; Albert Christoph Dies: *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn*. Hrsg. Horst Seeger, 2. Aufl., Berlin: Henschelverlag, 1962, 41–42.

9 Johann Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburg: Christian Herold, 1739 (faksimile kiadás: Kassel–Basel: Bärenreiter, 1954), 290.

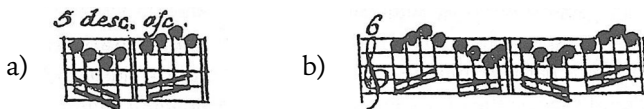
10 „[S]o will ich mit Fleiß die gröbsten aussuchen, und fragen: ob denn iemand in der Welt solch Zeug wol mit Bedacht hinschreiben könne? Es kan nicht wol in eines Menschen Hertz kommen, wofern solches nicht von dem äussersten Eigensinn besessen ist.” Uott, 294.

A fenti fűgált szakasz ismét csak egy erős félzárlatra érkezik (ezúttal B-dúrban; 24–25. ü.), s ezt a már említett, gúnyosan ünnepélyes „papolás” követi. Ezen a látszólag nyugalmas ponton (28–30. ü.) azonban váratlanul valamennyi énekes tizenhatodikban tör ki, s ez a mozgás a 34–35. ütemben is visszatér, immár teljesen elborítva a textúrát. Lessing szövege természetesen igazolja e váratlan fordulatot: az egymással vitatkozó énekesek izgatott zsviját tökéletesen ábrázolják egy-idejű tizenhatodaik. Úgy hiszem azonban, hogy a figuráció e váratlan kitörése részben egy egészen másfajta forrásból ered: Haydn, miután sikerrel utánozta az emelt hangú beszéd intonációját és idézte meg a kontrapunkt fennkölt zenei nyelvezetét, immár egy harmadik szinten figurázza ki az énekesek retorikus erőfeszítéseit, mégpedig a német *Figurenlehre* hagyományához nyúlva vissza.

Hogy Haydn vajon mennyit tudhatott a klasszikus retorikáról és annak zenei alkalmazásairól, alig dokumentálható, de ha talán viszonylag keveset is, nehéz elképzelni, hogy a *Halbzirkel* ismeretlen maradhatott volna a számára. Ha mást nem is, a „félkört” rendszeresen említik a 18. század zeneelméleti traktátusai mint az egykor virágzó *Figurenlehre* egyik utolsó maradványát. Friedrich Wilhelm Marpurg *Anleitung zum Clavierspielen* című kötetében (amelynek egy példánya ugyancsak megvolt Haydn könyvtárában)¹¹ például ez áll:

A félkör négy, egymáshoz képest lépcsőzetesen mozgó hang egymásutánja, amelyek közül a második és a negyedik éppen ugyanazon a fokon áll, az első és a harmadik pedig ezeknél feljebb, illetve lejjebb.¹²

Amint e definícióból is kiderül, s a Marpurg közölte illusztráció egyértelművé teszi, a *Halbzirkel* kétféle formát ölthet: ereszkedőt (amikor az első hang felette, a harmadik pedig alatta áll a másodiknak és a negyediknek), illetve emelkedőt (ekkor az első hang alacsonyabb, a harmadik magasabb). E rendkívül fontos figurának szentelt bekezdés végén Marpurg a teljes *Zirkel*t is megemlíti, azt a – némiképp redundáns – megállapítást téve, hogy „két félkör együtt egy teljes kört tesz ki.”¹³



1. kotta. a) Halbzirkel, b) Zirkel Marpurg *Anleitung zum Clavierspielen* című kötetében (1755)

Mindennek fényében nehéz elképzelni, hogy a 30. ütemben váratlanul felfakadó tizenhatod-figurációval Haydn pusztán a vita közben kialakuló zűrzavart kívánta volna érzékeltetni. Jóllehet a szakasz tökéletesen illusztrálja a disputáló felek

¹¹ Landon: *Haydn: The Late Years*, 314. és 403.

¹² „Der Halbzirkel ist eine Folge von vier stufenweise untereinander sich bewegendenden Noten, wovon die zweyte und vierte auf eben derselben Stufe stehen, und die erste und dritte drüber und drunter sind.” Friedrich Wilhelm Marpurg: *Anleitung zum Clavierspielen*. Berlin: A. Haude und J. C. Spener, 1755, 42.

¹³ „Zwey Halbzirkel zusammen genommen, machen einen ganzen Zirkel.” Uott.

moráját, a zeneszerző alighanem egy másik, bennfenteseknek szánt tréfát is elsütött itt: az énekesek egy közismert retorikai figurával – a *Halbzirkellel* – kezdenek érvelni az igazuk mellett, de próbálkozásaikkal nem jutnak tovább, mint e rég elkopott közhely üres ismételtetéséig. Mi több, a szoprán és az alt énekelte emelkedő, illetve a tenor és a basszus szólamában megjelenő ereszkedő félkör szimultán – és nem, mint Marpurg illusztrációja sugallná, szukcesszív – éneklésével a vitázók nem egy valódi, teljes *Zirkelt* hoznak létre, hanem pusztá káoszt.¹⁴

Ez az értelmezés természetesen felveti a kérdést, voltaképpen kinek is szánhatta Haydn az efféle belső utalásokat, hiszen a legfigyelmesebb hallgató sem igen fogja első hallásra felismerni a *Halbzirkelt* vagy akár csak a *kehrte sich's um* szakasz komplex megfordítástechnikáját. David Wyn Jones szerint azonban „mint ebben a repertoárban mindig, az efféle tréfák inkább az előadóknek, [...] semmint a hallgatóknak szólnak.”¹⁵ Ha csupán áttételesen is, de James Webster is hasonlóképpen nyilatkozik, amikor Haydn többszólamú énekeit mint „énekhangra komponált vonósnégyeseket” dicsőíti.¹⁶

Semmi kétség, hogy ezek a művek – a vonósnégyesekhez hasonlóan, de talán még hangsúlyosabban – elsősorban az előadók számára íródtak, s e felismerés fényében már nem merülhet fel, hogy Haydn pusztán a maga örömeire élt volna különféle rejtett utalásokkal, annak legcsekélyebb reménye nélkül, hogy közönsége valaha is megérthetné azokat. Egy figyelmes szoprán, különösen többszöri előadás után, nagyon is felismerheti a témafordításokat, egy-egy képzetesebb énekes pedig könnyen azonosíthatja a *Halbzirkeleket* is, még ha talán azok zsvaja mulattatja is elsősorban, s kevésbé a két szimultán félkörből formált teljes kör zeneelméleti abszurditása – ami tényleg csak a valódi *Kenner* számára hozzáférhető tréfa.

Továbbvezetve a gondolatmenetet, a 34–35. ütem ellentétes irányú *Halbzirkelei* hasonlóan „bennfentes” interpretációt vetnek fel a folytatással kapcsolatban is:

14 E szakasz közeli rokona bukkan fel az Op. 33 No. 3-as C-dúr vonósnégyes fináléjában. Az ereszkedő félkör ezúttal már a rondótéma kezdetén fontos szerephez jut, s a 10. és 12. ütemben szextpárhuzamban is elhangzik. A 42., 46., 48. és 50. ütemben a félkör emelkedő és ereszkedő változatainak egyidejű megszólalásából eredő „hamis” teljes köröket hallunk, melyek közül kettő párhuzamos mozgással kombinálódik (a 46. ütemben szextekben, majd két ütemmel utóbb decimákban). A csúcspontot azonban Haydn a kódára tartogatja, ahol is mind az ereszkedő, mind az emelkedő változatok szextpárhuzamban szólalnak meg (149. sk. ü.), s a két forma a 154–155. ütemben aztán össze is kapcsolódik, végül egy domináns szeptimakkordra vezetve a folyamatot, amely sok tekintetben emlékeztet a *Die Beredsamkeit* „Was für Redner sind wir nicht” szakaszára. E következetes stratégia láttán talán azt is érdemes megemlítenem, hogy a rondótéma második felében (10., 12., 14., 16. és 18. ü.) a *Doppelschlag* – vagyis a *Halbzirkel*nek megfelelő ornamens – is megjelenik, az első epizódban pedig egy másik hasonló retorikai figura, a *Walze* vagy *Rolle* szerepel (24–30. ü.), amelynek 24–25. és 28–29. ütembeli megszólalása ugyancsak értelmezhető az ereszkedő, illetve emelkedő formákat összekapcsoló „teljes” változatként. Köszönöm James Websternek, hogy felhívta a figyelmemet e tételnek a *Die Beredsamkeit*tel való feltűnő rokonságára.

15 „[A]s always in this repertoire such jokes are more for the performers [...] than for the listeners.” David Wyn Jones (ed.): *Haydn*. Oxford: Oxford University Press, 2002 (Oxford Composer Companions), 268.

16 James Webster–Georg Feder: *Haydn élete és művei. Új Grove-monográfia*. Ford. Malina János, Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2009, 68. Amint a 14. jegyzetben említett párhuzam is megerősíti, ez a jellemzés semmiképp sem pusztá „költői hasonlat”.

a 37. ütem négyhangos skálameneteit, amelyek a 38. ütem kezdetén egy kitarzott hangba torkollanak, Haydn talán a 18. század zeneteoretikusai által ugyancsak minduntalan felemlgetett másik elemi retorikai figura, a *tirata* példáinak számhatna. Igaz ugyan, hogy a legtöbb traktátus szerint a *tiratának* tizenhatodokból kell állnia, de Brossard ezúttal is egy tágabb értelmezés mellett száll síkra, hiszen „az olaszok általában így nevezik több, *azonos figurációjú* vagy *értékű* hang egymásutánját, amelyek *szomszédos fokonként* követik egymást, akár *emelkedve*, akár *ereszkedve*.”¹⁷ Ha Haydn számára Brossard tágabb definíciója volt mérvadó, akkor a 37. ütem skálameneteit – amelyek közvetlenül a *Halbzirkele* után következnek, és azokhoz hasonlóan egyidejűleg alkalmazzák az ereszkedő, illetve emelkedő változatokat – joggal hallhatjuk *tiratának*. S ha a terminus hagyományos etimológiáját is felidéz-zük, miszerint az a *tirare*, azaz „húzni” igéből származik, a 38. ütem elején váratlanul megjelenő fermata mintha megint csak parodisztikus volna, lévén, az előtte álló „húzott” figurát húzza még tovább. Ez az interpretáció azonban talán már valóban csak a zenetörténész megbokrosodott fantáziájának szüleménye, hiszen éppen ennek a fermatás szótagnak a feltűnő túlhangsúlyozását egyszerűen a pozitív tartalmú „Was für Redner sind wir” frázis komikus ellentétbe fordításának szándéka is motiválhatta: „Was für Redner sind wir *nicht*.”

Az azonban semmiképp sem fantáziánk szüleménye, hogy a 40. ütemmel Haydn visszatér a kontrapunktikus ékesszólás eszközeinek számbavételéhez egy stretto szakasz erejéig – amelyet Angelo Berardi (utóbb Mattheson által is átvett) terminológiáját követve mint *Canone all’ unisono, al sospiro* imitációt is leírhatunk: a második-ként belépő szólam az elsőt unisonóban vagy oktávban követi, és egy negyeddel később kezdődik.¹⁸ Ez a mindössze egyetlen negyedértékkel elcsúsztatott, szinte azonnali imitáció természetesen megint csak komikus hatást kelt (mintha az énekeseknek a vita hevében már levegőt venni sem maradna idejük), és a szakasz sutaságát csak fokozza, hogy maga az imitált téma a 26–29. ütem méltóságteljes hármashangzat-felbontásos gesztusának abszurd mértékben felgyorsított változata, amely ennél fogva – kétségbeesett fel-le ugrálása dacára – végül is képtelen elszakadni a szinte végtelennek ható B-dúr akkordtól. Az ötütemnyi B-dúr „ördögi körét” végül a 45–47. ütemben töri meg a 37–39. ütem hangról hangra való visszatérése,¹⁹ s Haydn ezt követően felidézi a darab kezdetét is, bár alaposan átkomponált formában: a 49–50. ütemben az első három hang az immár ismerős emelkedő hármashangzatokká bővül; a *Wasser machet stumm* szakasz (51. ü.) a 9. ütem *kehrte sich’s um* témájának megfordított skálameneteit eleveníti fel, míg a háromszori, elhaló *stumm* – a megváltozott dinamika és a közbeiktatott szünetek ellenére – egy-

17 „C’est ainsi que les Italiens appellent en general toutes ces suites de plusieurs Notes de *même figure* ou *valeur*, qui le suivent par *degrez conjoints*, tant en *montant*, qu’en *descendant*.” Brossard: *Dictionnaire de musique*, 184.

18 Lásd Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*, 395.

19 A körforgás voltaképpen már a 44. ütem második felében megtörik, amikor a continuo-basszus, amely eddig pusztán a tonikai akkord félütemenkénti megerősítésére szorítkozott, ugyancsak nyolcadokat kezd játszani, ezáltal a basszus utolsó négy hangját imitálva – de egy negyed helyett „tévedésből” egy fél értékkel megkésve.

értelműen a 3–4. ütemre utal vissza. A mű lezárása tehát bizonyos értelemben szintézist teremt, s ezáltal arra késztet, hogy az ékesszólás zenei kifejezésének egy negyedik lehetséges formáját is megvizsgáljuk a kompozícióban.

Az eddigi elemzés során joggal indulhattunk ki abból, hogy Haydn feltehetőleg ismerte a zenei retorika alapvető figuráit – legalábbis azokat (mint a *Halbzirkel* vagy a *tirata*), amelyekről a saját könyvtárában is fellelhető, mértékadó zeneelméleti munkákban bővebben is olvashatott. A zeneszerzőnek a klasszikus retorikával kapcsolatos ismereteit vizsgálva azonban sokkal ingoványosabb terepre érkezünk, hiszen semmilyen közvetlen írásos bizonyíték sem áll rendelkezésünkre, ráadásul Haydn még csak különösebben iskolázott ember sem volt, akinél *ab ovo* feltételezhetnénk, hogy ifjú éveiben feltétlenül találkozott volna Quintilianus vagy más antik szerzők szövegeivel. Elaine Sisman ugyanakkor meggyőzően érvelt amellett, hogy az 1776-ban papírra vetett híres önéletrajzi vázlat, amelyet a zeneszerző egy ismeretlen hölgynek címzett, a levélírás retorikai alapelemeinek biztos ismeretéről tanúskodik: felismerhető benne az *exordium* (azaz bevezetés), a *narratio* (maga az önéletrajz), az azt követő *corroboratio* (amelyben Haydn állításait addigi kompozícióinak jegyzékével támasztja alá), az elmaradhatatlan *confutatio* (amelynek során a berlini kritikusok vádjait utasítja vissza), végül pedig a *peroratio* (amelyben a szerző ismét felhívja a figyelmet eredményeire).²⁰ A kérdést, hogy a zeneszerző vajon ennél többet is tudhatott-e a retorikáról – s különösen, hogy esetleges további ismeretei bármilyen hatással lehettek-e kompozíciós tevékenységére – idevágó dokumentumok híján nyitva kell hagynunk. Ha azonban, mint Sisman érvelése sugallja, Haydn a *bevezetés–állítás–megerősítés–tagadás–ismételt megerősítés* logikai láncolatát behatóan ismerte, Lessing szövegében egy minden részletében kidolgozott, miniatűr szónoklatra ismerhetett, amelynek világos felépítését zenéje is tükrözni látszik.

Az egyszavas *salutatio*, azaz üdvözlés után („Barátaim”) rövid *narratiót* hallunk („a víz elnémít”), amelyhez rögvest annak megerősítő *corroboratiója* csatlakozik („Tanuljátok meg ezt a halaktól”). Ezt újabb, az előzőhöz kapcsolódó állítás követi („A borral viszont fordítva van”), amelyet a maga *corroboratiója* igazol: „Ezt az asztalainknál tanuljátok meg.” Míg azonban a halak némasága és a vízivás közötti kapcsolatot nekünk magunknak kellett teljes mélységében felmérnünk, a borivás óriási előnyeit Lessing részletesen is kifejti az 5. és 6. sorban: „Micsoda szónokok (nem) vagyunk mi, / Amikor a rajnai bor beszél belőlünk!” (Amint már említettem, a 16. ütem félzárlata ellenére e szakaszt Haydn is szorosan a megelőzőhöz kapcsolta azzal, hogy egy, az előbbiével rokon imitációs témát dolgoz fel benne.)

Az erőteljes *corroboratio* után a *refutatio*nak kell következnie, s ha talán kissé szokatlan formában is, de éppen ezt hallhatjuk ki az izgatottan „vitázó” *Halbzirkelek*-ből és a türelmetlenül sűrű imitációból, amelynek során „senki sem akarja meghallgatni a másikat” – mi több, talán a *refutatio* részének tekinthetjük azt a furcsán túlhangsúlyozott *nicht* szót is, amely az ötödik sor jelentését elkerülhetetlenül az ellenkezőjére fordítja: „Micsoda szónokok (nem) vagyunk mi!” Mindennek fényében tehát Haydn – ha valóban miniatűr szónoklatként tekintett Lessing szövegére

20 Lásd Sisman: *Haydn and the Classical Variation*, 24.

– a maga darabja végén megjelenő, a nyitófrázis számos fontos elemét szintetizáló ismétlést is joggal tekinthette valódi, retorikus perorációnak s nem pusztán formulaszerű rekapitulációnak.

Lévén idei konferenciánk témája a *Műelemzés* – *ma*, befejezésül hadd érintsek három olyan általánosabb kérdést, amelyet a *Die Beredsamkeit* fenti elemzése bizonyára minden olvasóban fölvetett. Az első – némileg sarkítottan fogalmazva –, hogy én magam vajon elhiszem-e az imént bemutatott analízist, különös tekintettel a zeneelméleti szempontból rosszul megformált *Zirkelek* humoros effektusára vagy egy-egy fermatának a megelőző tirata „nyújtásaként” való értelmezésére. Ezt a kérdést szeretném nyitva hagyni, hivatkozva arra, hogy minden jó elemzés volta-képpen gondolatkísérlet, amelynek során egy korábban elhanyagolt szempont alapján próbáljuk újraértelmezni a vizsgált kompozíciót. Amennyiben a választott új perspektíva az első, tapogatózó lépések során a mű egészére (vagy legalábbis számos elemére) látszik új fényt vetni, a kísérlet feltétlenül folytatásra érdemes, és az elemző feladata ezután éppen az, hogy sajátos szempontját a kompozíció mennél több részletére és aspektusára próbálja – persze a tudományos érvelésmód által megszabott határok között – kiterjeszteni. Az elemzés olvasója pedig nem spórolhatja meg az erőfeszítést, hogy a kész analízist végigkövetve maga formáljon véleményt, vajon a különféle – erős és kevésbé erős – bizonyítékok fényében a kiindulópontul választott új nézőpont releváns volt-e a mű szempontjából, vagy sem.

Ezzel szorosan összefügg a második, immár közvetlenebbül a zenei retorikához kapcsolódó kérdés: vajon ha nincs egyértelmű bizonyítékunk egy-egy zeneszerzőnek a klasszikus szónoklattanban való jártasságára, nem is illendő a műveit ilyen szempontból elemeznünk? A válasz természetesen nem, hiszen ennyi erővel az egész riemann-i összhangzattant, a jeppeseni kontrapunktot vagy a schenkeriá-nus analízist – és velük együtt elemzői szókincsünk egy jelentős részét is – *ad acta* tehetnénk, mondván, az ezek alapjául szolgáló művek szerzői mit sem tudtak mindezekről a „szabályokról”. És megfordítva: ha tudva tudjuk is, hogy egy-egy alkotó milyen kompozíciós módszer elkötelezett híveként alkotta meg műveit, az sem tántoríthat el attól, hogy azokat egészen más szempontok szerint is elemezni próbáljuk – ha pedig kísérletünk során a termékenynek tűnő új megfigyelések száma és jelentősége eléri a (persze mindig szubjektív) „kritikus tömeget”, immár érdemes az analízist mennél átfogóbbá formálnunk és másokkal is megosztanunk.

Ami pedig harmadik kérdésként maga Haydn és a retorika viszonyát illeti, a *Die Beredsamkeit* most bemutatott elemzése számomra azt sugallja, hogy a zeneszerző nagyon is jól ismerte a retorika különféle lehetséges zenei alkalmazásait. Minthogy azonban Lessing verse mindvégig ironizál, arról sajnos nem sokat tudunk meg, a zeneszerző voltaképpen mit is gondolt az általa ezúttal felhasznált eszközökről: aféle poros relikviáknak tekintette-e őket, amelyeket a művelt muzsikusként még ismer ugyan, de a maga alkotómunkájában már nemigen alkalmaz; vagy zeneszerzőként talán maga is tudatosan támaszkodott a retorika eszköztárára, s e műben csupán a Lessing-szöveg humora vezette arra, hogy az ismerős megoldásokat – kivételesen – ironikus éllel használja? Ezt is kinek-kinek a maga számára kell eldöntenie.

Haydn: Die Beredsamkeit, Hob. XXVc:4. (A Breitkopf & Härtel-féle első kiadásban szereplő – nem Haydn kezétől származó – billentyűskíséretet terjedelmi okból elhagytuk.)

Allegretto

Soprano
Freun - de, Was-ser ma - chet stumm, Was-ser ma-chet stumm, stumm, stumm,

Alto
Freun - de, Was-ser ma - chet stumm, Was-ser ma-chet stumm, stumm, stumm,

Tenore
Freun - de, Was-ser ma-chet stumm, ma-chet stumm, stumm, stumm,

Basso
Freun - de, Freun-de, Was-ser ma-chet stumm, stumm, stumm,

Cembalo

6 5 5 6 7 7
4 3

5
ler - net die - ses an den Fi - schen, ler - net die - ses an den Fi - - schen,
ler - net die - ses, ler - net die - ses
Freun - - de, ler - net die - ses, ler - net die - ses
ler - net die - ses an den Fi - schen, ler - net die - ses an den

4 6 9 5 5

8
doch beim Wei - ne kehrt sich's um, kehrt sich's um, die - ses lernt an un - sern Ti - schen, die - ses
an den Fi - schen, doch beim Wei-ne kehrt sich's um, kehrt sich's um, die - ses
an den Fi - schen, doch beim Wei-ne kehrt sich's
Fi - - schen,

4 4 5 8 6

11

lernt an un - sern Ti - schen, doch beim Wei-ne kehrt sich's um, die - ses lernt an un - sern

lernt an un - sern Ti - schen, doch beim Wei-ne kehrt sich's um, kehrt sich's um, doch beim

um, kehrt sich's um, die - ses lernt an un - sern Ti - schen, doch beim Wei-ne kehrt sich's

doch beim Wei-ne kehrt sich's um, die - ses lernt an un - sern Ti - schen,

5 4 3 # 9 8 6 8 7 5 # 4 3 6 4 2

14

Ti - schen, die - ses lernt, die-ses lernt an un - sern Ti - schen.

Wei-ne kehrt sich's um, die-ses lernt, die-ses lernt an un - sern Ti - schen. Was für Red-ner sind wir

um, die - ses lernt an un - sern Ti - schen, die-ses lernt an un - sern Ti - schen. Was für Red-ner

die-ses lernt, die-ses lernt an un - sern Ti - schen.

6 — 6 4 6 4

18

Was für Red-ner sind wir nicht, wenn der Rheinwein aus uns

nicht, wenn der Rheinwein aus uns spricht, was für Red-ner sind wir nicht, wenn der Rheinwein

sind wir nicht, wenn der Rheinwein aus uns spricht, was für Red-ner, was für

Was für Red-ner sind wir nicht, wenn der Rheinwein aus uns

21

spricht, war für Red-ner sind wir
aus uns spricht, was für Red-ner, was für Red-ner sind wir nicht, wenn der
Red-ner, was für Red-ner sind wir nicht, wenn der Rheinwein aus uns spricht, wenn der
Was für Red-ner sind wir nicht, wenn der Rheinwein aus uns spricht, was für Red-ner

4 3 - 6 6 4 3 6 b6 b5 b4 3 6

24

nicht, wenn der Rheinwein aus uns spricht, wir er-mah-nen, strei-ten, leh-ren,
Rheinwein, wenn der Rheinwein aus uns spricht, wir er-mah-nen, strei-ten, leh-ren,
Rheinwein, wenn der Rheinwein aus uns spricht, wir er-mah-nen, strei-ten, leh-ren,
sind wir nicht, wenn der Rheinwein spricht, wir er-mah-nen, strei-ten, leh-ren,

5 6

30

kei-ner will den an-der-n hö-ren, kei-ner will den an-der-n hö-ren, kei-ner, kei-ner,
kei-ner will den an-der-n hö-ren, kei-ner will den an-der-n hö-ren, kei-ner,
kei-ner will den an-der-n hö-ren, kei-ner will den an-der-n hö-ren, kei-ner,
kei-ner will den an-der-n hö-ren, kei-ner will den an-der-n hö-ren, kei-ner, kei-ner,

6 5 6 5 5 6 10 10

33

kei-ner, wir er-mah-nen, strei-ten, leh-ren, kei-ner will den an-der-nen hö-ren,

kei-ner, wir er-mah-nen, strei-ten, leh-ren, kei-ner will den an-der-nen hö-ren,

kei-ner, wir er-mah-nen, strei-ten, leh-ren, kei-ner will den an-der-nen hö-ren,

wir er-mah-nen, wir er-mah-nen, strei-ten, leh-ren, kei-ner will den an-der-nen hö-ren,

1 5 6 3

37

was für Red-ner sind wir nicht, wenn der Rheinwein, wenn der Rheinwein aus uns spricht, wir er-mah-nen, strei-ten,

was für Red-ner sind wir nicht, wenn der Rheinwein, wenn der Rheinwein aus uns spricht,

was für Red-ner sind wir nicht, wenn der Rheinwein, wenn der Rheinwein aus uns spricht, wir er-mah-nen,

was für Red-ner sind wir nicht, wenn der Rheinwein, wenn der Rheinwein aus uns spricht,

6 8 7 5 6 6 3
4 - - 6 8 5 - 3 4 3
2

41

leh-ren, kei-ner will den an-der-nen hö-ren,

wir er-mah-len, strei-ten, leh-ren, kei-ner will den an-der-nen

strei-ten, leh-ren, kei-ner will den an-der-nen hö-ren,

wir er-mah-nen, strei-ten, leh-ren, kei-ner will den

44

was für Red-ner sind wir nicht, wenn der Rheinwein, wenn der Rheinwein aus uns
hö ren, was für Red-ner sind wir nicht, wenn der Rheinwein, wenn der Rheinwein aus uns
an - dern hö - ren, was für Red-ner sind wir nicht, wenn der Rheinwein, wenn der Rheinwein aus uns

6 4 2 — — 8 10 6 8 7 5 — 5 3 6 6 4 3

48

spricht. Freunde, Freunde, Freun - de, Was-ser ma - chet stumm, stumm, stumm.
spricht. Freunde, Freunde, Freun - de, Was-ser ma - chet stumm, stumm, stumm.
spricht. Freunde, Freunde, Freun - de, Was-ser ma - chet stumm, stumm, stumm.
spricht. Freunde, Freunde, Freun - de, Was-ser ma - chet stumm, stumm, stumm.

*)

6 8 7 7 6

ABSTRACT

BALÁZS MIKUSI

„WAS FÜR REDNER SIND WIR NICHT“

Haydn and Rhetoric

The past two decades have seen vivid interest in the relationship between Joseph Haydn's compositions and classical rhetoric. This article examines a work that stands alone in the composer's oeuvre in referring to rhetoric in its very title: *Die Beredsamkeit* (Hob. XXVc:4), a partsong set around 1796 to a text by Gotthold Ephraim Lessing. In analyzing the piece I identify four different levels of illustrating eloquence: (1) imitating the intonation of elevated speech, (2) evoking the so-called „learned style” through the introduction of various contrapuntal procedures, (3) using a few elementary figures of musical rhetoric (such as the *Halbzirkel* or the *tirata*) and (4) constructing the whole of the work as a well-delivered oration consisting of *exordium*, *narratio*, *corroboratio*, *confutatio* and *peroratio*. In conclusion I suggest that, while *Die Beredsamkeit* seems to confirm that the composer had some knowledge of the musical applications of rhetoric, in view of the irony of Lessing's text it seems difficult to tell whether Haydn would have viewed this knowledge as a curious relic of the past, or would have found it relevant for his own creative work in general.

This article is adapted and translated from the author's „'Learned Style' in Two Lessing Settings by Haydn,” *Eighteenth-Century Music* 1/1 (March 2004), 29–46.

Balázs Mikusi holds a PhD from Cornell University (Ithaca, NY), and has been Head of Music at the National Széchényi Library, Budapest, since 2009. Previously he studied musicology at the Liszt Academy of Music, and held Fulbright and DAAD fellowships, among others. His scholarly interests are wide-ranging, but vocal music from the 18th and 19th centuries plays a special role: he has published several articles about the music of Joseph Haydn (*Eighteenth-Century Music*, *Journal of Musicological Research*, *Ad Parnassum*, *Studia Musicologica*) and Mozart (*The Musical Times*, *Mozart-Jahrbuch*), a study of Mendelssohn's „Scottish” tonality (*Nineteenth-Century Music*), as well as an essay on Schumann's „exotic” works (*The Musical Times*). His monograph tentatively entitled *The Secular Partsong in Germany 1780–1815* is forthcoming in the Eastman Studies in Music series of the University of Rochester Press. Since September 2011 his Haydn research has been supported by a János Bolyai Research Fellowship of the Hungarian Academy of Sciences.

Dorothea Redepenning

LISZT ÉS A KÉPZŐMŰVÉSZET*

Szisztematikus töprengések

A zene és a képzőművészet közötti kapcsolat eltérőnek mutatkozik attól függően, melyikük a recipiáló, s melyikük a recipiált művészet. A zene képzőművészetben való megjelenítésének nagy hagyománya van a kultúrtörténetben. A történeti hangszerekről és zenei gyakorlatról való tudásunk a képzőművészetből ered, a zenei ikonográfián keresztül ismerjük az angyalok és ördögök zenéjét;¹ főként a 20. századtól fogva pedig a képzőművészek – köztük Vaszilij Kandinszkij, Paul Klee, Piet Mondrian vagy Georges Braque – zenei formákból merítettek ihletet, műveiknek zenei címeket is adva.² A fordított perspektíva – a képzőművészeti alkotások zenén keresztül való interpretációja – a kora 19. századra nyúlik vissza. Ennek alkalmazásakor a zeneszerzők szívesen idéznek meg olyan képeket, amelyek a valóságban nem léteznek – az orosz komponisták keze alól kikerült számos „zenei kép” vagy Claude Debussy *Images* sorozata ugyan bír egyfajta poétikus ideával, modelljük azonban nem feltétlenül egy konkrét ábrázolás volt. 1988-ban megjelent disszertációját Monika Fink a konkrét képek nyomán született kompozícióknak szentelte,³ s e típus első képviselőjeként említi Liszt Ferenc *Sposalizio* című zongoradarabját (1838/39), amelyet Raffaele azonos című festménye inspirált. Az Innsbrucki Egyetem 2011-ben egy zenepedagógiai tematikájú *Kongressberichtet* adott ki *Wie Bilder Klingen* címmel,⁴ amely asszociatív módon követi nyomon a zene és a képzőművészet viszonyát, s az intézmény néhány esztendeje egy honlapot is fenntart a képek nyomán írott zeneművekről.⁵ Ez

* Az MTA Zenetudományi Intézet és az LFZE Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont „Liszt és a társzművészetek” címmel rendezett nemzetközi interdiszciplináris konferenciáján az MTA Zenetudományi Intézet Bartók-termében 2011. november 19-én elhangzott előadás írott változata.

1 Még ma is alapvetőnek számítanak Reinhold Hammerstein munkái: *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*. Bern: Francke, 1962, ²1990, illetve *Diabolus in musica. Studien zur Ikonographie der Musik im Mittelalter*. Bern: Francke, 1971, ²1974.

2 Az osztrák Anton Reinthaler (szül. 1950), aki muzsikusként és egyúttal képzőművész is, központi témájaként választotta a jelentős zeneművek bemutatását a festészetben keresztül (ld. <http://www.anton.reinthal.info/> – utolsó letöltés: 2012. 06. 03.).

3 Monika Fink: *Musik nach Bildern. Programmbezogenes Komponieren im 19. und 20. Jahrhundert*. Innsbruck: Edition Helbling, 1988.

4 Közreadta Lukas Christensen és Monika Fink a *Neue Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft* sorozat első köteteiként, Wien: LIT Verlag, 2011.

5 <http://orawww.uibk.ac.at/apex/uprod/f?p=20090827:1:379623207461705> – utolsó letöltés 2012. 06. 03.

utóbbi ugyancsak megerősíti, hogy Liszt volt az első, aki kompozíciói kiindulópontjául konkrét képzőművészeti alkotásokat használt; az összeállítás ugyanakkor egyértelműen azt sugallja, hogy a képek – mármint a konkrét képek – nyomán való komponálás voltaképp jellegzetesen 20. századi eljárás. Ezenkívül érdemes megemlítenünk Laurence Le Diagon-Jacquin disszertációját is, amely Liszt képzőművészeti alkotások által ihletett kompozícióit veszi számba, s vizsgálódásai során a művészettörténész Erwin Panofsky elemző módszereire támaszkodik.⁶

A zeneszerzők a képzőművészeti alkotások iránt tanúsított érdeklődésének feltűnő növekedése nyilvánvalóan kapcsolatban áll a zenei formákra vonatkozó szabályrendszer érvényességének megkérdőjeleződésével. Ha a szonátaforma, a rondó, a klasszikus négytételű ciklus már nem kötelező norma, hanem éppenséggel gúny tárgya lehet, egy másik műalkotás – legyen bár irodalmi vagy képzőművészeti – válhat a formaalkotás vonatkoztatási pontjává. Az a művészet pedig, amely absztrakt formákon és színekombinációkon alapszik, ezen az absztrakt síkon egy szersmind közvetlen kapcsolódási pontokat kínál a zene számára.⁷

Liszt egész életében tudatosan kereste a más művészetekből – így a képzőművészetből is – meríthető inspirációt. A képek, amelyekre utal, jellemzően konkrét tárgyat ábrázolnak, s ennyiben anekdotikusak. Liszt és követői ehhez az anekdotikus síkhoz kapcsolódnak: náluk mindig van egy járulékos, elmesélhető szöveg is, amely közvetíti a kép és a kompozíció között. A narratíva síkja azonban a 19. században sem az egyetlen közvetítő felület, amely a zene és a képzőművészet közötti kommunikációt biztosítja. Egyesek, így például Helga de la Motte-Haber⁸ a hangfestést és a programzene kezdeteit említik ebben az összefüggésben. Csakhogy elvi különbség van aközött, amikor a zene egy képi elgondolást (például *Vidám paraszti mulatság*ot vagy boszorkányszombatot) általánosságban ábrázol – vagy éppen megfordítva: képek illusztrálják a zenét, mint Walt Disney *Fantáziájában* –, illetve amikor egy képzőművészeti alkotás szolgál kiindulópontul a művészetek egybeolvasztásának ideája számára, vagyis egy intertextuális folyamat bontakozik ki.

Liszt Berliozról és a *Harold-szimfóniáról* írott tanulmányából származik a gyakran idézett megjegyzés: „A zene egyre jobban magába fogadja az irodalom mesterműveit.”⁹ A következő gondolatmenet abból a feltételezésből indul ki, hogy Lisztnek a képzőművészettel való alkotói kapcsolatát ugyanazon kritériumok alapján

6 *La musique de Liszt et les arts visuels. Essai d'analyse comparée d'après Panofsky, illustrée d'exemples*, Spotalizio, Totentanz, Von der Wiege bis zum Grabe. PhD, Strassbourg: Université Marc Bloch, 2003. Azonos cím alatt utóbb könyv formában is megjelent: Paris: Hermann, 2009.

7 A zenetudós Jörg Jewanski és a művészettörténész Hajo Dürting közös munkája (*Musik und Bildende Kunst im 20. Jahrhundert. Begegnungen – Berührungen – Beeinflussungen*. Kassel: Kassel University Press, 2009) gazdag példatárra támaszkodva mutatja be a két művészeti ág közötti kölcsönhatásokat a 20. században.

8 Helga de la Motte-Haber: *Musik und Bildende Kunst. Von der Tonmalerei zur Klangskulptur*. Laaber: Laaber-Verlag, 1990.

9 „Die Musik nimmt mehr und mehr die Meisterwerke der Literatur in sich auf.” Franz Liszt: „Berlioz und seine Harold-Symphonie”. In: *Neue Zeitschrift für Musik*, 43. (1855), idézi Dorothea Redepenning: *Franz Liszt. Faust-Symphonie*. München: Fink, 1988 (Meisterwerke der Musik, Heft 46), 17. sk. (A Liszt írásait kritikai kiadásban közlő *Sämtliche Schriften* 6. kötete, amelyben a *Harold*-tanulmány is szerepel majd, még nem jelent meg.)

vizsgálhatjuk, mint az irodalomhoz fűződő viszonyát. Liszt képzőművészeti alkotások nyomán készült legismertebb kompozícióinak áttekintése (lásd az 1. táblázatot) egyértelművé teszi, hogy a művészetek egybeolvasztásának ez az aspektusa éppúgy végigkíséri a komponista életművét, mint az irodalom zeneszerzői recepciója. A folyamatot az 1830-as évek végének Itália-élménye indítja el, amely hangsúlyosan művészi élmény, és poétikus zongoradarabokban csapódik le.¹⁰ A *Haláltánc* címen ismert egyteteles zongoraverseny kétféle képi ábrázolás – Orcagna (Andrea di Cione) freskói és ifjabb Hans Holbein rézkarcai – mellett a halotti misére is utal, hiszen a variációk alapjául a *Dies irae* régi időkből ránk maradt dallama szolgál. A két szimfónia a zene és a világirodalom egybeolvadását példázza, és ennek megfelelően nagyratörő kompozíciós elgondolásuk is. A *Dante-szimfónia* ezenkívül a képzőművészethez is kapcsolódik, minthogy előadásához Liszt diorámákat kívánt használni.¹¹ A *Hunok csatája* Wilhelm von Kaulbach történelmi festményét vette mintául éppen olyan módon, amint más szimfonikus költemények irodalmi művekre támaszkodnak. A két *Szent Ferenc-legenda* közül a második, a *Paolai Szent Ferenc a hullámokon jár* a szent életéből vett jelenetet ábrázol, és Gustave Doré azonos című grafikájának ihletője lett. A *Szent Erzsébet legendája*, amellyel Liszt hozzákezdett az „oratorikus feladathoz”,¹² s amellyel Magyarország és Thüringia előtt egyaránt leróta hódolatát, a rózsacsoda ábrázolásakor az ugyanezen címet viselő Moritz von Schwind-festményre hivatkozik, amelyet a Wartburg-hegyen található Erzsébet-galéria őriz. Liszt kései szimfonikus költeménye, a *Bölcsőtől a sírig* Zichy Mihály hasonló néven ismert tollrajzát választja kiindulópontul. Templomi használatra szánt rezponzóriumgyűjteménye, a *Septem sacramenta* előszavában a zeneszerző Johann Friedrich Overbeck képi ábrázolásait említi inspirációs forrásként, s hozzáteszi: „Ő az isteni kegyelem hatását ábrázolta [...]. Nekem arra kellett törekednem, hogy az érzést adjam vissza, amellyel a keresztény részesül a kegyelemben.”¹³ Liszt ezzel arra is utal, hogy a képzőművészt és a zeneszerzőt – s hozzátehetjük: az író is – eltérő viszony fűzi az ábrázolandó tárgyhoz. A *figurer* és a *rendre le sentiment* kifejezések – s ezáltal a képi, illetve az érzelmeken keresztül való ábrázolás – szembeállításával Liszt a népszerű romantikus elképzelést eleveníti fel, mely szerint a művészetek közül a zene hivatott az érzelmek kifejezésére és kiváltására. E felfogás hátterében az a meggyőződés munkál, hogy az egyes művészeteknek különböző kifejezési eszközök állnak rendelkezésükre, s azokat különbözőképpen kell alkalmazniuk, hogy hasonló eredményt érjenek el.

10 Vö. az úti levelek számos euforikus megnyilatkozásával. Franz Liszt: *Sämtliche Schriften*. Bd. 1, hrsg. Rainer Kleinertz unter Mitarbeit von Serge Gut. Wiesbaden–Leipzig: Breitkopf & Härtel, 2000.

11 A *Dante-szimfónia* egy 1865-ös római előadását Bonaventura Genelli metszeteinek bemutatása kísérte; a *Faust-szimfóniát* az innsbrucki adatbázis Ary Scheffer képeivel kapcsolja össze.

12 Az „oratorische Aufgabe” megfogalmazás egy 1862. november 8-án Franz Brendelhez írott levélben fordul elő. Ld. *Franz Liszts Briefe*. Gesammelt und hrsg. La Mara, Bd. 2. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1893, 28.

13 „Il figurait des effets de la grâce divine [...]. Je devais m’attacher à rendre le *sentiment* avec lequel le chrétien participe à des grâces [...].”

Cím (év)	Forrás	Műfaj és hangszer
<i>Zarándokévek</i> , második év, Itália Sposalizio (1839) A 55, 1	Raffaello „Brera” Madonnája, Milánó	zongoradarab
<i>Zarándokévek</i> , második év, Itália Il penseroso (1839) A 55, 2	Michelangelo szobra Giuliano de’ Medici síremlékén, Firenze	zongoradarab
<i>Dante-szimfónia</i> (1855/56) G 14	diorámavetítéssel tervezve; 1865-ben Bonaventura Genelli képeivel játszották	szimfónia zenekarra (és kórusra)
<i>Hunok csatája</i> (1857) G 17	Wilhelm von Kaulbach festménye	szimfonikus költemény zenekarra
<i>Haláltánc</i> (1847–?1862) H8	Orcagna freskói a Campo Santo di Pisában és Holbein rézkarcai	zongoraverseny (zongora és zenekar)
<i>Két legenda</i> , No. 2: Paolai Szent Ferenc a hullámokon jár (1863) A 219, 2	E. Steinle rajza és G. Miscimarra: <i>Vita di San Francesco di Paolo</i> , 35. fejezet	zongoradarab
<i>Szent Erzsébet legendája</i> (1864)	szentéletrajzok, illetve Moritz von Schwind: <i>Das Rosenwunder</i>	oratórium szóló- hangokra, kórusra és zenekarra
<i>A bölcsőtől a sírig</i> (1881) G 38	Zichy Mihály metszete: <i>A bölcsőtől a koporsóig</i>	szimfonikus költemény zenekarra
<i>Septem sacramenta</i> , responzóriumok (1878–1884) J 35	F. Overbeck rajzai, Nationalgalerie, Berlin	mezzoszoprán, bariton, vegyeskar, orgona

1. táblázat. Áttekintés: Liszt művei és a képzőművészet (az alternatív változatok és a későbbi átdolgozások elhagyásával)

Az 1. táblázat arról árulkodik, hogy a képzőművészeti alkotások – éppúgy, mint az irodalmi vagy akár a zeneművek – nyomán különféle műfajú és különféle apparátusra írott kompozíciók születhetnek. Két szempontot azonban egy efféle áttekintés nem képes megragadni. 1. Nem dönthető el egyértelműen, hogy a kompozíciós megközelítés módjáról és a formai elrendezésről hozott döntés függ-e a kiindulópontul szolgáló mindenkori képtől vagy sem. 2. Semmiképp sem egyszerűen „az érzés visszaadásáról” van szó: a mű formai síkon is reagálhat a modelljére, kiemelheti egyes aspektusait, továbbfejleszthet egy-egy gondolatot, utalhat más műalkotásokra is, vagyis intertextuálisan nem kell a narratív síkhoz ragaszkodnia. Mindkét szempontot – a kiindulópontul szolgáló műalkotás szabad, illetve zeneileg indokolt megközelítését és a megközelítési módok sokféleségét – világossá teszi az irodalmi ihletésű kompozíciókra vetett egyetlen pillantás.

Olyan jelentős zongoradarabok, mint a *Zarándokévek* második kötetében szereplő Petrarca-szonettek vagy épp a *Szerelmi álmok* dalokra vezethetők vissza, vagyis olyan versmegzenésítésekre, amelyek a szöveg formájának is nagy figyelmet szentelnek. Az „érzések visszaadásán” túl ez az irodalmi formával – a strófákkal, a verseléssel, a rímekkel – való foglalkozás is tükröződik a zongoradarabokban. Az *Egy utazó albuma*, illetve a *Zarándokévek* első kötete – ahol is mindkét címváltozat irodalmi műfajokra utal – a svájci táj, illetve a hegyi természet hangokban ábrázolt élményét többek között Friedrich Schiller és George Gordon Byron költeményeiből választott részletekkel „emeli meg”; az egyes tételek formája ugyanakkor immanensen zenei, nem támaszkodik az irodalmi mintákra. Az önálló műként ismert *Költői és vallásos harmóniák* már csupán a *Gazette musicale de Paris* 1835-ös évfolyamában való közlés révén is irodalmi igényt fogalmaz meg, s Alphonse de Lamartine ciklusát a francia *ennui* életérzésébe transzponálja. A későbbi, nagy *Költői és vallásos harmóniák*-ciklus sokféle módon hivatkozik az azonos című versgyűjteményre, mivel Liszt nem csupán Lamartine címeit használja az egyes tételek felirataként, hanem – ahol szükségét érzi – egész verseket, illetve részleteket illeszt a tételek elé, és az *Ave Maria*, illetve *Pater noster* imákra is utal. Ezáltal idézi fel az egyes címekben körülírt atmoszférát, illetve azt a sajátos hangulatot, amelyet az előadónak kell befogadnia és a hallgató felé közvetítenie. Ebben az esetben többnyire valóban a hangulatok azok, amelyek zenébe helyeződnek át; néhány dallam ritmizálása és frazeálása ugyanakkor (például a *Bénédiction de Dieu dans la solitude*-ben) egybecseng a megfelelő költemény verslábaival és sorhosszaival, így – legalábbis részben – szavak nélküli megzenésítésről beszélhetünk. Ezeknek a zongoradaraboknak a formája mindazonáltal nem a versekből ered, hanem „autonóm”.

Az irodalmi minta és a mű közötti viszony a szimfonikus kompozíciókban sem tekinthető egységesen az egyik poétikus médiumról a másikra való átvitelnek. Az *Amit a hegyen hallani* és a *Mazeppa* elé Liszt Victor Hugo egy-egy teljes költeményét állította, s ennek megfelelően a megzenésítés sem csupán a versekben megragadott hangulatokra reagál, hanem azok formájára is: az *Amit a hegyen hallani*-ban megfigyelhető „doppelter Kursus”¹⁴ a *Mazeppa* soroló, illetve strofikusan fokozó formájához hasonlóan a mintául választott versből származik. Más szimfonikus költemények, amelyek eredetileg színházi előadásra szánt koncertnyitányokként keletkeztek, megőrzik a szonátatételt, az egytételletségben rejlő többtételletség vagy az egyszerű A–B–A autonóm formáit, és a címben megnevezett cselekvény atmoszféráját ragadják meg. Az *Orpheuszhoz* vagy a *Prométheuszhoz* hasonló művek esetében a legkülönbözőbb asszociációk jutnak szerephez, amelyek mindegyike befolyásolja a mű formáját. A *Prométheusz* előszavában Liszt le is írja az eljárást:

14 E témakörben mindmáig alapvetőnek számít Carl Dahlhaus analízise: „Liszts Bergsymphonie und die Idee der symphonischen Dichtungen”. In: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung* 1975, 96–130.; valamint Norbert Miller tanulmánya: „Elevation bei Victor Hugo und Franz Liszt. Über die Schwierigkeiten einer Verwandlung von lyrischen in symphonische Dichtungen”. Uott, 131–159.

A Prométheusz-mítosz tele van *titokzatos eszmékkel, ködös tradíciókkal* [...]. Mindig a nyugtalan képzelethez szólt a titkos konkordanciák révén, amelyek e szimbolikus elbeszélés és legádázabb ösztöneink, legkeserűbb fájdalmaink, legédesebb előérzeteink között fennállnak. Az *antik szobrok* elárulják, mennyire foglalkoztatta [ez a mítosz] a görög művészet nyugtalan fantáziáját; az *Aiszkülosz-törredék* bizonyítja, hogy benne a költészet a *meditáció mélyreható tárgyát* fedezte fel. [...] A zene beérte azzal, hogy *magába olvassa az érzelmeket*, amelyek a mítosz által az idők során felöltött valamennyi forma alapját és mintegy lelkét jelentették: merészség, szenvedés, kitartás és megváltás; alkotótevékenység, a továbbterjeszkedés szükségessége.¹⁵

A Prométheusz-mítosz olyan téma, amely az európai kultúrtörténet legkülönbözőbb forrásaiból táplálkozik. Az irodalom és a képzőművészet egyformán részesedik benne. A szimfonikus költeményben Aiszkülosz, a görög szobrok és a későbbi ábrázolások egyetlen költői szintézisben olvadnak össze, amely a zenei műalkotásban szublimálódik. A zenei forma azonban mindezeketől érintetlen marad: autonóm, illetve a *per aspera ad astra* utat járja be.

A *Faust-szimfóniában* ezzel szemben a témaformálás, a harmóniahasználat (mind kicsiben, mind nagyban) és mindenekelőtt a formakoncepció Liszt olvasatát tükrözi.¹⁶ Még ha mindig a *sentiment*-ra hivatkozna is, és a strukturális szintről szót sem ejtne, arról van itt szó, hogy a formát, a témákat, a harmóniavilágot, egyszóval az egész megformálást a három főalak és az ő egymáshoz való viszonyuk határozza meg, az irodalmi modellen – pontosabban Liszt *Faust*-olvasatán – keresztül. Egy szinte a felismerhetetlenségig széthasadt szonátatételt csak az menthet és igazol művészileg, ha a *Faust*-karaktert fogadta magába. Az irodalmon keresztül mutatkozik meg a *Margit*- és a *Mefisztó*-tétel is; minthogy pedig a pozitív végkifejlet zenei eszközökkel is egyértelműen kifejezhető, a zárókórus beillesztése nem kényszerűség, hanem a konvenciónak tett engedmény.

A magatartás, amelyet Liszt kompozíciói a tárgy – az irodalmi, kultúrtörténeti vagy épp a festészetből merített minta – iránt tanúsítanak, megfelel annak, amelyet *Dante olvasása nyomán* című költeményében Victor Hugo tanúsított *Dante Isteni színjátékával* szemben: a művészet művészetből, a művészet más művészetekkel folytatott dialógusából származik.

15 „Le mythe de Prométhée est plein de *mystérieuses idées*, de *vagues traditions* [...]. Il a toujours parlé à l'imagination émue par les secrètes concordances de ce symbolique récit avec nos instincts les plus opiniâtres, avec nos douleurs les plus âpres, avec nos presentiments les plus doux. *Les marbres antiques* nous montrent combien il préoccupait la rêverie inquiète de l'art grec; le *fragment d'Eschyle* nous prouve que la poésie y trouvait un *profond sujet de méditation*. [...] Il suffit à la musique de *s'assimiler les sentiments* qui, sous toutes les formes successivement imposées à ce mythe, en ont fait le fond et comme l'âme: Audace, Souffrance, Endurance, et Salvation: activité créatrice, besoin d'expansion.” – D. R. kiemelései.

16 Nina Nöske a szimfónia alap gondolatát érti félre, amikor a német nacionalizmus körüli diskurzus összefüggésében próbálja értelmezni azt. Vö. Nina Nöske: „'...deutsche Gefühls- und Anschauungsweise entsprossen'? Franz Liszts *Faust-Symphonie* und der Sonatendiskurs”, *Österreichische Musikzeitschrift* (2011), H. 5., 30–37.

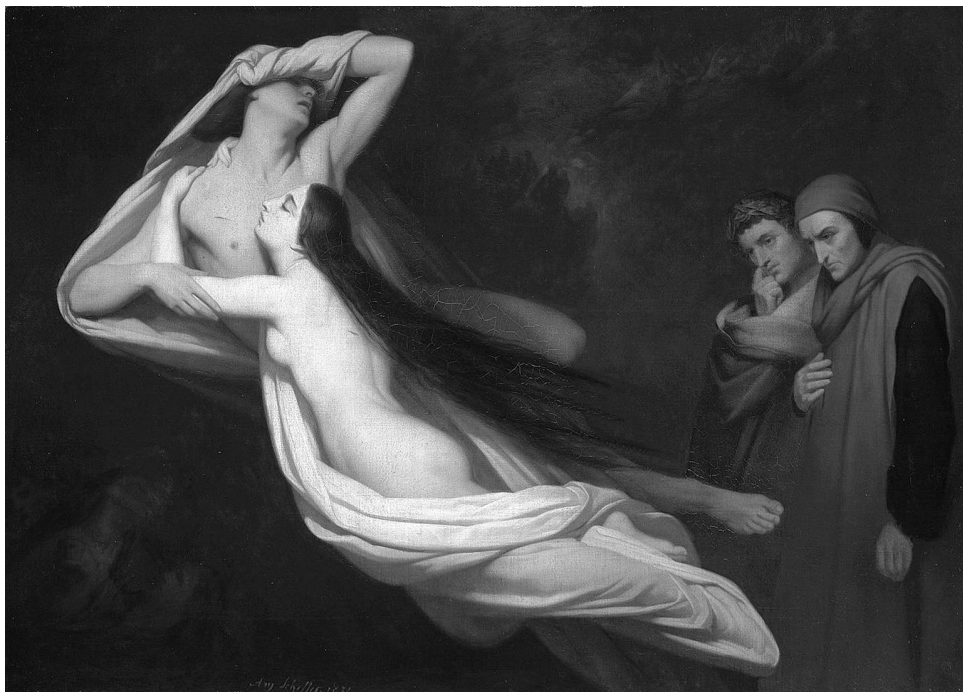
Az irodalmi modellek felhasználását illetően a megfontolás azt sugallja: ezek mindig egyfajta poétikus szubsztanciát biztosítanak, amely átkerül a zenébe. Ugyanakkor e modellek nem hívnak életre egységes formai megoldásokat, amelyek a tárgy illusztrálásához, vagyis egyfajta anekdotikus síkra vezetnének: Liszt – alighanem pusztán zenei megfontolásból, ahol ennek szükségét érzi – inkább különleges harmóniai és motivikus sajátosságokkal kombinált, autonóm formákat választ; más összefüggésben pedig egyedi formai megoldásokat, amelyek éppen a hagyományos normákra való módosult hivatkozás folytán teszik lehetővé az irodalmi minta zenei interpretálását.

Ha tehát Liszt a nála „normálisnak” mondható esetben – az irodalom és a zene összeolvadásakor – egészen különböző zenei döntéseket hoz, miért volna ez másképp a képzőművészeti alkotások modellként való felhasználáskor? Ebben az összefüggésben érdemes egy újabb pillantást vetnünk a képzőművészeti inspirációról tanúskodó műveket bemutató táblázatra (lásd a 161. oldalon).

A *Spozalizio* és az *Il pensiero* autonóm zenei formával bír; a *Spozalizio*ban a zene a historizáló harmóniavilágon keresztül, tehát egyfajta *couleur du temps* révén és a drámai elem kiiktatásával érzékelteti a *sentiment*-t. A *Penseroso*ban ugyanez a gyászindulórítmuson és a tercláncra épülő harmóniai struktúrán keresztül valósul meg. A kép és a szobor egy-egy poétikus ideát szolgáltat, amely a zenében éppen úgy jelenik meg, mint a versek vagy a programatikus műcímek. A *Dante-szimfónia*, amelyben Liszt az *Isteni színjáték* sorait skandálja hangszereken, voltaképpen egy multimédiás műalkotás *avant la lettre*, hiszen a zeneszerző diorámás vetítést is kívánt. Ary Scheffer, a Liszt és Sayn-Wittgenstein hercegnő által egyaránt nagyra becsült festő, aki a hercegnő lányának portréját is elkészítette, a *Faust* és az *Isteni színjáték* jeleneteit is illusztrálta (lásd az 1. és 2. képet a 165. és 166. oldalon). Nem zárhatjuk ki, hogy Scheffer a *Dante-szimfóniára* is hatással volt. Az ezekhez hasonló képek újabb építőkövekkül szolgálhatnak abban az asszociációs mezőben, amelyben Liszt alkotott – a kotta értelmezéséhez azonban semmit sem tesznek hozzá. A *Hunok csatája* a képet képzeletbeli cselekvénnyé alakítja: itt a zene nem illusztrál, hanem színre viszi a képet egyetlen nagy ívű fokozás formájában, s a *Crux fidelis* gregorián dallamának bevonásával egyúttal keresztény szellemben interpretálja azt.

Egészen másként valósul meg a képre való hivatkozás a második *Szent Ferenc-legendában*. A zene nem annyira a háborgó tengert, mint inkább a szent nyugodt, szilárd lépteit állítja előtérbe, mivel Liszt egyetlen himnikus dallamot vesz alapul, s azt úgy alakítja, hogy az a benyomásunk támad: szünet nélkül szól. Ezt az ötletet talán Eduard von Steinle *Szent Ferenc a hullámokon jár* című metszete ihlethette, amely a szentet köpenyén állva mutatja be¹⁷ – a kép sugallta mozdulatlanság zenei mozgássá alakul. Ezt a mozgást pedig Gustave Doré fogalmazta újra a hullámok ábrázolásában.

17 E metszet egy példánya Liszt birtokában volt; egy 1860. május 31-én írott levelében, amelyet a neki korábban saját arcképét elküldő Richard Wagnernek címzett, a következőképp utal rá: „Egyedül Téged akarok bírn, Szent Ferencem mellett, amelyet Steinle számomra nagyszerűen megrajzolt – morajló tengeri hullámok felett, szétterített köpenyén, szilárdan, megrendíthetetlenül állva –, bal kezé-



1. kép. Ary Scheffer: Francesca da Rimini und Paolo Malatesta, betrachtet von Dante und Vergil (1854)

Egyebek közt Schwind *Rózsacsodája* is inspirációs forrás. Zichy *A bölcsőtől a koporsóig* című tollrajza (ezt a címet Liszt *A bölcsőtől a sírig* formára változtatta) szimfonikus költeménnyé alakítva három tételből áll, amelyek az emberi életkorokat ábrázolják. A *Septem sacramenta*, Liszt más kései egyházi műveihez hasonlóan, a szöveget és a liturgikus összefüggést tekinti kiindulópontnak. Overbeck rajzai az ihlet újabb forrását jelentik. A *Via crucis* nyomtatott kiadását Liszt Albrecht Dürernek a stációkat bemutató fametszeteivel kívánta illusztrálni; a *Rosario* és a *Septem sacramenta* esetében arra kérte Friedrich Pustet kiadót, hogy hasonló „komoly, a fennkölt szövegekhez illő képes címlap-illusztrációkat” válogasson.¹⁸ Az a tény, hogy Liszt a megfelelő illusztrációkat kérő levelében nem utal Overbeckre, akit a *Septem sacramenta* előszavában név szerint említ, arra enged következtetni, hogy a hasonló esetekben számára nem a konkrét mű, hanem a konkrét hangulat és stílus volt a fontos.

ben égő szemet tartva nyugodtan – a jobb áldást osztó mozdulattal – tekintete felfelé mered, ahol a 'Charitas' szó egy glóriában ragyog előtte.” (Hier will ich Dich allein haben, bei meinem heiligen Franciscus, den Steinle für mich prächtig gezeichnet, – über brausenden Meereswogen auf seinem ausgebreiteten Mantel, fest, unerschütterlich stehend, – in der linken Hand brennende Kohlen ruhig haltend – die rechte segnend bewegt – den Blick nach oben gerichtet, wo das Wort 'Charitas' in einer Glorie ihm leuchtet!) *Franz Liszt–Richard Wagner: Briefwechsel*. Hrsg. Hanjo Kesting, Frankfurt am Main: Insel-Verlag, 1988, 637.

18 „Ernste, den hohen Texten sich anpassende bildliche Titel-Illustrationen”. *Franz Liszts Briefe*, Bd. 8. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1905, 415.



2. kép. Ary Scheffer: Faust und Gretchen

A képek és a rájuk hivatkozó kompozíciók közötti viszonyt Helga de la Motte-Haber így értékeli:

„A dinamikus formakoncepció gondolata rendszerint a szonátaformával és annak konfliktusstruktúráival kapcsolódik össze, amelyeket a drámához hasonlóan kiélezett, egymással ellentétes erőkként fogunk fel. Ilyen struktúrák Lisztnél is előfordulnak, csak hogy nem azokban a darabokban, amelyek képek nyomán készültek. A képekből Liszt egy másfajta időfogalmat nyert ki.”¹⁹

Ez azután a dráma és az irodalmi minta, illetve az elbeszélés és a képi minta ellentétes párosításában valósul meg. Ha abból indulunk ki, hogy a képek – éppúgy, mint az irodalmi művek – zeneművekkel kapcsolódnak össze, vagyis azt feltételezzük, hogy a zeneszerzői recepció és interpretáció a tárgyból és annak művészet-specifikus poétikus megvalósulásából indul ki, akkor Helga de la Motte-Haber tézise Lisztre nem érvényes: a dinamikus vagy statikus formakoncepciók jelenléte nem attól függ, hogy irodalmi vagy képzőművészeti tárgy szolgált-e kiindulópontul. Egy kép éppúgy keresztülmehet egy dinamikus folyamaton, mint egy drámai mű; a drámai fokozásoktól mentes zene éppúgy alapulhat irodalmi, mint képi mintán. Ha pedig Liszt előszavait is tekintetbe vesszük, világossá válik, hogy számára egy téma egymással rokon interpretációinak sokfélesége fontosabb volt, mint egyetlen művészetben vagy egyetlen műalkotáson keresztül való értelmezése. Ebből a szempontból a képzőművészet egyenrangú félként lép az irodalom mellé. Maga az eljárás pedig – a zene az irodalom vagy a képzőművészet kreatív továbbvezetéseként való értelmezésének gondolata – arról tanúskodik, hogy a zeneszerző Liszt egyúttal mindig átdolgozó is volt. Ám nem a recipiáló, „utánalkotó” aspektus a fontos itt; sokkal inkább egy átfogó művészetfogalomból kellene kiindulnunk, amelyben a művészeti ágak kölcsönösen felpezsdítik és magasabb célok elérésére sarkallják egymást azáltal, hogy az emberiség nagy témáit vitatják meg. Az irodalom mesterműveiről szóló kijelentés tehát általánosítható a következőképpen: „A zene egyre jobban magába fogadja más művészetek mesterműveit.”

Mikusi Balázs fordítása

19 „Die Idee einer dynamischen Formkonzeption ist normalerweise mit der Sonatenhauptsatzform und deren Konfliktstrukturen assoziiert, die ähnlich dem Drama als sich zuspitzende, gegensätzliche Kräfte gedacht werden. Solche Strukturen sind bei Liszt zu finden, jedoch nicht bei den Stücken, denen Bilder zur Vorlage dienen. Den Gemälden gewann Liszt eine andere Zeitvorstellung ab.” Helga de la Motte-Haber: *Musik und Bildende Kunst*, 90.

ABSTRACT

REDEPENNING, DOROTHEA LISZT AND VISUAL ART

Some Systematic Reflections

The question how visual art absorbs music has been the subject of much investigation. The reverse question, namely how music absorbs visual art, has until now received little attention (in this connection in 2011 a Kongressbericht was published edited by Lukas Christensen and Monika Fink which for the first time gave serious attention to this topic). Franz Liszt was perhaps the first to be inspired by visual art in his compositions. The starting point was his encounter with the art of Italy (*Sposalizio* and *Il penseroso* in book II of *Années de pèlerinage*), after which there followed symphonic poems (*Hunnenschlacht* based on Kaulbach and *Von der Wiege bis zum Grabe* probably based on Zichy); his *Totentanz* for piano and orchestra was inspired by Orcagna and Holbein. In Liszt it is a matter of the poetic content of music and the unification of the arts, where in principle music can be connected not just to literature, but to all branches of the arts. When it is joined to literature, then it reflects the forms and structures of literature. The question is, therefore, whether all this is valid for visual art as well? Does Liszt just compose a "story", or does he also take over the structures of art? And what influence did these works have on later composers?

Dorothea Redepenning (b. 1954), studied music, musicology, german and roman literature in Hamburg, PhD 1984, lecturer of slavonic musical cultures at the university of Hamburg, habilitation 1993, since 1997 professor of musicology at the university of Heidelberg; 1999–2002 co-editor of the journal *Die Musikforschung*, adviser for russian music at the new edition of *Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), 2000–2008 dean of studies of the faculty of philosophy at the university of Heidelberg, member in the cluster of excellence "Asia and Europe in a Global Context: Shifting Asymmetries in Cultural Flows" (since 2008). Major scientific topics: eastern european music, in particular russian, soviet and postsoviet music, history of symphony and opera in 19th and 20th century music, questions of reception (middle ages in the 19th and 20th centuries, J. S. Bach in the 19th and 20th centuries), film music, inter-cultural processes.

Bozó Péter

„DIE TIROLER SIND LUSTIG” – OFFENBACH ÉS A TYROLIENNE*

„Tyroliens de naissance,
Tout le jour nous chantons
Gagnant notre existence,
Du mieux que nous pouvons.
La, la, i, ti!
La, la, i, ti!
La, i, la!”

(Mi, született tiroliaiak
egész nap éneklünk,
Így keressük kenyerünket,
amennyire csak tehetjük.
[jódli])

(Offenbach: *Madame Favart*, III. felv., 5. jel.)

Az operett kutatója nehéz helyzetben van, ha egy „Műelemzés – ma” címet viselő konferenciára szeretne megfelelő, a kiíráshoz illő előadástémát találni. Végtére is a szórakoztató zenés színházi művek soha nem tartoztak a nyugati zenetörténet kánonjához, s az operett műfaj egyébként sem arról nevezetes, hogy művelői újszerű kifejezőeszközökkel gyarapították volna a zeneszerzés mesterségét.¹ Kontra-punktikus bravúrok, modern és individuális formák, dodekafón és szeriális tételek – hogyan is fogalmazzak? – nem jellemzők a szórakoztató zenés színházi műfajra.

Ugyanakkor, bármennyire kevésbé valószínű is, hogy az összhangzattant és a hangszeres ellenpontot a jövőben J. S. Bach helyett Offenbach-példákon keresztül demonstrálják majd e tárgyak tanulóinak, mégiscsak elgondolkodtató, milyen kevés mondanivalója van a zenetudomány analitikus ágának az operetről. Nem zárva ki annak lehetőségét, hogy a hiba sokszor magukban a művekben van, érdemes eljátszani a gondolattal, nem lehetnek-e más okai is a muzikológia operettől való idegenkedésének. Mindenesetre gyanús, hogy az analízis természetéről írva a Grove-lexikon legújabb kiadásának megfelelő szócikkében Bent és Pople arra fi-

* A tanulmány az Országos Tudományos Kutatási Alapprogramok által támogatott, „Operett Magyarországon, 1860–1958” című posztdoktori kutatási program (PD 91100) keretében készült. A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság „Műelemzés – ma” címmel megrendezett, VIII. tudományos konferenciáján az MTA Zenetudományi Intézet Bartók-termében 2011. október 8-án elhangzott előadás írásos változata. Munkám elkészítése során sokat profitáltam Tari Lujza kollegiális segítségéből, aki népi jódlifélételekkel látott el, valamint népzenei vonatkozású szakmunkákra hívta fel a figyelmet. Ezúton mondok neki hálás köszönetet.

1 Megjegyzendő azonban, hogy mintha az operettnek is megvolna a maga saját, „klasszikus” zenetörténettel párhuzamos kánonja.

gyelmeztet: a zenei elemzés nem objektív tevékenység, hanem az elemző kultúrájának, korának és személyiségének előítéletei is befolyásolják.² A szócikk szerzői arra is felhívják a figyelmet, hogy mivel a 19. század érdeklődése a zseni jellegére irányult, ennek eredményeképpen a zenei elemzés elsődlegesen nem azt vizsgálta, hogyan „működik” egy adott darab, hanem azt kellett megmagyaráznia, hogy mitől remekmű. S ez a kiindulás, hogy tudniillik az analízis célja egy kompozíció remekmű voltának igazolása, egyes elemző irányzatok számára a 20., sőt 21. században is alapvető maradt.

De mi a teendő akkor, ha a vizsgált kompozíció nyilvánvalóan nem a szó klaszszikus értelmében vett remekmű, hanem a szórakoztató zenés színpadi darab kategóriájába tartozik? Hogy egy konkrét példánál maradjunk: hogyan lehetne elemezni Párizs kupláját, melyet a *Szép Heléna* harmadik felvonásában énekel?

LE GRAND-AUGURE

Et tout d'abord, ô vile multitude,
Sachez le bien, que je n'ai pas l'habitude
D'être reçu sur un rythme plaintif;
Vous auriez dû chanter un chœur alerte et vif.
Le culte de Vénus est un culte joyeux!

CHŒUR

Le culte de Vénus est un culte joyeux!

LE GRAND-AUGURE

Je suis gai, soyez gais, il le faut, je le veux!

CHŒUR

Il est gai, soyons gais, il le faut, il le veut!

LE GRAND-AUGURE

La lai tu la la la la, etc.
[...]

FŐAUGUR

Legelőször is tudd meg, hitvány sokaság,
hogy nem szokás panaszos ritmussal fogadni,
valami fürgét és elevent kellett volna énekelnetek.
Vénusz kultusza vidám kultusz.

KÓRUS

Vénusz kultusza vidám kultusz.

FŐAUGUR

Vidám vagyok, legyetek vidámak, muszáj
vidámnak lenni, akarom, hogy vidámak legyetek.

KÓRUS

Vidám, legyünk vidámak, muszáj vidámnak lenni,
azt akarja, hogy legyünk vidámak.

FŐAUGUR

La lai tu la la la la, etc.
[...]

Az igazat megvallva az Offenbach-irodalom kevés támpontot nyújt ehhez: legkurrensebb áttekintését, a Schipperges, Dohr és Rüllke által szerkesztett bibliográfiát lapozgatva azt tapasztalhatjuk, hogy a témába vágó analitikus tárgyú munkák száma elenyészően csekély.³ Csupán néhány fontosabbat futólag szemügyre véve is feltűnik azonban, hogy egyikük sem elégszik meg a zenei jelenségek kontextus nélküli, interpretálatlan leírásával.

Itt van például az Offenbach műveinek elemzésére irányuló úttörő próbálkozás, Siegfried Dörffeldt munkája, amely az opera felől közelített, és abból a szempontból vizsgálta tárgyát, hogyan valósul meg, és milyen funkciót tölt be a muzsikuss művei-

2 Ian D. Bent–Anthony Pople: „Analysis”. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, vol. 1, London: Macmillan, 2001, 528.

3 *Bibliotheca Offenbachiana. Jacques Offenbach (1819–1880) eine systematisch-chronologische Bibliographie*, hrsg. von Thomas Schipperges, Christoph Dohr, Kerstin Rüllke, Köln: Dohr, 1998.

ben a zenei paródia.⁴ Ez nagyon is érthető, hiszen Offenbach műveire az opéra-comique hagyomány mellett kezdettől fogva rányomta bélyegét az operaparódia műfaja is, amelynek Franciaországban különösen nagy tradíciói voltak.⁵ Dörrfeldt 1954-es disszertációjában figyelemre méltó tipológiát dolgozott ki erre vonatkozólag, és a paródia két, szerinte alapvetően eltérő módját különböztette meg: előbbi komikus, utóbbit átszövegező paródiának nevezte (*komische* illetve *umtextierende Parodie*). Felosztása ugyan vitatható – hiszen Offenbach komikus paródiáiban a többnyire elváltotzatott szöveggel megjelenő zenei idézetek is jelentős szerepet játszanak – ettől még azonban Dörrfeldt műve fontos és úttörő kísérlet marad. Azóta is rendre akadnak kutatók, akik az opera szemszögéből vizsgálják az operettet.⁶

Az Offenbach-analízisek egy másik típusa szintén zsánerszempontrú; ez is műfaji kontextusban elemzi a darabokat, és abból indul ki, hogy a párizsi színházi életet 1807 és 1864 között ismét a nagy forradalom idején megszüntetett privilégiumrendszer (*système des privilèges*) szabályozta, amelynek értelmében minden színháznak megvolt a maga hatóságilag meghatározott műfaji profilja. Ilyen intézményi környezetben természetesen igen erőteljesen érvényesültek a műfaji kötöttségek és hagyományok.⁷ Nagyon is érthető tehát, hogy Olivier-Schwarz a közel múltban abból a szempontból vizsgálta a *Párizsi életet* (*La Vie parisienne*, bem. 1866), mennyiben érhető tetten a darabban a bemutató színhelyül szolgáló játszóhely, a Théâtre du Palais-Royal sajátos műfaji hagyományai.⁸ A Palais-Royal ugyanis nem operaház, hanem egy vaudeville-színház volt, ahol népszerű dalbeté-

4 Siegfried Dörrfeldt: *Die musikalische Parodie bei Offenbach*. Dissz., Frankfurt am Main: Johann-Wolfgang-Goethe-Universität, 1954.

5 Ld. Michel Noiray: „Hippolyte et Castor travestis: Rameau à l’opéra-comique”. In: Jean-Philippe Rameau. *Colloque international organisé par la Société Rameau. Dijon – 21–24 septembre 1983. Actes réunis par Jérôme de la Gorce*, Paris–Genève: Champion–Slatkine, 1987, 109–125.; vö. Bozó Péter: „Orphée à l’envers: Egy idézet a francia zenés színpadi hagyomány kontextusában”. *Muzsika*, 53/10. (2010. október), 11–15.; 53/11. (2010. november), 23–26.

6 Lásd pl. Sieghart Döhring–Sabine Henze-Döhring: „Opéra bouffe und musikalische Komödie”. In: *Handbuch der musikalischen Gattungen*, hrsg. von Siegfried Mauser, Bd. 13: *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*, Laaber: Laaber, 1997, 297–304. Döhringék a 18. századi vígoperai hagyomány továbbélését mutatják ki Offenbach műveiben, a katalógusáriák kései letéteményeseként jellemzve a *Párizsi élet* nyitókórusát és első finálját.

7 A korai Offenbach-egyfelvonások rövid terjedelme és csekély apparátusa részben ezekre az adminisztratív korlátozásokra vezethető vissza. A párizsi operett kezdeteit meghatározó módon alakító színházi privilégiumok rendszeréről lásd Jean-Claude Yon: „La création du Théâtre des Bouffes-Parisiens (1855–1862), ou la difficile naissance de l’opérette”. *Revue d’Histoire moderne et contemporaine*, 39. (octobre–décembre 1992), 575–600. Ebből a tanulmányból lett utóbb Yon nagyszabású Offenbach-monográfiájának megfelelő fejezete, lásd *Jacques Offenbach*. Paris: Gallimard, 2000, 128–165.

8 Ralph Olivier-Schwarz: „Vom Witz des Vaudevilles zum Rausch der Operette: *La Vie parisienne*”. In: *Jacques Offenbach und seine Zeit*, hrsg. von Elisabeth Schmierer, Laaber: Laaber, 2009, 198–220. Vö. uő: „Es ist das lustigste Theater in Paris”. *Musik und Bühne am Théâtre du Palais-Royal 1831–1866*, uott, 46–64. Bár a *Hoffmann meséi* nem operett (még ha Bécsben és Budapesten akként mutatták is be), említésre méltó, hogy a mindenekelőtt Meyerbeer-kutatóként jegyzett Matthias Brzoska 2009-es munkájában Schwarzéhoz hasonló nézőpontból vizsgálja Offenbach e művét is. Matthias Brzoska: „Jacques Offenbach und die Operngattungen seiner Zeit”. In: *Jacques Offenbach und seine Zeit*, 27–36. Utóbbi elemzés azt veszi szemügyre, mennyiben mutathatók ki a műben vagy inkább torzóban az Opéra, az Opéra-Comique, a Théâtre-Lyrique és a Bouffes-Parisiens privilegizált műfajainak jegyei.

tekkel, gyakran közismert dalok átszövegezésével megtűzdelt prózai darabokat játszottak. Egy egész estét betöltő *opéra-bouffe* vaudeville-színházbeli bemutatójának előfeltétele természetesen a színházi intézményrendszer liberalizálása és a privilégiumrendszer megszüntetése volt.

Bármennyire nem elhanyagolható is azonban a műfaji és intézményi kontextus ismerete egy 19. századi francia zenés színpadi mű analíziséhez, mégis e szempontok legfeljebb a szóban forgó darabok igen elnagyolt elemzésére alkalmasak. Rendszerint hasonlóképpen nagyvonalú az Offenbach-elemzések „filológus” típusa is. Ez abból indul ki, hogy a zeneszerző és színházi ember nem egy művét átdolgozta egy-egy felújítás alkalmával, figyelembe véve a korábbi előadások fogadtatását, a megváltozott intézményi feltételeket, a rendelkezésére álló erőket vagy éppen a közhangulat változását. Michael Klügl például az *Orpheus az alvilágban* 1858-as és 1874-es megfogalmazását vetette össze ebből a szempontból.⁹ Egy ilyen összehasonlítás annál inkább jogos, mivel a két verzió gyökeresen eltérő szituációban keletkezett. Az 1858-as bemutató idején Offenbach először mutathatott be néhány szereplős egyfelvonásosok után egész estét betöltő művet egy csekély létszámú zenekarral rendelkező, kis színházban, sok szereplővel és kórossal. 1874-ben viszont már a Théâtre de la Gaîté igazgatója volt, egy kifejezetten nagy színházé, amely óriási zenekarral, kórossal és tánckarral rendelkezett. Érthető tehát, hogy több új zeneszám, köztük balettbetétek hozzáadásával négyfelvonásos, látványos *opéra-féerie*-vé alakította a korábbi, kétfelvonásos *opéra-bouffe*-ot.

A fenti szempontok azonban, ismétlem, nem sokat segítenek a *Szép Heléna* idézett részletének értelmezésében, úgyhogy a továbbiakban saját elképzeléseim szerint fogom megkísérelni annak elemzését. A konkrét eset tanulmányozásán túl elsősorban azt kívánom bemutatni, hogyan kamatoztathatja a népzene tudomány összehasonlító megközelítésmódját és eredményeit a 19. századi zenés színház kutatója egy olyan jelenség vizsgálata során, amely ugyan nem a folklór körébe tartozik, de nyilvánvalóan népzenei gyakorlatot utánoz.

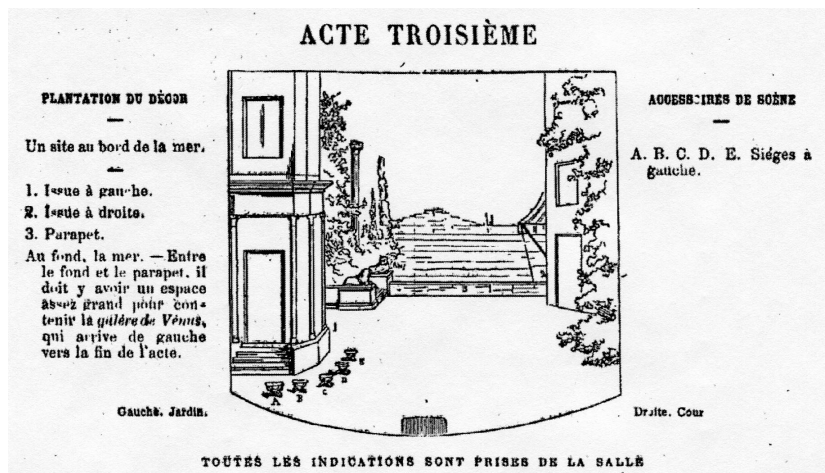
Zenés színpadi darabról lévén szó, célszerűnek látszik mindenekelőtt bemutatni a szituációt, melyben a *Szép Heléna* harmadik felvonásából idézett részlet elhangzik. A Meilhac–Halévy szerzőpáros antik görög és római elemeket szabadon ötvöző librettója szerint az ókori Hellasz Nauplia nevű kikötővárosának tengerpartján vagyunk.¹⁰ A korabeli rendezőkönyv szerint valami olyasféle színpadi látványt kell elképzelnünk, mint ami az 1. fakszimilén látható.¹¹

A hatodik jelenet kezdetén a háttérben hajó köt ki: Vénusz kis ámorokkal díszített gályája, melyről az istennő főmadárjosa lép partra. Menelaosz spártai király kérésére érkezett, hogy elhárítsa Vénusz haragját. Menelaosz ugyanis az előző felvonás végén elüldözte Páriszt, akit hitvese, Heléna ágyában talált – az elüldözés

9 Michael Klügl: „Zweimal Orphée”. In: *Jacques Offenbach und seine Zeit*, 221–237.

10 *La Belle Hélène. Opéra bouffe en trois actes par Henri Meilhac & Ludovic Halévy. Musique de J. Offenbach.* Paris: Michel Lévy frères, 1866, 85.

11 „La Belle Hélène”. In: *Mises en scène publiées par Le Manteau d’Arlequin*, Paris: [k. n.], 1864, 177.



1. fakszimile. Offenbach: *La Belle Hélène*, részlet a rendezőkönyvből (1864)

miatt haragszik a szerelem istennője, akárcsak a messzelövő nagy Apollón az Iliász kezdetén. A büntetés nem halált hozó homéroszi dögvész: parfümösebb illatokhoz szokott francia librettistáink szerint a haragvó Vénusz finom kipárolgásokat bocsátott a levegőbe, melynek hatására a hellén férjek és feleségek elhagyják egymást. A partra szálló jós persze valójában nem más, mint Párizs álruhában, s azért érkezett, hogy elrabolja Helénát.

E színpadi helyzetben még inkább meghökkentő a főaugur által előadott kuplé: a kétstrófás dal refrénjében, amikor vidámságra buzdítja a fogadására összegyűlt helléneket, szakrális álruhájára, sőt a cselekmény helyére és idejére is fittyet hányva, egyszer csak jódlizni kezd. Képzeljük el: színelőadáson vagyunk, ahol egy fontos főaugur (nem ám holmi haruspex) valami olyat énekel, amelyet Franzl Langtól lehetett hallani egykoron. Féltékeny kollégája, Khalkász méltán jegyzi meg: *quelle tenue pour un augure* – micsoda augurhoz méltatlan viselkedés ez!

Párizs vidámsága persze, amellet hogy főaugurhoz méltatlan, némiképp erőltetett is: nemcsak azért, mert rákényszeríti az érkezéséhez statisztáló kórusra, hanem annyiban is, hogy a strófa mérsékelt tempójú főrészét abrupt váltással követi a gyors, teljesen eltérő karakterű refrén (lásd az 1. és 2. kottát a 174. és 175. oldalon). Az operettkuplékra ugyan általában jellemző a poentírozottság, s ami ezzel együtt jár, a strófa főrészének és refrénjének erőteljes kontrasztja, ám ilyen éles tempó- és karakterbeli váltás semmi esetre sem mondható tipikusnak.

Hogy a Szép Heléna szóban forgó részlete valóban jódlidal, azt persze nem csak az általam ismert előadások hangzó élménye alapján merem állítani. Erre figyelmeztet az *opéra-bouffe* zongorakivonatának első kiadásában a „tyrolienne” címadás is.¹²

12 *La Belle Hélène. Opéra bouffe en 3 actes. Paroles de MM. Henri Meilhac et Ludovic Halévy. Musique de J. Offenbach.* Paris: Gérard et Cie., lemezszám: C. M. 10,940 [1865], Catalogue des Morceaux, No. 21b.

Moderato PÂRIS

Et tout d'a bord, ô vi - le mul - ti - tu - de, Sa -

p Quat.

chez le bien, je n'ai pas l'ha - bi - tu - - - de Fl. D'êt

Cl.
Cors
Bass.

1. kotta. Offenbach: La Belle Hélène (1864), a stófa főrészenek kezdete

A szó a jódlí egyik őshazájára, Tirolra utal, de a 19. században mindenféle alpesi népzene utánzó, vokális műzenei darabra használták, függetlenül attól, hogy az utánzott népzene osztrák, svájci, vagy éppen német volt-e, nem is beszélve a népies kompozíció szerzőjének nemzeti hovatartozásáról.¹³ Nemzetközi szórakoztató zenei divattá viszont úgy tűnik, valóban tirolí muzsikusok nyomán vált a többnyire komponált jódlidall: Hans Nathan mutatott rá, hogy egyik legkorábbi terjesztője a zillertali Rainer család lehetett, melynek vándorénekes tagjai az 1820-as évek közepétől egész Európát bejárták.¹⁴ Tirolí nemzeti viseletben előadott dalaik mindenfelé nagy sikert arattak. Londoni turnéjuk alkalmával Ignaz Moscheles is felfigyelt rájuk, s repertoárjukat nyomtatott kiadásban publikálta, négyszólamú voká-

13 „Tyrolienne”. In: *The New Grove Dictionary*, vol. 26, 19.

14 Hans Nathan: „The Tyrolese Family Rainer, and the Vogue of Singing Mountain-Troupes in Europe and America”. *The Musical Quarterly*, 32/1. (January 1946), 63–79. Vö. Thomas Widmaier: „Salontíroler”. *Alpiner Musikfolklorismus im 19. Jahrhundert*. In: *Cultures Alpines. Alpine Kulturen*, hrsg. Reto Furter, Anne-Lise Head-König und Luigi Lorenzetti, Zürich: Chronos, 2006, 61–72.

PÂRIS **Allegretto**

ORESTE, PARTHENIS, LEONA,
MÉNÉLAS, ACHILLE + CHOEUR PÂRIS

2. kotta. Offenbach: La Belle Hélène (1864), a strófa refrénjének kezdete

lis letétben, zongorakísérettel.¹⁵ Rainerék népszerűségét jól mutatja, hogy 1828-ban a szintén Londonban koncertező, ünnevelt operai díva, Henriette Sonntag jódlidalokat is műsorára tűzött repertoárjukból.¹⁶ Példájukat több más hasonló együttes követte,¹⁷ s nyomukban hangszeres virtuózok és operaszerzők munkásságában is gyakrabban fordulnak elő alpesi népzenei utánzó kompozíciók.

Korábban is találkozunk persze ilyen darabokkal műzenei komponistáknál: például Beethoven népdalfeldolgozásai között már az 1810-es évek második felé-

15 *The Tyrolese Melodies*, 3 vols., ed. Ignaz Moscheles, London: Willis & Co., 1827–1829.

16 Max Peter Baumann: „Jodeln”. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 4, Kassel, etc.: Bärenreiter, 1996, 1488.

17 Nathan számos ilyen népszerű alpesi énekegyüttest említ; közöttük egyaránt akadnak osztrákok (a Hét Stájer Alpesi Énekes; a tiroli Leo család; a felső-ausztriai Alpesi Énekes Kvartett; a tiroli Dengg fivérek), bajorok (a Bajor Alpesi Énekesek; Franz Grassl, a berchtesgadeni paraszt, öt kisleány és két kislány kíséretében; a Bajor Muzsikások) és svájciak (Albertine és Cécile Vanaz). Nathan: *The Tyrolese Family...*, 66.

ben felbukkannak tiroli dalok (WoO 158, komp. 1816–17), s 1818-ban jelent meg Gottlieb Jakob Kuhn és Johann Rudolf Wyss svájci népdalgyűjteményének harmadik, bővített kiadása is,¹⁸ mely igazi népdalok mellett Ferdinand Huber komponált jódlidalt is tartalmazza.¹⁹ 1824-től, Rainerék európai turnéjának kezdetétől azonban mintha nemzetközibbé válna a műzenei tyrolienne-divat. Hogy csupán néhány példát említsek, tyrolienne-dallamot dolgoz fel Chopin 1824-es *Schweizerbub*-variációsorozata (témája a Moscheles-gyűjtemény első kötetének élén szerepel); Lisztnek egy sor, az *Album d'un voyageur*rel összefüggésben keletkezett svájci zsánerdarabja az 1830-as évtized közepéről (a *Fleurs mélodiques des Alpes* feldolgozásainak forrása a Kuhn–Wyss-gyűjtemény lehetett, vélhetőleg annak 1826-os, negyedik kiadása). Tiroli dal szerepel Auber 1829-ben bemutatott, *La Fiancée* című opéra-comique-jában (II. felv., No. 7 „Montagnard ou berger”; Liszt zongorafantáziát írt rá, több verzióban is), tiroli kórus Rossini ugyancsak 1829-es *Tell Vilmos*-ában (III. felv., No. 15, „À nos chants viens mêler tes pas”), s igen „tirolias” hangzású Chopin Op. 70 No. 1-es Gesz-dúr keringője is (1832-es kompozíció).

Hogy Párisnak valóban jódliznia kell a kuplé refrénjében, vagyis hogy az értelmetlen szótagokból álló szöveget mell- és fejhang váltogatásával kell előadnia, arra semmilyen előírás nem utal a kottában. Legalábbis látszólag, mert az idézett helyet alaposabban szemügyre véve feltűnik, hogy szólamának nagy hangközugrásait, a fellépő szextet és kvintet legatoív köti össze, így a tenoristának ebben a magas fekvésben nem is nagyon van más lehetősége, mint fejhangra váltani (2. *fakszimile*). NB. Moscheles gyűjteményének jódlizásra vonatkozó útmutatása is hasonló notációt alkalmaz (3. *fakszimile*).



2. *fakszimile*. Offenbach: *La Belle Hélène* (1864), a No. 21b 22–29. üteme Gérard zongorakivonatában

A Moscheles-példa jól mutatja, melyek a 19. századi tyrolienne-stílus főbb zeneti jellegzetességei: a jódlizás mellett a hármas metrum, a keringőszerű kíséret, a hármashangzat-felbontásos, nagy hangközugrásokban bővelkedő, tonika-domináns

18 *Sammlung von Schweizer-Kühreihen und Volksliedern. Recueil de Ranz de vaches et chansons nationales de la Suisse*. Bern: Burgdorfer, ³1818.

19 Baumann szerint Huber kezdeményezte a komponált jódlidalt divatját, melynek első képviselői a Kuhn–Wyss-gyűjteményben szerepelnek.

Specimen of the mode of Singing called JODELN, among the Swiss & Tyrolese. 9
Passages of this kind are frequently Sung by a Single Voice and are introduced in the files
of the Pasaunty where they are Substituted for an Instrumental Accompaniment.

VOICE. *Tempo di Valse*

companionist

mf

Dia doi doi dia doi doi dia doi doi dia doi do dia doi di dia doi doi
 dia doi doi do. Di dl o-u o-u o- i do do ui do do dui do.

3. fakszimile. Moscheles: The Tyrolese Melodies (1827–29), No. I, 9. ütem

funkciók egyhangú váltakozásán alapuló dúr dallamosság. Jellemző ezenkívül még a sorpáros szerkesztés (például $A_0A_2B_0B_2$, lásd a 3. kottát), gyakran találkozunk tercelő felső szólamokkal. Jódlnizni lehet a szövegstrófa előtt (*Vorjodel*), után (*Nachjodel*, 3. kotta, 9–16. ütem; 4. kotta, 21–28. ütem) – no és persze közben is: a szövegsorok, vagy rövidebb frázisok végén (*Zwischenjodel*; lásd a 4. kotta 4–6., 10–12., 14., 16. és 18. ütemét a 178. oldalon).

Und da ob'n sagt er auf der Höh sagt er steht a Gams sagter und a Reh sagt er und a
 Jäg'r sagt er steht da - bey sagt er hat ka Pul-ver sagt er hat ka Bley. Di di
 dio di di dio i to la dri dl do i di di di to la
 dioi didl di diodl to la diodl do i di o do.

3. kotta. Moscheles: The Tyrolese Melodies (1827–29), I, 3.

Heis-sa geh i aus-si im Wald, do i di di di di do i di di di di do.

Ist's glei heut stümisch und kalt, do i di di di di do i di di di di do.

Schiesst schon früh do i di di di satt und gnu do i di di di

er hat ka Ruh do i di di di er hat ka Ruh. Di

a u di di a u da di a u di di di dia u di di

a u di di di dia u di di di da u da u di di do.

4. kotta. Moscheles: The Tyrolese Melodies (1827–29), I, 2.

E példák fényében a *Szép Heléna* tyrolienne-je több szempontból sem tipikus. A dúr hangnem és a refrénbeli jódlizás mellett leginkább a tonika-domináns-funkciók tingli-tangli váltakozása az, ami tyrolienne-szerű. A 2/4-es metrum, bár nem példa nélküli, inkább kivételnek számít, s a nagy hangközugrások – bár vannak – nem annyira meghatározók, mint például *A hatvanhatos szám* (*Le 66*, bem. 1856) című Offenbach-egyfelvonásos tyrolienne-jében (5. kotta).²⁰ Úgy tűnik azonban, hogy Párizs kupléja bizonyos szempontból Offenbach praxisában is különleges. Nézzünk egy másik, tipikusabb operettpéldát, Gabrielle, a kesztyűslány tyrolienne-jét a *Párizsi élet* második felvonásából (6. kotta a 181. oldalon). Ez a zeneszám is jóval közelebb áll a Moscheles-gyűjtemény darabjaihoz, mint Párizs kupléja:

20 *Le 66. Opérette en un acte, Paroles de MM. de Forges et Laurencin. Musique de J. Offenbach.* Paris: Heugel et Cie., lemezszám: H. et Cie, 1911.

GRITTLY FRANTZ

La, la, la, la, la, La, la, la, la, la,

La, la, la, la, la, La, la, la, la, la,

5. kotta. Offenbach: Le 66 (1856), No. 2bis, 82–89. ütem

nem csupán hármass metrumában, hármashangzat-felbontásos dúr-dallamosságában, illetve keringőszerű kíséretében, hanem sorpáros szerkezetében is (formai vázlatát az 1. ábra mutatja, a 180. oldalon).

De mit keres egy jódlidall a Párizsban játszó francia operettben? Dörffeldt a zeneszerző német származásával hozza összefüggésbe tyrolienne iránti vonzalmát.²¹

21 „Wie in seiner Sprache der deutsche Akzent nie verloren ging, so kommen auch in seinem Werk und in seinem musikalischen Stil deutsche und rheinische Züge immer wieder zum Vorschein. So begegnen wir in seinen Operetten oft unvermittelt neben Zügen geistreicher Bouffonnerie und ironischem Esprit dem derberen Ulk rheinischen Humors – man denke z. B. an die zahlreichen komischen Ensembles, bei denen jeder Sänger, und zwar mit den komischsten und albernsten Lauten, ein anderes Instrument imitiert, oder an die vielen 'Tyroliennes', d. h. Jodlereinlagen.” (Ahogy beszédéből a német akcentus soha nem veszett ki, úgy művében és zenei stílusában is minduntalan német és rajnai vonások tűnnek elő. Így operettjeiben a szellemes bohóckodás és ironikus szellemesség vonásai közvetlen szomszédságában gyakran a rajnai humor nyersebb tréfájával találkozunk – gondoljunk például arra a számtalan komikus együttesre, melyben valamennyi énekes más-más hangszert utánoz, s még hozzá a legkomikusabb és legeggyűbb hangokkal, vagy a sok „tyrolienne”-re, azaz jódlidallra). Dörffeldt: *Die musikalische Parodie*, 86.

Szöveg	Sorszerkezet	Ütem	Jódliszakasz
GABRIELLE			
On est v'nu m'inviter	A _o	4	
La, la, la, la, la, la,			Zwischenjodel
M'inviter à dîner,	A _c	4	
La la la la la	B _o B _c	4 + 4	Zwischenjodel
Je réponds sans façon,	C _o	4	
Que je voulais bien			
Pourvu qu'ce soit bon	C' _c	4	
Et qu'ça n'coûte rien,			
Lodo lodoul lolo lodoul,	E _o	4	Nachjodel
Lodo lodoul lolo lodoul	E _c	4	
CHŒUR			
La la la.	B' _o B' _c	4 + 4	
	B' _o B' _c	4 + 4	

1. ábra. Offenbach: La Vie parisienne – a tyrolienne felépítése

A *Párizsi élet* esetében azonban ennél kézenfekvőbb magyarázat is kínálkozik: Gabrielle, a kesztyűslány német, a francia főváros tekintélyes lélekszámú német kolóniájához tartozik, az *opéra-bouffe* 1866-os ősváltozatában a tyrolienne-t is németül énekelte.²² Íme az eredeti szöveg, amit utóbb, a porosz–francia háborút követően Offenbach jobbnak látott franciára cserélni:

GABRIELLE
Auf der Berliner Brück'
La, la, la, la, la, la,
Hab' ich doch immer Glück
La la la la la la
Mein Vater ist ein Schneider,
Und ein Schneider ist er,
Und wenn er was schneidet
so ist's mit der Scher',
Lodo lodoul lolo lodoul,
Lodo lodoul lolo lodoul, etc.

GABRIELLE
Hisz' a berlini hídon,
La, la, la, la, la, la,
Mindig szerencsém van.
La, la, la, la, la, la.
Az apám szabó,
És szabó az apám,
S ha szab valamit,
Ollóval csinálja.
Lodo lodul lolo lodul,
Lodo lodul lolo lodul, stb.

Persze, mint már utaltam rá, a tyrolienne a 19. századi gyakorlatban nem köthető kizárólagosan egyetlen etnikumhoz; általában jellemző azonban, hogy színpadi művekben előszeretettel alkalmazzák alpesi, illetve német ajkú szereplőkkel kapcsolatban. Figyelemre méltó, hogy a német *jodeln* szó Max Peter Baumann által idézett

22 Mint Jean-Claude Yon írja, a Párizsban élő németek számát a korabeli hivatalos statisztikák 34.000-re teszik. Tényleges számuk szerint ennek háromszorosát is meghaladhatta, s bizonyos foglalkozásokat (például az utcaseprést) szinte csak németek végeztek a francia fővárosban. Yon: *Jacques Offenbach*, 335.

NÉPOMUC
HABACUC

Allegretto *p très simplement*

8va - - - - , Tu la con-nais, ma dou-ce maî - tres - se, La

Fl. Cl. solo
Ob. Cor *p* Archi

7. kotta. Offenbach: *La Diva* (1869), No. 12, 1–11. ütem

Offenbachnál is találkozunk jódlidallal hasonló összefüggésben: tiroli vándor-énekesek éneklik a tyrolienne-t *A hatvanhatos számban*, magukat tirolinak álcázó szereplők (Justine Favart és Hector de Boispréau) a *Favartné asszonyban* (*Madame Favart*, bem. 1878, No. 18). Német színpadi alakokhoz kapcsolódik ezzel szemben, nagyon is urbánus érzelmeket közvetít, és meglehetősen szatirikus képet fest a tyrolienne *A diva* című darabban (*La Diva*, bem. 1869). Az *opéra-bouffe* második felvonásában két német katonatiszt, a gerolsteini nagyherceg szárnysegédei²⁴ Malaga, az ünnepelt párizsi színésznő öltözőjében várakoznak, hogy tiszteletüket tegyék a hölgnél. Miután Malaga távozott, hogy eljuttassa jelenetét az *Ariadné* című darabban, Népomuc és Habacuc németre vált: többek között megbeszélik, hogy Hortense Schneider (a Malagát alakító színésznő) jól énekel, illetve hogy ők maguk is zenélnék egyet. A Meilhac–Halévy szerzőpáros szövegkönyve szerint a két katonatiszt igen kifinomult zenei ízléssel rendelkezik: Népomuc Mozart-dalt javasol, Habacuc azonban jobban kedveli Schubertet („Schubert ist besser... Ich ziehe Schubert vor”).²⁵ Ezt követően szólal meg a tyrolienne²⁶ mint „ein Lied von Schubert”; első strófájának szövege így hangzik:

NÉPOMUC, HABACUC

Tu la connais, ma douce maîtresse,
La blonde Lischen.
Tu la connais, ma noble princesse,
L'altière Gretchen.

NÉPOMUC, HABACUC

Ismered, drága úrnóm,
a szőke Lischent.
Ismered, nemes fejedelemasszonyom,
a büszke Gretchent.

24 A két katonatiszt alakja nyilvánvalóan utalás Offenbach két évvel korábban bemutatott, nagysikerű *opéra-bouffe*-jára, *A gerolsteini nagyhercegnőre* (*La Grande-Duchesse de Gêrolstein*).

25 *La Diva. Opéra-bouffe en trois actes par Henri Meilhac et Ludovic Halévy. Musique de Jacques Offenbach.* Paris: Michel Lévy frères, 1869, 63–64. (Nyomtatott librettó).

26 *La Diva. Opéra-bouffe en 3 Actes. Paroles de MM. Henri Meilhac et Ludovic Halévy.* Paris: Colombier, lemezszám: C. 3389 [1869], 128–136. (Zongorakivonat).

O Vaterland, O liebes Land!
 Sois bien sur, que moi je sacrifierai
 La blonde Lischen.
 Sois bien sur aussi, que je donnerai
 L'altière Gretchen.
 Nous donnerions tous,
 même l'Allemagne
 Pour aller ce soir boire du champagne.
 Avec Malaga, tralala.
 La ou la ou la, etc.
 [...]

O, Vaterland! O, liebes Land!
 Biztos lehetsz benne, hogy feláldoznám
 a szőke Lischent,
 abban is biztos lehetsz, hogy odaadnám
 a büszke Gretchent,
 mindent odaadnánk érte,
 még Németországot is,
 hogy ma este elmehessünk pezsgőt inni
 Malagával,²⁷ tralala.
 La ou la ou la, stb.
 [...]

Allegro
NÉPOMUC

La oulaou la bing la la la la oulaou la bing la la la ou

HABACUC

La la la bing la la la la la la la bing la la la ou.

VI 1

Ob. Archi Cl, Cor, Fg > *p* Cl, Cor Cl, Cor, Fg >

8. kotta. Offenbach: La Diva (1869), No. 12, 32–39. ütem

A rövid előjátékot követő meghitt tercelés (lásd a 3–11. ütem vokális szólamait a 7. kottában), a „bing” szóval és uniszónóval kiemelt szinkópák (8. kotta, 33. és 37. ütem),²⁸ valamint a jódlirefrén oktáv- illetve decimaugrása (39. ütem uott) csak fokozza a szöveg pajkosságát, melynek tanúsága szerint bizonyos természetes ösztönök még a hazafias érzelmeknél is erősebbek.

Hasonló szatirikus él és megjátszott naivitás jellemzi Hervé egy hónappal később bemutatott, *Faustka és Margitka* (*Le Petit Faust*) című *opéra-bouffe*-jének tyro-

27 A Malaga szó természetesen kétértelmű: nem csak a címszereplő művészneve, hanem egy édes spanyol borfajtát is jelöl. Ennek megfelelően a „boire” ige is kétféleképpen értelmezhető: a szeszestital fogyasztásán túl arra is utalhat, hogy a két úr mohón nézi, majd felfalja szemével a hölgyet.

28 „Bing” franciául nem teljesen értelmetlen; kb. annyi mint „püff!”, „zsupsz!”, „piff-paff!”, „csihi-puhi!”.

lien-ne-jét is,²⁹ melyet szintén német szereplő énekel, német akcentussal, a színpadi utasítás szerint félénk és naiv arccal (*d'un air timide et naïf*): maga a büszke Gretchen.

MARGUERITE

Fleur de candeur
je suis la petite Marguerite.
Mon cœur ne sait rien,
Ni le mal,
ni le bien.

Et les Salumands m'abbellent
Gretchien.
(*tyrolienne*).
[...]

MARGITKA

Margitka vagyok,
a jámbor virágszál.
Szívemnek fogalma
sincs róla, mi a jó,
s mi a rossz.
(*német akcentussal*)
És a németek
Ghettynennek hífnak.
(*jódlizik*)³⁰
[...]

Margitka tyrolienne-jének ártatlanságát azonban fausti fuvolaszóló szennyezi be (9. kotta, 28. ütem); ha jól sejtem, a nápolyi harmónia nem kifejezetten alpesi népi többszólamúság hatásáról árulkodik.³¹

Úgy tűnik tehát, hogy a tyrolienne esetenként egy bizonyos alteritás (bár etnikai szempontból nem egyértelműen megragadható alteritás) zenei szimbólumaként jelenik meg, s ezáltal hasonló jelenséget példáz, mint amelyet a közelmúltban Stefan Schmidl vizsgált osztrák–magyar operettek esetében, a Habsburg Monarchia nemzetiségeivel, illetve szomszédos népcsoportjaival kapcsolatban.³² A színpadi ábrázoláshoz kapcsolódó, sztereotip zenei kód alkalmazása tehát szemlátomást nemcsak a Monarchia operettjének sajátja, hanem párizsi operettek esetében is megfigyelhető. De mihez kezdjünk Párizs tyrolienne-jével? Hiszen ő se nem tirol, se nem német, hanem – legalábbis a szövegek szerint – római jellembe bújt hellén pásztor.

Ha pásztor, akkor persze jódlizhat, hiszen a tyrolienne-ek gyakran zenésítenek meg pásztori témájú szövegeket, mint *A hatvanhatos* számban is:

FRANTZ, GRITTLY

Dans mon Tyrol, le pays si beau,
Le pâte au lever de l'aurore,

FRANTZ, GRITTLY

Az én Tirolomban, ezen az igen szép
vidéken, a pásztor, ha hajnalodik,

29 *Le Petit Faust. Opéra-bouffe en 3 actes 4 tableaux. Paroles de M. M. Hector Crémieux et Jaime*. Paris: Heugel et Cie., lemezszám: H. 20 497 (1869). (Zongorakivonat). *Faustka és Margitka* az egyik Magyarországon játszott változat, Latabár Endre fordításának címe. Lásd a Budai Színkör 1876. június 23-i színlapját az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti és Zeneműtárában.

30 *Le Petit Faust. Opéra-bouffe en trois actes, en quatre tableaux par Hector Crémieux & Adolphe Jaime. Musique de Hervé*. Paris: Michel Lévy frères, 1869, 12. (Nyomtatott szövegek).

31 A jódliszakasz szövege ezúttal sem teljesen értelmetlen: „Stockfisch” németül szó szerint szárított tőkehalat, átvitt értelemben azonban – s valószínűleg így kell értenünk – ostoba, unalmas frátert jelent, míg az „in black” angolul annyi mint „feketében”.

32 „Hol minden piros, fehér, zöldben jár! A csoportok, az alterítások és a nemzet diskurzusai Ausztria–Magyarország operettjeiben”. Ford. Mikusi Balázs, *Magyar Zene*, 49/2. (2011. május), 206–217.

Entonne son refrain sonore
 Qu’au loin va répéter l’écho...
 Mais de la clochette
 Le son argentin, -tin, -tin, -tin,
 A sa chansonnette
 Se mêle soudain.
 La, la, la, la, la, la, etc.

rázendít hangos refrénjére, melyet a
 távolban a visszhang ismétél.
 De dalocskájába
 hirtelen a csengettyű
 ezüstös hangja
 vegyül.
 La, la, la, la, la, la, stb.

Allegretto**MARGUERITE**

Tro lo i o lo lo lo ou li è ou li è ve Tro lo i o

Fl. Cor. Fg. Ob. Clar.

lo lo lo lo Tro lo o ou li è Stock-fisch in black!

Fl. solo Cl. suivez

9. kotta. Hervé: Le Petit Faust (1869), No. 4, 23–30. ütem

Pásztori tematika és tyrolienne összekapcsolódása annál inkább érthető, hiszen, mint Baumann hangsúlyozza, a jódli eredeti népi formájában is a pásztori életformához kapcsolódik.³³

Párisz azonban csak amolyan 2/4-es pásztor; igazi, 6/8-os pásztori arcát az első felvonásban, az ida-hegyi incidens elbeszélése (No. 6, „Au mont Ida”) alkalomával mutatja meg. Kuplójának szándékoltan együgyű jódli refrénjét így nem any-

33 Baumann: *Musikfolklore und Musikfolklorismus*, 166. Igaz, mint Baumann írja, a népi jódli gyakran teljes egészében értelmetlen szótagokból áll. Nem csupán alpesi népzeneben találkozunk ilyen jelenséggel; Baumann számos nem alpesi előfordulására is felhívja a figyelmet. Baumann: *Jodeln*, 1499.; uő: „Jodel”. In: *The New Grove Dictionary*, vol. 27, 662–663.

nyira pásztor voltával, mint inkább egy, a tiroliakhoz és a tyrolienne-hez kapcsolódó másik közhellyel hozhatjuk összefüggésbe, amely, ha nem is magyarázza meg a jódlidal antik mitológiai felbukkanását, de legalábbis érthetőbbé teszi, hogyan juthatott egyáltalán ilyesmi Offenbach eszébe.

Ez a „vidámság”-toposz, hogy tudniillik a tiroliak vidámak. Talán legismertebb példája és terjesztője Joseph Haibel már említett tiroli dala volt: „Die Tyroler fand often so lustig, so froh”. A tiroli Wastel és Liesel kettősének szövege meglehetősen idealizált képet fest a jó kedélyű tiroliakról, akik isznak, táncolnak, énekelnek, jódliznak, s végül, de nem utolsósorban: kerekded gyermekeket nemzenek.³⁴ Haibel műve igen ismert és népszerű lehetett; dallamát átszövegezve már 1820 előtt több bécsi színházi quodlibet betétdalaként is felhasználták,³⁵ s később is gyakran fordul elő népszerű dalokat tartalmazó gyűjteményekben. Moscheles Rainerék repertoárját közlő kiadványában is ott találjuk, „Tyroler sind lustig, so munter und froh” szöveggel (II, 20.), vagyis nem csupán Bécsben, illetve német nyelvterületen, de nyilvánvalóan a Rajnán túl is ismert dalról van szó.

Ilyen előzmények után feltehetőleg több lehet merő véletlennél, hogy a jódlizás a *Szép Heléna* kupléjában is a szövegben említett vidámsággal összefüggésben jelenik meg. Hiszen nincs is vidámabb és mulatságosabb annál, mint mikor egy főaugur jódlizik.

34 *Der Tyroler Wastel. Eine komische Oper in drei Aufzügen von Emanuel Schikaneder*. Leipzig: Geers, 1798, 43–44.

35 Például 1799-ben Perinet és Satzenhoven *Die travestierte Ariadne auf Naxos*-ában vagy 1809-ben Stegmeyer *Rochus Pumpernickel* című darabjában. Lásd *Quodlibets of the Viennese Theater*. Ed. Lisa Feurzeig and John Sienicki, Middleton: A-R Editions, 2008, xi., valamint 98–99.

ABSTRACT

PÉTER BOZÓ

„DIE TIROLER SIND LUSTIG” – OFFENBACH AND TYROLIENNE

Writing about the nature of musical analysis in the latest edition of the New Grove Dictionary, Ian D. Bent and Anthony Pople have pointed out that musical analysis is not an objective activity, but „the analyst works with the preconceptions of his culture, age and personality”. At the same time, they also emphasize that „the preoccupation which the 19th century had with the nature of ‘genius’ led to the phrasing of the initial question not as ‘How does it work?’ but as ‘What makes this great?’, and this remained the initial question for some analytical traditions in the 20th century”.

In ideal cases, our analytical methods reckon with the nature of the analyzed piece of music, what is more, they highly depend on it. But what do we do if the composition in question is obviously not a masterpiece in the classical sense of the word, but belongs to the category of entertaining musical theatre, questioning therefore the initial question ‘What makes this great?’ Should we exclude such pieces from the domain of music history and musical analysis?

In considering these questions, in my study I present briefly some characteristic approaches of Offenbach analysis. Then I describe a musical type, the *tyrolienne*, which is, in my opinion, very typical of the composer, and which has received, however, surprisingly little scholarly attention. I also touch on a 19th-century international vogue of popular music, which may have contributed to the development of this characteristic Offenbachian type, and on a notational problem, which is worth our attention concerning the performance practice of musical numbers of this kind.

Péter Bozó (1980 Budapest), musicologist. From 1998 to 2003 he studied musicology at the Liszt Academy of Music in Budapest. He was a PhD student at the same university from 2003 to 2006. He received his PhD with his study *A Buch der Liedertöln a Gesammelte Liederig: Liszt összegyűjtött dalainak első négy füzeté és előfutárai* (From Buch der Lieder to Gesammelte Lieder: The First Four Volumes of Liszt’s Collected Songs and Their Predecessors) in 2010. Between 1999 and 2007 he worked as a contributor at the Budapest Liszt Memorial Museum and Research Center. From 2005 to 2009 he was assistant lecturer at the Theatre Department of Kaposvár University. He was awarded the Kodály Scholarship of the Hungarian Ministry of Culture and Education in 2005, 2006 and 2007. Since 2006 he has been an assistant research fellow, since October 2010 research fellow at the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences. Between 2006 and 2009 he was the assistant editor of the international journal *Studia Musicologica*. At present he is studying the history of operetta in Hungary between 1860 and 1958; his postdoctoral researches are funded by the Hungarian Scientific Research Fund. He lectured at the First Stuttgart Liszt Conference, at the London International Musicological Workshop of the ESF “Music, Culture and Politics in Early Nineteenth-Century Europe, 1815–1848” and at the Vienna international conference “Die Operette und das Tragische”. In 2011 he received the Prize of the Hungarian Academy of Sciences for Young Scholars.

Biró Viola

ADALÉKOK BARTÓK 2. HEGEDŰRAPSZÓDIÁJÁNAK NÉPZENEI FORRÁSAIHOZ*

Az 1928-ban írt két hegedűrapszódia komponálásával Bartók újraértelmezte a műfajt. Bár mintája egyértelműen a liszti rapszódia volt, ifjúkorában eredeti tematikájú, nagyszabású, igényes kompozícióként fogalmazta meg a saját előadásra szánt Op. 1-es Rapszodiát. Ezzel szemben a húszas évek végén Bartók számára a rapszódia műfaja már autentikus népzenei anyag feldolgozását feltételezte, ötvözve a korban divatos hangversenydarab ideáljával.¹ A rapszódia fogalma tehát jelentős változáson ment át, mígnem elérte azt a végsőnek tekinthető értelmezést, amelyet a zeneszerző később is érvényesnek tartott.² Ugyanakkor a két hegedűrapszódia a Bartók-művek stílusában is újdonságot hozott a művek „Lassú”-jának alapkaraktere által. Ugyanis itt tért vissza Bartók első ízben a verbunkoshagyomány gondolatához, amely a harmincas évekbeli nagy klasszikus alkotásaiban teljesedett ki.³

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság VII., „Műelemzés – ma” címmel rendezett VIII. tudományos konferenciáján, az MTA Zenetudományi Intézet Bartók-termében 2011. október 8-án elhangzott előadás átdolgozott változata.

1 A műfaj egy szintén korai, ám az 1904/05-ben keletkezett zongorarapszodiától alapvetően eltérő értelmezéséről tanúskodik a *Gyermekeknek* szlovák füzetének „Rapszódia” címet viselő darabpárja (a IV. füzet 40–41. darabja). Minden bizonnyal népzene gyűjtői tapasztalatai sarkallták Bartókot a rapszódia műfajának áttértékelésére, de ekkor, 1910/11-ben a rapszódia még csupán egy könnyebb fajsúlyú, pedagógiai célzatú darabot jelentett a zeneszerző számára.

2 Ilyen értelmezésről tanúskodik a *Kontrasztok* példája. A művet első, kéttételes változatában még „Rapszódia klarinétra és hegedűre” címmel mutatták be, ámde Bartók – mint egy korábbi levele mutatja – idegenkedett ezen elnevezéstől, és kérte Szigetit, „ha csak lehet, változtassa meg a mű címét a műsoron”. (Lásd: *Documenta Bartókiana* 3. Herausgegeben von Denijs Dille, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1968, 228–229., 4. lábjegyzet.) A rapszódia Bartók életművében betöltött szerepéről újabb Vikárus László tartott előadást a 2011. október 6. és 27. között rendezett kolozsvári Nemzetközi Liszt Fesztivál keretében. Ezúton is szeretnék köszönetet mondani a szerzőnek, hogy előadása szövegét a rendelkezésemre bocsátotta.

3 A verbunkoshagyomány Bartók műveiben való megjelenése minden bizonnyal összefüggött az ez időszokban keletkezett „történelmi” stílusú Kodály-művek, a *Galántai táncok* és a *Háry János* nagy hatású bemutatóival. Ld. Kovács János: „Bartók Béla: I. és II. rapszódia hegedűre és zenekarra”. In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve, 1977/3*, Budapest: Zeneműkiadó, 1977, 123–132. – A verbunkosideál szerepéről bővebben lásd: Bónis Ferenc: „Bartók és a verbunkos. Kiindulás – kitagadás – kibékülés”. In: uő: *Hódolat Bartóknak és Kodálynak*. Budapest: Püski, 1992, 19–31.; David E. Schneider: *Bartók, Hungary, and the Renewal of Tradition. Case Studies in the Intersection of Modernity and Nationality*. Berkeley: Univ. of California Press, 2006, 33–80., 184–249.

Az ily módon újszerű megközelítések a zeneszerzőt egyúttal a művek újszerű megformálására, új formadramaturgiákkal való kísérletezésre sarkallták.

Egyik Harvard-előadásának sokszor idézett szakasza szerint Bartók a kompozíciós munka során elsődleges fontosságot tulajdonított a megírandó mű szellemére és egyes technikai problémákra vonatkozó tervezésnek, mint például „a mű szelleme által megkövetelt formai szerkezet”-nek.⁴ Életműve és a hozzá kapcsolódó bőséges fennmaradt forrásanyag tanúsítja, hogy e művek megszületését gyakran hosszadalmas, küzdelmes tervezési, formálódási periódus előzte meg, ugyanakkor mindegyik mű önálló mondanivalója ugyanynyi önálló formai megvalósítást eredményezett. Igen tanulságos lehetett volna az utókor számára, ha a komponistának alkalma nyílik erre vonatkozó gondolatait írásban is megfogalmaznia, ugyanis a Harvard-előadások ötödik, a formáról szóló része többek között arról szólt volna, hogy „minden mű megteremti a saját formáját”.⁵ A hegedűrapszódíák esetében „a mű szellemét” eleve meghatározták a feldolgozott népi táncok, ezért a kompozíciós tervezés ezek célzatos kiválogatására és elrendezésére vonatkozhatott. Egyik rapszódíához sem maradtak fenn előzetes vázlatok, amelyek esetleg rávilágíthatnának a zeneszerző által elképzelt koncepció legfőbb alappilléreire.⁶ Azonban a végleges művek és forrásanyagaik közelebbi vizsgálata talán közelebb vihet a bartóki koncepció, a művek „szellemének” a megértéséhez.⁷

A rapszódíákhoz kiválogatott táncok mindkét esetben olyan új típusú formálásmódot eredményeztek, amely alapvetően különbözik a klasszikus, visszatérésen, ismétlésen alapuló formaképzéstől. A két mű „Friss” tétele egymás után sorolva mutatja be a népi táncokat, sajátos, füzérszerű szerkezetet eredményezve.⁸

4 Az említett szakasz a szerző sajátos kompozíciós eljárása, a „modális kromatika” elméletét kifejtő gondolat sorba illeszkedik. A kész művek vizsgálatából utólagosan leszűrhető általános elmélettel szemben az új mű szellemét és technikai kivitelét érintő alapos tervezésnek mindig a mű megírásának pillanatában volt jelentősége. Lásd: Bartók Béla: „Harvard-előadások”. In: *Bartók Béla írásai*, 1.: *Bartók Béla önmagáról, műveiről, az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról*. Közr. Tallián Tibor, Budapest: Zeneműkiadó, 1989, 161–184., ide: 175–176.

5 Ld. a Harvard-előadások autográf vázlatát. Idézi: Bartók: *Harvard-előadások*, 181.

6 Ilyen szempontból tanulságos a 2. hegedű–zongoraszonáta esete, ahol a *Fekete zsebkönyv*ben följegyzett vázlatok egyértelműen megmutatják az elképzelt nagyforma legfontosabb támpontjait, amelyeket Bartók a kompozíció kidolgozása során végig szem előtt tartott. Ld. Somfai László: *Bartók Béla kompozíciós módszere*. Budapest: Akkord Kiadó, 2000, 71–72.

7 A 2. rapszódia legfontosabb forráscsoportja a 63VPS11D1 számot viselő fogalmazvány, amely több alkotási fázist rögzít, a kompozíció első leírásától a két publikált befejezésváltozat fokozatos kialakulásáig. A Bartók Péter tulajdonában lévő kézirat fotokópiáját a budapesti Bartók Archivumban tanulmányozhattam, amelyért hálás köszönettel tartozom az Archivum vezetőjének, Vikárius Lászlónak.

8 E szokatlan formából adódó kompozíciós problémákra figyelmeztetnek a művek befejezésváltozatait vizsgáló írások: Somfai László: *Bartók Béla kompozíciós módszere*, 198–202.; Fiona Walsh: „Variant Endings for Bartók’s Two Violin Rhapsodies (1928–1929)”. *Music & Letters*, 86/2. (2005. May), 234–256.; Lampert Vera: „The Evolution of Alternative Endings: Once again about the Closing Section of Bartók’s Second Rhapsody for Violin and Piano”. Kézirat. Ez utóbbi tanulmány az itt idézett Walsh-írásra válaszol, helyesbítve a szerző forrásértékelésének hibáit, ugyanakkor részletesen megvizsgálva e szakasz különböző verzióinak mikrokronológiáját. Köszönettel tartozom Lampert Verának, hogy tanulmányának kéziratát a rendelkezésemre bocsátotta.

Ám a két darabban a mögöttük álló zeneszerzői koncepció révén ez a füzérforma különbözőképpen valósul meg. Az 1. rapszódiaiban a zeneszerző még különböző típusú táncokat állít egymás mellé: *Judecata – Crucea – Pre loc – Cuișdeanca (joc fecioresc)*.⁹ Bartók nagy román gyűjteményének, a *Rumanian Folk Music* hangszeres kötetének bevezető tanulmánya szerint az első egy vokális népdal hangszeres variánsa, a többi pedig egy-egy férfi szóló-, páros-, illetve férfi körtáncot jelent.¹⁰ Egy kivételével mindegyik tánc azonos helyről, a bánáti dialektusterületről származik, továbbá rapszódiai elhelyezkedése és a fokozatosan gyorsuló tempó révén olyan táncsorozatot jelenít meg, amely akár egy valószínű táncrend képét idézheti, olyat, amelyet Bartók maga is megfigyelhetett gyűjtései során.¹¹ Minden bizonnyal nem véletlenül került a darab, a „Lassú” tétel elejére egy csujogató tánc, amelynek a népi gyakorlatban betöltött funkciója – Bartók leírása szerint – maga a hívogatás.¹² Ha e táncok összeválogatásakor a zeneszerző valóban gondolt egyfajta táncrend műzenei megfogalmazására, úgy ezáltal is alátámasztotta azt a gondolatát, mely szerint a hagyományokat folytató komponisták legmerészebb újításai, szokatlan, forradalminak tűnő szerkesztésmódja mögött is felfedezhető a kiindulópontul vett hagyomány mintája.¹³

Az 1. rapszódia táncai élesen elkülönített karakterekkel, ugyanakkor a fokozatosan gyorsuló nagyformán belül töredezett tempószerkezettel kerülnek feldolgozásra.¹⁴ A 2. rapszódia „Friss” tétele ezzel ellentétes szemléletet mutat: Bartók egyetlen, megszakítás nélküli folyamatként sorol fel hét népi táncdallamot, amelyek – mint látni fogjuk – a zeneszerző koncepciójában lényegében egyetlen típushoz tartoznak. A tétel kiindulópontját a Bartók által motívumos szerkezetűnek nevezett táncok alkotják, amelyek a teljesen kötetlen, improvizatív szerkeze-

9 A rapszódiaiban felhasznált forrásdallamokat lásd: Lampert Vera: *Népzene Bartók műveiben. A feldolgozott dallamok forrásjegyzéke. Magyar, szlovák, román, rutén, szerb és arab népdalok és táncok*. Budapest: Hagyományok Háza, 2005, 131–133. (A továbbiakban: *Lampert-jegyzék*.)

10 A tánc típusok Bartók által megadott leírásáról ld. Bartók Béla: *Rumanian Folk Music*. Edited by Benjamin Suchoff, Volume One: *Instrumental Melodies*. The Hague: Martinus Nijhoff, 1967, 27–42. (A továbbiakban: *RFM/1*.)

11 Ilyen táncrendeket sorol fel Bartók az *RFM/1* előszavában, különböző dialektusterületek szerint osztályozva (lásd *RFM/1*. 33–34.). A mai néptánc kutatás úttörő jelentőségűnek véli Bartók e téren tett megfigyeléseit, ugyanis Felföldi László megállapítása szerint Bartók (Seprődi János mellett) ötven évvel a módszeres kutatások előtt felfigyelt a tánc ciklus fontos szerepére. Felföldi László–Pesovár Ernő (szerk.): *A magyar nép és nemzetiségeinek tánc hagyománya*. Budapest: Planétás, 1997 /Jelenlevő múlt/, 10.

12 Ld. a Lassú első forrásdallamát, a *De ciuit* leírását: *RFM/1*, 41.

13 Ezt a gondolatot Bartók számos írásában megfogalmazta, különböző szempontú megközelítésekkel. Az első Harvard-előadásban a szokatlan, a múlt eljárásaitól elforduló szerkesztési elvet a *Sacre* darabos, töredezett zenei szerkezetével példázta. Ld. Bartók: *Harvard-előadások*, 166.

14 A darab kézirat forrásai arról árulkodnak, hogy Bartók eleinte küzdött ezzel az újszerű szerkesztési elvvel. A füzérforma a klasszikus formaképzés egyik alapeszközét, a visszatérést iktatja ki, ennek ellenére a komponista többször folyamodott visszatérésekhez, így például az első befejezésváltozatként a darab végén visszahozza a teljes Lassú anyagát, továbbá a Friss harmadik táncát eredetileg ABA formában dolgozta fel, közbeiktatva egy újabb táncot, ám ezt végül elhagyta. Ld. az autográf fogalmazvány (61VPS1), az autográf tisztázott (61VPFC1), a hegedűszólam tisztázott (61VFC1), a cselolátírat fogalmazvány (61TCPFC), valamint a partitúra fogalmazvány (61TFSS1) idevonatkozó szakaszait.

ten belül egy-két motívum szabad ismételtetéséből, variálásából állnak. Ezek után olyan dallamok kerülnek feldolgozásra, amelyek bár magukon viselik a motívumismétlésen alapuló szerkesztés nyomait, formaképzés szempontjából már magasabb rendű, különböző határozott formákba szerveződnek.¹⁵ Ezeket az egy gyökből származó, de különböző szerkezetű népzenei anyagokat a zeneszerző oly módon rendezi el és dolgozza fel a Rapszódiaiban, mintha ennek az úgynevezett motívumos táncdallamnak a fejlődéstörténetét komponálná meg. Az eljárás egyértelműen emlékeztet Bartóknak egy korábbi formadramaturgiai megoldására: mint Somfai László megállapította, a 2. hegedű–zongoraszonátában a darabot megnyitó ősi, improvizatív *hora lungă*-motívum a darab során, végigjárva a dallamfejlődés különböző szintjeit, eljut a zárt, négysoros strófa apoteózisáig, mintegy magába sűrítve a dallamtörténet több ezer éves fejlődését.¹⁶ A 2. rapszódiaiban Bartók mintha a szonáta mintájára újból kísérletet tenne egy sajátos népzenei jelenség zenei megfogalmazására, ezúttal egyetlen dallamtípus, a motívumos tánc példáján keresztül.

Bár a darabot számos különböző szempontból vizsgálták már,¹⁷ az eddigiektől eltérően itt elsősorban a mű „Friss” tételét és ennek forrásdallamait vizsgálom a zeneszerző–zenetudós Bartók népzeneatudományi tapasztalatainak szemszögéből. Különböző típusú források figyelembe vételével próbálok közelebb jutni a dallamok kiválasztásának és elrendezésük stratégiájának a megértéséhez: a Rapszódia kéziratos forrásai mellett megvizsgálom a feldolgozott népi dallamok különböző időszakban keletkezett lejegyzéseit, továbbá Bartók elemző-rendszerező gondolkodását dokumentáló népzenei publikációit, valamint a népzeneről vallott gondolatait összefoglaló tudományos vagy ismeretterjesztő írásait. Ezek összevetésével, a belőlük leszármazó következtetések felvázolásával próbálok meg bemutatni azt a zeneszerzői koncepciót, amely – feltételezésem szerint – Bartók ezen egyszeri döntését, sajátos formamegoldását eredményezte.

A „Lassú” tétel dallamairól

Mielőtt rátérnénk a „Friss” tétel közelebbi vizsgálatára, talán érdemes áttekinteni egy problematikus kérdést a teljes mű népzenei forrásaival kapcsolatban. A darab túlnyomórészt román nyelvterületen gyűjtött hangszeres táncdallamokon alapul, ami nem meglepő, ha figyelembe vesszük, hogy Bartók Kelet-Európában csupán a

15 E dallamtípusok részletes tárgyalását ld. a 194–201. oldalon.

16 Somfai László: „Bartók Béla: 2. hegedű–zongoraszonáta”. In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve 1977/4 (október–december)*, Budapest: Zeneműkiadó, 1977, 44–55.

17 Az idevonatkozó legjelentősebb értekezések között találunk olyan sajátos megközelítéseket is, mint az interpretációelemzés a forrásdallamok népi játéktechnikája szempontjából (Papp Márta: „Bartók hegedűrapszódiai és a román népi hegedűs játékmód hatása Bartók műveire”. *Magyar Zene*, 14/3. [1973. augusztus], 299–308.), a tétel alapjául szolgáló motívumos táncok feldolgozásának problémái (Lampert Vera: „Motívumos néptáncok Grieg és Bartók műveiben”. *Magyar Zene*, 48/2. [2010. május], 187–202.) vagy a Somfai László forráskutatásai nyomán feltáruló befejezésváltozatok problematikája (Ld. a 8. lábjegyzetet).

román népzenei hagyományban talált jelentős mennyiségű önálló hangszeres zenének vélt anyagot.¹⁸ A paraszti hegedűjáték műzenében való megörökítésére a zeneszerző méltán fordult az itt gyűjtött virtuóz hegedűtáncokhoz, hiszen – akár hallgatjuk őket, akár Bartók kései lejegyzéseit nézzük – meglepően komplex, virtuóz hegedűmuzsikaként hatnak.

Korábbi népdalfeldolgozásaival ellentétben a Rapszódiaknál Bartók nem közli a kompozíció népi forrásait, csupán a partitúra alcímében jelzi, hogy népi táncok szerepelnek benne. Ugyanakkor, bár az 1931 januárjában Octavian Beunak írott levélének tanúsága szerint ezt „szándékosan” tette, ugyanebben a levélben mégis elárulta a forrásdallamok etnikai származását, anélkül hogy konkrétan megnevezte volna őket: „a No. 1 román és magyar dallamokat használ, a No. 2 román, magyar és rutént”.¹⁹ Ezen információk visszatartásának okairól a Bartók-szakirodalom több magyarázatot is felvet. Somfai László szerint maga a komponista sem volt biztos a feldolgozott táncok nemzeti hovatartozásában,²⁰ Lampert Vera a kor kedvezőtlen körülményeire hivatkozik, kiemelve az 1930-ban kiadott *Három rondó* hasonló megoldását,²¹ László Ferenc pedig úgy látja, e dallamokban megnyilvánuló népzenei kölcsönhatásban, a verbunkos dallamok közös népi gyökereiben rejlik a rapszódia mint „politikus műfaj” sajátos bartóki üzenete.²² Kevesebb szó esik viszont arról az ellentmondásról, amely látszólag a mű és az előbb idézett Bartók-kijelentés között fennáll. Ugyanis a feldolgozott dallamok népzenei forrásait közlő Lampert-jegyzék a 2. rapszódiaira vonatkozóan 9 román és egy rutén dallamot jegyez,²³ ezzel szemben a komponista – a már idézett Beu-levéiben – magyar dallamról is beszél. A megoldás kulcsát a „Lassú” tétel verbunkos stílusú dallamokban kell keresnünk. A kisrondó formájú tétel mindhárom forrásdallamát Bartók mezőszéki románoktól gyűjtötte, tehát azon a területen, amely saját megállapítása szerint a magyar népzene által legintenzívebben befolyásolt román dialektusterület. Továbbá a *Rumanian Folk Music* hangszeres kötetének előszava mindhárom dallamot az úgynevezett „hősi típusú” táncok közé sorolja, amely típust a szerző a magyar verbunkos típus közeli rokonának tartja.²⁴ Ennek a típusnak az egyik jellegzetes tánca az úgynevezett *figăneasca*, amelyet a rapszódiaiban az első két dallam

18 Ennek jelentőségét azzal is hangsúlyozta, hogy nagy román gyűjteményében a hangszeres zenének önálló kötetet szánt: RFM/1.

19 Demény János (szerk.): *Bartók Béla levelei*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 396–399.

20 Somfai László: „A 2. hegedűrapszódia rutén epizódja”. In: uő: *Tizennyolc Bartók-tanulmány* [1969–1977]. Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 307–310.

21 Lampert Vera: „Violin Rhapsodies”. In: Malcolm Gillies (ed.): *The Bartók Companion*. London: Faber & Faber, 1993, 278–284., ide: 280.

22 László Ferenc: „Közös méltóságunk zenéje”. In: uő: *Bartók markában. Tanulmányok és cikkek*. Kolozsvár: Polis Könyvkiadó, 2006, 98–101.

23 Lampert-jegyzék, 134–140.

24 RFM/1. 48–50. E tánc típusnak Bartók által leírt jellemzői alapvonásaiban megegyeznek a mai népzene-tudományban negyedes kíséroritmusú lassú csárdásnak nevezett típuséival, eltekintve attól, hogy Bartók ezeket 2/4-ben jegyezte le, míg ma a 4/4-es írásmód az elterjedt. Lásd: Pávai István: *Az erdélyi és moldvai magyarság népi tánczenéje*. Budapest: Teleki László Alapítvány, 1993 (A Magyarországtudományok könyvtára 13.), 91–92.

képvisel,²⁵ és amelyről Bartók 1934-ben a „Népzénénk és a szomszéd népek népzeneje” című nagyszabású munkájában ezt írja: „a mezősegi román táncdallamoknak egy része [...] teljesen olyan, mint a magyar úgynevezett verbunkos dallamok. Jellemző, hogy ezeknek a verbunkos-magyaros dallamoknak egy részét a románok a Mezőségen „țigăneasca” (cigányos)-nak nevezik, ami talán amellett szólna, hogy cigány muzsikások terjesztették el”.²⁶

A filológiai háttérrel és a kutatók állításait is figyelembe véve mindennél árulkodóbb maga a kompozíció, az, ahogyan Bartók e dallamokat feldolgozta. Ha összehasonlítjuk az eredeti népi táncokat a rapszódiai feldolgozásukkal, feltűnik ez utóbbiak markáns magyaros jellege. Először is Bartók mindhárom tánc eredeti tempóját lelassította, ezáltal jobban kiemelte a verbunkos stílus feszes, ünnepélyes jellegét.²⁷ Továbbá – annak ellenére, hogy maximális hűséggel követte a forrásdallamokat, azok sajátos előadásmódját – bevezetett néhány olyan ritmikai vagy dallami módosítást, főként az egyenletes ritmust felváltó éles ritmust, amely elsősorban a magyar népzénére jellemző.²⁸



1. kotta. „Lassú”, a Románie népi és rapszódiai változata, a 3. sor kezdete

A második forrásdallam esetében egy kifejezetten népzenei analízisre valló korrekciót is végzett: a feldolgozásban kiegészítette az eredeti tánc töredékesnek vélt sorszerkezetét, ezáltal hozva közelebb azt az általa elképzelt alapvariánshoz.²⁹ A forrásdallam közlésénél Bartók felhívta a figyelmet a dallam vokális megfelelőjére, ez utóbbinál pedig a *Rumanian Folk Music* vokális kötetében már kiemelten hivatkozik a magyar variánsra.³⁰ A magyar–román dallamkapcsolatokat vizsgáló Bartók-kutatók e dallam 14 magyar vokális variánsát találták meg, melyek közül ket-

25 Bartók dallamközléseiben csak a második tánc szerepel *țigăneasca* név alatt, az elsőt az adtaközlők saját nyelvükön, *Romănie*-ként nevezték meg, ezért Bartók a dallam támlapján megjegyezte: „a cigány nem akarta nevén nevezni a țigăneascat”. Ld. a román hangszeres gyűjtemény támlapjait a Bartók Archivumban (R.Instr. IV, 421.)

26 Bartók Béla: „Népzénénk és a szomszéd népek népzeneje”. In: uő: *Bartók Béla írásai*, 3.: *Írások a népzénéről és a népzene kutatásról*, I. Közr. Lampert Vera, lektorálta és szerkesztette Révész Dorrit. Budapest: Editio Musica, 1999. 210–274., ide: 230. (A továbbiakban: *BBÍ*/3.)

27 Az eredeti és módosított tempók: ♩ = 128 => 108; ♩ = 138 => 116; ♩ = 160 => 100, illetve 132.

28 Hasonló jelenségre hívja fel a figyelmet az 1. hegedűrapszódia esetében David Schneider. Ld. Schneider: *Bartók, Hungary and the Renewal of Tradition*, 184–217.

29 Ezt a „javítást” megtaláljuk a dallam *RFM*-beli közlésénél is, ahol Bartók a dallam alá fölírta a helyesnek vélt sorszerkezetet. Lásd: *RFM*/1. 431-es dallam.

30 Ld. *RFM*/1 431-es, illetve *RFM*/2. 576-os dallamát, továbbá a *RFM*/2 előszavának „Provisory List of Foreign Variants” című fejezetét, 37–38.

tőt Bartók már a Rapszódia komponálásakor ismert.³¹ A következő kottapéldában azt a magyar vokális variánst idézzük, amelyet Bartók közölt *A magyar népdalban* (No. 294), összehasonlítva a *țigăneasca* eredeti hangszeres táncdallamát annak rapszódiai feldolgozásával:



2. kotta. „Lassú”, a *țigăneasca* egyik magyar variánsa, valamint román hangszeres és rapszódiai változata

Mindennek ismeretében valószínűnek látszik, hogy Bartók Beuhoz intézett levelében ezekre a magyar vonatkozású dallamokra, esetleg konkrétan a második dallamra gondolt, amikor magyar forrásról írt. Tulajdonképpen ezekben a dallamokban fogalmazza meg először a maga zeneszerzői nyelvén azt, amit később írásban is kifejt, hogy tudniillik a mezőségi román táncdallamok a magyar verbunkoshagyomány örökösei.³² Itt tehát Bartók – részben a dallamok válogatásával, részben ezek feldolgozásával – olyan verbunkosidiómát hozott létre, amely a későbbi Bartók-művek magyar hangját előlegezi.

A motívumos táncok tipológiája és terminológiája

A „Friss” tétel Bartók egész életművében egyedülálló vállalkozás: a zeneszerző ezúttal az általa ismert népi hegedűjáték talán legvirtuózabb, ugyanakkor a nyugati előadó és hallgató számára rendkívül egzotikus, vad táncaiból válogat. Ezeknek a Bartók-irodalomban motívumos táncokként ismert dallamoknak műzenei feldolgozása, hangversenytermi előadásra alkalmassá tétele komoly kihívás elé állította a zeneszerzőt, hiszen e dallamok mind szerkezetük, mind előadásmódjuk szem-

31 Bereczky János–Domokos Mária–Paksa Katalin: „Magyar-román dallamkapcsolatok Bartók román gyűjteményében”. In: Vargyas Lajos (szerk.): *Népzene és zenetörténet*, 4. Budapest: Zeneműkiadó, 1982, 5–109., ide: 70–72.

32 Bár Bartók 1928-ig keletkezett népzene-tudományi írásaiban számos utalást találunk a román népzeneben megnyilvánuló magyar hatásra, a mezőségi román hegedűdallamokról és ezek magyar vonatkozásairól első ízben 1934-es tanulmányában beszél részletesen. Így lehetségesnek tartjuk, hogy ebben az esetben a zeneszerzői intuíciónak köszönhetően rá őt egy jelentős népzenei összefüggésre. Bartók életművében ez nem volna egyedülálló jelenség, hiszen a *Zene* híres témástranszformációs eljárását a zeneszerző csak évekkel később fogalmazta meg írásban.

pontjából a nyugati formaképzéstől, hegedűjátéktól gyökeresen eltérő stílust képviselnek.³³ A kéziratos és nyomtatott források a mű küzdelmes alakulásáról, számos revízióról és befejezésváltozatról tanúskodnak.³⁴

A forrásdallamok feldolgozásának problematikussága mindenekelőtt e táncdallamok sajátos szerkesztésmódjából adódik, amelyre jellemző egyrészt az improvizatív jelleg, az egy vagy több motívumot állandóan variáló építkezés, másrészt a motívumismétlésekből adódó képlékeny, nyitott forma.³⁵ A tétel első nagy formaegysége, az első négy dallam kizárólag ilyen szerkesztésen alapul. Idézzünk egy rövid részletet a Rapszódia második táncdallamából:



3. kotta. „Friss”, 2. tánc, első lejegyzés (Lampert-jegyzék, 232. dallam)

Bartók már legelső román gyűjtései során, 1909-ben és 1910-ben felfigyelt erre a dallamtípusra a bihari dudásoknál és furulyásoknál.³⁶ Erről 1914 márciusában, a hunyadi román népzenei dialektusról tartott előadása alkalmával beszélt, amikor is így jellemezte ezt a régies tánc típust: „határozott forma nélküli apró motívumok folytonos ismétléséből álló tánczene”.³⁷ Ugyanitt megemlíti, hogy Máramarosban olyan hegedűdallamokkal találkozott, melyek őt egyértelműen a dudajáték utánzására emlékeztették: „Máramarosból ugyan már kiveszett a duda, de motívumos táncdarabjait teljes hűséggel reprodukálják még most is a falvak cigány hegedűsei vagy román furulyásai”.³⁸ Ezeket a dallamokat Bartók a máramarosi kötetben, a térség hangszeres zenéjének régies típusaként önállóan rendszerezte és részletesen ismertette, többek között a következőket állapítva meg róluk:

Kötetlen formájú táncdallamok: egy vagy több kéttaktusos motívum megszakítás nélküli ismételtetéséből állnak, határozott forma és végződés nélkül [...]. Akár hegedűn, akár furulyán adják elő, teljesen dudaimitációként hatnak 3-4 szám kivételével.³⁹

33 A motívumos tánc fogalmát Somfai László tanulmányára támaszkodva használom: „Bartók népzenei forma-terminológiája”. In: uő: *Tizennyolc Bartók-tanulmány*, 279–297.

34 Ld. a 8. lábjegyzetet.

35 E sajátos dallamtípus műzenei feldolgozásának lehetőségeit részletesen tárgyalja Lampert Vera már idézett tanulmánya: *Motívumos néptáncok Grieg és Bartók műveiben*.

36 Lásd: RFM/1. 626., 627., 639–646., 648., 649. számú dallamok.

37 Bartók Béla: „A hunyadi román nép tájzenéje (zenedialektusa). Az előadás-forma fogalmazványának szövege”. In: *BBÍ/3*. 393–405.

38 Uo. 396.

39 A német változat fordítása, a magyar fogalmazvány figyelembevételével. Németül: „Tanzweisen von Freier Form. Ein- oder mehrtaktige Motive werden, ohne feste Form und Endung, ununterbrochen

(folytatás a következő oldalon)

Ezt a szerkezeti típust a *Rumanian Folk Music*-ban a teljes román hangszeres anyag egyik nagy osztályaként, „motívumos szerkezetű dallamok” („melodies with motif-structure”) megnevezés alatt rendszerezte, részletes jellemzést és a dallamközlésektől eltérő motívumelemzést is közölve.⁴⁰ Meghatározásképpen a következőket írta róla: „ez a stílus semmiféle határozott szerkezetet nem használ; helyette egy vagy több két- vagy négyütemes, általában pentachord terjedelmű motívum ismétlődik benne mindenféle terv vagy rendszer nélkül”.⁴¹ Mint a későbbi népzene-kutatások kimutatták, ez a fajta ütempáros, motívumismétlő zene, amilyennel Bartók a román dudazenében és ennek utánpótlásában találkozott, a népzenei formaalkotás és ezen belül a hangszeres tánczene legegyszerűbb formája, amelyre a magyar népzeneben szinte kizárólag csak a gyermekjátékdalokban, regösénekekben és néhány további szokásdallamban találunk példát.⁴²

Ezzel szemben Bartók magyar nyelvterületen – Nagymenyen és Ipolyságon – is gyűjtött részben ehhez hasonló szerkezetű dudazenét, amelynek az olykor „aprájának” nevezett köz- vagy utójátékát –1911–12-es cikksorozatában – a román motívumismétlő szerkezetű zenéhez hasonlóan írta le: „az aprázás [...] nem más, mint egy vagy több rövid, 1–2 taktusnyi motívumnak szakadatlan ismétlése, keverése, tulajdonképpen zenei forma nélkül”.⁴³ Ugyanitt azonban ezt a jelenséget élesen megkülönböztette az addig hallott román dudazenétől, hiszen ez utóbbival szemben a magyar hangszeres zenét vokális eredetűnek tartotta, továbbá kijelentette, hogy „ez az aprázás [...] a románoknál nincs meg”.⁴⁴ Figyelemre méltó, hogy Bartók évtizedekkel később az *RFM* előszavában mégis egymás mellé állította a két típust, megemlítve, hogy a kötet motívumos szerkezetű táncaihoz hasonló szerkesztésmódot találunk a magyar dudazenében.⁴⁵ A Bartók adatközlői által „aprájának” nevezett közjátékzenére valóban jellemző az az ütempáros, motívumismétlő szerkesztésmód, mint amelyet a komponista a román dudazenében és utánpótlásában is megfigyelt. Az „aprája” azonban rendszerint valamilyen dudánótá, egy ismert vokális dallam vagy egy kanásztánc-sorpár után következett, tehát nem

wiederholt. [...] Sie werden auf der Violine oder der Hirtenflöte gespielt, wirken aber mit wenigen Ausnahme wie Nachahmungen der Sackpfeife”. (Bartók Béla: *Volksmusik der Rumänen von Maramureş*. Sammelbände für Vergleichende Musikwissenschaft IV. München: Drei Masken Verlag, 1923. Faksimile kiadása: Bartók Béla. *Ethnomusikologische Schriften II*. Herausgegeben von Denijs Dille. Editio Musica Budapest, 1966, XXI, 248–49. (A továbbiakban *Maramureş*.)

40 A motívumelemzés jelentőségéről és kialakulásának kronológiájáról ld. Somfai: *Bartók népzenei forma-terminológiája*, 291–295.

41 *RFM*/1. 13–14., 50.

42 Sárosi Bálint kiemelte, hogy Bartók román gyűjteményében a motívumos szerkezetű dallamoknak több mint kétharmada kimondottan ütempáros szerkezetű. Ld. Sárosi Bálint: *A hangszeres magyar népzenei hagyomány*. Budapest: Balassi Kiadó, 2008, 60–67., valamint 28. lábjegyzet. A motívumos szerkezetéről továbbá ld. Rajeczky Benjamin: „Vorstrophische Formen in Ungarn”. In: D. Stockmann–J. Stęszewski: *Analyse und Klassifikation von Volksmelodien*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1973, 93–99.; Vargyas Lajos: *A magyarság népzeneje*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 113.

43 Bartók Béla: „A hangszeres zene folklórja Magyarországon”. In: *BBÍ*/3., 46–64., ide: 57.

44 Uott, 47., 57.

45 *RFM*/1. 51.

önálló dallamtípus.⁴⁶ Ugyanakkor a dudaaprájában olykor már érződik a periódussá szerveződés hajlama, ami a szabad motívumismétléshez képest egy későbbi fejleménynek tekinthető.⁴⁷ Ezt a fejlettebb szerkesztési elvet képviselik – részben – a dudazene örököseinek tekinthető, az ütempáros szerkesztés emléket még őrző vonós-közjátékzenék is,⁴⁸ amelyek már alapvetően periodizált szerkesztésűek.⁴⁹ Ezek általában a harmóniaváltás jelenségét is megtartják, amelyet Bartók a dudaaprájáj jellemzőjeként írt le:

[...] ezek a közjátékok legtöbbször olyan egyszerű melodikájú ütempárokból állnak, melyekben az egyik ütem a domináns hangzat, a másik a tonika hangzat körében mozog.⁵⁰

Ez a harmóniaváltás a régiesebb motívumismétlő szerkezetű zenére, így a Bartók által feldolgozott, kimondott ütempáros dallamokra nem jellemző.

A *Rapszódia*ban a periodizált közjátékzenét képviseli a 6. tánc, a *Hora cu perina* (*Párnástánc*), amelyben egy jellegzetes kanásztáncritmusú sorspár után két változatban szólal meg a közjáték. Bartók a dallam támlapjának alapírásán a parasztmuzsikuskok között elterjedt „figura” kifejezéssel jelzi e szakaszok funkcióját.⁵¹ A közjáték mindkét változatában megfigyelhető az ütempáros szerkesztésmód nyoma, akárcsak a domináns–tonika harmóniaváltás is, amelyet az első változatban kettősfogásos kíséret is megerősít. Az első változat még csak egy periódusig terjed, szemben a másodikkal, amely már teljes sorspárt tesz ki, és amelynek ütempárjai a Bartók által később „eltolt ritmusként” meghatározott sajátos ritmusfajtaban mozognak. A támlap alapírását követve a teljes dallamot idézzük (4. kotta a 198. oldalon).

46 Vargyas Lajos elképzelhetőnek tartja, hogy valamikor ezek az „aprájak” voltak a duda egyedüli dallamai, és csak később kerülhetett hozzá az énekes dallamok hangszeres előadása. Vargyas: *A magyarság népzeneje*, 176.

47 Sárosi: *A hangszeres magyar népzenei hagyomány*, 61–62.

48 Pávai István szerint a vonósközjátékok dallamtörténeti szempontból nem állnak közvetlen rokonságban a dudaaprájakkal, csupán a dallamban betöltött funkciójuk, közjáték- vagy utójátékszerepük szempontjából van köztük összefüggés. Pávai ugyanakkor kiemeli a motívumismétlő szerkesztésmód másodlagosságát a periodizáló formával szemben. Ld. Pávai: *Az erdélyi és moldvai magyarság népi tánczeneje*, 166–167.

49 Uo. 61. A dudazene vonószenére gyakorolt hatásáról lásd Vargyas Lajos: „A duda hatása a magyar népi tánczenére”. In: Agócs Gergely (szerk.): *A duda, a furulya és a kanásztülkök. A magyar hangszeres zene folklórja*. Budapest: Planétás, 2001 /Jelenlévő múlt/, 267–318.; Tari Lujza: „A dudahagyomány továbbélése hegedűn”. In: *Zenatudományi dolgozatok 1986*. Budapest: MTA Zenatudományi Intézete, 1986. 109–123.

50 Bartók: „A magyar nép hangszerei”. In: *BBÍ/3*. 65–75., ide: 74.; továbbá Sárosi: *A hangszeres magyar népzenei hagyomány*, 63.

51 A *Rapszódia*ban feldolgozott dallam alapjául valószínűleg e támlap alapírása szolgálhatott, mivel ez áll a legközelebb a kompozícióban megjelenő alakhoz. Az ezt megelőző első lejegyzés 1. és 2. üteméből még hiányoznak alkalmi módosítások, amelyek ellenben a *Rapszódia* fogalmazványában már az első leírásnál jelen vannak, ugyanakkor az első közjáték még a dallam folytatásaként jelenik meg, és csupán egy ütempár terjedelmű. A *RFM*-ben publikált jelentősen revideált változatban pedig Bartók az először megszólaló közjátékot bolgáros ritmusra írta át, továbbá felcserélte a két közjáték sorrendjét, „mert a 2. volta teljesebb”, a fődallamot pedig hiányosnak véelve, jegyzetben javasolta az első sor megismétlését. Ld. első lejegyzés: *Lampert-jegyzék*, 236. dallam; Támlap: Bartók Archivum, R.Instr. V. 493.; *RFM/1*. 414.



4. kotta. „Friss”, a 6. tánc népi változata (Autográf támlap: R.Instr. V. 493.)

A Rapszodiában ezt megelőző rutén tánc,⁵² az *Uvevani* (Sebes) ezzel szemben egy köztes állapotot képvisel. Az eredeti táncdallam alapvetően kétféle anyagból áll: egy nyolcütemes, d alapú, líd hangkészletű periódusból (5a kotta), valamint egy szakaszonként változó motivikájú, „aprája”-szerű ütempáros anyagból (5b kotta). A két anyag váltakozó sorrendű többszöri megszólalását improvizatív, határozatlan formájú, átkötő vagy bevezető jellegű szakaszok kötik össze (5c kotta), ezekre a későbbiekben a „lágý” rész kifejezéssel hivatkozunk.⁵³ (Ez utóbbi típusra számos példát találunk a máramarosi kötet hegedűn játszott dudaimitációiban, ahol Bartók a dallamok közlésénél a bevezető jellegű anyagot „î”-vel [= ínceptu], a befejezés jellegű részeket „sf”-el [= sfârșit], a dallamhoz szervesen nem tartozó belső bővüléseket pedig []-el jelölte.) Emellett a dallam játéktípusa is sok szempontból dudaimitációként hat.⁵⁴ Ez a dallam tehát már eredeti formájában is átmenetet képez a Rapszódia első részének motívumismétlő szerkezetű dallamai és a darabot záró, periodikus építkezésű utolsó két táncdallam között. A kompozícióban ezt a dallamot Bartók a darab közel egyharmadát kitevő terjedelmes közép-résszé bővíti, feldolgozásával pedig még inkább kiemeli áthidaló szerepét. A feldolgozásmódra azonban a későbbiekben fogunk visszatérni.

A darab záró formarészában két kizárólag periodizáló építkezésű táncdallam szólal meg: a már említett *Párnástánc*, továbbá a 7. tánc, az *Oșănește* (Avasias). Ez utóbbi egy eredetileg számtalanszor ismételhető, motívumos szerkezetű dallam, amelyet azonban Bartók egyetlen zárt periódussá alakított. Az élő népzenei gyakorlatban ennek a formátípusnak a megfelelői azok a periodizált, újabb stílusú dal-
lamok lennének, amelyekbe, olykor töredékesen, beépültek ütempáros szerkeze-

52 A dallamot elsőként Somfai László közölte: Somfai: A 2. hegedűrapszódia rutén epizódja.

53 A „lágý” kifejezést Somfai László terminológiája alapján használom. Ld. Somfai László: „Az Allegro Barbaro két Bartók-felvétele”. In: uő: *Tizennyolc Bartók-tanulmány*, 133–149.

54 A 2. rapszodiában, valamint Bartók egyéb hegedűre írt kompozícióiban előforduló dudaimitációról, valamint általában a paraszthege-dűs játékmódról Papp Márta közölt részletes tanulmányt. Ld. Papp: *Bartók hegedűrapszódiai és a román népi hegedűs játékmód hatása Bartók műveire*.



5a kotta. „Friss”, a rutén tánc fődallama (Lampert-jegyzék, 235. dallam)



5b kotta. „Friss”, a rutén tánc motívumismétlő anyagai (Lampert-jegyzék, 235. dallam)



5c kotta. „Friss”, a rutén tánc egyik „lány” anyaga (Lampert-jegyzék, 235. dallam)

tek, de ezek már nehezebben felismerhetők.⁵⁵ Ehelyett Bartók egy sajátosan átalakított szerkezetet hoz létre, amely, bár az előzményekhez képest fejlettebb formát képvisel, egy nyolcütemnyi periódus után azonnal a kódába torkollik. A szerkesztés zártságát a komponista azzal is hangsúlyozza, hogy a dallamot megosztja a két hangszer között, kétütemes egységekre, motívumokra tagolva a periódust. A 6a–b kotta a 200. oldalon mutatja a 7. dallam eredeti, illetve feldolgozott változatát.

Mint láthattuk, a különböző fejlettségű úgynevezett motívumos táncok Bartók értelmezésében igen közel állnak egymáshoz. A román népzeneben megfigyelt motívumos szerkezetű dallamokat és a magyar dudazene „aprájait” a szerző motívumismétlő szerkezetük alapján rokonította. A leginkább a magyar hangszeres zenére jellemző vonós közjátékzenét jelenlegi tudásom szerint Bartók önállóan nem tárgyalta, szóhasználatában ennek jelölésére csupán a már említett „figura” kifejezést találjuk meg. Bár ezek a formaszervezetek a népzenei gyakorlatban nem jelentenek feltétlenül időbeli sorrendiséget,⁵⁶ a rapszódiaiban feldolgozott

55 Sárosi: *A hangszeres magyar népzenei hagyomány*, 62–63.

56 Tari: „A dudahagyomány továbbélése hegedűn”. 112.



6a kotta. „Friss”, a 7. tánc népi változata (Lampert-jegyzék, 237. dallam)



6b kotta. „Friss”, a 7. tánc Rapszódiaiabeli változata
(A Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd. engedélyével)

dallamok elrendezésük folytán mintha a motívumos szerkesztés fejlődéstörténetét rajzolnák meg, eljutva a régies, csupán egy-egy motívumból álló improvizatív formáktól a zárt szerkezetű periodizált struktúrákig.

A következő ábra vázlatos áttekintést ad a tétel szerkezetéről. A forrásdallamokat a tételben elfoglalt helyük szerinti sorszámmal, illetve magyarra fordított címükkel jelöljük, továbbá a nagyforma határpontjainál megadjuk a próbajelek számát is.⁵⁷ A táncdallamok szerkezetének bemutatására a Bartók által használt megnevezéseket használjuk, aláhúzással emelve ki a motívumos szerkesztésű szaka-

⁵⁷ A próbajelek megadásánál, valamint a *Rapszódia*iból idézett kottapéldáknál a partitúra második, Boosey & Hawkes kiadására támaszkodunk: ©1947, Hawkes & Son, London (1935-ös revízió).

szokat. Olyan szerkezeti egységek jelölésére, amelyekre Bartók terminológiájában nem találunk példát, a jelentésükhöz legközelebb álló kifejezést használjuk, []-ben. Külön sorban jelöljük a motívumos szerkesztésű szakaszok kurrens megnevezéseit, ahogyan ezeket a mai népzenetudományban meghatározzák. Végül az alsó sor folyamatábraszerűen szemlélteti a tétel során kialakuló formadramaturgiát: az első nagy formaegység szabad formájú táncdallamai után az 5. tánc részben szabad, részben zárt formálású anyaga képezi az átmenetet a harmadik egység zárt szerkesztésű táncaihoz.

1 – 2 – 3 – 4. tánc	5. tánc <i>Sebes</i>	6. tánc <i>Párnástánc</i>	7. tánc <i>Avasias</i>
Próbajel: [1]-	[18]-	[34]-	[40]
Bartók: <u>motívumos szerkesztetű</u> ↓	2-soros / „ <u>aprája</u> ” / [„lány” ütemek] ↓	3-soros / „ <u>figura</u> ” ↓	2-soros
Kurrens: ütempáros, motívumismétlő	ütempáros közjátékzene	periodizált vonósközjáték	[...]
Forma: szabad	→ részben szabad	→ zárt	

1. ábra. A „Friss” formadramaturgiája és táncdallamainak formaterminológiája

A tétel nagyformájának, ezen belül pedig a forrásdallamok szerkezeti sajátosságainak áttekintése után most nézzük meg közelebbről az egyes dallamokat s a kiválasztásuk mögött álló, feltételezett zeneszerzői stratégiát.

A „Friss” táncdallamainak kiválasztásáról és feldolgozásáról

Mint már láthattuk, a tétel első négy dallama képviseli a régi típusú, motívumos szerkesztetű réteget. E dallamok mindegyike arról a területről származik, amelyet a komponista a román tánczene szempontjából kifejezetten primitívnek, ősinek tartott. A korabeli Ugocsa vármegye Máramaros térségének szomszédságában helyezkedett el, muzikusairól a Máramarosi kötet előszavában Bartók a következőket jegyezte meg: „Az ugocsa-avasi terület cigányjai csodálatosképen teljesen tisztán őrizték meg dudától öröklött táncdallamaikat.”⁵⁸ A megjegyzés a kötetben közölt hasonló típusú motívumos táncok előadóinak „felcicomázott” előadásmódja ellen szólt, akiknek a zenéjéről viszont korábban megállapította: „A dallamok ősiségét nem csupán primitív karakterük, hanem az a körülmény is bizonyítja, hogy a sokkal tisztább, régiesebb ugocsa-avasi rokon területen kizárólag ilyen tánczenét ismer-

58 A magyar fogalmazvány szövege (*Maramureș* 251., 16. lábjegyzet). A kötet főszövegében közölt német változat: „Die Zigeuner aus dem *Ugocsa-Avaser* Gebiete bewahrten erstaunlich rein die von der Sackpfeife ererbten Tanzweisen.” (*Maramureș* XXV, 1. lábjegyzet.)

nek”.⁵⁹ Talán mindennél többet mond el az ugocsai gyűjtés jelentőségéről, hogy a nagy román gyűjteményben a motívumos szerkezetű táncok között szinte kizárólag az ugocsai hegedűsök táncai képviselik e kategória hegedűn előadott dallamait.⁶⁰

De nem csupán ősiségük lehetett szempont a dallamok kiválasztásánál. Legalább ilyen vonzó lehetett a komponista számára, hogy ezek a táncok, akár hallgatva, akár kései lejegyzésüket nézve, a teljes hangszeres román gyűjtemény talán legvirtuózabb hegedűdarabjai. Komplexitásukat nagymértékben annak köszönhetik, hogy a duda összetett, „zenekari” hangzását egyetlen hegedűn igyekeznek visszaadni, így például a burdonsípot helyettesítő üres húros alátámasztást, túlbujánzó díszítéseket, felső-alsó előkéket használnak, mindezt feszes ritmusban, szélesebb tempóban. Bár az adatközlők csupán egyetlen, a rapszódia 4. táncaként feldolgozott dallamot neveztek dudautánzatnak, Bartók számára egyértelmű volt mind a négy dallam dudát utánzó jellege.⁶¹

A kiválasztás során továbbá fontos volt a komponista számára, hogy ezek a szabad formájú, improvizatív jellegű dallamok valamiképp összekapcsolhatók legyenek, és végeredményben organikus egységet alkossanak. Lampert Vera felhívta már a figyelmet a második, harmadik és hetedik tánc motivikus rokonságára, ezek a táncok ugyanis azonos hangtartományon belül mozognak lefelé hajló dallamvonallal, rokon figurációkkal, motívumokkal.⁶² A második és harmadik tánc szoros rokonságát Bartók a feldolgozásmóddal is hangsúlyozta azért, hogy a tétel többi táncához képest ezek aránytalanul rövid epizódok, és szinte észrevétlenül váltja fel egyik a másikat.⁶³ Ugyanakkor ez a motivikus rokonság kisebb-nagyobb mértékben kiterjeszthető tulajdonképpen a teljes tételre. Ha megnézzük a tétel többi forrásdallamát, mindegyikben találhatunk olyan elemeket, amelyek által rokoníthatóak az előbb említett dallamokkal. A 7. kotta mindegyik tánc egy-egy jellegzetes motívumát mutatja, a könnyebb összehasonlíthatóságért az 1. és 6. táncot transzponálva közöljük.

Először is közös bennük a motívumok lefelé irányuló vonala, amely – egy kivételével – minden esetben a burdonhangértékű *a* vagy *d* üreshúrra érkezik, valamint az egyes hangtartományok középregiszterének figurációi. Az első tánc töredezett, szeszélyes dallamvonala áll a legtávolabb a többi táncétól,⁶⁴ azonban ebben is megtalálható az a dallamok mindegyikére érvényes sajátosság, amely

59 „Die Urtümlichkeit dieser Melodien ergibt sich nicht nur aus ihrem primitiven Charakter, sondern auch aus der Tatsache, daß man in dem fast unberührten, sehr ursprünglichen Ugocsa-Avaser Gebiet ausschließlich nur diese Art Tanzmusik kennt”. Uott, XXII. A szerző fordítása az eredeti magyar fogalmazvány figyelembevételével.

60 Ld.: RFM/1. 652–671.

61 Ld. uott, a 652. dallam jegyzete.

62 Lampert: *Motívumos néptáncok Grieg és Bartók műveiben*, 197.

63 Ugyanezt látszik igazolni az eredeti szerzői szándék a rapszódia fogalmazványában, ahol a két tánc közé Bartók nem tett választóvonalat, ellentétben a többi forrásdallammal, melyeket rendszerint kettős vonallal választott el egymástól. Ld. a 2. rapszódia kéziratos fogalmazványának 6. oldalát, Bartók Archivum 63VPS11D1.

64 Ez a tánc Bartók román gyűjteményének egészét figyelembe véve is egyedülálló, így Lampert Vera szerint épp különlegessége miatt helyezte Bartók a tétel élére. Lampert: *Motívumos néptáncok Grieg és Bartók műveiben*, 196.

1. tánc

2. tánc

3. tánc

4. tánc

5. tánc

6. tánc

7. tánc

7. kotta. „Friss”, 1–7. tánc, első lejegyzések (Lampert-jegyzék, 232–237. dallam)

valószínűleg Bartók egyik elsődleges választási szempontja lehetett. Mindegyik hegedűn játszott táncdallam hangkészlete valamilyen mértékben kapcsolódik a román népzeneire alapvetően jellemző líd vagy akusztikus hangkészlethez. Egyes dallamok a teljes akusztikus sort kihasználják, mások csupán a két skála jellegzetes lídkvartját tartalmazzák, stabil skálafokként vagy csupán átmenőhangként. A zeneszerző minden bizonnyal nem véletlenül válogatott kizárólag ilyen hangkészletű táncdallamokat – hiszen a motívumos szerkezetű táncok között akad számos egyéb hangkészletű darab is. Azonban, mint azt a Máramarosi gyűjteménynek előszavában kifejtette, az itt közölt motívumos táncok szinte kizárólag az akusztikus hangkészletre épülnek, sőt azt feltételezte, hogy magának a kihalt máramarosi dudának is ez volt a skálája, amelyet a hegedűsök a dallamokkal együtt átvettek.⁶⁵ Mint a korábbiakban láthattuk, Bartók a motívumos szerkezetű táncok-

65 Lásd: *Maramureș*, XXI. Bartók feltételezését a terület dudahagyományát feldolgozó dokumentumok hiányában nem tudjuk megerősíteni, azonban elképzelhető, hogy itt is létezhetett egy olyan régies dudazene-hagyomány, mint amelyet Bartók a bihari dudásoknál talált. 1910-es bihari gyűjtőútján Bartók olyan táncdallamokat gyűjtött egy idős dudástól, amelyeknek állandó hangkészlete egyfajta természetes hangsor, líd kvarttal. Ld. Bartók fonográffelvételeinek MH 891–900. számait: Néprajzi Múzeum; digitális másolat az MTA BTK Zenetudományi Intézet Népzenei Archívumában.

ról elsősorban a dudazene tárgyalásakor vagy ezzel összefüggésben beszélt, így nem meglepő, ha a táncok sajátos dallamtípusának a megörökítésével egyúttal a dudazene feltételezett hangsorát is átvette.

A tétel középpontjában álló rutén tánc mind a dallamválasztás, mind a feldolgozásmódja szempontjából figyelmet érdemel. A teljes rutén gyűjtést tekintetbe véve ez a dallam egyértelműen kiemelkedik a többi hangszeres táncdallam közül, hiszen előadója, Szabados Bohács János hegedűjátéka a térség adatközlői között a legmegbízhatóbb és leggazdagabb,⁶⁶ ugyanakkor a dallam komplexitása talán a Bartók által ismert román hegedűdallamok között is egyedülálló. Emellett feltűnik a rutén gyűjtésben ugyanazon paraszthege-dűs előadásában egy, a *Sebeshez* rendkívül hasonló táncdallam, amelynek felirata „Máramarosi oláh tánc”.⁶⁷ A két dallam szerkezete nagy vonalakban megegyezik, hiszen mindkettő egy periodizáló és egy motívumismétlő anyag váltakozásán alapszik, azonban a *Sebes* minden ismétléskor új motívumos anyagot hoz, sőt olykor több motívumot is felsorakoztat, ezenkívül a szakaszhatárokon szabadon improvizáló, üres húros összekötőanyagot iktat be, amellyel lényegesen fellazítja, ugyanakkor komplexebbé teszi a formát. A *Máramarosi oláh tánc* ezzel szemben szigorúbb szerkesztésű, a bevezető, hangszerkipróbálást idéző néhány ütemen kívül nem tartalmaz egyéb „lággy” részt, a motívumos szakaszok pedig szinte azonosan ismétlődnek. Lényegesebb eltérése a rapszódiabeli dallamtól az, hogy ritmusa nem egyenletes lüktetésben mozog, Bartók szóhasználatával „bolgár ritmusú”, ez azonban a lejegyzésben nem tükröződik. A támlapon lévő lejegyzés alapján idézzük a dallam periodizáló, illetve motívumos anyagát (Vö. 4a, b kotta):



8a kotta. Máramarosi oláh tánc, fődallam (Autográf támlap, 105Ruth. F.352b)



8b kotta. Máramarosi oláh tánc, motívumismétlő anyag (Autográf támlap, 105Ruth. F.352b)

66 A rutén gyűjtés hangfelvételei: Népzenei Archívum, MH 1860–1899.

67 Hangfelvételen: Népzenei Archívum, MH 1875b.; lejegyzése a rutén gyűjtés támlapjain: 105Ruth. fol. 40^r. F.352b dallam.

A két dallam rokonságát további források még inkább alátámasztják. A rutén gyűjtés támlapjainak egyikén található Bartók kézírásával egy lista, amely a kölcsöndallamokat sorolja fel, köztük a *Sebest*.⁶⁸ Itt a zeneszerző további részleteket nem ad meg. Ellenben gyűjtőfüzetében, ahol a dallamokat nem jegyezte le, csak a címeket, a *Sebes* mellett zárójelben megjegyzi, hogy „oláh”.⁶⁹ Ezek alapján úgy tűnik, Bartók a Rapszódiaiban feldolgozott rutén táncot román népzeneből átvett kölcsöndallamnak tartotta. Nem kizárt, hogy a dallam kiválasztásában ez is szerepet játszhatott, hiszen így módon az egyedüli rutén tánc közelebb állhat a tétel többi román nyelvterületről származó dallamához.

A korábbiakban felvetett hipotetikus formakoncepció alapján e terjedelmes táncdallam képviseli a szerkezeti fordulópontot, az átmenetet a szabad formálású és a zárt, periodikus építkezésű dallamok között. A feldolgozás módja mintha ezt még inkább kihangsúlyozná. Bartók, miközben a dallam minden lényeges elemét átvette, annak belső szakaszait helyenként kibővítette, oly módon, hogy egyes motívumos szerkezetű részeit periódussá egészítette ki – ugyanakkor ennek ellensúlyozásaként megnövelte az improvizatív, „lágý” részek terjedelmét. A 2a és b ábra a *Sebes* eredeti és feldolgozott változatának formai szerkezetét mutatja be:

Forma: x	A	x	A _v	x	b1	x	b2	x	A	x	b3	[A	x	A _v	x	b3	x	A	x	b3	x]
Ütemek: 4+4+4	4+4	3	4	1	2+2+2	3	2+2+2	3	4+4	3+7	2+2+2+2	4+4	3	4	3	2+2+2+2	1	4+4	3+6	2+2+2+2	2]

2a ábra. Az Uveanyí szerkezete

Forma: x	A	x	A _v	x	b1	x	b2	x	A	b3	b3 _v	→
Ütemek: 6+5+5	4+4+1	3+4	4+4+1	12	2+2+2	4+8+4	2+2+2+2	7	4+4+9	2+2+2+2	4+4	20

2b ábra. A Rapszódia rutén epizódjának szerkezete

Mint korábban már említettük, az eredeti dallam (2a ábra) egy kétsoros, periodizáló, (itt A-val jelölve) és egy szakaszonként változó motívumismétléses szerkesztésű anyagból (b1, b2, b3) áll; e kétféle anyag közé rendszerint valamilyen összekötő „lágý” rész (x) ékelődik. A Bartók által rögzített felvételen ez a zárt, valamint szabad szerkesztésű szakaszok váltakozásából álló dallamegység (az ábrán vastagított | jelöli az egységhatárokat) négyszer ismétlődik; a komponista csak az első két szakaszt jegyezte le, az utolsó két eljátszás a már hallott elemeket ismétli a belső szerkezet kisebb-nagyobb variálásával (az ábrában szürke kiemeléssel). A feldolgozás ezt a harmadik és negyedik eljátszást nem tartalmazza, viszont az első két szakaszt lényegesen kibővíti: az eredeti 73 ütem helyett a Rapszódiaiban,

68 Bartók Archívum: 105Ruth: fol. 1^r., egy sor dallamszám alatt a megjegyzés „kölsön”. Ezen dallamok nagy része magyar átvétel, amire Bartók többek között *A magyar népdal* előszavában fel is hívja a figyelmet. Ld. Bartók Béla: *A magyar népdal*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1924. LXIV.

69 Bartók Archívum: T.III-as népzenei gyűjtőfüzet. BH/I-110, fol. 17^r.

az első kiadás (Universal Edition) változatában 143 ütem áll.⁷⁰ Leginkább a „lány” részek terjedelme nőtt meg jelentősen, ezáltal a forma töredezetté vált, az eddig összetartozó részek elkülönültek egymástól (lásd a 2b ábrát). Ezenkívül az ábrán „A_v”-vel valamint „b2”-vel jelölt részeket Bartók zárt periódussá egészítette ki, így ezek a közjátékokkal elválasztott részek zárt egységekké alakultak, amelyek ráadásul különálló karaktereket is kaptak (*grazioso*, *dolce*, *scherzando*). Az epizód végén az utolsó motívumos anyagból egy újabb periódus alakul új hangnemben, és ennek továbbvezetése visz el a következő táncig.

A feldolgozásban maga a dallamanyag is erőteljes beavatkozásnak lett alávetve: a népi játékmód meglevenítése érdekében a komponista átvette az eredeti előadásban jelen lévő sajátos játéktechnikai megoldásokat (üres húros technika, „dűvő” hangsúlyok, tenutós, darabos vagy kettős kötéses artikuláció), és ennek szellemében dúsította tovább a dallamot, másrészt virtuóz kettősfogásokkal, oktávmenetekkel, pizzicatóval és egyéb bravúros technikai elemekkel tette azt hangversenyszerűbbé.

Ennek szellemében folytatódik a *Rapszódia* a 6. táncsal, a *Párnástánc*sal, amely – Lampert Vera megállapítása szerint – a tétel csúcspontja így tehát a zeneszerzői bravúr egyik kimagasló pillanata is.⁷¹ Bartók valószínűleg azért is választott ide már eredeti alakjában zárt szerkezetű táncot, mert a forma szilárdsága miatt ez alkalmasabb a komplex zeneszerzői megmunkálásra. A kanásztáncjellegű fődallam még a maga nyers egyszerűségében, áttetsző kísérettel szólal meg, de a szerző által „figura”-ként megjelölt két közjáték már a nyugatias technikának megfelelő virtuóz kettősfogásokkal, pizzicato négyesfogásokkal van dúsítva. A tánc egyik leginkább figyelemre méltó momentuma az a többszintes, látszólag polimetrikus szerkezet, amelyben a komponista, kihasználva a második közjáték „eltolt” ritmusát (zongora), az ezáltal $\frac{3}{4}$ -es lüktetésűvé vált dallamra ráhelyezi a $\frac{4}{4}$ -es metrumú első közjátékot (hegedű):

9. kotta. „Friss”, 6. tánc, 36. próbajel (A Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd. engedélyével)

70 ©1929 Wien: Universal Edition. A Boosey & Hawkes kiadásban ez az epizód 8 ütemmel rövidebb.

71 Lampert: *Motívumos néptáncok Grieg és Bartók műveiben*, 197.

A 7. tánc, az *Avasias* dallamát, bár eredetileg szabad szerkezetű motívumismételő dallam volt, Bartók 2 x 4 ütemes sorpárrá alakította át (lásd az 5a és b kottákat). Ezáltal a megelőző tánc „figura”-ként, utójátékként jelen lévő motívumos anyagához viszonyítva itt a motívumos eredetű, de zárt szerkesztésű dallam már önálló képződmény, tehát a népzenei formaképzés szempontjából fejlettebb szinten áll. Ezt a sorpárt Bartók azonban már nem formálja teljes strófává, ugyanis ezen a ponton, a darab záró strettája előtt a bartóki dramaturgia inkább sűrítést kíván.

Kompozíciós szempontból a kóda a darab legproblematisabb szakasza.⁷² A fűzerszerkezetet alkotó táncok képlékeny formájából adódóan a Rapszódia komponálása során a táncok hossza, a nagyformában betöltött arányai, a szabadon komponált összekötő szakaszok folyamatosan változtak, de mind az arányosság, mind a felhasznált anyag szempontjából a tétel befejezése változott a legtöbbet. A kéziratok forrásokban megjelenő számos revízió a két publikált befejezés fokozatos kialakulásáról tanúskodik.⁷³ E két alapváltozat között viszont jelentős idő- és koncepcióbeli különbség van.⁷⁴ Hogy a zeneszerző miért érezte szükségesnek több év távlatából a darab befejezésének gyökeres átalakítását, erre a Bartók-kutatók már többféle magyarázatot is fölvetettek. Somfai László szerint az 1. hegedű-zongoraszónátával való hasonlóság elkerülése végett készült a második verzió, hiszen Bartók hangversenyein a két darab gyakran szerepelt egy műsoron.⁷⁵ Fiona Walsh, némiképp elveszve a köztes verziók pontos kronológiájának rekonstruálásában, a zeneszerző hezitálásaként, bizonytalanságaként értelmezi a számos verzió közötti átfedéseket, és úgy gondolja, Bartók nem volt elégedett az első befejezéssel.⁷⁶ Ennél meggyőzőbb Lampert Vera véleménye: a második verzió alapvetően az utolsó tánc anyagából építkezik, szemben az eredeti verzióval, amely e tematikus anyagtól független, egyéni hangú, szeszélyes befejezés. Ezért Lampert úgy véli, a 7. tánc továbbfejlesztésével a komponista talán igazságot akart szolgáltatni a népi anyagnak, ezáltal is organikusabbá téve a darabot.⁷⁷ Az új befejezés keletkezésé-

72 A befejezésváltozatokat vizsgáló tanulmányokról ld. a 8. lábjegyzetet.

73 Somfai László tíz, Fiona Walsh és Lampert Vera hét köztes befejezésváltozatról, illetve stádiumról beszél. Ld. uott.

74 Az első változat 1929-ben jelent meg az Universal kiadásában, míg az 1945-ös revízióként 1947-ben publikált Boosey & Hawkes-változat Somfai László megállapítása szerint nem lehet későbbi 1935-ös-nél. Ld. Somfai: *Bartók Béla kompozíciós módszere*, 200.

75 Uott. – Székely Zoltán, aki Bartók dedikációajánlatára maga választotta a két rapszódia közül a másodikat, úgy fogalmaz: „Perhaps Bartók made that original ending because the First Violin Sonata has a similar ending, and that is the character of it. The latter version has a somewhat sweet character and is not really a fiery ending as it was originally. [...] so while maybe the original ending had some similarities with the First Sonata, it was better. It was in character.” („Bartók valószínűleg azért írta az eredeti befejezést, mert az hasonlít az 1. hegedűszonátáéra, és ez annak a karaktere. A későbbi verzió befejezése valamelyest édeskés, nem igazán tüzes, mint amilyen eredetileg volt [...], tehát bár az eredeti befejezés hasonlított az első szonátáéra, az jobb volt. Az karakterben volt.” Claude Kenneson: *Székely and Bartók. The Story of a Friendship*. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1994, 115–116.

76 Walsh: *Variant Endings for Bartók's Two Violin Rhapsodies (1928–1929)*, 234–256.

77 Lampert kiemeli az első verzió különböző stádiumaiban is megjelenő tematikus egységesítés hajlamát, itt azonban ez elsősorban a második táncdallam motívumainak a visszaidézésében nyilvánult meg. Ld. Lampert: *The Evolution of Alternative Endings*, [9–15., 20–21.]

ben minden bizonnyal több szempont is közrejátszott, köztük az a stílár, kompozíciós gondolkodásbeli változás is, amely a zárószakasz átírása mellett a tétel többi szakaszának a módosítását is eredményezte. A második kiadásban a táncok feldolgozása sok szempontból visszafogottabb, a táncok szellemében továbbkomponált átvezető részek jelentősen megrövidülnek, a fogalmazásmód egészében véve egységesebb, tömörebb.⁷⁸ E változás részletes tárgyalásához talán érdemes volna megvizsgálni, hogyan módosult a két verzió feltételezett komponálási ideje között Bartók népzenevel és a népzene feldolgozásával összefüggő gondolkodásmódja, ez azonban további kutatást igényel.

Ha elfogadjuk a tanulmány elején felvetett hipotézist, miszerint a 2. rapszódia „Friss” tétele a 2. hegedű-zongoraszónáta koncepciójának az újrafogalmazása lenne, úgy ez még inkább figyelmeztet a két kompozíció merőben eltérő jellegére és rendeltetésére. A szónáta, párdarabjával, az 1. hegedű-zongoraszónátával együtt a külföldi zeneszerzői bemutatkozás céljából készült, ennek megfelelően Bartók a népzene szellemében komponált egyéni tematikával hivatkozik stílusának népzenei gyökereire. Ezzel szemben a rapszódia csillogó, virtuóz hangversenydarabnak íródott, így természetes, hogy az immár népzenei feldolgozásként elképzelt műfajban a zeneszerző kiindulópontja a népzenei repertoár legsajátabb, legvirtuózabb dallamai voltak. E motívumos szerkezetű táncok egyedeinek kiválasztása a zeneszerző kompozíciós stílusáról árulkodik. A tétel többi forrásdallamának a kiválasztása viszont mintha a zeneszerző népzene-tudományi tapasztalatainak a hatását is tükrözné. Mint láthattuk, Bartók értelmezésében az itt feldolgozott összes táncdallam többé-kevésbé rokonságban áll egymással, mondhatni egymásból fejlődtek ki. A kialakuló formadramaturgia tehát mintha ennek a motívumos tánc típusnak a fejlődéstörténetét rajzolná meg. A *Rumanian Folk Music* előszavában a motívumos táncra vonatkozóan Bartók felteszi magának a kérdést, hogy vajon ez a határozatlan szerkezet valóban egy korai, a zárt szerkezet kialakulását megelőző ősi állapotot tükröz-e. Vagy épp ellenkezőleg, esetleg romlásból fakad?⁷⁹ A 2. rapszódia motívumos táncainak ilyen sorba rendezésével mintha már jó előre megadná erre a kérdésre a választ.

78 A különböző verziók terjedelméről, egyes szakaszainak arányairól ld. Somfai: *Bartók Béla kompozíciós módszere*, 199.

79 *RFM*/1., 50.

ABSTRACT

VIOLA BIRÓ

RECONSIDERING THE FOLK MUSIC SOURCES OF BARTÓK'S SECOND RHAPSODY FOR VIOLIN AND PIANO

When he composed a pair of virtuoso concert pieces for his violinist partners Joseph Szigeti and Zoltán Székely in 1928, Bartók reformulated the genre of the rhapsody, making it an arrangement of authentic folk music of high artistic demand. For both of his violin rhapsodies the composer chose unconventional formal structures: their second movements show continuous chain-like forms, in which folk dances follow each other without any recapitulation. In the case of the 1st rhapsody this recalls a kind of traditional order of Sunday dancing events in villages. In the fast (“Friss”) movement of the 2nd rhapsody Bartók turned to the most virtuoso examples of peasant dances he ever collected, the type he called „melodies with motif-structure”. By examining the various strategies of choosing and arranging the folkdance melodies, Vera Lampert has pointed out that the close motivic relationship of some of the melodies served the cohesion of this unusual formal structure of the 2nd rhapsody. Beyond compositional purposes, the selection and ordering of the source melodies seems to have been influenced also by the composer’s ethnomusicological findings. In this article I examine the folk melodies of the “Friss” movement in the light of Bartók’s musicological writings. According to the composer’s scientific observations, all of the melody types used in this movement seems to be typologically related to one another. Consequently, their placement and arrangement show a kind of evolutionary progression, from the free improvisatory structures to melodies of periodic structure. The proposed formal-dramaturgic conception reminds us of the idea behind the formal plan of the 2nd sonata for violin and piano (1922) as discussed in László Somfai’s analysis.

Viola Biró (1985) studied musicology at the Gheorghe Dima Academy of Music in Cluj-Napoca (Kolozsvár), Romania (2004–2008), and at the Liszt Ferenc Academy of Music in Budapest (2008–2010). Since 2010 she has attended doctoral studies in musicology at the same institution. She is writing her dissertation on Béla Bartók’s research into Romanian folk music and its influence on his compositions.

K Ö Z L E M É N Y

Szabó Balázs

„ÉS SZIGETI MÁSKÉPP JÁTSZIK...”*

Bartók 2. hegedű–zongoraszonátájának 1940-es lemezfelvételéről

Létezik egy mesterműnek tökéletes előadása? Úgy gondolom, egyetértünk abban, hogy inkább nem. De mi a teendő, ha egy interpretáció a mestermű közmegegyezéssel az ideálshoz legközelebb álló megszólaltatásának minősítetik? S ha ez a bizonyos olvasat éppenséggel azért válik etalonná, mert maga a zeneszerző üti rá előadóként a hitelesség pecsétjét?

Ha egy komponista kidolgoz egy műhelyére jellemző, kifinomult notációs rendszert, művei autentikus tolmácsolása elől látszólag minden akadályt elhárít, hiszen immár egyszer s mindenkorra bizonyos megoldásokat megengedő, másokat elvető kottaszöveg igazítja útba az előadót, aki képességéhez és tudásához mérten igyekszik ezután a csúcs felé, a továbbhaladást lehetővé tévő illetve tiltó táblákkal zsúfolt – s olykor egyre keskenyebbé és síkosabbá váló – meredek ösvényeken. Bartók zenéje sokak számára ilyen objektív utasításokkal átláthatóvá és átjárhatóvá tett világnak tűnik – a Bartók-kutatás azonban többször is rámutatott már, hogy az előadónak a notáció valóban viszonylag zárt rendszere ellenére itt sem kell lemondania személyiségéről: a zeneszerző saját műveit rögzítő felvételeinél, minden pillanatában átélt, elemi erejű muzsikálásánál jobb tanút nem is állíthatnánk az Egyéniség ügyének védelmébe.

E lemezek (hasonlóan Richard Strauss, Rahmanyinov, Stravinsky vagy éppen Messiaen felvételeihez) zenészgenerációk számára szolgáltak és szolgálnak kiindulási és viszonyítási pontként. Szeretném is gyorsan leszögezni, hogy amikor most látszólag egy ilyen lemezetalon részlete ellen intézek támadást, nem a tabudöntögetés szándéka vezérel. A 2. hegedű–zongoraszonáta alig fél perces részletének mikroszkóp alá helyezésével a kotta és az interpretáció közötti kapcsolat, az előadói szabadság és hitelesség problémáit vizsgálom: ha pedig munkám e szakasz helyes értelmezéséhez a gyakorló zenészek számára is segítséget ad, öröömöm kétszeres lesz.

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság „Műelemzés – ma” címmel rendezett konferenciáján, az MTA Zenetudományi Intézet Bartók-termében 2011. október 8-án elhangzott előadás átdolgozott változata.

A Bartók-életmű egyik legjelentősebb hegedűs interpretátora, Szigeti József a zeneszerző kedvelt kamarapartnere volt: 1927 és 1941 között összesen tizenhat alkalommal álltak együtt pódiumra, a klasszikus repertoár nagy darabjai mellett több Bartók-kompozícióval és -átirattal (2. szonáta, 1. rapszódia, Bartók–Székely: *Román népi táncok*, Bartók–Szigeti: *Gyermekeknek*, *Kontrasztok*).¹ Együttműködésük egyik legfontosabb dokumentuma az a mára legendássá vált lemezfelvétel, mely a washingtoni Library of Congress Coolidge-auditóriumában rendezett 1940. április 13-i matinéhangversenyük műsorát rögzíti:² a koncert első félidejében Beethoven A-dúr („Kreutzer”) szonátája (Op. 47) és Debussy hegedű–zongoraszonátája, a másodikban Bartók 2. szonátája és 1. rapszódiaja csendült fel. A Bartók-kutatásban elsősorban a 2. szonáta miatt vált fontossá e lemez: az előadás formátuma, a számtalan finom részletmegoldás a mű interpretációtörténetének alapkövévé tesz a bejátszást.

A törekvés a szerzői szándék lehető leghitelesebb közvetítésére Szigeti művészegyenységének egyik legjellemzőbb, széles körben elismert vonása volt. Ez a közvetlen kapcsolat a zeneszerzővel a művészt a 2. szonáta hegedűszólamának tökéletes előadójaként láttatják: ezért érdemelnek kitüntetett figyelmet egy másik nagy Bartók-interpretátornak, Székely Zoltánnak a felvételt illető kritikus megjegyzései. 1985. április 11-én a kanadai Banffban Sebő Ferenc által rögzített visszaemlékezésében a következőket mondta:³

Aztán később játszottuk az Elsőt, Másodikat [tudniillik szonátát] – mindig Budapesten. Ez nem volt egyszerű Bartókkal sohasem. Ami azonban a magyar zenét illeti, azzal összefüggésben ő nem adott nekem tanácsokat. Nem volt arra semmi ok.

A leírt kotta alapján is jól meg lehetett csinálni?

Igen, és ha volt valami észrevétele, megjegyezte. De Bartók nem szeretett „megjegyezni”. [...]

Szóval Bartók nem szeretett instrukciókat adni?

Nem, nem sokat mondott. Ha együtt játszottunk, tett pár megjegyzést... Rendszerint mindenki mond valamit, és azt egy kicsit megbeszéli. Bartók azonban nem volt az a típus, aki belemegy és elkezd gyakorolni, együtt játszani. Ezt ő nem csinálta.

Szóval inkább elvárta a másiktól, hogy az tudja?

Igen. Itt vannak például a lemezek. Bartók nem sok lemezt készített, de nyilván ismeri a híres „Library of Congress”-felvételt [...] Valahol olvastam, hogy ez egy meglehetősen improvizált koncert volt, mivel ők – ezúttal is mindenféle akadály következtében – nemigen próbáltak, bár Bartók meglehetősen gyakran játszott Szigetivel. [...] ⁴ Tudja,

1 Emberi-művészi kapcsolatuk legalaposabb feldolgozása Somfai László dolgozatában olvasható, lásd Somfai László: „Bartók and Szigeti”, *The New Hungarian Quarterly*, Vol. XXXIII., No. 128. (Winter 1992), 157–163.

2 Bartók második amerikai útjának első hangversenyéről van szó, a 15. születésnapját ünneplő Elisabeth Sprague Coolidge Alapítvány 9. kamarazenei fesztiváljának második koncertjéről, melyet Harold Spivacke, a könyvtár zenei részlegének vezetője szervezett.

3 Sebő Ferenc (szerk.): „Bartók nem szeretett ’megjegyezni’... Kanadai beszélgetés Székely Zoltánnal”. *Muzsika*, 38. évf., 11. sz. (1995. november), 34–37. (a továbbiakban: Székely Zoltán 1985).

4 Tizenhat közös fellépésük során mind a 2. szonátát, mind az 1. rapszodiát hét-hét alkalommal játszották együtt nyilvánosság előtt (az előbbi 1928 és 1940, az utóbbit 1930 és 1941 között).

az egész egy kissé ideges, a 2. szonáta is, meg a Rapszódia is. Lehet, hogy Szigeti valóban ideges is volt, például azért, mert nem volt próba... A 2. szonátában Szigeti olyasmiket csinál, amik nincsenek leírva – azaz, másképpen szerepelnek a kottában. Hogy ezt azután Bartók elfogadta-e, nem szolt?... Van egy egészen jellegzetes részlet a 2. szonáta végén: egy kadencia, amely meghatározott technikát kíván, ami nem mindennapi, tehát elő kell adni – egyszerűen az effektusa nem a megszokott. Ismétlődő hangok ujjazatváltással, nem pedig vonóváltással. És Szigeti, meglepő módon, ezt nem csinálja. Pedig ez egy különleges effektus, amelyről az ember azt gondolná, hogy ha Bartók ezt így írta, akkor azzal akart valamit. Én Bartókkal mindig úgy játszottam, ahogyan az – feltételezem – az ő szerzői szándékának megfelelt. Nem is jutott eszembe erről vele külön is beszélgetni. És Szigeti másképp játszik.

A szóban forgó cadenza 54 után kezdődik, s 56⁻¹-ben a 2. szonáta nyitótételéből ismerős *hora lungă*-téma utolsó visszatérésébe torkollik. A Székely által említett „jellegzetes részlet” az 55⁻³-tól az 55⁺⁸-ig terjedő szakasz:

poco a poco più vivace e stretto

1. kotta. Bartók: 2. hegedű-zongoraszonáta (1922) BB 85 / 2. tétel – 55⁻⁴-tól 55⁺¹²-ig (© by Universal Edition Wien)

Ez a cadenza nem előzmények nélküli az életműben: az 1. szonáta nyitótételének kidolgozásában írt Bartók – a mű táncfináléját előlegezve – hasonló hangpárokat a hegedűszólamban (2. kotta).

Nagy elméleti munkájában, az 1964-ben megjelent kétnyelvű *A Violinist's Notebook*-ban (*Egy hegedűs jegyzetfüzete*) Szigeti részletekbe menően tárgyalja a 2. szonáta hegedűszólamát.⁵ A cadenzáról szólva először is rámutat a Kontrasztok zárótételének hegedűcadenzájával való hasonlóságára, majd a megszólaltatásra vonatkozóan a következő megjegyzést teszi:

5 Szigeti József: *A Violinist's Notebook*. London: Gerald Duckworth & Co Ltd, 1964, 35–38.

18 (♩ = 112)

con impeto

f marc.

Xeo. *

Xeo. *

Xeo. *

Xeo. *

Xeo. *

2. kotta. Bartók: 1. hegedű-zongoraszonáta („Op. 21”) (1921) BB 84 / 1. tétel – 18⁺¹–18⁺⁸
(© by Universal Edition Wien)

Int the climactic *cadenza* beginning just before [55] sharp articulation is required in such fragments. The *legato* notation here is not explicit.

In der Steigerung der unmittelbar vor [55] beginnenden Kadenz ist in diesen Gruppen nach [55] ein Abtreten notwendig. Die gedruckte Legato-Notierung ist hier nicht genau genug.

A közvetlenül 55 előtt kezdődő *cadenza* fokozásában a [négyes] csoportokban 55 után elválasztás szükséges. A nyomtatott *legato* vonás itt nem pontosan elégséges.

55 után Szigeti a négyes kötések tehát (egy vonóra játszandó) kettes kötésekre bontja fel a vonó pillanatnyi megállításával, s ezt a megoldást alkalmazza 55⁺⁵-től a hatos és nyolcas csoportok előadásában is – a felvételen a kérdéses szakasz ekként végig *agitato* játszott hangpárookra tagolódik.

Székely viszont arra utal, hogy e hangcsoportok előadásának lehetséges egy másik módja is: sima vonóhúzással, a négyes csoportok azonos 2. és 3. hangjait különböző ujjal játszva. A hangpárokból ekként hosszabb menetek alakulnak ki (lényegében ritmizált *glissandók*), s az egyre hosszabb vonóhúzások (hatos és nyolcas kötés) egyre nagyobb feszültséggel töltik meg az ismétlődő, „jajongó” frázisokat. Így mindjárt értelmet nyernek a *sforzatók* is, melyek Bartók szándéka szerint csak egy nagyobb hangcsoport első hangját emelik ki, míg Szigeti megol-

dása gyakorlatilag minden hangpárt újabb és újabb (felesleges) hangsúlyokkal lát el.⁶

Nem csodálkozhatunk rajta, hogy Székely kritikával fogadta kollégájának az általa megszokottól valóban nagyon elütő játékmódját. Ráadásul itt tudatos zeneszerzői koncepcióváltásról is szó van, igazolja a források vizsgálata: a fogalmazványban „kétszintes” legatoívek láthatók (tehát a négyes kötések alatt további két-két hang összekötve), a tisztázatlanban 55⁻³-tól 55⁺⁸-ig a négyes hangcsoportok hangjai (amennyiben a 2. és 3. hang ugyanaz) kettős vagy kettős és négyes kötéssel állnak. A nyomtatott forma hosszabb íveket rajzoló, ujjcserés megoldása (jóllehet ujjrend nem igazít útba)⁷ így későbbre datálható, lehetséges, hogy akár az első előadások tapasztalatai alapján változott meg Bartók elképzelése.

Székely ugyanakkor bizonyos értelemben tárgyilagos marad:

Bartók nem mondott semmit. Egyszóval, ha neki tetszett ez is, az is, akkor elfogadott mindent, ami számára elfogadhatónak tűnt. Vagyis nem magyarázott. Nem lehet azt állítani – legalábbis általánosságban, hogy Bartók *pedáns* volt. Nem volt az. Ő nem volt az a típus, akinek egészen pontos elképzelései vannak: hogy így van vagy úgy kell – amilyen egy pedáns tanár. Arról szó sem volt.⁸

Miről van tehát szó? Ahogy Somfai László fogalmaz:

[...] a zeneszerzőnek fontosabb volt a nagy formátumú, jelentős, ihletett előadóművészi megközelítés, mint a részletekben (akár a zenei nyelvben-anyanyelvben, hasonló szellemű rubatókban és agogikában) tetten érhető „hitelesség”.⁹

Szigetit tehát nem szabad elhamarkodottan elítélnünk. Semmi biztosíték nincs rá, hogy Bartók a próbák során nem fogadta-e el ezt a megoldást is, mely első szándéka volt, s melynek heves indulata egyébként harmonizál a zene karakterével. Az sem bizonyítható, hogy egyáltalán közölte-e Szigetivel a kérdéses részletre vonatkozó megváltozott elképzelését. Nagyon is lehetséges, hogy nem: a próbák és hangversenyek során nyilván mérlegelte a hallottakat, és jónak (legalábbis a maga számára elfogadhatónak) találta a hegedűs koncepcióját. Ugyanakkor most sajnálhatjuk igazán, hogy a 2. szonáta általa legjobbnak tartott előadójától, Arányi Jellytól nem maradt ránk felvétel.

Ha a szakasz pontos zenei-technikai megoldását keressük, a probléma persze nem intézhető el ennyivel. A cadenzára fókuszáló, a 2. szonáta 17 lemezfelvételét érintő vizsgálatom érdekes eredménnyel járt: 10:7 arányban a hangpárok elválasz-

6 Ezt a villámgyors ujjcserét igénylő, különleges technikai elemet már Paganini is használta, például a hegedűre és gitárra írt D-dúr *Cantabile* (M. S. 109) végén.

7 Az 55⁻¹ utolsó négy hangja felett látható ujjrend (2–1–1–0) éppenséggel sugallhatja a négyes csoport két hangpárra való felbontását, az 55⁺¹ első tizenhatoda felett álló 4. ujj azonban már csak a tizenhatodcsoportnak a D-húron való előadását jelzi, s a folytatásra nézve nem igazít útba a vonókezelést illetően – márpedig Székely megjegyzése elsősorban a következő ütemekre vonatkozik.

8 Székely Zoltán 1985, 35.

9 Somfai László: „A nagy crescendók komponistája”, *Muzsika* 49. évf., 3. sz. (2006 március), 6–13.

tása, tehát a „helytelen” megoldás került fölénybe. A magyar hegedűsök közül a legtöbben ráadásul a rossz oldalon foglaltak helyet – a külföldiek mintha pontosabban olvasnák a kottát, a részlet legkorrektebb megszólaltatása is Christian Tetzlaff és Leif Ove Andsnes 2004-ben készült lemezén hallható. Ugyanakkor az előadói koncepció izgalmas újragondolására is akad példa: Gidon Kremer és Pauk György két-két felvételt is készítettek a műből – míg az első lemezek (mindkettő 1981-es) elválasztják a hangpárokat, addig másodjára (más zongoristával) a Székely-féle megoldást alkalmazzák.

Az elmondottak természetesen semmivel sem csökkentik az 1940-es lemez történelmi értékeit, melyek legszebb összefoglalása Somfai Lászlóé:

[...] a nagyforma íve, dramaturgiája éppoly nagyszerű ebben az előadásban, mint a részletek sokszor írásban nem is rögzített árnyalatainak kidolgozása. Ez az a Bartók-interpretáció, amelyhez napjaink avatott előadóművészei is visszazarándokolnak, hogy ellenőrizték és megújítsák a pusztán kottából kibetűzött maguk Bartók-képét!¹⁰

Mindazonáltal – a jelek szerint – e zárandokútnak még korántsem értünk a végére.

10 A Qualiton-kiadás (LPX 11373–74) kísérőfüzetéből.

ABSTRACT

BALÁZS SZABÓ

“AND SZIGETI PLAYS IT DIFFERENTLY...”

The 1940 Recording of Bartók's 2nd Violin Sonata

The Sonata for Violin and Piano No. 2 is one of Bartók's important works which we know how the composer performed. It was recorded by Bartók and József Szigeti in the Coolidge auditorium of the Washington Library of Congress on April 13th 1940, and to this day it is often referred to as the benchmark performance from the interpretative standpoint. It particularly deserves our attention in that part of Szigeti's reading of the work was strongly criticised by another important violinist who knew Bartók, Zoltán Székely – who in his remarks referred to the composer. My study examines the links between the score of the work, its interpretation and the recording, in pursuit of what may be the authentic performance we can deduce from the memoirs of Zoltán Székely.

Balázs Szabó (*1970, Székesfehérvár, Hungary). He studied violin with Csaba Pothof in Győr between 1989–1993. Since 1993 he has been a music teacher at the László Hermann Music School and Music Secondary School in Székesfehérvár. Between 1995–2003 he studied musicology at the Ferenc Liszt University of Music in Budapest. Since 2002 he has been teaching at the Széchenyi University in Győr.

MŰHELYTANULMÁNY

Szabó Ferenc János

LISZT UJJLENYOMATA*

Liszt Ferenc ujjrendjei az 1830-as években

1. rész

1. A zongoratechnika fejlődése a 19. század elején

A 19. század első felében a virtuóz zongoratechnika addig nem látott fejlődésen ment keresztül. Mint minden elméleti leírás, a hangszeriskolák is utólag reflektáltak a változásokra. A korszak legjelentősebb zongorapedagógiai összefoglalásai Johann Nepomuk Hummel háromkötetes *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel*¹ és Karl Czerny Op. 500-as négykötetes *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule*² című művei. Czerny utóbb 584. opusaként összefoglalta hatalmas művét, *Kleine theoretisch-practische Pianoforte-Schule für Anfänger*³ címmel. A mai zongoraiskolák felől nézve meglepőnek tűnhet, hogy mindketten teljes, nem is rövid fejezetet szentelnek az ujjrendeknek.

Hummel és Czerny ujjrendhasználatának legfontosabb vonásai nem különböznek egymástól. Véleményüket, javasolt megoldásaikat messzemenően befolyásolja, hogy ebben a korszakban az ujjrend kiválasztásának alapja a kényelem és a já-

* A Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Zenetudományi Tanszékének 2010. november 21-én a Régi Zeneakadémián megrendezett „Liszt örökében” című diákkonferenciáján elhangzott előadás írott változata. Itt szeretnék köszönetet mondani Kaczmarczyk Adrienne-nek, Gulyásné Somogyi Klárának, Dalos Annának és Domokos Zsuzsannának az előadás hangzó és írott verziójának előkészítésében, valamint Györfly Istvánnak és Nagy Péternek a források felkutatásában nyújtott segítségükért.

1 Johann Nepomuk Hummel: *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel, vom ersten Elementar-Unterrichte an bis zur vollkommensten Ausbildung*. Wien: Tobias Haslinger, 1828. (LFZE Magyar Zenetörténeti Kutatókönyvtár, RGY 8819/I–II. A harmadik kötet az elsővel van egybekötve.) (A továbbiakban: Hummel.)

2 Carl Czerny: *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule von dem ersten Anfange bis zur höchsten Ausbildung fortschreitend*, Op. 500. Wien: Anton Diabelli & Comp., 1839. A negyedik, pótkötet 1846-ban jelent meg. Az LFZE Magyar Zenetörténeti Kutatókönyvtárában csak az 1. kötet található meg. Az ujjrendekről szóló 2. kötet adatait Ki Tak Katherine Wong *The Contribution of Carl Czerny to Piano Pedagogy in the Early Nineteenth Century* című PhD értekezése (University of New South Wales, 2008) alapján közlöm. (A továbbiakban: Wong Diss.) Wong Czerny Op. 500-as zongoraiskolájának korabeli angol fordításából dolgozott: Carl Czerny: *Complete Theoretical and Practical Piano Forte School*, Op. 500. Ford. J. A. Hamilton, London: Mess^{RS} R. Cock & C^o., 1839.

3 Carl Czerny: *Kleine theoretisch-practische Pianoforte-Schule für Anfänger*. Op. 584. Wien: Ant. Diabelli und Comp., [1841?]. (LFZE Magyar Zenetörténeti Kutatókönyvtár, RGY 24.558) Az eredeti nyelvű idézetet ebből a kötetből közlöm. (A továbbiakban: Czerny.)

ték biztonsága, míg szinte egyetlen célja a technikai anyag elsajátítása volt.⁴ Az alapszabályokban egyetértének, mindössze a kivételes esetek megengedésében fordul elő némi eltérés. Mindkét iskola szerzője reflektál az adott korszak játéktechnikai előrelépéseire, így a 11 évvel későbbi Czerny-iskolában már több technikai újdonságot találunk. Abban azonban nincs különbség, hogy ujjgyakorlatok százaikat, illetve kisebb kompozíciókat, etűdöket is beillesztettek az ujjrendek gyakorlásához – hangonként beszámozva a használandó ujjak szerinti jelöléssel. Hasonló, zongorapedagógiai céllal írt etűdök ezrei keletkeztek ebben a korszakban, jelezve a zongoratechnika robbanásszerű fejlődését.⁵

Ezek mellett egy új műfaj is született a 19. század elején: a művészi zongor-etűd. Minden virtuóz megírta a maga technikai felkészültségét reprezentáló etűdjeit. Jellemzően a század harmincas éveiben keletkeztek az első igazán művészi mondanivalóval ellátott etűdök. Ezek a darabok – Schumann, Chopin és Liszt művei – a magas szintű zenei tartalmat hasonlóan magas szintű technikai problémákkal párosítják.⁶

Liszt lenyűgöző technikai tudását a ma szinte egyáltalán nem játszott, 24 tételnek szánt *Grandes Etudes* darabjai érzékeltetik a legjobban. A sorozat, amelyből csak 12 etűd készült el, az 1826-ban Op. 6-ként megjelent 12 etűd átdolgozása, így valóban jól reprezentálja Liszt technikai fejlődését. A sorozat első kiadása 1839-ben jelent meg.⁷

2. Liszt Ferenc művészi fejlődése 1826 és 1839 között

Liszt a két etűdsorozat megírása között hatalmas változáson ment keresztül. 15 éves kamaszból 28 éves, haladó gondolkodású férfivá, sőt háromgyermekes édesapává, csodagyermekből csodált zongoraművésszé vált. Ez az út azonban korántsem volt felhőtlen. Czerny keze alól kikerülve apjával járta a világot mint zongorázó csodagyermek, azonban az igazán nagy kibontakozás csak később, apja halála után, az 1830-as években kezdődött.

Technikai fejlődését hatalmas szorgalmán kívül több tényező is elősegítette. Párizs ebben az időben a virtuóz zongoristák hazája volt. Ahogy Alan Walker fogalmaz: „Acélujjú, krómbevonatú virtuózok tucatjai villogtak itt ekkor, többek között Kalkbrenner, Herz, Hiller, Hünten, Pixis, Thalberg, Dreyschock és Cramer.”⁸

4 „Unter Fingersatz versteht man die richtige und zweckmässige Anwendung der Finger beider Hände. Diese gründet sich auf Bequemlichkeit und Anstand, worauf hauptsächlich die Sicherheit des Spieles beruht.” – Hummel, II/115.

5 A témáról lásd bővebben: Folke Augustini: *Die Klavieretüde im 19. Jahrhundert. Studien zu ihrer Entwicklung und Bedeutung*. Duisburg: Gilles und Francke, 1986.

6 Howard Ferguson–Kenneth L. Hamilton: „Study”. In: Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition, vol. 24. London: Macmillan, 2001, 622.

7 A Liszt-etűdök különböző verzióinak keletkezési történetéről lásd: Christian Ueber: *Liszt's zwölf Etüden und ihre Fassungen (1826–1837–1851)*. Laaber: Laaber-Verlag, 2002, 58–59. (A továbbiakban: Ueber.)

8 Alan Walker: *Liszt Ferenc. 1. A virtuóz évek. 1811–1847*. Ford.: Rácz Judit. Budapest: Zeneműkiadó, 2003, 179. (A továbbiakban: Walker I.)

Ezek a zongoristák a szemük sarkából gondosan figyelték egymást, miközben próbáltak valamilyen sajátossággal kitűnni a többiek közül.⁹ De nem csak zongoristáktól volt hangos ez idő tájt Párizs: 1830 decemberében, egy nappal a *Fantasztikus szimfónia* bemutatója előtt ismerkedett össze Liszt Berliozzal.¹⁰ Alkotó- és előadó-művészi munkájában Berlioz hatására előtérbe került a zenekari művek zongorán történő megszólaltatása. Berlioz egyes zenekari műveiből (például a *Fantasztikus szimfóniából* és az *Ouverture des Francs-Juges*-ből 1833-ban, valamint a *Harold Itáliában* című szimfóniából és más művekből az 1830-as évek második felében) készített átiratai után fordul majd a figyelme Beethoven szimfóniai felé, és készíti el 1835 és 1838 között az 5., 6., 7. szimfónia, valamint az *Eroica-gyászinduló* zongorapartitúráinak első verzióit.¹¹

1832. február 26-án adta első párizsi koncertjét Frédéric Chopin, akivel Liszt hamar közeli ismeretségbe került, műveit is játszotta.¹² Végül két hónappal később érkezett Párizsba Niccolò Paganini,¹³ kinek Lisztre gyakorolt óriási hatását jól szemlélteti a sokat idézett levélrészlet: „Már két hete dolgoznak szellemem és ujjaim mint két kárhozott [...] 4-5 órát gyakorlok (terceket, szexteket, oktávokat, tremolókat, ismételt hangokat, kadenciákat stb., stb.). Ó – hacsak meg nem bolondulok – művészt lelsz bennem, ha eljössz!”¹⁴

Mindezek mellett nem szabad elfeledkezni arról, hogy Liszt a híres párizsi zongoragyáros Erard család jóvoltából elsőként próbálhatta ki a kor legmodernebb mechanikájú zongoráit, amelyek lehetővé tették számára addig nem megvalósítható technikai nehézségű darabok megírását és előadását.¹⁵

Czerny 1837-ben, a Thalberggel folytatott zongoristapárban idején hallotta újra felnőttté vált egykori tanítványát. Hogy mi volt a véleménye Liszt zongorajátékáról, egy évvel későbbi feljegyzéséből tudjuk: játékát akkor rendkívül bravúrosnak, de rendetlennek és összezavarodottnak találta.¹⁶ A feljegyzés idején azonban, amikor Liszt 1838-ban Bécsben nyolc jótékony célú koncertet adott a pesti árvíz káro-

9 Thalberg „trükkje” például az úgynevezett háromkezes effektus (lásd később) volt, Dreyschok az oktávjátékával, míg Kalkbrenner tökéletesre csiszolt futamaival tűnt fel. – Walker, 1/179–180.

10 Walker, 1/196.

11 Mező Imre (közr.): *Liszt Ferenc: Symphonies de L. van Beethoven Nos. 5–7. (Első verziók)*. Budapest: Edition Musica Budapest, 2008, XXI.

12 Walker, 1/201–202.

13 Walker, 1/190.

14 Liszt levele Pierre Wolffnak 1832. május 2–8., Párizs. „Voici quinze jours que mon esprit et mes doigts travaillent comme deux damnés [...] Je les étudie, les médite, les dévore avec fureur; de plus je travaille 4 à 5 heures d'exercices (3^{es}, 6^{es}, 8^{aves}, Trémolos, Notes répétées, Cadences, etc. etc.). Ah! pourvu que je ne devienne pas fou – tu retrouveras un artiste en moi!” La Mara (ges., hrsg.): *Franz Liszt's Briefe. Erster Band: Von Paris bis Rom*. Leipzig: Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, 1893, 7. A fordítást lásd: Eckhardt Mária (vál., ford., jegyz.): *Liszt Ferenc válogatott levelei. Ifjúság – virtuóz évek – Weimar. (1824–1861)*. Budapest: Zeneműkiadó, 1989, 18–19.

15 Walker, 1/116

16 „Carl Czerny hörte Liszt 1837 in Paris und fand 'sein Spiel in jeder Hinsicht ziemlich wüst und verworren bei aller ungeheuern Bravour.’” – Czerny: *Erinnerungen aus meinem Leben*, 29. idézi: Ubber, 59.

sultjainak javára, megváltoztatta véleményét, s megállapította: Liszt tehetsége „új lendületet kapott”.¹⁷

3. Különleges ujjrendek Liszt korai műveiben

Liszt ujjrendjeivel többen is foglalkoztak a 20. század második felében. Jakov Iszakovics Milstejn¹⁸, Alan Walker¹⁹ és Esztó Zsuzsa²⁰ idevonatkozó megállapításai azonban inkább általánosabb jellegűek, az egész életműre vonatkoznak. Szinte kizárólag Liszt újításaira hívják fel a figyelmet, példáikat azonban nemcsak a fiatalkori művekből, hanem a későbbi kompozíciókból is veszik. Érdemes azonban alaposabban szemügyre venni azt az évtizedet, amikor Liszt technikája, új utakat keresve, hirtelen óriási fejlődésen ment keresztül. Tanulmányomban ezért kifejezetten az 1830-as években írott művekre és a belőlük kirajzolódó látványosabb, összetettebb technikai sajátosságokra koncentrálok. Liszt ujjrendjeit a rendelkezésre álló kéziratokból, első kiadásokból, valamint az új Liszt-összkiadás kötetei alapján tanulmányoztam. Összehasonlításként Hummel és Czerny monumentális zongoraiskoláinak ujjrendekről szóló fejezeteit használom.²¹

a) A „hosszú” ujjak

„A legfontosabb ujj a hüvelykujj” – állítja Hummel ujjrendekről szóló fejezetének legelején.²² Valóban, egy zongorista a kéz pozícióját a hüvelykujj körül tudja forgatni, ezáltal lehetővé téve a folyékony legato játékot, és a hüvelykujj emellett biztos támasztékot is ad a kéznek. Czerny visszaemlékezéseiben külön meg is jegyzi, hogy az első ujj használatának titkait még a Beethoventól kapott első leckéken tanulta.²³

A vizsgált korszak zongoraiskoláiban a kéz öt ujját két csoportra osztják: hosszú és rövid ujjakra. Általában az 1. és az 5. ujj minősül rövidnek, a 2., 3., 4. ujjak pedig hosszúnak, de néhány esetben Czerny az 5. ujjat is hosszú ujjként kezeli. Kényelmes és természetes mozgásfajtája a kéznek, amikor a hosszú ujjak – jelen esetben a kisujj is hosszúnak számít – együtt mozognak a hüvelykujj ellenében.

17 „Liszt tehetsége ’új lendületet kapott’ s a művész ’kifejlesztette azt a ragyogó és kristálytisza játékstílust, amellyel oly híressé vált az egész világon’.” – Walker I/269.

18 Jakov Iszakovics Milstejn: *Liszt*. Ford. Subik István, Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1965, 543–561.

19 Walker, I/311–314.

20 Esztó Zsuzsa: *Liszt zongoratechnikájának elemzése korabeli dokumentumok alapján. Ezzel kapcsolatos tanítási tapasztalataim*. DLA-disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2000, 19–23.

21 A kottapéldákban az olvashatóság érdekében nagyobb mérettel szedtem az ujjrendeket jelző számokat. A kottapéldák elkészítésénél elsődleges forrásként az Új Liszt-Összkiadás köteteit használtam, a *Grandes Etudes* részleteit a Haslingernél megjelent első kiadás alapján közlöm. (E tanulmány megírásakor a *Grandes Etudes* még nem volt hozzáférhető az EMB Új Liszt-Összkiadásában.)

22 „Der wichtigste Finger ist der Daumen, als der Stützpunkt, um den sich die andern Finger, die Hand möge sich zusammenziehen oder erweitern [...]” – Hummel, II/115.

23 „During the first lessons Beethoven made me work solely on the scales in all keys and showed me many technical fundamentals which were as yet unknown to most pianists, e. g. the only proper position of the hands and fingers and particularly the use of the thumb [...]” Carl Czerny: „Recollections from my life”. Ford. Ernest Sanders, *The Musical Quarterly*, XLII/3. (1956. július), 304.

Erre két különböző lehetőség is van. Az elsőt nevezhetjük „integetós” ujjrendnek. Ez nem újdonság, hiszen már Beethoven is használta így a kezét:

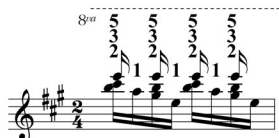


1. kotta. Beethoven: Grande Sonate, Op. 22 (1799–1800), 1–3. ütem, jobb kéz

Hummel egyik példája ugyanolyan mozgásfajta mutat, mint Beethoven B-dúr szonátájának indítómotívuma, de ezt a mozgás Lisztnél is megtaláljuk.



2. kotta. Hummel: Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel II/I, 171. old.



3. kotta. Liszt: Grande fantaisie sur la Tyrolienne de l'opéra „La Fiancée” d'Auber. 1. Fassung (R 116, 1829), 434. ütem, jobb kéz

A hüvelykujj körüli forgómozgásra szintén találunk példát Hummelnél és Lisztnél is.



4. kotta. Hummel, II/II, 245. old.



5. kotta. Liszt: Trois airs suisses. Rondeau sur la Ranz des chèvres (R 8-III. 1835–38), 169–170. ütem, jobb kéz

Ugyancsak a hosszú ujjak – azonban itt csak a 2., 3., és 4. – kényelmes együttes mozgására épül a másik, „villás” ujjrendnek nevezett mozgásfajta. Ez olyan esetben fordul elő, amikor egymás utáni kettősfogásokat nem a logikus módon, szomszédos ujjpárokkal (1-3, 2-4 stb.) játszunk, hanem az ujjakat keresztezve (például 1-5, 2-4 vagy 1-5, 2-3 ujjrenddel). Ilyenkor a két szélső, rövidebb ujj keretként, támasztékként szolgál a belsőknél. Lisztnél gyakran találunk ilyen, villás ujjrendre történő ugrásokat.



6. kotta. Hummel, II/II, 248. old.



7. kotta. Liszt: Ouverture des Francs-juges de Hector Berlioz
(R 137, 1833), 285–286. ütem, bal kéz

A következő, már modernebb játékmódot igénylő részletnek is a villás ujjrend az alapja:



8. kotta. Liszt: Grande fantaisie sur la Tyrolienne de l'opéra „La Fiancée” d'Auber.
1. változat (R 116, 1829), 388. ütem

Liszt szerette a hosszú ujjait külön, önmagukban is használni, erre jó példák a következő ujjazatok. Az elsőben a jobb kéz és a bal kéz felváltva játszik *sopra*, azaz felül. Az ujjrend a két kéz állandó „kifelé”, a zongorától a játékos felé történő mozgásával valósítható meg, mivel a mindkét kéz figuráit „bent”, fekete billentyűn, ráadásul a balkézben, negyedik ujjal kell kezdeni, ugyanakkor a figurák utolsó hangjai fehér billentyűkre esnek, így megoldható a két kéz helyzetének cseréje. Mindkét kéz ujjrendje a hosszú ujjak (2-3-4) használatára épül.



9. kotta. Liszt: Trois morceaux de salon No. 1. Fantaisie Romantique
sur deux mélodies suisses (R 9. 1836), 75. ütem

A másodikban, az *Apparitions* II. tételének részletében pedig a mutató- és a középső ujjal kell egy gyors tempóban lefelé haladó futamot eljátszani. Ebben az esetben a bal kéz maradhat végig *sotto*, mivel a hosszabb középső ujj kerül a fekete billentyűre. Azonban a játékmód még így is kötéltnáncához hasonlít:



10. kotta. Liszt: *Apparitions* II (R 11, 1834), 89. ütem

b) A rövid ujjak használata

Rövid ujjat fekete billentyűn a mai zongoristák sem szeretnek túl gyakran alkalmazni. Hummel megengedi ugyan ezt a játékmódot, de figyelmeztet, hogy ilyenkor az egész kézfej beljebb kerül, és megfordul a rend: a rövid ujjak lesznek a fekete billentyűkön, így a hosszú ujjaknak a fekete billentyűk között kell mozogniuk.²⁴ Az, hogy Hummel szóvá teszi ezt a pozícióváltozást, már egy lépés Chopin technikája felé, hiszen az ő elve szerint a kézfej legkényelmesebb helyzete az, amikor a rövid ujjak a fehér, míg a hosszú ujjak a fekete billentyűkön vannak.²⁵ Czerny szintén nem tanácsolja a rövid ujjak használatát a fekete billentyűkön.²⁶

Liszt azonban velük szemben felrúg mindenféle szabályt, nem törődik azzal, milyen színű billentyűt kell megütnie.



11. kotta. Liszt: *Apparitions* I (R 11, 1834), 15. ütem, jobb kéz

Néhol első ránézésre meglepő ujjazatokat írt be a kottába, azonban ha alaposan megnézünk egy ilyen, rájöhetünk, hogy szinte az egyetlen lehetséges ujjrend az adott rész előadásához:



12. kotta. Liszt: *Trois airs suisses. Improvisata sur la Ranz des Vaches* (R 8-III. 1835–38), 374–375. ütem, bal kéz

24 „Hinsichtlich der Lage der Hand ist zu bemerken, dass bei Stellen, wo bald der Daumen, bald der kleine Finger auf den Obertasten gebraucht wird, die Untertasten nicht vorn, sondern mehr zwischen den Obertasten gegriffen werden müssen.” – Hummel, II/309.

25 Jean-Jacques Eigeldinger: *Chopin: pianist and teacher as seen by his pupils*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986, 190.

26 „§8. In der *Scala* darf der Daumen und der kleine Finger nicht auf die Obertasten kommen.” – Czerny, 26.

A bal kéz ugyanis az első négy tizenhatodérték alatt azonos pozícióban, a bilentyűzet belső részén játszik. A 375. ütem elején azonban már „kívül”, a fehér bilentyűk szélén játszik a zongorista, amit a beírt ujjrend készít elő. Ez az ujjrend egyrészt a technikai megvalósítást segíti, másrészt pedig az agogikát is sugallja: az első ütem utolsó nyolcadértékének két tizenhatoda a jobb kézzel együtt felütés a következő ütemre.

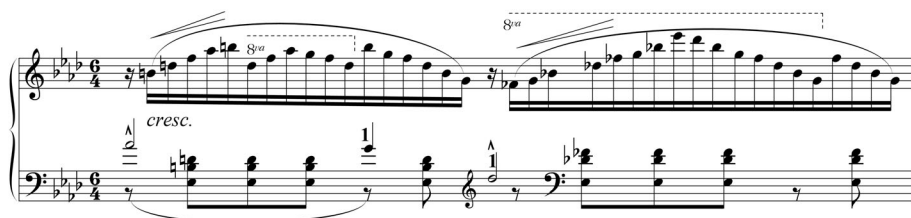
A vizsgált évtizedben vált megszokottá, hogy akár dallamot is játszhat a zongorista csupán a hüvelykujjával. Ezt legjobban Sigismund Thalberg specialitása, az úgynevezett háromkezes effektus példázza, amely olyannyira modernnek számított a 30-as években, hogy Czerny még az évtized végén sem említi ezt a játéklehetőséget ujjrendi szabályai és kivételei között. A módszer a következő: a dallamot a középregiszterben váltott kezekkel, de legalábbis valamelyik kéz hüvelykujjával, míg a kíséretet a másik kézzel és a dallamot játszó kéz fennmaradó ujaival kell játszani.

13. kotta. Thalberg: God Save the King. Grande Fantaisie pour le Piano Op. 27 (1835 körül), 185–186. ütem

Liszt is alkalmazta ezt a játékmódot, az azonban nem biztos, hogy Thalbergtől tanulta. Thalberg ugyanis csak 1835 őszén érkezett Párizsba,²⁷ míg Liszt már 1833-ban, Berlioz *Fantasztkus szimfóniájának* átíratában is használta ezt az effektust.

14. kotta. Liszt: Episode de la vie d'un Artiste. Grande Symphonie fantastique par Hector Berlioz (R 134, 1833), 3. tétel, 136. ütem, bal kéz

Ez az igen hatásos megoldás igen gyakran előfordul Liszt korai műveiben. Az etűdök között is találkozhatunk vele:



15. kotta. Liszt: Grandes Etudes, No. 9, 39. ütem

Gesztusértékű, hogy a *Hexameron* című többszerzős kompozícióba, amelybe Thalberg is írt egy variációt, és Liszt írta az összefoglaló részeket, Liszt maga is beillesztett egy ilyen részt.



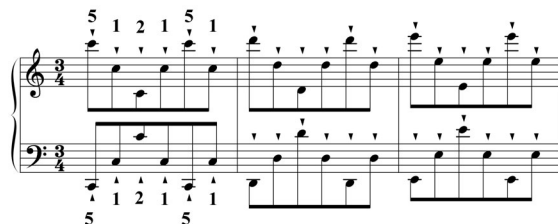
16. kotta. Liszt [Thalberg]: Hexameron, Var. 1 (R 131, 1836–39), 107–108. és 111–112. ütem



17. kotta. Liszt: Hexameron – Finale (R 131, 1836–39), 348–355. ütem

c) Ugrások rövid és hosszú ujjakra

Nem Liszt volt az első, aki nagy, látványos ugrásokat produkált a billentyűzeten. Ahhoz, hogy ezeket az ember tökéletesen kivitelezhesse, igen pontosan kell tudnia célozni az ujjával. Ennek technikai előfeltételei nem szerepelnek Hummel és Czerny ujjrendről szóló szabályai között. Hummel egy példájában mégis használja ezt a játékmódot, a mutatóujjra történő ugrással.



18. kotta. Hummel, II/V, 306. old.

Ezt az ugrást Liszt más ujjrenddel javasolja, igaz, befolyásolhatja őt az, hogy fekete billentyűre kell ugrani, és a 4. ujjal könnyebb célozni, mint a rövidebb 5. ujjal:



con strepito

19. kotta. Liszt: Reminiscences des Huguenots de Meyerbeer
(R 221. 1. verzió. 1837), 290. ütem

Az etűdök között 1. és 2. ujjra történő ugrást is találunk. Itt válik a 2. ujj igazán mutatóujjává, hasonlóvá lesz az 1. ujjhoz:



20. kotta. Liszt: Grandes Etudes, No. 10, 173–175. ütem)

Különleges esetnek számít az Esz-dúr etűd vége, ahol Liszt meglepetésszerűen a 3. ujjra ugrik. Ez esetben azonban a kívánt artikuláció, a záróhang különválasztása a cél, ennek eszköze a szokatlan ujjrend.



21. kotta. Liszt: Grandes Etudes, No. 7, 138–139. ütem, jobb kéz

d) Egy hang két ujjal – két hang egy ujjal

A zongorajáték modernebb technikái olyan újításokat is eredményeztek, amelyek kevésbé váltak megszokottá. Czerny ír egy kivételes játékmódról, amikor egy hangot két ujjal egyszerre kell megütni.²⁸ Különösen *martellato* basszushangoknál ajánlja ezt a megoldást.



22. kotta. Czerny: Vollständige theoretisch-praktische Pianoforte-Schule, *Op. 500, II.*, 169. old.

Liszt differenciáltabban alkalmazza ezt az ötletet. B-moll etűdjében a zenei folyamatban betöltött szereptől teszi függővé, hogy hol melyik ujjal kell megszólaltatni a kiemelendő basszushangokat. A második ujjat használja a puhább, halkabb hangokhoz, míg első ujjal játszatja a *marcatissimo* basszushangokat (23. kotta a 228. oldalon).

A kétujjas játékmódnak az ellentétét, amikor a hüvelykujjat kicsit kifordítva, egy ujjal egyszerre több hangot lehet leütni, Liszt használja, Czerny viszont nem. A folyamat végpontja is ismert: majd' száz évvel később Bartók lesz az, aki *Szonátájában* három hangot is játszat egyszerre a hüvelykujjal (24., 25. kotta a 228. oldalon).

28 Wong Diss., 146–147.

p

ff sempre energico e marcato

marcatissimo

23. kotta. Liszt: Grandes Etudes, No. 12, 15. és 37–38. ütem

24. kotta. Liszt: Grandes Etudes, No. 4, 2. ütem

Agitato

mp marcato

pesante

25. kotta. Bartók: Szonáta (1926), III. tétel, 227–228. ütem
(© by Universal Edition, Wien)

ABSTRACT

FERENC JÁNOS SZABÓ

LISZT'S FINGERPRINTS

Ferenc Liszt's Fingerings in the 1830s

Part 1

In the first half of the nineteenth century virtuoso piano playing developed to a greater extent than ever before. The traces of these changes are preserved in the piano treatises of that time and in a new genre, the highly artistic piano study. After studying with Carl Czerny, the young Ferenc Liszt became – because of his extraordinary technical abilities – one of the most important innovators. The peak of that process was his *Grandes Etudes* (1838). The new piano technique required new ways of playing; these ways are most easily seen in the fingering. There are overall studies about the fingering of Liszt, but these deal with the whole of his output and concentrate on his new methods (Milstein, 1956 and Walker, 1983). In my study I present the twenty year old Liszt, who adapted his piano technique to suit his new artistic message, primarily through the *Grandes Etudes*. I investigate not only the improvements but also the changes that took place in features found in the fingering of the preceding period. I use as a comparison the chapters on fingering in the two most important piano treatises of the period (Hummel, 1828 and Czerny, 1839).

Ferenc János Szabó was born in Hungary in 1985. He studied piano, choir conducting and composition at colleges in Pécs and Budapest. In 2008 he graduated with honours in piano from the Ferenc Liszt Academy of Music in Budapest. He has given recitals in several countries of Europe and in China (piano solo and chamber music) and he especially enjoys working with singers. He has studied at the Doctoral School of the Ferenc Liszt Academy of Music in Budapest as a pianist (DLA) and a musicologist (PhD). He worked in the first half of 2011 at the Ferenc Liszt Memorial Museum and Research Centre. Since September 2011 he has worked as a research assistant at the Institute for Musicology (Research Centre for the Humanities, Hungarian Academy of Sciences). His research area is the early Hungarian recording history and the analysis of interpretation. He completed his DLA studies Summa cum laude in 2012; his DLA thesis was about Karel Burian's Hungarian activity. He is currently working on his PhD thesis on the singing style of the singers of the Royal Hungarian Opera House between 1899 and 1926. He has given talks at several Hungarian and international musicological conferences.

RECENZIO

Dalos Anna

A BIKAPÁRTI ZENEKRITIKUS

Kroó György írásai az Élet és Irodalomban (1964–1996)

Várkonyi Tamás (közr.): *Zenei panoráma. Kroó György írásai az Élet és Irodalomban (1964–1996). Budapest: Gramofon Könyvek, Klasszikus és Jazz, 2011.*

446 oldalnyi írást – 239 zenekritikát, illetve recenziót – tartalmaz a Várkonyi Tamás közreadta vaskos kötet, amely Kroó György *Élet és Irodalom*-beli cikkeit tárja az olvasóközönség elé. Az első kritika 1964. június 20-án, az utolsó 1996. június 28-án jelent meg, s mindkettő – mintegy keretet alkotva – a párizsi Tribune Internationale des Compositeurs éves eseményeiről számol be: előbbin Kadosa Pál, Maros Rudolf, Kurtág György és Bozay Attila művei, utóbbin Sári József és Sugár Miklós kompozíciói hangoztak el. A közben eltelt 32 év alatt nagyon megváltozott a világ, a Tribune-ről szóló beszámolók azonban – amelyek egy ideig évről évre ismétlődnek Kroó zenekritikai naplójában – világossá teszik, milyen meghatározó szerepet játszottak a kortárs zene propagálásában a nemzeti rádióállomások, s köztük a Magyar Rádió is. Kroó kortárs zene iránti érdeklődését is minden bizonnyal jelentősen befolyásolta, hogy több évtizedig volt a Magyar Rádió egyik vezető munkatársa.

A Tribune-ről megjelenő kritikák azt sugallják, hogy Kroó György tudatosan törekedett az új magyar zene sikertörténetének megírására. Megfogalmazásaiban keveredett az aggodalom és a nemzeti elfogultság érzése: „ismét elől lennénk tehát?” – kérdezte 1964-ben, s a válasz szinte mindig pozitív volt: 1971-ben a „magyar iskola” sikeréhez semmi kétség nem fért, hiszen az új magyar zene „a legérettebbek, a legtehetségesebbek közé tartozik” (50., 52.), 1972-ben a magyar zeneszerzés már „diadalmenet-szerűen” vonult be „az európai zenei köztudatba” (95.), 1978-ban „ehhez fogható nemzeti sikerrel egyetlen ország sem büszkélkedhetett” (264.), mi több, 1980-ban is vitán felül állt „az új magyar zene rendkívüli exportképessége” (343.). Nemcsak ez a sikertörténet, illetve burkolt nemzeti öntudat jelzi, hogy Kroó György kritikái – s ez mit sem von le jelentőségükből vagy színvonalukból – a Kádár kori Magyarország termékei. Bennük a politikai lojalitás és a szakmai-értelmiségi autonómia kettőssége látványosan nyilvánul meg. Nemcsak oly módon, hogy a kritikus egyaránt ír a zenei élet egykori és aktuális hivataltos vezetőinek műveiről (Sárai Tibor, Szabó Ferenc, Láng István) és ellenzéki pozícióba kényszerített komponistákról (Új Zenei Stúdió), de abban is, ahogy az 1945

előtti rendszer tudatos elutasítása mellett („...azt a Bartókot, aki a Horthy-Magyarországot elhagyni kényszerült, a mai Magyarország egyik legfőbb szellemi kincseként becsüli meg”, 37.) 1956-ot mégiscsak az újrakezdés időpontjaként jelöli meg. Így ír 1978-ban Lutosławski koncertjét elemezve: „huszonkét év [...] éppen ennyi a megújódott magyar zene életkora” (276.).

Kroó megfogalmazásai egyértelműen utalnak arra, hogy úgy látta: a hatvanas-hetvenes évek magyar zeneszerzése képes megismételni a bartóki-kodályi sikertörténetet. Zenei felsőbbségutadata nyilvánul meg abban, ahogy a zeneszerzésben kezdőnek tűnő nemzetek, az észak-afrikai, illetve dél-amerikai zeneszerzők kíséreteiről ír („Ők most kerültek Bartók–Kodály 1905-ös választűjta elé, sajnos tanács-talanul”, 50.), de abban is, hogy hangsúlyozta, kvalitását a magyar zeneszerzés Bartóknak köszönheti: „az ötvenes éves bezárt zenei életéből, beszűkült zenei gondolkodásából az ő műveinek szárnyain emelkedtek ki a komponista-nemzedékek, és repültek be a zenei világ tájait. S a hatvanas évek technikai elfogultságából és jellegtelen, mindent elmosó-feloldó kozmopolitizmusából az ő művei mutattak utat fiataljainknak a hazai föld, az otthon felé, és intettek az ember iránt örök elkötelezettség vállalására” (185.). A megfogalmazás, a stílus egyértelműen Szabolcsi Bence apologetikus, a magyar zene primátusát hirdető írásainak hangvételét idézi meg, s ez is arra utal: Kroó tudatosan kívánta újrajátszani az új magyar zene történetét.

Kritikai tevékenységének is Szabolcsi volt a kiindulópontja. A Szabolcsi-jelenségben való érintettségét bizonyítják a mestere munkásságáról írott recenziók, amelyeknek stílusa is lényegesen irodalmiasabb, mint más kritikáié (107-108., 197.). Új magyar zenéről szóló írásai vitathatatlanul a hagiográfia műfajában tartoznak, és – Szabolcsi Kodály-, majd Bartók-értékeléséhez hasonlóan – az elemzett komponisták életművét egyszerre helyezik el a magyar és az európai zene történetében. Így van ez akkor is, ha időnként, így például 1975-ben, egyfajta stiláris visszarendeződéstől való félelem árnyéka vetül írásaira: „a [hazai] fejlődés egyfajta nemzeti klasszicizmus felé halad, és ez nem mentes a bezárkózás veszélyétől” (178.). Mégis, az ezzel szemben álló experimentális zenei magatartásformától – mivel az értelmezése szerint idegen test a magyar hagyományban – félelmei ellenére is ódzkodott. Joggal merülhet fel persze a kérdés, hogy Kroó nemzeti elfogultsága milyen mértékig tudatos gondolkodásforma. Vajon csupán a kádári Magyarország átlagos értelmiségi gondolkodását reprezentálja, vagy éppen egy Szabolcsi-tanítvány egyik lehetséges retorikai eszköze? Az azonban bizonyos, hogy Kroó kritikai pozíciója szorosan összefüggött Szabolcsi magyar zenetörténeti kánont építő elgondolásával.

A kortárs zene kritikusaként természetesen maga Kroó is kánont épített, és érzékenységét, intellektusának erejét bizonyítja, hogy kánonja nagyrészt a mai napig érvényes maradt. Ám tisztában volt azzal, hogy – még ha nem is használta e terminus technicust – egy posztmodern világban alapjában véve elképzelhetetlen egy egységesen érvényes kánon létrehozása. E megfigyelését befolyásolhatta az is, hogy az általa látogatott Tribune nem a nagy zeneszerzők fórumaként működött, hanem a modern zeneszerzés vélt vagy valós vezérirányának propagálása helyett

pluralizmusra törekedett, úgy is fogalmazhatunk, hogy a zeneszerzői nagyipar kismesterei termékeinek bemutatására vállalkozott. A koncertek, rádiófelvételek hallgatása tette lehetővé, hogy folyamatában lássa az új magyar zene kibontakozását. Legnagyobb érdeklődéssel természetesen a saját generációjába tartozó zeneszerzők, illetve a valamivel fiatalabbak, a „Harmincasok” pályáját figyelte, őket tekintette a magyar zene megújítóinak. Írásaiban arra törekedett, hogy megjelenítse az egyes zeneszerzők karakterét, hogy jellemzésük révén mutassa be zenéjük lényegi vonásait. Megfigyelései ma is megállják helyüket.

Az általa igen nagyra becsült Durkó Zsoltot például „musicien hongrois”-ként jellemezte, aki műveiben „tüntetően hirdeti a zeneművészet nemzeti és európai tradícióinak folyamatosságát és érvényességét” (29.), miközben a romantikus-expresszionista attitűdök helyébe klasszikus magatartásformákat illeszt (173.). Kroó másik favoritja, Balassa Sándor ugyanakkor kodályi kiindulású, melodikus zenét komponál, amelynek fő jellemzője az emberközeliség, a humanitás (62-63., 92., 122.). A kettejük között elhelyezkedő Bozay Attila művészetében pedig – Kroó értelmezése szerint – a szabadság és rend dichotómiája kerül előtérbe (141.). Soproni József műveiben az érzelmek áradása, a szenvedély (28., 67., 148.), Kalmár Lászlóéban a fegyelem és a rend (239.) jelenik meg, Szokolay Sándor életművét pedig a személyesség és őszinteség fogalmai felől lehet megközelíteni (71., 135.). A Kroó-féle karakterizálások jellegzetes példája Láng István zeneszerzői habitusának leírása: „gesztusokra, dikcióra hajló, hamar hevülő zeneszerző” (192.).

Az idősebb generációból leginkább Kósa György kompozíciói foglalkoztatták Kroót. A Kósa-jelenséget elsősorban a szerző függetlenségével és műveinek drámaiságával tudta meghatározni, ám e költői művészet iránti érdeklődésének hátterében ott rejtett a mély szimpátia, amit a Kósa művészetében megnyilvánuló humanista alapmagatartás iránt érzett. Kósa kompozíciói – nemcsak a *Halálfűga*, de bizonyos mértékig a *Bikásirató* és a *Karinthy-kantáta* is – ártatlan áldozatoknak, mint Devecseri Gábor írja: a véres viadatok bikáinak állítanak emléket. Ez az élet-szemlélet nyilvánult meg Kroó álláspontjában, amikor úgy fogalmazott: a zenekritikusok bikapártiak (227.). Kósa humanizmusához képest pusztán közönséges történeti érdemnek tűnik, hogy Maros Rudolf, mint a zenei avantgárd magyarországi képviselője „a nemzetközi újat, ha szabad így fogalmazni, hazai csomagolásban nyújtotta át a magyar közönségnek” (137.), s hogy Szöllősy András – akinek a művészete „a görög szépségideál sajátos modern megtestesítője” (40.) – nem fel-tétlenül új eszközökkel, de mindig eredetien szólalt meg (39.).

Kétségtelen, hogy Kroó a képzeletbeli ranglétra csúcsára Kurtág György művészetét helyezte, s a Kurtág-életmű legjelentősebb alkotásaiként a Truszo-ciklust, az *Omaggio a Luigi Nonó*-t és a *Jelenetek egy regényből*-t határozta meg. Mégis feltűnő, milyen nehezen találta meg a szavakat Kurtág stílusának leírásához. Míg például Durkó műveiről meglehetősen konkrét, zeneszerzéses technikai terminusok segítségével tud beszélni, Kurtágnál csak leíró elemzéssel képes közel jutni a kompozíciókhoz, mintegy hangról-hangra, történésről-történésre kommentálva azokat. Tisz-tában is volt az elemzés korlátaival, ezért egyik írásában őszintén meg is fogalmaz-

ta: nem tud magyarázatot adni arra, miért hatnak rá olyan elementáris erővel Kurtág darabjai (275.).

Kroó Kurtág-értékelésének egy másik rejtett ellentmondása is felszínre kerül a kritikákban. Míg a zeneszerző számára meghatározó jelentőséggel bírt az Új Zenei Stúdió experimentális magatartásformája – különösképpen Vidovszky László gondolkodása –, a zenekritikus nem tudott azonosulni e kísérletező művészettel. Kroó zeneesztétikai beállítottsága – az Új Zenei Stúdiótól függetlenül is – alapvetően avantgarde-ellenesnek tekinthető, már 1964-ben is „az avantgarde kritikátlan kiszolgálását”-ról beszélt, s reménykedve fogalmazta meg: „mintha világszerte csökkent volna az érdeklődés az avantgarde kísérletei iránt, mintha a kifejezőeszközökről a tartalom felé fordult volna a figyelem” (20.). Másutt, a múlt zenéjét aktualizálva, Bartók és Beethoven művészetében kísérlete meg elhelyezni a konzervativizmus és az avantgarde fogalmait, amelyek – mint írta – „mindkettőjüknél értelmüket veszítik” (25.).

Az Új Zenei Stúdió képviselte experimentális attitűd nem illeszkedett a magyar zenei hagyományba, amely Kroó eszményeinek kizárólagos kiindulópontja volt. Különösképpen fájt neki a számára kezdettől szimpatikus Sáy László és a zeneszerzői tudásáért kivételesen nagyra becsült Jeney Zoltán tradíció elleni lázadása. Mindketten, mint Kroó fogalmazott, „az utóbbi években új irányzat, zenei világnézet papjai-szolgái lettek (egy ismert nyugat-német muzsikusa a kórokozót ironikusan Cage-bacilusnak nevezte)” (218.). A divatkövetéstől, a gyorsan múló divatoktól éppúgy féltette őket, mint a zenei életben való elszigetelődéstől. Végeredményben azonban nyitva hagyta a kérdést, merre vezet e fiatal zeneszerzők útja, mondván: „az életképességet kizárólag a művek döntenek el”, vagyis hogy mi történik a „tagadás, a rombolások, az elhatárolódás és az elvi kinyilatkoztatás talán szükséges korszaka után” (219.). Az Új Zenei Stúdió képviselőinek későbbi alkotásai sajátos módon tulajdonképpen igazolták e konzervatív álláspontot. Maga Kroó Jeney 12 dalában vélte felismerte először az „elmozdulást [...] az eddigi esztétikai állásponttól” (396.), és az *Infinitívusz* bemutatójakor fogadta vissza Jeneyt végérvényesen a magyar zenetörténeti kánonba (423.).

Figyelemre méltó ugyanakkor, hogy ellenérzései dacára következetesen nyomon követte e zeneszerzők pályáját is. Még Vidovszky László útja is érdekelte, pedig az ő zeneszerzői személyiségével nemigen tudott kibékülni. 1971-ben még úgy látta: „e színtanulmányok szerzője a mai zenei köznyelv közhelyeit ismételtgetve keresi tapogatózva a maga útját” (41.), a *Souvenir* azonban feltárta Kroó számára Vidovszky művészetének egyik lehetséges értelmezési tartományát, mondván, ez a zene, amely a „társtalan, zenétlen egyedeket kapcsolja össze [...], a beszélni nem tudók vagy konszenzus nélküliek kollektív improvizációja” (256-257.). S bár a *Romantikus olvasmányok*-at őszinte szívvel tudta méltatni, Vidovszkyt mégis elkülönítette az experimentálisok körén belül: „Vidovszky tehetsége mindig is másfajta volt, és más minőségű, mint Új Zenei Stúdiós társai” (395.).

Vidovszky zeneszerzői habitusa éppúgy idegen lehetett Kroó számára, mint az a művészeti és életfelfogás, amelyet fellépésével kendőzetlenül képviselt. Kroó – mint a kádári Magyarország ötvenes éveket is megélt értelmiségieinek többsége –

nem tudott mit kezdeni a hatvannyolcas nemzedék lázadásával. Igaz, a „polgárboszszantás” – ahogy Tallián Tibor Bartók-könyvéről szóló írásában nevezte a jelenséget (362.) – személyiségétől is távol állt. Zenekritikusi eszköztárának alapvető eszköze a tapintat volt, ami egyes finom megfogalmazásaiban éppúgy tetten érhető, mint zenetudós kollégáinak könyveiről szóló recenzióiban, különösképpen ha a könyvben megfogalmazott gondolattal vagy a szerző személyének bizonyos tulajdonságaival nem tudott azonosulni. Kroó mindenkire igazságos kívánt lenni, akár önmaga legyőzése árán is. Fokozottan érzékelhető ez az életelv a Lendvai Ernő könyvéről szóló, a munkát egyébiránt nagyra értékelő recenzióban, amely végülis arra a konklúzióra jut: „természetesen vezetnek Bartókhoz másfelől is utak” (76.). Hasonlóképpen nyilvánul meg a jószándékú önfegyelem Tallián Tibor Bartók-monográfiájáról szóló recenziójában, amelyben védelmébe veszi az író „tiszteletlenségét”, mondván: ennek révén az olvasó „kendőzetlenebbül látja a valóságot, mint ahogy megszokta” (363.).

Hogy Kroó személyiségétől mennyire távol állt a tiszteletlenség, vagy éppen az ifjú Tallián alakjához társított polgárpukkasztás jelensége, mi sem bizonyítja jobban, mint hogy ő maga kritikusként sohasem élt ezzel az eszközzel. Ideálja nem a könnyű tollú G. B. Shaw volt, hanem a műfaj irodalmi képviselője: E. T. A. Hoffmann, és a nyomában fellépő Robert Schumann. Mindez nem jelenti azt, hogy Kroó kizárta volna a humort, a csipkelődést kritikusi eszköztárából. Az ÉS 1973-as szilveszteri számába írt álzenekritika éppúgy bizonyítja ezt (139-140.), mint megfogalmazásainak időnkénti csendes iróniája (132., 340.). Az irodalmiaság, a komolyság inkább elsősorban a nyelvi igényességben nyilvánul meg, ami ebben a formájában utoljára a hatvanas-hetvenes évek kulturális védettségében volt elképzelhető. Ráadásul Kroó számára a kritikairás műfaja épp annyira szólt a kritikáról, mint az írásról. Kritikusi arcélének megvilágításakor éppen ezért különös jelentőséggel bírnak azok a recenziók, amelyeket korábban tevékenykedő magyar zenekritikusok munkásságáról adott közre. A Csáth Géza-kötetről szóló értékelés akár ars poeticaként is felfogható, benne a kritikusi megfogalmazások érthetőségére és expresszivitására teszi a hangsúlyt: „úgy érzem, hogy kritikánknak mindekelőtt az egyszerű szót, a kifejező, érthető beszédet, az írás atmoszféráját, a tájékoztatás művészetét kell megtanulnia” (58.). Ugyanakkor Jemnitz Sándor alakját elemezve a zenekritikus két kulcsfontosságú képességét emeli ki, a hallás élességét („milyen jól hallott Jemnitz Sándor”, 146.), illetve az írásmódot („az irodalmi stílusnak nem volt mestere Jemnitz”, 146.). Habár Kroó minden tekintetben az irodalmi stílusnak volt mestere, feltűnő, milyen puritán – úgy is mondhatnánk: jemnitzi magatartást – követ a kritikák feltűnést kerülő címadásakor (*Három kompozíció, Két új magyar mű, Két kantáta*).

A nyelvi erőzió, ami a mai kritikairást – illetve általában véve a zsurnalisztikát – elérte, még nyomaiban sem érhető tetten ezekben a publikációkban. Kroó igazi szépirodalmi író, a kötetben olvasható 239 kritikában még visszatérő megfogalmazásbeli formulákat sem találtam. Mindehhez hozzá kell tennünk: ezek a kritikák nem szakkritikák, és tulajdonképpen irigylésre méltó, hogy ilyen igényű elemzések jelenhettek meg a kortárs zenéről egy par excellence irodalmi-politikai – tehát nem

zenei – lapban. Nem tudhatjuk persze, hogy a hatvanas-hetvenes évek átlag ÉS-olvasója mit értett meg ezekből a kritikákból, ám Kroó magatartásának népművelői jellege tagadhatatlan. Őszintén hitt abban, hogy az új zene „bejuthat a társadalom tudatába” (117.).

Ez a népművelői magatartás nyilvánvalóan összefüggött Kroó zenetudósi világlátásával is. Az attitűd legfontosabb modellje, Szabolcsi Bence minden tekintetben meghatározta Kroó kritikus horizontját. A *Musica mundana* lemezalbum 1976-os recenziálásakor Szabolcsi zenetörténeti habitusát leíró szavai – „De hát felelhetett-e valaha is zenetörténész a mű, az előadó s a hallgató milliók kérdéseire, ha nem volt tudós és művész egyszerre? Mire jut a dús képzelet, ha nem fogódzik meg pillanatonként a zenei emlékek s a zenei gyakorlat perdöntő tényeibe, szakmai valóságába? S mit mond a zenei anyag akár legaprólékosabb, zseniális analízise annak, aki nem egy kor, egy ember, egy táj hangját keresi benne?” (198.) – hitvallásként is értelmezhetőek. Ugyanígy az *Úton Kodályhoz* elemzésekor is a „látta-tó zenetudomány” fontosságáról beszélt, értelmezve a képes beszéd jelentőségét (108.). A „zenei köznyelv” kifejezésre való töretlen hivatkozás is a Szabolcsi iránti hűség dokumentuma: Kroó a köznyelv kifejezést valójában a kanonizálás eszközeként használta, amennyiben jelentős műként határozta meg azt, ami túl tudott lépni e köznyelven (41., 93., 108.).

Szabolcsi húszas évekbeli vállalt elfogultságával szemben azonban Kroó mindig mindenkihez korrekt akart lenni: még az Új Zenei Stúdió kollektív improvizációját, az *Hommage à Dohnányi*-t hallgatva is megpróbált belehelyezkedni a számára idegen világba, s megkísérelte elfogulatlanul – mindig a jót kihallva – befogadni ezt a zenét (253-254.). Ha nem is tudott azonosulni egy irányzattal vagy gondolkodásmóddal, akkor is, újra és újra szembesült a számára idegennel, és megkísérelte megérteni azt. Kroó György folyamatosan nevelte önmagát nyitottságra, elfogulatlanságra. S ha tudjuk is, hogy saját magunk nyitottságra nevelése csupán illúzió, önmagában véve már a szándék is rendkívüli. Kroó György kritikáinak olvasása minden pillanatban önkritikára késztet.

Almási István

A MAGYAR NÉPZENE TÁRA XI. ÉS XII. KÖTETE*

A Magyar Népzene Tára. A Magyar Tudományos Akadémia megbízásából alapította Bartók Béla és Kodály Zoltán. XI. Népdaltípusok 6. Szerkesztette Domokos Mária. Főmunkatársak: Olsvai Imre és Paksa Katalin. Munkatársak: Rudasné Bajcsay Márta, Kővári Réka, Szalay Olga, Bereczky János. Lektorálta Almási István. Fordította Pokoly Judit. Kottarajz: Németh Pál. Budapest: Balassi Kiadó, 2011.

XII. Népdaltípusok 7. Szerkesztette Paksa Katalin. Főmunkatárs: Olsvai Imre. Munkatársak: Domokos Mária, Kővári Réka, Rudasné Bajcsay Márta, Szalay Olga. Lektorálta Almási István. Fordította Pokoly Judit. Kottarajz: Pálóczy Krisztina. Budapest: Balassi Kiadó, 2011.)

2011-ben múlt hatvan éve, hogy napvilágot látott a magyar népzene-tudomány legjelentősebb vállalkozásának, *A Magyar Népzene Tárának* első, *Gyermekjátékok* című kötete. A XI. és a XII. kötet megjelenése alkalmából elmondhatjuk, hogy a monumentális mű egyenként ezernyi dallamot tartalmazó részei átlagosan öt-évenként jelentek meg, ami a rendkívül időigényes válogatás, összeállítás és sajtoló alá rendezés tempója tekintetében kimagasló teljesítmény. Az első öt kötet elkészülése idején (1951–1966) még élt Kodály Zoltán, a sorozat legfőbb szellemi irányítója, és azok mindegyikének élén az ő előszava állott. Jóval korábban ugyan-csak ő fogalmazta meg a Kisfaludy Társasághoz – saját és Bartók Béla aláírásával – benyújtott, 1913-ban pedig az *Ethnographiában* közzétett, „Az új egyetemes népdalgűjtemény tervezete” című javaslatot, melynek célkitűzései évtizedekkel később már megsokasodott kutatási eredmények birtokában valósultak meg.

Ismeretes, hogy részint tudománypolitikai, részint pedig módszertani problémák miatt előbb a gyermekdalok és a naptári ünnepekhez, valamint az emberi élet fordulópontjaihoz kapcsolódó népszokások zenei anyaga jelent meg (Kerényi György, Kiss Lajos és Rajeczky Benjamin szerkesztésében). A VI. kötetel kezdve került sor a „tulajdonképpen népdalok”, vagyis az alkalomhoz nem kötött – mind a mennyiség, mind a szájhagyományos megszólalás gyakorisága tekintetében leg-gazdagabb – dallamkincs kiadására *Népdaltípusok* címmel. Ezek a dallamok a Járdányi Páltól kidolgozott és Kodály Zoltántól elfogadott rendszerezési elvek és részle-

* Elhangzott 2012. március 29-én az MTA BTK Zenetudományi Intézetének Bartók Termében, *A Magyar Népzene Tára* két legújabb kiadott kötetének bemutatásakor.

tes technikai útmutatások alapján meghatározott sorrendben követik egymást a gyűjteményben. Nem fér hozzá kétség, hogy a magyar népzene tudományos szempontú közzétételére az úgynevezett Járdányi-rend igencsak alkalmas. Tudniillik Járdányi abból a bartóki és kodályi felfogásból indult ki, amely szerint bármely rendszerezés az adott népzene sajátosságainak a figyelembevételére kell, hogy épüljön. A magyar népdalok esetében a dallamstrófa sorainak egymáshoz viszonyított helyzete jelentette a rendezés sarkkövét. Persze az ismeretek gyarapodása olykor szükségessé tett árnyalatnyi finomításokat, ám az irányelvek nem változtak.

Domokos Mária és Paksa Katalin mintegy negyven éve munkatársa, esetenként főmunkatársa volt a sorozat sajtó alá rendezőinek, Járdányi Pálnak, Olsvai Imrének és Vargyas Lajosnak, sőt a IX. kötetet már Domokos Mária, a X.-et Paksa Katalin szerkesztette. Nyilvánvaló, hogy mindketten hatalmas gyakorlattal rendelkeznek, és méltó folytatói a kiváló elődök örökségének. Tapasztalataikat, jártasságukat bőségesen tudták kamatoztatni újabb feladatuk teljesítése során. Következésképpen tiszteletben tartották Járdányi elgondolásait, és biztosították az egységes szemléletmód folytonosságát. A nemrég megjelent két kötetben azok a dallamok találhatók, amelyek a Járdányi-rendben a következő ismérveknek felelnek meg: „I. A kezdő sor magasabb a záró sornál. A) Az első sor magasabb a másodiknál. 1. A második és harmadik sor azonos magasságú.” E kötetek felépítése nem tér el az előzőkétől: Bevezetés a dallamtípusok részletes ismertetésével; Típusjegyzék; Tájékoztató és jelmagyarázat; A dallamok és a hozzájuk tartozó szövegek; Jegyzetek; Irodalom; A gyűjtők és a lejegyzők névsora; Helynévmutató; Zenei mutatók; Dalszövegmutató.

A bevezető tanulmányokban a szerzők jellemezték a népdaltípusok fő csoportjait, ismertették ezek szótagszám-összetételét, kadenciarendjét, hangsorait, formáit, stílusait, a szövegműfajokat, a funkciókat, az elrendezés elvi és gyakorlati logikáját, a típusok egymás közötti kapcsolatait, illetve rokonságait, viszonyukat a hangszeres zenéhez, a népies dalokhoz és az egyházi népénekekhez, megjelenésüket és szerepüket a revival-mozgalomban, a „főszöveg” és a „jegyzet-dallam” fogalom mibenlétét és használatának okát. A típusok egyenkénti áttekintése ábrázolja a dallamok járását, az előadásmód sajátosságait, ezek között a díszítőhangok alkalmazását, a ritmikai különlegességeket, bemutatja a változatok sorrendbe állításának szempontjait, tájékoztat ezek számáról, gyűjtésük történetéről, elterjedésükről a magyar nyelvterületen, részletezve, hogy mely tájakon fordulnak elő nagyobb számban, illetve hol találhatók csak szórványosan, de azt is, hogy vannak-e és milyen lényeges eltérések a különböző vidékeken lejegyzett variánsok között.

Az egyes dallamváltozatokhoz fűzött jegyzetekben hivatkozások olvashatók 17–18. századi kéziratos énekeskönyvekre, ponyván terjesztett kiadványokra, 19. századi magyar és európai gyűjteményekre, nyelvrokonok, szomszéd és távolabbi népek zenéjében előforduló variánsokra, az adalékoknak a Kodály- és a Bartók-rendben, a Forráskatalógusban és más archívumokban elfoglalt helyére a leltári számok pontos megjelölésével, a gyűjtőknek, illetve a lejegyzőknek az adatlapokra írt megjegyzéseire, idegen és tájnyelvi szavak értelmére (szómagyarázatok), továbbá egyes dallamok korábbi, nyomtatott és hangzó formában (hanglemezen, kazet-

tán és CD-n) történt közreadására. A szerkesztők a legújabb zenetudományi szakirodalom eredményeit és tanulságait is beleépítették a bevezető tanulmányba, illetve a jegyzetekbe.

A XI. kötet 28 dallamtípus 973 változatát foglalja magában, melyek közül 703 a főszövegben, 270 pedig a jegyzetek között található. A XII. kötet 24 típus 1005 változatát tartalmazza. A dallamok legnagyobb részének kéziratát az MTA BTK Zenetudományi Intézete Népzenei Osztályának központi gyűjteménye őrzi. Kiemelten helyeselhető az az eljárás mód, hogy a szerzők – a XI. kötet bevezetésének tanúsága szerint – egyházi népeket csak abban az esetben adnak közre, „amikor a dallamot világi szövegű változatokban is gyűjtötték, tehát népköltészeti és vallásos szövegekkel egyaránt társul, illetőleg ha az esztendő jeles napjaihoz fűződő valamely népszokás keretébe illeszkedik”.

A szakmai hozzáértés mellett hangsúlyoznom kell a két népzene tudós mintaszerű alaposágát és gondosságát. Ezek a tulajdonságok nyilvánulnak meg egyebek között abban a körülményben, hogy figyelembe vették a sok gyűjtő lejegyzési szokásait, különféle megoldásait, de vigyázni tudtak a közzététel egységes jellegére. Említésre méltó erénye a köteteknek a Németh Páltól, illetve Pálóczy Krisztinától rajzolt kották kiváló minősége. A szerkesztők megfeszített figyelmének köszönhető, hogy ezek is tudományos műben elvárt professzionális színvonalon készültek. A dalok és a balladák szövegének nyelvjárási hűséggel történő, megbízható közlése révén e kötetek népköltészeti kutatók és irodalomtörténészek számára is értékes adatok forrásául szolgálhatnak. Pokoly Judit remek angol nyelvű fordítása pedig lehetővé teszi, hogy a bevezetést, a dallamtípusok jellemzését, az alkotások szövegét, a jegyzeteket, a hivatkozott irodalmat, voltaképpen a köteteket a maguk teljességében a nemzetközi tudományosság képviselői is megismerjék, az összehasonlító kutatások művelői is eredményesen használják.

A *Magyar Népzene Tára* cím átfogó jellegű gyűjteményre utal, melyben az olvasó minden dallamtípus minden elérhető változatát megtalálja. A variánsok hiánytalan közlése több szempontból fontos. Ezek nyújtanak szemléletes betekintést a népzene hagyományos alkotóműhelyébe, a népdal igazi életébe, amely Bartók Bélának a *magyar népdal* című (1924-ben megjelent) könyve bevezetésében kifejtett véleménye szerint „öntudatlanul működő természeti erő átalakító munkájának eredménye. [...] Hogy milyen mértékben dolgozik egyénekben az átalakító (variáló) hajlam, azt egy-egy dallamnak úgynevezett egyéni variánsainál figyelhetjük meg. [...] a dallam előadásában a lényegyet nem érintő külső forma még egy és ugyanannál a személynél sem állandó. Valamely dallam megismétlésénél legtöbb esetben bizonyos apró ritmusbeli, néha még hangmagasságot is érintő eltérések fognak mutatkozni. Elképzelhető, hogy ilyen lényegtelen eltérések néhány idővel megrögzül. Ehhez később más egyéntől származó hasonló természetű eltérések járulnak és így tovább, úgy hogy e láncszerű folyamat utolsó szeme a kiinduló szemtől esetleg teljesen eltérő alakulatot fog mutatni. Az tudniillik nyilvánvaló, hogy zenei elemek lényeges átalakítása nem származhatik egyes egyénektől. Viszont az is kétségtelen, hogy [...] az átalakító hajlam az egyének rokon lelki diszpozíciója következtében egyénenként is hasonló módon, mintegy egy irányban dolgozik.

Egységes zenei stílus kialakulását ez teszi lehetővé.” Úgyszintén a változatok vizsgálata vezethet a néprajzi tájak zenei jellegzetességeinek alaposabb megismeréséhez, valamint annak a ténynek a megállapításához, hogy melyek az általánosan kedvelt dallamok, illetve melyek vannak már kiveszőfélben. Végül a variánsok bősége vagy csekély száma bizonyos területeken hiteles fokmérője a hagyományőrzés erejének.

A két kötetnek a korszerű tudományos követelményeket tökéletesen kielégítő sajtó alá rendezéséért Domokos Máriát és Paksa Katalint, valamint munkatársait őszinte elismerés illeti.