

Magyar ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT
Ll. évfolyam, 3. szám · 2013. augusztus

Szerkesztő / Editor:

Péteri Judit

Szerkesztőbizottság / Editorial Board:

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

Tanácsadó testület / Advisory Board:

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

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság lapja • Felelős kiadó: a Társaság elnöke • Levelezési cím (belföldi előfizetés): Magyar Zene, Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság, 1064 Budapest, Vörösmarty utca 35. (magyarzene@hotmail.hu)
A folyóirat tartalomjegyzékét lásd: www.magyarzene.info, archívumát lásd: http://mzzt.hu/index_HU.asp (Magyar Zene folyóirat menüpont) • Kéziratot nem őrzünk meg, és csak felbélyegzett válaszborítékkal küldünk vissza • Külföldön előfizetésben terjeszti a Batthyány Kultur-Press kft., telefon/telefax (+36 1) 201 88 91, (+36 1) 212 53 03; e-mail: batthyany@kultur-press.hu • Előfizethető a terjesztőktől kért postautalványon. Előfizetési díj egy évre 2400 forint. Egyes szám ára 600 forint • Megjelenik évente négyszer • Tördelés: graphoman • Címlapterv: Fodor Attila • Nyomtatta az Argumentum Könyv- és Folyóiratkiadó kft. Budapesten • ISSN 0025-0384

TARTALOM – CONTENTS

TANULMÁNY – ARTICLES

- 249 MIKUSI BALÁZS
Haydn *Il Distratto* kísérőzenéje és a „színházi szimfónia” esztétikája
- 281 Haydn's *Il Distratto* and the Aesthetics of the Theatre Symphony
(Abstract)
- 282 HAMBURGER KLÁRA
Ismeretlen Liszt-dokumentumok német könyvtárakban
- 296 Unpublished Liszt Documents in German Libraries (Abstract)
- 297 BOZÓ PÉTER
Az egyházzenesz operettje
Sztojanovits Jenő: Peking rózsája
- 315 The Church Musician's Operetta
Jenő Sztojanovits: The Rose of Peking

KÖZLEMÉNY – SHORT CONTRIBUTION

- 316 SZABÓ BALÁZS
Bartók 1. hegedű-zongoraszonátájának fináléjáról
- 322 The Finale of Bartók's First Violin Sonata (Abstract)

MŰHELYTANULMÁNY – WORK IN PROGRESS

- 323 BIRÓ VIOLA
Megjegyzések Lajtha László szerenádzenéjéhez
- 334 Observations on László Lajtha's Serenade Music (Abstract)
- 335 SZABÓ FERENC JÁNOS
Lajtha László fiatalkori zongoraművei
- 350 The Early Piano Works of László Lajtha

A LAP MEGJELENÉSÉT TÁMOGATTA:

nka
Nemzeti Kulturális Alap

Nemzeti Fejlesztési Ügynökség
www.ujszachenyierv.gov.hu
06 40 638 638



A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósul meg.



SZÉCHENYI TERV

TANULMÁNY

Mikusi Balázs

HAYDN *IL DISTRATTO* KÍSÉRŐZENÉJE ÉS A „SZÍNHÁZI SZIMFÓNIA” ESZTÉTIKÁJA*

Joseph Haydn százegynéhány szimfóniája óriási formai változatosságot mutat, a 60-as számúként emlegetett C-dúr darab azonban a maga hat tételével, számos különleges szerkezeti megoldásával és jó néhány zenei idézetével még e repertoáron belül is egészen kivételesnek mondható. Jóllehet a mű Haydn idejében szimfóniaként vált széles körben ismertté,¹ és a zeneszerző saját műjegyzékében is e műfaj alá besorolva jelenik meg,² Sonja Gerlach egyenesen úgy fogalmazott, hogy e kompozíciót világosan el kell különítenünk a zeneszerző „teljes értékű” (*vollgültig*) szimfóniáitól – s ha ez a megközelítés a mai kutató számára túlzottan merevnek és preskriptívnek tűnhet is, voltaképpen találóan érzékelteti a mű kivételes helyzetét Haydn életművén belül.³

Nagy szerencsénkre a szimfónia nem sokkal a megírása után rendkívüli népszerűsége miatt szert, s a korabeli beszámolók bőséges magyarázattal szolgálnak a mű különös vonásaira. Mint a *Pressburger Zeitung* 1774. július 6-i számában olvashatjuk, „ez a kitűnő zeneszerző Wahr úr színtársulata számára a *Der Zerstreute* című vígjátékhoz nemrégiben ugyancsak saját zenét komponált, amelyet a hozzáértők

* Jelen tanulmány egyik (a teljes szöveg alig egynegyedét kitevő) részlete 2012. október 11-én előadás formájában is elhangzott a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság Dobszay László emlékének szentelt, IX. tudományos konferenciáján, „*Quand un tendron vient dans ces lieux. Kiegészítések Haydn 60. szimfóniájának értelmezéséhez*” címmel. A tanulmány megírását a Magyar Tudományos Akadémia Bolyai János Kutatói Ösztöndíjának támogatása tette lehetővé; a munkában nyújtott alkalmi segítségért ezen kívül Halász Péternek, Thomas Leibnitznek, Pethő Csillának és Elanie Sismannek tartozom köszönettel.

1 A primer források részletes áttekintését lásd Anthony van Hoboken műjegyzékében: *Joseph Haydn: Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, Band 1. Mainz: B. Schott's Söhne, 1957, 82–83.

2 Vö. Jens Peter Larsen: *Three Haydn catalogues. Second Facsimile Edition with a survey of Haydn's oeuvre*. New York, NY: Pendragon Press, 1979, HV3, No. 46.

3 Sonja Gerlach: „Joseph Haydns Sinfonien bis 1774. Studien zur Chronologie”. *Haydn-Studien* 7 (1996), 5. Gerlach természetesen utal rá, hogy a mű a modern értelemben vett szimfóniafogalom kereteit feszíti szét, hiszen Haydn és kortársai fejében ennél sokkalta rugalmasabb kép élhetett a műfajról mind a tételek számát, mind azok egyedi formáját illetően. Később (uott, 12.) Gerlach azt is felemlíti, hogy a brácsaszólamnak a két lassú tételben feltűnő *divisi* játékmódjából ítélve (amely egyetlen más Haydn-szimfóniában sem fordul elő) a zeneszerző ezúttal más műfaji normákat tartott szem előtt, mint *vollgültig* szimfóniáiban.

mesterműnek tartanak.”⁴ Minthogy Jean-François Regnard *Le distrait*-jének német fordítását Carl Wahr színtársulata *Der Zerstreute* cím alatt Eszterházán is előadta, Haydn művének korabeli kéziratos másolatain pedig gyakran feltűnik az olasz megfelelő (*Il Distratto*), illetve a részletezőbb *Per la Comedia intitolata Il Distratto* megjelölés is, nyilvánvaló, hogy a zeneszerző a színdarabhoz írott kísérőzenét hasznosította újra egy szimfónia formájában. S jöllehet Hoboken úgy vélte, ez az újrahasonosítás csupán a partitúra egy részét érintette, s a Regnard darabjához készült zenét részben elveszítettnek hitte,⁵ a Rudolph Angermüller 1978-ban publikált tanulmányában felsorolt bizonyítékok arra utalnak, hogy a ma ismert szimfónia lényegében azonos lehet a valamikori kísérőzenével.⁶

Mindennek fényében érthető, hogy számos kutató próbálkozott meg a Regnard szövege és Haydn zenéje közötti kapcsolatok feltáráásával – jöllehet az efféle kísérleteket eredendően problematikussá teszi, hogy nincs biztos adatunk arra vonatkozóan, Wahr társulata vajon melyik német fordítást használta produkcióihoz.⁷ Az alábbiakban ennél fogva Regnard eredeti francia szövegére hivatkozva veszem ismét szemügyre Arnold Schering, Robbins Landon, Robert A. Green, Jacob de Ruiter, Elaine Sisman és Gretchen Wheelock elemzéseit, hogy tisztázhassam, interpretációjuk vajon mennyire hozható összhangba a *Distratto* korabeli előadásairól fennmaradt recenziókból kihüvelyezhető esztétikai megközelítésekkel. Mielőtt azonban hozzáfognék a részletes analízishez, szeretném felhívni a figyelmet egy zenei idézetre, amely mindeddig rejtve maradt a kutatók előtt, jöllehet felismerése alapvetően módosíthatja a korabeli írásos dokumentumok értelmezését.

„Quand un tendron viant dans ces lieux”

Jean-Jacques Rousseau zenei érdeklődése és elméletírói tevékenysége széles körben ismert, saját kompozíciói közül azonban rendszerint csupán a *Le devin du village* [*A falusi jó*] bukkan fel a zenetörténetkönyvek lapjain. A Rousseau saját librettója nyomán készült egyfelvonásos *intermède*-et 1752. október 18-án mutatták be Fontainebleau-ban, s a zártkörű előadást a jelenlétével megtisztelő XV. Lajos őszintén lelkesedett a darabért. A szélesebb közönség 1753. március elsején ismerkedhetett meg a művel a párizsi Opérában, s ezt az előadást már valóságos diadalmenet követte, amely hosszú időre megalapozta Rousseau hírnevét a zenei világban. Mai füllel hallgatva a szerző zenei invenciója ugyan kissé szegényesnek tűnik, a történész számára azonban a *Le devin du village* mégis a buffonista háború stratégiai fon-

4 „Dieser vortreffliche Thondichter hat auch kürzlich für die Schaubühne des Herrn Wahr zum Lustspiele ‘Der Zerstreute’ eigene Musik komponirt, welche von Kennern für ein Meisterstück gehalten wird.” Marianne Pandi-Fritz Schmidt: „Musik zur Zeit Haydns und Beethovens in der Preßburger Zeitung”. *Haydn Yearbook* 8 (1971), 165–293., ide: 170.

5 Anthony van Hoboken: *Joseph Haydn: Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, Band 2. Mainz: B. Schott’s Söhne, 1971, 449.

6 Lásd Rudolph Angermüller: „Haydns ‘Der Zerstreute’ in Salzburg (1776)”. *Haydn-Studien* 7/2. (Mai 1978), 85–93.

7 Vö. Uott, 85. és 92–93.

tosságú epizódja marad, amelynek híre hamarosan messze túljutott Franciaország határain.

Rousseau egyfelvonásosának sikere nyomán a Théâtre-Italien alig néhány hónappal *A falusi jó*s nyilvános premierje után bemutatta Marie-Justine-Benoîte Favart és Harny de Guerville *Les amours de Bastien et Bastienne*-jét, amely alcíme szerint „A falusi jó s paródiája”.⁸ Linda Tyler gondos kutatásai szerint Madame Favart és Harny csupán magát az alaptörténetet vették át Rousseau-tól, a *Le devin du village* szövegéből és zenéjéből azonban alig kölcsönöztek: recitativók és zárt számok helyett a *Les amours* nem klasszikus, hanem köznyelvi franciasággal fogalmazott strófák hosszú sorából áll, amelyeket népszerű dallamokra húznak rá a szereplők.⁹ A mélyreható átdolgozás során a társszerzők egyszersmind némi cinizmust is vegyítettek Rousseau árkádiái világába – amint az a címszereplő első megszólalásából is kiviláglik. Colas közvetlenül Bastienne-nel való találkozását megelőzően éneklí e sorokat (Bastienne azért igyekszik hozzá, hogy tanácsát kérje, miként nyerhetné vissza Bastien lanyhulni látszó szerelmét).

Quand un tendron viant dans ces lieux,
Consulter ma science,
Tout mon grimoire est dans ses yeux
J'y lisons ce qu'all' pense.
Je d'vinons tout nettement
Que pour un Amant
Alle en tient là, la la,
Oh oh, ah, ah, ah, ah,
N'faut pas êtr' grand sorcier pour ça, la, la.

Lise à Piarrot s'en va d'mandant
Pourquoi qu'alle soupire?
Le gros benêt en la r'gardant,
Rit & n' fait que li dire.
J' l'instruisis dans un instant,
Et d'un air content,
All' me r'mercia, la, la,
Oh, oh! ah, ah, ah, ah,
N'faut pas êtr' grand sorcier pour ça, la, la.¹⁰

Amikor egy fiatal lány idejön,
Hogy tanácsomat kérje,
Minden varázserőm a szemében rejlik,
Onnan olvasom ki, mit gondol.
Egyszeribe kitalálom,
Hogy a szerelmére
Gondol.
Hohó! Ha-ha-ha-ha!
Ehhez nem kell nagy varázslónak lenni.

Lise odamegy Pierrot-hoz, s megkérdi tőle
Szerinte vajon miért sóhajtozik [Lise]?
Az ostoba őt látva
Vigyorog, és csak beszél neki.
Én rögtön ezután kitanítottam [Lise-t],
És boldog arccal
Mondott köszönetet nekem.
Hohó! Ha-ha-ha-ha!
Ehhez nem kell nagy varázslónak lenni.

Mint Tyler rámutat, e soroknak nincs előzménye Rousseau eredeti szövegében¹¹ – de alighanem újdonságnak számított a hozzájuk kapcsolódó dallam is. A korabeli librettók legtöbbjéhez hasonlóan Madame Favart és Harny nyomtatás-

8 Madame Favart & Monsieur Harny: *Les amours de Bastien et Bastienne. Parodie du Devin de village. Représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi, le Samedi 4 Août 1753*. Paris: La Veuve Delormel et Pault Fils, 1753.

9 Linda Tyler: „Bastien und Bastienne. The libretto, its derivation, and Mozart's text-setting”. *The Journal of Musicology* VIII/4. (Fall 1990), 520–552.; ide: 522–523.

10 Favart & Harny: *Les amours...*, 5–6.

11 Tyler: *Bastien und Bastienne*, 524.

ban megjelent szövege is gondosan utal azokra az *aire*kre, amelyek zenéjére az egyes strófákat énekelni kell. Az esetek többségében egy-egy közismert dallam első szövegsorának megadása is elegendőnek bizonyult az olvasók számára, a *Les amours* librettójában azonban gyakran hangjegyes notáció is szerepel: Bastienne első monológja például három egymást követő *air*re épül („J’ai perdu mon âne”; „Lucas, tu t’en vas” és „Eh! coussi, coussa”), amelyek közül az első kettő a librettó mellékletében lekottázva is megjelenik. Ezt követően Colas lép be a fenti szöveget énekelve, amely előtt azonban a librettóban nem egy ismert *air* szövegincipitje jelenik meg eligazításként, hanem csupán egy rövid megjegyzés irányít a kottás függelék megfelelő részéhez: *Air: Noté No. 3 (1. kotta)*. Mindez egyértelműen azt sugallja, hogy a „Quand un tendron”-nak nem csupán a szövege, hanem a dallama is új kompozíciónak tekinthető:



1. kotta. „Quand un tendron” (*Les amours* de Bastien et Bastienne, 1753)

Ennek fényében különösen figyelemreméltó, milyen gyorsan vált népszerűvé ez az *air* a közönség körében. Alig egy évvel a *Les amours* bemutatója után Antoine-Alexandre-Henri Poinciset *Les Fra-Maçonnés*-ja (amely ugyancsak paródia, Rameau népszerű opera-balettje, a *Les fêtes de l’Hymen et de l’Amour* nyomán) már a „Quand un tendron vient en ces lieux” dallamát írja elő a „De grace sortez de ces lieux” kezdetű strófához, amelyben a Venerable arra kéri Hortense-t, hogy mihamarabb távozzék a szabadkőművesek köreiből.¹² Öt évvel később Madame Favart is megidézi a „Quand un tendron vient dans ces lieux”-dallamot a *Le Compliment de la cloture*-t záró vaudeville-ben, amely a közönség jóindulatáért esedezik.¹³ Ezzel a meglehetősen semleges alkalmazással szemben a *Gabrielle de Passi* című egyfelvonásos komédia, amelyet először a *Comédiens Italiens* színpadán mutattak be 1777-ben,

12 *Les Fra-Maçonnés. Parodie de l’acte des Amazonnes; Dans l’Opéra des Fêtes de l’Amour & de l’Hymen. Représentée pour la première fois sur le Théâtre de la Foire S. Laurent, le 28 Août 1754, Paris: Duchesne, 1754, 16–17.* Az első ízben ebben a kiadványban felbukkanó szövegvariáns (*dans ces lieux* helyett *en ces lieux*) meglehetősen elterjedt lehetett, hiszen néhány későbbi forrásban is megjelenik.

13 A szöveg a *Mercure de France*-ban jelent meg (Ápril 1759, 200–201.). A vaudeville-nek szánt kiemelkedő dramaturgiai szerep azt sugallja, hogy Madame Favart immár tudatosan emlékeztetni kívánta közönségét: a „Quand un tendron” dallamának látványos pályafutása éppen az ő *Les amours*-jából indult útjára.

igen találékonyan használja fel a „Quand un tendron”-t – a közönség alighanem el-lenállhatatlannak találta az immár közismert nevető refrén és a vigasztalanul tragikus hangvételű paródiaszöveg közötti kontrasztot:

*Jamais vous ne vous égayez;
Vous grondez à toute heure;
Et si par hasard vous riez,
C'est de l'air dont on pleure.
On se doute, sans être fin,
De quelque chagrin
Qui vous tient là,
Oh! oh! ah! ah! ah!
Ah! ah! ah! ah!
Faut pas êt' grand sorcier pour ça.
Lon là.¹⁴*

Ön sosem vidul fel,
Mindig csak zsörtölődik.
S ha véletlenül nevet,
Az olyan, mintha valaki sírna.
Éles elme nélkül is sejti az ember,
Hogy valami bánat
Tartja önt fogva.
Hohó! Ha-ha-ha!
Ha-ha-ha-ha!
Ehhez nem kell nagy varázslónak lenni.

A fenti példák arról tanúskodnak, hogy a párizsi közönség az 1750-es évek közepe táján már jól ismerte a dallamot, a hasonló utalások további sorozata pedig afelől sem hagy kétséget, hogy a „Quand un tendron” egészen a 19. század első évtizedeiig megőrizte népszerűségét. Pierre-Antoine-Augustin de Piis és Pierre-Yon Barré *Cassandre oculiste, ou L'oculiste dupe de son art* című, 1780-ban bemutatott comédie-parade-jának már a kezdetén felbukkan;¹⁵ a következő esztendőben ugyan ezen szerzők *La matinée et la veillée villageoises, ou Le sabot perdu* című divertissement-jában is találkozunk vele;¹⁶ újabb egy év múltán pedig a megint csak Piis és Barré által jegyzett opéra-comique-ban, a *Les étrennes de Mercure, ou Le bonnet magique* librettójában látjuk viszont.¹⁷ Első soraiban ugyancsak a „Quand un tendron”-ra hivatkozik Jean-Baptiste Radet és Pierre-Yon Barré 1784-ban *Les docteurs modernes* címmel bemutatott comédie-parade-ja (itt a paródiaszövegben is megőrzött „N'faut pas êt' grand socier pour ça” refrén félreérthetetlen antimesmerista élt kap),¹⁸ és

14 *Gabrielle de Passi, parodie de Gabrielle de Vergi, en un acte, en prose et en vaudevilles. Représentée, pour la première fois, par les Comédiens Italiens ordinaires du Roi, le 30 Août 1777.* Paris: Delalain, 1777, 7–8. E paródia modellje, Pierre-Laurent de Belloy *Gabrielle de Vergi* című ötfelvonásos tragédiája első ízben a Théâtre Français-ban került színpadra 1777. július 12-én, jöllehet La veuve Duchesne már két évvel korábban, a költő halálának évében közreadta azt.

15 *Cassandre oculiste, ou L'oculiste dupe de son art, comédie-parade, en un Acte & en Vaudevilles. Représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens ordinaires du Roi, le Mardi 30 Mai 1780.* Paris: Vente, 1780, 3.

16 MM. de Piis & Barré: *La matinée et la veillée villageoises, ou Le sabot perdu, divertissement en deux Actes & en Vaudevilles. Représenté pour la première fois par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi, le Mardi 27 Mars 1781.* Paris: Vente, 1781, 28.

17 Uők: *Les Étrennes de Mercure; ou Le bonnet magique, opéra-comique en trois Actes & en Vaudevilles. Représenté pour la première fois, le Lundi premier Janvier 1781, par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi.* Paris: Duchesne, 1782, 14.

18 *Les docteurs modernes, comédie-parade, en un Acte et en Vaudevilles. Représentée, pour la première fois, à Paris, par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi, le mardi 16 Novembre 1784.* Paris: Brunet, 1784, 3. A darab antimesmerista felhangjairól, valamint kedvező fogadtatásáról lásd Robert Darnton: *Mesmerism and the end of the Enlightenment in France.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1968, 65.

viszszaköszön a dallam a *Les Brigands Jacobites au Champ de Mars* című „poëme héroï-comi-civique” (1791) egyik legdrámaibb pillanatában is, amikor a republikánus Condorcet próbál közvetíteni Robespierre és Danton hívei között, akik egyaránt a maguk vezetőjét szeretnék királlyá emelni:

*Faut-il qu'un peuple généreux
Pour un rien se querelle?
Faut-il donc se prendre aux cheveux
Pour une bagatelle?
Messieurs, eh quoi
C'est pour un roi
Que je vous voi
Tous en émoi?
Oui, da.
Oh! oh! oh! oh! ah! ah! ah! ah!
Il faut être foux pour cela
La, la.
Oh! oh! oh! oh! ah! ah! ah! ah!
Vraiment tout le monde en rira
La, la.¹⁹*

Kell, hogy egy nagylelkű nép
Egy semmiségen civakodjon?
Kell, hogy hajba kapjanak
Egy apróság miatt?
Uraim, hát hogyan?
Egy király miatt
Látom önöket
Mind így felindulva?
Igen.
Ho-ho-ho-hó! Ha-ha-ha-ha!
Ehhez bolondnak kell lenni.

Ho-ho-ho-hó! Ha-ha-ha-ha!
Igazán ezen fog kacagni mindenki.

A dallam 1792-ben újból felbukkan Jean-Baptiste Radet *Le prix, ou l'embarras du choix* című egyfelvonásos divertissement-jában, ezúttal egy tiszt zavarodottságát ábrázolandó, aki két lány közül kényszerül választani.²⁰ A dallam némileg semlegesebb jelentéssel tűnik fel ugyanazon szerző egy másik vígjátékában, a *La bonne Aubaine*-ben (1793),²¹ Bizet és Simonot 1799-ben bemutatott vaudeville-jében, a *Gilles tout seul*-ben (amely ismét csak megőrzi a „Faut pas être” refrént),²² Maurice és François-Denis Domillier Thesigny *L'un pour l'autre* című comédie-vaudeville-jében (1802),²³ valamint az Emmanuel Dupaty, René-André-Polydore Alissan de Chazet és Charles-François-Jean-Baptiste Moreau együttműködésében készült *Ossian Cadet* című vaudeville-ben²⁴ – a kölcsöndallam refrénjébe „belekódolt” nevetés azonban egyetlen alkalommal sem téveszti el a hatását. A teljes „Quand un tendron” szövegre némileg közvetlenebbül reflektál egy 1808-ban közreadott pa-

19 „Les Brigands Jacobites au Champ de Mars, poëme héroï-comi-civique, mêlé de Vers, de Prose et de Vaudevilles”. In: *Les Sabats Jacobites*. Paris: J. Blanchon, 1791, 280–281.

20 J. B. Radet: *Le prix, ou l'embarras du choix, divertissement en un acte, en prose, mêlé de Vaudevilles. Représenté, pour la première fois, à Paris, sur le Théâtre du Vaudeville, le 27 Février 1792. Nouvelle édition*. Paris: Prairial, An III^e [1795], 17–18.

21 Uő: *La bonne Aubaine, comédie en un acte et en prose, mêlée de vaudevilles. Représentée sur le Théâtre du Vaudeville, le 28 Janvier 1793*. Paris: Libraire au Théâtre du Vaudeville, An Deuxième [1794], 22.

22 Bizet & Simonot: *Gilles tout seul, vaudeville en un acte. Représenté à Paris, sur le théâtre de la Cité-Variétés, le premier Ventôse an 7*. Paris: Barba, An VII [1799], 16.

23 Maurice et Thesigny: *L'un pour l'autre, comédie-vaudeville en un acte. Représentée au Théâtre du Vaudeville, le 28 Messidor an 10*. Paris: Madame Masson, 1802, 29–30.

24 MM. Dupaty, Chazet & Moreau: *Ossian Cadet, ou Les Guimbardes, parodie des Bardes, vaudeville en trois petits actes. Représentée pour la première fois, à Paris; sur le Théâtre du Vaudeville, le 11 Thermidor, an XII*. Paris: Madame Masson, 1804, 24–25.

ródiaszöveg, amely egy Suzanne nevű *tendron* halálbüntetésbe torkolló, szomorú sorsáról számol be,²⁵ valamint Barré, Radet és François-Georges Desfontaines 1811-ben bemutatott *La nouvelle télégraphique* című vaudeville-je, amelyben a paródiaszöveg a féltékeny férj és *coquette* felesége közötti konfliktust ábrázolja, ismét csak az utóbbi ellenállhatatlan kacagását tartogatva a refrénre.²⁶

Hosszú útjának valódi végpontjára azonban 1813 májusában érkezett el a dallam, amikor Pierre-Jean de Béranger egy olyan verset illesztett hozzá, amely a korábbi szövegeknek hamarosan még az emlékét is eltörölte, és a műfaj klasszikusa lett:²⁷

*Il était un roi d'Yvetot
Peu connu dans l'histoire,
Se levant tard, se couchant tôt,
Dormant fort bien sans gloire;
Et couronné par Jeanneton
D'un simple bonnet de cotton,
Dit-on.
Oh! oh! oh! oh! ah! ah! ah! ah!
Quel bon petit roi c'était là!
La, la.*²⁸

Volt Yvetot-nak egy királya
A történelemben alig ismert,
Későn kelt, korán feküdt,
Remekül aludt dicsőség híján is.
És egy szolgáló koronázta meg
Egyszerű pamutsipkával,
Azt mondják.
Ho-ho-ho-hó! Ha-ha-ha-ha!
Micsoda remek királyocská volt ez!

Joseph Phelan mint „a napóleoni Franciaország pöffeszkedő aspirációinak zseniális szatírját” jellemezte Béranger költeményét,²⁹ a valóságban Normandiában, Rouen közelében található Yvetot mesebeli királya azonban örökérvényű szimbólummá lett, amely éppúgy vonatkozhatott a restaurációt követően a trónra visszatérő Bourbon XVIII. Lajosra, mint számtalan későbbi uralkodóra, akár Franciaország határain túl is. Béranger bizonyára maga is felismerte a szöveg általános érvényét, az *Yvetot királya* ugyanis nyitóversként szerepel műveinek abban az 1847-es összkiadásában, amelynek szerkesztésében maga is részt vett.³⁰ De a szöveg még ebben a viszonylag kései publikációban sem szakad el eredeti ihletőjétől: a kötet ezúttal is pontosan jelzi, hogy e híressé vált sorokat a „Quand un tendron vient en ces lieux” dallamára kell énekelni.

Jóllehet a „Quand un tendron” számtalan említése minden kétséget kizáróan dokumentálja, hogy a szöveg egyértelmű dallami asszociációkkal bírt a francia kö-

25 Lásd *L'Esprit des journaux français et étrangers par une Société de gens de lettres. Mars 1808. Premier trimestre. Tome III.* Bruxelles: Imprimerie de Weissenbruch, 243.

26 MM. Barré, Radet & Desfontaines: *La nouvelle télégraphique, vaudeville en un acte. Représenté, pour la première fois, sur le théâtre du Vaudeville, le 21 mars 1811.* Paris: Barba, 1811, 19.

27 Béranger költeményének népszerűségét jól jellemzi, hogy William Thackeray *The King of Yvetot* címen angol fordítást is készített belőle, amely első ízben a hosszabb párizsi tartózkodásának emlékeit megörökítő *The Paris Sketch Book* lapjain jelent meg 1840-ben.

28 *Oeuvres complètes de P.-J. de Béranger. Nouvelle édition revue par l'auteur. Tome premier.* Paris: Perrotin, 1847, 1.

29 „[...] a genial satire on the inflated aspirations of Napoleonic France”. Joseph Phelan: „The British Reception of Pierre-Jean de Béranger”. *Revue de littérature comparée* 1/2005 (n° 313), 5–20.; 4. bekezdés. www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2005-1-page-5.htm.

30 Vö. 28. jegyzet.

zönség számára, a korabeli források gondos számbavétele arra is rávilágít, hogy a vaudeville népszerűsége nem zárt ki némi zenei variabilitást. A *Les amours de Bastien et Bastienne* 1759-es új kiadásában például – szemben az 1. kottapéldában közölt (az 1753-as első kiadásból származó) változattal – a 8. és a 12. ütem végén álló *Oh* felütések nem *h*, hanem *c* hangon szólalnak meg.³¹ A librettó 1770-es kiadásában pedig a 2. ütem kezdetén három *g* hang áll (vagyis az alsó váltóhang *fisz* elmarad).³²

A 8. és 12. ütem felütésének változékonyságát egyébként a kizárólag szöveget közlő források is megerősítik. Míg a *Les amours* 1759-es kiadásában az 5. sor „J’d’vinons tout nettement” formában szerepel, összhangban a kottában jelzett egyetlen hangnyi felütéssel, az 1777-es kiadás a „Je devinons tout nettement” változatot közli,³³ ami még zenei notáció hiányában is egyértelműen háromhangos felütést sugall. S mintha az utóbbi változattal élne a korábban áttekintett paródiaszövegek közül jó néhány: 1754-ben a vonatkozó sor „Je vois que votre amusement”, az 1772-es változatban „Au même instant qu’on le verra”, 1782-ben „Encore un coup, treve à cela” szerepel, majd két évvel később „Seconde-moi, viens, mon Enfant”, s az 1791-es Condorcet-beszéd éppúgy erre a ritmus-interpretációra utal („Messieurs, eh quoi / C’est pour un roi”), mint a „Mais les choisir entre les deux” sor egy évvel később vagy a „Par des truffes ou des marons” egy újabb esztendő múltával. Ez a dallamvariáns tehát már az 1770-es évek közepe táján uralkodónak számított, a kora 19. századra pedig hegemon helyzetbe került: a „Quand il verra Monsieur présent” (1802), „Quand un enfant s’écrit: ‘Holá!’” (1808), „Que le monsieur se fâchera” (1811) forma, valamint Béranger „Et couronné par Jeanneton” változata (1813) egyaránt azt sugallja, hogy a „Quand un tendron” dallamának e pontján ekkortájt már egyértelműen háromhangos felütést várt a közönség. Sokatmondó, hogy az „Oh”-okat soroló refrénkezdet későbbi paródiaszövegei ugyancsak hasonló átalakulásról tanúskodnak: jóllehet az indulatszók számából talán kevésbé vonhatunk le határozott következtetéseket, az 1780-as évekre egyértelműen a négyszeri „Oh” lett a norma, ami e ponton is a háromhangos felütés használatára látszik utalni. A nevezetes *La clé du Caveau* gyűjtemény 1811-es kiadásában közölt „Quand un tendron”-dallam³⁴ (2. kotta) a felsorolt változások mindegyikét rögzíti: a 2. ütem három *c* hanggal indul (amelyek ebben a C-dúr hangnemű változatban természetesen a korábbi, G-dúr lejegyzés

31 Madame Favart & Monsieur Harny: *Les amours de Bastien et Bastienne. Parodie du Devin de village. Représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi, le Mercredi 26 Septembre 1753. Nouvelle édition.* Paris: N. B. Duchesne, 1759, 7–8. E kiadás feltűnő jellegzetessége ezenkívül az utolsó négy ütem megismétlése (amely éppenséggel a nyomdász tévesztésének eredménye is lehet).

32 Vö. Uők: *Les amours de Bastien et Bastienne, parodie du Devin de village. Représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi, le Mercredi 26 Septembre 1753. Nouvelle édition.* Paris: la veuve Duchesne, 1770, 7–8.

33 Uők: *Les amours de Bastien et Bastienne, parodie du Devin de village.* Paris: La Veuve Delormel & fils, 1777, 4–5.

34 [Pierre-Adolphe Capelle]: *La clé du Caveau à l’usage de tous les chansonniers français des amateurs, auteurs, acteurs du vaudeville & de tous les amis de la chanson.* Paris: Capelle et Renand, 1811, 212.

g-inek felelnek meg), a 4. és a 8. ütem végén pedig egyaránt háromhangos, skála-szerűen emelkedő felütés áll. Mindemellett ez a meglehetősen kései notáció az 1. kottában látott pontozott ritmusokat is leegyszerűsíti az 5., 6., 9. és 10. ütemben – jóllehet ugyanezt a pontozott képletet, némileg következetlenül, megőrzi a 4. ütembe újonnan illesztett felütésben:



2. kotta. „Quand un tendron” (La clé du Caveau, 1811)

Haydn idézete

Az imént bemutatott apró változások pontos kronológiájának megállapítására ugyan nincs mód, az *Il Distratto* szimfónia 4. tételének utolsó témájára vetett egyetlen pillantás is meggyőzhet azonban arról, hogy Haydn lényegében ebben a „kései” formában ismerte a „Quand un tendron” dallamot (3. kotta a 258–259. oldalon). Feltűnő persze a metrum különbözősége, s a páros lüktetés, amelyet a zeneszerző a dallamra kényszerít, elkerülhetetlenül megváltoztatja annak karakterét is. A dallamvonal azonosságához mégsem férhet kétség: Haydn csupán a 128. és 132. ütemben él némi tizenhatodoló díszítéssel, hogy kiemelve a tánc „dobbanós” jellegét,³⁵ a 134. ütemből „hiányzó” felütésért pedig hamarosan kárpótol a 138. ütem párhuzamos helye, ismét csak tizenhatodértékek hozzáadásával.³⁶ Az egyetlen további módosítás a 137. ütem triolaképlete, amelynek használatát az eredeti metrum erőszakos felülírása sugallja – mindazonáltal Haydn döntése, hogy az előző két ütem analógiájára itt is a triolamozgást őrizze meg (négy egyforma nyolcadérték használata helyett), a mester kezére vall.

A nyilvánvaló zenei kapcsolat mellett szerencsére dokumentumok is megerősítik, hogy az 1770-es évekre Haydn – vagy bármely, Bécs kulturális vonzáskörzetében élő zenekedvelő – jól ismerhette a „Quand un tendron”-dallamot. A *Les amours* nem sokkal a párizsi bemutató után az osztrák fővárosba is eljutott: az eredeti francia változat több alkalommal is elhangzott a Laxenburg palotában és a

35 Figyelemre méltó, hogy bár Haydn a dallamnak feltehetőleg azt a változatát ismerte, amelyik ezeknek az ütemeknek a kezdetén háromszori hangismétléssel élt, megoldása végső soron emlékeztet arra az alsó váltóhangos figurára, amellyel az 1. kottában találkoztunk.

36 A tizenhatodértékek így végső soron átszövik az egész textúrát: a 151. ütemtől fogva kiszorítják a triolákat (amelyek a 135. ütem táján még megjelenhettek), s a 158. ütemben indul rövid kóda egy fanfár elemeiként értelmezi őket újra.

127

2 Ob.

2 Cor.
2 Clarini

Timp.

VI. I

VI. II

Vle

Basso

134

3. kotta. Haydn: 60. szimfónia, 4. tétel, 127–163. ü.

Burgtheaterben.³⁷ 1764-ben Giacomo Durazzo gróf, a Kärntnertor Theater igazgatója még egy fordítást is rendelt Friedrich Wilhelm Weiskerntől, aki az eredeti

37 A *Les amours* 1755. június 16-án került színre a Laxenburg palotában, majd ugyanazon év július 5-én már a Burgtheaterben is. Az utóbbi helyszínen 1757-ben, 1761-ben és 1763-ban is felújították a darabot. Lásd Rudolph Angermüller: „Vorwort”. In: *Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie II, Werkgruppe 5, Band 3. Kassel & Basel: Bärenreiter, 1974, vii–xiv, ide: viii.

144

154

francia szöveget nagyjából német prózában adta vissza, a vokális tételek számát egyúttal alig 14-re csökkentve. Mint köztudott, Wolfgang Amadeus Mozart a maga *Bastien und Bastienne*-jének megírásakor éppen Weiskern szövegváltozatára támaszkodott, jöhet utóbb a kész megzenésítés néhány szövegsorát a salzburgi udvari trombitás, Johann Andreas Schachtner javaslatára megváltoztatta.³⁸

38 Tyler: *Bastien und Bastienne*, 530. és 532–534.

Csakhowy míg Mozart új zenét készített a teljes szöveghez, Weiskern eredeti librettója zenei tekintetben hűséges maradt a *Les amours*-hoz: a 14 szám közül kilencnek az élén a szöveg modelljéül szolgáló francia *air* címe is megjelenik.³⁹ Weiskern ezt a gyakorlatot követi Colas belépőjénél is, amelynek sorait a nyomtatott librettóban a már oly sok forrásban látott megjegyzés előzi meg: *Air: Quand un tendron vient*.

*Befragt mich ein zartes Kind
Um das zukünftige Glück,
Les ich das Schicksal ihm geschwind
Aus dem verliebten Blicke;
Ich seh, daß blos des Liebsten Gunst
Kann zum Vergnügen taugen;
Und so steckt meine Zauberkunst
In zwey entflammten Augen.*

*Lisett schaut Petern seufzend an,
Und klagt, daß ihr was fehlet;
Er lacht und schweigt; der Tumrian
Erräth nicht, was sie quälet.
Ich sag ihm gleich: Du kannst als Mann
Vom Seufzen sie befreien;
Sie dankt, der Handel ist gethan
Ohn alle Hexereyen.*⁴⁰

Ha egy gyöngye gyermek megkérdez
Jövendő szerencséje felől,
Gyorsan kiolvasom a sorsát
Szerelmes tekintetéből.
Látom, hogy csupán kedvesének kegye
Szolgálhat örömére,
S ekképp varázstudományom
Két lángra lobbant szemben rejlik.

Lisette sóhajtvá néz Peterre,
S azt panaszolja, valami hiányzik neki;
Az nevet és hallgat; a tökfilkó
Nem találja ki, mi kínozza őt.
Én rövest megmondok neki: mint férfi
Megszabadíthatod a sóhajtozástól;
[Lisette] megköszöni, az üzlet megkötetett
Bármiféle boszorkányság nélkül.

A Mozart-kutatásnak mindmáig nem sikerült dokumentálnia, hogy a zeneszerző vajon jelen lehetett-e a francia *Les amours*-nak vagy Weiskern német adaptációjának valamelyik előadásán, s éppily reménytelennek tűnik annak tisztázása is, hogy Haydn pontosan milyen forrásból ismerhette a „Quand un tendron”-t. A 60. szimfóniában felbukkanó nyilvánvaló idézet mindenesetre nem hagy kétséget afelől, hogy jól ismerte a dallamot, s az ahhoz kapcsolódó szövegek lehetővé teszi, hogy új megvilágításban vizsgáljuk a szimfónia feltételezett „programját”, amelyet kutatók egész sora próbált már kifürkészni.

Amint azt többen megállapították, a negyedik tételt, amelynek végén az idézet felbukkan, hektikus lendülete többek között a 49., az 52. és az 59. szimfónia fináléjával rokonítja.⁴¹ E tényrt értelmezve Stephen C. Fisher rámutatott, hogy ebben a sok szempontból rendhagyó kompozícióban „az utolsó három tétel együtt egy rendkívül excentrikus finálét alkot”,⁴² Alexander Kulosa pedig egyenesen „alterna-

39 Uott, 527. A fennmaradó öt vokális számban Weiskern ugyancsak a Favart és Harny által megjelölt *airek* nyomán készítette el a német változatot, formai szempontból azonban olyannyira eltért modelljétől, hogy fordításait immár semmiképp sem lehetett az eredeti vaudeville-dallamokra énekelni.

40 Friedrich Wilhelm Weiskern: *Bastienne. Eine französische Operacomique. Auf Befehl in einer freyen Uebersetzung nachgeahmet*. Wien: Kraußischer Buchladen, 1764, 7–8. (Mozart közismert megzenésítésében az első stófa utolsó két sora eltér, Schachtner javaslatát követve: „Wie leicht wird mir die Zauberkunst / Bei zwei verliebten Augen.”)

41 Vö. H. C. Robbins Landon: *The symphonies of Joseph Haydn*. London: Universal Edition, 1955, 352.

tív befejezésekről” beszél, hozzátevé, hogy csupán a szubdomináns funkció negyedik tétel végi hiánya folytán tekinthetjük a hatodik tétel utolsó ütemeit a tényleges lezárásnak.⁴³ A negyedik tétel formájának értelmezése hasonlóan problematikusnak bizonyul: még ha Richard Will joggal hangsúlyozza is, hogy Haydn ezúttal is megőrzi a szonátaforma általános körvonalait,⁴⁴ a várt tematikus visszatérés elmaradása mintha Robert A. Green interpretációját igazolná, miszerint ebben a tételben – hasonlóan a következő kettőhöz – „mindegyik szakaszt megszakítja a következő, a zűrzavar hatását keltve”.⁴⁵ Gretchen Wheelock ugyancsak „szédítő kollázs”-ról beszél, amelynek során „a hangnemek váratlan egymás mellé állítása folytán az egzotikus dallamok önálló entitások benyomását keltik – mintha karakterek lennének, akik magukba mélyedt cselekvés közben tűnnek fel előttünk egy-egy pillanatra”.⁴⁶ Elaine Sisman utalása a *peripeteiára*, azaz a vígjátékokban oly megszokott váratlan drámai fordulatokra, ugyancsak hasonló gondolatmenetet tükröz.⁴⁷

Regnard színdarabjának öt felvonása közül valóban a harmadik (amelyet követően Haydn szimfóniájának negyedik tétele hangzott el a korabeli előadásokon) a leggazdagabb színpadi cselekvényben, s ennyiben éppenséggel opera buffára is emlékeztetheti a közönséget.⁴⁸ A felvonás első felében (1–6. kép) a Lovag – a darab erkölcsileg legkevésbé feddhetetlen szereplője – meglátogatja szerelmét, Isabelle-t, találkájukat azonban a lány édesanyjának, Mme Grognaçnak az érkezése szakítja félbe. A Lovag kétségbeesetten próbálja kimagyarázni a félreérthetetlen helyzetet: Isabelle olasznyelv-tanárának tetteti magát, és ebben az inkognitóban folytatja vehemens udvarlását – nagybátyja, Valère azonban váratlanul ugyancsak betoppan, és leleplezi valódi személyazonosságát. A Lovag még ekkor sem veszi el a fejét, sőt táncolni próbál a vonakodó Mme Grognaçkal, míg Valère szét nem választja őket.⁴⁹ A felvonás második felében (7–14. kép) maga a szórakozott címszereplő, Léandre

42 „[...] the last three movements together constitute a highly eccentric finale”. Stephen Carey Fisher: *Haydn's overtures and their adaptations as concert orchestral works*. PhD dissertation, University of Pennsylvania, 1985, 182.

43 Alexander Kulosa: *Paukschläge. Die Sinfonie Nr. 60 (Der Zerstreute) von Joseph Haydn*. Aachen: Shaker Verlag, 2004, 116.

44 Richard Will: *Programmatic symphonies of the classical period*. PhD Dissertation, Cornell University, 1994, 406.

45 „[...] each section is interrupted by the next, giving the effect of disorder”. Robert A. Green: „'Il Distratto' of Regnard and Haydn: a re-examination”. *Haydn Yearbook* 11 (1980), 183–195.; ide: 188.

46 „[...] a dizzying collage [...] Abrupt juxtapositions of key and mode promote an impression of exotic melodies as independent entities – as characters, perhaps, that flash by in self-absorbed action”. Gretchen A. Wheelock: *Haydn's ingenious jesting with art: contexts of musical wit and humor*. New York: Schirmer Books, 1992, 165.

47 Elaine R. Sisman: „Haydn's theater symphonies”. *Journal of the American Musicological Society*, 43/2. (Summer 1990), 292–352.; ide: 315.

48 A *Le distrait* szövege az interneten többféle változatban is hozzáférhető; a továbbiakban egy olyan kiadást idézek, amely bő egy évtizeddel Carl Wahr társulatának előadásait megelőzően jelent meg: Monsieur Regnard: *Le distrait, comédie*. Paris: Compagnie des Libraires, 1759.

49 Regnard francia eredetije szerint a Lovag courante-ról beszél („Je veux que nous dansions ensemble une courante”; Regnard: *Le distrait*, 42.), egy Bécsben 1775-ben megjelent prózafordítás viszont már német táncra utal: „Ja, ja! Sie werden mit mir tanzen, Deutsch tanzen” (Angermüller: *Haydn's „Der Zerstreute”*, 93.).

áll a középpontban, aki hosszas beszélgetésbe merül Isabelle-lel. A szokásos vígjátéki sablon szerint megint csak Mme Grogna állít be, váratlan érkezésével arra kényszerítve Léandre-t, hogy Isabelle-t jobb híján a hálósobájában rejtse el – ezt követően az édesanya kinyilvánítja régi vágyát, hogy a lányt Léandre vezesse oltárhoz, lehetőleg még aznap. Mme Grogna távozását követően Léandre szerelmese, Clarice jelenik meg. Szórakozottságában Léandre őt is a hálósobába küldi, ahol a két fiatal lány egymásba botlik – Léandre kétségbeesetten tördeli a kezét az akaratlanul okozott zűrzavar láttán.

Jóllehet az elemzők egyetértenek abban, hogy egy ehhez hasonló, fordultatos cselekvény leginkább egy opera buffa-finálé zenei nyelvezetével ábrázolható, Haydn „illusztrációjának” részleteit illetően már korántsem maradéktalan az egyetértés. Arnold Schering nézetét, miszerint a negyedik tétel középpontjában a Lovag és a házastárs Mme Grogna táncra áll,⁵⁰ például a későbbi elemzők legtöbbje is osztani látszik, de hogy az egymást követő különféle dallamok a cselekvény mely fázisát volnának hivatva ábrázolni, arra nézvést minden egyes elemzés kissé eltérő hipotézissel szolgál. Green szerint a c-moll unisono téma (4. kotta) „mackós vonásai” a táncoló pár nevetséges ugrándozására utalnak – másfelől azonban megpendíti, hogy „e tétel fanfárbefejezése [vö. 3. kotta] Clarice felháborodását tükrözheti, amint rábukkan a Léandre hálósobájában elrejtőzött Isabelle-re”.⁵¹ Elaine Sisman felemlegeti, hogy a Rudolph Angermüller által felfedezett, egy 1776-es salzburgi előadást méltató recenzió (amelyet alább én is részletesen elemzek majd) a C-dúr zárószakaszt aszociálja a táncjelenettel, de végső soron Green véleményéhez csatlakozik, mely szerint ez a zenei epizód „jobban illik a 'párviadalhoz', amelyet a féltékeny fiatal lányok feltehetően mindjárt megvívna”.⁵² Hipotézisét alátámasztandó Sisman azt is meg-

4. kotta. Haydn: 60. szimfónia, 4. tétel, 61–72. ü.

50 Lásd Arnold Schering: „Bemerkungen zu J. Haydns Programmsinfonien”. In: uő: *Vom musikalischen Kunstwerk*. Hrsg. Friedrich Blume, Leipzig: Koehler & Amelang, 1951, 246–277; ide: 262. A tanulmány eredeti megjelenése: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 46 (1939), 9–27.

51 „[...] the bear-like characteristics [...] The fanfare conclusion of this movement might reflect the indignation of Clarice when she finds Isabelle hidden in Léandre’s bedroom.” Green: „*Il Distratto*”, 190.

52 „[...] fits better as the ‘duel’ that the jealous young ladies are supposedly about to fight”. Sisman: *Haydn’s theater symphonies*, 315–316.

82

2 Ob.

VI. I

VI. II

Vle

Basso

91

5. kotta. Haydn: 60. szimfónia, 4. tétel, 82–99. ü.

jegyzi, hogy „két korábbi szakasz inkább értelmezhető a szóban forgó táncként: a baljós unisono a 61. ütemtől [4. kotta] vagy az örvénylő dallam egy dudabasszus felett [5. kotta], amely gyötrelmes párhuzamos hangközöket eredményez, amint f-mollból Esz-dúrba ugrik”.⁵³ A. Peter Brown ezzel szemben Green értelmezését citálja a Clarice és Isabelle közötti C-dúr csetepatét illetően, hozzátéve ugyanakkor, hogy „korábban erre az incidensre utalhatott a 61. ütemmel kezdődő részlet [4. kotta] is, amely az ’Éjjeliőr dalára’ emlékeztet”.⁵⁴ Végezetül Wheelock ragaszkodik korábban

53 „[...] two earlier passages make better sense as the dance in question: either the sinister unison at m. 61 or the whirling melody set to a drone that creates excruciating parallel intervals when it jumps from F minor to E $\flat$ major”. Uott. Steven Everett Paul úgy véli, ezekkel a „tiltott” párhuzamokkal Haydn talán az okoskodó német kritikusokból kívánt gúnyt űzni, de a népitáncpizódiként való értelmezés sokkalta valószínűbbnek tűnik. Vö. Paul: *Wit, comedy and humour in the instrumental music of Franz Joseph Haydn*. PhD dissertation, Cambridge, 1980/81, 121.

54 „[...] this incident could also have been alluded to earlier with a passage at m. 61 suggesting the ‘Night Watchman’s Song’.” A. Peter Brown: *The symphonic repertoire. The first golden age of the Viennese symphony: Haydn, Mozart, Beethoven, and Schubert*. Vol. 2. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2002, 152. Brown utal rá, hogy a fináléban ugyanez a dallam eredeti formájában is megjelenik – ez az értelmezés azonban alighanem túlbecsüli a korabeli közönség asszociációs képességeit.

már idézett, általánosabb jellemzéséhez, anélkül hogy az egyes szakaszok konkrét jelentését illető spekulációkba bocsátkozna.⁵⁵

Jóllehet végzetes naivitás volna azt remélnünk, hogy a „Quand un tendron” dal-
lamának felbukkanása egyszeriben a kezünkbe adja a tétel interpretációjának kul-
csát, a C-dúr szakasz eltorzított vaudeville-idézetként való azonosítása természet-
esen fontos felismerésekkel gazdagíthatja a darab zenei narratívájának értelmezését.
Először is azt érdemes emlékeztetünkbe vésnünk, hogy a zeneszerző (és közönségé-
nek legalábbis egy része) minden bizonnyal tisztában volt a kölcsönzött dallam fran-
cia eredetével, tehát az idézetnek a Lovag karakterével való kapcsolata – aki francia
arisztokrataként mintegy az *esprit gaulois* esszenciájaként jelenik meg a darabban –
rendkívül valószínűnek tűnik.⁵⁶ Másodsorban arra is fel kell figyelünk, hogy bár
Weiskern német adaptációja – amelyet Haydn feltehetőleg ismert – elhagyja
Regnard szövegének *Oh, oh, oh, oh* szakaszát, e sorok eredeti, kacagó asszociációja
alighanem elég erős lehetett ahhoz, hogy a dallam egy kvázi buffafinálé megfelelő
lezárásául szolgálhasson, amint azt a szimfónia negyedik tételében is láthatjuk.⁵⁷
Harmadikként pedig arra hívhatjuk fel a figyelmet, hogy ha Haydn, illetve közönsé-
gének legalábbis egy része ismerte a „Quand un tendron” akár francia, akár német
szövegét s alighanem a kontextust is, amelyben a dallam a *Les amours* cselekvényé-
ben megszólal, a szerelem, a hűtlenség és a manipuláció gondolata – amelyek kivé-
tel nélkül fontos szerepet játszanak Regnard színdarabjában is – alighanem
valamennyiük asszociációit befolyásolta, mikor e vaudeville felcsendült.

Mindezekre való tekintettel Green interpretációja – miszerint a C-dúr záró-
szakasz a két fiatal lánynak a harmadik felvonás végén vívott párviadalát illusztrál-
ná – igencsak valószínűtlennek tűnik: egy francia dallam – még ha a metrum meg-
változása folytán részben „ein Deutscher”⁵⁸ karakterét ölti is magára – minden
valószínűség szerint a Lovag alakjával s egyszersmind a felvonás első felével hoz-
ható kapcsolatba. Még fontosabb azonban, hogy a Lovagot Regnard afféle vidám
cimboraként ábrázolja, akinek az éneklés és a tánc iránti vonzalmára a szöveg

55 Wheelock: *Haydn's ingenious jesting*, 165.

56 Mint Sisman is említi (*Haydn's theater symphonies*, 315.), a bécsi fordításban, amely feltehetőleg a leg-
közelebb áll a Wahr társulata által használt szöveghez (vö. Angermüller: *Haydn's „Der Zerstreute”*,
92–93.), valamennyi szereplő új, német nevet kapott – éppen a továbbra is *Chevalier*ként említett Lo-
vag kivételével.

57 Annak ellenére, hogy a „Faut pas être grand sorcier pour ça” sort a „Quand un tendron” dallamára írt
paródiaszövegekben többnyire megváltoztatták, az „Oh, oh” refrén csak ritkán változik, s ebből
sejthetően alighanem a dallam népszerűségének egyik legfontosabb oka volt. E feltételezést erősíti az
is, hogy a *La clé du Caveau* 1811-es kiadásának mutatójában a dallam nem csupán mint „Quand un
tendron” szerepel, hanem az „Oh! oh! oh! oh! ah! ah! ah! ah!” szövegincipit alatt is, ezzel a refrénnek
a szöveg kezdetével egyenrangú fontosságát sugallva.

58 Az 1776-os salzburgi recenzió német táncként utal erre a dallamra (vö. Angermüller: *Haydn's „Der
Zerstreute”*, 91.), s mint láttuk, ezen a ponton az 1775-ös bécsi szövegben ugyancsak „Deutsch
tanzen” szerepel (uott, 93.) a Regnardnál említett courante helyett. Lehetséges, hogy Haydn „elné-
metesített” vaudeville-dallama a német és a francia szereplő kényszeredett táncát kívánja ábrázolni?
Akárhogyan is, Landon felvetése, miszerint itt „egy új szláv dallam” (a new Slavonic melody), sőt „ta-
lán mind között a legjellegzetesebb balkáni dallam” (perhaps the most characteristic Balkan tune of
all) jelenne meg, alaposan elvéteti a célt. Vö. Landon: *The symphonies*, 352.

többször is utal. Az első felvonás eleje táján Isabelle szolgálója, Lisette például eképp jellemzi őt:

*C'est un petit jeune homme à quatre pieds de terre,
Homme de qualité, qui revient de la guerre;
Qu'on voit toujours sautant, dansant, gesticulant;
Qui vous parle en sifflant, & qui sifle en parlant;
Se peigne, chante, rit, se promène, s'agite.*⁵⁹

Kistermetű fiatalember, négy lábnyira a földtől;
Kiváló ember, aki a háborúból tér vissza;
Akit mindig ugrálni, táncolni, gesztikulálni lát az ember;
Aki fütyülve beszél Önhöz, s aki beszélve fütyül;
Fésülködik, énekel, kacag, sétál, sűrög-forog.

Ezt követően a Lovag kacagva ront be a színre, és csakhamar minden tekintetben igazolja a fenti szavakat, hiszen balettlépéseket kezd gyakorolni, miközben a szolgálótól incselkedve kérdezi: „Mit szólsz a táncomhoz, Lisette?”⁶⁰ Mi több, a második felvonásban a Lovag a nyílt színen énekel el egy maga komponálta bordalt („Je me console au Cabaret”), amelynek különleges szépségéről részletesen értekezik is a többi szereplő előtt.⁶¹ Minthogy a szöveggönyv e sorokat dőlt betűvel emeli ki, kétség sem férhet hozzá, hogy Regnard darabjának színpadi produkcióiban e ponton valóban egy dal hangzott el – a Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française gyűjteményében fenn is maradt egy kézirat, amely alighanem a *Le distrait* korai párizsi előadásainak alkalmával énekelt dallamot rögzíti.⁶² Mindennek ellenére Schering felvetését, miszerint Haydn partitúrájában a második tétel 64. ütemében felhangzó h-moll téma felelne meg a Lovag bordalának, problematikusnak kell mondanunk, lévén, hogy – amint arra Angermüller is rámutat – a fennmaradt francia vagy német szövegváltozatok egyike sem illeszthető meggyőzően e dallam hangjai alá.⁶³ Ennek a (mint egy korai kéziratot másolaton olvashatjuk)⁶⁴ *Ancien Chant français*-nek a pontos értelmezésére tehát aligha nyílik mód, amíg valamilyen újabb forrás fel nem bukkan.⁶⁵

A harmadik felvonásban mindenesetre két további utalást is találunk arra, hogy a Lovag a nyílt színen bizonyítja kétségtelen zenei kvalitásait. A második

59 Regnard: *Il distrait*, 10.

60 „Que dis-tu de ma danse, Lisette?” Uott, 14.

61 Uott, 30.

62 A forrásról említést tesz John S. Powell: „The musical sources of the Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française”. *Current Musicology*, 41 (1986), 7–45., ide: 12. Szeretném megköszönni Mélanie Petetinnek, hogy elküldte számomra az *Air du Distract* kéziratának másolatát (amelynek, mint kiderült, semmilyen érdemi kapcsolata sincs Haydn zenéjével).

63 Angermüller: *Haydn's „Der Zerstreute”*, 92.

64 Lásd Hoboken: *Werkverzeichnis*, Band 2, 82. A dallamot máig sem sikerült azonosítani, de még ha nem pontos idézetről van is szó, a hallgatókban kétségkívül francia asszociációk ébredhettek e részletet hallgatva.

65 Green („*Il Distratto*”, 187.) felveti, hogy a franciás dallammal a zeneszerző szándéka a híresen kétes francia erkölcsök kigúnyolása lehetett, s bizonyásképp a sforzato trillák furcsa hangzását említi.

képben „táncolva és füttyülve” lép a színpadra,⁶⁶ a negyedik kép – az elemzők fantáziáját olyannyira foglalkoztató – táncpezíódjában pedig, amikor Isabelle vonakodó édesanyját kéri fel egy fordulóra, Regnard éppily egyértelműen fogalmaz: a Lovag „kézen fogja [Mme Grognaç-ot], énekel, és erőszakkal táncra kényszeríti”.⁶⁷ A második felvonásban említett bordal esete persze arra figyelmeztet, hogy a szövegben szereplő konkrét zenei utalások nem feltétlenül készítették Haydn-t a színpadon énekelt dallamnak a kísérezésében való felidézésére, a táncjelenet esetében azonban ez a feltételezés nagyon is termékenynek bizonyul, és új megvilágításba helyezheti nem csupán a Wahr-féle társulat *Disträit*-előadásának e részletét, hanem a Haydn-szimfónia negyedik tételének sajátos szerkezetét is.

Az értelmezésem mellett szóló legnyomósabb – jóllehet csupán közvetett – bizonyíték az 1776-os salzburgi recenzió, amely egyértelműen úgy fogalmaz, hogy a C-dúr zárószakaszban Haydn „a Lovag és Grognaç táncát ábrázolja, amely ezt megelőzte”.⁶⁸ A megjegyzés tanúsága szerint a recensens feltehetőleg nem ismer-te a „Quand un tendron”-dallamot, hiszen mindössze annyit említ, hogy „a végén egy dūr hangnemű német tánc vidám dallamába torkollik”.⁶⁹ Minthogy azonban a táncjelenet a szóban forgó felvonás első részében található, a beszámoló szerző-jének alighanem nyomós oka lehetett, hogy azt Haydn negyedik tételének jóval később felhangzó zárószakaszával hozza összefüggésbe – talán a megváltozott metrum ellenére is felismerte a dallamot, amelyet a Lovag szájából korábban a színpadon hallott? Annyit mindenesetre észben kell tartanunk, hogy a salzburgi recensens – mint később még utalok rá – feltűnően tartózkodott attól, hogy fantáziadús értelmezésekkel kápráztassa el olvasóit, ha tehát ebben az esetben ennyire egyértelmű állítást kockáztatott meg a C-dúr szakasz illusztratív jellegével kapcsolatban, akkor valamilyen oknál fogva igencsak biztos lehetett a dolgában.

Ráadásul – mint azt már korábban is megpendítettem – a „Quand un tendron” a hozzá kapcsolódó szöveg folytán számos tekintetben gazdagíthatta a táncjelenet komikus asszociációit. Már szó esett róla, hogy az édesanya nem várt felbukkanásakor a Lovag hirtelen ötlettől vezérelve Isabelle olasztanárának adja ki magát – ami kevéssé bölcs döntésnek bizonyul, lévén, hogy Mme Grognaç már az első felvonásban kifejtette e naplopó nációról vallott lesújtó nézeteit: „Ebből a sөpredékből senkit sem akarok a házamban látni. / Szerelmi kerítők egy kisaszszony számára.”⁷⁰ Ezen a ponton tehát a Lovag kétszeresen is gyanús karakterré válik, s ezt ellensúlyozandó kétségbeesetten próbálja elbűvölni személyes varáz-sával a marcona édesanyját. Ebben az összefüggésben az *un tendron*-ról szóló da-

66 „[D]ansant et sifflant.” Regnard: *Il disträit*, 37.

67 „Il la prend par la main, chante, & la fait danser par force.” Uott, 42.

68 „[S]childert er also den Tanz des Chevaliers mit der Crognac [sic], welches vorher gehen sollte.” Angermüller: *Haydn's „Der Zerstreute”*, 91.

69 „[F]ällt am Ende in die lustige Melodie eines in der harten Tonart gesetzten deutschen Tanzes.” Uott. Ebben az összefüggésben az is említésre érdemes, hogy a beszámoló a Haydn kísérezésében megjelenő idézetek közül (amelyekről alább szólok) egyet sem említ.

70 „Je ne veux point chez moi gens de cette sequelle. / Ce sont Courtiers d'amour pour une Demoiselle.” Regnard: *Le disträit*, 8.

la elkerülhetetlenül bonyolult áthallásokkal terhessé válik. Vajon továbbra is Isabelle-hez intézi szavait, akinek szerelme oly félreérthetetlenül sugárzik a szeméből? Vagy immár Mme Grognacla próbál hatást gyakorolni, gálánsan eltekintve annak valódi korától, s tekintetbe fúrva a magát, hogy kifürkészhesse – s talán a maga javára fordíthassa – az anya érzelmeit? Vagy elsősorban a közönség tagjaihoz szól a dal, akik lélegzetvisszafojtva figyelik, vajon sikerül-e ennek az elragadó kóklernek ismét mindenkit az ujja köré csavarnia, és ekképp kívágnia magát szorult helyzetéből? (Ha így van, az *Oh, oh, oh, oh! Ah, ah, ah, ah!* refrént egyszersmind a Lovag kényszeredett, magabátorító kuncogásának is hallhatjuk, hiszen e zűrzavaros pillanatban még maga sem lehet biztos próbálkozása sikerében.) Akárhogyan is, ez a cinikus francia, akinek életfilozófiája mindössze annyi, hogy „Szeretek, iszom, játszom, és ebben nem látok / Semmit, ami efféle szemrehányásokat zúdíthatna a fejemre”,⁷¹ nagyon is emlékeztet arra a Colas-ra, aki jósként ugyancsak abból húz hasznót, hogy jobban érti mások érzelmeit, mint ők maguk.

Mindennek fényében úgy vélem, a „Quand un tendron”-dallam Haydn kísérőzenéjében való felbukkanásának legkézenfekvőbb magyarázata, hogy a vaudeville – feltehetőleg eredeti, 6/8-os formájában – korábban megszólalt a színpadon is a Lovag előadásában, feltehetőleg a táncjelenet utolsó mozzanataként. Ez a feltevés annál valószínűbbnek tűnik, mivel ennek az epizódnak Regnard szándéka szerint különösen emlékezetessé kellett válnia: amikor az utolsó felvonás zárójelenetében a Lovag és Mme Grognacl ismét találkozik, ez utóbbi zsörtölődve említi, hogy még nem felejtette el legutóbbi táncukat – válaszul a francia hamarosan azzal próbálja sakokban tartani, hogy szükség esetén még egy menüetre is kapható lenne.⁷² De ha a „Quand un tendron” valóban a táncjelenet csattanójára utal vissza, vajon mi lehet a szerepe a másik két dallamnak, amelyek egy-egy pillanatra hasonlóképpen szakítják félbe a negyedik tétel látszólag megállíthatatlan sodrását? Sisman úgy vélte, ezek közül a második (5. *kotta*) ugyancsak egy táncot jelenít meg – ezt a hipotézist pedig azóta meggyőzően igazolták Riskó Kata kutatásai, melyek szerint ez a zenei epizód egy Haydn több művében is azonosítható dudaepizód-típus első példája (jóllehet a tizenhatod-figuráció egyértelműen vonós előadásra utal).⁷³ E felismerés fényében Green és Sisman alighanem jó úton járt, amikor a c-moll dallamból (4. *kotta*) is egyfajta táncot véltek kihallani – egy lassú tánc, egy gyors népi tánc, s végül egy „Deutscher”-ré torzított francia vaudeville sorozata nagyon is illik a Regnard jelene-

71 „J’aime, je bois, je joué, & ne vois en cela / Rien qui puisse attirer ces reprimandes-là.” Regnard: *Le distrait*, 15.

72 „Euh! j’ai cette courante encore sur le coeur.” Uott, 78. „J’ai, si vous la grondez, un menuet tout prêt.” Uott, 79.

73 Lásd Riskó Kata: „Egy népzenei közzjáték jelentései Haydn műveiben”. *Magyar Zene* 48/3. (2010. augusztus), 295–307. Riskó kiemeli, hogy ez a legkorábbi példa tonális szempontból eltér valamenynyí későbbitől, hiszen moll hangnemben indul – a karakteres f-moll–Esz-dúr váltás azonban hamarosan itt is dúrba transzponálja a motívumot. Az e tételben megfigyelhető három váratlan tematikus váltást elemelve Riskó még azt is megsejtette, hogy a C-dúr szakasz alighanem ugyancsak idézetet rejthet, de csupán meglehetősen távoli párhuzamokat sikerült hozzá találnia.

tében előálló káoszhoz, függetlenül attól, hogy Carl Wahr társulatának előadásában csupán e dallamok egyike hangzott-e el a színpadon, vagy akár több is.⁷⁴

A „színházi szimfónia” esztétikája

A fenti interpretáció – mint korábban is utaltam rá – nem adhat választ a negyedik tétel értelmezésével kapcsolatban felmerülő valamennyi kérdésre, de egy új szempont felvetésével reményeim szerint inspirációul szolgálhat a 60. szimfónia valamennyi hangszeres előadója és elemzője számára. Az idézet felismerése ugyanakkor egy általánosabb problémára is felhívja a figyelmet, nevezetesen hogy az *Il Distratto*-val kapcsolatban a 20. században megfogalmazott tudós értelmezések és a Haydn kortársaitól ránk maradt beszámolók között alig feloldható ellentmondás feszül.

A modern zenetudományi hagyomány egészében véve Arnold Schering nyomdokain haladt, aki elsőként keresett konkrét „programatikus” kapcsolatot a Haydn zenéjében felbukkanó számos rendhagyó formai megoldás és a Regnard-vígjáték cselekvénye között.⁷⁵ Többek között felvetette, hogy a második tétel „kidolgozási részében” megjelenő új téma (mint már említettem) a Lovag bordala lehet, az ötödik tételben felharsanó rézfúvós fanfárok pedig talán a hírnök (valójában Léandre álrúhája) érkezését jelzik, aki Léandre nagybátyjának (ugyancsak költött) halálhírét hozza az utolsó felvonásban. E gondolatokat Robbins Landon 1955-ben megjelent szimfónia-monográfiájában is viszontlátjuk, bár a szerző – nála meglehetősen szokatlan visszafogottsággal – nem egészíti ki saját, hasonló asszociációival a Scheringtől kölcsönzött értelmezést.⁷⁶

Az a hipotézis, miszerint Haydn szimfóniáját egészében mint a Regnard-darab színpadi cselekvényének illusztrációját érdemes értelmezünk, Robert A. Green-től származik – felvetése pedig annak ellenére is maradandó nyomot hagyott a kompozíció későbbi elemzéseiben, hogy interpretációjának konkrét részleteit mindig is némi szkepszis övezte. Minthogy analízisének fókuszában a színpadi akció és a vígjáték cselekvényét meghatározó alapkonzfliktusok állnak, Green alig ejt szót a szimfónia nyitótételéről, ellenben úgy véli, a második tétel három főbb témája az első felvonásban domináns három színpadi karakternek feleltethető meg: Isabelle (1–3. ü.), a Lovag (4–5. ü.) és Mme Grogna (43–54. ü.).⁷⁷ Hasonlóképp

74 Megjegyzendő, hogy a népies epizód nem a szó szoros értelmében vett „idézet” (hiszen nem egy korábbi konkrét dallamot, hanem egy általános toposzt idéz), s ráadásul modellje egyértelműen hangszeres jellegűnek tűnik, tehát aligha hangozhatott el korábban szöveges formában is a színpadon. Ennek fényében az sem zárható ki, hogy a Lovag a „Quand un tendron”-t is csupán szöveg nélkül intonálta – e hipotézis helyességét részben az első, c-moll hangnemű epizód esetleges modelljéül szolgáló dallam azonosítása igazolhatná. (A valamennyi elemző által feleltetett hasonlóság e dallam és az „Éjjeliőr dala” között tagadhatatlan, de ennek alapján aligha beszélhetnénk „idézetéről” – mi több, a dallam eredeti formájának a fináléban való felbukkanása meglátásom szerint éppen hogy megkérdőjelezi, nem pedig igazolja, hogy a negyedik tételbeli dallam ugyanerre a dallamra kívánt volna utalni.)

75 Vö. 50. jegyzet.

76 Lásd Landon: *The symphonies*, 349–353.

77 Green: „*Il Distratto*”, 186–187.

a címszereplő Léandre, aki csupán a második felvonásban jelenik meg személyesen is a színen, ugyancsak részletes portré tárgya lesz a harmadik tétel Trio szakaszában, míg a menüettfőrész alighanem a vígjátékban szereplő két szerelmespár méltóságteljes – a szó szoros értelmében „udvarias” – magatartását mutatja be.⁷⁸ Green értelmezése szerint az Adagio feliratú ötödik tétel megint csak a szerelmespárokat ábrázolja, egyszersmind pedig a kétségbeesésében kezeit tördelő Léandre-t a harmadik felvonás végén, míg a váratlanul felharsanó fanfárok – Schering olvasatától eltérően – nem a hírnökre, hanem a Lovagra utalnak.⁷⁹ Green az „éjjeliőr dalának” a fináléban való felbukkanására is felhívja a figyelmet, amely szerinte a kései órára emlékeztet⁸⁰ – ezt az értelmezést pedig annál is nagyobb rokonszenvvel fogadhatjuk, mivel az első tétel lassú bevezetésének záróütemei nyilvánvalóan a 6. (az autográfban *Le matin*, azaz „A reggel” címmel ellátott) szimfónia megfelelő helyét idézik, feltehetőleg azt sugallva, hogy a darab cselekvénye egyetlen nap alatt játszódik le.⁸¹

Elaine Sisman a „színházi szimfóniáknak” szentelt alapvető cikkén dolgozva Green számos gondolatát építette be gondolatmenetébe, de némileg kevesebb figyelmet szentelt a színpadi történéseknek. Míg Greennek nem sok mondanivalója akadt a nyitány (azaz a szimfónia első tétele) és a színdarab kapcsolatáról, Sisman felhívja a figyelmet az emlékezetes *perdendosi* szakaszra, amely „szinte szó szerint úgy hangzik, mintha a zeneszerző elfelejtette volna, hol van, és mit is kellene ezután tennie”, és az sem kerüli el a figyelmét, hogy a „Búcsú”-szimfónia nyitóütemeinek félreismerhetetlen idézete alighanem arra utal: magán Haydnon is a szórakozottság lett úrrá.⁸² A második tétel bemutatása során már nagyobb az összhang a két elemzés között: Sisman szerint a hirtelen karakterváltások – amelyeket Landon egy „duális, szórakozott elvre” vezetett vissza⁸³ – az Isabelle és édesanyja között kibontakozó konfliktust érzékeltetik, a tétel közepe táján az előtérbe tolakodó tánc téma pedig a Lovagot ábrázolja szatirikus éllel.⁸⁴ Ugyancsak visszaköszön Sismannél a menüett mint Léandre-portré Greentől származó interpretációja, valamint Schering hipotézise az ötödik tételbeli fanfár és az álruhás hírnök érkezése közötti kapcsolatról,⁸⁵ új elem viszont e tétel váratlan, Allegróvá gyorsuló

78 Utt, 188.

79 Utt, 191.

80 Utt, 193.

81 Elaine Sisman (*Haydn's theater symphonies*, 342–344.) megjegyzi, hogy hasonló gesztusok jelennek meg a 48. és az 59. szimfónia lassú bevezetésében is, a *Le midi* és a *Distratto* közötti kapcsolat azonban különösen közeli, s ennél fogva a tudatos idézet szándékát sejteti. Daniel Heartz egy tematikus kapcsolatra is felfigyelt Haydn szimfóniájának két szélső tétele között: a nyitótétel kezdetén és a zárótétel végén egyaránt hangsúlyos hármashangzat-melodika jelenik meg. Lásd Heartz: *Haydn, Mozart and the Viennese School. 1740–1780*. New York, NY: Norton, 1995, 366.

82 „[...] sounding quite literally as though the composer had forgotten where he was and what he was to do next”. Sisman: *Haydn's theater symphonies*, 312. E szakasz „programatikus” jelentőségére egyébként már Schering rámutatott (lásd *Bemerkungen*, 262.).

83 „dualistic, zerstreute principle”. Landon: *The symphonies*, 350.

84 Sisman: *Haydn's theater symphonies*, 314.

85 Utt, 315–316.

befejezésének a negyedik felvonás utolsó mozzanatával való összekapcsolása, amikor is Léandre szórakozottságában összecseréli az Isabelle-nek, illetve Clarice-nak írott leveleket.⁸⁶

Gretchen Wheelock ugyancsak részletekbe menő elemzést szentelt a *Distratto*-nak, amely számos tekintetben támaszkodik Green és Sisman munkájára – jóllehet a táncjelenettel kapcsolatban annak a meggyőződésének adott hangot, hogy ennek zenei ábrázolását inkább a menüett-tételben érdemes keresnünk.⁸⁷ Wheelock elemzése ennél fogva nem annyira a programatikus értelmezés, hanem inkább a strukturális analízis területén kínál (a zeneelméleti irodalomban persze éppenséggel nagyon is hagyományosnak számító) újdonságokat, hangsúlyozva, hogy az általa feltárt belső motivikus kapcsolatokra különösen fontos szerep hárul az eredeti kísérőzene-funkciójától megfosztott mű belső koherenciájának megteremtésében.⁸⁸ Jacob de Ruiter ugyancsak részletesen elemezte Haydn szimfóniáját, s bár Green egy-egy merészebb hipotézisét (így például a második tétel egyes témáinak konkrét szereplőkkel való összekapcsolását) tagadhatatlan szkepszissel szemléli, végső soron többet átvész közülük – mi több, ugyanezen tétellel kapcsolatban hasonló merészséggel maga veti fel, hogy a 76. ütemtől fogva hallható, ugrándozó hegedűfiguráció talán arra utal: Haydn számárhoz illőnek tekinti a Lovag viselkedését.⁸⁹

Bár a fenti interpretációk néhány részletükben különböznek, Haydn illusztratív szándékait illetően valamennyi egy közös alapfeltevésből indul ki. Green nyíltan meg is fogalmazza, hogy meggyőződése szerint a zeneszerzőt hármas cél vezette: „először, hogy megteremtse a hangulatot minden egyes felvonás előtt; másodsor, hogy különböző karaktereket ábrázoljon; harmadszor, hogy az egyes felvonások során bekövetkező különféle mulatságos eseményeket idézzon meg.”⁹⁰ Minthogy Green – tévesen – úgy vélte, hogy a Haydn-szimfónia első és második tétele egyaránt Regnard első felvonása előtt hangzott el, a következő felvonás hangulatának megteremtésével kapcsolatos következtetései különösen problematikusnak bizonyulnak⁹¹ – ennek fényében szinte lélegzetelállító az a magabiztosság,

86 Uott, 316–317. Ugyanezzel a mozzanattal kapcsolatban Landon (*The symphonies*, 352) úgy fogalmaz, hogy „a végén Haydn fog egy apró motívumot, és nyolcszor megismétli, a negyedik megszólaláskor az *Allegro* szót helyezve fölé, úgyhogy semmi kétség, hogy az *accelerando* papíron való rögzítésének egyik első kísérletével állunk szemben.” (At the end, Haydn takes a small motif and repeats it eight times, placing the word *Allegro* after the fourth entry, so that there is no doubt that we are witnessing on paper one of the first attempts at an *accelerando*.)

87 Wheelock: *Haydn's ingenious jesting*, 165. Feltehetőleg ennek az eltérésnek köszönhető, hogy – amint láttuk – Wheelock a negyedik tétellel kapcsolatban végül is egy általánosabb értelmezést javasol, mint Sisman és Green.

88 Uott, 154–171, *passim*.

89 Jacob de Ruiter: *Der Charakterbegriff in der Musik. Studien zur deutschen Ästhetik der Instrumentalmusik 1740–1850*. Stuttgart: Franz Steiner, 1989 /Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 29/, 87.

90 „[...] first, to set the mood for each act; second to portray various characters; and third, to suggest various amusing incidents which take place in the course of each act.” Green: „*Il Distratto*”, 185.

91 Haydn hat tételének és Regnard öt felvonásának helyes sorrendjét az 1776-ban megjelent salzburgi beszámoló tisztázza, amelyet alább részletesen elemzek majd. Greennek a tételrendet illető alapvető tévedése arra is magyarázattal szolgálhat, miért vonakodott átvenni Scheringtől az ötödik tételbeli

amellyel Schering és Landon szemére hányja, hogy nem ismerték fel a színdarab és Haydn zenéje közötti szoros összefüggést, s hogy a partitúra értelmezése során túlságosan nagy jelentőséget tulajdonítottak Léandre alakjának.⁹² Sisman óvakodott a hasonlóan kritikus állásfoglalástól, de végső soron ő is arra a következtetésre jutott, hogy Haydn hűen követte a Regnard-darab színpadi cselekvényét, hiszen „minden tételben a megelőző felvonás egy karakterét vagy eseményét ábrázolja megfelelő zenei köntösben”, és „a menüett kivételével valamennyi tételben ezek a [megelőző] felvonásból merített gondolatok s talán szélesebb érzelmi kontextusuk egyszersmind a konvencionális zenei struktúra átformálásának ürügyévé lesz.”⁹³ Wheelock tehát immár egy virágzó hagyományhoz kapcsolódott, amikor Haydn szimfóniájának zenei történéseit Regnard darabjának konkrét szereplőivel és cselekvénymozzanataival hozta összefüggésbe. Ő azonban egy lépéssel továbbment elődeinél, azt bizonygatva, hogy interpretációja történeti szempontból is hiteles, lévén szerinte ezt a cselekvényközpontú olvasatot igazolja az 1776-ban megjelent salzburgi recenzió is.⁹⁴ E három nagyhatású interpretációnak köszönhetően az a felfogás, miszerint Haydn szimfóniáját a Regnard-komédia színpadi cselekvényének fényében kell értelmeznünk, mára további magyarázatot nem igénylő közhelyi merevedett: az Oxford Composer Companions 2002-ben megjelent Haydn-kötetében Jane Holland már nemes egyszerűséggel úgy summázta a helyzetet, hogy Haydn zenéjének „lefolysa könnyedén összekapcsolható a darab karaktereivel és eseményeivel”.⁹⁵

Első pillantásra kétségtől úgy tűnhet, mintha a „Quand un tendron” dallamának a szimfóniában való felbukkanása ugyancsak igazolná az angol nyelvű Haydn-irodalom mára egyeduralkodóvá vált megközelítését. Hiszen ezzel az idézettel Haydn feltehetőleg valóban a színpadi cselekvény egy konkrét mozzanatára reflektál (függetlenül attól, hogy e reflexiónak az imént általam javasolt értelmezése egészében helytálló-e vagy sem). Ha azonban alaposabban is szemügyre vesszük a recenziót, amelyet Wheelock a maga, Green és Sisman által felvázolt értelmezések mellett szóló érvként említ, e bizonyíték meggyőzőereje nagyon is kétesnek bizonyul. Minthogy a szóban forgó recenzió eddig nem jelent meg magyar fordításban, érdemes e helyütt idéznünk teljes középső szakaszát, amely sorra ve-

fanfár és az álruhás hírnök érkezése közötti kapcsolatra vonatkozó hipotézist: egy hite szerint csupán két felvonással később színre lépő szereplő alighanem túlságosan távolinak tűnt számára, hogysem Haydn váratlan gesztusának magyarázatául szolgálhatott volna. Vö. uott, 191.

92 Uott, 186.

93 „[...] in every movement, he depicts a character or an event made known in the previous act by means of an appropriate musical guise [...] in every movement but the minuet, those ideas from the act, and possibly their larger affective context, are also used as the pretext for recasting a conventional musical structure.” Sisman: *Haydn's theater symphonies*, 312.

94 Wheelock: *Haydn's ingenious jesting*, 154. Megjegyzendő, hogy bár Wheelock sok tekintetben követi Greent és Sismant, másfelől kísérletet tesz arra is, hogy Haydn zenéjében a feltételezett színházi kontextustól független humoros elemeket azonosítson.

95 „[...] progress can easily be associated with characters and incidents in the play”. Jane Holland: „II Distratto”. In: *Oxford Composer Companions. Haydn*. Ed. David Wyn Jones. Oxford: Oxford University Press, 2002, 164.

szi a Haydn-kísérőzene egyes tételeit, s a rövid zenei jellemzés mellett kitér azoknak a színdarabbal való lehetséges kapcsolataira is.

A bevezetés egy Adagioval kezdődik, ezt egy Allegro követi, amelyben a körülbelül tizenkét taktusnyi piano, amely egyre halkul, kitűnő. Az embert egészen természetesen készíti fel arra, mire számíton.

Az első felvonás után egy Adagio következik, amely nagyon szépen kezdődik, és további jó szórakozást ígér; csakhogy lengyel, francia, sőt valamiféle török dallamok jelennek meg. Nem tűnik vajon ez az elkalandozás ennyire különböző nemzetek dallamaira egyetlen darabon belül túlságosan zsúfoltnak s ez a zenei szórakozottság túlságosan természetellenesnek? Nem emlékeztet egy, a nációk ízléséről készült paródiára? – De ez csak a látszat! Regnard Szórakozottja az első, a legjobb, a török köteléket választaná valami más helyett.

A második felvonás után két menüett következik. Az első dúr, a második moll hangnemben. Mindkettő heves szórakozottságában ábrázolja a muzsikust.

A harmadik felvonás után egy Presto következik, amely olyan vadul kezdődik, mintha legnagyobb haragjában ábrázolná a Szórakozottat. A darab moll hangnemben kezdődik, a végén pedig egy dúr hangnemű, német tánc vidám dallamába torkollik. A végén tehát a Lovag táncát ábrázolja Mme Grognaackal, amely ezt megelőzte.

A negyedik felvonást egy egészen kitűnő Adagio követi. Az abban előforduló szórakozottságok sem lengyelek, sem franciák, sem törökök, hanem részben kellemesek, vidámak, részben szomorúak, részben ízléstelenek – de mindvégig jó, odaillő, szellemes gondolatok, amint azok a Szórakozott fejében összekuszálódhatnak.

A vígjáték befejezése után még egy záró zene következik, amely ugyancsak nagyon jó. A darab közepén hat ütemen keresztül a hegedűket hangoló zenekar szórakozottsága meglepő, kellemes, szívbéli jó hatást kelt. Az ember nem állhatja meg, hogy ne nevéssen hangosan az ötleten.⁹⁶

Wheelock szerint ez a korabeli recenzió történetileg igazolja a modern elemzők azon előfeltevését, hogy Haydn zenéjét a Regnard-darab cselekvényének konkrét eseményeivel kell összefüggésbe hoznunk – én azonban éppen amellet szeretnék érvelni, hogy a szöveg sokkal inkább a Green nyomdokain haladó elemzések történetietlen egyoldalúságát bizonyítja, hiszen arról tanúskodik, hogy a drámai cselekvény és a zenei történés közötti közvetlen kapcsolat csupán egy egészen kivételes esetben merült fel a recenzió szerzőjében. Az egyetlen színpadi cselekvénymozzanat, amelyről a szerző szót ejt, éppen az a táncjelenet a harmadik felvo-

96 „Der Eingang fängt an mit einem Adagio; drauf kommt ein Allegro, in welchem das, ohnfähr zwölf Takte durch angebrachte, Piano, welches immer stiller wird, vortrefflich ist. Man wird zu dem ganz natürlich vorbereitet, was man zu erwarten hat. / Nach dem ersten Akt kommt ein Adagio, welches sehr schön anfängt, und eine gute Zerstreung in der Folge verspricht; da kommen aber pohlische, französische, und so gar etwas türkische Melodien d'rein. Scheint nicht dieser Absprung auf die Melodien so verschiedener Nationen, in einem einzigen Stücke angebracht, zu gedrängt, und diese musikalische Zerstreungen zu unnatürlich? Sieht es nicht einer Parodie über den Geschmack der Nationen ähnlich? – Doch das scheint nur! Regnards Zerstreuter, würde den ersten, besten, türkischen Bund statt etwas anderm ergreifen. / Nach dem zweyten Akt kommen zween Menuette. Der erste in der harten, der andre in der weichen Tonart. Beyde schildern den Tonkünstler in einer heftigen Zerstreung. / Auf den dritten Akt folgt ein Presto, welches so wild anfängt, als schilderte es den

násban, amelynek „zenei illusztrációja”, mint korábban láttuk, egy, a közönség jelentős része számára jól ismert dallamot idéz – akár elhangzott a „Quand un tendron” korábban a színpadon is (mint jómagam sejtem), akár nem, ez mindenképp egy kivételesen direkt „zenén kívüli” utalás Haydn zenéjében. S míg a modern Haydn-kutatás hasonlóan közvetlen (és első látásra többé-kevésbé meggyőző) kapcsolatot vélt felfedezni az *Il Distratto*ban felbukkanó számos további meglepetéseffektus és Regnard darabjának cselekvénye között, a salzburgi recensens éppenséggel feltűnően óvakodik attól, hogy akár csak egyetlen további ehhez hasonló interpretációval szolgáljon. Megemlíti ugyan a magába feledkező *perdendosi* szakaszt, de nem egy konkrét eseménnyel, hanem a darab egészével asszociálja. A recenzió ugyancsak kitér a második tétel stíluskaleidoszkópjára, de ezt is csupán Regnard szórakozott főhősének személyiségével kapcsolja össze, nem pedig a darab különféle egyéb karaktereivel, mint azt a modern elemzők tették. A művetben a recensens megint csak a szórakozottság általános jellemzését véli felfedezni, még ha ezt a jellemvonást ezúttal a zeneszerzőnek tulajdonítja is. A negyedik tételben ismét a főszereplővel találkozunk, aki ezúttal dühtől fortog (míg a tánc fel nem oldja a feszültséget), az ezt követő Adagio pedig ugyancsak „szórakozottságoktól” hemzseg – amint azok Léandre fejében (és nem a színpadon!) követik egymást. Végül a hatodik tételben a recensens újfent a szórakozottság általános jellemzését ismeri fel, még ha ezt a karaktervonást ezúttal nem a főhősnek, hanem a zenekarnak tulajdonítja is. Összegezve tehát: a salzburgi recenzió ugyan valóban abból az előfeltevésből indul ki, hogy Haydn zenéje valamilyen módon reflektál Regnard vígjátékára, de a szöveg és a zene közötti kapcsolatot nem elsősorban a színdarab cselekvényében keresi, hanem egyértelműen a főhős, Léandre jellemére – és különösen a címben is emlegetett szórakozottságára – fókuszál, amely időnként mintha a zeneszerzőre és a zenekar tagjaira is áttérjedhetne, a darab többi szereplőjére azonban láthatólag nem.

Egy másik korabeli dokumentum ráadásul arra is rávilágít, hogy a salzburgi recenzió szerzőjének – a modern elemzésektől alapvetően eltérő – megközelítése korántsem számított rendhagyónak a korban. A *Pressburger Zeitung* 1774. július 6-án számolt be Haydn művének sikeréről, és ugyancsak egyértelműen utalt arra, hogy a zeneszerző szándéka a szórakozottság általánosságban való ábrázolása lehetett:

Zerstreuten im heftigsten Zorn. Das Stück fängt sich in der weichen Tonart an, und fällt am Ende in die lustige Melodie eines in der harten Tonart gesetzten deutschen Tanzes. Am Ende schildert er also den Tanz des Chevaliers mit der Grogna, welches vorher gehen sollte. / Auf den vierten Akt folgt ein recht vortreffliches Adagio. Die darinn vorkommende Zerstreuungen sind weder pohlnisch, französisch, noch türkisch; sondern es sind theils angenehme, lustige, theils traurige, theils abgeschmackte, doch durchaus gute passende, launigte Ideen, so wie sie in dem Kopf des Zerstreuten unter einander kommen können. / Nach geendigtem Lustspiele folgt noch eine Schlußmusik, welche ebenfalls sehr gut ist. Die Zerstreuung des Orchesters, welches mitten im Stück durch 6 Akten die Violinen stimmt, ist überraschend, angenehm, von herzlich guter Wirkung. Man muß über den Gedanken helllaut lachen.” Angermüller: *Haydn’s „Der Zerstreute”*, 91.

[A komponista] a legaffektáltabb pökhendiségből a vulgaritásba esik, úgyhogy Haydn és Regnard egymással versengenek a szeszélyes szétszórtságban. A darab új, megsokszorozott értékre tesz szert. Felvonásról felvonásra közelebb jut céljához, amint a színész szó-rakozottsága fokozódik.⁹⁷

Ezt a bekezdést ugyan az *Il Distratto* valamennyi elemzése idézi, egy apró fordítási baki azonban mindeddig elkerülte a figyelmet: a használatos angol fordítás egyetlen színész szó-rakozottsága helyett (*of the actor*) több színészre utal (*of the actors*).⁹⁸ Csakhogy a német eredetiben egyértelműen „Zerstreuungen des Akteurs” szerepel, vagyis e szerint a korabeli forrás szerint is csupán egyetlen személy – a szó-rakozott Léandre – portréját kell keresnünk Haydn zenéjében. Valószínű, hogy ez a félrefordítás – amely akaratlanul is azt sugallta, hogy Haydn a szereplők egy egész csoportját s ezáltal talán a közöttük létrejövő interakciót is ábrázolni kívánta – ugyancsak hozzájárulhatott, hogy a szimfónia elemzéseiben a cselekvényköz-pontú értelmezés vált uralkodóvá.

Mindenesetre ha Green indulatosan vetette Schering és Landon szemére, hogy elemzéseikben túlzott jelentőséget tulajdonítanak Léandre karakterének, nem hallgathatjuk el, hogy Green határozott elfordulása a címszereplőtől s ebből eredően a darab többi karakterének, valamint a cselekvény Haydn zenéjével való kapcsolatának szentelt aránytalan figyelme viszont feltűnő ellentétben áll a korabeli dokumentumokból kihüvelyezhető 18. század végi felfogással. E források ugyan kétségtelenül csekély számúak, gondos újraolvasásuk azonban elkerülhetetlenül eszünkbe idézi Haydn sokat idézett mondását is, miszerint szimfóniái közül néhányban „morális karaktereket” ábrázolt – két korai életrajzírója közül Griesinger ezt egyenesen a zeneszerző megszokott kompozíciós eljárásának vélte, míg Dies beszámolója szerint inkább néhány kivételes esetről lehetett szó.⁹⁹ Bármelyikük találta is fején a szöveget, a komponista megfogalmazása további kérdéseket vet fel. Vajon úgy értette-e Haydn, hogy egyetlen tételben több karakter ábrázolása is megférhet egymás mellett, mint például az „Isten és egy könnyelmű bűnös közötti párbeszéd”¹⁰⁰ esetében, amelyről valószínűleg mindkét élet-

97 „[V]erfällt aus der affektuösesten Schwulst ins niedrige, so daß H[aydn] und Regnard eifern, wer am launischsten zerstreut. Das Stück bekommt einen neuen vervielfältigten Wert. Von Akt zu Akt kommt sie ihrer Absicht näher, nach der Steigerung der Zerstreuungen des Akteurs.” Pandi & Schmidt: *Musik zur Zeit Haydns*, 170.

98 A pontatlan angol fordítás első ízben Pándi Marianne és Fritz Schmidt cikkében jelenik meg (uott, 270.), és a kissé félrevezető formát ennek nyomán idézi Green (*„Il Distratto”*, 183.), Sisman (*Haydn's theater symphonies*, 321.) és Wheelock (*Haydn's ingenious jesting*, 169.) is.

99 „Er erzählte [...], daß er in seinen Symphonien öfters – moralische Charaktere geschildert habe.” Georg August Griesinger: *Biographische Notizen über Joseph Haydn*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1810, 117. Vö. Albert Christoph Dies: *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn*. Wien: Camesinai-sche Buchhandlung, 1810, 129.

100 „[...] eine Unterredung zwischen Gott und einem leichtsinnigen Sünder”. Dies: *Biographische Nachrichten*, 129. Griesinger némileg részletesebb tudósítása így hangzik (*Biographische Notizen*, 117.): „wie Gott mit einem verstockten Sünder spricht, ihn bittet sich zu bessern, der Sünder aber in seinem Leichtsinn den Ermahnungen nicht Gehör gibt”.

rajzírója előtt említést tett? Vagy a többes számú *moralische Charaktere* inkább arra utal, hogy minden egyes efféle darabnak megvan a maga „fő karaktere”, amelyet egy hosszabb szimfónia akár több különböző szempontból is megvilágíthat? Ha emlékezetünkbe idézzük, hogy 1771-ben, amikor Haydn már a negyvenhez közeledett, Johann Georg Sulzer még egyértelműen amellett kardoskodott, hogy minden egyes zeneműnek egyetlen határozott karakterrel kell bírnia,¹⁰¹ az utóbbi – hagyományosabb – felfogást tarthatjuk valószínűbbnek. Ezt erősítik meg Richard Will vizsgálatai is, aki a 18. századi kompozíciókban ábrázolt konfliktusokat elemezve arra a felismerésre jutott, hogy Haydn Isten és a bűnös párbeszédére épülő „programja” (függetlenül attól, hogy melyik Haydn-szimfóniát sejtjük is e leírás mögött) még a „formális dialógusok” vékonyka korabeli repertoárján belül is kivételesnek számít. Először is azért, mert az Isten megjelenése által megidézett vallásos gondolatvilág idegennek tűnik a műfaj Will által azonosított többi képviselőjétől;¹⁰² de nem kevésbé amiatt, mivel a kifejezés 18. századi értelmében Istenre semmiképpen sem húzható rá a „morális karakter” megjelölés – amely ráadásul igazából a párbeszéd másik résztvevőjére sem illik igazán, lévén, hogy az ő bűnének természete azonosítatlan marad (még ha Haydn talán részletesebb „program” alapján dolgozhatott is, mint amennyit hajlandó volt életrajzírói orrára kötni).¹⁰³ Ha így van, felmerül a kétely, hogy a zeneszerző megjegyzése, illetve a két biográfusa által rögtön ezt követően említett konkrét példa vajon nem olyan logikai kapcsolatot sugall-e, amely Haydn fejében talán meg sem fordult. A komponista valóban pusztán „morális karakternek” tekintette volna Istent, aki szimfóniája programja szerint egy másik hasonló karakterrel elegyedik beszélgetésbe? Vagy Haydnnak talán csupán egyetlen morális karakter járt a fejében – nevezetesen a bűnös, akinek Istennel való interakcióját nem annyira két különböző karakter drámai dialógusaként, hanem egyetlen karakter afféle belső párbeszédként kell értelmeznünk? Ez az értelmezés annál is csábítóbbnak tűnik, mivel – mint maga Will is bevallja – „egy tételt konfrontációként [...] vagy akár csak valamiféle dialógusként hallani csupán az egyik nyitva álló lehetőség lehetett”. Ezzel szemben egy zenemű szónoklatként való értelmezése – hogy a korszak egy másik alapvető interpretációs modelljét említsem – „az egész művet egyetlen hang alá rendeli, és a stílus kontrasztjait nem többféle karakter jelzésekként olvassa, hanem egyetlen beszélő által kifejtett különféle gondolatokként.”¹⁰⁴

101 Johann George Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. Band I. Leipzig: M. G. Weidemanns Erben und Reich, 1771, 111.

102 Richard Will: „When God met the sinner, and other dramatic confrontations in eighteenth-century instrumental music”. *Music & Letters*, 78/2. (May 1997), 175–209.; ide: 195. Will felvetése szerint Haydn szokatlan vállalkozásának hátterében talán a hangszeres zene kifejezőerejébe vetett, kortársainál erősebb hite állhat, s a *Krisztus hét szava* eredeti, zenekari változatát említi e tény kézenfekvő bizonyítékeként.

103 Uott, 194.

104 „Hearing a movement as a confrontation, [...] or as any kind of dialogue for that matter, would have been one available option at most. [...] puts the entire work into one voice, and reads contrasting styles as signs not for multiple characters but for multiple ideas expressed by a single speaker.” Uott, 193.

Az *Il Distratto* fentebb idézett recenziói mindenesetre azt sugallják: bármit is szeretett volna közölni Haydn, amikor élete végén biográfusai előtt a „morális karakterekről” beszélt, kortársai az 1770-es évek elején írott *Il Distratto* szimfóniát egyetlen karakter ábrázolásaként fogták fel. Az az elképzelés, hogy Regnard vígjátékának más szereplői is megjelenhetnének a zenében, csupán egyetlen, kivételes alkalommal merült fel a salzburgi recenszensben, amikor a zene szokatlanul direkt módon (egy idézettel) látszott visszautalni a cselekvény egy emlékezetes epizódjára.¹⁰⁵ Ráadásul ugyanez a „monista” megközelítés olvasható ki Heinrich Christoph Koch megjegyzéséből is, aki a *Versuch einer Anleitung zur Composition* 1787-ben megjelent, második kötetében kritikusan utalt egy (tapintatosan név nélkül említett) komponistára, „aki pl. egy hangszeres darabbal a szórakozottat ábrázolja”¹⁰⁶ – ami egyértelműen egy karaktertípusra vonatkozik, Regnard konkrét vígjátéka helyett. S hasonlóképp Pietro Lichtenthal több mint fél évszázaddal a Haydn-kísérőzene komponálása után papírra vetett megjegyzése ugyancsak központi jelentőséget tulajdonít a műben a Szórakozottnak: „Sok instrumentális zeneszerző próbálkozott azzal, hogy kompozícióiban egy adott karaktert ábrázoljon, mint Haydn az *Il Distratto* című szimfóniájában.”¹⁰⁷

Mindennek fényében úgy vélem, az a fajta cselekvényközpontú értelmezés, amely Green nagyhatású cikke óta uralkodóvá vált a 60. szimfóniával kapcsolatos angol nyelvű szakirodalomban, aligha nyerte volna el a zeneszerző kortársainak tetszését. Mindaz, amit e kompozícióval kapcsolatban a késő 18. és kora 19. századi forrásokban olvashatunk, egyhangúan azt sugallja, hogy Haydn közönsége a

105 Meg kell említenünk, hogy a *Pressburger Zeitung* 1774. november 23-i számában megjelent beszámoló ismeretlen szerzője a kísérőzene fináléjának hangolási gegjét a megelőző felvonás egy epizódjával kapcsolta össze, amikor is Léandre feledékenységére ellen küzdve csomót köt a zsebkendőjére. (Lásd Pandi & Schmidt: *Musik zur Zeit Haydns*, 171.) Ez az utalás azonban korántsem jelenti, hogy maga Haydn is éppen az adott drámai epizódot kívánta volna hallgatósága eszébe idézni: mint Gerhard J. Winkler rámutatott, itt a *tertium comparationis* esetével állunk szemben, amikor is két elem között valójában csupán közvetett kapcsolat jön létre, lévén, hogy mindketten a maguk módján ábrázolják a szórakozottságot. (Lásd Winkler: „Orchesterpantomine’ in den Esterházy-Sinfonien Joseph Haydns”. In: *Das symphonische Werk Joseph Haydns. Referate des internationalen musikwissenschaftlichen Symposions Eisenstadt*, 13.–15. September 1995. Hrsg. Gerhard J. Winkler. Eisenstadt: Burgenländisches Landesmuseum, 2000, 103–116.; ide: 107.) Hogy az összevetés ennek fényében csupán a beszámoló szerzőjének fejéből pattant-e ki, vagy valamilyen improvizált színpadi esemény ihlette (például hogy Léandre a záró zene közben váratlanul visszatért a színpadra, hogy ismét csomóra kösse – vagy esetleg végre kibogozza – a zsebkendőjét), annak a zeneszerzői szándék tekintetében értelemszerűen csekély jelentősége van.

106 „Was thut der Componist, der z. B. durch ein Instrumentalstück den Zerstreuten vorstellt?” Heinrich Christoph Koch: *Versuch einer Anleitung zur Composition*. Band II. Leipzig: Adam Friedrich Böhme, 1787. E szakasznak a Haydn-szimfóniával való kapcsolatát Felix F. Diergarten ismerte fel, és részletesen elemzi: „’At times even Homer nods off’. Heinrich Christoph Koch’s polemic against Haydn”. *Music Theory Online*, 14/1. (March 2008).

107 Pietro Lichtenthal: *Dizionario e bibliografia della musica*. Vol. I. Milano: Antonio Fontana, 1826, 143.: „Molti compositori strumentali hanno tentato di pingere nelle loro composizioni un dato Carattere, come Haydn nella sua Sinfonia intitolata: *il Distratto*.” Lichtenthal könyvének egy másik, hasonló szakaszát is idézi Horst Walter: „Über Haydns ’charakteristische’ Sinfonien”. In: *Das symphonische Werk Joseph Haydns*, hrsg. Gerhard J. Winkler. Eisenstadt: Burgenlandisches Landesmuseum, 2000, 65–78, ide: 68. és 76.

Regnard-darab főhősének s különösen e szereplő meghatározó jellemvonásának ábrázolását várta a zeneszerzőtől, nem pedig a darab többi szereplőjének vagy egyes komikus epizódjainak bemutatását: ha a címszereplőn kívül valamilyen további „aktor” is említést nyer, az éppenséggel a zeneszerző és a zenekar. Ami Haydn saját elképzeléseit illeti, olyan dokumentum sajnos nem maradt ránk, amelynek alapján a komponistának a „morális karakterekről” Griesinger és Dies előtt tett kijelentését az évtizedekkel korábban komponált *Il Distratto*-ra is egyértelműen vonatkoztathatnánk, egy apró nyom azonban arról árulkodik, hogy a szimfónia karakterportréként való értelmezése aligha lehetett idegen a számára. A zeneszerző aktív pályafutásának lezárulta után Mária Terézia császárné egy ízben arra kérte Haydnt, küldje el neki a Regnard vígjátékához írott kompozíciójának másolatát, s amikor a komponista továbbította a kérést Kismartonban időző másolójához, „die Zerstreute” – nem pedig „der Zerstreute” – névvel utalt a szimfóniára.¹⁰⁸ A nőnemű névelő használatát persze talán pillanatnyi lapszusnak is tekinthetjük az idős zeneszerző levelében, de a tévesztés még ekkor is jelentéssel terhesnek tűnik: azt sugallja, hogy Haydn mint „szórakozottra” gondolt a mű egészére, s bizonytalansággal azon szimfóniáinak egyikeként tartotta számon, amely egy konkrét „morális karaktert” mutat be – ebben az esetben a szórakozottságot.

Talán mondanom sem kell, hogy a fenti gondolatmenet a legkevésbé sem próbálja egészében érvényteleníteni az *Il Distratto* korábbi értelmezéseit. Haydn mindig készen állt a konvenciók átértelmezésére, tehát ha a kortársak egyetlen szórákosított karakter ábrázolását várták is tőle a 60. szimfóniát hallgatva, ő dönthetett úgy, hogy a Regnard-darab más rétegeiből is inspirációt merít a szórákosított főhős elkalandozásainak bemutatásához. Mégis úgy hiszem, hogy a Haydn-kutatók által az elmúlt mintegy három évtizedben az *Il Distratto*-ról formált kép alapos revízióra szorul. A cselekvény emlékezetes fordulatait, amelyeknek a modern interpretációk központi jelentőséget tulajdonítottak, nagyobb szépségszissel kellene szemlélennünk – s nem csupán azért, mert az ezekre fókuszáló értelmezésnek szinte nincs előzménye a korabeli recepcióban, hanem amiatt is, mivel a Green, Sisman és Wheelock elemzései között felfedezhető számos eltérés önmagában is arra figyelmeztet, hogy az *Il Distratto* rendhagyó mozzanatainak a színdarab különféle szereplőivel és eseményeivel való összekapcsolása igencsak kétséges eredményre vezet. A „karakterportré” értelmezésnek ellenben sokkal nagyobb figyelmet kellene szentelnünk – nem egyszerűen azért, mert ez átfogó elméleti háttérrel nyújthat a mű számos szokatlan vonásának magyarázatához, de amiatt is, mivel Haydn kortársai egyértelműen ezt a megközelítést részesítették előnyben, amelyet a zeneszerző is jóváhagyott (még ha nem is közvetlenül az *Il Distratto*-ra vonatkozóan).

108 Haydn 1803. június 5-én kelt levele az ifjabb Joseph Elsslerhez. Lásd *Joseph Haydn: Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*. Hrsg. Dénes Bartha, Budapest: Corvina, 1965, 426. Ruiter (*Der Charakterbegriff in der Musik*, 67. és 89.) ugyancsak felhívja a figyelmet a nőnemű névelőre, és használatát ahhoz a francia hagyományhoz kapcsolja, amely a programatikus címeket a *La* szóval vezette be, a kimondatlanul maradt *pièce* szóra utalva.

Interpretációs horizontunk efféle „újrahangelése” nem is tűnhet reménytelen vállalkozásnak, ha felidézzük, hogy e revízióval lényegében csak visszatérnénk a mű alternatív analíziseihez, amelyeket az utóbbi évtizedekben háttérbe szorított a Green kétségkívül fantáziadús olvasata nyomán elburjánzott divat. Jóllehet Robbins Landon 1955-ben megjelent szimfóniamonográfiája részletesen beszámolt Scheringnek a Lovag bordalára és az álruhás hírnök érkezésére vonatkozó hipotéziseiről, Landon saját elemzése, igen józanul egyszerű karakterportréként írta le az *Il Distrattót*:

Egy „szórakozott” szimfóniáról [Haydn] elképzelése az volt, hogy népdalokat halmoz egymásra bármiféle kapcsolat nélkül, és (tekintettel a színdarabra, amelyhez a zene készült) minden erejével arra törekszik, hogy harsányan zavarodott tonális képet hozzon létre.¹⁰⁹

De hasonló cipőben jár Jacob de Ruiter is, aki ugyan Green számos gondolatát átveszi a Regnard-darab színpadi cselekvénye és Haydn zenéje között felfedezhető kapcsolatokról, de a korabeli esztétikai kontextus alapos ismeretében mégis világosan felismeri, hogy mindezek a párhuzamok csupán másodlagos szerepet játsznak a szimfónia egészének narratívájában:

Kísérőzenéjében Haydn elsősorban arra törekedett, hogy a vígjáték főmotívumát, Léandre szórakozottságát zenére fordítsa, és [...] csupán néhány különösen feltűnő helyen utal meghatározott eseményekre vagy szituációkra.¹¹⁰

E gondolatmenetet követve arra is rá kell ébrednünk, hogy az *Il Distratto* valójában még különösebb kivételnek számít Haydn életművében, mint korábban gondoltuk. Részben az e műben sorjázó meglepetéseffektusok gondos elemzése alapján Elaine Sisman arra a következtetésre jutott, hogy Haydn hagyományosan a *Sturm und Drang*gal összefüggésbe hozott műveinek jelentős része eredetileg színpadi zenének készülhetett, vagy a zeneszerző legalábbis azt a lehetőséget is észben tartotta, hogy azokat utóbb nyitányként vagy közzeneként színházi közegben is újra-

109 „[Haydn’s] idea of a ‘distracted’ symphony was to pile folk-tunes one on top of the other without any connection, and (in view of the play for which the music was intended) he takes special pains to create an uproariously mad tonal picture.” Landon: *The symphonies*, 350. A *Haydn Yearbook* szerkesztőjeként Landon már jóval a tényleges publikáció előtt megismerkedhetett Green cikkével, és annak tanulságait beleépítette a *Haydn. Chronicle and Works* második kötetébe (*Haydn at Eszterháza 1766–1790*. London: Thames and Hudson, 1978, 312.). Értékelésének egésze azonban e kiegészítések ellenére is csaknem szóról szóra azonos az általa a *The symphonies* kötetben írottakkal, amit akár Green értelmezésének finom kritikájaként is interpretálhatunk.

110 „Haydn sich in der Zwischenaktsmusik an erster Stelle darum bemüht hat, das Hauptmotiv der Komödie, Léandres Zerstreutheit, musikalisch umzusetzen, und [...] er nur an einigen besonders auffallenden Stellen auf bestimmte Ereignisse oder Situationen anspielte.” Ruiter: *Der Charakterbegriff in der Musik*, 87. Ruiter ugyancsak a salzburgi beszámolóra hivatkozik elemzése igazolásaként, végül azonban arra a következtetésre jut (uott, 89.), hogy a *Distrattót* nem tekinthetjük a szó szoros értelmében vett karakterportrének, lévén Haydn zenéjét egyes drámai történetek, illetve (Léandre mellett) más szereplők is inspirálták.

hasznosíthassa.¹¹¹ Sisman meggyőzően érvel amellett, hogy ez a hipotézis hozzásegíthet számos efféle „színházi szimfónia” drámai és retorikus jellegének értelmezéséhez, de egyszersmind egy fontos műfaji distinkcióval él: minthogy a tragédiák inkább általános affektusok és karakterek ábrázolására összpontosítottak, az előadásaikhoz szánt zene aligha ismerhető fel oly könnyen, mint az *Il Distratto* esetében, amelynek extravagáns fordulatait kézenfekvő Regnard vígjátékára visszavezetnünk.¹¹² Csakhogy ha az *Il Distratto* rendkívüli megoldásai valójában nem a „modellként” szolgáló darab vígjáték voltából erednek, hanem csupán az abban ábrázolt, konkrét „morális karaktert” – a szórakozottságot – jelenítik meg, semmi okunk kizárni, hogy a más vígjátékokhoz kapcsolódó zenékben éppannyira „általános affektusokat” kellene keresnünk, mint a tragédiákhoz készütekben. Más szóval: az eltérő karakterű témák váratlan egymás mellé állítása, a dallamok füzerszerű összekapcsolása, a hagyományos tematikus és formai modellek ignorálása – vagyis mindazok a szokatlan technikák, amelyekkel Haydn (Sisman meggyőződése szerint) „tudtunkra adja sajátos színházi intencióit”¹¹³ – nem elsősorban „színházinak” tűnnek, hanem egyszerűen csak „szórakozottnak”, s ennél fogva nem szükségképpen példázzák a „komikus színházi szimfóniák” általános jellegzetességeit.

Mindennek fényében azt a kérdést sem kerülhetjük ki, vajon pusztán véletlen-e, hogy Haydn tollából csupán egyetlen vállaltan „színházi szimfóniát” ismerünk, s pontosan azt, amelyre maga a zeneszerző is mint „a szórakozottra” (*die Zerstreute*) utalt. Haydn vajon azért komponált kísérőzenét éppen Regnard vígjátékához, mert felismerte, hogy személyes stílusa – amelyet sok kortársa túlzottan extrovertálnak talált – kiválóan illhet egy, a szórakozottságot ábrázoló kompozícióba? S ha így esett, ez lehetett talán az egyetlen alkalom, amikor egy konkrét színpadi műhöz írt zenét? Vagy más darabokhoz is komponált kísérőzenét, azok tételeit feltehetőleg szimfóniáiban hasznosítva újra, de ebben az esetben úgy érezte, hogy a hat tétel, amelyet a szórakozottság érzékeltetésének szándékával írt, a bennük hemzsegő váratlan fordulatok folytán nem használható fel a szokott, „semleges” módon?

Még ha ezeket a kérdéseket nyitva kell is hagynunk, érdemes emlékezetünkbe idéznünk őket, valahányszor egy fontos műfaj paradigmatis példaként hivatkozunk az *Il Distratto*-ra – hiszen a „színházi szimfónia” Sisman feltevése szerint az 1770-es években meghatározó szerepet játszott Haydn zeneszerzői fejlődésében. E korszak szimfóniatermését áttekintő, nemrég megjelent tanulmányában Dean Sutcliffe némi éllel veti a Haydn-kutatók szemére, hogy az utóbbi évtizedekben talán túlságosan is könnyen nyugtatták meg elemzői lelkiismeretüket a nehezen értelmezhetőnek tűnő szakaszok lehetséges színházi eredetének hangsúlyozásával¹¹⁴ – e kritika jogosságát pedig még inkább megerősítik jelen tanulmány ered-

111 Sisman: *Haydn's theater symphonies*, 294.

112 Uott, 329.

113 „[...] makes known his specific theatrical intentions”. Vö. uott, 320.

114 W. Dean Sutcliffe: „Expressive ambivalence in Haydn's symphonic slow movements of the 1770s”. *The Journal of Musicology*, 27/1. (Winter 2010), 84–134.

ményei, melyek szerint a váratlan formai megoldások még az elemzések során mintának tekintett 60. szimfónia esetében sem annyira a mű színházi előtörténetéből, hanem inkább a benne ábrázolt konkrét karakterből erednek. Ha pedig így van, elkerülhetetlenül felhorgad egy további kérdés is, nevezetesen hogy az *Il Distrattót* „színházi szimfóniának” kell-e egyáltalában tekintenünk, vagy látszólagos teatralitása csupán afféle mellékhatás, és a művet voltaképpen a „karakterisztikus szimfónia” kategóriájának sokkalta rugalmasabb keretei között kellene értelmeznünk. Az utóbbival kapcsolatban a téma monográfusa, Richard Will igen egyszerű definíciót fogalmaz meg, mely szerint a 18. században *charakteristisch*nek tekinthető minden olyan „hangszeres zene, amelyben egy téma van meghatározva, általában szöveggel” – ez a meghatározás pedig tökéletesen illik a *Distrattóra* is.¹¹⁵ Vagy talán ragaszkodnunk kellene Gerlach formalista megközelítéséhez, hogy ezáltal nagy ívben kikerülhessük a központi problémát, mondván, Haydn műve egyszerűen kísérőzene, amely pusztán vendégként tűnik fel a zeneszerző szimfóniai között? Bárhogyan döntünk is, az *Il Distratto* talányos kivétel marad: egy zenében megfogalmazott karakterportré, amelyet Haydn eredetileg egy színházi előadás kíséretéül írt, de végül szimfóniaként is terjeszteni kezdett (minden jel szerint változatlan formában). Paradigmatikus példa helyett, amelynek feltűnő vonásai más Haydn-kompozíciókra is fényt vethetnének, a 60. szimfónia végső soron extravagáns kísérletnek bizonyul, amelyet a zeneszerző legjobb tudomásunk szerint sohasem ismételt meg.

115 „[...] instrumental music in which a subject is specified, usually by a text”. Richard Will: *The characteristic symphony in the age of Haydn and Beethoven*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, 1. Jóllehet az *Il Distrattó*ról Will nem szól részletesen, a művet könyvében többször is említi.

ABSTRACT

BALÁZS MIKUSI

HAYDN'S *IL DISTRATTO* AND THE AESTHETICS OF THE THEATRE SYMPHONY

The first half of this article presents an intriguing discovery: the C-major closing section of the fourth movement of Haydn's Symphony No. 60 is based on a popular vaudeville „Quand un tendron viant dans ces lieux.” On the basis of the texts attached to this tune I propose a new interpretation of the narrative of this movement, suggesting that the original vaudeville was likely sung on stage during the production of Jean-François Regnard's *Le distrait* for which Haydn's music was written. Besides shedding light on this single movement, however, the discovery also draws attention to a general aesthetic controversy. Whereas modern commentators have typically related the irregular features of Haydn's music to the stage action of Regnard's play, all the contemporary evidence suggests that Haydn's audience expected the composer to portray the title-giving absentmindedness of the main character. To resolve this conflict, I argue that the work should better be understood in the context of „characteristic symphonies,” and propose that any conclusions drawn from the analyses of *Il Distratto* regarding Haydn's other „theatre symphonies” should be viewed with extreme caution.

Balázs Mikusi holds a PhD from Cornell University (Ithaca, NY), and has been head of the Music Department at the National Széchényi Library, Budapest, since 2009. Previously he studied musicology at the Liszt Academy (now University) of Music, and held Fulbright and DAAD fellowships, among others. His scholarly interests are wide-ranging, but the music of Joseph Haydn plays a special role: he has published on this topic in *Eighteenth Century Music*, *Journal of Musicological Research*, *Ad Parnassum*, *Studia Musicologica*, and further articles are forthcoming in *Haydn-Studien*, *Eisenstädter Haydn-Berichte*, *HAYDN: The Online Journal of the Haydn Society of North America*, as well as a new collection of essays entitled *The Land of Opportunity: Joseph Haydn and Britain*. His monograph on *The Secular Partsong in Germany 1780–1815* is also forthcoming in the Eastman Studies in Music series of the University of Rochester Press.

Hamburger Klára

ISMERETLEN LISZT-DOKUMENTUMOK NÉMET KÖNYVTÁRAKBAN

In memoriam Dr. Gerhard J. Winkler (1956–2012)

I.

A kincsekben oly gazdag Berlini Állami Könyvtár (Staatsbibliothek zu Berlin Preussischer Kulturbesitz) Zeneműtárában nemrégiben sikerült 56 még publikálatlan Liszt-dokumentumot lemásolnom. Pontosabban 51 levelet és öt különálló lapot a zeneszerző autográf feljegyzéseivel. A legrégebbi levelet Rómában írta, 1839-ben, az utolsót Budapesten, 1886-ban.

A címzettek sokszor nem találhatók sem a – boríték nélküli – levélben, sem a katalógusban. Néhányat legnagyobb igyekezetem ellenére sem sikerült azonosítanom. Máskor épp az azonosításkor derült ki, hogy a levelet már közreadták. Egyébként sem lehet sajnos az ismeretlenség tényét száz százalékgig biztosnak mondani, amióta felejtethetlen, kitűnő amerikai kollégánk, Charles Suttoni elhunytával nincs, aki folytatná a „Franz Liszt’s Published Correspondence in Print”¹ című nélkülözhetetlen forrásmunkát. Volt például a lemásolt leveleim között egy, amelyet Liszt 1850 októberében írt Siegfried Wilhelm Dehn zenetudósnak, a Staatsbibliothek munkatársának, s amelyről csak nemrég, jóval e dolgozat megírása után, véletlenül tudtam meg, hogy a Staatsbibliothek közleményeiben 1990-ben megjelent,² mivel új szerzemény volt, és érdekes: egy közösen tervezett nemzetközi népdalkiadvány-sorozatról szólt, amelyből aztán semmi sem lett.

Sok esetben a dátum is hiányzik; ha lehetett, ezt is pótoltam.

Habár a címzettek közül csak három francia hölgy és két orosz úr van, a többiek német, illetve (ketten) magyar ajkúak, és annak ellenére, hogy mindössze nyolc levél datálódik a weimari letelepedése előtti korszakból, Liszt – ha csak tehette – franciául levelezett partnereivel. Az eredmény: majdnem kétszer annyi a francia (33), mint a német (19) levél. Jó ideig eltartott, amíg az iskolázatlan édesanyjától tanult, de már jócskán elfelejtett osztrák nyelvjárást német földön irodalmi szintű németté fejlesztette, és voltaképpen élete végéig érezni a németiségében valami

1 In: *Journal of the American Liszt Society (JALS)*, Vol. 25, January–June 1989; uő: „A Supplementary Bibliography”. *JALS*, Vol. 46, Fall 1999.

2 Uta Hertin-Loeser: „Franz Liszts Projekt einer universalen Volksliedsammlung”. In: *Mitteilungen der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz*, Jg. XXII, 1990, Heft 1, 7–18.

mesterkéeltséget, nehézkességet. Az accusativus helyett az osztrák népnyelvben gyakori dativus használatáról (amelyet szintén anyjától hallhatott) viszont sosem sikerült leszoknia. Itt kell megemlítenem sajátos helyesírását, kis- és nagybetűhasználatát, franciául a régies többes számot, az ékezetek gyakori elhagyását és azt, hogy Beethoven nevét következetesen w-vel írta, amit a közreadók rendre „kijavítottak”. A modern kiadványokban természetesen igyekszünk az eredetihez hűek maradni, a nélkülözhetetlen kiegészítéseket pedig szögletes zárójelbe tenni.

A levélanyag igencsak sokszínű. Vannak hosszabb-rövidebb írások, tökéletesen érdektelen vagy nagyon is fontos tartalmúak. Többségük nem személyes, hanem szakmai témákról szól.

Albi Rosenthal a *Liszt Saeculum* című periodikában írt egy cikket Lisztnek és mintegy százhusz kiadójának a kapcsolatáról.³ Valamennyit barátságosnak, korrektnek, gentlemanlike-nak mondja. Két kirívó kivételről tudunk. Az egyik a párizsi Schlesinger fivérrel, a *Gazette et revue musicale* alapítójával, Maurice-szal való viharos barátsága és szakítása, amelyről Jacqueline Bellas írt tanulmányt.⁴ A másik a pesti Rózsavölgyi céggel való szakítása (egyebek között azért, mert az 1878-as Párizsi Világkiállításon a Mester egyetlen művét sem állították ki) – felháborodott levele a cégtulajdonosnak, Dunkl Nepomuk Jánosnak szól; a levél a Prahács Margit-féle gyűjteményben található.⁵

Lisztnek a lipcsei Breitkopf & Härtel céggel való hosszú és kiváló kapcsolatáról Oskar von Hase írt sok idézettel (de teljes levelekkel nem) illusztrált tanulmányt.⁶ Ebben megtalálható a cég akkori vezetőjének, Dr. Hermann Härtelnek az életrajza is. A berlini Staatsbibliothek Zeneműtára „Musik Sammlung Härtel” jellel egész gyűjteményt őriz, ennek része a tizenhat kiadatlan, 1839 és 1852 közt írott Liszt-levél.⁷ A legelső Pisában, a többi főként Weimarban kelt, de vannak Bad Eilsenben és Lipcsében írottak is. Mindjárt a legelsőből⁸ megtudjuk, miért ír Liszt lehetőleg franciául. Ebben még személytelenül, „Messieurs”-ként szólítja meg a kiadót, és a 4., 5., 6. és 7. *Beethoven-szimfóniaátírat*hoz (LW 464) Rómában írt előszavának csatolását kéri, és azt, hogy a cég azt fordíttassa le németre, minthogy ő erre „totalement incapable”-nak, azaz teljességgel képtelennek érzi magát.

A későbbiekben már mindig „Cher Monsieur Härtel”-nek ír, és a téma főként kompozícióinak kiadása. Szerepelnek önálló művek: a *Consolations*-ciklus (LW 172) és a *Transzcendens etűdök* (LW 139); átiratok: az említett *Beethoven-szimfóniák*on kívül az *An die Ferne Geliebte* dalciklus (LW 469), a Johann Sebastian Bach-féle *Sechs Pedalfugen* (LW 462) és a *Zwölf Lieder von Robert Franz* (LW 489) átirata; és opera-

3 Albi Rosenthal: „Liszt and His Publishers”. In: *Liszt Saeculum*, ed. by Lennart Rabes, Vol. II. No. 38., Stockholm, 1986, 3-40.

4 Jacqueline Bellas: „La Tumultueuse amitié de Franz Liszt et de Maurice Schlesinger”. In: *Annales de l'Université de Toulouse*, 1965, fasc. 3, 7-20.

5 Prahács Margit (hrsg.): *Franz Liszt Briefe aus Ungarischen Sammlungen 1835-1886*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1966, 393. sz., 207.

6 Oskar von Hase: *Gedenkschrift und Arbeitsbericht*. 5. Aufl., Teil I. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1968, 145-183.

7 Musik Sammlung Härtel (a továbbiakban MSH) 162-177.

8 Uott, 165.

fantázia: a Meyerbeer *Profétája* nyomán készült *Illustrations* (LW 414) és az *Ad nos*-témára írott fuga (LW259).

Figyelemre méltó, hogy Liszt milyen nagyra becsülte Meyerbeert. 1849. június 7-én ezt írta Härtelnek:⁹

[...] *Illustrations du Prophète* című munkám német kiadásával kapcsolatban (kérem, szíveskedjék ezt a címet titokban tartani, amíg meg nem küldöm e darabjaimat) minden tőlem telhetőt megteszek, hogy a kezem munkája ne legyen méltatlan Meyerbeer mesterművéhez.¹⁰

Egy másik, 1849-ből való levelében pedig ezeket olvashatjuk:

Nagyon hálás vagyok, amiért volt szíves elküldeni *A proféta* [partitúra] részleteit, amelyeket bátorodom még néhány napig magamnál tartani, minthogy a zongorakivonat nem elég az ebből az operából tervezett munkámhoz (ez a munka reményeim szerint méltó lesz a szakértők elismerésére csakúgy, mint a nagyközönség kedvező fogadtatására). Sikerként belőlük kijelölöm azt a 3 vagy 4 számot, amelyet majd legjobb tudásom szerint keretbe foglalok és parafrázélok [...] ¹¹

A *proféta*-feldolgozások közül leghíresebb az *Ad nos ad salutarem undamra* készült nagyszabású orgonafantázia és fuga lett. Asszisztense, Joachim Raff 1850. december 31-én erről így írt Lisztnek:

Nagy érdeklődéssel néztem át a *Proféta-fugát*. Rejtély a számomra, hogyan volt képes egy ilyesfajta motívumot ilyen fáradságos módon feldolgozni. Ekkora felhajtással és fantáziával kényelmesen létrehozhatott volna valamilyen jelentős, önálló művet, és akkor nem járta volna a szokott szóbeszéd, hogy ti. [dallam-] invenció hiányában nyúlt Meyerbeerhez stb. [...] Hallott már valaha is olyat, hogy egy új fregattot egy ócska vitorláshoz kötöznek, csak azért, hogy gyorsabban szelje a hullámokat? ¹²

Liszt ugyan nem éppen dallaminvenciójáról volt híres, ám ez esetben nem volt igaza Raffnak, hiszen a régi mestereknél sem az volt a lényeges, honnan való a téma, hanem az, mit csinál belőle a zeneszerző.

A *Transzcendens etűdök* kiadásával kapcsolatban Liszt 1852. február 18-án így rendelkezett Härtelnek:

[...] úgy hiszem, legjobb lenne őket egyidejűleg 2, illetve 6 füzetben megjelentetni (2x6, illetve 6x2 darabot), és a 12 darab teljes, valamint páronkénti kiadásához tematikus (kottás) jegyzéket csatolni, úgy, ahogyan Chopin, Henselt és Thalberg ¹³ *Etűdjei* is megjelentek. ¹⁴

9 MSH, 166.

10 *Le Prophète*, Meyerbeer Eugène Scribe szövegére írott operája. Bemutató: Paris, Opéra, Salle Peletier, 1849. április 16.

11 MSH, 167.

12 Helene Raff: „Franz Liszt und Joachim Raff im Spiegel ihrer Briefe”. *Die Musik*, Leipzig, 1901–1902, 866.

13 Adolf Henselt (1814–1899) német zongorista és zeneszerző; Sigismund Thalberg (1812–1870) ünnepelt német pianista és zeneszerző, nemrég még Liszt legnagyobb riválisa.

14 MSH 174.

Más Härtelnek szóló leveleiben a weimari udvari karmester nyilatkozik meg, üzleti és művészi dolgokban, olyan színháza repertoárján szereplő vagy előadni szándékozott művekkel kapcsolatban, mint az *Alfonso und Estrella*,¹⁵ a *Lohengrin*,¹⁶ a *Benvenuto Cellini*,¹⁷ a *Manfred* (Schumann színpadi zenéje)¹⁸ és a *Der lustige Rat* (Vesque von Püttlingen operája).¹⁹ Beszámol a híres Henriette Sonntag²⁰ weimari fellépéseiről is. Az őt jellemző, irigykedést nem ismerő, kollegiális módon érdeklődött Clara Schumann lipcei Schumann-estjének időpontjáról, mert jelen akart lenni, és ott is volt.²¹

Nem egyszer számos protezsáltja egyikének-másikának kért támogatást. Így egy Ravier nevű (ismeretlen) tenoristának,²² a zenekarában hegedülő Carl Störnek,²³ a szabadságharc bukása után Magyarországról emigrált Zerdahelyi nevű zongoristának,²⁴ legkedvesebb tanítványának, Hans von Bülow-nak,²⁵ valamint honfitárs, kamarapartnere, a weimari zenekar kiváló koncertmestere, a hozzá hamarosan hűtlenné váló Joachim József kompozícióinak.²⁶

Diszkrétan közvetíteni is próbált, amikor arról volt szó, hogy Härtelék megveszik a bécsi Haslinger Kiadót.²⁷

Minthogy a Breitkopf & Härtel cég 1807 és 1872 között jó minőségű zongorákat is gyártott, több levélben hangszerről is szó esik.²⁸

Más kiadóknak szóló, eddig nem publikált Liszt-levelet Berlinben csak egyet-egyet találtam.

Friedrich Hofmeister 1840. február elején²⁹ Bécsből arról értesítette, hogy a *Grand Galop chromatique*-ot most Haslingernél szándékszik kiadatni, mivel ott je-

15 Uott, 171. Az *Alfonso und Estrellát*, Franz Schubert operáját (D 732), Liszt 1854. június 24-én adta elő először Weimarban.

16 Uott, 172. Az emigrációban, Svájcban élő Richard Wagner *Lohengrin*jét Liszt vitte először színre Weimarban 1850. augusztus 28-án.

17 Uott, 172., 173., 175. Hector Berlioz operáját német fordításban Liszt mutatta be Weimarban 1852. március 20-án.

18 Uott, 172., 175. Robert Schumann *Manfred*jének szcenírozott változatát Liszt dirigálta Weimarban 1852. június 13-án és 17-én.

19 Uott, 172. Vesque von Püttlingen, művésznévén Johann Hoven osztrák diplomata (1803–1883) *Ein Abenteuer Karls II* című vígoperáját Weimarban 1850. április 7-én adták elő.

20 Uott, 173. Sonntag, Henriette (1806–1854) ünnepelt német szoprán énekesnő.

21 Uott, 175. Clara Schumann művészetét Liszt tanulmányban is méltatta (*Gesammelte Schriften*, Bd. 4.), Clara azonban mint pianista, mint Schumann felesége, majd özvegye, ellenségesen viselkedett Liszttel.

22 MSH 166.

23 Uott, 167. Carl Stör (1814–1889) hegedűművész, a weimari zenekar igazgatója Liszt távozása után karmester.

24 Uott, 164. Köszönet Eckhardt Máriának az információért, hogy a később az Egyesült Államokban élő művész így írta a nevét. Liszt maga „Herr von Szerdahely”-ként említi.

25 Uott, 172.

26 Uott, 174. Joachim József (1831–1907) a ma Burgenlandhoz tartozó Köpcsényben született. 1849–1853-ig volt koncertmester Weimarban. Ezután elpártolt Liszttől és zenei irányzatától: Johannes Brahms, Julius Otto Grimm és Bernhard Scholz társaságában aláírja volt a „Zukunftsmusik”-nak, azaz Liszték elleni súlyos kritikának, amely 1860 márciusában, a berlini *Echóban* jelent meg.

27 Uott, 168.

28 Uott, 164., 169., 170.

29 Mus. ep. Franz Liszt 6.

lent meg Johann Straussnak e témára írott *Furioso Galopja* is. A két mű kapcsolatáról Gerhard Winkler írt szellemes tanulmányt, amely a *Liszt 2000* című gyűjteményben jelent meg.³⁰

Magától Carl Haslingertől³¹ – ismét Bécsből 1846 márciusában³² – csak jó helyre szülő belépőjegyeket kért egy bécsi hangversenyére egy Almássy grófnő számára.

Julius Kistnertől³³ 1849. június 6-án Weimarból³⁴ betekintésre kérte Joachim Raff *König Alfred* című operájának partitúráját. Ebben a levélben máig érvényes szentenciát fogalmaz meg a külföldre szökött Wagnerről: „A zenéje végtelenül értékesebb, mint a politikája.”

A Julius Kahntnak³⁵ a Villa d’Estéből 1876. február 4-én küldött levélben³⁶ a *Prometheus*³⁷ meg nem érkezett partitúrájáról és a Marie Moukhanoff emlékére írott *Elégiáról*³⁸ esik szó.

A zeneszerzők közül Felix Mendelssohntól 1840. márciusában Lipcsében³⁹ egy diákok számára adandó koncertjéhez annak Érard-zongoráját kéri kölcsön.

Robert Volkmann-nak⁴⁰ egy Weimarból 1851. december 14-én Pestre címzett levélben⁴¹ megköszöni művének, egy *Triónak* az ajánlását, és felajánlja annak propagálását.

Theodor Kullak⁴² műveit Weimarban 1852. január 18-án⁴³ dicséri – egy másik levélben szintén Weimarban 1852. június 15-én⁴⁴ Kullak közbenjárását kéri a berlini Schlesinger kiadónál – saját kompozíciói, a meghangszerelt *Weber-Polonaise* (LW 367)⁴⁵ és a *Gaudeamus igitur-fantázia* (LW 240) új változatának ügyében.

A Heinrich Ludwig Dornnak⁴⁶ Weimarból 1854. február 24-én küldött levél⁴⁷ főképpen annak *Die Nibelungen* című operájáról szól.

30 Gerhard J. Winkler: „Grand Galop Chromatique par Franz Liszt – simplifié par Strauss. Der Furioso Galopp von Johann Strauss d. Ä.”. In: Hamburger Klára (ed.): *Liszt 2000. Selected Lectures given at the International Liszt Conference in Budapest, May 18–20, 1999*. Budapest: The Hungarian Liszt Society, 2000.

31 Carl Haslinger (1816–1868) bécsi zeneműkiadó.

32 Mus. ep. Franz Liszt 2.

33 Julius Kistner (1805–1868) német zeneműkiadó.

34 Mus. ep. Franz Liszt 12.

35 Christian Friedrich Kahnt (1823–1897) német zeneműkiadó.

36 Mus. ep. 2514.

37 A *Prometheus* című szimfonikus költemény (LW49) eredetileg 1856-ban Breitkopfnál jelent meg.

38 I. *Elégia*, LW 196. Marie von Nesselrode grófnő (1822–1874), első férje Jannisz Kalergi, a második Szergej Szergejevics Muhanov (1833–1897), a Cári Színház intendánsa és a cári rendőrség főnöke volt Varsóban. A hölgy hűséges és nagyvonalú barátnője volt Lisztnek és Wagnernak. Az I. *Elégiát* a grófnő weimari gyászünnepeére komponálta Liszt.

39 N. Mus. ep. 3261.

40 Robert Volkmann (1815–1883) évtizedekig Magyarországon tanító német zeneszerző.

41 N. Mus. ep. 78.

42 Theodor Kullak (1818–1902) német zeneszerző.

43 Mus. ep. Franz Liszt 17.

44 Mus. ep. Franz Liszt 18.

45 Carl Maria von Weber: *Polonaise brillante*, Op. 57, zongorára és zenekarra meghangszerelve.

46 Heinrich Ludwig Egmont Dorn (1804–1892) német zeneszerző.

Nincs címzettje annak a minden jel szerint valóban kiadatlan, francia nyelvű levélnek (csak a könyvtárosok jelezték ceruzával), amelyet Liszt a *Tannhäuser* sikeres bemutatójában reménykedő, Párizsban tartózkodó Wagnernak írt 1861. február 5-én,⁴⁸ őt „vous”-val megszólítva. Ebben a teljes létbizonytalanságban élő, Weimartól búcsúzni készülő, súlyos depresszióval küszködő magyar mester visszautasít egy párizsi meghívást, ahol dirigálnia kellett volna.

Előzménye, azonosítója: Wagner német nyelvű levele Párizsból 1861. február elejéről.

Kedves Franz! Régóta semmit sem tudok Rólad, azt sem pontosan, mikor szándékozol idejönni, túlontúl elfoglalt és fáradt vagyok. Most szakítottam egy pillanatot, hogy egy sor kíséretében továbbítsam Neked Polignac hercegné mellékelt levelét. Remélem, körülbelül tudod, miről van szó: egy műved mindenképpen elhangzik majd az említett hangversenyen, és ha Te nem, akkor majd én fogom vezényelni. Te azonban minden bizonnyal elfogadod a meghívást, és ezzel nekem nagy örömet szerzel. Gyere hát – vagy legalább válaszolj mielőbb! Szívből ölel R. W.-od.⁴⁹

Wagner a *Tannhäuser* párizsi sikeréért sok mindenre képes volt. Még Liszt-mű dirigálására is hajlandó lett volna, amit pedig addig sohasem tett. De nem kellett ezt az áldozatot meghoznia.

Liszt kiadatlan, francia nyelvű válasza (Weimar, 1861. febr. 5.):

Drága Barátom,

Néhány napot Weimartól távol töltöttem (Jena és Gotha között), és csak visszatértemkor találok itthon levelét Polignac herceg lekötelező soraival.⁵⁰ Legyen olyan kedves, és mindenekelőtt adja át köszönetemet a hercegnek, egyszersmind sajnálatomat, hogy nem tudok eleget tenni szíves meghívásának.

Hisz tudja, több mint 12 éve egészen lemondtam a nyilvános zongorázásról, és megmáshíthatatlanul irtózom attól, hogy újrakezddjem a pályát a pianisták közé rangsorolván magam. Ezért már számos kellemetlenséget vállaltam különféle udvarokban és néhány városban – de bármennyit gondolkodom is, nem tudok rajta változtatni.

Ami karmesteri működésemet illeti (ezt a tevékenységemet eléggé aktívan gyakoroltam tíz éven át, mintegy húsz német városban), 1858 vége óta erről ugyancsak lemondtam – és ugyancsak megmáshíthatatlan az az elhatározásom, hogy sehol és semmilyen ürüggyel többé nem folytatom. – Köztudomású, hogy még az Ön műveit sem vezényelem többé (pedig hát ezek miatt cseppentem bele ebbe a mesterségbe) abban a városban, ahol lakom, és ahol névleg még a Nagyhercegi Zenekar vezető dirigense vagyok. Mindama nőgátás ellenére, amellyel, valósággal erőszakkal, vissza akartak helyezni régi színházi dobogómra, ezt állhatatosan visszautasítottam, és Weimarban már csak az udvari hangversenyek vezénylését tartottam meg, Őfenségéék iránti személyes hálám jeléül, mintegy a személyes parancsukra. Ez a kivételes pozícióm arra kötelez, hogy másutt se tegyem azt, amire itthon nem va-

47 Mus. ep. Franz Liszt 21.

48 Ms. mus. ep. Franz Liszt 39.

49 Erich Kloss (hrsg.): *Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt*. 3., erw. Aufl. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1910, 314. sz., 308.

50 Köszönet Tallián Tibornak a Wagner önéletrajzából (*Mein Leben*, 653) vett, következő információért: Alphonse de Polignac herceg és fivére, Edmond, 1861-ben létrehozott Párizsban az értékes zene népszerűsítésére egy „Cercle de l’Union artistique”-et.

gyok hajlandó – és ennek következtében negatív választ adtam arra a sok meghívásra, amelyet Berlinből, Bécsből, Lipcséből stb. kaptam, és kizárólag kompozíciós tevékenységemet folytatom – amely hálátlan és, tudom, bosszantó – ám engem teljesen lefoglal.

Párizsban hát, Drága Barátom, mint ahogyan másutt, távol tartom majd magam mindenféle zenei tevékenységtől. Azért megyek, hogy lássam az anyámat, a lányomat – Önt – és azt a néhány embert, aki, úgy hiszem, nem bánja, hogy viszontlát, olyannak, amilyen vagyok és maradok. Csak mintegy két hétig maradok – és e hó végén érkezem.

Hans [von Bülow] időben ott lesz a *Tannhäuser*-bemutatóra, és arra kéri, foglaljon nekem ömellé helyet. Mindketten Önt több mint csodáló füllel érkezünk

hűséges és odaadó szívvel

F. Liszt

Mint köztudott, a Wagner-mű botrányosat bukott 1861. március 13-án, Liszt pedig csak május 5-én ért Párizsba.

A karmesterek között van egy coburgi ismeretlen, akinek a Mester Weimarból 1854. május 9-én, szerencsekívánatait fejezi ki.⁵¹

Dr. Carl Ernst Naumann, a jenai karigazgató Liszt odaadó híve volt. A neki szóló, Weimarban 1873. május 10-én, 1874. június 20-án, 1878. július 4-én küldött és egy datálatlan levelében⁵² Liszt saját művei – nevezetesen a 2. *Beethoven-kantáta* (LW 68), a *Férfikari mise* (LW 8/2)⁵³ és a *Jeanne d'Arc* meghangszerelt változata,⁵⁴ a 18. *zsolttár* (LW 14) és a 2. *Elégia* (LW 197) előadásával kapcsolatban írt, egyszer pedig egy Naumann-féle *Trió* előadására hívta meg a szerzőt.

Johann von Herbecknek⁵⁵ Budapestről 1877. március 6-án⁵⁶ a Bécsben felállítandó Beethoven-szobor javára, a Grosser Musikvereinsaalban tartandó, nagyszabású ünnepi hangversennyel kapcsolatban küld levelet. Ezen, szokása ellenére, a bonni Nagymester iránti hódolatból mint pianista is közreműködött: az *Esz-dúr versenymű* és a *Karfantázia* zongoraszólamát játszotta.

A Walther nevű katonakarmesternek egy koncerthez gratulált,⁵⁷ amelyen olyan művek (egyebek közt Liszt-kompozíciók) hangzottak el, amelyeket Walther katonazenekarra hangszerelt.

Az „egyéb muzsikuskoknak” írott levelek közül számunkra különösen érdekes a Stern nevű, kitűnő német zenekari hegedűsnek szóló, mely Strassburgban 1845. október 19-én kelt. Liszt maga meséli el a mulatságos történetet *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie* című könyve 84–89. fejezetében: egy szép napon (valószínűleg 1844-ben) barátja, Teleki Sándor gróf⁵⁸ különös, eleven ajándékot hozott neki Párizsba: nem kiskutyát, hanem egy 12 éves forma, civilizálatlan, vad külsejű

51 N. mus. ep. 2405.

52 N. mus. ep. 2186., 2183., 2184.

53 A mű későbbi változata, azaz a *Szekszárdi mise*.

54 *Jeanne d'Arc au bûcher*, LW 373

55 Johann von Herbeck (1831–1877), bécsi udvari karmester, egyebek közt Schubert „Befejezetlen” szimfóniájának (D 759) felfedezője és bemutatója.

56 Mus. ep. Franz Liszt 48.

57 N. mus. ep. 48.

58 Teleki Sándor erdélyi gróf (1821–1892) Petőfi vendéglátója, a szabadságharc tisztje, Bem és Garibaldi segédtisztje, a világjáró virtuóz Liszt odaadó barátja volt, 1842-ben Berlinben párbajozott érte, és oroszországi turnéjára is elkísérte.

magyar cigányhegedűs fiút, Sárjai Józsit. Liszt azon volt, hogy a tehetségesnek látszó gyerekből kulturált, tanult embert, valódi művészt neveljen. Tisztálkodásra, jó modorra, francia nyelvre, közismereti tárgyakra, hegedűre pedig barátjával, a Conservatoire tanárával, Lambert Massart-ral taníttatta.⁵⁹ Ám a kísérlet komplett pedagógiai csődnek bizonyult. A Debrecen mellől hirtelen a világ legfényesebb fővárosába csöppent Józsi játszott ugyan a szalonokban, imádta, hogy a szép francia hölgyek kényeztetik, de ezenkívül csak az illatszerek és pomádék, a szép ruhák és a nyalánságok érdekelték, tanulni semmit sem volt hajlandó. Turnéi közben aztán Liszt egyre csak rossz híreket kapott a kamaszodó, nevelhetetlen gyerekről. Végső chance-ként az akkor a Fekete-erdő közelében dolgozó, derék német zene-kari hegedűs, Stern felügyeletére akarta bízni (természetesen a maga költségén), erre kéri fel 1845. október 19-én egy francia nyelvű levélben:

Engedje meg, kedves Stern úr, hogy szíves jóindulatába ajánljam *Zigeuneremet*, Josyt; talán az Ön különleges gondoskodásának eredményeképpen (amelyért nagyon hálás lesz), egy napon Bihary⁶⁰ és más híres *Zigeunerek* méltó utódja válik belőle – egyfajta *vad-ember Paganini*, akinek a képét közli az *Illustrierte Zeitung*!⁶¹

Ugyancsak a *Cigánykönyv*ben meséli el Liszt, hogy Stern sem bírta a vadóc fiúval, s hogy őt meg Bécsben felkereste annak zenész bátyja, akinek rimámkodására aztán odahozatta a nevelhetetlen és szerencsétlen Józsit, és testvérével – jókora pénzösszeggel ellátva – hazaengedte az övéihez kedvére muzsikálni. Sokkal később, a már felnőtt Józsi aztán levélben jelentkezett Pesten a Mesternél: felkérte, legyen egyik fia keresztapja, és örök hálájáról biztosította.

Ludwig Rellstabot, a kiváló és megvesztegethetetlen költő-kritikust, aki könyvet is írt róla,⁶² Liszt Weimarban 1852. március 11-én⁶³ arra kérte, fogadja el *Chopin* című könyvének⁶⁴ egy dedikált példányát. Szó esik a levélben a hárfáról mint modern szólóhangszerről is.

Leopold Alexander Zellner⁶⁵ felkérésére Weimarban, 1856. január 12-én⁶⁶ Zellner *Blätter für Musik* című folyóirata számára a 100 éve született *Mozart*ról írott tanulmányát⁶⁷ ajánlotta fel.

59 Lambert Massart (1811–1897) belga hegedűművész, a párizsi Conservatoire tanára, bensőséges barátság fűzte az ifjú Liszthez.

60 Bihari János (1764–1827) a leghíresebb magyar cigány hegedűművész. Liszt még hallotta őt és együttesét gyerekkorában Magyarországon játszani.

61 Mus. ep. Franz Liszt 80.

62 Ludwig Rellstab (1799–1860) költő, zenekritikus Lisztről írott könyve: *Franz Liszt. Beurteilungen – Berichte – Lebensskizze*. Berlin: Trautwein, 1842.

63 N. mus. ep. 2182.

64 Franz Liszt: „Frédéric Chopin”. *La France musicale*, 1851 február–augusztus. Könyvként, németre fordítva: Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1852.

65 Leopold Alexander Zellner (1823–1899), zeneíró, zenepedagógus, a bécsi Gesellschaft der Musikfreunde titkára, a *Blätter für Musik* alapító szerkesztője, ezzel a levélváltással indult sokoldalú kapcsolatuk.

66 Mus. ep. Franz Liszt 26.

67 Franz Liszt: „Mozart. Anlässlich der Feier seines 100. Geburtstages in Wien”. In: Liszt: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. Lina Ramann, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1880–1883, Bd. 3.: *Essays*.

A berlini Carl Friedrich Weitzmann,⁶⁸ akit többek közt a szűkített és a bővített hármusról írott munkájáért becsült, egyik, Weimarban 1860. május 31-én írott levelében⁶⁹ a sokat támadott, sértett Liszt arra kérte, nehogy műsorra tűzze valamelyik művét.

Egy másik, Rómából 1864. február 29-én küldött levelében⁷⁰ Weitzmann *Geschichte der Klaviermusik*⁷¹ című munkáját dicsérte, és javasolta, hogy fordíttassa le franciára, mégpedig Cosima lányával, „Frau von Bülow”-val, aki férjhezmenetele után nála tökéletesítette zongoratudását. Ugyanebből a levélből a *Spanyol rapszódia* keletkezéstörténetéről tudhatunk meg fontos adatokat.

Weitzmann 1864. január 28-án a következőket írta Lisztnek:

Frau von Bülow [...] arra szólít fel, hogy a már korábban Rómába küldött *Folies d’Espagne*-hoz a következő magyarázatot fűzzem Önnek, mélyen tisztelt Uram. Londonban, a British Museumban találtam egy 1732-ből való, több korabeli zongoraművet [...] egyebek közt D[omenico] Scarlattinak a *Follia*-témára írt variációit tartalmazó kéziratot. Ezt le-másoltam, és Frau von Bülow elküldte Önnek. A 22 partite [azaz variáció] legnagyobb részt csupán sokféleképpen arpeggiált akkordokba foglaltan, azaz a kor „gáláns variációinak” ízlése szerint mutatja be a témát. A kézirat jelzete vagy Add. Mss. 14, 166, vagy pedig a *List of Additions*, 1843-ban található. Corelli szintén erre a dallamra írta 24 hegedű-variációját, a variációk a Rómában, később Amszterdamban metszett *Sonate a Violino e Violone o Cimbalo*, op. 5 végén találhatók.⁷²

Ezután következnek Weitzmann levelében a kottapéldák: két szisztémában, számozott basszussal: a téma és egy variáció, Adagio és egy újabb, Allegro-variáció kezdete d-mollban, előjegyzés nélkül. Utána még ezt jegyzi meg Weitzmann: „Scarlatti és Corelli variációi valószínűleg megtalálhatók Rómában, Santini abbé gazdag gyűjteményében.”⁷³

Liszt – eddig ismeretlen – Rómában, 1864. február 29-én kelt francia nyelvű válaszában az előbbiekre reflektáló részlete:

Mélyen tisztelt Barátom,

[...] Sajnos ez évben még nem érdemeltem ki az Ön dicséretét a *dolce far niente*-ért. Hosszadalmas levelezések, elháríthatatlan napi zavaró tényezők hat hete megakadályoznak a kottaírás szent foglalatosságában: ám mielőbb neki akarok ülni, hogy tisztességgel feldolgozzam a *folies d’Espagne* témát, amelyet megküldeni szíveskedett. Ha az opus vala-

68 Carl Friedrich Weitzmann (1808–1880) hegedűművész, karmester, zenetudós.

69 Mus. ep. Franz Liszt 37.

70 Mus. ep. Franz Liszt 41.

71 Ez különféle kiadásokban megvan a budapesti Liszt-Múzeumban, lásd Eckhardt Mária: *Liszt Ferenc hagyatéka*, I. könyvek: No. 262., 263., 264. „Vollständig umgearbeitet”, azaz átdolgozott kiadása, ajánlással: 1879. /A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Tudományos Közleményei/ Budapest, 1986.

72 La Mara (hrsg.): *Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1895, Bd., II., 44. levél, 64–66.

73 Santini gyűjteményéről lásd Domokos Zsuzsanna: „Liszt 1839-es római Palestrina-élménye. Fortunato Santini könyvtára”. *Magyar Zene*, 41. évf. (2003)/2.

mennyire kedvemre valóra sikeredik, bátorkodom majd Önnek ajánlani.⁷⁴ Remélem, ezen a nyáron elhozom, és [...] eldől majd, hogy a kitüntetések közt lesz-e a helye, vagy csak fidibusznak használható. Előbb azonban rendezünk belőle egy *production en famille*-t az Ön lakásán.⁷⁵

A készülő darab a *Rhapsodie espagnole* (LW 254). Előzménye az ibériai körúton, 1844–45-ben keletkezett *Große Fantasie über spanische Weisen* (LW 253). Liszt ebben egy *fandangót* (*cachuchát*) és egy *Jota aragonesét* dolgozott fel. A *fandango* az az állítólag aragóniai eredetű tánc téma, amelyet a *Figaro* III. felvonása fináléjából, az esküvői jelenetből ismerünk (amikor Susanna átadja a grófnak a gombostűvel megjelölt levelet), és amelyet Gluck is feldolgozott *Don Juan ou le festin de pierre* című balettjében. Liszt hallhatta helyben, de ismerte a *Figarót* is, hiszen a Busoni által befejezett *Figaro-fantázia* (LW 697, benne a *Voi che sapete* és a *Non più andrai* feldolgozása) 1842-ből való. A *Rhapsodie espagnole*-ban a *Jota aragonesét* mint témát megtartotta, de a *fandango* helyébe, indításként, a Weitzmann küldte *Follia*-téma feldolgozása került – néhol magyarosan ritmizálva.

A bécsi Gesellschaft der Musikfreundenak szóló, Weimarban 1877. április 12-én kelt levelében⁷⁶ a Társaság „Liszt-ösztöndíjáról” tesz említést. A Musikfreunde Archívumának vezetője, Dr. Otto Biba érdeklődésemre adott válaszából kiderült, hogy a gyűjtemény mai gondozói ilyenek nyomát sem találják.

Egy bizonyos Monsieur Lamberget⁷⁷ egy művészi összejövetelre hívta római lakására Lisztet 1839. február és július között, amikor az Marie d’Agoult-val a Via della Purificazionén lakott.⁷⁸

Heinrich Moritz színész és rendező⁷⁹ mint a Schwerini Udvari Opera énekesnőjének, Madame Moritznak a férje és menedzsere kapott Lisztől levelet Bad Eilsenből 1851. június 22-i dátummal.⁸⁰

Egy orosz dilettáns arisztokratának Szentpétervárott 1842 májusában sajnálatát fejezte ki, amiért már nem tudta meglátogatni, és visszaküldi annak költeményeit.⁸¹

Szintén fontos az a levél, amelyet Liszt egy ismeretlen orosz dilettáns arisztokratának írt Rómában 1863. május 10-én.⁸² Foglalkozott ugyan szentpétervári útja

74 A művet végül sem Weitzmann-nak, sem a spanyol születésű Eugénie császárnénak (1826–1920) nem ajánlotta.

75 Mus. ep. Franz Liszt 41.

76 Mus. ep. Franz Liszt 49.

77 Nevére az ember önkéntelenül arra a Philipp Graf Lamberg osztrák altábornagyra asszociál, akit a Batthyány-kormány lemondása után küldtek Bécsből Pestre „rendet csinálni”, akit 1848 szeptemberében a Lánchídon meggyilkoltak, s akinek (Petőfi *Akasszátok fel a királyokat* című versében) „szívében kés, Latour nyakán kötél”. Bár a gróf 1791-ben Mórton született, és magyarul és németül is folytatott irodalmi tevékenységet, semmiféle bizonyítékunk nincs rá, hogy 1839-ben Rómában tartózkodott volna.

78 Mus. ep. Franz Liszt 3.

79 Heinrich Moritz neje, sz. Röckel a schwerini Hofoper tagja volt.

80 N. mus. ep. 2403.

81 N. mus. ep. 2224.

82 Mus. ep. Franz Liszt 184.

táján is orosz arisztokraták fogalmazványaiival: ilyen a *Mazourka par un amateur de St. Pétersbourg*, 1842, LW 384, mégis valósággal érthetetlen, ugyanakkor nagyon jellemző, hogy a Mester még Rómában is hosszú munkaórákat áldozott egy ilyen értéktelen kis dilettáns próbálkozás javítására. Ez azért fontos és érdekes, mert Liszt sohasem tanított zeneszerzést, itt pedig részletes megjegyzésekkel, kottapéldákkal illusztrált módon volt képes kijavítani-átírni a küldeményt – amely valószínűleg nem az ismeretlen testvérének, hanem magának a címzettnek a szüleménye.

Gróf Andrassy Gyula fiához, a rövid életű Tivadar grófhhoz (Károlyiné Andrassy Katinka édesapjához) Pesten 1871. december 15-én írott levele⁸³ ismét csak egy „refus”: nem vállalta, hogy Pesten koncertet adjon egy Deák Ferenc-szobor javára.

Ugyancsak visszautasította – Budapesten 1876. március 14-én – egy ismeretlen magyar úr kérését, aki tanítványt szeretett volna neki küldeni, azzal, hogy a Zeneakadémián kívül nem vállal növendéket.⁸⁴

A gyűjteményben szereplő hölgyecímzettek közül Jenny de Montgolfier⁸⁵ Liszt régi, kedves lyoni ismerőse volt, akinek a szalonjában 1837. augusztusában Adolphe Nourrit-val, a híres tenorral adtak volt elő Schubert-dalokat. Párizsban, 1841. április 9-én kelt levelében megírja, hogy mélységesen röstelli, hogy elmulasztotta a vele való találkozást.⁸⁶

Madame Érard⁸⁷ nincs ugyan megnevezve az 1863. május 5-én kelt levélben,⁸⁸ de nem nehéz kitalálni, hogy ő, a Lisztet Párizsba érkezésétől haláláig melegen pártfogoló zongoragyáros család tagja a címzett. Tőle Rómából azt kéri a zeneszerző, hogy küldessen neki egy hangszert az Örök Városba. A levélben az a különös, hogy a minden szempontból legmegfelelőbb zongora kiválasztására Liszt szakértőként épp azt a Sigismund Thalberget⁸⁹ szeretné felkérni (amennyiben épp Párizsban tartózkodik), aki ifjúkorában a legnagyobb riválisa volt, és akit összeférhetetlen, unfair módon támadott egykor cikkében⁹⁰ – e levelében pedig „en souvenir

83 N. mus. ep. 3113.

84 N. mus. ep. 1408.

85 Jenny de Montgolfier, sz. Jeanne Marie Armand (1790–1879).

86 N. mus. ep. 2404.

87 Louise Camille Érard, sz. Février, Pierre Érard özvegye. A zongoragyáros-család és Liszt hosszú, meleg barátságáról lásd Geraldine Keeling: „Liszt and the Érard Family. A Musical Friendship”. In: Malou Haine–Nicolas Dufetel stb. (szerk.): *Liszt et la France. Musique, Culture et Société dans l'Europe du XIXe siècle*. Paris: Vrin, 2012, 339–350. Egy önálló, gyönyörű, illusztrált kötet is jelent meg a témában: Nicolas Dufetel: *Liszt e il suono di Érard. Arte e musica nel Romanticismo parigino*. Briosco: Villa Medici Giuliani, 2011, különösen Hervé Audéon–Laure Schnapper: „Le sale Érard all'epoca di Liszt”, 60–89.; Cécile Reynaud: „Le prime quattro opere di Franz Liszt e le 'signorine Érard’”, 90–105.; Andrea Malvano: „Casa Érard. Una storia di famiglia, una famiglia della storia”, 106–125.; Malou Haine: „Franz Liszt, ospite die Madame Érard in occasione dell'Esposizione Universale del 1878”, 266–285.; „Schede dei pianoforti Érard, Collezione Fernanda Giuliani, Briosco, Italia”, 320–345. Ugyanitt az Érard-hárfákról: Anna Pasetti: „Liszt, l'arpa, gli arpisti”, 240–265.; uő: „Schede delle arpe Érard, Collezione Fernanda Giuliani, Briosco, Italia”, 298–319.

88 N. mus. ep. 1577.

89 Sigismund Thalberg (1812–1871) ünnepelt német zongoravirtuóz és zeneszerző.

90 Liszt: „M. Thalberg – Grande Fantaisie Oeuvre 22 1er et 2e Caprices, Oeuvres 15 et 19.” *Revue et Gazette Musicale*, 1837.jan.8., kötetben: *Franz Liszt Sämtliche Schriften*, Bd. 1. Hrsg. Rainer Kleinertz, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel etc., 2000.

affectueux que je lui garde” – azaz „íránta táplált szeretetteljes emlékezetem kedvéért” kérné erre.

Hű barátnőjét, a La Mara írói néven ismert Marie Lipsiust Weimarban 1882. június 8-án ebédre hívja.⁹¹ – Unokatestvérénel, a Székesfehérvárott lakó Marie von Saarnál⁹² Budapestről 1884. november 21-én látogatását jelenti be.⁹³ – A Bécsben tartózkodó Caroline de Serres-rel⁹⁴ Budapestről 1886. március 6-án párizsi találkozót beszél meg.

A leveleken kívül őriznek Berlinben még néhány autográf, feljegyzéseket tartalmazó cédulát is. Feltételezett kronológiai sorrendben ezek a következők:

Egy névjegykártya alakú papíron valószínűleg Bécsben 1838. áprilisában, Lisztnek a pesti árvízkárosultak javára adott frenetikus sikerű koncertsorozata idején kelt ajánlás: „Seinem Freund und Meister Carl Czerny”.⁹⁵

Egy olasz és latin (talán francia) nyelvű – elolvasásra kijelölt – régi és újabb zenei elméletírások címét tartalmazó lista valószínűleg Rómából, 1839-ből. Ez arról tanúskodik, hogy a zeneszerző már első római tartózkodása idején, a tradicionális egyházi zenével való találkozásakor tervbe vette, hogy – elméletben és gyakorlatban – tanulmányozza a hiteles liturgiát.⁹⁶

Egy 1842. január 2-ra Berlinben, az egyetem Aulájában a hallgatók számára tervezett második koncert programvázlata, amelyet Liszt partnerével, Luigi Panteleoni énekessel együtt készült adni.⁹⁷ Vele sűrűn szerepelt Német- és Oroszországban.

Egy meghívótervezet: Liszt a Königlische Schauspiele és a Theater in der Königstadt művészei számára készült Berlinben 1842. február 11-én zártkörű zenei matinét adni.⁹⁸

És még egy koncertprogramvázlat szintén 1842 februárjából, amelyen saját és Chopin-művek, továbbá improvizáció és Beethoven *Karfantáziája* szerepel.⁹⁹

Világrengető újdonságot Lisztről vagy valamilyen vele kapcsolatban álló személyről nem tudhatunk meg a – majd a *Studia musicologica*-ban először közlendő – berlini anyagból. A Liszt-kép árnyalásához viszont bizonytalanság járul.

91 Mus. ep. Franz Liszt 83.

92 Marie von Saar, szül. Liszt (1853–1919) Liszt kedves bécsi „Onkel-Cousin”-je, Dr. Eduard von Liszt első házasságából született harmadik gyermeke. 1877. október 22-én ment nőül Heinrich von Saar báró császári katonatiszthez, akit a nyolcvanas évek elején Székesfehérvárra helyeztek. Liszt megzenésítette von Saar egy költeményét: *Des Tages laute Stimmen schweigen*, LW 337.

93 N. mus. ep. 3302.

94 Köszönettel tartozom Tallián Tibornak a hölgy adataiért: ő Caroline Montigny-Remaury, Liszt volt tanítványa, aki 1886-ban második férje nevét vette fel: Caroline de Serres Wiczffinski.

95 Mus. ep. Franz Liszt Varia 6.

96 Mus. ep. Franz Liszt Varia 2. A témáról bővebben lásd Domokos Zsuzsanna: i. m.

97 Mus. ep. Franz Liszt Varia 4. Köszönet Tallián Tibornak az információért, hogy az énekes keresztnéve Luigi volt, és 1872-ben halt meg.

98 Mus. ep. Franz Liszt Varia 1.

99 Mus. ep. Franz Liszt Varia 3.

2.

A szekrényem mélyén őriztem még a Frankfurter Városi és Egyetemi Könyvtár anyagából való további 16 publikálatlan Liszt-dokumentumot. Ezeket eredetileg skót kollégám, William Wright készült közreadni,¹⁰⁰ de mivel letett erről a tervéről, bátorított, hogy publikáljam őket. Az elsőt közülük¹⁰¹ nem a zeneszerző, hanem édesanyja, Madame Liszt, született Anna Maria Lager írta, aki majd 40 évig élt özvegyként Párizsban. Ismeretes, hogy az egyszerű, tanulatlan osztrák lányból az idegen világvárosban az Európa-szerte ünnepeelt híres művész anyjaként, annak három gyermekét nevelő nagyanyaként, rendkívüli természetes intelligenciával, judíciummal, emberi tartással rendelkező személyiség lett, ugyanakkor kivételesen szeretetre méltó, tiszta lelkű, melegszívű asszony volt és maradt, aki mindvégig megőrizte egészséges humorérzékét.¹⁰² Ez itt csak egy rövid, gót betűs értesítése 1845 tájáról Liszt ugyancsak Párizsban élő tanítványának, Franz Krollnak, sajátos osztrák nyelvjárásában és helyesírásában, szokása szerint belekeverve néhány francia szót, amelyet hallás útján sajátított el és írt le.

A többi dokumentum közül négy nem levél: kettő átvételi elismervény,¹⁰³ egy távirat,¹⁰⁴ egy műsorvázlat.¹⁰⁵ Az összesből tíz francia,¹⁰⁶ öt német nyelvű.¹⁰⁷ Liszt életének legnagyobb részét átívelik: 1824 és 1885 között íródtak – a hatvanas évekből nincsen dokumentum. A címzettek különbözők, hétnek a címzettje ismeretlen és kideríthetetlen.

A legérdekesebb egy francia nyelvű, 1824. március 4-én kelt nyomtatott, illetve kézírással kitöltött elismervény¹⁰⁸ 200 frankról, amelyet egy ő királyi fenségénél, Berry hercegnénél¹⁰⁹ adott hangversenyéért kapott a 13 éves Liszt Maestro Ferdinando Paër¹¹⁰ közvetítésével. Ismeretlen kéz, talán maga Paër töltötte ki, és ő is írhatta alá, mert sem „Franzi”, sem apja, Ádám nem írta alá a nevét Lisztz-ként – a franciák-olaszok viszont nem tudták azt helyesen leírni. Mint ismeretes, a csodagyermek a nagyhatalmú Metternich herceg ajánlásával érkezett Bécsből Párizsba Paërhez. Ez a nyugta arról tanúskodik, hogy a francia fővárosban magas állásokat

100 William Wright a Suttoni-féle *Supplementary Bibliography* 1999 sz. tételében „forthcoming”-ként jelzi.

101 Mus. Autogr. Liszt C4.

102 Lásd Hamburger Klára: „Liszt Anna és Ferenc. Kettős arcképvázlat levelezésük tükrében”. In: *Zenetudományi dolgozatok* 2000, 95–104.; Klára Hamburger (hrsg.): *Franz Liszt Briefwechsel mit seiner Mutter*. Eisenach: Amt der Burgenländischen Landesregierung, 2000.

103 Mus. Autogr. Liszt B2, Mus. Autogr. B1.

104 Mus. Autogr. Liszt A 18.

105 Mus. Autogr. Liszt A 16.

106 Mus. Autogr. Liszt A 15., 16, A 9, A 10., A 11., A 12., A 13., Nachlaß Gutzkow 1735 3502, Nachlaß Jordan 1002a 187ta.

107 Mus. Autogr. Liszt A 16., B 1., A 7., A 14., A 18.

108 Mus. Autogr. Liszt B 2.

109 A gyermek Liszt 1824. január 1-jén zongorázott ő királyi fensége, Marie Caroline de Bourbon-Sicile hercegné szalonjában.

110 Ferdinando Paër (1771–1839) Párizsban élő olasz zeneszerző, karmester, a Théâtre Italien stb. vezető dirigense.

betöltő, tekintélyes olasz mester nemcsak zeneszerzésre, hangszerelésre tanította a kis Lisztet, nemcsak a *Don Sanche* (LW 1) című opera elkészítésében segédkezett,¹¹¹ de arról is gondoskodott, hogy az előkelő szalonokba bevezesse, és hogy játékaért Liszt a megélhetésükhöz nélkülözhetetlen pénzt is kapjon.

Értékes még egy, „egy szegény család javára” csütörtökön, április 9-én az Hôtel de Ville-ben, azaz a Városházán adandó hangverseny – valószínűleg 1835-ből való – autográf program-vázlata:¹¹² Liszt a Berlioz *Lélio*-jának két témájára, *A halász dalára* és *A rablók kórusára*, zenekarra és zongorára írott fantáziáját (LW 120),¹¹³ Paganini *Clochette*-jére írt Nagy bravúrvariációit (LW 420), továbbá Hiller¹¹⁴ egy szimfóniáját, egy Berlioz-nyitányt¹¹⁵ és még egy két zongorára írott *Grand Duó*t készült eljátszani legjobb tanítványa, Herminie Vial¹¹⁶ közreműködésével. A műsorhoz készülő szöveg megírását barátjára, Joseph d’Ortigue muzikológusra bízta: „Joseph fera la phrase”. A cédula alján d’Ortigue – 1844. augusztus 2-án – aláírásával igazolta, hogy fentieket „a híres pianista, F. Listz írta”.

A frankfurti levelek közt csak egyetlen érdekesebb van: ez szívbeli párizsi barátjának, a Conservatoire hegedűprofesszorának, Lambert Massart-nak szól, természetesen franciául, dátuma: 1850. május 1.:¹¹⁷ Massart szíves jóindulatába és figyelmébe ajánlotta néhány hónapra a francia fővárosban koncertezni készülő kiemelkedő tehetségű honfitársát, kamarapartnerét, weimari koncertmesterét, Joachim Józsefet. Láttuk, Härtelnél, a kiadónál a komponista Joachimot protezsálta baráti szeretettel. A nagy hegedűs azonban, mint ismeretes, hálátlannak bizonyult, aminek valószínűleg inkább ízlésbeli, mint személyes oka lehetett.

A további anyag – legyen az elismervény, távirat vagy levél, ismert és ismeretlen címzettnek szóló – tartalmát tekintve voltaképp érdektelen.

111 A témáról bővebben lásd Nicolas Dufetel: „I rapporti tra Paër e Liszt: *Blanche de Provence e Don Sanche*”. In: Paolo Russo (ed.): *Ferdinando Paër tra Parma e l’Europa*. Venezia–Parma: Marsilio–Casa della Musica, 2008.

112 Mus. Autogr. Liszt A 16.

113 *Lélio ou le Retour à la vie No.1. Le Pêcheur. No.3. Scène de la vie de brigand*.

114 Ferdinand Hiller (1811–1885) zongoraművész és zeneszerző, ekkoriban még jó barátságban volt Liszttel, később ellenségévé vált.

115 Talán a *Les Francs-juges*-höz írottat, LW 471.

116 Herminie (Nini) Vial a fiatal Liszt legjobb párizsi tanítványa volt. Anyáik is barátok voltak. François Seghers belga hegedűművészhez (1810–1881) ment nőül.

117 Mus. Autogr. Liszt A 9.

ABSTRACT

KLÁRA HAMBURGER

UNPUBLISHED LISZT DOCUMENTS IN GERMAN LIBRARIES

a) 57 autograph letters + 5 papers (programme-drafts etc) in the Music Department of the Staatsbibliothek zu Berlin, written between 1839 and 1886; 33 in French, 19 in German. Letters to his publishers (16 to Hermann Haertel), composers (Felix Mendelssohn-Bartholdy, Richard Wagner, Theodor Kullak, Heinrich Dorn, Robert Volkmann, etc.), to musicians (Ludwig Rellstab, Leopold Zellner, Carl Weitzmann, Johann Herbeck, Mme Érard etc.) On his compositions (to Haertel): original works: *Consolations*, LW 172, *Études d'exécution transcendante*, LW 139; transcriptions of Beethoven's works: *Symphonies* No. 4., 5., 6., 7, LW 464, *An die ferne Geliebte* LW 469; of J. S. Bach's works: *Sechs Pedalfugen*, LW 462; paraphrases on Meyerbeer's *Le Prophète*, LW 414, LW 259.

b) 16 unpublished documents in the Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt. 1 letter from Liszt's mother Anna Maria Liszt, 10 documents in French, 5 in German. 11 letters. An acknowledgement of receipt of 200 frcs, for a concert by the young Liszt, from the Duchess of Berry, 04.03.1824, Paris, signed „Liszts”, probably by Ferdinando Paër.

Klára Hamburger, born in Budapest, studied musicology at the Franz Liszt Music Academy Budapest, degree 1961. „Doctor of Sciences”, of the Hungarian Academy of Sciences (2003), member of the Committee for Musicology. Worked as a librarian, an editor of music books (publishing house „Gondolat”, Budapest 1966-1990), Secretary General of the Hungarian Liszt Society (1991-2005). Books: *Liszt*, a biography, in Hungarian [Budapest: Gondolat, 1966, 1980], in German: *Franz Liszt* [Budapest: Corvina Press, 1973, 1987] and in English [Budapest: Corvina Press, 1987]. *Franz Liszt Leben und Werk*. [Weimar – Köln – Wien: Böhlau Verlag, 2010.] A Concert Goer's Liszt-Handbook, in Hungarian [*Liszt kalauz*, Editio Musica Budapest, 1986]; *Liszt Ferenc zenéje* (The Music of F. Liszt). Budapest: Balassi Kiadó, 2010; *Franz Liszt. Lettres à Cosima et à Daniela* [Mardaga, Sprimont, 1996]; *Franz Liszt. Briefwechsel mit seiner Mutter*. [Eisenstadt, 2000]. Studies in Hungarian, American, English, French, Dutch, Swedish, Russian periodicals and series. Editor of *Franz Liszt. Beiträge von ungarischen Autoren* [Budapest: Corvina, 1978]; *Liszt 2000* [Budapest: Hungarian Liszt Society, 2000]. Papers at different international conferences in Hungarian, German, English, French, Italian. Award for Excellence of the American Liszt Society, 1994. Szabolcsi Prize, 2007.

Bozó Péter

AZ EGYHÁZZENÉSZ OPERETTJE*

Sztojanovits Jenő: Peking rózsája

„The Chinese have the reputation of being a strange people, with a peculiar language, peculiar institutions, customs, and manners, utterly different from those of our Western countries.”

(A kínaiakról az a hír járja, hogy furcsa nép, sajátos nyelvvel, sajátos intézményekkel, szokásokkal és modorral, melyek teljesen eltérnek nyugati országainkétól.)

(Van Aalst: *Chinese Music*, 1884)

Dobszay László, mint ismeretes, azon kevesek egyike volt, akik könyv terjedelmű összefoglaló munkát írtak a magyar zenetörténetről. Az 1984-ben megjelent, szűkre szabott, de tartalmas munkából különösen kedves számomra a 19. századi rész „Zenés színház” címet viselő fejezete, melyben többek között ezt olvashatjuk:

A műzenének szélesebb körű hallgatóságot nevelni: e tekintetben a templom mellett [...] legtöbbet a színház tehetett és tett. [...] A templomon kívül a színház köti le a legtöbb hívatosan zenészt; a színtársulatok nagyobb száma, a nagyrészt nemzetközi repertoár – megkönnyítve a vándorlást, s így az elhelyezkedési lehetőségeket – lassanként szélesebb réteggé növeli a főállású zenészek csapatát.¹

Színház és templom párhuzamba állítása érdekes, eredeti gondolat, s talán nem is annyira meglepő attól a zenetörténésztől, aki a gregorián énekről írott kézikönyvében a liturgia drámai jellegét hangsúlyozta.² Idézett állításának igazságát mindenestre alátámasztja annak a muzsikusnak, Sztojanovits Jenőnek (1864–1919) példája is, akinek *Peking rózsája* című operettjét tanulmányom tárgyául választottam.

* A tanulmány a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság Dobszay László emlékének szentelt, IX. tudományos konferenciáján elhangzott előadás kibővített változata. Munkám az „Operett Magyarországon” címet viselő posztdoktori kutatási pályázat (PD 83524) keretében, az OTKA támogatásával készült.

1 Dobszay László: *Magyar zenetörténet*. Budapest: Gondolat, 1984, 283.

2 Dobszay László: *A gregorián ének kézikönyve*. Budapest: Editio Musica, 1993, 18.

Sztojanovits – aki nem keverendő össze szintén magyarországi születésű, de szerb operettszerző kollégájával, Petar Stojanovićsal³ – nem mindennapi alakja lehetett a késő 19. századi Budapest zeneéletének. A korai magyar operettkomponisták között persze sok érdekes figura akad.⁴ Találunk köztük versenylovakat tenyészítő országgyűlési képviselőt, báró Bánffy György (1853–1889) személyében.⁵ Akad kékharisnya hölgy is: Tarnóczy Malvina (1843–1917), *A férfigyűlölők* szerzője.⁶ Vagy itt van például Elek, a második Erkel gyerek (1843–1893), aki az óbudai hajógyárban, kovácsként kezdte pályafutását. Minden bizonnyal jól ütötte a vasat, s addig ütötte, mígnem 1861-ben a Nemzeti Színház zenekarának tagja lett, üllő helyett a nagydobon folytatva korábbi mesterségét.⁷

Sztojanovits Jenő nem volt sem képviselő, sem kékharisnya, sem kovács. Egy személyben volt viszont zeneszerző és publicista, továbbá zenepedagógus, s végül, de nem utolsósorban: egyházi muzsikus. Életrajzírói⁸ egybehangzóan állítják,

- 3 Stana Duric-Klajn and Roksanda Pejović: „Stojanović, Petar”. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, London: Macmillan, 2001, vol. 24, 422–423.; Zdravko Blažeković: Stojanović, Stojanovics, Peter (Lazar)”. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 15, Kassel, etc.: Bärenreiter etc., 1994, 1526–1527.
- 4 A műfaj magyarországi kezdeteiről lásd Galamb Sándor: „A magyar operett első évtizedei”. *Budapesti Szemle*, 54/204. (1926. december), 359–390. Vö. Csáky Mór: *Az operett ideológiája és a bécsi modernség*. Ford. Orosz Magdolna, Pál Károly és Zalán Péter, Budapest: Európa, 1999, 38–39.
- 5 *A gólyakirály* (bem. Kolozsvári Nemzeti Színház, 1881. márc. 19.) és *A fekete hajó* (bem. Budapest, Nép-színház, 1883. jan. 26.) című operettek szerzője. Életrajzához lásd: *Országgyűlési almanach*, 1886. *Képviselőház*. Szerk. Halász Sándor, Budapest: Athenaeum, 1886, 14–15.; *Új országgyűlési almanach*, 1887–1892. *Rövid életrajzi adatok a főrendiház és a képviselőház tagjairól*. Szerk. Sturm Albert, Budapest: Nagel, 1888, 174.; *Zenelap* 4/10. (1889. ápr. 3.), 76. [nekrológ]; Szinnyei József: *Magyar írók élete és munkái*, I. Budapest: Hornyánszky, 1891, 511.; Gróf Kinskyne Pálmay Ilka: *Emlékirataim*. Budapest: Singer és Wolfner, 1912, 65–79.; *Magyar színművészeti lexikon. A magyar színjátszás és drámairodalom enciklopédiája*. Szerk. Schöpfung Aladár, Budapest: Országos Színészegyesület és Nyugdíjintézete, [1929–1931], I., 112.; *Zenei lexikon. A zenetörténeti és zenetudomány enciklopédiája*. Szerk. Szabolcsi Bence és Tóth Aladár, Budapest: Győző Andor, 1935, I, 7. és 70.; *Zenei lexikon*. Szerk. Szabolcsi Bence és Tóth Aladár. Átdolg. kiadás, szerk. Bartha Dénes, I. köt., Budapest: Zeneműkiadó, 1965, 146.; *Magyar életrajzi lexikon*. Szerk. Kenyeres Ágnes, Budapest: Akadémiai, 1967, I., 103–104.; *Brockhaus–Riemann zenei lexikon*. Szerk. Carl Dahlhaus és Hans Heinrich Eggebrecht, a magyar kiadást szerk. Boronkay Antal, I., Budapest: Zeneműkiadó, 1983, 118.; *Új magyar irodalmi lexikon*. Szerk. Péter László, Budapest: Akadémiai, 1994, 122.; *Új magyar életrajzi lexikon*. Szerk. Markó László, Budapest: Magyar Könyvklub, 2001, I., 374.
- 6 *A férfigyűlölők* (bem. Székesfehérvár, 1886. ápr. 7.) szerencsére elveszett, *Malvina költeményei* című verseskötete viszont sajnos fennmaradt. Arany János lesújtó bírálatot közölt róla a *Szépirodalmi Figyelő*-ben. Szinnyei: *Magyar írók*, XIII. Budapest: Hornyánszky, 1909, 1320–1321.; *Magyar színművészeti lexikon*, IV., 340.; *Magyar irodalmi lexikon*. Szerk. Benedek Marcell, Budapest: Akadémiai, 1965, II., 371.; *Új magyar irodalmi lexikon*, III., 2052.
- 7 1875-től a Nép-színház első karmestereként működött; ebben a minőségében írta három operettjét: a *Székely Katalint* (bem. 1880. jan. 16.), a *Tempefőit* (bem. 1883. nov. 16.) és a *kassai diákot* (1890. nov. 15.). Életrajzához lásd *Nemzeti színházi zsebkönyv 1862-dik évre*. Pest: Bucsánszky Alajos, 1862, XVII.; *Magyar színművészeti lexikon*, I., 441.; *Zenei lexikon*, I., 572.; *Brockhaus–Riemann*, I., 526.; *Magyar színház-művészeti lexikon*. Szerk. Székely György, Budapest: Akadémiai, 1994, 192. Németh Amadé igen érdekesen ír Elek nagydobosi állásáról: „Jó hely a dobos helye, jól látni onnan a karmestert és a színpadot. Elek néz és lát.” Németh Amadé: *Az Erkelek a magyar zenében. Az Erkel család szerepe a magyar zenei művelődésben*. Békéscsaba: Békés Megyei Tanács Végrehajtó Bizottságának Tudományos-Koordinációs Szakbizottsága, 1987 / „Fekete könyvek” kultúrtörténeti sorozat, 9./, 112.
- 8 Szinnyei: *Magyar írók*, XIII., 1143.; *Pester Lloyd*, 66/25. (29. Január 1919), 7. [nekrológ]; *Magyar Dal*, 34/10. (1929. nov. 1.), 341–343.; *Magyar színművészeti lexikon*, IV., 322.; *A Zene*, 16/4. (1934. nov. 15.),

hogy polgárcsalád sarjaként, iskolaigazgató apa gyermekeként orvosi egyetemen tanult, ennek ellenére a zenei pályát választotta. Bellovics Imre muzsikus növendéke 12 éves korában már az Egyetemi Templom orgonistája volt, később, 1907-től a Szent István Bazilika karnagya, melynek ő szervezte meg állandó ének- és zenekarát. Élete utolsó éveiben a Mátyás-templom regens chorijának tisztét töltötte be. Zenekritikusként több magyar lapnak is írt; az *Egyetértés*, a *Pesti Napló*, a *Pesti Hírlap*, a *Magyarország* és a *Szabad Szó* hasábjain egyaránt jelentek meg cikkei. Saját zenei szaklapot is szerkesztett *Zenevilág* címmel, ez azonban nem volt hosszú életű. Apja hivatását folytatva székesfővárosi énektanárként, szakfelügyelőként és polgári iskola igazgatójaként is tevékenykedett. Szívügye volt az alap- és középfokú zeneoktatás kérdése, s ezt nem csupán „Állami föladatok a zenetanítás terén” című beszéde tanúsítja, melyet 1907-ben a Szabad Tanítás Magyar Országos Kongresszusán mondott el.⁹ Az ő érdeme, hogy 1906-ban az elemi iskolák felsőbb osztályaiban bevezették a kötelező énekoktatást, s az is, hogy 1910-ben Budapest 25 iskolájában megindult az alapfokú hangszeres zenetanítás, Fővárosi Zenetanfolyamok néven. Több instruktív művet, köztük polgári iskolai énektankönyvet is írt, ebben Offenbach *Fortunio dala* című operettjének címadó zeneszáma mellett Bánffy képviselő úr „Kék nefelejs” kezdetű slágere is szerepel tananyagként.¹⁰ Sztojanovits hívta életre a Fővárosi Énekkart, 1904-től pedig vezetője volt a Magyar Zenészek Országos Egyesülete nevű érdekvédelmi szervezetnek.

Ami zeneszerzői munkásságát illeti, egyházi darabok¹¹ mellett három balettet,¹² két operát¹³ és iskolai daljátékokat is írt. E kompozíciói mellett tizenegy

42–46.; *Zenei lexikon*, I., 1965, 471.; Kroó György: *Emlékezés Sztojanovits Jenő zeneszerzőre, halálának 50. évfordulóján* [rádióműsor gépíratos szövege a Magyar Rádió Archívuma Borítéktárában; sugározta: Petőfi Rádió, 1969. jan. 21. Ezúton mondok köszönetet Sütheő Hajnalkának, aki lehetővé tette számomra e dokumentum megtekintését.]; Sztojanovits Adrienne: „Sztojanovits Jenő halálának 50. évfordulójára”, *Muzsika*, 12/3. (1969. március), 21. [= Kroó írásának rövidített változata]; *Magyar életrajzi lexikon*, II., 1969, 803–804.; *Brockhaus–Riemann*, III., 1985, 474–475.; *Új magyar életrajzi lexikon*, VI., 2007, 530–531.; *Magyar katolikus lexikon*. Szerk. Diós István, Budapest: Szent István Társulat, 2008, XIII., 496–497.

9 Sztojanovits Jenő: „Állami föladatok a zenetanítás terén”. In: *A szabad tanítás Pécsen 1907-ben tartott magyar országos kongresszusának naplója*, szerk. Pályi Sándor és Vörösváry Ferenc, Budapest: Franklin-Társulat, 1908, 478–487. A beszéd 1906. október 3-án hangzott el. A szerző születésének 70. évfordulója alkalmából újra közölték: *A Zene*, 16/4. (1934. nov. 15.), 47–50.

10 *Elméleti és gyakorlati énektan. Kizárólag polgári leány- és felsőbb leányiskolák számára*. Irta Sztojanovits Jenő, zeneszerző, énektanár. I. rész: *Polgári leány- és felsőbb leányiskolák első és második osztálya számára*. II. rész: *Polgári leány- és felsőbb leányiskolák harmadik és negyedik osztálya számára*. Budapest: Athenaeum, 1902. – Offenbach darabja az I. kötet 58. oldalán található, Bánffy népies műdala ugyanott a 31–32. oldalon.

11 Az OSZK Zeneműtárában a következő egyházi kompozícióinak átiratait őrzik: Ms. mus. 5485 *Ave Maria*, Op. 101 (Mikus Csák István zongorakivonata, 1928. dec. 6-i keltezéssel); Ms. mus. 5976 *Ecce sacerdos magnus* (Szalay Lajos transzpozíciója 1928-ból); Ms. mus. 5991 *Kyrie a Koronázási miséből* (Sárkány Sándor orgonalejtéjében). Műveinek 1934-es jegyzékében szerepel még egy kétszólamú kis mise, két további *Ave Maria*, egy *Ave maris stella*, egy *Stabat mater*, egy *Tantum ergo* és egy *Regina caeli* is; lásd *A Zene*, 16/4. (1934. nov. 15.), 43.

12 *Új Romeo* (Steiger Lajos scenáriumára; bem. Magyar Királyi Operaház, 1889. ápr. 16.), *Csárdás* (Zárai [Zerkovitz] Samu és Mazzantini Lajos scenáriumára, bem. Magyar Királyi Operaház, 1890. dec. 7.), *Tous les Trois* (saját scenáriumára; bem. Magyar Királyi Operaház, 1892. okt. 29.).

13 *Ninon* (Ábrányi Emil szövegére; bem. Magyar Királyi Operaház, 1898. márc. 27.); *Othello mesél* (Orbán Dezső szövegére; bem. Magyar Királyi Operaház, 1917. máj. 27.).

operettjéről tudok, közülük nyolc előadásáról rendelkezem pontosabb adatokkal – valamennyit Budapesten mutatták be.¹⁴ Egyházi muzsika és szórakoztató zenés színház együttes művelése ma bizarr párosításnak tűnhet. A magyar operett korai művelői esetében azonban nem példa nélküli: Puks Ferenc (1839–1887), a *Titilla hadnagy* szerzője tíz évig volt a pécsi főszékesegyház orgonistája, mielőtt 1875-ben elszerződött a budapesti Népszínház karnagyának.¹⁵

A *Peking rózsáját*, a 24 éves Sztojanovits operettjét 1888. április 7-én mutatta be a Népszínház. Mind szöveges, mind zenei forrásai figyelemre méltó teljességben maradtak fenn az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti és Zeneműtárában: nem csupán a népszínházi előadások kéziratos sűgő- és rendezőkönyve, hanem a mű játszópártitúrája, valamint zenekari és énekes szólamanyaga, szóló- és karszólamai is.¹⁶ Az OSZK-ban őrzött forrásokat teljes színlapanyag egészíti ki a Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár Budapest Gyűjteményében.¹⁷ Nyomatott szövegkönyvet valószínűleg nem adtak ki; ha létezett volna ilyen kiadás, minden bizonnyal utalnának rá a színlapok, ahogyan más publikált librettók esetében tudatják, hogy kaphatók a pénztárnál. Minél tovább játszanak egy darabot, annál több előadó bejegyzése rakódik le évgyűrükként előadási anyagaiban. A források értelmezését esetünkben megkönnyíti tehát, hogy Sztojanovits művét mindössze tizenháromszor adták a Népszínházban,¹⁸ ami ugyebár nem túl szerencsés szám.

14 A *Peking rózsája* mellett a következő darabokat: *Tanácsos úr menyasszonya* (bem. Ferencvárosi Társas-kör, 1884); *A kis molnárné* (szöveg: Radó Antal; bem. Népszínház, 1892. jan. 29.); *A kis kofa* (*Phryné*) (szöveg: Falk Richárd; bem. Magyar Színház, 1903. nov. 20.); *A portugál* (szöveg: Mérei [Merk] Adolf; bem. Magyar Színház, 1905. jan. 3.); *A papa lánya* (szöveg: Molnár Gyula; bem. Népszínház, 1906. okt. 4.); *Csók király* (szöveg: Orbán Dezső; bem. Fővárosi Nyári Színház, 1908. júl. 16.); *A szíami herceg* (szöveg: Péter Pál; bem. Fővárosi Nyári Színház, 1910. aug. 27.); *Karikagyűrű* (szöveg: Urai Dezső, Szoldos László és Orbán Dezső; bem. Király Színház, 1915. nov. 18.). Nincsenek adataim a *Gésagimnázium* és a *Lengyel legionárius* című operettjeinek bemutatójáról.

15 „Művészeti hírek”, *Zenelap* 2/19. (1887. júl. 18.), 146. [nekrológ]; Szinnyei: *Magyar írók*, XI. (1906), 210.; *Magyar színművészeti lexikon*, III., 503.; *Zenei lexikon*, III., 162.; *Magyar színházművészeti lexikon*, 627. – Puks igen hamar, már 1882-ben távozott a Népszínházról; a jelek szerint komoly nézeteltérései lehettek Evva Lajos igazgatóval, mert vitriolos hangú pamfletben teregette ki az intézmény belső konfliktusait: *A budapesti Népszínház színfal-titkai vagy A budapesti Népszínház mai viszonyai- s állapotának leírása*. Budapest: szerz. k., 1882.

16 A szóban forgó források jelzetei: MM 5754 (kéziratos sűgőpéldány), MM 5753 (kéziratos rendezőpéldány), Népsz. 585/I (kéziratos játszópártitúra), Népsz. 585/II–IV (kéziratos zenekari szólamanyag: Pic, Fl, Ob 1, Ob 2, Cl 1, Cl 2, Fg 1, Fg 2, Cor 1, Cor 2, Tr 1, Tr 2, Trb 1, Trb 2, Trb 3, Timp/Tamb pic, Cassa/Tam-Tam/Camp/Trg, 5 VI 1, 2 VI 2, 1 Vla, 1 Vlc, 1 Cb), Népsz. 585/V (kéziratos szóló ének-szólamok és karszólamok: Altom, Turandot, 2 Adelmá, 2 Kalaf, Pa-Csu-Li, Jan-Cse-Kia, Skirina, Zuzumi, Barak, 3 Doktores; 7 Soprano 1^{mo}, 2 Soprano 2^{do}, 2 Alto, 3 Tenor 1^{mo}, 2 Tenor 2^{do}, 2 Basso 1^{mo}, 2 Basso 2^{do}).

17 BF 792/692, 14. kötet, 1888. A színlapokat még a Népszínház könyvtárosa, Lendvay Nándor rendezte kötetekbe 1897-ben, gondosan regisztrálva a hiányokat és műsorváltozásokat is. A népszínházi források hányatott sorsáról részletes felvilágosítással szolgál: Berczeli A. Károlyné: „A Népszínház könyvtára”. In: *Az Országos Széchényi Könyvtár Évkönyve*, Budapest: OSZK, 1958, 369–378.; uő: *A Népszínház műsora* (*Adattár*). Budapest: Színháztudományi és Filmtudományi Intézet–Országos Színháztörténeti Múzeum, 1958 /*Színháztörténeti könyvtár*, 20./; valamint Staud Géza: *A magyar színháztörténet forrásai*, I.: *Szövegkönyvek, színlapok, zsebkönyvek*. Budapest: Színháztudományi Intézet, 1962, 37–40.

18 Mint azt a színlapok, a sűgőkönyv, valamint a Vlc, Cl 2, Tr 2, Trb 2 szólamok bejegyzései tanúsítják.

Felújítás nem volt, csupán vidéki bemutatók Szegeden, illetve Kolozsváron.¹⁹ A fővárosi előadások résztvevői a bemutató próbafolyamatát is részletesen dokumentálták.²⁰ Innen tudom, hogy a darabot annyiszor sem játszották Budapesten, ahány próbája volt. Miért érdekes mégis ez az mű? Mennyiben szokványos vagy különleges az 1890 előtti magyar operettrepertoárban? Az a benyomásom, hogy több tekintetben is elüt a műfaj korai magyar képviselőinek többségétől. Az 1870-es és 80-as évtized magyar operettjei Charles Lecocq példáját követve szívesen dolgoznak fel történelmi vagy legalábbis historizáló témát (1. táblázat); például Huber Károlynak a Népszínház megnyitó előadásán bemutatott műve, *A király csókja* Hunyadi Mátyás korában játszódik.

Dátum	Zeneszerző/librettista, cím	A cselekmény helye és ideje
1875. okt. 15.	Huber Károly/Berczik Árpád: <i>A király csókja</i>	Buda, Mátyás király korában (késő 15. század)
1880. jan. 16.	Erkel Elek/Lukácsy Sándor: <i>Székely Katalin</i>	Erdély, Báthori Zsigmond korában, 1594-ben
1880. febr. 27.	Puks Ferenc/Rákosi Jenő: <i>Titilla hadnagy</i>	egy magyar városka a napóleoni háborúk idején
1886. okt. 29.	Konti József/Csiky Gergely: <i>Királyfogás</i>	Granada és Varsó a 16. században
1887. febr. 25.	Serly Lajos/Rákosi Jenő: <i>Világszép asszony Marcia</i>	augustus-kori Róma
1888. dec. 7.	Bátor Szidor – Hegyi Béla/Lukácsy Sándor: <i>A titkos csók</i>	Párizs és Versailles XV. Lajos alatt (a 18. század második fele)
1890. nov. 15.	Erkel Elek/Vidor Pál (Szigligeti Ede nyomán): <i>A kassai diák</i>	kora 15. századi Magyarország
1890. dec. 30.	Megyeri Dezső/Megyeri Dezső: <i>Katonás kisasszony</i>	Versailles és Compiègne 1750-ben

1. táblázat: Magyar szerzők historizáló operettjei a Népszínházban, 1875–1890

19 Szegeden 1888 decemberében adták a darabot. A bemutató alkalmával a zeneszámok szövegét nyomtatott formában is megjelentették, mint arról az 1888. december 15-i, második előadás színlapja értesít: „A Peking rózsája új regényes operette teljes énekszövegkönyve (22 oldal) kapható a színházi pénztárnál, a jegyszédőknél és a színlaposztóknál 10 krajczárért.” A kolozsvári bemutatóról a *Zenelap* tudósít: 3/25. (1888. nov. 20.), 189.

20 A sűgőkönyv, valamint VI 2, Cor 1, Cor 2 szólamok bejegyzései alapján a próbák rendje a következő volt: 1888. márc. 22. korrektúrapróba; márc. 24. korrektúrapróba / rendezőpróba zongorával; márc. 25. rendezőpróba zongorával; márc. 26. korrektúrapróba / rendezőpróba zongorával; márc. 27. korrektúrapróba / rendezőpróba zongorával; márc. 28. „Ens[embleprobe] I. II. etc.” / rendezőpróba zongorával; márc. 29. „= I. II. III. etc.” / rendezőpróba zongorával; márc. 31. „Ensembleprobe” / rendezőpróba zongorával, ápr. 1. „Ensembleprobe” / rendezőpróba zongorával; ápr. 2. főpróba; ápr. 3. főpróba; ápr. 4. főpróba; ápr. 5. jelmezes főpróba; ápr. 6. este főpróba teljes világítással, díszlettel.

Régi dicsőségünk meg az éji homály azonban nem aratott átütő sikert; a nemzeti történelmi operettnél lényegesen kedveltebbek voltak a rutinosa francia színpadi szerzők vígjátékainak adaptációi (2. táblázat); például a lengyel zsidó származású Konti József (1852–1905)²¹ darabja: *Az eleven ördög*, Bayard és Dumanoir *Letorières vikomt* című vaudeville-komédiája nyomán.

A bemutató dátuma	Zeneszerző/librettista, cím	Francia előkép
[Budai Színkör: 1884. aug. 8.] Népszínház: 1885. dec. 16.	Konti/Deréki Antal: <i>Az eleven ördög</i>	Bayard és Dumanoir: <i>Le Vicomte de Letorières</i>
1886. dec. 27.	Bátor-Hegyi/Reiner Ferenc: <i>A milliomosnő</i>	színlapjai szerint „francia vígjáték nyomán” (szövegkönyve nem maradt fenn)
1887. máj. 21.	Bátor-Hegyi/Rákosi Jenő: <i>Uff király</i>	Vanloo és Leterrier: <i>L'Étoile</i> (Chabrier operettje)
1888. jan. 12.	Konti/ismeretlen: <i>A suhanc</i>	Bayard és Vanderbuch, <i>Le Gamin de Paris</i>
1888. dec. 7.	Bátor-Hegyi/Lukácsy Sándor: <i>A titkos csók</i>	Bayard és Dumanoir: <i>La Vicomtesse Lolotte</i>
1890. jan. 21.	Hegyi: <i>Pepita</i>	Gautier: <i>Regardez, mais ne touchez pas</i>
1890. dec. 30.	Megyeri/Megyeri: <i>A katonás kisasszony</i>	Saint-Georges és Lopez: <i>Mademoiselle de Choisy</i>

2. táblázat: Francia darabokat adaptáló magyar operettek a Népszínházban, 1875–1890

Már Batta András rámutatott, mennyire rányomta bélyegét a magyar operettre a szórakoztató zenés színház divatos műfaja, a népszínmű.²² A népszínműjelleg időnként akkor is érezhető, ha a zene egyáltalán nem népies, mint Puks *Titilla hadnagya* esetében (bem. 1880. febr. 27.). Rákosi Jenő (1842–1929)²³ utóbb Serly Lajos

21 *Magyar zsidó lexikon*. Szerk. Ujvári Péter, Budapest: Pallas, 1929, 502.; *Magyar színművészeti lexikon*, III., 9.; *Magyar életrajzi lexikon*, I., 965.; *Brockhaus–Riemann*, II., 1984, 334.; *Magyar színházművészeti lexikon*, 403.; *Új magyar életrajzi lexikon*, III., 2002, 1064.

22 Batta András: *Álom, álom, édes álom... Népszínművek, operettek a Habsburg Monarchiában*. Budapest: Corvina, 1992; uő: „Magyar operett az Osztrák–Magyar Monarchia utolsó évtizedeiben”. In: *Magyarország a 20. században*, III.: *Kultúra, művészet, sport és szórakozás*, szerk. Kollega Tarsoly István, Szekszárd: Babits, 1998, 505–510.; uő: „A Monarchia osztrák–magyar operettje”. In: *Képes magyar zenetörténet*, szerk. Kárpáti János, Budapest: Rózsavölgyi, 2004, 206–220. Vö. Nagy Ildikó: „Vom Volksstück bis zur »Nationalen« Operette”. In: *Mitteleuropa – Idee, Wissenschaft und Kultur im 19. und 20. Jahrhundert. Beiträge aus österreichischer und ungarischer Sicht*. Hrsg. von Richard G. Plaschka, Horst Haselsteiner und Anna M. Drabek, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1997 /Zentraleuropa-Studien, Bd. 4./, 131–145.

23 Rákosi (eredeti nevén: Kremsner) Jenő író, újságíró, politikus, 1875 és 1881 között a Népszínház igazgatója. Az első világháború előtt harcos nacionalista, utána revizionista, ugyanakkor publicistaként határozottan fellépett az antiszemitizmus ellen. Több korai magyar operett szövegkönyvének szerzője,

(1855–1939)²⁴ által is megzenésített librettója²⁵ nem más, mint Szigligeti *A szökött katona* című darabjának variánsa. A halálra ítélt szökevény katonatisztról itt azonban a darab végén nem csak az derül ki, hogy az ezredes törvénytelen gyermeke, hanem az is, hogy valójában nem is fiú, hanem férfiruhába öltözött lány.²⁶ A nadrágszerepek, s különösen a férfiszerepet játszó primadonnák ugyanis fontos kellékei voltak a 19. századi magyar operettnek (3. táblázat), úgyhogy Titilla hadnagyot, akinek becsületes francia neve tulajdonképpen Ptitruvály, Blaha Lujza, a nemzet csalóánya alakította.

Darab	Nadrágszerep
Huber Károly: <i>A király csókja</i> (1875. okt. 15.)	apródok, mellékszereplők
Erkel Elek: <i>Szekely Katalin</i> (1880. jan. 1.)	apródok, mellékszereplők
Puks Ferenc: <i>Titilla hadnagy</i> (1880. febr. 27.)	Ptitruvály = Blaha Lujza
Bánffy György: <i>A fekete hajó</i> (1883. jan. 26.)	Oziriádesz = Pálmay Ilka
Erkel Elek: <i>Tempefői</i> (1883. nov. 16.)	Tempefői = Blaha Lujza
Konti József: <i>Az eleven ördög</i> (1885. dec. 16.)	Letorières = Blaha Lujza
Konti József: <i>Királyfogás</i> (1886. okt. 29.)	Amadil = Ligeti Irma
Bátor Szidor – Hegyi Béla: <i>A milliomosnő</i> (1886. dec. 27.)	(nincs benne nadrágszerep)
Serly Lajos: <i>Világ szép asszony Marcia</i> (1887. febr. 25.)	Divusz = Blaha Lujza
Bátor Szidor – Hegyi Béla: <i>Uff király</i> (1887. máj. 21.)	Lazuli = Pálmay Ilka
Konti József: <i>A suhanc</i> (1888. jan. 12.)	Józsi = Blaha Lujza
Sztojanovits Jenő: <i>Peking rózsája</i> (1888. ápr. 7.)	Hasszán = Blaha Lujza
Bátor Szidor – Hegyi Béla: <i>A titkos csók</i> (1888. dec. 7.)	René = Hegyi Aranka
Konti József: <i>A kópé</i> (1890. febr. 7.)	Hopsz = Blaha Lujza
Szabados Béla: <i>A négy király</i> (1890. jan. 10.)	apródok, mellékszereplők
Hegyi Béla: <i>Pepita</i> (1890. jan. 21.)	apródok, mellékszereplők
Erkel Elek: <i>A kassai diák</i> (1890. nov. 15.)	Brebir Pető = Blaha Lujza
Megyeri Dezső: <i>Katonás kisasszony</i> (1890. dec. 30.)	(nincs benne nadrágszerep)

3. táblázat: Nadrágszerepek a Népszínházban játszott magyar operettekben, 1875–1890

és számos külföldi operett szövegének fordítója. Színnyei: *Magyar írók*, XI., 503–515.; *Magyar irodalmi lexikon*, II., 563–564.; *Magyar életrajzi lexikon*, II., 478–479.; *Magyar írói álnév lexikon*. Szerk. Gulyás Pál, kieg. Sz. Debreczeni Kornélia. Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 1992, 641.; *Új magyar irodalmi lexikon*, III., 1692.; *Magyar színházművészeti lexikon*, 638.; *Új magyar életrajzi lexikon*, V., 598.

²⁴ Serly Puks utódjaként lett a Népszínház karnagya. *Magyar színházművészeti lexikon*, IV., 104–105.; *Zenei lexikon*, III., 358.; *Magyar életrajzi lexikon*, II., 621–622.; Brockhaus–Riemann, III., 354.; Alpár Ágnes: *Az Óbudai Kisfaludy Színház, 1892–1934*. Budapest: OSZMI, 1991 /Színháztörténeti füzetek 80./; *Magyar színházművészeti lexikon*, 681.; *Új magyar életrajzi lexikon*, V., 1119.

²⁵ Serly művét 1892. május 7-én mutatta be a Népszínház, de nem sokkal korábban már a Kolozsvári Nemzeti Színházban is adták; vö. *Zenelap*, 7/4. (1892. febr. 24.), 6.

²⁶ E cselekményelemet Rákosi minden bizonnyal Lecocq *Kosiki* című operettjéből merítette, melynek William Busnach és Armand Liorat írta szövegkönyvét maga fordította magyarra az 1877. április 27-i népszínházi bemutatóhoz. A címszereplő japán trónörökös Blaha Lujza játszotta.

A *Peking rózsája* nem történelmi tárgyú darab, nem is francia szövegkönyv adaptációja, továbbá sem cselekménye, sem a zenéje nem mutat népszínműves vonásokat. Ez a témaválasztásból következik, hiszen a librettó Carlo Gozzi *Turandot* című regéjén alapul, vagyis egy olyan, egzotikus miliőben játszódó előképen, melyet David Nicholson tragikomikus tündérmeseként jellemzett.²⁷ Esetünkben persze a tragikomédia paródiájáról van szó: az operett-Turandot Gozzi- és Puccini-féle kolléganőitől eltérően inkább csókra, mint vérre szomjazik. Inkognitóban, Adelma néven maga biztatja fel herceget, hogy pályázzon Turandot, vagyis saját kezére, s – biztos, ami biztos – a rejtvények megoldását is előre odaadja a kérőnek. Kisebb bonyodalmat okoz, hogy a nem túl éles eszű herceg a talányok sikeres megfejtését követően Adelmáért lángolva elutasítja Turandot kezét, a törvények értelmében így szemkitolás várna rá, vagy ahogyan az egyik szereplő fogalmaz: „egyszerű szemfényvesztés”. Az ítélet-végrehajtás előtt azonban Turandot-Adelma szerencsére felfedi kilétét, s a herceg izzó vas helyett – izzó hercegnőre tesz szert.

A szövegkönyv szerzőjeként a színpadokon Rothauser Miksa (1863–1913) szerepel, akit a Népszínház működéséről írott munkájában Verő György (1857–1941)²⁸ így jellemzett: „muszájból német zszurnaliszta, passzióból magyar író”.²⁹ Rothauser, a *Budapester Tagblatt* és a *Neues Pester Journal* munkatársa időnként valóban publikált magyarul is, Ruttkay György néven.³⁰ Forrásaink azonban sejteni engedik, hogy a muszáj erősebb volt a passziónál: a népszínházi partitúra szövege ugyanis teljes egészében németül van. A budapesti operettek ekkoriban még nem voltak exportképesek Bécsben.³¹ Sztojanovits művét ugyan elvileg Pesten is játszhatták németül a Gyapjú-utcai színházban,³² a partitúrabeli szöveg azonban nem ezért német nyelvű. A sűgőkőnyv megsűgja azt is, amiről a színpadok és Verő

27 David Nicholson: „*Turandot: A Tragicomic Fairy Tale*”. *Theater Journal*, 31/4. (December 1979), 467–478. – Az operett valamennyi forrása egyöntetűen Gozzit nevezi meg a szövegkönyv irodalmi előképeként. Schiller átdolgozását egyikük sem említi, s a librettó ismeretében voltaképpen érdektelen, hogy szerzője ismerte-e a német költő változatát.

28 Verő György (tkp. Hauer Hugó) író, zeneszerző, a Népszínház rendezője, 1892-től kezdve maga is több sikeres operettet komponált. Színnyei: *Magyar írók*, XIV., 1138–1139.; *Magyar zsidó lexikon*, 946.; *Magyar színművészeti lexikon*, IV., 425–426.; *Zenei lexikon*, III., 598.; *Magyar életrajzi lexikon*, II., 989.; *Brockhaus–Riemann*, III., 600.; *Magyar színházművészeti lexikon*, 855.; *Új magyar életrajzi lexikon*, VI., 1204.

29 Verő György: *A Népszínház Budapest színi életében, 1875–1925*. Budapest: Franklin, 1925, 244.

30 Rothauser nem csupán zszurnalisztaként, színpadi művek szerzőjeként és fordítójaként, de egy időben a pesti Nemzeti Színház drámabíró bizottságának tagjaként is működött. Vö. Színnyei: *Magyar írók*, XI., 1906, 1260–1261.; *Magyar zsidó lexikon*, 759.; *Magyar színművészeti lexikon*, IV., 74.; *Magyar írói álnév lexikon*, 646.; *Magyar irodalmi lexikon*, 1965, II., 639.; *Magyar életrajzi lexikon*, II., 555.; *Új magyar irodalmi lexikon*, III., 1751.; *Magyar színházművészeti lexikon*, 662.; *Új magyar életrajzi lexikon*, V., 2004, 881.

31 A császárvárosban is színre vitt, legkorábbi magyar operettek egyike lehetett ifj. Bokor József (1861–1911) *A kis alamuszi* című műve; ezt 1896 szeptemberében mutatta be a Carl-Theater *Der kleine Duckmäuser* címmel. A bemutató előadás szereposztását lásd: *Neue Freie Presse* Nr. 11506. (5. September 1896), 12.; beszámoló a bécsi premierről: uott, Nr. 11507. (6. September 1896), 8.; *Das Vaterland* 37/245. (6. September 1896), IV.; *Die Presse* 49/245. (6. September 1896), 6.; *Wiener Zeitung* Nr. 207. (6. September 1896), 5. – A budapesti Népszínház 1894. márc. 10-én mutatta be a művet; lásd *Pester Lloyd*, 41/60. (10. März 1894), [10.], valamint 41/61. (11. März 1894), [7.].

32 A fővárosi német színjátszás történetéről lásd Wolfgang Binal: *Deutschsprachiges Theater in Budapest*. Wien–Köln–Graz: Böhlau Nachf., 1972.

György diplomatikusan hallgatnak: Max Rothauser librettóját Rákosi Viktor (1860–1923) és még valaki fordította magyarra,³³ minden bizonnyal már a megzenésítést követően. A német szöveg elsődlegességét egyes változtatások is alátámasztják: például a herceget eredetileg éppúgy Kalafnak hívták, mint Gozzi és Puccini *Turandot*-jában; a partitúrában végig így szerepel, míg a magyar szöveg- és szerepkönyvekben nevét utólag Kalafról Hasszánra javították – a színlapokon is az utóbbi név olvasható.³⁴

Hasszán feliratú szerepkönyv mellesleg kettő is akad. Az egyiken Blaha Lujza neve szerepel, tanúsítva, hogy a korabeli közönségízlésnek megfelelően nemcsak a kínai hercegnőt alakította hölgy Hegyi Aranka személyében, hanem a herceget is.³⁵ Legalábbis többnyire, mert a másik szerepkönyv címlapján viszont a „Darday” név olvasható, a hozzátartozó betétlapon pedig az áll: „Darday urnak”. A tenorista Dárdai Gyula (1858–1895),³⁶ mint neve is mutatja, Blahánéval ellentétben férfi volt, és máskor is helyettesített nadrágszerepben parádézó primadonnát.³⁷ Volt azonban egy hendikepje: a korabeli sajtóban azt olvashatjuk róla, hogy „még nem igen bírja jól a magyar nyelvet”.³⁸ Aligha meglepő tehát, hogy Hasszán szerepét a színlapok tanúsága szerint csupán egyetlen alkalommal bízták rá. Annál katasztrofálisabb következménnyel járt, hogy a közönség a nemzet nadrágba bújt csalóganymát nélkülözni volt kénytelen. Az első klarinétszólam használója az „üres ház” szavakkal jellemezte a szóban forgó előadás látogatottságát – kivételesen magyarul, mert úgy tűnik, hogy Erdődi János klarinétos a zenekari tagok többségétől eltérően magyar anyanyelvű volt.

Mindezeknél érdekesebb azonban a szüzsé orientalizáló jellege. A Népszínházban 1890-ig bemutatott magyar operettek között nem akad hasonló témájú darab, s az intézmény korabeli nemzetközi operettműsorában is ritkaságszámba

33 A H-Bn MM 5754 sűgőpéldány címlapja szerint: „Szövegét írta Rothauser Miksa. Zenéjét Sztojanovics Jenő”. A H-Bn MM 5753 rendezőpéldányban ez áll: „Szövegét írta Rothauser Miksa. Fordították Rákossy [sic] Viktor és ****”. Hogy a három csillag mögött ki rejtőzik, nem tudom; Rákosi és Viktor mindenesetre egy és ugyanaz a személy: író és országgyűlési képviselő, a fővárosi színházi életében meghatározó szerepet játszó Rákosi-Beöthy-klán tagja. A *Peking rózsája* esete érdekes adalék ahhoz, hogyan és miért vállaltatott szerepet a Népszínház a magyar nyelv terjesztésében a fővárosi németajkú polgárság körében. Az intézmény nemzetépítésben játszott szerepéről lásd Heltai Gyöngyi: „Ott tanult meg a pesti ember magyarul nevetni és magyarul sírni” – Népszínházi nemzetdiskurzusok”. In: *Nemzeti látószögek a 19. századi Magyarországon*, Budapest: Atelier Könyvtár, 2010, 213–264.

34 Hasonlóképpen lett Zuzumi Turandot rabszolgánőjéből, aki a német szövegváltozatban Selima néven szerepel. A darab a jelek szerint a fordítás közben vagy azt követően is alakult, mert a sűgőkönyv két olyan zeneszám magyar szövegét is tartalmazza, mely a partitúrában egyáltalán nem szerepel. Egy további számot, Hasszán és Adelma második felvonásbeli kettősét pedig utólag, betétként illesztették be a vezérkönyvbe.

35 Blaha Lujzát a bemutató alkalmával fénykép is megörökítette Hasszán szerepében: OSZK, KA. 4002/89.

36 *Magyar színművészeti lexikon*, I., 320.; *Magyar színházművészeti lexikon*, 149.

37 Például a Sztojanovics-bemutató évében, 1888. augusztus 23-án Offenbach *Szép Helénájában* ő vette át Párizs szerepét, melyet a január 23-i felújítás alkalmával még Hegyi Aranka énekelt. Lásd a Népszínház 1888. évi színlapjait: FSZEK, Budapest Gyűjtemény, BF 792/692.

38 *Zenelap*, 3/13 (1888. máj. 18.), 96. Beszámoló Cellier *Dorottya* [Dorothy] című operettjének népszínházi bemutatójáról.

megy. 1888-ig mindössze három keleti operettet adtak: Lecocq Japánban játszódo Kozikiját (bem. 1877. ápr. 27.); *A szép perzsalányt* ugyancsak Lecocqtól (bem. 1880. szept. 10.); valamint egy brit operettet, Sir Arthur Sullivan japán tárgyú darabját, *A mikádót*, mindössze két évvel a *Peking rózsája* előtt (1886. dec. 10-én).³⁹ E műveken kívül legfeljebb Bátor Szidor és Hegyi Béla zeneszerzők 1887-ben bemutatott operettjét, az *Uff királyt* tekinthetjük félig-meddig egzotikus darabnak. A Chabrier *L'Étoile*-jának⁴⁰ Eugène Leterrier és Albert Vanloo írta szövegkönyvét adaptáló mű ugyan nem egy meghatározott keleti országban játszódik, hanem egy kitalált álamban, ám a rendezőkönv tanúsága szerint a Népszínházban korábban bemutatott egzotikus darabok kulisszáit és jelmezeit használták fel előadásaihoz.⁴¹

Operettszerzők általában kétféle szándékkal szoktak keleti témákhoz nyúlni. Mint Derek B. Smith zenei orientalizmusról írott tanulmányában rámutat,⁴² az egyik lehetőség, amit egy ilyen szűzsé kínál, hogy a távoli és idegen civilizáció jelmezeinek és kulisszáinak leple alatt nevetségessé lehet tenni a saját, honi viszonyokat. Példaként éppen *A mikádót* említi, abból is Ko-Ko, a főhőhő első felvonásbeli dalát.⁴³ E zeneszám az operai katalógusáriák sajátos változata: halállista, mely a társadalom azon bűnözőit veszi számba, akiket likvidálni kellene, többek között olyan veszélyes bűnözőket sorolva fel, mint a női regényíró. A politikusok csak az utolsó strófában kerülnek sorra, név nélkül, hiszen úgy is tudja mindenki, hogy kikről van szó.

Az elidegenített társadalomkritika Rothauser librettójában is tetten érhető, sajnos többnyire prózában; mindenekelőtt a darab két komikus férfiszerelője, a miniszterelnök-csillagjós Jan-Cse-Kia és a rendőrfőkapitány Pa-Csu-Li alakjában – előbbi Gyöngyi Izsó, utóbbit Kassai Vidor alakította. Pa-Csu-Li, amikor az első felvonásban kenőpénzt fogad el Turandottól, a következő megjegyzést teszi: „Ennek a király lánynak határozottan szerencséje, hogy olyan nagy a korupció hazánkban, más kép nem vesztegethetne meg.”⁴⁴ A második felvonás kezdetén pedig ugyanő kihallgatja az álmában beszélő Jan-Cse-Kiát, mondván, hogy „a gyerekek, bolondok és alvó miniszterek igazat mondanak”.⁴⁵

39 A Népszínház kottatárából fennmaradt még egy egzotikus témájú Lecocq-operett, az *Ali-baba* (bem. Brüsszel, Théâtre de l'Alhambra, 1887. nov. 11.) zongorakivonata (OSZK, Népsz. 820) és francia szövegkönyve (OSZK, IM 2683). Ezt a darabot azonban, úgy látszik, nem mutatták be Budapesten. Nem adták elő Lecocq Pekingben játszódo opéra-bouffe-ját, a *Fleur-de-thét* (Párizs, Théâtre de l'Athénée, bem. 1868. ápr. 11.) sem, melynek kézírata egy 1884-re datált leltár szerint megvolt az intézmény könyvtárában (Budapest Főváros Levéltára, IV. 1403 n. 12. doboz, nem iktatott/884, 291. tétel). Utóbbi forrást Varga Luca tárta fel.

40 Chabrier művét 1878. nov. 29-én mutatta be a Népszínház, Rákosi Jenő fordításában, *A csillag* címmel.

41 Az *Uff király* fennmaradt rendezőpéldányának (OSZK, MM 5931) díszletrajza (fol. 1^v) szerint az első felvonásban a színpad hátterében „Koziki Kinai [!] városfüggöny” volt látható, vagyis Lecocq japán darabjának díszletét használták fel újra. A fol. 2^r-n olvasható karbeosztás szerint pedig a kórus tagjai mindvégig *A mikádó* jelmezeit viselték.

42 Derek B. Smith: „Orientalism and Musical Style”. *The Musical Quarterly*, 82/2. (Summer, 1998), 327.

43 No. 5^a Song „As some day it may happen that a victim must be found”.

44 MM 5754, fol. 16^r.

45 MM 5754, fol. 27^v.

A honi viszonyok bírálatán túl a keleti témák másik vonzereje természetesen az, hogy látványos színpadi kulisszákat és különleges zenei koloritot lehet alkalmazni az egzotikus miliő ürügyén. Az operettszerzőket ez a lehetőség kezdetben mintha kevésbé érdekelte volna. Offenbach 1855-ben bemutatott kínai operettjének, a *Ba-Ta-Clannak* zenéjében nincs semmi egzotikus; a szereplők kínai jelmezbe bújt párizsiak, olyannyira, hogy egy ponton Meyerbeer *Hugenották* című operájának korálját kezdik el énekelni. A *mikádó* néhány részletében ezzel szemben nyilvánvaló a japán kolorit, még ha ez a festék igen vékony máz is. Az egyik ilyen hely az introdukciókórus, melynek zenekari előjátékában és kórusdallamában unisono pentaton szakaszokkal találkozunk:

a) **Allegro vivace**

b) **CHORUS of TENORS & BASSES in Unison**

Tr, Trb *f* *f* *f*

Fl, Pic, *8va*
Cl, VI-2, Vlc

Vlc, Fg

8va *8va* *8va*

b)

CHORUS of TENORS & BASSES in Unison

If you want to know who we are, We are gen-tle-men of Ja - pan:

Cl VI 1, Fl, Pic VI 1, Fl, Pic

Vlc, Fg Ob, VI 2, Vlc, Cor, Fg, Vlc, Cb Vlc, Fg Ob, VI 2, Vlc, Cor, Fg, Vlc, Cb

On ma-ny a vase and jar On ma-ny a screen and fan,

Cl VI 1, Fl, Pic VI 1, Fl, Pic

Ob, VI 2, Vlc, Cor, Fg, Vlc, Cb Ob, VI 2, Vlc, Cor, Fg, Vlc, Cb

Hasonlóan egyszólamú, többé-kevésbé pentaton induló kíséri a második felvonásban a mikádó fellépését is (2a kotta) – a mű egyik elemzője, Michael Beckerman kimutatta, hogy autentikus japán dallam nem igazán autentikus változata (lásd a + jellel jelölt, eltérő hangokat a 2b kottán).⁴⁶

a)

b) **Allegro moderato** (♩ = 80)

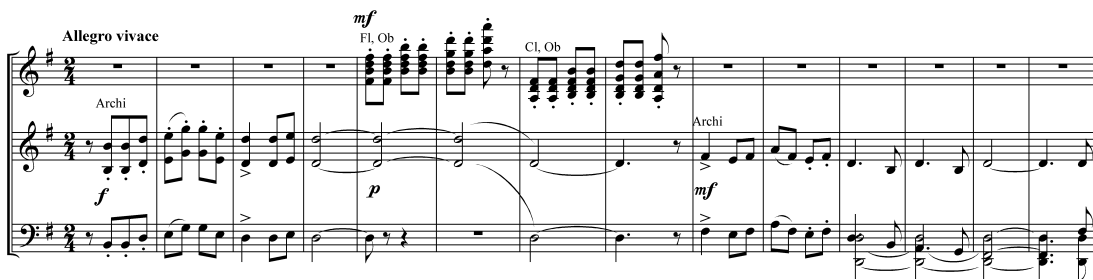
CHORUS

+ Fl, Ob, Cl, Fg *unisono*

2. kotta. a) A *The Mikado* indulójában felhasznált japán dallam Beckerman közlése alapján;

b) Sullivan: *The Mikado*, II, 1: No. 5 Entrance of Mikado & Katisha, 13–24. ütem

Sztojanovits kínai operettje is hasonló eszközökkel festi meg a távol-keleti miliőt, és hasonló helyeken alkalmazza a *chinoiserie*-stílust, mint Sullivan Japánban játszó műve. Az introdukciókórus kezdetén nála is pentaton dallammal találkozunk: a zenekari előjátékban (3. kotta) unisono vonósoktól halljuk, modális harmóniakat játszó fafúvókkal váltakozva, később többszólamú változata hangzik el, női és férfikar szembeállításával (4. kotta).



3. kotta: Sztojanovits: *Peking rózsája*, No. 1, 1–14. ütem

46 Michael Beckerman: „The Sword on The Wall. Japanese Elements and Their Significance in *The Mikado*”. *The Musical Quarterly*, 73/3. (1989), 307. A japán dallam transzformált változata a nyitányban és az első finálé kezdetén is megjelenik, szöveg nélkül.

VOLK/KÍNAI NÉP
SI-2

Von al - len Völ - kern auf der Welt, auf der Welt, Von al - len Völ - kern auf der Welt, auf der Welt,
A föl - dön sok nép ban - du - kol, ban - du - kol. A föl - dön sok nép ban - du - kol, ban - du - kol.

VII-2 pizz.
Ob2,
Cl1-2

+ Fl1, Ob1
coll'8va

Fg1, Cor 1-2

Vlc.
+ Vle

4. kotta: Sztojanovits: Peking rózsája, No. 1, 28–35. ütem

A kulisszák mögül felhangzó pentaton dallam jelzi a No. 4-es kvartettben a nyolc kínai doktor közeledtét, s a következő zeneszámban ugyanennek a témának C-dúrba transzponált változata kíséri a doktorok színpadi megjelenését is. A mély fekvésben megszólaló ötfokú dallamhoz itt azonban funkciós harmonizálás társul:

Trg

KALAF/HASSZÁN

PA-TSU-LI/PACSULI

Die Stin-me ei - nes Cho - res!
Egy kar-nak hang-ját hal - lom!

Un - se-re Dok-to - res.
Dok-to-ra-ink e - zek.

DOKTOROK,
Vlc

Ju - belt jauch-zet schreiteuch hei - ter sin - ket auf den Bo - den hin. Na - hen sieht ihr eu - ren Kai-ser
Rög-tön él - jent ki - a - bál - tok S föld-re hull - tok em - be - rek! Mert ha - tal - mas nagy ki - rály - tok

5. kotta: Sztojanovits: Peking rózsája, No. 4, 109–114. ütem

Szintén orientalizál az első felvonás finálé-tablójában elhangzó balettzene: a csellók ötfokú dallammal kezdenek, a végén azonban már itt is megjelenik a vezetőhang és a funkciós harmóniak. Az előbbi példához hasonlóan az orientális stílus fontos része a hangszerelés, a súlyos ütemrészekeken megszólaló triangulum is:

Allegro moderato

Trg

VI 1-2,
Vle

Vlc [pizz.]

6. kotta: Peking rózsája, No. 6, Finálé, balett, 68–75. ütem

E keleties részletek alapján úgy tűnik, hogy Gilbert és Sullivan műve mély nyomokat hagyott Sztrojanovits Jenőben. Ez annál valószínűbb, mivel *A mikádó* a többi, nem túl nagy számban játszott brit operettől⁴⁷ eltérően figyelemre méltó sikert aratott Budapesten:⁴⁸ a *Zenelap* 1888 áprilisában már századik előadásáról tudósított.⁴⁹ Ugyancsak a *Zenelap* kritikusa a *Peking rózsája* bemutatójáról beszámolva hasonlóságot érzett a két darab közt, olyannyira, hogy szükségesnek látta megemlíteni:

- 47 1890-ig *A mikádó*n kívül a következő brit operetteket játszották a Népszínházban: Gilbert és Sullivantól *A Pannifor kapitányát* (H. M. S. Pinafore) (bem. 1881. jún. 25.) négyszer; a *Fejő leány, vagy Költőimádást* (Patience or Bunthorne's Bride) (bem. 1887. nov. 5.) tízszer; *A gárdistát* (The Yeomen of the Guard) (bem. 1889. ápr. 26.) hét alkalommal; valamint Cellier *Dorottyát* (Dorothy) című művét (bem. 1888. máj. 9.), amely mindössze három előadást ért meg.
- 48 A darabot 1886. december 10-én mutatta be a Népszínház, Rákosi Jenő fordításában. A fennmaradt játszópartitúra (OSZK, Népsz. 513/I, két kötet) hangszerelése feltűnően eltér Sullivan eredeti letétjétől. Verő Györgytől tudjuk, hogy Budapesten kalózváltozatban adták a művet. Új hangszerelését Evva Lajos igazgató megbízásából Erkel Elek és Gyula készítette zongorakivonat alapján, miután Evva korábban sikertelenül próbálta rábírní D'Oyly Carte-ot a londoni Savoy Theatre társulatának budapesti vendégszerepeltetésére, illetve a mű előadási jogának átengedésére. – Lásd Verő: *A Népszínház*, 236–239. Az áthangszerelt változat évtizedekre meghatározta a mű budapesti előadás-történetét, mivel – a bejegyzések tanúsága szerint – az 1886-os népszínházi vezérkönyvet és stimmelket (OSZK, Népsz. 513/II–IV) használták később a mű 1891-es és 1905-ös felújításai mellett a Városi Színház 1924. szept. 25-i bemutatójához is. Ennek megfelelően a Ko-Ko feliratú szólámfüzetben nem csupán Németh József nevével találkozunk, aki a népszínházi bemutató alkalmával játszotta a szerepet, hanem Dalnoki Viktor baritonistáéval is, aki az Operaház tagjaként az 1924-es városi színházi előadások főhőhéja volt. A halállistadal (No. 5^a, „S ha egyszer aztán mégis kéne egy-egy áldozat”) első két strófájához több szövegváltozatot is találunk a szerepkönyvben; az utolsó strófa kottájához viszont egyáltalán nincs szöveg. Mindez arra utal, hogy a Népszínházban feltehetőleg előadásról előadásra rögtönözték/alakították a listát. A városi színházi bemutató fennmaradt sűgőkönyvében (OSZK, MM 5673) a zenészmű szövege nem szerepel, minden bizonnyal elhagyták. Ez annál érthetőbb, mivel az 1924. október 5-i előadáson a partitúra egyik bejegyzése szerint Horthy Miklós kormányzó is jelen volt. (Kiegészítésként, a sűgőkönyvbe belehelyezett különálló papírlapon azért fennmaradt egy keltezetlen prózai szöveg; egy olyan lista, melynek élén a „miniszter elnök” és a „pénzügy miniszter” szerepel).
- 49 „Sullivan *Mikádó*jának századik előadását ünnepelték a legutóbb. Az érdekes operette még most se vesztette el vonzó erejét és a közönség tömegesen látogatja az előadásokat”, *Zenelap*, 4/10. (1889. ápr. 3.), 79. A *Vasárnapi Újság* beszámolója szerint Gilbert szellemes szövege és Sullivan nem kevésbé szellemes zenéje mellett mindenekelőtt a szereplők szokatlan, japános színpadi mozgása és legyezőkkel való gesztikulációja volt az, ami elbűvölte a közönséget: „A népszínháznak nagy hatású operetteje van most, *A mikádó*, mely angol termék, s zenéjét az angolok legkedveltebb zeneköltője, Sullivan írta. *A mikádó* meglehetősen letér az operettek által taposott ösvényről. Szövege is egészen más világból meríti tarkaságait, Japánból, s tele van mulatságos elemekkel, elmés és kellemes fordulatokkal. A szöveg Gilbert műve. Az előadás is sok olyan sajátosságot kíván, melyek az operettek burleszk világában szokatlanok s épen azért jól hatnak. Ilyen a japáni szokások szerinti mozgás, a legyezőkkel való folytonos gesztikuláció, mely a csoportokban, az énekkarok föllépésében csinos elevenséget hoz a színpadra. *A mikádó* nagy hatást tett Londonban, egész Angliában, aztán egy angol színtársulat kelt vele útra s Európa nagyobb városaiban mindenütt hatást csinált. A népszínháznak pedig úgy látszik, kasszadarabja lett. *A mikádó* mulatságos szövege Japán uralkodójának erkölcsnemesítő törekvésein épült föl. A mikádó elhatározta, hogy szigorún bünteti mind a férfiak, mind a nők könnyelműségét. Mindjárt az első volt a mikádó fia, a trónörökös, a kire a büntetésnek le kellene sújtani. Nanki-Poo, a trónörökös azonban megszökik, beáll utcai énekesnek, s az ő kalandjai, bujdosásai képezik a darab eleven és mulatságos jeleneteit. A zene kedves, tartalmas, mely költői gondolatok sem szegény. A darab exotikus apróságainak kiemelésére a népszínházban sok aprólékos gondot fordítottak, de még nem eleget. A női szereplők tudtak legkevésbé japániai lenni, s a megszokott operettéi ének-

Mióta a Mikádó oly feltűnő sikereket aratott mindenfelé, a librettisták fő figyelme a kelet mesés és varázsos furcsa világa felé fordult. Bizonyos tekintetben helyesen is, mert *ez a motívum még alig szerepelt az operette bohózatos tarka-barka csapongó világában*. De ha így haladunk nemsokára még Afrika feketéivel is találkozunk az operette keretében.⁵⁰

Afrika feketéivel ugyan a *Peking rózsájában* nem találkozunk, a „kínai” hang azonban a mű zenei egzotizmusának csak egyik eleme, ugyanis Puccini későbbi *Turandot*-feldolgozásához hasonlóan „perzsa” hangja is van a darabnak. Turandot-Adelma az introdukciókórust követően egy románcot énekel, melyben szamarkan-di hercegnőnek mondja magát, azt állítva, hogy bátyja halála Turandot lelkén szárad. A románc líd kvartos mollban indul, vagyis az orientális zenének ugyanazt a közhelyét, a bő másodlépést alkalmazza, amit majd Puccini is a kivégzésre tartó perzsa herceg gyászindulójában.⁵¹

ROMANCE. ROMÁNCZ.

Andante

ADELMA

Es kam ein Prinz aus Mär-chen-land aus Sa-mar-kand in ei-ner Reich ge-zo--gen. Und
Egy if-ju her-czeg mesz-szi-ről, i-de-ke-rül, e nagy di-cső or-szág--ba. Egy

pp con sordini
Vlc
+ Fg1, Cor1

die-ser Prinz aus Mär-chen-land aus Sa-mar-kand ward um sein Glück be-tro--gen.
if-ju her-czeg mesz-szi-ről, i-de-ke-rül és vesz-ve bol-dog-sá--ga.

pp

7. kotta. Sztojanovits: Peking rózsája, No. 1, Románc, 3–8. ütem

módba és játékba gyakran visszaestek. Másrészt a legjobb erőik szerint énekeltek és játszottak. A trónörökös Hegyi Aranka asszonynak egyik legjobb szerepe, gazdag énekrészeivel. A három japáni kisasszony triója pedig (Pálmai Ilka, Ligeti Irma, Fehér Ilona) festőileg is kecses. Még Margó Célia sorakozik a női szereplők közé, a férfiak közül pedig Szilágyi, Németh, Kassai Szabó találtak hálás talajt.” *Vasárnapi Újság*, 33/51. (1886. dec. 19.), 828.

50 *Zenelap*, 3/10. (1888. április 22.), 76. – A dölt betűs rész saját kiemelésem.

51 Ugyanez a dallam reminiscenciaként a harmadik felvonás tercettjében is felbukkan, mikor Adelma búcsút vesz az ítélet-végrehajtásra váró Hasszántól. A hangszerelés itt a színpadi helyzetnek megfelelően teátrális: a szóló oboával kettőzött dallamot fuvolatremolók és melodramatikus üstdobütések kísérik.

S ha már Afrika és a feketék szóba kerültek: van Sztojanovits művében egy olyan részlet is, melyet „egyiptomi”-nak címkéznék: a második felvonás fináléjában a Turandot fellépését hírül adó rabszolganők kórusában a nápolyi második fok alkalmazása Verdi egyiptomi papnőinek táncára emlékeztet az *Aidából*:⁵²

Andantino
SKLAVINNEN/RABNŐK

Uns - re Her - rin ist be - reit, kom - men ist der Prü - fung Zeit.
Percz a - latt oh fe - je - de - lem Itt lesz lá - nyod e he - lyen,
Wird er glück - lich sie be - stehn, wenn die Göt - ter bei ihm steh'n.
Hogy a rej - télyt fejt - se meg, Ég se - gítsd a her - cze - get.

Ob, Cl
p + Vlc, Vl2
Vlc
Cb pizz.
+ Cor, Fg
Ob, Cl
+ Fg coll' 8va bassa
Vlc pizz.,
Timp.

8. kotta. Peking rózsa, No. 12, Finálé, 96–103. ütem

A *Peking rózsa*ja tehát nem mindenben utánozza Gilbert és Sullivan operettjét. Az említett eltérések mellett további fontos különbség a bécsi lokálkolorit előfordulása: A *mikádó*ban nincsenek keringők; Sztojanovits művében viszont a kínaiak feltűnően gyakran fakadnak dalra valcerritmusban. Hogy csupán néhány példát említsek: keringőrefrént énekel Pa-Csu-Li és Jan-Cse-Kia introdukcióbeli bemutatkozó dalában, méghozzá olyan szövegre, amely a kínai miliőt hangsúlyozza:

Walzer tempo
PA-CSU-LI

Bei uns Chi - ne - sen wer - den die Bö - sen streng stens be - straft doch es herrscht Dis - cip - lin;
Chi - ná - ba ná - lunk, csak így csi - ná - lunk, nagy a szi - gor, de nagy a fe - gye - lem!

Vl2
p
Fg
Vlc
Cl
Vlc, Cb

9. kotta: Peking rózsa, No. 1, 426–433. ütem

52 Verdi operáját 1875-ben mutatta be a Nemzeti Színház, de 1885-től a Magyar Királyi Operaház műsorán is szerepelt.

A dallam reminiscenciaként tér vissza a harmadik fináléban, a teljes mű lezárásaként. Szintén valcerrefrénje van a No. 4-es kvartettnek:

Walzer tempo
KALAF/HASSZÁN

Wenn die Zeit so viel Leid, so viel Leid hat zu - ge - fűgt,
Ah e - lég Már e lét! Eny - nyi baj oly sok so - haj!

VII. p
VI2. Vle
Vle, Cb pizz.
+ Fg
Cor

10. kotta: Peking rózsája, No. 4 Kvartett, 72–78. ütem

A téma utóbb az első fináléban is felbukkan, amely ugyancsak keringővel zárul, s amelynek kezdetén Turandot egy másik keringődallammal figyelmezteti Hasszánt a próbatétel veszélyeire:

Langsames Walzer tempo
TURANDOT

Um die - se Hand willst Fremd-ling du wer - ben, lasst da rum ab er ist
Fi - gyelj re - ám! Ha ke - zem - re vá - gyol, Szőr-nyű ha - lál - tól, ah!

VI 1-2, Vle, Vlc
Cb, 2 Fg
Vlc
Cor 1-2
Vlc

si - che - rer Tod. Mit seh'n dem Au - ge in dein Ver - der - ben eilst du denn nim - mer wird dein Tu - ran - dot.
sem - mi sem véd. Hull - jon sze - med - ről A sü - rü fá - tyol! Nem, so - ha nem le - szek én a ti - éd!

11. kotta: Peking rózsája, No. 6, Finálé, 1–20. ütem

Ekkoriban már az eleinte bizonyos fenntartással fogadott bécsi operettek is rendszeresen színre kerültek Budapesten; például ifjabb Johann Strauss mintegy két hónappal a *Peking rózsája* premierje előtt maga vezényelte *A cigánybárót* a Népszínházban. Így aligha meglepő, hogy a valcer Sztojanovits partitúrájának számos pontján megjelenik. Feltűnő ellentmondásban van azonban a kínai lokálkolorittal: mintha a zeneszerző is azt kívánná érzékeltetni a keringő gyakori alkalmazásával, hogy a keleti és a monarchiabeli miliő voltaképpen nem is áll olyan távol egymás-

tól. Ezt sugallja a szövegkönyv is, melyben a kínai szereplők többször is k. u. k. budapestiként nyilvánulnak meg. Például Pa-Csu-Li egy alkalommal Ballagi Mór (1815–1891) 1868-ban kiadott magyar értelmező szótárából idéz Jan-Cse-Kia miniszterelnöknek: „Elidegeníteni pedig annyi, mint lopni, a Ballagi szótár szerint...”.⁵³

Ilyen tehát a magyar Turandot. Anélkül hogy túl akarnám értékelni e mű jelentőségét és érdemeit, úgy ítélem meg, hogy a maga műfajában és a maga idejében jól megírt darabnak számít. Azt pedig mindenképpen figyelemre méltónak tartom, hogy ilyen operettet komponált az a sokoldalú muzsikusi, aki ének- és zeneoktatásért tett erőfeszítéseivel a maga késő 19. századi módján hasonlóan fontos alakja a Kodály előtti magyar zenepedagógiának, mint Dobszay László a Kodály utáninak.

53 MM 5754, fol. 34^r.



Quasi giusto, con moto

MEGHÍVÓ

Az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára
tisztelettel meghívja Önt
a Weöres Sándor születésének 100. évfordulója
alkalmából rendezett

con ped.

„ÁTHALLÁSOK...”

WEÖRES SÁNDOR MEGZENÉSÍTETT VERSEI

című kamarakiállítására

A kiállítást rendezte: Kelemen Éva (OSZK)

Megtekinthető:
2013. október 16-tól 2014. január 31-ig a Zeneműtár katalógusterében és olvasótermében
keddtől péntekig 9-17 óra, szombaton 9-14 óra között.

pp

ABSTRACT

PÉTER BOZÓ

THE CHURCH MUSICIAN'S OPERETTA

Jenő Sztojanovits: The Rose of Peking

In my study I deal with the musico-theatrical context of a failed operetta, premiered on 7 April 1888 at the Budapest Folk Theatre. Its composer, Jenő Sztojanovits (1864–1919), was a distinguished church musician, critic and music teacher of his time. He is, however, little-known today and is often confused with his contemporary, Petar Stojanović, a Serbian composer likewise born in Budapest. The exotic piece in question bears the title *Peking rózsája* (The Rose of Peking); it was given only thirteen times and its sources have never been studied since then, despite the fact that they survive almost intact in the Budapest Széchényi National Library. The libretto, written by a certain Miksa Rothauser, is based on a well-known story: Gozzi's tragi-comic *fiaba teatrale*, *Turandot*. Of course, this is a highly unorthodox and less bloodthirsty version of the subject than Gozzi's piece or Puccini's later opera.

In the contemporary repertory of the Folk Theatre we often find historical operettas whose plot takes place in the glorious past of the Hungarian nation (following Lecocq's example whose historical opéra-comiques were regularly performed in the 1870s and 1880s). The most successful early Hungarian operettas were adaptations of French vaudeville comedies set to music by a Polish-born 'Hungarian' composer, József (in fact: Józef) Konti. But why create an exotic Chinese operetta in a country that had no colonies at all and had no connections with the Far East? I show what kind of musical devices Sztojanovits used to depict Chinese local colour. I argue that in his composition he imitated the style of Gilbert and Sullivan's Japanese operetta, *The Mikado*, whose Hungarian premiere took place at the Folk Theatre two years before that of *Peking rózsája*.

Péter Bozó (1980 Budapest). From 1998 to 2003 he studied musicology at the Liszt Academy of Music in Budapest. He received his PhD at the same university in 2010 with a dissertation dedicated to Liszt's song output. Between 1999 and 2007 he worked as a contributor at the Budapest Liszt Memorial Museum and Research Centre. Since 2006 he has been an assistant research fellow, and since October 2010 a research fellow at the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences. Between 2006 and 2009 he was assistant editor of the international journal *Studia Musicologica*. At present he is studying the history of operetta in Hungary. He has lectured at the First Stuttgart International Liszt Conference; at the International Musicological Workshop of the ESF 'Music, Culture and Politics in Early Nineteenth-Century Europe, 1815–1848'; and at the Viennese International Conference "Die Operette und das Tragische".

K Ö Z L E M É N Y

Szabó Balázs

BARTÓK 1. HEGEDŰ-ZONGORASZONÁTÁJÁNAK FINÁLÉJÁRÓL*

In memoriam Dobszay László

Két évtizeddel a zeneakadémiai tanulóéveket lezáró 1903-as szonáta után a hegedűszonáta-műfaj az 1920-as évek elején induló nagy hangversenyturnék kapcsán vált újra fontossá-időszerűvé Bartók műhelyében. A zeneszerzői pálya hasonlóan érzékeny szakaszában, mint a századfordulón: akkor a magyarnak gondolt magyar és az európai műzene összeegyeztetése, most a magyar s egyéb népzene, valamint a leghaladóbb kortárs irányzatok lehetséges szintézisének megteremtése volt a feladat. Schönberg és Stravinsky új műveinek ismeretében ez láthatóan komoly kihívást jelentett az I. világháború után útját veszteni látszó komponistának, aki megkülönböztetett figyelemmel fordult francia (elsősorban Debussy és Ravel), illetve kelet-európai kollégái (így Szymanowski) felé is.

Az 1920-ig írott, népzenei feldolgozó, különböző műfajú Bartók-darabok (például a *Három csikmegieyi népdal*, a *Nyolc magyar népdal*, a *Gyermekeknek*, a *Kolindák*, a *Román népi táncok*, a *Szonatina*, a *Tizenöt magyar parasztdal*, a *Három magyar népdal* vagy az *Improvizációk*), illetve a komponált népdal-imitációra épülő művek (*Este a székelyeknél*, *Allegro barbaro*) rövid tételekből álló ciklusok és/vagy kisebb terjedelmű, önálló kompozíciók voltak. A bennük kidolgozott módszereket Bartók az 1921–22-ben befejezett két hegedű-zongoraszonátára is alkalmazta (fejlesztés helyett rövid motívumok mozaikszerű egymáshoz illesztése, a metrikus struktúrát megtörő belső ismétlések, a népzene improvizatív jellegének, díszítéstechnikájának alkotó módon való átemelése a kompozíciós munkába stb.), ám komplex formákban rendezve el anyagait, s újragondolva a műfaj alapelveit a két hangszer szólamának teljes tematikai elválasztásával. Mindez radikálisan újszerű, a szakirodalomban leginkább a Schönberg-kör dodekafóniája felé való tájékozódásként értékelt harmóniakezeléssel párosult.

Az 1. hegedű-zongoraszonáta ugyanakkor a zenetörténeti hagyománnyal is szoros kapcsolatot tart. Fináléját formai-tartalmi szempontból számos tanulmány elemzi a Bartók-irodalomban; értelmezésében a vélemények részben megoszla-

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság Dobszay László emlékére rendezett IX. tudományos konferenciáján, az MTA BTK Zenetudományi Intézet Bartók-termében 2012. október 11-én elhangzott előadás átdolgozott változata.

nak. Halsey Stevens, Seiber Mátyás és Paul Griffiths rondóformaként írta le,¹ Stevens emellett nagyszabású variációs stratégiáira is felhívta a figyelmet,² míg Paul Wilson a rondóformamodellnek ellentmondó jelenségekre mutatott rá (például a főtéma nagy méretére és lezáratlanságára, mely ekként kevéssé felel meg a rondótémával szemben hagyományosan felállított követelményeknek).³ A magyar Bartók-kutatók (megjegyzem: Lendvai Ernő nincs közöttük) szintén állást foglaltak a kérdésben: Tallián Tibor és Kroó György a rondó-,⁴ Kárpáti János és Laki Péter a szonátarondó-forma mellett tették le voksukat.⁵ Somfai László a 3. vonósnégyes sajátos, négyrészes formastruktúrája felé vezető út egyik fontos állomásaként mutatta be a tételt,⁶ a szonátarondó-modellt is érvényesnek fogadva el.⁷

Az értelmezések eltéréseinek első számú okát keresve persze kézenfekvőnek tűnik – a jelenséget erősen leegyszerűsítő – magyarázat: Bartók több tételre elégséges anyagot sűrített bele 1. szonátája fináléjába, melynek belső dinamikája szétfeszíteni látszik a hagyományos formamodellek kereteit. Az összetett tematika az elemzőket az inspiráció mélyebb forrásainak feltárására ösztönözte: Ujfalussy József szerint a két hegedűszonáta zárótételei a „világháborús évek népdalfeldolgozásainak kiszélesített, önálló finálévá formált záró táncképeire hivatkozhatnak”.⁸ Ujfalussy külön is kiemelte az *Improvizációkat* mint a népzenei „nyersanyag” addigi legkomplexebb megmunkálásának példáját.⁹ Somfai László román, rutén és arab hatást mutatott ki a finálé zenéjében, valódi folklórmotívumok használata nélkül¹⁰ – sokszínű, sokféle karaktert felvonultató anyagból kellett Bartóknak a nép- és műzene kapcsolatát új megvilágításba helyező tételét összekovácsolnia.

E gondolatok nyomán egy levélhez érkezünk, melyben 1936. június 18-án, egy Belgiumban rendezendő szonátaest lehetséges műsorán tűnődve a mester a követ-

1 Halsey Stevens: *The Life and Music of Béla Bartók*. Oxford: Clarendon Press, 1993, 209.; Seiber Mátyás: „Béla Bartók’s Chamber Music”. In: *Tempo*, 1949/Autumn, Number 13, 24.; Paul Griffiths: *The Master Musicians. Bartók*. London & Melbourne: J. M. Dent & Sons Ltd., 1984, 105–106. Griffiths közelebből a 2. vonósnégyessel, a *Négy zenekari darab* Scherzójával és *A fából faragott királyfival* hozza összefüggésbe a finálét.

2 Stevens: i. m., 209.

3 Paul Wilson: „Violin Sonatas”. In: *The Bartók Companion*, ed. Malcolm Gillies, London: Faber and Faber, 1993, 249.

4 Tallián Tibor: *Bartók Béla*. Budapest: Gondolat, 1981, 153.; Kroó György: *Bartók-kalauz*. Budapest: Zeneműkiadó, 1975, 112.

5 Kárpáti János: *Bartók kamarazenéje*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 283–285.; Laki Péter: „Violin works and the Viola Concerto”. In: *The Cambridge Companion to Bartók*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001, 137.

6 Somfai László: „Egy sajátos forma-struktúra az 1920-as évek Bartók kompozícióiban”. In: *Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola évkönyve 1970/71*, 31–36.

7 Somfai László: „Progressive Music Via Peasant Music? Revisiting the Sources of Bartók’s Style and Compositional Process”. In: *The Past in the Present. Papers Read at the IMS Intercongressional Symposium and the 10th Meeting of the CANTUS PLANUS*, Vol. 1. Budapest: Liszt Ferenc Academy of Music, 2003, 505.

8 Ujfalussy József: *Bartók Béla II*. Budapest: Gondolat, 1965, 60.

9 Uott, 42–46.

10 Somfai: *Egy sajátos forma-struktúra...*, 32.; vö. Laki: *Violin Works...*, 137.

kezőket írta Gertler Endrének: „Műsornak a II. heg. szon., a II. rapsz.-át és néhány apróbb átiratot (szonatinát stb.), esetleg még az I. heg. szon. 2. és 3. tételét, vagy csak a 3. tételét továbbá egy csoport zong. szólót gondolnék.”¹¹ Az 1. szonáta komponálásakor (1920/21-ben) a (nem publikált) 1903-as hegedűszonátán és a Fiataalkori hegedűversenyen kívül Bartóknak nem volt egyéb jelentős hegedűműve. Az idézett levél időpontjában, 1936-ban azonban már egy egész sor, műhelyét megfelelően reprezentáló kompozíció állt rendelkezésére, így a két szonáta, a két Rapszódia, a 44 *duó*, illetve az általa elfogadott-korrigált, hangversenyműsoraira is felvett átiratok csokra (a Szigeti- és Országh-féle átdolgozások a *Gyermekeknek*ből, Székely Zoltán átirata a *Román népi táncok*ból és Gertler átirata a *Szonatiná*ból). E műfajaiban oly sokféle hegedűzene között a „kapcsolat a népzenevel” kifejezés lehet a közös nevező: az 1. szonáta esetében ez viszont leginkább a harmadik tételre vonatkozik (illetve – kisebb mértékben – a másodikra). Nos, ebből a szempontból került itt új megvilágításba a mű: a *Kreutzer-szonátá*hoz mérhető, nagyszabású koncertszonáta virtuálisan új, a népzene a középpontba állító kompozíciókra bomlott fel – a 2–3. tételből Lassú-Friss tételpár jött létre, a 3. tétel önálló hangversenydarabbá vált.

Az előbbi formamodell magától értetődően irányítja figyelmünket a két Rapszódia-ra, melyek közül az 1928/29-ben keletkezett, Székely Zoltánnak ajánlott 2. rapszódia Bartók egyik legproblematisabb hegedűműve: Friss tételével kapcsolatban Somfai László a három ismert változat mellett a befejezés mintegy tíz stádiumát különböztette meg.¹² A hét táncdallam összefűzéséből álló tétel lezárás-verziói közül az 1947-ben „1945-ös revízió” címmel megjelent harmadik ráadásul alapvetően más zenét hozott, mint az első kettő: artisztikusabb, játékosabb, bizonyos értelemben népszerűbb stílusban csendítette ki a darabot.¹³ Székely Zoltán visszaemlékezése szerint Bartók úgy vélte, hogy az első és második befejezés túlzottan hasonlított az olykor a 2. rapszódia-ival egy műsorban szereplő 1. szonáta fináléjának lezárására, ezért dolgozta ki a harmadik, ezektől gyökeresen elütő változatot.¹⁴ E harmadik verzió azonban – az 1945-ös dátum ellenére – nem későbbi 1935-nél,¹⁵ vagyis elkészítése valamivel a Gertlerhez írott, az 1. szonáta tételeinek újfajta felhasználásáról polemizáló levél elé tehető. Mindez egy, a Bartók-kutatás által ebben az összefüggésben eddig nemigen említett, 1932. május 15-én a frankfurti Rádió stúdiójában megtartott matinéhangverseny műsorának fényében válik különösen érdekessé. Ezen a koncerten Bartók Licco Amar hegedűművész társasá-

11 *Bartók Béla levelei*. Szerk. Demény János, Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 526.; vö. Frigyesi Judit: „Bartók’s Non-Classical Narrative: Sonata for Violin and Piano, No. 2 (1922)”. In: *International Journal of Musicology*, 9, 2006, 267. – A szóban forgó szonátaestekre 1938. november 8-án Antwerpenben és november 9-én Brüsszelben került sor, Gertler Endre közreműködésével. Az azonos műsorral megtartott hangversenyeken a 2. szonáta, az 1. rapszódia, valamint Bartók–Országh *Magyar népdalok* című átirata hangzott el.

12 Somfai László: *Bartók Béla kompozíciós módszere*. Budapest: Akkord Kiadó, 2000, 200.

13 Uott.

14 Uott.

15 Uott.

gában a 2. rapszódia Lassúja után ugyanis az 1. szonáta fináléját szólaltatta meg¹⁶ – a tételt egy kompilált Lassú-Friss részeként, valamint a 2. rapszódia problémájának megoldásaként, legalábbis a megoldás – a zeneszerzői műhely pillanatnyi elbizonytalanodásáról is számot adó – kísérleteként láttatva. Ez a különös alkalmi „kompozíció” a tételek lezárásának a Székely Zoltán emlékezésében említett hasonlóságát figyelembe véve nyilván ösztönzést jelenthetett Bartóknak a „valami mást” keresésében; a több mint másfél évtizeddel korábban írt finálé a hegedűművein végigtekintő zeneszerző számára pedig a különféle karakterű, népzenei/népzenei ihletettséggű tematika olyan koherens összefogásaként tűnhetett fel, amely felé a 2. rapszódiában a 30-as évek elején még úton volt. Egy próbát mindenesetre megért a gondolat, s talán nem tévedünk, ha a rapszódia harmadik befejezésváltozata mögött mindkét szempontból ott látjuk az 1. szonáta zárótételét.

A Gertlernek proponált program merészebb gondolata ezzel együtt a finálé önállósítása volt (terjedelmét tekintve egyébként ez reális elvárás a tétellel szemben: időtartama körülbelül azonos a Rapszodiákéval) – azonban az életműben ez az elképzelés sem példátlan, ráadásul ugyanabban a műfajban: 1903. június 8-án, a zeneakadémiai olvasóköri második jótékony célú estjén Bartók két zongoraműve mellett König (Kőszegi) Sándorral az 1903-as szonáta zárótételét szólaltatta meg.¹⁷ Minden hasonlósága ellenére a helyzet némileg mégis más: a fiatalkori darabnak

a koncert időpontjában például még csak két tétele volt készen. A *Magyarország* recenzense mindazonáltal 3. tételként írt az elhangzott darabról, s tehette: a plakáton Bartók jelezte végleges helyét a nagyformában.¹⁸

Mármost az 1903-as szonáta szonátarondó-fináléjának vizsgálata azzal szembesít, hogy hatalmas léptékéhez képest Bartók túl sok anyagot halmozott fel benne: számos revízió utal a koherens forma kialakításáért vívott küzdelemre, mely végső soron nem járt sikerrel. Két évtizeddel később újra a hegedűszonáta-műfajhoz érkezve az 1. szonáta fináléjában ugyanezzel a kihívással nézett szembe: számos különböző karakterű anyagból kellett valamely kerek egészet kialakítania. A megoldás azonban ezúttal méltó volt a feladat nagyságához: értelmezéséhez az egész szonáta nagyformájára kell egy pillantást vetnünk. A nyitótétel világos kontúrokkal megrajzolt szonátaforma; a lassú tételt az analízisek rendszerint az ABA'- vagy Andante-formaként értelmezik¹⁹ – a szimmetria módosulásaira azonban mind Kárpáti, mind Wilson, mind Stevens felhívja a figyelmet,²⁰ amikor a három nagy

16 ifj Bartók Béla: *Apám életének krónikája*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 320.

17 Uott, 55. – A hangverseny plakátját lásd Bónis Ferenc: *Bartók Béla élete képekben és dokumentumokban*. Budapest: Zeneműkiadó, 1980, 62., a szonáta első oldalának faksimiléjét uott 63.; illetve uő: *Élet-képek: Bartók Béla*. Budapest: Balassi Kiadó, 2006, 73.

18 Vö. Bónis: *Bartók Béla élete képekben*, 62.; és Bónis: *Élet-képek...*, 73. – Érdekesség, hogy az 1904-ben a Bárd cégnél megjelent *Négy zongoradarab* (BB27) első darabja, a bal kézre komponált *Tanulmány* egy bal kézre tervezett szonáta első tételeként szerepel ugyanezen a plakáton.

19 Stevens: *The Life and Music...*, 208.; Wilson: *Violin Sonatas*, 247–248.; Kroó: *Bartók-kalauz*, 111.; Kárpáti: *Bartók kamarazenéje*, 208.; Seiber: *Chamber Music...*, 24.; Laki: *Violin Works...*, 137.

20 Vö. az előző jegyzettel.

SZONÁTARONDÓ-FORMA / RONDÓFORMA													
Expozíció				Kidolgozási rész									
Rondótéma		Epizód 1.		Rondótéma				Epizód 2.					
„Függöny” (zongora)	Román téma (hegedű)	Rutén téma (hegedű)	Arab téma (zongora)	Rutén téma (hegedű)	Román téma (hegedű)	Átvezetés (zongora)	Román téma (hegedű)	Marcato- téma (zongora)	Scherzando- téma (hegedű)	Marcato- téma (zongora)	Scherzando- téma (hegedű)	„Montázs” (Marcato- + Scherzando- téma)	
V1-5. ütem	1 ^a -8 ^a	8 ^a -12 ^a	12 ^a -18 ^a	18 ^a -21 ^a	21 ^a -21 ^a 11	21 ^a 12-22 ^a	22 ^a 1-25 ^a 11	26 ^a 18-26 ^a 1	26 ^a 1-26 ^a 17	26 ^a 18-27 ^a 1	27 ^a 1-28 ^a 1	28 ^a 2-33 ^a 1	
I. rész				II. rész									
NÉGYRÉSZES FORMA													

SZONÁTARONDÓ-FORMA / RONDÓFORMA											
Rekapituláció						Kóda					
Rondótéma		Epizód 3.		Epizód 4.		Rondótéma					
Román téma (hegedű)	Rutén dudautánzás (hegedű)	Rutén téma (hegedű)	Cadenza (hegedű)	Arab téma (zongora)	Rutén téma (hegedű)	Átvezetés (zongora)	Scherzando-téma (hegedű)	Marcato-téma (zongora)	Zárószakasz – Román téma (hegedű)		
33 ^a 2-36 ^a 9	33 ^a 8-37 ^a 5	37 ^a 6-39 ^a 2	39 ^a 2-40 ^a 1	40 ^a 1-41 ^a 1	41 ^a 1-44 ^a 5	44 ^a 1-1	44 ^a 1-46 ^a 1	46 ^a 1-47 ^a 5	48 ^a 1-50 ^a 11		
III. rész						IV. rész					
NÉGYRÉSZES FORMA											

részen belül azok kétrészségére, illetve azokra a finom belső rímekre utalnak, melyek segítségével Bartók összetett, izgalmas konstrukciót formálja a tételt. Az ABA-formán belül az egyes részek ugyanis kis ABAB-formákat alkotnak, melyeknek fontos motívumai megjelennek a nagy formarészek szintjén: az utolsó ütemekben a középrész magyar siratózenéje búcsúzik a hallgatótól, a háromtagú nagyformát párossá – azaz XYXY-szerkezetűvé – módosítva. (Ez lesz majd a 3. vonósnyegyes formamoddellje.)

A finálé szerkezetét nézve tehát azt láthatjuk, hogy a három- és négyrészség, másképpen az 1. tétel (itt természetesen a szonátarondó-modell felé elmozduló) szonátaformája és a 2. tétel három-, illetve rejtetten négytagú formája egyaránt kirajzolódik benne: a fiatalkori szonáta zárótételéből még hiányzó koherencia itt mintegy az első két tétel struktúrájának szintéziséből jön létre (1. táblázat). A gondolat, miszerint a finálé saját anyagának feldolgozásán túl egyben egy ciklikus mű megelőző tételeit is összefoglalja, Beethoven óta markánsan van jelen az európai zenei gondolkodásban: Bartók számára a jelek szerint nagyon is aktuálisnak tűnt, amikor egyik legnagyobb szabású és legoriginálisabb darabjával maga mögött hagyta zeneszerzői pályája egyik válságos időszakát.

Az 1903-as szonátát még a magyar és a nyugati zene összeegyeztetésének problematikája foglalkoztatta; az 1. szonáta alig valamivel az első nagy világégést követően ennél mélyebb értelmű üzenetet hordoz. Ahogy Somfai László kifejtette: az „emfatikus művészi zenét”, egyben a szubjektum hangját megszólaltató 1. tételből az imaginárius hidat képező (a variált visszatérésben félreismerhetetlen magyar hangot megütő) 2. tételen át a multikulturális, az egyént a közösségbe visszavezető, a *Táncszvit* és a *Concerto „népek körtánca”* alapeszméjét előlegező fináléhoz vezet az út.²¹ Népzene és műzene, egyén és közösség, forma és tartalom egymásra vonatkozó létezésének mély értelmét pedig ugyan ki értette volna jobban Dobszay Lászlónál:

Zenei tartalom és struktúra ilyen szerves egységben csak a legnagyobbaknál, Bachnál, Haydnnál, Mozartnál jelent meg a zenetörténet folyamán. E szintézis hallatlanul gazdag befogadóképességű. Éppen, mert egy nagy egység és egy zeneszerzői látásmód mindig saját vonásait nyomja az anyagba, sokkal bátrabban felvehet elemei közé bármilyen zenei hatást anélkül, hogy eklektikussá válna. [...] Bartók [...] művészete összegzése az európai zenetörténeti fejlődésnek is. Életműve, művészi erkölce, elkötelezettsége, egyetemessége mércévé lett mindenkinek, aki bármilyen szakmában is tiszta munkát akar végezni.²²

21 Somfai: *Progressive Music...*, 501.; uő: „The Two Sonatas for Violin and Piano (1921–1922). Avantgarde Music à la Bartók”. In: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Neue Folge, 27. (2007), szerk. Joseph Williman, Bern: Lang, 2008, 96–97.

22 Dobszay László: *Magyar zenetörténet*. Budapest: Gondolat, 1984, 373–374.

ABSTRACT

BALÁZS SZABÓ

THE FINALE OF BARTÓK'S FIRST VIOLIN SONATA

There are important studies in the Bartók literature that deal with the form and content of the finale of Bartók's First Violin Sonata. Our picture of the work has been enriched by many important points following from analyses based on rondo form and sonata-rondo form (Kárpáti, Kroó, Laki, Seiber, Tallián, Griffiths, Stevens, Wilson) as well as from those exploring the complex structures that arise from a comparison with other works of the composer – above all the Third String Quartet (Somfai, Kárpáti), together with analyses that focus on the folk music roots of the thematic material (Somfai, Ujfalussy). Following in these footsteps this paper examines the finale in relation to other violin works composed by Bartók up until the middle of the 1930s, and offers a few observations in contribution towards a deeper understanding of the piece.

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

Biró Viola

MEGJEGYZÉSEK LAJTHA LÁSZLÓ SZERENÁDZENÉJÉHEZ*

A harmincas évek közepén Lajtha László egyik Párizsban adott interjújában így nyilatkozik: „Miként a festészetben, a zenében is létezik egy Párizsi Iskola [École de Paris], amelyhez egyaránt tartoznak külföldi és francia muzsikuskok. Ismertetőjegyeit inkább pozitív, semmint negatív törekvések alkotják. Ezenkívül megtalálható benne az egészséges hangzásigény, a hangzásé, amely lehet új, meglepő, de mindig szép, kiegyensúlyozott és meggyőző”.¹ Az idézet a kortárs zene terjesztését szolgáló párizsi Triton egyesület jellemzésén túl közvetetten a zeneszerző saját stíluseszméjéről árulkodik. Lajtha saját művészi hitvallását fogalmazza meg azon kultúra jellemzéseként, amelyhez ő – sokrétű, intenzív tevékenysége és kiterjedt kapcsolatai révén – oly sok szállal kötődött. Zeneszerzői természetének egyik legfontosabb táptalaja a francia kultúra, amelyben rendkívüli művészi érzékenysége leginkább kibontakozhatott.² A továbbiakban tárgyalandó szerenád koncepciója Lajtha életművében szorosan összefügg zenéjének francia vonatkozásaival.

A szerenád több évszázadra visszanyúló hagyománya a 20. században fordulóponthoz ért.³ A 16. századtól dokumentálható története során a műfaj számos

* Az MTA BTK Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívuma és Kutatócsoportja, valamint Népzene- és Néptáncutató Osztálya és Archívuma által Lajtha László halálának 50. évfordulója alkalmából rendezett konferencián elhangzott előadás írott változata. A tanulmány megjelenését a TÁMOP-4.2.2/B-10/1-2010-0022 „Aktív szakmai fejlesztés az LFZE Doktori Iskolában” projekt támogatta.

1 Claude Chamfray: „Lajtha”. *Beaux-Arts*, 1936. május 1. Idézi: Breuer János: *Fejezetek Lajtha Lászlóról*. Budapest: Zeneműkiadó, 1992, 112.

2 Lajtha zenéjét a magyar szakirodalom gyakran illeti a „franciás” jelzővel, de ezt már maga a zeneszerző is használta saját zenéje jellemzésére, többek között „A népzene alkotói megközelítésének különbözőségei Bartóknál, Kodálynál és saját zenémben” című előadásában. Lásd: Berlász Melinda (szerk.): *Lajtha László összegyűjtött írásai*, I. Budapest: Zeneműkiadó, 1992, 14., 130–135. A Lajtha-szakirodalom erre vonatkozó megállapításairól lásd: Breuer: i. m., 107–117.; Solymosi Tari Emőke: „Egy felfedezendő zeneszerző: Lajtha László. Magyar anyagból, francia verettel...”. *Gramofon*, III/1. (1998. január), 12–14.; uő: „A párizsi Schola Cantorum követe. Lajtha László, a Nemzeti Zenede tanára”. *Parlando*™ XLIX/4–5. (2007), 35–44., 16–23.

3 Christoph von Blumröder: „Serenata / Serenade”. In: Hans Heinrich Eggebrecht (hrsg.): *Handwörterbuch der Musikalischen Terminologie*. Stuttgart: Steiner, 1986. 1–15.; Thomas Schipperges: „Serenade – Serenata”. In: Ludwig Finscher (hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2., neubearb. Ausg. Kassel: Bärenreiter, 1997, Sachteil 8. 1308–1328.; Hubert Unverricht–Cliff Eisen: „Serenade”. In:

autonóm típusa jött létre, amelyeknek megformálása és a zenei életben betöltött szerepe, súlya koronként változott. Az eredendően udvarló, hódoló gesztust kifejező szerenád a 17. században vált a műzenei alkotás egyik rangos műfajává elsősorban vokális, gyakran dramatikus elemeket is tartalmazó alakjában, amely a *serenata* nevet viselte.⁴ A mai gyakorlat mindenekelőtt a műfaj 18. századi alkotásait, ezen belül is főként Mozart példáját szokta kiemelni, azonban Mozart szerenádtermése közel sem egyöntetű, sőt, tágabb értelemben a szerenád a különböző típusokat magába foglaló divertimentozene körébe tartozott.⁵ A 20. század kezdetétől a szerenádra való hivatkozás a legkülönbözőbb zenei formákban nyilvánult meg, zeneszerzői műhelyek elszigetelt kísérleteinek lett a tárgya.⁶

Különleges pozíciót tölt be a műfaj Magyarországon, ugyanis itt a 20. század első felében kamarazenei szerenádok sora teremtett szilárd hagyományt.⁷ E művek jelentős része a tanítványai által nagyra becsült Kodály *Triószerenádjának* a mintájára íródott. Kodály 1919–20-ban két hegedűre és brácsára írott alkotása, amely zeneszerzői pályájának klasszicizálódás felé irányuló fordulópontján keletkezett, igen nagy hatásának bizonyult a fiatalabb zeneszerző-nemzedék körében.⁸ Ez a hatás olykor csupán bizonyos intonációs, formai vagy hangszerelési elemek átvételében és ezek egyéni felhasználásában nyilvánult meg (mint Weiner László, Seiber Mátyás vagy Kuti Sándor esetében), máskor szorosabb, epigonizmusba hajló példakövetésnek lehetünk tanúi (mint Szabó Ferenc vagy Sugár Rezső esetében). Az 1. táblázatban láthatók a századelő magyar szerenádművei, köztük kiemelve a Kodály kompozíciójához szorosabban kapcsolódó alkotások.

Lajtha, bár közel áll Kodály, sőt Bartók zeneszerzői alkatához abban, hogy a népzene mellett ő is a francia zenéhez, elsősorban Debussy műveihez fordult a zenei nyelv megújításának legfőbb forrásaiként, azonban kompozíciós műhelyében a tíz évvel idősebb pályatársaktól eltérően mindvégig a francia kultúra szépség- és

Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd edition. London: Grove, 2001. XXIII/112–113.

4 Schipperges: i. m., 1309–1314.; Michael Talbot: „Serenata.” In: Sadie (ed.): i. m., XXIII/113.

5 A divertimento 1750 és 1780 között a délnémet területen a tulajdonképpeni kamarazenét jelentette; tágabb értelemben a divertimento-műfajhoz tartozott pl. a Cassation, Finalmusik, Notturmo, Nachtmusik, Partita, Feldparthie, Feldmusik, Tafelmusik stb. Lásd: James Webster: „Toward a History of Viennese Chamber Music in the Early Classical Period”. *Journal of the American Musicological Society*, 27/2. (1974 Summer), 212–247.; Hubert Unverricht: „Divertimento”. In: Finscher (hrsg.): i. m., Sachteil 3., 1301–1310.

6 A szerenád történetének részletes tárgyalását lásd: Schipperges: i. m., 1308–1328.; uő: *Serenaden zwischen Beethoven und Reger. Beiträge zur Geschichte der Gattung*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1989.

7 Erről bővebben lásd: Bíró Viola: *Szerenád és divertimento a magyar zenében 1920 és 1956 között*. Szakdolgozat. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2010.

8 A két világháború közötti időszakban vált uralkodóvá az a „folklorisztikus nemzeti klasszicizmus”-nak is nevezett stílusirányzat, amelyben a fiatal zeneszerző-generáció – elsősorban a Kodály-tanítványok körének – önálló nemzeti stílusalkotási törekvései fejeződtek ki, és amelyet leginkább a kodályi és bartóki minta követése által tudtak megvalósítani. Lásd: Ujfalussy József: „Előszó a mai magyar alkotóművészetéhez”. *Magyar Zene*, VIII/3. (1967. június), 227–230.; Dalos Anna: „Folklorisztikus nemzeti klasszicizmus” – egy fogalom elméleti forrásairól”. *Magyar Zene*, 40/2. (2002. május), 191–198.

1902	Dohnányi Ernő: Szerenád vonóstrióra, op. 10 (Doblinger, 1904; bem. Bécs, 1904)
1919–20	Kodály Zoltán: Szerenád két hegedűre és brácsára, op. 12 (UE 1921; bem. Budapest, 1920)
1925	Seiber Mátyás: Szerenád fúvóshatosra (Kobenhavn: Hansen, 1957)
1926–27	Szabó Ferenc: Szerenád fuvalára és brácsára (Zeneműkiadó, 1974)
1927	Lajtha László: Trio á cordes, op. 9, „Sérénade” (5. tétel: Revue Int. de Musique, 1938; bem. Budapest, 1930)
1927	Jemnitz Sándor: Szerenád vonóstrióra, op. 24 (UE, 1927)
1929	Farkas Ferenc: Notturmo vonóstrióra (Zeneműkiadó, 1963; bem. 1930)
1931	Kuti Sándor: Szerenád vonóstrióra (Zeneműkiadó, 1966)
1934	Kuti Sándor: 2. Szerenád vonóstrióra
1938	Weiner László: Vonóshármas szerenád (© a szerző jogutódja, 2007)
1939	Sulyok Imre: Szerenád öt tételben, vonóstrióra
1940	Farkas Ferenc: Szerenád furulyára (fuvolára) és két hegedűre (Magyar Kórus, 1941; bem. Kolozsvár, 1941)
1944	Sugár Rezső: Szerenád két hegedűre és brácsára (Zeneműkiadó, 1955; bem. 1947)
1944	Maros Rudolf: Szerenád öt tételben két hegedűre (Ms.)
1945	Lajtha László: 3. vonóstrió, op. 41, „Erdélyi esték” (UE 1953; bem. Velence, 1954)
1949	Kókai Rezső: Szerenád vonóstrióra (Zeneműkiadó, 1956; bem. Párizs, 1958)

1. táblázat. Kamarazenei szerenádok a 20. század első felében

harmóniaideálját tartotta szem előtt.⁹ Szerenádkompozíciói e „franciás” stílus sajátos megnyilvánulásaiaként értelmezhetők.

Lajtha életművében három konkrét szerenádzenét találunk: a korai, Op. 9-es, „Sérénade” alcímet viselő vonóstriót (1927), továbbá a kamaraegyüttesre és énekhangra írt *Három noktürn*t (1941), valamint az *Erdélyi esték* címmel ellátott 3. vonóstriót (1945). Ezenkívül számon tartjuk még az Op. 40-es fúvóstrió-szerenádot, ezt azonban a Lajtha-kutatás a jelen pillanatig elveszettnek tudja.¹⁰ E művek között egyértelműen a vonóshármas-apparátus dominál. Nem meglepő a hangszerválasztás, ha tekintetbe vesszük, hogy Kodály alkotása mellett a századforduló szerenádzenéihez – többek között Reger és Dohnányi műveiben – elsősorban ezt a hangszer-összeállítást választották, hivatkozva ezzel a 18. századi kamarazenei

9 Stíluszszemléletének kialakulásához jelentősen hozzájárult széles körű latinos műveltsége, párizsi zenei tanulmányai, valamint egész életében ápolta franciaországi szakmai és baráti kapcsolatai, ugyanakkor belső lelki alkata is a francia kultúrára jellemző „szépségideál” és „humanitásezsmény” felé orientálta. Lásd: Berlász (szerk.): *Lajtha összegyűjtött írásai*, 130–135., 255–259., 294–300.; Berlász Melinda: *Lajtha László. A múlt magyar tudósai*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984, 18–81.

10 Lajtha László műveinek jegyzéke a Hagyományok Háza honlapján:
<http://lajtha.hagyomanyokhaza.hu/index.php?menu=1076>

szerenád-divertimento hagyományra.¹¹ Lajtha nagyszámú kamarazenei alkotásai között ugyanakkor csupán egyetlen olyan vonóstriót találunk, amely nem szerenád: a Romain Rolland-nak dedikált Op. 18-as 2. vonóstriót. A kamarazene technikáit jól ismerő komponista ebben az apparátusban talált rá a komoly műfajoknál könnyedebb hangvételű, történetét tekintve hódolati funkciójú vagy éjszakai hangulatot ábrázoló szerenád megfelelő közegére.

A szerenádkompozíciók között azonban találunk egy kivételes apparátusú művet is. Az Op. 34-es *Három noktürn* tágabb hangzási spektrumot vesz igénybe, hiszen a vonósegélytessel itt énekszóló, valamint fuvola és hárfa társul. A szerenád eredendően udvarló-hódoló funkciójával rendszerint olyasfajta hangzást asszociálnak, amelyben az ének mellett hegedű és fuvola vagy furulya játszik dallamszeret valamilyen pengetős hangszer kíséretével.¹² Ez a hangszer-összeállítás képezi az említett Lajtha-mű alapját is. Ugyanakkor – az éneket leszámítva – előfordul egy sor olyan Lajtha-kompozícióban is, amelyet a kutatók legtöbbször „franciásnak” szoktak nevezni.¹³ A hangszerelési összefüggésen túl ezek a fuvalás, illetve fuvalás-hárfás művek olykor meglehetősen közel állnak az előbb említett, címükben is szerenádra utaló kompozíciókhoz. Egyes tételeik, kisebb-nagyobb részleteik a szerenádokkal azonos hangzásigénnyel, technikai megoldásokkal élnek. Külön figyelmet érdemelnek ilyen vonatkozásban a hárfás kvintettek, amelyek összeállításuk hangszíngazdagságának köszönhetően kiváló lehetőséget nyújtottak az impresszionista színkeverésre érzékeny komponistának.

A 2. táblázat további összefüggésekre hívja fel a figyelmet Lajtha kamaraművei körében. Ugyanis a szerenádokban felmerülő egyes jellegzetes kompozíciós eljárásokat Lajtha olykor átülteti kamaraműveinek legigényesebb vonulatába, kvartetteibe is, előzetesen kipróbálva vagy utólag továbbgondolva e megoldásokat. Az összefüggések komplex hálózatából csupán egyetlen példát emelnék ki. Mint kizárólag, Lajtha tudatosan elkülönítette zeneszerzői és tudományos munkásságát, a népzene közvetlen műzenei felhasználását nem tartotta egyenrangúnak egyéni műalkotásaival.¹⁴ Mégis miután az *Erdélyi estékben* – mint látni fogjuk – kipróbálja a népzenei idézet burkolt felhasználását, néhány évvel később kvartettet ír kizáró-

11 Kodály *Triószerenádja*, bár szerzője a hagyományostól eltérő hangszer-összeállítást választ, ugyancsak klasszikus mintán alapszik: a Kodály-szakirodalom Mozart vonóstrióra írt K. 563-as Esz-dúr Divertimentóját tekinti a mű zenei előképének. Lásd: Kroó György: „Kodály: Szerenád, op. 12”. In: Bónis Ferenc (szerk.): *Erkel Ferencről, Kodály Zoltánról és korukról. Magyar Zenetörténeti Tanulmányok*. Budapest: Püski, 2001, 109–127.

12 Schipperges: i. m., 1322–1325.

13 Solymosi Tari Emőke: „Lajtha László: Három noktürn, op. 34”. Előadás a Bartók Rádióban, 2006. október 9. <http://lajtha.hagyomanyokhaza.hu/index.php?page=1822>

14 „Bartók sem, de én még kevésbé szeretem az un. folklorisztikus zenét. Nem akarom, hogy a folklór minden nemzetnek külön zenei nyelvezetet adjon s ezzel megtörje minden igaz humanistának utolsó, népeket-egyesítő lehetőségét: a mindenütt megérthető muzsika nyelvét.” Lajtha levele Weissmann Jánosnak, 1958. május 22. Lajtha-hagyaték, LLL-384. Lásd továbbá: Berlász (szerk.): *Lajtha összegyűjtött írásai*, 130–135.

Szerenádok	Szerenáddal rokon művek	Egyéb kamaraművek
1. vonóstrió, op. 9, „Sérénade”		<i>Trio concertante</i> , op. 10
	2. vonóstrió, op. 18	5. vonósnégyes, op. 20
	1. hárfástrió, op. 22	
	<i>Marionettes</i> , op. 26	
Trois nocturnes, op. 34		6. vonósnégyes, op. 36
[<i>Sérénade</i> fűvóstrióra, op. 40]		
3. vonóstrió, op. 41, „Erdélyi esték”	<i>Quatre hommages</i> , op. 42	
	2. hárfáskvintett, op. 46	
	2. hárfástrió, op. 47	
		7. vonósnégyes, op. 49
		10. vonósnégyes, op. 58

2. táblázat. Lajtha szerenádműfajjal kapcsolatos művei

lag népzenei anyag felhasználásával. Utolsó, 10. kvartettjében egy udvarhelyszéki primás dallamait dolgozza fel, és az *Erdélyi szvit* címet adja neki.¹⁵

A *Három noktürn*, akárcsak a következőkben tárgyalt *Erdélyi esték* tételei egy-egy évszak északazenéjét jelenítik meg.¹⁶ Lajtha első szerenádkompozíciója, az Op. 9-es vonóstrió azonban ettől eltérően az udvarlási hagyomány felelevenítésével közelíti meg a műfajt. Hat programatikus címmel ellátott karaktertételből áll, amelyeknek a sora egy képzeletbeli szerelmi hódolat egyes epizódjait, zsánerképeit jeleníti meg.¹⁷ Az 1927-ben komponált mű ugyanakkor váratlan, újszerű fordulatot jelez Lajtha kamarazenei termésében. A zeneszerző húszas évekbeli, úgynevezett „kéziratos” alkotókorszakát Breuer János szerint a szigorú formák és túlfűtött expresszionizmus jellemzi, amelyek helyét fokozatosan veszi át egy letisztultabb hangvétel.¹⁸ E korszak

15 A kvartett eredeti címe *Udvarhelyszéki Suite három részben*. Lásd: Lajtha levele fiainak, 1954. szeptember 17. Lajtha-hagyaték, LLL-264.

16 A *Három noktürn* tételei a következő verseken alapulnak: I. Guy de Maupassant: *Nuit de neige*, II. Victor Hugo: *Nuits de juin*, III. Henri de Régnier: *Nuit d'automne*. (Lásd a mű kéziratát a Lajtha-hagyatékban.) Ki kell emelni továbbá a korszak hasonló koncepción alapuló emblematis darabját, Kodály *Nyári estéjét*, amely ugyanakkor apparátusában és századfordulós, sokszínű zenei stílusában egyedülállónak tekinthető mind a komponista, mind a korszak magyar szerenádzenéi között.

17 Az 1. vonóstrió tételei a Lajtha-hagyatékban őrzött kézirat alapján: „I. Marcia. Felvonulás – Aufmarsch – Arrivée devant la maison, II. Canzonetta. Az ablak előtt – Unter dem Fenster – Sous la fenêtre fermée, III. Fox-trott. Báli reminiscencia – Ballreminiscenz – Réminiscence du Bal, IV. Scherzo. Csendes duhajkodás – Gedämpftes Randalieren – Insouciance et tapage nocturne, V. Dialogue. Végül kinyílik az ablak – Das Fenster wird endlich geöffnet – La fenetre [sic] s’ouvre enfin, VI. Marcia. Elvonulás – Abmarsch – Départ.” A mű koncepciója meglehetősen közel áll Dohnányi Op. 10-es, szintén vonóstrióra írott Szerenádjához, ugyanakkor tételeinek sora párhuzamba állítható Mozart korai divertimentóinak tételrendjével. Lásd: Bíró: *Szerenád és divertimento a magyar zenében 1920 és 1956 között*, 34–35.

18 Breuer: i. m., 81–89.; uő: „Az avantgardista Lajtha”. *Magyar Zene*, 38/1. (1993. január), 5–12.

egyik utolsó darabjaként a vonóstrió-szerenád szokatlanul oldott, könnyed hangvéttel szólal meg, Breuer kifejezésével élve a szó legnemesebb értelmében „elegánsnak” nevezhető.¹⁹ A jelző egyúttal találóan utal a műfajválasztásra, ezen belül a megformálás jellegére is, ugyanis a darab egyértelműen 18. századi klasszikus mintákon alapszik. Klasszikus formaszerkezetek, levegős, könnyed hangszerkezeléssel, megkapó dallamossággal jellemzi a tételeket. Ugyanakkor a „Scherzo” és a „Dialogue” című tételekben határozottan magyaros karakterű elemek is megjelennek, melyek jelenlétét a mű bemutatójának recenziója is örömmel üdvözlötte.²⁰

A darabot 1930. január 9-én mutatta be a komponista egykori zenedei társai-ból álló Waldbauer-Kerpely kvartett. A mű ekkor még hét tételből állt: a végső formában a 4. és 5., „Duhajkodás” és „Szerelmi párbeszéd” című tételek közé ékelődött egy Intermezzo, amely az ablak kinyílását jelenítette meg.²¹ A darab fennmaradt forrásai ezt a változatot nem tartalmazzák. A Lajtha-hagyatékban őrzött szerzői kézirat a *Sérénade* egy későbbi változatát rögzíti, amelynek 2. és 5. tételei még a kompozíciós munka folyamatáról árulkodnak, s így értékes adalékokkal szolgálhatnak a mű bemutató utáni alakulásához.²² Az 1. fakszimilén a kézirat 5., „Dialogue” című tételének kezdete látható.²³ A tétel párbeszéd felrakása nyilvánvalóan utal a programatikus tartalomra, de közvetlen előzményként említhető Kodály *Triószerenádjának* szenvedélyes férfi-nő párbeszéde is.²⁴ A hegedű nyitódallama mégis inkább Bartók 1. vonósnégyesének vallomásos témájára emlékeztet. Továbbá érdemes megfigyelni a kézirat egyes notációbeli sajátosságait is, mint például a rendkívül differenciált előadói utasítások erősen szuggesztív vonalát, például a cselló Trisztán-motívumos belépése alatti crescendót. Mint tudjuk, műveinek előadásakor Lajtha szívesen vett részt a darabok betanításában, mondhatni az előadókkal együtt formálta meg azok papíron rögzített végső formáját.

A Lajtha-hagyatékban fennmaradt továbbá a mű végleges változatának kalligrafikus írással készült tisztázata, valamint ennek kéziratos szövegmódosításai. A teljes mű máig nincs kiadva, csupán a már említett „Dialogue” tétel jelent meg 1938-ban a brüsszeli *Revue Internationale de Musique* első számának kottamellékleteként.²⁵

19 Uott, 101.

20 Fábián László kritikája. *Muzsika*, II/1. (1930. január), 49.

21 Uott.

22 A hagyatékot jelenleg az MTA BTK Zenetudományi Intézetének 20–21. Századi Magyar Zenei Archívuma és Kutatócsoportja őrzi.

23 A részletet a zeneszerző jogutódjának, Lajtha Ildikónak szíves hozzájárulásával közöljük.

24 Kodály *Triószerenádjának* lassú tétele a kézirat tanúsága szerint eredetileg a „Dialogo” címet viselte, továbbá közismert Tátrai Vilmos visszaemlékezése Kodály Emma e tételhez fűzött magyarázatáról. Lásd: „Tátrai Vilmos”. In: Bónis Ferenc (szerk.): *Így láttuk Kodályt. Nyolcvan emlékezés*. Budapest: Püski, 1994, 89–92.

25 A vonóstriótétel olyan művek társaságában jelent meg, mint Walter Piston 2. vonósnégyesének 2. tétele (1935), Dallapiccola 1. *Kalevala-töredéke* (*Fragmento del Kalevala*, 1930), Messiaen négy Ondes Martenot-ra írt *Ünnepi vízizenéjének* részlete (*Extrait de la „Fête des belles eaux”*, 1937), Raymond Moulart *Lescamoteur* című dala (1921), valamint Aram Hacsaturján *Nous Vaincrons* című népdalfeldolgozása. Lásd: *Cahier de musique inédit. Supplément a la Revue Internationale de Musique*. Bruxelles, I/1. (1938. Mars–Avril). Korrektúrázott példány a Lajtha-hagyatékban.



1. fakszimile. 1. vonóstrió, Op. 9, „Sérénade”: 5. tétel, 1–11. ü. (szerzői kézirat, Lajtha-hagyaték)

Az Erdélyi estéknek sajnos nem maradt fenn semmilyen kéziratos forrása, amely betekintést engedne a mű keletkezésének folyamatába. Pedig egy ilyen kézirat érdekes részleteket árulhatna el a darabról, tekintetbe véve, hogy Lajtha közvetlenül a II. világháború befejezése után írta meg ezt a kiegyensúlyozott, túlnyomórészt derűs hangvétellű szerénádot. Számos dokumentum tanúsítja, hogy a háború válságos időszaka mennyire súlyosan érintette a zeneszerző szakmai és magánéletét.²⁶ Az egyik legfőbb pont számára mégis minden bizonnyal a trianoni határok visszaállítása lehetett. Lajtha Erdéllyel való szakmai kapcsolata a Bartók irányítása alatt megindult székelyföldi gyűjtésekkel kezdődött, és egész népzenei munkásságának egyik kulcsfontosságú vonatkozásaként volt jelen. Erdély visszacsatolása indította meg Lajtha 1940-es évekbeli történeti jelentőségű mezősegyi gyűjtéseit, a határok visszaállítása pedig a munka folytatását tette lehetetlenné.²⁷ Ilyen körülmények között Lajthát zeneszerzői ösztöne segítette. Mint Solymosi Tari Emőke megállapítja, Lajtha belső menekülésként épp ilyen válságos pillanatokban írta néhány varázslatosan szép vagy kirobbanóan vidám alkotását, mint a *Három noktürn*

26 Berlász: *Lajtha László*, 54–59.; uő: „Lajtha Lászlónak a Leduc Kiadóhoz intézett levelei I. 1943–1949”. *Zenatudományi Dolgozatok 1990–1991*. Budapest: MTA Zenatudományi Intézete, 1992, 115–131.

27 A szakirodalom szerint Lajtha családi vonalon is kötődhetett Erdélyhez, ugyanis édesanyjának felmenői innen származtak. Lásd: Breuer: i. m., 24–25.

vagy a *commedia dell'arte* figuráit megjelenítő *Capricciót*.²⁸ Figyelemre méltó, hogy Kodály *Triószerenádjának* és Bartók *Divertimentójának* komponálásakor ugyanazzal a zeneszerzői attitűddel találkozhatunk.

Az *Erdélyi esték* koncepciója részben a darab műfajbeli előzményeire támaszkodik, részben új kompozíciós eljárásokat vezet be. Akárcsak az énekes *Noktürnök* esetében, az egyes tételek a különböző évszakok estéit rajzolják meg, csak hogy ezúttal a helyszín Erdély. A zeneszerző a tételeket, a mű korai vonóstrió-párjához hasonlóan, ezúttal is atmoszférateremtő alcímekkel látja el (3. táblázat).

- | |
|--|
| <p>I. Tavaszi este vagy kora hold és a kökörcsines hegyi rétek</p> <p>II. Nyári este vagy a Végtelen melankóliája</p> <p>III. Őszi este vagy árnyak és csupasz fák</p> <p>IV. Téli este vagy szánut a ködben</p> |
|--|

3. táblázat. Az *Erdélyi esték* tételei

Újdonság viszont az egész művet átszövő, helyenként kifejezetten előtérbe kerülő népzenei dallam- és harmóniavilág. Tudjuk, hogy Lajtha határozottan elutasította az úgynevezett „folklorisztikus” zenét, sőt tagadta, hogy eredeti kompozícióiban népzenei használt volna fel. Egyik 1948-ban felolvasott írásában így fogalmazott: „Ha van *folklore imaginaire*, úgy a zenében található folklorisztikus elemek ennek a *folklore imaginaire*-nek elemei. Azt, hogy muzsikámnak magyar jellege van, nem tagadom. Nem is lehet másképp. Az anyanyelv, a hazai kultúra determinálja minden művész stílusát.”²⁹

A zeneszerző által leírt népzenefélével találkozunk az *Erdélyi esték* első, tavaszt felidéző tételében is. A szabad rondóformában szerkesztett tétel első zenei gondolata a cselló egy pentaton mag köré épülő dallama, amely a magas vonósok tremolója alatt bontakozik ki (*1a kotta*). Ennek továbbfejlesztése vezet el a dallam egy világosabb, immár dúr színezetű, díszítettebb, ugyanakkor himnikus környezetbe helyezett variánsához a hegedűn (*1b kotta*). A rondóforma tulajdonképpen kezdetét az ezek után megszólaló refrénanyag jelzi (*1c kotta*). Dallama az előbbi két dallamanyag leszűrt, tömörített változata, üde, táncos karakterrel. Ennél figyelemre méltóbb azonban a kísérete. A dallam első elhangzásának harmóniai alátámasztása egyetlen kivétellel csupa dúrhangzatból áll. Ezt a szokatlan harmonizációt jelen ismereteim szerint Lajtha elsőként itt használja, későbbi műveiben viszont többször idéz ehhez hasonló harmónialáncokat hasonló zenei textúrával, főként az emelkedettebb pillanatokban. E sajátos kompozíciós eszköz mögöttes, szimbolikus tartalmát az *Erdélyi esték* példájának forrása világíthatja meg valamelyest. Lajtha 1940-es széki gyűjtésében találkozott először a népi táncok dűrmixtúrás harmonizálásával, amely bizonyá-

28 Solymosi Tari: *Lajtha László: Három noktürn*, op. 34.

29 Lajtha László: „A népzene alkotói megközelítésének különbözőségei Bartóknál, Kodálynál és saját zenében”. In: Berlász (szerk.): *Lajtha László összegyűjtött írásai*, I., 134–135.

ra megragadta alkotói fantáziáját.³⁰ A kompozícióban persze nem törekedett az eredeti harmonizálásmód hű visszaadására, még kevésbé az autentikus népi előadás tükrözésére. Ehelyett saját zeneszerzői harmónia- és hangszínvilágába építette bele ezt az új irányvonalat. Az ekképpen kialakuló hangzásvilág, népzenei és impresszionista elemei ellenére, egészen egyéninek mondható, s minden megszólalásakor határozottan utal a darab szerzőjére. Visszatérve az idézett példához: a szerző a rondó-téma előadásmódjában a műfaj követelményeinek megfelelően szerénádszerű pizzicatokíséretet ír elő. Az *1a–c kotta* a három említett zenei részlet kezdetét idézi.

A mű második és harmadik tétele a szerénád árnyékosabb oldalait képviseli. A „Nyári este” expresszív, melankolikus, lassú fúga, amely közrezár egy rubato előadásmódú, népi cifrázatokkal díszített, improvizatív jellegű középhészt. A fúga a komponista korai alkotókorszakának talán leggyakrabban használt szerkesztési formája, de még az 1. vonóstrióval egy időben keletkezett *Trio concertant* (1928), valamint a nemzetközi elismertséget hozó, Coolidge-díjas 3. vonósnégyes (1930) súlypontja is egy-egy fúga-tétel.³¹ Az *Erdélyi esték*ben a fúga szigorát hamar feloldja a témát töredezett motívumcsírákká bontó népi recitálás és a szabad improvizatív hatású polifon játék. A tétel csúcspontjaként a fúgátéma homofon szerénádzenévé magasztosul, az első tételben megismert dúros harmonizálással és vibráló, tág fekvésű, „hárfázó” kísérettel. A visszatérésben egyszer hangzik el a fúgátéma, de jelentősen átértelmezett kontextusban, míg végül fokozatosan felbomlik.

Az „Őszi este” zaklatottan száguldó, terjedelmes scherzo. Alapgesztusa szűk körben forgolódó sejtelmes motívum, amely szinte megszakítás nélkül végigkíséri a szonátaszerűen alakuló tételt. Aszimmetrikus alapléttetése alapvetően hozzájárul a tétel nyugtalan, bizonytalanságot keltő hangulatához. Azonban a befejezés előtti pillanatban visszatér az 1. tétel pentaton dallamának egy variánsa, „szerénados” felrakásban: a végsőig tágított hangzástérben a hegedű éteri magasságokban játszott tremolója és a cselló széles arpeggiói között szólal meg a magyar dalam. Így ez a legkomorabb hangvételű tétel is pozitív kicsengést kap.

Végül az utolsó tétel néhány mozzanatra hívnám fel a figyelmet. A Bartóknál és Kodálynál megszokott táncfinálé helyett Lajtha sajátosan eklektikus zárótételt állít össze. A felhasznált anyagok között találunk itt olaszos saltarellót középkorias kvartmixtúrával, impresszionista harmonizálást népies fordulatokkal színezve, sőt virtuóz cigánymuzsikát is. Tallián Tibor a zeneszerző stílusának egyik kulcselemeként határozza meg ezt az eklektikát, amelyet Lajthának szintén a francia zenéből volt alkalma elsajátítani.³² A darab utolsó előtti pillanatában a komponista beiktatott egy egyedülállóan beszédes momentumot, önkifejezésének talán

30 Avasi Béla: „A széki banda harmonizálása (Lajtha László gyűjtése és lejegyzése alapján)”. *Néprajzi Értesítő*, XXXVI (1954), 25–45.

31 Erről bővebben lásd: Breuer: i. m., 92–107.

32 Tallián megállapítása szerint Lajtha nem „személyes vagy nemzeti motívumokat akart eltanulni a franciáktól, hanem a szabad, racionális válogatás, az eklektika módszerét”. Lásd: Tallián Tibor: *Magyar képek. Lajtha László munkássága 1940–1944*. Előadás a Bartók Rádióban. 1993. október 14. Idézi: Solymosi Tari: *Lajtha László, a nemzeti és nemzetközi mester*.

<http://lajtha.hagyományokhaza.hu/index.php?menu=517>

a) $\text{♩} = 176$

pp point d'archet, restez sur la corde
pp point d'archet, restez sur la corde

p dolcissimo

b) $\text{♩} = 80$

pp dolcissimo

pp

c) $\text{♩} = 184$

mf pizz. mf grazioso spicc. spicc. (pizz.)

mf pizz. mf

1a kotta. 3. vonóstríó, Op. 41, Erdélyi esték, 1. tétel, 1–15. ü.

1b kotta. 3. vonóstríó, Op. 41, Erdélyi esték, 1. tétel, 76–88. ü.

1c kotta. 3. vonóstríó, Op. 41, Erdélyi esték, 1. tétel, 114–122. ü.

(© by Universal Edition A.G., Wien – PH 383)

[illegible]

b)

Rubato

$\text{♩} = 88$

M - meg - en - ged - je Szék és - ro - sa Ha nem vo - tam jo la - ko - sa

$\text{♩} = 84$

é - des a - nyám n - nem gon - dat re - jám Nem vi - selsz több gon - dat re - jám. gon - dat re - jám.

2a kotta. 3. vonósríó. Op. 41, Erdélyi esték, 4. tétel, „ki Erdélyből” (© by Universal Edition A.G., Wien – PH 383)
2b kotta. „Széki keszmes”. Énekelte: Kis Sándor. Széki gyűjtés, 40. dallam

legközvetlenebb megnyilvánulásaként. A zene addigi megszakítatlan sodrása egyszerre megáll, és a „ki Erdélyből” feliratnál átlép egy másik dimenzióba: metrum nélküli repetíciós kíséret fölött a hegedűszóló egy erdélyi siratót idéz. Erről fennmaradt Lajthának egy már sokat idézett visszaemlékezése: „Avasi most rakja össze a széki gyűjtést. Megmutattam neki a Trió utolsó tételét a 'ki Erdélyből' részt. Nem ismert rá arra a széki keservesre, amely erre inspirált. Bene, – mondtam, benissimo!”³³ Bár a dallam eredetét eddig a szakirodalom nem említette, megállapíthatjuk, hogy a Lajtha által gyűjtött és a Széki kötetben közölt dallam (2b kotta) több pusztai inspirációnál. A zeneszerző pontosan követi az idézett népdal körvonalait, és saját hangján, népi hangszeres díszítésekkel gazdagítva mondja el a maga búcsúénekét Erdélytől (2a kotta).

33 Lajtha levele feleségének, 1953. július 26. Lajtha hagyaték, LLL-248.

ABSTRACT

VIOLA BIRÓ

OBSERVATIONS ON LÁSZLÓ LAJTHA'S SERENADE MUSIC

Hungarian serenades composed in the first half of the 20th century were modelled primarily on Zoltán Kodály's *Serenade for two violins and viola* (1919–1920). László Lajtha, a colleague ten years younger than Kodály, following his own compositional style unique among contemporary Hungarian composers, created an intonation peculiar to his serenades. A considerable number of his chamber music compositions are related to the serenade genre, sometimes with a clear reference to it in their titles (String trio no. 1, op. 9, „Sérénade”, Three nocturnes, op. 34, String trio no. 3, op. 41, „Transylvanian Evenings”). The present paper gives a short outline of the history of the genre in the 20th century, focusing on Lajtha's works, giving special attention to one of his most balanced compositions in his serenade music. *Transylvanian evenings* (1945) – contradicting the context in which it was composed – creates an idealized musical representation of a country newly lost to Hungary.

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. Since September 2013 she has been a junior research fellow at the Bartók Archives of the Hungarian Academy of Sciences' Institute for Musicology.

Szabó Ferenc János

LAJTHA LÁSZLÓ FIATALKORI ZONGORAMŰVEI*

Lajtha László zongoraművei nem részei a mai zongorarepertoárnak. Hangversenyeken a húszas évek után legközelebb csak a 90-es években hangzottak el,¹ de azóta sem nyertek polgárjogot a koncertéletben, az időről időre meghirdetett nemzetközi vagy hazai zongoraversenyeken a kötelezően választható 20. századi magyar repertoárban nem szerepelnek. Nehézségi szintjük alapján az erősebb középiskolai vagy felsőoktatásban megtalálhatnák a helyüket, azonban az elmúlt 10-15 évben nem találkoztam olyan zongoristával, aki tanulmányai során Lajtha-művet játszott volna. Mindössze egy lemezeről van információnk, amelyen Lajtha zongoraművei hallhatók, azonban ez is külföldi lemezcég kiadványa.² Talán ez a CD tehet arról, hogy a Hungaroton – a „First recording” műsorpolitika előnyben részesítése révén – nem vette fel repertoárjába Lajtha zongoraműveit.

Lajtha László zongoraműveinek nagy részét fiatalon, 26 éves kora előtt írta. Első opusai között két fennmaradt és egy elveszett több tételes zongoraciklust, valamint egy tekintélyes terjedelmű szonátát találunk. Ez nyilvánvalóan a zongoraművészek készülők Lajtha bemutatkozása, önkifejezése, ugyanakkor hozzá kell tennünk azt is, hogy pályakezdő zeneszerzőként karrierje előremozdítása érdekében leginkább zongorára írott művek előadásában bízhatott – mint ahogy ez meg is valósult a húszas években: a korai zongoraművek közül néhány még Bécsben, Schönberg *Privatauführungen für neue Musik* sorozatában is elhangzott (1. táblázat a 336. oldalon).³

Különös dichotómia tűnhet fel Lajtha korai zongoraműveinek címadását tekintve: beszélt és írott nyelvi, nem zenei műfajok – írás, mese – ellensúlyát képezi az abszolút zenei műfaj, a zongoraszonáta, illetve az először cím nélkül megjelent *Andante con moto*. Mintha a zeneszerző műfaji és formai útkeresésének tanúi len-

* A 2013. február 16-án, az MTA BTK Zenetudományi Intézet Lajtha László emlékkonferenciáján tartott előadás írott változata. A tanulmány megjelenését a TÁMOP- 4.2.2/B-10/1- 2010- 0022 „Aktív szakmai fejlesztés az LFZE Doktori Iskolában” projekt támogatta. Köszönöm Schmidt Szuzsannának a kottapéldák elkészítésében nyújtott segítségét.

1 Lajtha műveinek hangverseny-előadásairól lásd Lajtha Lászlónak az MTA BTK Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívumában hozzáférhető hagyatékát.

2 *László Lajtha: Piano Works*. Előadó: Körmendi Klára. Marco Polo CD 8223473, publ. 1992. A CD kísérőszövegét Solymosi Tari Emőke írta.

3 Ezekről az előadásokról és az itt megszólalt Lajtha-művekről lásd: Breuer János: *Fejezetek Lajtha Lászlóról*. Budapest: Zeneműkiadó, 1992, 34–35.

Op.	Cím	Év
1	<i>Egy muzsikás írásaiból</i>	1912-13
2	<i>Mesék I.</i>	1914
[-	<i>Mesék II.</i> (elveszett)	1914-18]
3	<i>Sonate pour le piano</i>	1914/1916
-	<i>Prelűd</i> (Andante con moto)	1918
14	Hat zongoradarab	1930
-	<i>Trois Berceuses</i>	1955-1957

1. táblázat. Lajtha László zongoraművei

nének: a programzene és az abszolút zene közötti állásfoglalás kényszere, valamint a formai problémák megoldásának különböző lehetőségei érződnek a címadásokon. A programzene ezúttal inkább francia, mintsem német eredetű, közelebb áll Debussyhez, mint Richard Strauss-hoz. További példaképeket keresve megemlíthető, hogy Lajtha párizsi tanára, Vincent d'Indy első opusa szintén egy zongoraszonáta volt. Lajtha egy 1910-ben megjelent kritikájában feltűnően sokat foglalkozik a forma problémájával, s itt fedezhetjük fel, hogy a karakterdarabok egyik formai mintája talán Grieg lehetett, akinek darabjait e cikkben „összerakott, mozaikszerű, apró hangulat-darabkák”-ként jellemzi – feltehetőleg a *Lírikus darabokra* gondolva.⁴ Ezzel szemben a *Szonáta* nagy ívű formájára d'Indy zeneszerzés-tanítása lehetett hatással, mely Beethovent és Franckot helyezte a középpontba.⁵ S ha az évszámokat nézzük, feltűnhet, hogy éppen ezekben az években fordul majd Debussy is a szonáta műfajához, igaz, amikor ő a kamaraszonátáit írja, Lajtha már nem Párizsban működik.

Lajtha 1909-ben tette le az érettségi vizsgát, ekkor már két éve a zeneakadémiai zongoratanácsok előkészítő osztályának hallgatója volt.⁶ Ez év őszén kezdte zeneszerzés-tanulmányait, majd 1910-ben egy rövid ideig Bartók zongoratanácsába járt, év közben azonban kimaradt.⁷ Zongorajátéka szempontjából nem elhanyagolható, hogy 1910-ben és 1911-ben Genfben a Liszt-növendék Bernhard Stavenhagennél is tanult.⁸ 1909-ben három hónapot Lipcsében töltött Bach művészetének megismerése, valamint a fuga műfajának elsajátítása végett⁹ – ennek eredményei

4 Lengyel András: „Lajtha László elfelejtett kritikája Farkas Ödön Ady-dalairól”. *Magyar Zene*, XVII/1. (1976. március), 91–92. A kritika első megjelenése: *Nemzeti Ifjúkor*, 1910. december 12.

5 Andrew Thomson: „Indy, (Paul Marie Théodore) Vincent d'”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition*. London: Macmillan, 2001, Vol. 12, 370–375., ide: 371.

6 Breuer: *Fejezetek...*, 20.

7 Uott, 21.

8 Solymosi Tari Emőke: *Lajtha László, a nemzeti és nemzetközi mester. Az életút összefoglalása és archépvázlat*. Online publikáció a Hagyományok Háza weboldala. <http://lajtha.hagyomanyokhaza.hu/index.php?menu=517> (letöltve 2012. december 20-án).

9 Breuer: *Fejezetek...*, 22.

már legelső opusaiban jelentkeznek teljes fúgatételek formájában vagy hosszabb tételek imitációs epizódjaiként. 1911 és 1913 között fél tanéveket töltött Párizsban, Vincent d'Indy növendékeként.¹⁰ A Schola Cantorum Magyarországon ekkor még nagyrészt ismeretlen repertoárja, valamint Debussy, Ravel, Dukas, Florent Schmitt és Stravinsky párizsi ősbemutatói inspiráló közeg lehettek a fiatal zeneszerző számára. 1914-ben frontszolgálatra jelentkezett, négy évig szolgált a magyar királyi 72. honvéd tábori ágyús ezrednél az első világháborúban.¹¹ Korai zongoraművei ebben az évtizedben, 1912 és 1918 között keletkeztek.

„Soha senkit be nem engedtem a műhelyembe – soha senkinek nem mutattam, csak kész opust” – írta 1916-ban későbbi feleségének, Hollós Róának.¹² Az itt vizsgált zongoraművek tehát első felelősséggel vállalt művei. Közülük is a legelső az *Egy muzsikusi írásából* címet viselő kilenc fantázia. A tételek programszerű feliratai csak a tartalomjegyzékben olvashatók, az egyes „írások” fölött csak sorszámok állnak. A feliratok nagy része melankolikus-szentimentális hangvételi, például „Nyugtalan sóhajtás a tavaszi éjszakába”, vagy a hetedik tétel zsoltáridézete: „...mint az árnyék mikor elhanyatlik, el kell mennem; és ide és tova hanyattatom mint a sáska... (Zsolt. 109)”.¹³ Miként azt Büky Virág feltételezi, lehetséges, hogy Bartók I. zenekari szvitjének Lajtha által készített négykezes átirata helyett jelent meg ez a ciklus a Rózsavölgyi kiadónál.¹⁴

A három vizsgált mű közül legkönnyebben a 11 tételes, Bartóknak dedikált Op. 2-es *Mesék* adja meg magát a hallgatónak, csak sajnálhatjuk, hogy második kötetét elvesztésként kell számon tartanunk. Akárcsak Debussy prelűdjeiben, Bartók *Három burlesztékjében* és *Vázlatok* (Op. 9b) című zongoraciklusának némely tételében, minden meséhez zárójeles, legtöbbször három ponttal kezdett és zárt felirat tartozik, azonban míg Debussy a prelűdjei után, Lajtha – Bartókhoz hasonlóan – a tételek elején közli a művek programját. Lajtha feliratai olykor ismét szentimentálisak, nosztalgikusak, hangulatuk az elmúlást idézi fel, mint például a 3. mesénél: „Kis mese a csendről, a sötétről, a várásról és egy nagy karosszékről”, vagy a 7. mesénél: „Kis mese a virágzó gesztenyefa allée-ról, a terasseon felejtett kis csipkeken-dőrről és a nagyonnagyon-ról”.

A ciklus címével kapcsolatban érdemes megjegyezni, hogy létezik két további *Mesék* című ciklus, amelyek néhány évvel korábbiak Lajtha sorozatánál. Tarnay Lajos *Mesék* című dalciklusa 1905-ben jelent meg a Singer és Wolfner kiadónál. E dal-

10 Uott, 22–23.

11 Mihailovich Ödönnek a kultuszminiszterhez intézett kérvénye alapján, a kérvényben Mihailovich Bartók ösztönzésére kéri Lajtha felmentését a katonai szolgálat alól. A levelet idézi: Breuer: *Fejezetek*, 31. Először Denijs Dille adta közre: Yves Lenoire (ed.): *Béla Bartók. Regards sur le passé*. Louvaine-La-Neuve: Institut Supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, Collège Érasme, 1990, 186–187.

12 Idézi: Breuer *Fejezetek*..., 26.

13 Az idézet pontos helye a Bibliában: 109. zsoltár 23. vers

14 Büky Virág: „Suite négy kézre. Gondolatok Bartók I. szvitjének Lajtha-féle négykezes zongoraátíratáról”. Előadás a Lajtha László születésének 115. és halálának 45. évfordulója tiszteletére rendezett zene tudományi konferencián az MTA Zene tudományi Intézetében 2008. február 16-án. Köszönöm Büky Virágnak, hogy előadásának szövegét a rendelkezésemre bocsátotta.

ciklusban a Hófehérkéhez, a Csiperózsikához és más ismert mesékhez írt dalok találhatóak Farkas Imre verseire. Farkas Ödön *Mesék* című zongoraciklusa szintén 1905-ben jelent meg Bárd Ferencz és Testvére kiadásában. Figyelemre méltó, hogy Lajtha a már említett, a *Nemzeti Ifjúkor* című ifjúsági folyóiratban megjelent, 1910-ben írott kritikájában éppen Farkas Ödön frissen megjelent műveit, Ady Endre versére írott dalait kritizálja. A kritikából ugyan nem derül ki, de nem is kizárható, hogy Lajtha ismerte Farkas Ödön zongoraciklusát. Feltűnhet, hogy Farkas Ödön ciklusa is két füzetben jelent meg, s bár Lajtha az Op. 2-es *Mesék* füzetére nem írt sorszámot, a későbbi, elveszett második füzetrel lett ez a ciklus is kétrészes. Farkas Ödön és Lajtha meséi között zenei vagy címbeli párhuzamot nem találni.

A háromtételes *Zongoraszonáta* rendkívül bonyolult mű, ajánlása Szántó Tivadar zongoraművésznek és zeneszerzőnek szól. Utólag, a szerző halála után kapta az Op. 3-as jelölést, mivel az eredetileg ezt viselő vonóshatos elveszett. Lajtha valószínűleg azért nem adott a Szonátának eredetileg opusszámot, mert – egy későbbi levelének utalása szerint – nem érezte elég jól sikerültnek.¹⁵ Az ősbemutatón, egy 1919. május 14-én lezajlott, Kassák Lajos által szervezett hangversenyen a szerző játszotta a Szonátát – a koncert nem éppen ideális körülményeit Breuer János részletesen tárgyalja¹⁶ –, s a mű technikai és zenei nehézségét tekintve nem csoda, hogy a Szonáta e hangverseny óta nem szólalt meg koncertpódiumon. Kot-táját végiglapozva képet kaphatunk Lajtha zongorajátékának minőségéről is: egymásra torlasztott tremolók, akkordtömbök, kvarttrillák, hatalmas ugrások és más, kifejezetten nehéz technikai elemek tarkítják az amúgy zeneileg is talán túl sűrű és bonyolult szövésű darabot.

A rövid, később *Prelúd* címmel megjelent tétel először a Kassák által szerkesztett *Ma* című folyóirat hasábjain látott napvilágot faksimile kiadásként. Solymosi Tari Emőke műjegyzéke szerint 1918-ban, talán a fronton keletkezett.¹⁷ 1970-es kiadásának címlapján egy Vasarely-kép látható – említésre érdemes művészettörténeti párhuzam mutatkozik e tekintetben a zongoraművek kapcsán: az Op. 1 és az Op. 2 címlapjának grafikája is Kozma Lajos alkotása.¹⁸

Breuer János lázongó expresszionizmusról,¹⁹ szuverén avantgarde-ról²⁰ ír, amikor Lajtha első opusait jellemzi. Valóban, a műveket hallgatva Schönberg zongoraművei, illetve Berg Op. 1-es *Zongoraszonátája* is eszünkbe juthat. Az expresszivitást segítik elő a rendszerint lassú tempóban előforduló aszimmetrikusan bővített metrumok, amelyek hol a lélegzet fennakadását, hol pedig az utolsó ütés szélesítését szolgálják (*1a–b kotta*).

15 Solymosi Tari: *Lajtha László...*, 85. jegyzet

16 Breuer: *Fejezetek...*, 32–33.

17 Solymosi Tari Emőke: *László Lajtha: Piano Works*. A Marco Polo CD kísérőfüzete.

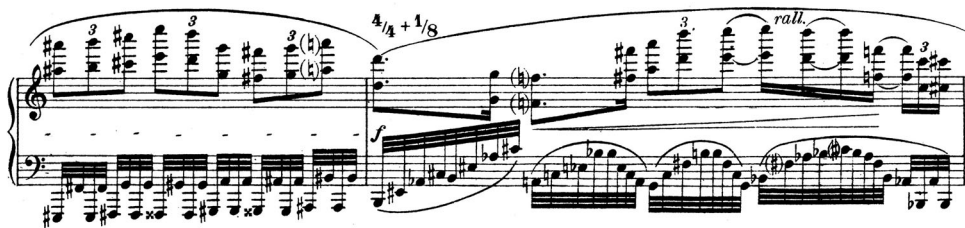
18 Az Op. 1 esetében ezt Breuer János is megemlíti, lásd: Breuer: *Fejezetek...*, 27.

19 Uott, 97.

20 Breuer János hangverseny-ismertetője a Lajtha-hagyatékban, lelőhely: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 20–21. Századi Magyar Zenei Archivum



1a kotta. Lajtha: Mesék, Op. 2, No. 3. (© by Editions Musicales Alphonse Leduc, Paris)



1b kotta. Lajtha: Sonate pour le piano, Op. 3, 1. tétel (© by Editio Musica Budapest)

Nagy gesztusok, széles arpeggiók, tág fogású vagy már-már clusterfelrakású akkordok, sűrű szövésű polifónia uralja ezt a zenét. Ez a fajta zongorafaktúra helyenként Kodályt, illetve Bartók elégiáit juttathatja eszünkbe. D'Indy végletes katolicizmus nem gyakorolt igazán nagy hatást Lajtha fiatalkori zongoraműveire, az *Egy muzsikás írásából* 7. tételének bibliai mottója is inkább az elmúlás miatt van jelen.

Lajtha zongoraműveiben megnyilvánuló zenei nyelvének visszatérő elemei a tercek, melyek általában melankóliával járnak együtt: a *Mesék* 4. tételében az aranyhajú királykisasszony nosztalgiját, az 5. mesében a szomorúságot, az 1918-ban megjelent *Andante con moto*-ban pedig talán távoli katonai trombitaszignál reminiszenciáját hordozzák.

(... és akkor az aranyhajú király -
kisasszony ott, az ibolyás réten ...)

Allegretto innocamente



2a kotta. Lajtha: Mesék, Op. 2, No. 4 (© by Editions Musicales Alphonse Leduc, Paris)



2b kotta. Lajtha: Andante con moto

Lajtha olyannyira sajátjának érzi ezt a hangközt, hogy az *Egy muzsikás írásaiból* 2., „Levélféle magamról” című tételét ezzel indítja. Ugyanebben a tételben négy ütemmel később már felbontva halljuk a terceket – egy, a Bartók-életmű kapcsán is sokat emlegetett motívum formájában.



3. kotta. Lajtha: Egy muzsikás írásaiból, Op. 1, No. 2 (© by Editio Musica Budapest)

A szakirodalom nagy figyelmet szentel Bartók és Lajtha kapcsolatának, hangsúlyozva, hogy Bartók milyen sokat tett a nála 10 évvel fiatalabb zeneszerzőért.²¹ Bartók Lajtha életművében megfigyelhető zenei természetű hatásáról ugyanakkor kevés szó esik. Mindössze arról olvashatunk, hogy Bartók hatására indult el Lajtha első népzenei gyűjtőútjaira, Breuer János szerint valószínűleg Bartók javaslatára választotta ki azokat az erdélyi falvakat, ahol gyűjtött.²² Lajtha korai zongoraműveiben ugyanakkor ennél jóval jelentősebb Bartók-hatás érhető tetten. Figyelemre méltó párhuzamokat fedezhetünk fel a zongoraciklusok – különösen a Bartóknak dedikált *Mesék* – egyes tételei és Bartók ekkor már nyomtatásban hozzáférhető, főként zongorára írott művei között.

A *Mesék* második darabjának kezdete ritmikájában, karakterében és felrakásában is a 10. bagatellt idézi (4., 5. kotta). A *Mesék* 6. tételének és a 14. bagatellnek már a felirata (Valse) is közös. Bár Lajtha keringője háromnegyedben van leírva, míg Bartók bagatelljében a szerető háromnyolcadban táncol, az elhangolt keringőbasszus – amely ráadásul mindkét műben d-tonalitású – több mint feltűnő hasonlóságot mutat (6., 7. kotta).

21 Lajtha állítása szerint a korkülönbség ellenére olyan közeli viszonyba kerültek, hogy az első világháború előtt hetente kétszer-háromszor is együtt ebédeltek. Bartók 1920-tól kezdve nyilatkozataiban külföldön is népszerűsítette Lajthát, s 1924-ben ő írta az első lexikoncímzést Lajtháról a Londonban megjelent *Dictionary of Modern Music and Musicians* számára. Lásd: Breuer: *Fejezetek...*, 24–38.

22 Breuer: *Fejezetek...*, 24. Berlász Melinda szerint bár Lajtha összehangolta népzene gyűjtői tevékenységét Bartókéval és Kodályéval, mégis elkülönült tőlük az intézményes keretek miatt: Lajtha a Nemzeti Múzeum Néprajzi Tárának munkatársa volt. Lásd: Berlász Melinda: *Lajtha László*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984 / *A múlt magyar tudósai*, 12./, 9–10.



4. kotta. Lajtha: Mesék, Op. 2, No. 2 (© by Editions Musicales Alphonse Leduc, Paris)



5. kotta. Bartók: Tizennégy bagatell zongorára, Op. 6, No. 10 (© by Editio Musica Budapest)



6. kotta. Lajtha: Mesék, Op. 2, No. 6, Valse (© by Editions Musicales Alphonse Leduc, Paris)



7. kotta. Bartók: Tizennégy bagatell zongorára, Op. 6, No. 14, Valse (© by Editio Musica Budapest)

Lajtha keringőjének hangzásvilága mögött ugyanakkor jelen van a *Három burleszk* is, a zárata a *Perpatvart* juttathatja eszünkbe. Érdeemes megemlíteni, hogy éppen 1912. április 22-én került sor Párizsban Ravel *Valses nobles et sentimentales* című műve zene-kari változatának bemutatójára, amelyen tehát Lajtha László akár jelen is lehetett.²³

23 Barbara L. Kelly: „Ravel, (Joseph) Maurice”. In: Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary...*, Vol. 20, 864–878., ide: 875.

A *Mesék* keringőtétele azonban nem Ravel, hanem elsősorban Bartók keringőjének világát idézi.

A soron következő, 7. mese a 6. bagattellel állítható párba. A lefelé hajló, nagyobb lépésekben mozgó, mégis éneklő dallam mellé mindkét műben állandó hangköz kíséret társul. E mesében azonban felfedezhető még egy jelentős Bartók-párhuzam: a D-dúr tonalitás ismételt tonikai akkordjai alatt megszólaló, az akusztikus skála hangjaiból kiinduló, lefelé hajló dallam, majd a 6. ütemben megszólaló magas fekvésű dúrszeptimfelbontás eszünkbe juttathatja Bartók ekkor még csak kéziratban létező operáját, mely azonban szakmai körökben már ismert lehetett. Molnár Antal leírásából tudjuk, hogy Bartók a *Kékszakállú* befejezése után „turnusokban hívta meg rákoskeresztúri lakására híveit, hogy zongorán részeltessen bennünket a nagy esemény örömeiben”.²⁴ A tételt hallgatva nagyon úgy tűnik, hogy Lajtha is ott lehetett az egyik ilyen alkalmon (8–11. kotta).



8. kotta. Bartók: Tizennégy bagattell zongorára, Op. 6, No. 6 (© by Editio Musica Budapest)



9. kotta. Lajtha: Mesék, Op. 2, No. 7 (© by Editions Musicales Alphonse Leduc, Paris)

Mint azt Breuer János írja, 1915-ben, Lajtha háborús távolléte idején Bartók végezte az amúgy neki dedikált *Mesék* ciklus nyomdai korrektúramunkáit.²⁵ A fel-tűnő párhuzamokat látva és hallva kíváncsiak lehetünk, hogy Bartók mit gondolhatott a korrektúrázás során.

²⁴ Molnár Antal: *Bartók művészete. Emlékezésekkel a művész életére*. Budapest: Rózsavölgyi, 1948, 75.

²⁵ Breuer: *Fejezetek...*, 26.

(... kis mese a virágzó gesztenyefa allée-ről, a teraszon felejtett kis csipkekendőőről és a nagyonnyagon-ról ...) | (... petit conte d'une allée de châtaigniers en fleurs, d'une écharpe de dentelle oubliée sur la terrasse et du bonheur...)

Andante, ma non troppo
sempre legato

10. kotta. Lajtha: Mesék, Op. 2, No. 7 (© by Editions Musicales Alphonse Leduc, Paris)

54 Assai Andante $\text{♩} = 100-88$ Judith
Judit
Gol-de-ne Pracht!
Oh, be sok kincs!

55 Più tranquillo $\text{♩} = 84$ Blaubart Kékszakállú Reich bist du, oh
Mily gazdag vagy
Mei-ner Fe-ste Schatz-ge-wöl-be.
Éz a vá-ram kin-cses-há - za.

56 Più tranquillo $\text{♩} = 84$ Her-zog Blau-bart!
Kék-szu-kál-lú!

57 $\text{♩} = 84$ All' die Herr-lich -
Ti-ed most már

U. E. 7026.

11. kotta. Bartók: A kékszakállú herceg vára, Op. 11 (© by Universal Edition A.G., Wien – UE 13641)



15. kotta. Bartók: Három burleszk zongorára, Op. 8c, No. 3 (© by Editio Musica Budapest)

A tétel vége felé közeledve pedig a 10. bagatell ostinato fölött elhangzó kvarttémáját fedezheti fel az összefüggéseket talán túlságosan is kereső szem.



16. kotta. Lajtha: Sonate pour le piano, Op. 3, 3. tétel (© by Editio Musica Budapest)



17. kotta. Bartók: Tizennégy bagatell zongorára, Op. 6, No. 10 (© by Editio Musica Budapest)

Bár Lajtha e művek keletkezése idején már túl volt első népzenei gyűjtőútjain, mégis csak egyetlen valódi népdalt dolgozott fel bennük. A *Mesék* 8., „Gyermejtékdal” feliratú tétele a Bartók által a *Gyermekeknek* 1. füzetében is feldolgozott „Elvesztettem páromat” szövegkezdetű népdalra épül. Mint azt Breuer János is megállapítja, harmonizálása teljesen más, mint Bartóké.²⁶ Azonban azt a harmonizálási stílust, amelyet Lajtha itt használ, megtaláljuk egy másik, hasonlóan egyedi népdalfeldolgozásban: Bartók 4. bagatelljében, azaz a 14 bagatell egyetlen magyar

népdalt felhasználó tételében. Még a zárati moll szeptimakkord is egymásra rímel a két tételben, persze a „Mikor gulásbojtár voltam” bartóki harmonizálása kevésbé későromantikus, mint Lajtha tételéé (18–20. kotta).

Poco adagio e molto soave. ($\text{♩} = 84-88$)

pp legato

18. kotta. Lajtha: Mesék, Op. 2, No. 8 (© by Editions Musicales Alphonse Leduc, Paris)

Grave. $\frac{3}{4}$.

ff legatissimo

•Mi - kor gu - lás - boj - tár vol - tam, Gu - la mel - lett ei - a - lud - tam.

Föl - eb - red - tem éj - fél - táj - ba'. Egy bar - mom sincs az ál - lás - ba'.

p poco cresc. *p cresc. molto* *ff*

19. kotta. Bartók: Tizennégy bagatell zongorára, Op. 6, No. 4 (© by Editio Musica Budapest)

a tempo

mp

pp

20. kotta. Lajtha: Mesék, Op. 2, No. 8 (© by Editions Musicales Alphonse Leduc, Paris)

Hogy Lajthát komolyabban is foglalkoztatta az „Elvesztettem páromat” kezdetű népdal, jelzi, hogy 15 évvel később újra felhasználta, a Molnár Imrével közösen kiadott *Játékország* című, népi gyermekjátékokat bemutató kötetében.²⁷

A népzene ezen a népdalfeldolgozáson kívül néhány furulyadallamra emlékeztető motívum képében is jelen van a zongoraművekben. A *Mesék* utolsó tétele – felirata szerint „népmese” – fő dallama ugyan nem népi, de második felének a *guisa di flauto rustico* feliratú szóló fuvoladallama már kimondottan a népi furulyajátékot idézi.

21. kotta. Lajtha: *Mesék*, Op. 2, No. 11 (© by Editions Musicales Alphonse Leduc, Paris)

Ennél jóval rejtettebben, de szintén népi furulyadallamra emlékeztet ugyan ezen ciklus 3. tételének recitáló motívuma.

22. kotta. Lajtha: *Mesék*, Op. 2, No. 3 (© by Editions Musicales Alphonse Leduc, Paris)

27 Molnár Imre – Lajtha László: *Játékország*. Budapest: M. Kir. Egyetemi Nyomda, 1929, 13.

A Szonáta második tételében pedig egy rusztikus epizód képezi Lajtha népzenei tevékenységének lenyomatát.



23. kotta. Lajtha: Sonate pour le piano, Op. 3, 2. tétel (© by Editio Musica Budapest)

Végül fel kell tennünk a kérdést, mit árul el a huszonéves Lajtha László személyiségéről a zenéje? A lassú tételek melankóliája, a gyors tételek szigorú, szinte visszafogott feszessége, az expresszív, lázongó pillanatok, a „Levélféle magamról” gondterhelt tépelődő karaktere, a sokszor nosztalgikusan merengő, ráadásul zárójelbe tett címek egy koraérett, komoly, sőt megkomorodott felnőtt embert állítanak elénk – ugyanakkor ez a felnőtt ember még épp hogy csak elmúlt húszéves. A már a címéből is nyilvánvalóan önmagára utaló első opus zenéje ideges, vibráló, nyugtalan, Breuer szavaival élve „wertheri világfájdalom életérzése” van benne.²⁸ – De honnan ez a világfájdalom? Hiszen Lajtha abban a szerencsés helyzetben volt, hogy külföldön is tanulhatott, világot láthatott. Az, hogy a részletesen kifejtett címek zárójelbe vannak téve, érzésem szerint nem azt jelzi, hogy ezek mellékes, vagy alternatív feliratok lennének. Inkább a magát meg-nem-értettnek érző embernek éppen a közölni kívántak fontosságát kiemelő legyintései. Még azt sem tartom kizártnak, hogy a fiatal zeneszerző párizsi és budapesti, főleg Bartók-élményei okoztak számára valamiféle gátlást, amelynek hatása e műveken is érződik.

A Lajthára jellemző, melankolikus hangulatú terceket egyébként Bartóknál is megtaláljuk, elég, ha a *Négy siratóének* első darabjára, a *Gyermekeknek* záró, „Halotti ének” című darabjára, vagy valamivel későbbi példaként az Op. 14-es *Szvit* zárótételére gondolunk (24. kotta). A 20. század tízes éveiben valóban sok minden adhattott okot erre a rossz közérzetre. Mégis mind Bartóknál, mind Lajthánál elsősorban a művek zenei tartalmán múlik, hogy elhisszük-e komoly tekintetüket, vagy

28 „A fantáziák alkotója a wertheri világfájdalom életérzéseit írja ki magából.” Breuer János hangversenysmertetője, ld. a 20. lábjegyzetet.



24. kotta. Bartók: Négy siratóének zongorára, Op. 8b, I. tétel (© by Editio Musica Budapest)

inkább modorosnak, pózolóknak érezzük azokat. Ami pedig éppen a zenei tartalmat és a megfogalmazást illeti, igaznak látszik Breuer megállapítása, miszerint az első három opus zenei nyelvét Lajtha hamar levetkőzi.²⁹ A zongoraművek után a zeneszerző figyelme a kamarazene felé irányult. Az Op. 4-es zongoraötösben, majd az Op. 5-ös első vonósnégyesben egyre inkább tisztul a kottakép, a hangzásvilág. Talán a vonós hangszerekre való komponálás fogta vissza a zeneszerző kezét, szelídítette meg a komponista-előadó saját zongoristakészségeire megálmódott lázongó gesztusait, s nyitott ajtót egy új zenei világgépekné.

Az 1a, 2a, 4., 6., 9., 10., 18. és 20–22. kottát az Editions Musicales Alphonse Leduc, Paris, az 1b, 3., 5., 7., 8., 12–17., 19., 23. és 24. kottát az Editio Musica Budapest, a 11. kottát az Universal Edition A.G., Wien szíves engedélyével közöljük.

²⁹ Breuer János hangversenyismertetője, ld. a 20. lábjegyzetet.

ABSTRACT

FERENC JÁNOS SZABÓ

THE EARLY PIANO WORKS OF LÁSZLÓ LAJTHA

The first published compositions of László Lajtha were written for the piano. These early pieces amount to almost three-quarters of all his works for piano solo. They are linked to each other by the choice of instrument, a firm musical resolution and their composition style. After these works László Lajtha's interest was attracted towards chamber music genres; his homogeneous style gradually changed. According to the literature on Lajtha, the early piano works are devoid of any impact; their style is individual, but was later abandoned by the composer. In spite of this Lajtha could not remain free of the style of his models, mainly Béla Bartók. The impact of Bartók can be felt not only in the sonority of these works, but also in their particular details. In this study I examine Lajtha's piano works written before 1918, the personality and pianistic peculiarities of the young composer, and I demonstrate the unavoidable profound influence of Bartók on the young Lajtha.

Ferenc János Szabó (1985, Pécs) musicologist, pianist. Secondary studies in choir conducting, composition and piano in Pécs and Budapest. Graduated with honours from the Ferenc Liszt Music Academy as a piano pupil of Jenő Jandó and Sándor Falvai in 2008. In the same year he started doctoral studies for DLA degree in piano playing and PhD in musicology (supervisor for both: Anna Dalos), and a master course in chamber music at Kunstuniversität Graz. In the first half of 2011 he worked as a contributor at the Liszt Ferenc Memorial Museum and Research Center. Since September of the same year he has been a junior researcher at the Institute for Musicology (Research Centre for the Humanities, The Hungarian Academy of Sciences). He has won several prizes at international competitions as the pianist of the Piano Trio „Trio Duecento Corde”. He holds the Annie Fischer scholarship. His research field as a musicologist is the history of Hungarian sound recording and Hungarian operatic performance. He has given papers and published studies on these themes and on Liszt. Since July 2012 he has been a member of the Archives and Research Group of 20th–21st Century Hungarian Music at the Institute for Musicology; since March 2013 he has been a piano accompanist at the Ferenc Liszt Music Academy in the classes of Éva Marton and Andrea Meláth. From September 2013 he holds a postdoctoral scholarship of the Hungarian Academy of Sciences.

KEDD DÉLUTÁNI ZENETUDOMÁNY VI.

A Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem
Zenetudományi és Zeneelméleti Tanszékének
tudományos előadássorozata – az őszi félév utolsó programja:

2013. november 19.

Büky Virág

(MTA BTK Zenetudományi Intézet, Bartók Archívum)

„DITTÁÉ” – AZ ÉJSZAKA ZENÉI

Az előadás 16.30-kor kezdődik.

Helyszíne a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem
Ligeti György épületének (VII. ker. Wesselényi utca 52.)
földszinti, 018-as terme.

Az előadás nyilvános, a belépés díjtalan.

A programot vezeti: Péteri Lóránt