

Magyar ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

LII. évfolyam, 2. szám · 2014. május

Szerkesztő / Editor:

Péteri Judit

Szerkesztőbizottság / Editorial Board:

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

Tanácsadó testület / Advisory Board:

Malcolm Bilson (Ithaca, NY), 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

- 125 BOJTI JÁNOS
A szenvedés mint alapvető népi életérzés Muszorgszkij művészetében
136 Suffering as Basic to Folk Emotional Life in the Music of Mussorgsky
(Abstract)
- 137 BÜKY VIRÁG
Dittáié – az éjszaka zenéi
158 To Ditta – the Night’s Musics (Abstract)
- 159 PÉTERI LÓRÁNT
Az új zenéről szóló közbeszéd és a zenepolitika összefüggései
az 1960-as évek első felének Magyarországon
Mihály András 3. szimfóniájának fogadtatása
172 The Reception of András Mihály’s Third Symphony (1962):
Discourse on New Music and Cultural Politics (Abstract)

MŰHELYTANULMÁNY – WORK IN PROGRESS

- 175 TORNyai Péter
Egy antiklasszikus klasszikus
Alla danza tedesca
203 An Anti-Classical Classic
Alla danza tedesca (Abstract)
- 205 V. SZÚCS IMOLA
„Ének őrzi az időt”
Újra a Bartók-egyneműkarok szövegforrásainak nyomában
223 „Singing Preserves Time”
*Once More on the Trail of the Textual Sources of Bartók’s Choruses for Male
or Female Voices* (Abstract)

RECENZIO – REVIEW

- 224 KOMLÓS KATALIN
Carl Philipp Emanuel Bach: „Kenner und Liebhaber” Collections I–II
- 228 RICHTER PÁL
„Csupa kérdés és talány”
A Deák–Szentcsékes kézirat

A LAP MEGJELENÉSÉT TÁMOGATTA:
NEMZETI KULTURÁLIS ALAP



Bojti János

A SZENVEDÉS MINT ALAPVETŐ NÉPI ÉLETÉRZÉS MUSZORGSZKIJ MŰVÉSZETÉBEN*

A *Szovremennjyik* folyóirat 1865-ös évfolyamának 1. számában jelent meg Alekszandr Osztrovszkij komédiája, *A vajda*, amelynek egy betétdalát a 26 éves Muszorgszkij megzenésítette *Bölcsődal Osztrovszkij „Vajdájából”* címmel, 1865. szeptember 5-i szerzői dátummal. Az ajánlás a zeneszerző fél évvel korábban elhunyt édesanyjának szól. A dalból egy második változat is készült *Aludj, aludj el, paraszfiú* (Спи, усни, крестьянский сын) címen, föltehetőleg a kinyomtatása idején, 1870–71-ben. Ez a bölcsődal a fiatal, egyéni hangjára rátaláló zeneszerző szertelenségektől sem mentes első, korai korszakának egyik legkiegyensúlyozottabb, legérettebb darabja. Muszorgszkij szövegválasztása nem véletlenül esett Osztrovszkij komédiájára, amelyet szerzője az 1861-es oroszországi jobbágyszabadítás küszöbén kezdett el írni, és nem sokkal a reformok életbelépése után jelentetett meg. A színmű sok más irodalmi alkotással, publicisztikai írással és esszével együtt az oroszországi jobbágyviszonyok elleni tiltakozás és kritika részeként a demokratikus értelmiség álláspontját tükrözte e kardinális kérdésben. Muszorgszkijt erősen foglalkoztatta a paraszti tömegek sorsának alakulása. Földbirtokos nemesi család gyermekeként, apai ágon jobbágy származású nagyanyával, falusi környezetben nevelkedett 10 éves koráig, s később, az iskolai szünetekben, majd nyári szabadságai idején is sűrűn megfordult vidéken. A jobbágyszabadítás után tevékenyen kivette részét a reform gyakorlati megvalósításának teendőiből, szimpátiával figyelte a parasztok szerveződéseit, szembeállítva azokat a vidéki nemesség bornírt sérelmi handabandázásával. Gyermekkora jobbágy környezetben telt, népmesék és népdalok igézetében, s ezért zeneszerző társainál is fogékonyabb volt a paraszti folklorra, bár nem zárkózott el a városi népies románc világa elől sem. Éles szemű megfigyelőként tanulmányozta az embereket, nagy előszeretettel a falusi népesség különböző figuráit. Zeneszerzőként vallotta, hogy a művész nem bújhat el a társadalmi problémák elől, s a célja nem lehet más, mint hogy „elbeszélgessen” az emberekkel az élet nagy kérdéseiről. Osztrovszkij darabjában, de különösen a bölcsődal-

* A tanulmány a Muszorgszkij *Hovanscsina* című operájáról készülő könyv részlete. Rövidebb formában előadásra került az ELTE Orosz Nyelvi és Irodalmi Tanszékén a Bölcsész Napok keretében szervezett *Orosz irodalom – orosz zene* tudományos programján 2010. április 20-án.

ban ilyen „nagy kérdésre” talált rá, a jobbágyság vagy általában a parasztság mérhetetlen szenvedésére, és arra a népi filozófiára, amely igazolni próbálja a szenvedést, s annak feloldását túlvilági kárpótlásnak, türelemmel kiérdemelt jutalomnak tekinti. Muszorgszkij–Osztrovszkij bölcsődalát egy nagymama éneкли fiú unokájának bölcsőjét ringatva (a dal 2. változata szerint):

Csija, csicsija, drága kis unokám!
Aludj, aludj el, aludj, paraszток fia!
Csija, csicsija!
Hajdan apáink nem ismerték a bajt,
jött a baj, és bajt hozott meg
szerencsétlenséget és pusztulást,
vesszőzést, örökké csak verést.

Csija, csicsija, drága kis unokám!
Aludj, aludj el, aludj, paraszток fia!
Átvészeliük a bajt, mit a munka,
e gyűlöletes, idegen, fárasztó,
örökké tartó, kínnó, gonosz,
kínnó, gonosz hozott.

Fehér kis tested fekszik a bölcsőben,
lelkecskéd az égbe száll,
csöndes álmod maga az Úr őrizi,
oldalán fényes angyalok állnak,
angyalok állnak.

*Баю, баю, мил внучёночек!
Ты спи, усни, усни, крестьянский сын!
Баю, баю!
Допреж деды не знавали беды,
беда пришла, да беду
привела с напастями, да с пропастями,
с правежами беда, всё с побоями.*

*Баю, баю, мил внучёночек!
Ты спи, усни, усни, крестьянский сын!
Изживём мы беду за работушкой,
за немилой, чужой, непокладною,
вековечною, злою, страдною,
злою, страдною.*

*Белым тельцем лежишь в люлечке,
твой душенька в небесах летит,
твой тихий сон сам господь хранит,
по бокам стоят светлы ангелы,
стоят ангелы.*

Osztrovszkij hat strófáját Muszorgszkij háromba sűríti (az 1. változat négy versszakos), s a szövegből világosan kitűnik a népi szenvedés és a feudális viszonyok közötti szoros összefüggés. A baj a másnak végzett s ezért gyűlöletes és örökké tartó munkából ered, amely magával hozza a személyi kiszolgáltatottságot, a megalázó vesszőzést, a testi fenytést. A nagymama hangja szomorú és bele nyugvó, a paraszti szenvedést megváltoztathatatlanak tartja, bár valamikor régen másként éltek, hiszen „hajdan apáink nem ismerték a bajt”. A szenvedés csak az álomban, azaz a túlvilágon csillapul, ez az egyetlen vigasz. A bölcsődal itt nem csupán álomba ringató, megnyugtató ének, hanem a paraszti élet tapasztalatainak összefoglalása, a legidősebb generáció kiérlelt bölcsességének átadása a legifjabbnak, amely így már a bölcsőben megismeri a „föld igazságát”.¹

A dal, a szövegnek megfelelően, dramaturgiaiag két részre tagolódik. Az első két strófában az énekes a paraszti élet örökké tartó, nem enyhülő gyötrelmeit sorolja. A tonalitás változó, b-mollban kezdődik, majd Desz-dúrba vált, érinti az Esz-dúrt is, modális elszíneződésekkel. A második rész, a vigasztalás, amelynek kezdetét kettősvonal jelzi, és mint B-líd maggiore szakasz áll szemben a b-moll (dór) minore elsővel. Az első rész dallamai rövidebb, lefelé hajló vonalú, szünetekkel szét-

¹ A kifejezés Márfa jóslatának szövegében szerepel a *Hovanscsina* 2. felvonásában, ld. a 133–134. oldalon.

szabdalt frázisokból állnak, a vigasztalás melódiája egyetlen nagylélegzetű, magasba törő, majd szelíden megnyugvó, széles dallamív. Itt, a második részben rögzül a tonalitás, amelyet azután a dal végéig tartó, az ütemek súlyos helyeire (az 1. és 3. negyedre) eső *b* basszus (orgonapont) hangok biztosítanak. A zongora balkéz-szólamát egy fél ütemnyi (4 nyolcad), végig ismétlődő motívum tölti be, amelynek első hangja a már említett különálló *b* hang, s azt követi egy legatíóval átkötött, három emelkedő hangból álló oktávmenet. Ez a motívum alig változik, s csak ott módosul, ahol a dallam követése okán harmóniailag szükséges.

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех систем. Каждая система включает вокальную партию (верхняя линия) и фортепианное сопровождение (нижняя линия). Ключевая подпись: один flat (B-flat), метр: 4/4. Лирика на русском языке.

Система 1:
Вокал: Бе - лым тель - - - цем ле - жишь в лю - леч - ке,
Фортепиано: [аккорды и мелодия]

Система 2:
Вокал: тво - я ду - шень - ка в не - бе - сах ле -
Фортепиано: [аккорды и мелодия]

Система 3:
Вокал: тит, твой ти - хий сон сам гос - подь хра - нит
Фортепиано: [аккорды и мелодия]

1. kotta

A jobbágyterhekkel sújtott paraszti tömegek iránti rokonszenv és együttérzés, amely Osztrovszkij művéből megcsapta a fiatal zeneszerzőt, nem csupán egyszeri föllángolásként jutott kifejeződésre a *Bölcsődal*ban. Leveleiből és a hozzá közelálló emlékezéseiből világosan kirajzolódik az a szociális érzékenység, amely a refor-

mokat megelőzően és azt követően is, a „bűnbánó nemesség” attitűdjén túllépve jellemzi Muszorgszkij személyiségét és művészi hozzáállását. Az egyes emberek jellemében, viselkedésében, gondolkodásmódjában megragadható társadalmi jelenségek megfigyelése, az ebből nyert tapasztalatnak és tudásnak művészi alkotásokban való megjelenítése e jelenségeknek nemcsak a dokumentálását célozza, hanem végső soron a megértésüket és az értelmezésüket is.

1868–70-ben Muszorgszkij a *Borisz Godunov* munkálatai közepette alámerült a gyermekek világába, s az ott fellelt gyöngyszemeket ciklusba rendezve előállt a *Gyermekszoba* dalaival. A sorrendben negyedik, *A babával* című, az Osztrovszkij-dallal megegyezően ugyancsak bölcsődal, és bár elsősorban a ciklus egységében pozicionálható, nem lehet nem észrevenni e két darab szerves összetartozását, ami nem vonatkozik Muszorgszkij többi bölcsődalára vagy félig-meddig bölcsődálára, mint amilyen a *Kalisztrátuska* (1864) és a *Jerjomuska bölcsődala* (1868). Ez utóbbi kettő Nyekraszov-megzenésítés, és szatirikus jellegű. A *Gyermekszoba* valamenyny dalának szövegét maga a zeneszerző írta, s így szabadon reflektálhatott az Osztrovszkij-dalra.

Tyápa, csíja, csicsíja,
Tyápa, aludj, aludj el, nyugodj el!
Tyápa, aludnod kell,
Tyápa aludj, aludj el!
Tyápát megeszi a mumus,
elviszi a szürke farkas,
a sötét erdőbe viszi!

Tyápa, aludj, aludj el.
Amit álmodban látsz,
majd elmeséled nekem:
a csodás szigetet,
ahol nem vetnek, nem aratnak,
ahol nedvdús körték
virágoznak és érnek,
éjjel-nappal énekelnek aranymadarak!

Csíja, csicsíja, csíja, csicsíja,
Csíja, csicsíja, Tyápa!

Тяпа, бай, бай,
Тяпа, спи, усни, угомон тебя возьми!
Тяпа, спать надо,
Тяпа, спи, усни!
Тяпу бука съест,
серый волк возьмёт,
в тёмный лес снесёт!

Тяпа, спи, усни.
Что во сне увидишь,
мне про то расскажешь:
про остров чудный,
где ни жнут, ни сеют,
где цветут и зреют
груши наливные,
день и ночь поют птички золотые!

Бай, бай, баю бай,
бай, бай, Тяпа!

A szövegek összevetéséből is látszik a két dal rokonsága, gondolatmeneteik hasonlósága. A legközvetlenebb reflexió azonban az altatódalban létrejövő tanítási folyamat megfordítása, az átadott információ értelmezésének felmutatása a tanító után a tanítvány oldaláról. A *Gyermekszoba* bölcsődalában a felnőttet játszó kis utánzó azt mondja el, amit az őt álomba ringató nagyszülő, szülő vagy dada énekéből felfogott, amit naiv tudatával megértett, s azt adja tovább a babájának. A felnőttek szenvedéséről még mit sem tudó gyermek a saját félelmeit megszemélyesítő mesefigurákkal helyettesíti azokat, s a vigasztaló álomból is eltűnik a gyermeki ésszel kevésbé felfogható mennyei idill az Úrral és az angyalokkal. Helyettük mesebeli természeti kép tárul fel, egy csodás sziget nedvdús körtékkel, virágokkal,

éneklo aranyadarakkal. A *Gyermekszoba* kis szereplői persze nem parasztyerek, hanem leginkább pétervári úri csemeték. Ez nemcsak életrajzi dokumentumok, emlékezések alapján állítható, de a dalok ajánlásai is ezt sugallják, s magukban a dalokban feltáruló miliő, egyáltalán a gyermekszoba mint olyan és a dada jelenléte, mindez együtt pontosan jelzi a ciklus helyszínének és szereplőinek társadalmi pozícióját. Mégis, az úri gyermekszobába is besűrődik a munkáról, még hozzá a paraszti munkáról kialakított, a felnőttektől származó és a gyermekbe is mélyen bevésődő tudás, hogy a munka nehéz és fárasztó, hogy tehát az elalvás körüli nehézségeken és félelmeken túlesve, a babára váró vigasztaló álombeli szigeten nem vetnek és nem aratnak. Ez a röpke kis utalás, amely talán egy kicsit idegenül hangzik a *Gyermekszoba* környezetében, az Osztrovszkij-bölcsődallal összekötő szilárd gondolati kapocs.

A két bölcsődal zenei formája, melodikájának jellege különböző, az Osztrovszkij-dal rezignált, fájdalmas, felnőtt hangvételével szemben a baba bölcsődala egyszerűbb, gyermeki, de mindkettőben érvényesül a szenvedés, a félelmek és szorongások, valamint a vigasztalás és megnyugvás kettőssége. A *babával* című dalban a két rész dallamilag nem különül el, a vigasztalás rész oldottságát a zongora basszusának ismétlődő tizenhatod-szextolái adják. Mint az Osztrovszkij-dalban, itt is stabilizálódik a tonalitás, s a vigasztaló dallam az énekessel párhuzamosan a zongorakíséret felső szólamaiban hangzik fel.



2. kotta

Muszorgszkij abban a tudatban, hogy megértette az orosz parasztság nehéz, áldozatos és kilátástalan munkából fakadó, megadó türelemmel viselt szenvedésének misztériumát, ezt a népi szenvedést alkotói munkásságának egyik alaptémájává tette. Úgy vélte, ez az életérzés olyan világnézet, amely mélyen benne gyökerezik a nép tudatában, és generációról generációra hagyományozódik. E két bölcsődalban azonban nemcsak feldolgozta e népi életérzést, hanem jól felismerhető formai sémába is rögzítette. E séma jegyei: a szenvedés részletezése szabad formálásban s az erre következő vigasztalás, az utóbbin belül az előző szakasz melódiáinál szélesebb, megnyugtató dallammal, a hangnem kimerevítése ugyanazon basszushangok következetes ismételtetésével (orgonapont) s egy ostinatoszerű basszus figurációval. A séma nemcsak felismerhetővé teszi a tematikát, de a generációkon átívelő terjedésének metodikáját is megvilágítja. A gyermek ugyan-

is a sémát, a gondolkodási folyamat struktúráját fogja fel és sajátítja el a legkönnyebben, hogy később kitöltse azt a saját tapasztalataival.

Muszorgszkij 1875 februárjában újból a népi szenvedés témájában komponál dalt költő barátja, Goleniscsev-Kutuzov versére *Trepak* címmel, amelyből azután *A halál dalai és táncai* sorozat harmadik darabja lesz. A *Trepak* nem bölcsődal, kilép e szűk műfaji körből, bár zárványként magába foglal egy altatódal jellegű szakaszt, hiszen a megszemélyesített Halál megtáncoltatja és elaltatja a részeg parasztocskát. A dal balladai hangvételű, s a Halál monológiát egy elbeszélő narrációja egészíti ki.

Erdő és tisztások, sehol egy lélek.

Hóvihar zokog és nyög;
úgy tűnik, mintha az éji homályban
a gonosz lélek temetne valakit.
Nézd, és valóban!

A sötétben a halál
egy muzsikot ölelget, becézget;
trepakot táncol a berúgott emberrel,
fülébe nótát dúdol:

„Ó, te öreg, nyomorult parasztocska,
túl sokat ittál, utat tévesztettél;
a hóvihar-boszorka meg feltámadt,
rázendített,
a mezőről a sötét erdőbe kergetett.

Gyötör a bánat, a keserűség, a nélkülözés,
feküdj le, aludj el, kedvesem!
Én téged, galambocskám, hóval melengetlek,
köröttes nagy vígságot csapok.

Rajta, hattyú-vihar, készíts ágyat!
Hej, zendíts nótára, zord időcske!
Oly mesét mondj, hogy kitarson
egész éjjel,
hogyan a mi részegünk azon jól
elaludjon.

Ej ti, erdők, égbolt s felhők,
sötétség, szél, szállongó havacska,
lepjétek be puha hóval,
s mint gyermekeket, betakarom véle az öreget.

Aludj, barátocskám, boldog parasztocskám
Eljött a nyár, kivirágzott!
Az égboltról a napocska nevet le rád,
surrognak a sarlók;
dal hallatszik, galambok röpködnek...”

Лес да поляны, безлюдье кругом.

*Вьюга и плачет и стонет,
чуется, будто во мраке ночном
злая кого то хоронит.
Глядь, так и есть!*

*В темноте мужика
смерть обнимает, ласкает;
с пьяненьким пляшет вдвоём трепака,
на ухо песнь напевает:*

*„Ох, мужичок, старичок убогой,
пьян напился, поплелся дорогой;
а мятель то, ведьма, поднялась,
взыграла,
с поля в лес дремучий невначай загнала.*

*Горем, тоской да нуждой томимый,
ляг, прикорни да усни, родимый!
Я тебя, голубчик мой, снежком согрею,
вкрут тебя великую игру затею.*

*Взбей ко постель, ты метель лебёдка!
Гей, начинай, запевай, погодка!
Сказку да такую, чтоб всю ночь
тянулась,
чтоб пьянчуге крепко под неё
заснулось.*

*Ой вы, леса, небеса да тучи,
темь, ветерок да снежок летучий,
свейтесь пеленою, снежной пуховою,
ею, как младенца, старичка прикрою.*

*Спи, мой дружок, мужичок счастливый,
Лето пришло, расцвело!
Над нивой солнышко смеётся
да серпы гуляют;
песенка несётся, голубки летают...”*

A *Trepak* összetett és bonyolult zenei formájú ballada, amely alapvetően variációs felépítésű. Tartalmát tekintve háromszereplős drámai jelenet egy elbeszélővel, a ciklus főszereplőjével, a nőnemű Halállal és a néma, de a cselekményben aktívan részt vevő parasztockával. A jelenet táj- és helyzetleírással kezdődik, majd a Halál veszi át a szót a narrátortól. A részeg, öreg muzsik összes nyomorúságát a mindentudó Halál sorolja, s ez kiegészül a természet csapásaival, a hideggel, hóviharral, jeges széllel. A Halál úgy „menti ki” a muzsikot ebből a pokoli helyzetből, hogy előbb megtáncoltatja, majd megnyugtatta és elaltatja. Bármilyen bonyolult a dal formája, a két bölcsődalban kialakult és megszilárdult séma itt is világosan felismerhető, leginkább a vigasztalásrész, amely a már korábban kimutatott ismertetőjegyekkel rendelkezik. A dal alapvetően d-moll tonalitású, a vigasztalásnak ezért nem kell hangnemileg stabilizálnia, de azért állandóan szól a *d* hang (orgonapont), a basszusban itt is megvan az alig változó figuráció, s a vigasz dallam a zongora felső szolamában szól, A *babával* című dalhoz nagyon hasonlóan.

Над ни - вой сол - ныш - ко сме - ёт - ся

да сер - пы гу - ля - ют;

пе - сен - ка не - сёт - ся, го - луб - ки ле - та - ют...

A részeg muzsik haláltáncáról akaratlanul is eszünkbe jut a *Hovanscsina* komponálása közben írott egyik Muszorgszkij-levél sokat idézett részlete: „Amíg a nép nem ellenőrizheti a *saját szemével*, hogy mit tesznek vele, amíg *magá* nem akarja, hogy ez vagy az *meg történjen* vele – addig *ugyanott vagyunk!* Mindenféle jótevő kész a megdicsőülésre, s nem rest ezt dokumentumokkal alá is támasztani, a nép meg csak nyög, és hogy ne nyögjön, leissza magát a sárga földig, és még jobban nyög: *ugyanott vagyunk!*”² Nyikolaj Bergyajev írta egy, az 1930-as években publikált könyvében a népről kialakított 19. századi oroszországi nézetekről: „A művelt osztályok és az értelmiség számára a nép nem volt egyéb, mint megfejtendő titok: úgy hitték, hogy a még hallgatólag és szótlan nép valami nagy-nagy igazságot tud az életről, de eljön a nap, amikor megszólal, s kimondja, amit gondol. A hetvenes évek narodnyik írói a ’föld hatalmának’ nevezik majd ezt a tellurikus misztikát, amely oly nagy vonzerőt jelentett a néptől elszakítottan élő értelmiség számára”.³ Az iróniától eltekintve Bergyajev megjegyzése találó, és illik Muszorgszkijra is, de meg kell jegyezni, hogy a *Hovanscsina* szerzőjének „földben turkáló” s ezt az őstalajt feltárni, felfedezni akaró zenei munkássága sokkal mélyebbre hatolt, mint bármelyik muzsikusként társáé.

A népi szenvedésnek szentelt művek sora nem ért véget a *Trepak* című dallal, az eszme beépült a *Hovanscsinába*, s újabb jelentésekkel gazdagodva zenekari-kórusos számmá alakult. A 4. felvonás 2. képének nyitójelenete, a „Golicin száműzetési menete” mindazonáltal igen furcsa kórusjelenet: az 50 ütemből mindössze 9-ben énekel kórus, és ez a 9 is két részletben (2+7 ütem) hangzik el. A szám zömében tehát zenekari kompozíció, amelyben a kórus csupán vokális kíséretnek tűnik, és ezzel a szokatlan szerepcserével is felhívja magára a figyelmet. A forma azonban ismerős, a szám jól érzékelhetően két részre oszlik. Az elsőben Márfa jóslatának (2. felvonás) dallama idéződik fel más jellegű kísérettel és más hangnemben (asz-moll/esz-moll) (4. *kotta*), a második részben pedig világosan kivehető a korábban tárgyalt dalokból azonosítható vigasztalászene (5. *kotta*). Az első rész dallama gyakorlatilag ugyanaz, mint a jóslásmelódia, s a két rész hangneme is megegyezik, azaz a megszorítással, hogy az első rész orgonapontja a domináns *b* hang, míg a vigasztalás tonikai (*esz*) orgonaponton nyugszik. Az első részben az orgonaponttal együtt már az állandó tizenhatodokból álló basszus figuráció is megjelenik, ami a második részben fokozatosan kisimul. A vigasztalásdallam új, itt először és utoljára felhangzó melódia.

Az ismert séma feltűnése világosan appericiálható; a kérdés mármint az, hogy a sémához tartozó eszme hogyan illeszkedik az opera 4. felvonásának ehhez a színpadi helyzetéhez, azaz milyen jelentést hordoz ez a szokatlan zenekari kóruszám. A jóslatdallam zenekari feltűnésének elsődleges indoka az, hogy a Goli-

2 A (régí orosz naptár szerint) 1872. június 16–22-én Vlagyimir Sztaszovnak írt levél. Magyarul lásd *Modest Muszorgszkij. Levelek, dokumentumok, visszaemlékezések*. Összeállította és ford. Bojti János és Papp Márta. Budapest: Kávé Kiadó, 1997, 242.

3 Nyikolaj Bergyajev: *Az orosz kommunizmus értelme és eredete*. Ford. Kiss Ilona. Budapest: Századvég Kiadó, 1989, 19.



4. kotta



5. kotta

cinnak ígért végzet beteljesedett. A zenekari dallam felidézése egyben azt a szöveget is előhívja, amelyet Márfa mondott erre a melódiára: „Herceg! Téged kegyvesztettség és száműzetés vár távoli vidékre; örökre elveszíted hatalmad, gazdagságod és hírneved. Nem ment meg semmi sem téged, sem hajdani dicsőség, sem merészség, sem tudás: így döntött a sors! A bánat és nélkülözés mérhetetlen szenvedése

vár rád, hercegem; ama szenvedésben, forró könnyekben a föld minden igazságát megismered...” A zenekari jóslásdallam itt szöveg nélkül is a Golicinra váró szenvedést jeleníti meg. A bukott herceg azonban még a tanulási folyamat kezdeténél tart, még csak elindult az úton, akárcsak a bölcsődalok ringatott gyermekei, a mindent elvesztő arisztokrata szenvedése most még nem a „föld igazságának”, a nép szenvedésének ismerete. Akkor hát miért kerül ide a népi szenvedés sémája, és honnan jön a vigasztalás zenéje? A jelenet kéziratának szcenikai utasításai, vagyis Muszorgszkij színpadi elképzelése vihet közelebb a kérdés megválaszolásához. Muszorgszkijnak nagyon pontos képe volt erről a jelenetről, amit részletes és folyamatos utasítások formájában beleírt a kéziratába, azzal sem törődve, hogy ezek az utasítások megvalósíthatók-e vagy nem. A szín a moszkvai Vaszilij Blazsennij székesegyház előtti tér. Itt gyülekezik a falusiak csoportja,⁴ és senki más, csak ők. Az emberek a templom szemlélésével vannak elfoglalva. A jóslatdallam első elhangzása utáni, egy koronás ütemnyi szünetben bevonulnak karddal és kopjával a cári sereg zsoldosai (рейтары). A zsoldosok sorfalat állnak, háttal a templomnak, a falusiak sietve átcsoportosulnak az ellenkező oldalra. Lovas zsoldosok tűnnek fel, mögöttük a Golícint szállító kolimága (rabszállító batár), amelyet további lovások kísérnek. A kocsi elvonulását követően a sorfalat álló zsoldosok a batár után indulnak. A vigasztalászene alatt a falusiak fedetlen fővel lassan követik a szomorú menetet. A jelenet utolsó, záró ütemében lép a kiüresedett színpadra Doszifej. A színen tehát csak a falusiak nézik végig Golícint utolsó moszkvai útját, a katonák pedig némán teszik a dolgukat. A jóslásdallamon és az azt alátámasztó harmóniákon kívül nem szól más a zenekarban, csak a batár durva kerekei dübörögnek a basszus szólamokban. A falusiak megdöbbenéssel fogadják Golícint menetét, a jós-

4 A *Hovanscsinában* három jelentékeny népi csoport, közösség szerepel, mely egyben három szociálisan is különböző társulást jelenít meg. A társadalmi hierarchia legalján az örökösen másnak végzett munkával megterhelt és a földek tulajdonosainak minden tekintetben alávetett, de egymással egyenlőségben, szilárd tradicionális közösségben élő falusiak állnak (Muszorgszkij „moszkvai jövevény emberek”-nek nevezi őket). Náluk kedvezőbb helyzetben vannak a katonai szolgálatból és egyéb kiegészítő tevékenységekből élő, telepeken családjakkal együttlakó, ideiglenes kiváltságokat élvező sztrelecek, akiknek egzisztenciája nagymértékben függ a politikai helyzettől, illetve vezetőik és a hatalom viszonyától. Az ő katonai erejük a falusiak hatalmas tömegeinek földindulást is kiváltani képes szunnyadó energiáival szemben jelentős hatalmi tényező. Kettőjük között vagy inkább mellett helyezkedik el a raszkolnyikok szektává zsugorodott puritán vallási közössége, amely a földi élettől való elzárkózás útját követi. Az ő erejük, mely a sztrelecekénél nem kevésbé veszélyezteti az újjászerveződő államot, a fanatikus hit, s a külső autoritást el nem ismerő, s ezért az államnak nem alávethető „szent közösségiség” (szobornosztj).

A falusiak kívül esnek a politikai, hatalmi küzdelmeken, s ezért független megfigyelőként szemlélhetik az eseményeket. A sztrelec népesség viszont az események centrumában áll, katonai életmódjuk és családi viszonyaik összeütközésbe kerülnek, közösségi létük problematikusává válik. A szakadárak a társadalomból kiválva, mindenféle változással élesen szembehehelyezkedve őrzik vallási közösségük egységét.

Ez a három népcsoport nemcsak szociálisan differenciált, de a zenedrájában betöltött funkcióiban is. A falusiak az antik tragédiák kórusának reflektív szerepét töltik be, míg a szakadárak egy valamely vezető mögé felsorakozó, azzal teljes egységet alkotó s egy preferált eszmét képviselő romantikus operai kórusfelfogást reprezentálnak. A sztrelecekkel egy teljesen új kórusfunkció tárul fel: a hősökkel egyenrangú, cselekvő kollektív szereplő.

latdallam első teljes elhangzása után mindössze kétütemnyi mondandójuk van: „Nézd csak, hozzák, hozzák valóban!”. A találkozás lehet véletlen, de a meglepetést az a nem gyakori élmény is kiválthatta, hogy a vak végzet a nagy embert ugyanúgy utoléri, mint más közönséges halandót. A falusiak a reagálásukkal nemcsak meglepetésüknek, de a jelenlétüknek is hangot adnak, nem úgy, mint a feladatukat ellátó katonák, akik a részletes színpadi utasítások ellenére zeneileg észrevétlenek maradnak. A falusiak két üteme után újból a hangszerek veszik át a szót, a jóslásdallam most a teljes zenekaron *ff* szól, amire azonban csupán a kézirat zongorafaktúrájából⁵ lehet következtetni, mert sajnálatos módon Muszorgszkij csak tempójelzést (*Adagio*) tüntetett fel az autográfon, dinamikai utasítást nem közölt. A zene lassan hömpölygő, tragikus, ám méltósággal teli áradásában a bukott politikus személyes drámáját hordozó dallam a népi szenvedés himnuszává emelkedik, és ezt éppen a falusiak, a „moszkvai jövevény emberek” jelenléte és együttérzése váltja ki. Ők azok, akik a szenvedésre ítélt herceget a maguk megélt tudásával befogadják a népi szenvedés, a „föld igazsága” ismerőinek vagy majdani megismerőinek népes közösségébe. A zenekari dallam e megismételt himnikus változatába szól bele ismét a falusiak kórusa: „Bocsásson meg néked az Úr, segítsen meg téged rabságodban!”. A dallam változatlanul a zenekarban szól, a falusiak szólamai szinte ráfonódnak a melódiára, valóban a kíséretévé válnak. A kórus utolsó két negyedhangja magára marad, a zenekar itt félütemes szünetet tart, hogy azután fölhangozzon a zenekari vigasztalás fájdalmasan szomorú zenéje.

A társadalmi szolidaritás itt, egyedül ezen a helyen nyilvánul meg az egész operában, és ekkor is legalulról, a népi szintről irányul spontán módon a bukott herceg felé. A befogadásnak ez a katartikus megnyilvánulása még jelentőségteljesebb lesz, ha összevetjük Andrej Hovanszkij befogadásával a raszkolnyikok közösségébe. Ott is bukott arisztokrátáról van szó, akit egy vallási közösség vesz pártfogásába, de abban nincsen semmi spontaneitás, hiszen a befogadást a közösség nem kezdeményezi, csak tudomásul veszi. A falusiak viszonya a társadalmilag magasan felettük álló herceghez a befogadás aktusával intimmé, hangsúlyozottan személyessé válik, a szakadároknál viszont a befogadásnak egyáltalán nincsen személyes vonatkozása, hisz a közösségi mártíromság lényege a beolvadás, az egyes emberek kollektív testvériesülése (szobornosztj).

A népi szenvedéssel együtt a *Hovanscsina* az emberi szenvedés szinte valamennyi válfajának valóságos gyűjtőhelye. Hangot kaptak benne a szerelmi, a hazafias, a vallási, a személyiséggé válás kínjaiból fakadó, a megalázottság kiváltotta és még további más eredetű szenvedések is, amelyek azonban nem alkotnak értékhierarchiát, mert egyformán elviselhetetlenek és felháborítóak. Mégis, Muszorgszkij a népi szenvedésnek formát adott, és ezáltal kiemelte a többi közül, talán azért, mert ezt tartotta a legáltalánosabbnak, a legigazságtalanabbnak és a leginkább tűrhetetlennek.

5 Mint a *Hovanscsina* legtöbb része, ez is ének-zongorakivonat formában maradt ránk.

ABSTRACT

JÁNOS BOJTI

SUFFERING AS BASIC TO FOLK EMOTIONAL LIFE IN THE MUSIC OF MUSSORGSKY

Why does one of the young heroes in Mussorgsky's song cycle *The Nursery* tell the story of an imaginary island where „there's no sowing and no harvesting”? What does the hard work of the peasants, their suffering, their sorrows and consolation, have to do with a child's dream? This study, which forms part of a book on *Khovanshchina*, points to a so far unrevealed connection between three songs – *Cradle Song* (1865) composed to words by Ostrovsky, the fourth song of *The Nursery* (1870) and *Trepak* from the cycle *Songs and Dances of Death* (1875) – and the opening of act 4 scene 2 (1879?) of *Khovanshchina* in which the peasants near Moscow watch with sorrow and sympathy the departure of Prince Golitsin as he is led into exile. The duality of suffering and consolation appear in all three songs using the same dramaturgy and musical techniques, and these, enriched with new significance, are built into *Khovanshchina*, transformed into music for chorus and orchestra.

János Bojti (b.1943) obtained a cello teacher's diploma in 1966 at the Béla Bartók Music School and a choral conductor's diploma in 1971 at the Liszt Academy. In 1972 he worked as a musical assistant at Hungarian Radio, from 1973–1993 at Hungaroton records, and until his retirement in 2013, in the record library of the Liszt Academy. He is the musical producer on many recordings. He has published a book and many articles on Russian music, and has completed an orchestration of *Khovanshchina* together with a reconstruction of the missing parts of the score.

Büky Virág

DITTÁÉ – AZ ÉJSZAKA ZENÉI*

Közös életük 23 évében Bartók számos művet ajánlott feleségének, Pásztory Dittának. Olyan nagyszabású alkotások, mint az 1926-os *Zongoraszonáta* vagy a 3. zongoraver-seny mellett több, kisebb léptékű, lényegesen személyesebb, sőt humoros kom-pozíciót is találunk köztük, mint amilyen például a Gyermek- és nőikarok *Leány-csúfoló* tétele. Már ebből a rövid válogatásból is kitűnik, hogy egy-egy ajánlás mö-gött még ugyanazon személy esetében is különféle indítékokat sejthetünk.

A mű és címzettje viszonyát tekintve azonban talán egyetlen esetben sem ér-zünk olyan bensőséges, ugyanakkor teljes egészében legfeljebb csak a beavatottak számára megfejthető kapcsolatot, mint az 1926-ban komponált *Szabadban* ciklus 4., *Az éjszaka zenéje* tételénél. Vajon ez az érzés csupán a tétel hangvételéből fakad, vagy e mögött a szoros kapcsolat mögött mélyebb összefüggések is rejlenek? Ta-lán könnyebb választ adnunk erre a kérdésre, ha a Dittának ajánlott kompozíció mellett azokkal a művekkel is foglalkozunk, melyeket a kutatás éppen erre a műre, a típus első megvalósulására utalva Bartók „éjszakazenéi”-ként tart számon.¹

Hogy pontosan melyek is ezek a tételek? Erre a kérdésre nehéz válaszolnunk. Igaz ugyan, hogy szinte nincs olyan jelentősebb Bartók-kutató, aki ne írt volna már valamit Bartók éjszakazenéiről, ugyanakkor alig találunk köztük valakit, aki megpróbálta volna ezeket a tételeket szisztematikusan sorra venni vagy egyáltalán meghatározni azokat a kritériumokat, amelyek alapján egy tétel tipikus éjszakaze-nének tekinthető. Ezen kevesek egyike, Jürgen Hunkemöller, a *Klänge der Nacht in der Musik Béla Bartóks*² című, 2003-ban írt tanulmányának elején rá is mutatott ar-

* A tanulmány előadásként *Bartók éjszaka-zenéi. Egy tételtípus fejlődéstörténete* címmel 2013. október 31-én került nyilvánosságra először az MTA BTK Zenetudományi Intézetében megrendezett Tudományos Fórumon. Az előadás módosított változata a jelen tanulmányával megegyező címen a Liszt Ferenc Ze-neművészeti Egyetem Kedd Délutáni Zenetudomány című előadássorozatában 2013. november 19-én is felolvasásra került. A két előadás után számos értékes hozzászólást kaptam, melyek egy részét sike-rült a jelen tanulmányban hasznosítanom. Ezekért az észrevételekért ezúton szeretnék köszönetet mondani mindenekelőtt Tallián Tibornak, Somfai Lászlónak és Dalos Annának. A tanulmány az OTKA 101 742 számú pályázatának támogatásával készült.

1 A típusról „Az éjszaka zenéje”-típus”-ként először Ujfaluassy József írt részletesebben: *Bartók Béla*. Bu-dapest: Gondolat Kiadó, 1970, 300. Ujfaluassy mellett Tallián Tibor nocturno-típus elnevezése (a *Zene lassú tételének elemzése* során) utal nyíltan az éjszakazenének típuszerűségére. Tallián Tibor: *Bartók Béla*. Budapest: Gondolat, 1981, 245.

2 Jürgen Hunkemöller: „Klänge der Nacht in der Musik Béla Bartóks.” *Archiv für Musikwissenschaft*, 60/1. (2003), 40–68.

ra az ellentmondásra, hogy miközben a Bartók-kutatás úgy beszél az éjszakazenéről, mint egy markáns, kifejezetten bartóki műfajról, addig a valóságban még semmiféle zenei vagy életrajzi bizonyítékot nem vonultattak fel egy ilyen műfaj létezésének igazolására. Ami fellelhető, az csupán néhány elemző és kritikus szubjektív véleménye. Hunkemöller ezért úgy döntött, hogy csak azokat a műveket sorolja ide, melyeknél Bartók egyértelművé tette az éjszakához fűződő kapcsolatot. Összesen három ilyen kompozíciót talált: A Szabadban ciklus 4. számát, Az éjszaka zenéjét, a Mikrokosmos 4. füzetének 97., Notturmo tételét és a Kékszakállú herceg várának egyes részleteit. Vitathatatlan, hogy ennél egyértelműbben semmi sem fejezheti ki a szóban forgó művek éjszakai jellegét. Ugyanakkor Hunkemöller példái nem alkotnak egy olyan zeneileg és szerkezetileg is egységes csoportot, mint azok a művek, amelyeket más elemzők – még ha nem is veszik sorra tételelesen, hogy mely számok tartoznak ide – következetesen az éjszakaátételek közé sorolnak.

Ilyen zenei és szerkezeti hasonlóságok teremtenek szorosabb kapcsolatot azok között a kompozíciók között is, amelyek egy másik kutató, David Schneider listáján szerepelnek (1. táblázat).³ Schneider kizárólag zenei szempontok alapján választotta ki a műveket: az 1926-os Az éjszaka zenéjéhez hasonló tételeket sorolta ide, de csupán egyetlen elem, az egyes tételek, tételszakaszok háttérét adó disszonáns hangzatok alkotta clusterok, hangfoltok megléte vagy hiánya alapján döntött. Azokat a műveket, amelyekből ez hiányzott, nem sorolta az éjszakazenék közé. Elsődleges célja azonban nem az éjszakazenék tanulmányozása volt. Arra keresett választ, hogy egy bizonyos, általa pastoral-lassúnak nevezett verbunkos stílusú tételtípus⁴ hogyan élt tovább Bartók műveiben. Ez az Erkel, Mosonyi és más, kevésbé jelentős 19. és 20. század elején élt szerzők művei közt fellelhető típus hangulatában, sőt zenei sajátosságait tekintve is rokonságban áll Bartók éjszakazenéivel. A tételek jelentős része a magyar pusztai idealizált zenei ábrázolása. S hogy mi köti őket össze Bartók éjszakazenéivel? Sokszor már az egyes tételek címe is árulkodó: *Alkony a Tisza partján*, *Szerenád a Tiszaház előtt*.⁵ A rokonság azonban ennél lényegesen mélyebb, ugyanis – amint azt Schneider több példával is alátámasztja – a bennük előforduló zenei elemek közül nem egy Bartók éjszakazenéiben is feltűnik. Hogy pontosan milyen elemekről van szó? Ehhez kiindulópontként vegyük sorra azokat, amelyek már a típus első megfogalmazásában, az 1926-os Az éjszaka zenéjében is megjelennek.⁶

3 David Schneider: *Bartók, Hungary, and the Renewal of Tradition. Case Studies in the Intersection of Modernity and Nationality*. Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 2007, a „Tradition Transformed. ‘The Night’s Music’ and the Pastoral Roots of a Modern Style” című fejezetben, 84–85. In: uő: *Bartók, Hungary, and the Renewal of Tradition. Case Studies in the Intersection of Modernity and Nationality*. Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 2007, 84–85.

4 Uott, 81–118.

5 Tarnay Alajos: *Alkony a Tisza partján* (zongorára) é. n., Kun László: „Szerenád a Tiszaház előtt” az *Ocskay brigádérosból* (énekhangra és zongorára), 1892 (?). Lásd Schneider: i. m., 89., Table 2.

6 Hunkemöller és Schneider mellett még egy kutató, Maria Anna Harley is behatóan foglalkozott Bartók éjszakazenéivel, noha az ő tanulmányának elsődleges célja sem Bartók éjszakaátételeinek leírása volt. Harley, amint az az 1995-ben megjelent tanulmányának címéből („Natura naturans, natura naturata

Éjszakazene-típusú tételek (Schneider)

Öt dal énekhangra és zongorára, Op. 15, Nr. 5 (1916), BB 71
Szabadban, Nr. 4: Az éjszaka zenéje (1926), BB 89
3. vonósnégyes (1927), (35–47. ü.), BB 93
4. vonósnégyes (1928), 3. tétel, (34–54., 64–71. ü.), BB 95
5. vonósnégyes (1934), 2. tétel (1–9., 26–35., 50–56. ü.); 4. tétel (1–22., 90–101. ü.), BB 110
2. zongoraverseny (1930–31), 2. tétel (23–29., 39–53., 62–63., 85–120., 209–17. ü.), BB 101
Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára (1936), 3. tétel (1–13., 20–30., 75–82. ü.), BB 114
Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre (1937), 2. tétel, (28–47. ü.), BB 115
Concerto zenekarra (1943), 3. tétel (10–18., 106–111., 118–128. ü.), BB 123
3. zongoraverseny (1945), 2. tétel (58–88. ü.), BB 126
Brácsaverseny (1945), 2. tétel (30–39. ü.), BB 128

1. táblázat

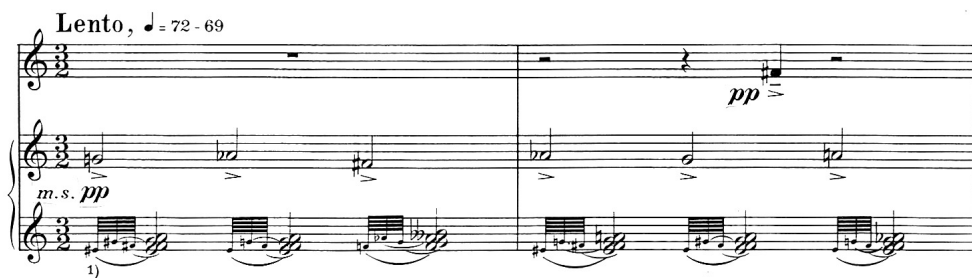
Az *éjszaka zenéje* nem sokkal megírása után, Bartók 1926. december 8-án tartott szerzői estjén hangzott el először a Zeneakadémián olyan művek társaságában, amelyek ugyanebben az évben, sőt, szinte közvetlenül a koncertet megelőzően készültek el. Ezen az estén hangzott el először hét tétel a *Kilenc kis zongoradarabból*, Az *éjszaka zenéje* mellett a *Szabadban* ciklus első, *Síppal dobbal* című darabja, és az 1924-ben komponált *Falun* zongorára és női hangra írt változata. A műsoron két régebbi kompozíció szerepelt még, az öt Ady-dal és a *Nyolc magyar népdal*.⁷

and Bartók's Nature Music Idiom”) is kiderül, Bartók természetzenéiről írt, és az érdekelte, hogy Bartóknál a természet megjelenítése csupán a teremtett világ (natura naturata) ábrázolása, vagy egyúttal a természetben ható erő (natura naturans) megidézése is. Ugyanakkor elemzéseiben megkülönböztetett figyelmet fordít az éjszakazenékre, a bennük fellelhető természethangokra, különösen a stilizált madárhangokra, meglátása szerint ugyanis az egyes művekben ez utóbbiak adnak hírt a natura naturans jelenlétéről. Bővebben lásd: Maria Anna Harley: „Natura naturans, natura naturata and Bartók's Nature Music Idiom”, *Studia Musicologica* XXXVI/3–4. (1995), 329–349.

⁷ Bartók szerzői estje valójában a művek hangversenytermi ősbemutatója volt, és az est műsora néhány nappal korábban, december 3-án már hallható volt egy rádióközvetítés keretében. A Bartók Archívumban őrzött műsorlapok alapján a december 8-i hangversenyen az alábbi számok hangzottak el: *Falun* (tót népdalok énekhangra és zongorára), Kis zongoradarabok: *Három párbeszéd*, *Csörgőtánc*, *Menuetto*, *Dal*, *Induló*, *Preludio all'ungherese*, *Zongoraszonáta*. A szünet után: Öt dal Ady Endre verseire, *Szabadban* (zongoradarabok): *Síppal dobbal*, *Hangverseny éjjel* [Az éjszaka zenéje], *Hajsza* (ez a szám végül kimaradt, lásd ifj. Bartók Béla özv. Bartók Bélánéhoz írt levelét, 1926. december 12. Ifj. Bartók Béla, Gomboczné Konkoly Adrienne (közr.): *Bartók Béla családi levelei*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 386–387.), *Öt magyar népdal* (énekhangra és zongorára). Bartók szerzői estjének műsorlapja, Bartók Archívum, BAN–2049/200. Lásd még Demény János: „Bartók Béla művészi kibontakozásának éve. Bartók Béla megjelenése az európai zeneéletben (1914–1926)”. In: *Bartók Béla megjelenése az európai zeneéletben (1914–1926)*; *Liszt Ferenc hagyatéka*. Szerk. Szabolcsi Bence és Bartha Dénes. Budapest:

Amint a következő napokban megjelent kritikákból kiderül, *Az éjszaka zenéje* azonnal a figyelem középpontjába került. Még a zeneszerző műveit jól ismerő kritikusokat is meglepte az új hang, amelyen ebben a tételben szólalt meg először.⁸

A tétel alapvetően három, egymástól a textúra, a ritmus és a hangnem tekintében is eltérő zenei anyag laza, kollázszerű egymás mellé, illetve a darab második részében egymás fölé rendezése.⁹ A korabeli közönség számára már a tétel konstrukciója is szokatlan lehetett. Az új hangzásvilág, mindenekelőtt az első 17 ütem effektusai azonban valószínűleg még a Bartók-művekben járatos kortársakat is megdöbbsentették. Talán éppen ezért ez a néhány ütem a mű legtöbbet elemzett része. Ez az a hangfoltok, clusterek alkotta terület, amely Schneider vagy Ujfalussy szerint a típus nélkülözhetetlen alkotóeleme. A szóban forgó szakasz textúráján belül három réteget különíthetünk el. Az első az egyvonalas *eisz* (vagy *f*) és az egyvonalas *a* által behatárolt kromatikus skála hangjaiból, clusterszerűen felrakott ostinato akkordok sora (1. kotta). Az egymást követő akkordok legfelső hangjaiból rajzolódik ki a letét második rétege: valamiféle dallam. A harmadik réteg pedig a hangzó háttérből kiemelkedő éjszakai neszek, természethangok csoportja (2. kotta). Ezekről az arabeszkyszerű alakzatokban feltűnő stilizált zajokról Somfai



1. kotta. Bartók: *Az éjszaka zenéje*, 1–2. ü. (© Copyright 1927 by Universal Edition A.G., Wien/UE 8892A/B)

Akadémiai Kiadó, 1959 /Zenetudományi Tanulmányok, 7./, 417–423. A december 3-i rádióközvetítés műsora nagyjából megegyezett a december 8-i programmal, azzal a különbséggel, hogy az Ady-dalok és az *Öt magyar népdal* ez alkalommal nem hangzott el. A rádióközvetítés programlapja, Bartók Archívum, BAN–2049/199. A *Zongoraszonátáról* lásd még Somfai László: „Utószó”. In: Bartók Béla, *Zongoraszonáta* (1926). Az eredeti kézirat (Országos Széchényi Könyvtár, Budapest) fakszimile kiadása. Budapest: Editio Musica, 1980.

8 *Az éjszaka zenéjéről* a szerzői est majd mindegyik kritikus megemlékezett, és többségük elragadtatott hangon írt róla. Az *Esti kurír* munkatársa, Fodor Gyula azt is elárulta, hogy ez a darab volt rá a legnagyobb hatással, Tóth Aladár pedig nagyobb terjedelemben írt erről a számról, mint a *Zongoraszonátáról*. Az alábbi emelkedett hangú leírás az ő kritikájából származik. „Valami sirást és távoli kósza muzsikát, madárzenét, csillagzenét, majd az éjszaka fenséges himnuszának nyugalmasan megcsendülő transzcendentális melódiáját, mindent, amit csak el tudtok képzelni, kiléshettek ezekből a hangokból...”. Lásd Demény: *Bartók Béla művészi kibontakozásának évei*, 423.

9 A tétel sajátos textúrájáról a legtalálóbb leírást Lendvai Ernő elemzésében találjuk. „A nyersanyag, amellyel szembenállunk – írja Lendvai – lényegében széthullásra hajlamos, formátakoló ragasztásra inkább alkalmas forgács.” Lásd Lendvai Ernő: „Bartók: 'Az éjszaka zenéje. (1926)'”. *Zenei Szemle*, IV. (1947), 216–219., ide: 216.

László valóságos leltárt készített, amelyben pontos leírást adott arról is, hogy egy-egy jellegzetes fordulat az egyvonalas *cisz*-től kétvonalas *fisz*-ig terjedő hangtartomány mely szakaszát használja.¹⁰ Ismerünk azonban egy másik leltárt is. Néhány Bartók családtag, Voit Pál¹¹, ifj. Bartók Béla és Bartók Péter egybehangzóan állítják, hogy *Az éjszaka zenéje* természethangjait a Bartók Elzánál Szöllőssön töltött nyári éjszakák tücsök- és békahangversenye ihlette. Bartók Péter még a békák vízbe tocsanását is felismerni vélte a zongora egy-egy hangcsoportjában.¹²



2. kotta. Bartók: *Az éjszaka zenéje*, 10–11. ü. (© Copyright 1927 by Universal Edition A.G., Wien/UE 8892A/B)

A darab első világosan tagolt dallama csak a 18. ütemben jelenik meg (3. kotta a 142. oldalon). Ez már egy új elem. A négy soros dallam, amelyet Somfai korálféle siratónak nevez,¹³ egymás után kétszer hangzik el. Az egyes sorok között a háttér clustereit halljuk, a két strófa közt beálló hosszabb csendben pedig újra megjelennek az éjszakai neszek. A koráldallam után a 38. ütemben szólal meg a tétel, legelőször leginkább a paraszti furulyadallamokhoz hasonlítható második témája¹⁴ (4. kotta a 142. oldalon).

A mű első felében az egyes témák egymás után jelennek meg, a második részben az első és a második téma a természethangokkal meg-megszakítva, egyidejűleg hangzik el. A darab végén már csak egy korálstrófát hallunk, amelyet az éjszaka csendje követ, amelyben már csak távolról, szakadozottan hallatszik a furulyadallam egy-egy foszlánya.

10 Somfai László: „Analízis jegyzetlapok az 1926-os zongorás esztendőről. I. A természet-neszezés szerkesztése (Az éjszaka-zenéje, 1–17. ütem)”. In: uő: *Tízennyolc Bartók-tanulmány*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 153–157., ide: 154–155. A mű bevezető ütemeinek szerkezetéről, a neszek ismétlődésében, a fokozatosan sűrűsödő, majd ritkuló megjelenésükben felfedezhető szabályszerűségekről Somfai mellett Lendvai Ernő is hosszabb leírást adott. Lásd Lendvai: i. m., 218–219. Lendvai elemzésében ez a szakasz a tétel A B A sémát követő fő témája.

11 Bónis Ferenc (szerk.): „Voit Pál”. In: *Így láttuk Bartókot. Ötvennégy emlékezés*. Budapest: Püski, 1995, 71–75., ide: 72; uott: „ifj. Bartók Béla”, 51–58., ide: 54.

12 Bartók Péter: *Apám*, 162.

13 Somfai: *Tízennyolc Bartók-tanulmány*, 153.

14 Ez a két dallam Lendvai elemzésében a mű egy-egy epizódja. Lendvai: i. m., 216–217. Lendvai arra is felhívja a figyelmet, hogy a második dallam vagy téma az első díszesebb változata, sőt valójában mindegyik új vagy látszólag új elem visszavezethető a tétel második rétegére, a háttér néhány hangból álló lassú dallamára. Uott, 219., táblázat.

Un poco più andante, $\text{♩} = 76$
p dolce

p

m.s. pp

p dolce

3. kotta. Bartók: Az éjszaka zenéje, 16–21. ü. (© Copyright 1927 by Universal Edition A.G., Wien/UE 8892A/B)

p

mf

m.s.

mp

m.d.

pp

sf

4. kotta. Bartók: Az éjszaka zenéje, 37–40. ü. (© Copyright 1927 by Universal Edition A.G., Wien/UE 8892A/B)

Clusterszerű háttér, természethangok és két dallam: egy egyszerűbb, korál-szerű sirató és egy furulyadallam. Ezekből az elemekből épül fel az 1926-os *Az éjszaka zenéje*, és ha végignézzük a Bartók-kutatásban az éjszakazenék közt számon tartott tételeket, azt találjuk, hogy az 1926-os *Az éjszaka zenéjén* kívül nagyjából hét olyan mű van (2. táblázat), amelynek egy-egy tételében ezeknek az elemeknek a többsége fellelhető, pontosabban felismerhető, ugyanis Bartók variálóhajlamának köszönhetően ezek az elemek szüntelenül, tételtől tételre változnak, és minden egyes műben új alakban jelennek meg.

Éjszakazene-típusú tételek (Büky)

4. vonósnégyes (1928), 3. tétel, (34–54., 64–71. ü.), BB 95
5. vonósnégyes (1934), 2. tétel (1–9., 26–35., 50–56. ü.);
4. tétel (1–22., 90–101. ü.), BB 110
2. zongoraverseny (1930–31), 2. tétel (23–29., 39–53., 62–63., 85–120., 209–17. ü.), BB 101
<i>Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára</i> (1936), 3. tétel (1–13., 20–30., 75–82. ü.), BB 114
<i>Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre</i> (1937), 2. tétel, (28–47. ü.), BB 115
<i>Concerto zenekarra</i> (1943), 3. tétel (10–18., 106–111., 118–128. ü.), BB 123
3. zongoraverseny, 2. tétel (58–88. ü.), BB 126

2. táblázat

Az alkotóelemek közötti lényegi azonosságon túl azonban van még egy vonás, amely összeköti az egyes tételeket: a tételek alapprogramja. Bartók ugyanis minden alkalommal ugyanazt az eseménysort fogalmazza újra: a tétel a csendből születik, és oda is tér vissza. Még a formanyelv is hasonló. A kiforrott éjszaka-típusú tételek mindegyike a bartóki hídforma változata. Ugyanakkor a hídforma meghatározta dramaturgiával párhuzamosan mindig megtaláljuk az egyes tételek saját, egyéni történetét is.

Az 1926-os kompozíció tragikumát Somfai és Schneider egyaránt a koráldallam tragikus különállásában, az „Én” feloldhatatlan magányában látja. Az 1926-os mű Somfai-féle olvasata például a következő: a Természet-expozíciót követően először a természetben bolyongó magányos „Én” dallamát (koráldallam) halljuk. Ezt követi a „közösségi emberek” az „Ők” szólama, a furulyaszó. A tétel második felében szembesül az Én és az Ők dallama, mivel azonban az Én magánya feloldhatatlan, Somfai szavaival „marad a természeti táj, benne a mind messzebbre hangzó furulyaszóval”.¹⁵ Ez a különállás több módon is kifejezésre jut. Somfai a dallamnak és környezetének eltérő hangnemére hívja fel a figyelmet;¹⁶ Schneider a többszörös oktávkettőzést említi meg ezzel összefüggésben. Véleménye szerint a három-

¹⁵ Somfai: *Tizennyolc Bartók-tanulmány*, 153.

¹⁶ „A korál utoljára G hangnemű, fölötté a furulyaszó Ciszben van.” Uott, 153., 2. jegyzet.

szoros oktávkettség ugyan a szabad tér végtelen tágasságát érzékelteti, eközben azonban még jobban ráirányítja a figyelmet az egyén magányára.¹⁷

Ez tehát a bartóki éjszakazene egyik lehetséges megvalósulása. A nem sokkal *Az éjszaka zenéje* után komponált 4. vonósnégyes központi, harmadik tétele azonban igen jó példa arra, hogy Bartók hogyan fogalmazza újra ugyanazt az alapgondolatot az előző tételben látottakhoz hasonló elemekből, és hogyan születik ennek során egy egészen más karakterű kompozíció.

Ebben a tételben a szubjektumot, vagyis az „Én”-t a cselló verbunkos karakterű, magyaros dallama jelképezi.¹⁸ Itt nincs másik dallam, és az egyes alkotóelemek között sem érzünk feszülő, feloldhatatlan ellentétet. Ez nem az „Én” és a Természet egymás mellett elbeszélő monológja, itt az „Én” dallama szinte a szemünk láttára bontakozik ki a természet hangjaiból. A kezdet csendjét – a darab háttérét – a tétel elején itt is az egymást követő szekundokra épített, disszonáns kvartakkordok érzékeltetik (5. kotta). Első megszólalásakor még a csellódallam is alig különböztethető meg az éjszakai neszeztől. Kezdetben csupán kistercnyi terjedelemben, körkörösén mozog, és csak a sorvégi, zárlati kvintlépés ad neki valamivel határozottabb kontúrt (6. kotta).

Non troppo lento, ♩ = 60

5. kotta. Bartók: 4. vonósnégyes, III. tétel, 1–9. ü. (© Copyright 1929 by Universal Edition A.G., Wien/UE 34311)

17 Schneider: i. m., 88.

18 A magyaros jelleg mindenképp az éles ritmus és a nyújtott ritmus meghatározó jelenlétének, valamint a dallamhangok köré szőtt díszítőformuláknak tulajdonítható.

non vibr.
pp

pp non vibr.

mf espr.

Tranquillo
espr.

consord. p

consord. pp

pp

6. kotta. Bartók: 4. vonósnyégyes, III. tétel, 52–58. ü. (© Copyright 1929 by Universal Edition A.G., Wien/UE 34311)

A tétel legfontosabb mozzanata a téma (vagyis az „Én” dallamának) megszületése (7. kotta a 146. oldalon). Az összesen 71 ütem terjedelmű tételben egészen az 55. ütem visszatéréséig¹⁹ a dallamnak csak főbb körvonalait, a magasabb járású első, és a mélyebb járású, nagyobb hangközökben mozgó második sort érzékeljük. Ez a szerkesztésmód Amanda Bayley-t a román népzene egyik vokális műfajára, a hora lungăra emlékeztette,²⁰ meglátása szerint tökéletesen illene rá Bartóknak a műfajról adott leírása, miszerint „egyetlenegy dallamnak számtalan változata: erősen instrumentális jellegű, nagyon cifrázott, nem állandó szerkezetű dallam”.²¹ Egy olyan műfajra tehát, melyet Bartók a legősibb népzenei stílusok közé sorolt. –

19 Bartók az Universal Edition partitúrákiadásába szánt elemzésében a mű harmadik tételét háromrészes formaként írta le, amelyben az 55. ütemtől kezdődő rész „szabad visszatérés”. Lásd Bartók Béla: „4. vonósnyégyes”. In: Tallián (közr.): *Bartók Béla írásai*, I., 67–68., ide: 67. Első megjelenés cím nélkül a nyomtatott partitúrában: Wien: Universal Edition 9788, c1929, 2–4.

20 Amanda Bayley: „The string Quartets and Works for Chamber Orchestra. String Quartet No. 4.” In: Amanda Bayley (ed.): *The Cambridge Companion to Bartók*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, 160–163., ide: 162. Meg kell jegyeznünk, hogy Bayley a csellómonológ dallamformálását nemcsak a hora lungăhoz hasonlította, hanem, Frigyesi Judit leírását idézve, a lassú verbunkos jellegzetes, erősen díszített dallamához is. Lásd Frigyesi Judit: „Bartók’s Stylistic Synthesis. The Dramatic Music of *Bluebeard’s Castle* and Its Antecedents”. In: *Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest*. Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 1998, 230–294., ide: 267.

21 Bartók Béla: „Román népzene”. In: Szöllősy András: *Bartók Béla összegyűjtött írásai*. Budapest: Zene-műkiadó Vállalat, 1967, 473–476.; Szabolcsi Bence–Tóth Aladár (szerk.): *Zenei Lexikon*, II. Budapest: Győző Andor kiadása, 1931, 419–420.

ritornando - - - - -

in modo ord.
vibrato

mf

in modo ord.
vibr. *mf*

cresc.

al

7. kotta. Bartók: 4. vonósnyégyes, III. tétel, 41–46. ü. (© Copyright 1929 by Universal Edition A.G., Wien/UE 34311)

Ez az archaizáló szerkesztésmód más éjszaka-tételekben is fellelhető. Hasonlóan rögtönzésszerű, expresszív gesztusokban deklamál a 2. zongoraversenyben a második tétel első részének siratószerű zongoraszólama, de idesorolhatjuk a *Zene* harmadik tételének elején a brácsa szólamában megjelenő magyaros dallamot is.

Visszatérve a 4. vonósnyégyes harmadik tételére, a csellódallam lassú kibontakozásának folyamata (az 55. ütemig) a tétel középrészében egy pillanatra megakad, és váratlanul új regiszterben – az első hegedűn – megszólalnak az éjszaka természethangjai: hangismétlések, széles gesztusokra emlékeztető nagy hangköz-ugrások, gyors, már-már trillaszerű szekundlépések és trillák. Ezek még az „Én” dallamának kiforratlan alakjánál is kezdetlegesebb zenei elemek, mégis azonnal szembetűnik a két anyag rokonsága, mintha az első hegedű csupán a cselló dallamának fölgyorsított és alapelemeire redukált változata lenne, „a variációs folyamat – írja a középrész zenéjéről Kárpáti János – a szélső pontjára érve, apró, szinte madárcsicsergéshez hasonló töredékekre bomlik”.²²

Ettől kezdve a darab saját története összekapcsolódik a hídforma diktálta logika eseményeivel. A természet neszei a tétel, illetve a 4. vonósnyégyes esetében az egész mű fordulópontját jelentik. Nemcsak megakasztják, de meg is változtatják a zenei folyamatot. Hiszen még a csellódallam is csak a fordulópontot kö-

22 Kárpáti János: „IV. vonósnyégyes”. In: uő: *Bartók kamarazenéje*, Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 213–230., ide: 224.

vetően nyeri el végleges, népdalszerű formáját. De a középészben újra megjelenő „Én”-dallam első fele is már más hangszerelésben (cselló helyett a második hegedűn), megváltozott, a tremolókkal szinte áttetszővé tett háttér előtt tér viszsza (42. ü.).

Ebben a két tételben, a típus két legkorábbi megvalósulásában egyúttal a típus két alapmozzanatát – az „Én” kétféle megszólalásmódját – is megismerhetjük. A 4. vonósnégyes éjszakájában a szólista jó ideig csak töredezett, formátlan frázisok kimondására képes, és csak hosszas küzdelem, a lélek még mélyebb rétegeibe való alászállás után tudja érzéseit formába önteni. Hasonló utat jár be a 2. zongoraverseny II. tételének zongoraszólama is, amely csak a Presto szakasz látomásait követően áll össze egyetlen, négyrészes strófává²³ (második Adagio szakasz, 10–31. ü.). Az előzőkhöz hasonló keletkezészene az 5. vonósnégyes második, Adagio tételének első része is, azzal a különbséggel, hogy ebben az esetben a dallam még a tétel fordulópontjának drámai, fortissimo kifakadása előtt megszületik (Adagio molto, 31–35. ü.).

Ezzel szemben *Az éjszaka zenéjének* koráldallama a kívülálló távolságtartásával szemléli a lélek belső tájait. A jelenségek kollázsszerűen egymás mellé helyezett képekben vonulnak el előtte, ő azonban – mintha csak csendes figyelemmel követné a történeteket – nem lép velük kapcsolatba. Következésképp maga a témaalak sem változik a mű folyamán. Hozzákapcsolódhatnak ugyan újabb szólamok, de ezek magát a témát érintetlenül hagyják. Akárcsak a kétzongorás Szonáta hasonló karakterű főtémájában, amelyen semmit sem változtat a visszatéréskor hozzákapcsolódó, folyondárszerűen díszes ellenszólam (Lento ma non troppo, 66–73. ü.).

Keletkezés, küzdés, siratás és csendes befelé figyelés. Talán ezek a szavak adják vissza leginkább a típus magányos szólódallamainak sokféle karakterét, de gyakran úgy tűnik, mintha ezek a dallamok valójában a háttér neszeire adott reakciók lennének. A neszek – amint az az előző példából is kitűnhetett – a tétel kulcsfontosságú pontjain jelennek meg, a művek elején és végén, illetve a tétel közepészékének fordulópontján. Sokféle alakjuk van, de néhány visszatérő elem, a hangismétlések, trillák, a trillaszerű gyors szekundmozgások, valamint az önálló motívumként viselkedő kis tercek vagy szekundok majdnem minden éjszakazene-típusú tétel természethangjai között megjelennek. Ahogyan szinte elválaszthatatlan tőlük a háttér hangfoltja is, valójában a két elem gyakran teljesen összemosódik. Van, hogy szervesen illeszkednek a tétel zenei folyamatába, és még felismerhető bennük egy-egy téma jellegzetes fordulata. Máskor – sokszor meglepő váltással – idegen anyagként ékelődnek a mű szövetébe.

Körülbelül a 2. zongoraversenytől kezdve a természethangok körében két típust különböztethetünk meg. Az egyikben *Az éjszaka zenéjéből* már ismert rövid, néhány hangos gesztusok, szeszélyes rajzolatú arabeszkok érvényesülnek jobban. Ezzel a típussal inkább egy-egy tétel elején és végén találkozunk. Egy részük egy nyugodt, legfeljebb apróbb belső mozgással élénkített statikus háttér előtt jelenik meg, mint *Az éjszaka zenéje* vagy a 4. vonósnégyes harmadik tételében. Az absztrakció legfelső fokán azonban még ez a háttér is eltűnik mögülük, mint az 5. vonósnégyes Andan-

te tételében, vagy a *Zene* lassú tételének elején és végén. Az éjszakahangok másik típusát elsősorban a háttér jellege különbözteti meg az előző változattól. Az előző példák statikus háttérével szemben ez szinte vibrál a belső szolamok intenzív mozgásától, és jóval nagyobb súllyal van jelen a természethangok együttesében. Hangfoltjait az alkotóelemek – futamok, folyamatosan ismételtetett apró motívumok – emberi füllel szinte már követhetetlenül gyors mozgása hozza létre, amelyben ezek az elemi zenei részecskék is szinte szétporladnak – a futamok glissandóvá alakulnak –, összerosódnak. Ez a típus mindig a tétel középpontjában jelenik meg, mint a 2. zongoraverseny, a kétzongorás Szonáta vagy a 3. zongoraverseny esetében. A *Zene* középrészében is feltűnik, itt azonban a mű csúcspontján átadja a helyét a tetőpont öthangos motívumának (Adagio, 35–42. ü.). Ide sorolhatjuk még az 5. vonósnyégyes harmadik, Scherzo tételének középrészét is, noha maga a hangzaskép már a 4. vonósnyégyes 2. és 4. tételében megjelenik.

A két vonósnyégyes esete speciális. Az 5. vonósnyégyes harmadik tételének értelmezéséhez mindenképp a 2. zongoraverseny középtételének dramaturgiáját kell ismernünk. A 2. zongoraversenyben a műfajnak megfelelő háromtételes forma miatt egyetlen tételen belül zajlik le mindaz, amit Bartók az 5. vonósnyégyesben már három különálló tételben mond el. A 2. zongoraversenyről szóló elemzésében maga a zeneszerző is ír a középtételnek erről a sajátos háromrészességről, arról, hogy a „II. tétel adagiótól keretezett scherzo, vagy ha úgy tetszik adagio, amely középpontjában scherzót zár magába”.²⁴ A 4. vonósnyégyes három belső tétele ennek a háromrészességnek fordított változata: két Scherzo keretez egy Adagiót.

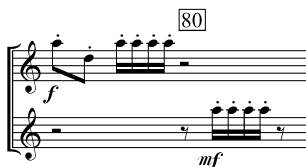
A két típus elkülönülése azonban csak az egyik a természethangok körében zajló differenciálódási folyamatok közül. A *Zene* lassú tételétől kezdve ugyanis egyre világosabban látjuk azt is, hogy az egymást követően komponált éjszaka-tételeken belül a neszek egy csoportja egyre nagyobb jelentőségre tesz szert. Mintha Bartók a természet ezerféle hangja közül kiemelné a számára legfontosabbakat, és ezeket egyre egyszerűbb alakban, mintegy felnagyítva mutatná meg a közönségnek. A *Zene* esetében ilyen a tétel elején és végén hallható xilofonszólo, amelynek már dallama sincs, csupán egyre gyorsuló ritmusa, illetve a középrész öt hangja. A kétzongorás Szonátában a neszeknek ezt a leegyszerűsített típusát a középrész kisterces, kvintolás motívuma képviseli (8. *kotta*), a 3. zongoraversenyben pedig a középrész fordulópontján megjelenő hathangos madárhangmotívum (9. *kotta*), amely jellegében a kétzongorás Szonáta kvintolás motívumára emlékeztet. Ez az egyik műtől a másikig követhető folyamat mintha időben kiterítve mutatná be azt, amit – a természethangok és a tétel egészének viszonyában – az egyes tételeken belül is érzékelhetünk, amikor a formába öntött, strofikus dallamok felől az

23 A tétel formai elemzéséről bővebben lásd Somfai: „Statikai tervezés és formai dramaturgia a 2. zongoraversenyben”. In: uő: *Tizennyolc Bartók-tanulmány*, 194–217., ide: 210–211.

24 Bartók Béla: „2. zongoraverseny”. In: Tallián (közr.): *Bartók Béla írásai*. 1., 69–73.; ide: 72. Franciául fogalmazott elemzés a mű 1939. február 23-i Lausanne-i előadására. Első megjelenés: „Béla Bartók à l’Orchestre de la Suisse romande. Analyse du ‘Deuxième Concerto’ pour piano et orchestre de Béla Bartók, par son auteur”. *La Radio* (Lausanne), 1939. február 17., 280., 282.



8. kotta. Bartók: Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre, II. tétel, 31. ü.



9. kotta. Bartók: 3. zongoraverseny, II. tétel, 80. ü.

egyre ősibb, egyre elemibb zenei gesztusok felé tartunk. Mintha a zenének az az ősállapota elevenedne meg itt, amelyről a népzene kutató Bartók jogos szkepszissel a következőket írta: „ahogyan egy nemzet ős-nyelvének kérdésére, úgy ős-zenejének kérdésére sem tudjuk a választ”.²⁵

Ez az ősállapot azonban nem csak zenetörténeti összefüggésben értelmezhető. Kroó György az éjszakazenék természethangjait hallucinációszerű jelenségeként írja le. Az 5. vonósnegyes Adagio molto tételének neszeit egyenesen az ösztönvilág üzeneteinek nevezi.²⁶ Más elemzők is tudatalatti tartalmak működésének felszíni jeleit látják bennük: Tallián Tibor *Az éjszaka zenéje* természethangjairól mint „személyiség alatti életjelek”-ről ír, ahogyan Ujfalussy József is a lélek mélyéről érkező belső hangoknak tekintette őket.²⁷

Ezek a darabról darabra követhető folyamatok arra ösztönzik az elemzőt, hogy az éjszakazenék sajátosságait vizsgálva ne csak előre, hanem vissza, a típus előzményei felé is tekintsen, hogy megfejtse, vajon honnan ered ez az egyre elvontabb zenei formákban jelentkező különös hang. Az előzményeket illetően a tételtípus minden jellegzetes alkotóelemére kiterjedő vizsgálat ugyan még nem történt, de a legfontosabb alkotóelem, a neszek és háttérük eredetét többen is vizsgálták. Különösen a háttér jellegzetes akkordjai, a kvart- vagy kvintakkordok foglalkoztatták a kutatókat. Elsőként Ujfalussy József írt róluk részletesebben,²⁸ de David Schneider²⁹ is megkülönböztetett figyelmet szentelt ennek az akkordtípusnak, és,

25 Bartók Béla: „A népzene szerepe korunk műzenéjének fejlődésében” In: Tallián (szerk.): *Bartók Béla írásai*, 1., 106–115., ide: 107. Első megjelenés: „The Relation of Folk-Song to the Development of the Art Music of Our Time”. *The Sackbut*, II/1. (1921. június), 5–11.

26 Kroó György: „V. Vonósnegyes”. In: *Bartók-kalauz*. Budapest, Zeneműkiadó, 1980, 177–186., ide: 182.

27 „Az éjszaka zenéjét átélő ember [...] a természettel magára maradván, befelé figyel. Mindegy is már, hogy kintről hallja-e az unkák egyhangú szavát, vagy belőle születnek a halott lelkek homéroszi hangjai.” Ujfalussy: *Bartók Béla*, 300–301.

28 Uott, 300.

29 Schneider: i. m., 84–85.

mint a jellegzetes bartóki stílusjegyek egyikével, Vikárius László is részletesen foglalkozott az eredetével.³⁰

A tételtípus minden egyes alkotóelemének előzményeivel nem foglalkozhatunk,³¹ ennél sokkal célravezetőbb olyan korai műveket vizsgálnunk, amelyekben a típus több eleme is megjelenik, különösen, ha ezek elrendezése már a későbbi éjszakazenék alapelemeinek sajátos kombinációit vetíti előre.

Az első olyan lassú tétel, amelyben az éjszakazenék több jellegzetes vonását is felismerhetjük, az 1. szvit eredetileg *Hallgató*³² címet viselő második tétele. A tétel elején az angolkürt melankolikus dallama még valóban a hallgatók gazdagon díszített, improvizatív, rubato előadásmódját imitálja, de ahogyan a témát újra és újra nekirugaszkodva, minden alkalommal más alakban próbálja kibontani, már emlékeztet a több mint egy évtizeddel későbbi 4. vonósnégyes lassú tételének indítására. A tétel legérdekesebb része azonban a poco agitato középész, amely már igazi bartóki természetzene (10. kotta). Hangvétele *A fából faragott királyfi* erdőpróbájáéval áll közeli rokonságban. Vibráló háttére előtt, amelyet a vonósok és a fafúvók futamai hoznak létre, a trombiták jellegzetes, doboló ritmusú hangismétlése mint ha csak egy primitív szignál lenne. Kicsit később hasonló karakterű anyaggal lép be az oboa, az angolkürt és a klarinét is. Azonban mindez csak néhány pillanatig tart, a következő ütemben a neszek eltűnnek, és helyüket egy dallam, a szvit első tételének középészében hallott téma változata veszi át.

Ennek a néhány ütemnek hirtelen textúra- és dinamikai váltása, a különös hangzás és a primitív, szinte már nem is zenei motívumok megjelenése, ahogyan maga a megjelenés módja is – váratlanul, minden előkészítés nélkül – azonban a neszeknek azokat az élénk, erdőzsongásszerű típusát előlegezi, amely a 2. és a 3. zongoraverseny, illetve a kétszongorás Szonáta lassú tételének középső részében vagy éppen az 5. vonósnégyes Scherzo tételében jelenik meg. De ehhez hasonló zizegő, susogó hangfoltok keretezik már az 1910-ben komponált *Két kép Virágzás* tételét is.

A neszek másik, egyszerűbb, erőteljesebben absztrahált típusára is találunk példát Bartók korai művei között, de nem a természetzenében, hanem a siratókkal rokon, gyászzene jellegű tételekben. Az éjszakazenék és a siratók kapcsolatáról először Ujfalussy József írt részletesen. Az éjszakai neszek előzményeit kutatva Ujfalussy úgy találta, hogy ezek ugyan felületesen kapcsolatba hozhatók különféle nyugat-európai mozgalmakhoz köthető kísérletekkel, így az impresszionista ábrázolásmód mellett mindenekelőtt a bruitisták zöreizenéjével, de közvetlen forrásuk Bartók korábbi „beszédes és gesztikuláló” lassú tételeiben, a gyászindulók és a si-

30 Vikárius László: „Három emblematikus stílusjegy. A kvintakkordok történetéhez”. In: uő: *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában*. Pécs: Jelenkor, 1999, 168–182.

31 Ahogyan azokat a műveket sem vesszük sorra (3. vonósnégyes vagy a két hegedű-zongora szonáta egyes részei), amelyekben egy-egy szakasz hangzása már az éjszakai természethangok közvetlen előzményének tekinthető.

32 A tételcímmel kapcsolatban lásd: I. szvit nagyzenekarra, Op. 3, autográf partitúra, Bartók Archivum PB 10FSS1.

Tr. I-II.
(Sib.)

con sord. *pp*

Viol. I.

con sord. *pp*

Viol. II.

con sord. *pp*

Viol. III.

con sord. *pp*

Viola

Vcl.

Cb.

69

ratók családjában keresendő, és a neszek valójában ezeknek a gesztusoknak, jajiáltásoknak a végsőként leegyszerűsített formái.³³

Az első olyan zenei részletet, amelyben, ha halványan is, de már felsejlenek a későbbi éjszakazenék neszezései, a zongorára és zenekarra írt *Rapszodiának* a *Kosuth-szimfónia* gyászindulójával rokon hangvételű lassú tételében, a tétel középrészében találjuk (103–109. ütem). Egy rövid szakasz csupán, amelyben a főtéma egyik változata, a témafeje jellegzetes tetrachordja, valamint egy négy tizenhatodból álló záróformula hangzik el. Először csak a kíséretet halljuk, vagyis a darab háttérét, amely a darab főtémájának egyik eleméből – duplán pontozott ritmus és harmincketted-triola – épül fel. A kürt és a timpani (a alaphangon) ostinatószerűen ismételteti ezt a ritmust, fölötte komplementer ritmusban a fafúvókat halljuk. Eből a pianissimo dinamikával kopogó, statikus háttérből emelkedik ki a főtéma magyaros dallamának leegyszerűsített változata. A főtéma elhangzása alatt a fafúvók triolái hallgatnak, az ütőkön és a vonósokon azonban továbbra is ott zakatol ez a ritmus (11. kotta). A háromnegyedes ütemeknek ezt az egyenletes mozgását szakítja meg váratlanul egy háromnyolcados ütem, egy B-dúr szextakkordtól D-dúr szextakkordig tartó kromatikus menet, amelyben a zongora szabálytalan díszítőformulája az, ami szokatlan felrakását tekintve némi hasonlóságot mutat a későbbi természethangok egyik jellegzetes fajtájával, *Az éjszaka zenéje* arabeszkyszerű formuláival (12. kotta).

Ennek a két tételnek még egy, a későbbi éjszakazenéket tekintve jellegzetes vonását kell kiemelnünk: az 1. szvit II. tételének, illetve a *Rapszódia* egészének a lezárását. Ezt Bartók mindkét esetben egy magasba emelkedő, kadenciázó formulákat játszó szólóhangszerre bízta. A Szvit II. tételének epilógusa szólóhegedűn hangzik el (13. kotta a 154. oldalon). A dallam, a főtéma egy újabb változata egyre feljebb és feljebb kúszik, hogy végül a háromvonalas regiszterben, egy háromvonalas gisztről induló trillával érjen véget. Ezzel a gesztussal, Bartók igen gyakran alkalmazott záró gesztusával, jó néhány tétel és mű végén találkozhatunk. Nem csak az éjszakazenékre jellemző, de bennük is gyakori. Sokszor ezzel a gesztussal tér vissza a tétel kezdeti csendje. Így fejeződik be a 4. vonósnégyes (14. kotta a 155. oldalon) és a *Concerto* lassú tétele, és ezzel a gesztussal zárul az 1926-os *Az éjszaka zenéje* is, ahol hegedű helyett a furulyát imitáló dallam jut ebbe a magasságba (15. kotta a 155. oldalon).

33 Ujfalussy: *Bartók Béla*, 299–300. A két tételtípus kapcsolatának számos külső jele van. A már említett kvintakkordok gyakran tűntek fel az ilyen jellegű tételekben. Ujfalussy a 2. vonósnégyes III. tételét, a *Táncszvit* II. tételét és az Op. 15. dalok utolsó darabját említi meg ezzel összefüggésben. A kvintakkordok és az éjszakatételek előzményeit kutatva Vikárius a típus egy másik karakterisztikus vonása, az akkordok (kvintakkordok) és a monologizáló dallam párba állításának első példáit az 1909–10 táján komponált *Négy siratóének* egyes tételeiben találta meg. (Vikárius: *Modell és inspiráció*, 171.) Még mindig a kvintakkordoknál maradvá, a siratókkal való kapcsolat miatt Vikárius példái közül még egy művet, pontosabban annak egy részletét kell megemlítenünk: *A kékszakállú herceg vára* „Könnyek tava” jelenetét, amelyet Vikárius ugyancsak az akkordtípus feltűnésének első példái között említ, mégpedig az első olyan példák között, amelyekben ezek az akkordok már a későbbi előfordulásukhoz hasonló zenei környezetben jelennek meg. (Uott.) A jelenet még egy jellegzetes éjszakazene-elemet tartalmaz, a könnyek tava borzongató látványát érzékeltető hárfafutamot, amely ebben a formájában csak a *Concerto* középső, *Elégia* tételében jelenik meg újra (10–18. ü., 106–110. ü.).

8 a tempo (♩=66)

Fl.
Ob.
Cl. (Sib)
Fg.
Cor.
Timp.
Tam.
Ptt.

11. kotta. Bartók: Rapszódia zongorára, Op. 1, 103–104. ü. (© Copyright by Editio Musica Budapest)

8 cresc.
pp
8 cresc.
p
9 Po

12. kotta. Bartók: Rapszódia zongorára, Op. 1, 106. és 109. ü. (© Copyright by Editio Musica Budapest)

A korai művek közül így zárul még a *Két kép Virágzás* tételle, és ebbe az eszményi magasságba emelkedik a hegedű a Geyer Stefinek ajánlott Hegedűverseny első tételének végén. A záró gesztus alakváltozásait érdemes akár tételről tételre követnünk: az egyikben még díszes, verbunkos karakterű zárlati fordulat (1. szvit), a másikban már a parasztfurulyára emlékeztet (*Virágzás*, *Az éjszaka zenéje*), végül a *Concerto Elégiájában* természethang. A variálódás legvégső stádiumát azonban a *Zene lassú* tételének elején és végén hallható xilofonszólóban éri el (16. kotta a 156. oldalon).



U. E. 9788 W. Ph.V. 166

14. kotta. Bartók: 4. vonósnégyes, III. tétel, 69–71. ü. (© Copyright 1929 by Universal Edition A.G., Wien/UE 34311)



15. kotta. Bartók: Az éjszaka zenéje, 70-71. ü. (© Copyright 1927 by Universal Edition A.G., Wien/UE 8892A/B)

kosnak tekintett, szikárabb, erőteljesebb – barbaro jellegű – zenékhez képest lágyabbak és színesebbek, és ezt a vonásukat még jobban kiemelik a velük párba állított barbaro karakterű, hajsza zenék.

Visszatérve az 1926-os kompozícióra, ez a mű kifejezetten olyan előadót kíván, akinek kiváló érzéke van különböző hangszínek, finom áttűnések megszólaltatására, az apró részletek kidolgozására, azt is mondhatnánk, hogy az aprólékos asszonyi munkára. Hiszen ezt a részletek iránt fogékony előadói stílust még napjaink-

80

rallent. - - - - - Tempo I ♩ = 66

Timp. *tr* *dim.* *pp*

Xyl. *mf* *dim.* *pp*

2. Vl. *arco*

1. Vle. *p* *pp*

2. Vle.

2. Vlc.

2. Cb.

16. kotta. Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára, III. tétel, 79–83. ü.

(© Copyright 1937 by Universal Edition A.G., Wien/UE 34129)

ban is inkább nőies előadói erényként tartják számon, és gyakran állítják szembe a kissé elnagyolt, de a mű egészének lényegét megragadó, erőteljes, férfias előadói stílussal. – Ugyanakkor nem feledkezhetünk meg arról sem, hogy maga Bartók milyen gyakran és milyen különböző területeken – ennek talán leglátványosabb példáját a zeneszerző végtelenül precíz népdallejegyzései adják – árult el különös érzékenységet a részletek minél precízebb kidolgozása iránt.

Mintha a tételtípusnak ezt a „nőies” jellegét igazolná az is, hogy az előzményei között több „női” vagy nők számára komponált tételt is találunk. A *Virágzás* esetében a tétel címe utal erre a karakterre, a Geyer Stefinek ajánlott hegedűverseny pedig nem is igényel bővebb magyarázatot. Már az ajánlás sejteti, hogy milyen karakterű tételt várhatunk. Az egyes tételekben zajló eseményeknek is van a nőkhöz és a nőiséghez köthető vonásuk. Egy dallam keletkezésének, születésének folyamata, ami a 4. és az 5. vonósnégyes egyik meghatározó mozzanata, nem igényel bővebb magyarázatot. A tételtípusnak a siratókhoz fűződő szoros és egészen a korai Bartók-művekig visszanyúló kapcsolata pedig eszünkbe juttathatja, hogy a siratás régtől fogva a nők feladata volt.

Ennél azonban még mélyebb, elemibb, úgy is mondhatnánk ősi nőiségfogalmak merülnek fel bennünk, ha egy-egy tétel vagy a tételciklusok mélypontjának zenéjét idézzük fel. Azt a pillanatot, amikor megjelennek azok a különös neszek és furcsa hangzatok, melyekről mint a típus legsajátabb vonásairól korábban már hosszasan

írtunk. Ezeknek a szinte már nem is zenei elemeknek a feltűnése mintha azt a még formátlan ősállapotot idézné meg, amely a mitológiai időkben különféle női istenségek birodalma volt. Ahogyan hasonló, keletkezés előtti állapotot sejtetnek azok a dallamok is, melyek valamely ősi népzenei műfajra, a siratóra vagy a hora lungăra emlékeztető szerkesztésmóddal készültek. Ez a sajátos hangzás azonban nem csak mitológiai messzeségekbe vihet. Felidézheti azt az alkotást megelőző állapotot is, ahol a mű még szavakkal leírhatatlan gesztusokban, jelekben, érzetekben van jelen.

Ebben a különös éjszakában indul *Az éjszaka zenéje*. Maga a cím, „Az éjszaka zenéje” is olyan esti vagy éjszakai műfajokra – szerenád, nocturne – utal, melyek a szeretett nőhöz intézett bensőséges hangú vallomások. Bartók ugyan csak egyetlen művet komponált ezzel a címmel, a *Mikrokosmos Notturmo* tételét, s az nem tartozik az éjszakazenék közé. Ugyanakkor, amint azt a mű kéziratoss partitúrájából³⁴ és Bartók néhány Geyer Stefihez írt leveléből is tudjuk,³⁵ az 1905 és 1907 között komponált 2. szvitet eredetileg Szerenádnak nevezte. Ennek III., Andante tétele David Schneider szerint a későbbi éjszakazenék felé tartó folyamatot tekintve az egyik legfontosabb kompozíció, mivel átmenetet képez a romantikus verbunkos pastoráltételek és a modern éjszakazenék között.³⁶ Van azonban még egy darab, amelynek a címe hasonló jellegű kompozíciót ígér: az 1908-ban komponált *10 könnyű zongoradarab V. tétele*, az *Este a székelyeknél*, amely nemcsak szerkezetét tekintve – egy népdalszerű és egy furulyadallam váltakozása – az 1926-os éjszakazene távoli előképe, hanem a két darab keletkezésének körülményeiben is találunk hasonlóságot. Az *Este a székelyeknél* a ciklus más tételeivel együtt Bartók 1907-es erdélyi gyűjtőútjának emlékét idézi, de nem csak azét. A zeneszerző gyűjtőútja és a pentaton dallamok felfedezése egybeesett Geyer Stefihez fűződő reménytelen szerelmével. Ugyan nincs közvetlen utalás Geyer Stefi személyére, de néhány darab, így az *Este a székelyeknél* esetében is az az érzésünk, hogy neki szól. Igaz, az *Este a székelyeknél*, és ez a ciklus elején álló *Ajánlásból* egyértelműen kiderül, már csak az emlékét őrzi ennek az érzésnek és a szerelem ígézetében végzett gyűjtőmunkának, meghitt dallama azonban még szerenádszerűen bensőséges. Ez az a hang, amelyet már hiába keresünk az 1926-os kompozícióban. *Az éjszaka zenéje* a léleknek abba a legmélyebb rétegeibe vezet, amely már nem meghitt és bensőséges. A hallucinációszerű bevezető után megszólaló, hideg fényű koráldallam már messze eltávolodott az *Este a székelyeknél* népdalimitációjától. A furulyaszó távoli emlékeket idéz, rég elszállt derűs pillanatokat. Kétségtelen, hogy a mű Dittának szól, de nem Dittáról. Nem az ő benső világa tárul fel előttünk, hanem Bartók egyéniségének az a lágyabb, nőiesebb oldala, amely más körülmények között még a legközelebb hozzátartozók előtt is rejtve maradt.

34 A 2. szvit autográf kéziratának másolatát lásd Bartók Archívum, PB 12FSS1ID1.

35 Lásd Bartók alábbi, Geyer Stefihez írt leveleit: Rákospalota, 1907. július eleje, Csíkrákos 1907. július 14., Rákospalota, 1907. szeptember, végül egy feltehetően 1907 karácsony táján írt levél, dátum nélkül. A levelek fakszimile kiadását lásd Nyikos Lajos (közr.): *Béla Bartók Briefe an Stefi Geyer, 1907–1908*. Basel: Privatdruck Paul Sacher Stiftung, 1979, No. 2, No. 3, No. 10, No. 22.

36 Schneider: i. m., 94–96., a „Bartók’s ‘Scena della Puszta’” című fejezetben.

ABSTRACT

VIRÁG BÜKY

TO DITTA – THE NIGHT’S MUSICS

During the 23 years of their marriage, Bartók dedicated several compositions to his second wife, the pianist Ditta Pásztory. Among these works, there were remarkable, large scale masterpieces like the Sonata for piano, or the 3rd Piano Concerto and also some lesser works like the *Lánycsúfoló* (*Mocking of Girls*). However, none of them is in such an intimate relationship with the dedicatee (Ditta Pásztory), as *Az éjszaka zenéje* (*The Night’s Music*), the fourth number of the *Szabadban* (*Out of Doors*) series, composed in 1926. The aim of the present study was to find explanation for this particular connection. Due to the fact that *The Night’s Music* of 1926 was regarded as the first realisation of a specific Bartókian genre generally referred to as „night music” by Bartók scholars, we included in our investigation all those movements which might be regarded as representative of this genre. However, to have a better understanding of the connections between the different realisations of the „night music” genre, we focused our attention not only on the works described as „night music” but also on those earlier compositions by Bartók, in which some characteristic traits of the later „night music” are already detectable.

Examining these compositions we discovered some characteristics which might be described as feminine, as for instance their relationship with the dirges, a genre and even an action closely related to women, or some more elusive traits, like their introspective mood, or their more colourful texture in comparison with other works by Bartók.

Virág Büky graduated in musicology from the Ferenc Liszt Academy of Music in Budapest in 2002 with the thesis *A vokális moresca. Egy népszerű műfaj a 16. század végi Itáliában*. [*The moresca vocale: A popular genre in late 16th century Italy*]. In 2001–2004 she was a postgraduate at the Budapest Academy. At present she is a research assistant, working on her PhD dissertation on Bartók and the exoticism of the turn of the 20th century. Since 2000 she has been working at the Bartók Archives of the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences.

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság nemzetközi szimpóziumot rendez

Somfai László

80. születésnapja tiszteletére

2014. október 6-án a Magyar Tudományos Akadémia Bölcsészettudományi Kutatóközpont
Zenetudományi Intézet Bartók termében

Haydn és Bartók körül

címmel

A szimpózium angol nyelvű programja:

About and Around Haydn & Bartók

Morning session: *Late 18th and Early 19th Century*

(Chair: Balázs MIKUSI)

James WEBSTER

The Origins of Haydn's Genius

Katalin KOMLÓS

Tonus Primus in Haydn's Instrumental Music

Elaine SISMÁN

Avian Mechanisms in Haydn's Variations in F minor

Malcolm BILSON

The Opening Bars of Beethoven's G Major Piano Concerto

– a Fresh Look

Afternoon session: *20th Century*

(Chair: Tibor TALLIÁN)

Hermann DANUSER

Der Erste Weltkrieg – eine „Urkatastrophe“ der Musikgeschichte?

Richard TARUSKIN

Resisting the Rite

Vera LAMPERT

Benny Goodman, Bartók's Contrasts, and Free Playing

David E. SCHNEIDER

Virtuous Virtuosity: the Violin, the Concerto, and the Topic of Transcendence



40/30 – a 40 éves Zenetudományi Intézet 30 éve az Erdődy–Hatvany palotában

Kiállítás és jubileumi programsorozat az MTA BTK Zenetudományi
Intézetben (Budapest, I., Táncsics M. u. 7.), 2014. ősz

- Október 1.** A „40/30” jubileumi kiállítás megnyitója
(benne: Végre itthon – kiállítás Dohnányi Ernő
Floridából hazahozott hagyatékából
– a kiállítás fővédnöke Dr. Áder János,
Magyarország köztársasági elnöke)
- Október 11.** Évfordulók nyomában 2014 – tudományos
konferencia a 20–21. Századi Magyar Zenei
Archívum és Kutatócsoport szervezésében,
amelyen Bárdos Lajos, Bozay Attila,
Durkó Zsolt, Fischer Annie, Fricsay Ferenc,
Gergely Ferenc, Prahács Margit,
Szabados György, Szelényi István,
Szőnyi Erzsébet, Vidovszky László
és Vujicsics Tihamér életművéről szóló
előadások hangzanak el
- Október 30.** Holokauszt emlékülés – a 20–21. Századi
Magyar Zenei Archívum és Kutatócsoport
szervezésében
- November 18.** Fiatal kutatók konferenciája
– az Akadémiai Kutatóhelyek Tanácsa
Társadalom-, Gazdaság- és Humán Tudományi
Szakbizottsága szervezésében
- November 21–24.** Symposium of the ICTM Dance Study Group
– nemzetközi tudományos konferencia
- November 27–28.** Visszhangok – zenetudományi konferencia
az I. világháború kitörésének 100. évfordulója
emlékére
- December 12–13.** Roma Folklore Research in Eastern Europe
– nemzetközi tudományos konferencia
Kovalcsik Katalin emlékére

Péteri Lóránt

AZ ÚJ ZENÉRŐL SZÓLÓ KÖZBESZÉD ÉS A ZENEPOLITIKA ÖSSZEFÜGGÉSEI

AZ 1960-AS ÉVEK ELSŐ FELÉNEK MAGYARORSZÁGÁN*

Mihály András 3. szimfóniájának fogadtatása

Féltucatnyi zenekritikai vagy elemző írás és a Magyar Zeneművészek Szövetségének közgyűlési jegyzőkönyve alapján kísérlem meg rekonstruálni a Mihály András 1962-ben bemutatott 3. szimfóniájáról szóló kortárs közbeszédet. Megfontolva terjedelmét, illetve az új magyar zenével kapcsolatos általánosabb fejtegetések irányába való nyitottságát elmondható, hogy e diskurzus túlnőtt a kiindulópontjaul szolgáló zeneművön.

Ennek oka részint a szerző személyének jelentőségében keresendő. Az 1917-ben született komponista, karmester és gordonkaművész, aki 1949-től kamarazenét tanított a Zeneakadémián, kulcsszerepet játszott a magyar zeneélet 1945-től zajló átalakulásában. Vezetője volt a Magyar Kommunista Párt, majd a Magyar Dolgozók Pártja 1950-ig létezett Zenei Bizottságának, 1949 és 1951 között pedig a Magyar Zeneművészek Szövetsége pártaktíváját irányította;¹ 1948 és 1950 között egyszersmind a Magyar Állami Operaház főtítkáraként tevékenykedett. Ekkor születő írásai a Bartók-életmű zsdanovi szemléletű kritikáját végezték el, Bartók „formalizmusának” kérdését taglalták.² A zeneélet párton belül levevényelt tisztogatási hullámának következményeként 1950 végére Mihály – zeneszerző társával, Székely Endrével együtt – kikerült a zenepolitika irányítói közül.³ Nyilvános megszólalásai 1953 és 1956 között a szocialista realizmus fogalmának differenciált,

* A tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült. Első változata az *Évfordulók nyomában* című, az MTA BTK Zenetudományi Intézet 20-21. Századi Magyar Zenei Archivum és Kutatócsoportja által 2013. december 5-én, Budapesten rendezett konferencián hangzott el. A húszperces időkerethez alkalmazkodó előadás szövegét érdemben kibővíttem és újraserkesztettem.

1 Breuer János: „A 'Párt' Zenei Bizottságának határozatai a Zeneművészeti Főiskoláról (1948–49)”. *Magyar Zene*, 38/2. (2000. május), 151–160., ide: 151. Péteri Lóránt: „Adalékok a hazai zenetudományi kutatás intézménytörténetéhez (1947–1969)”. *Magyar Zene*, 38/2. (2000. május), 161–191., ide: 170–171.

2 Mihály András: „Bartók Béla és az utána következő nemzedék. Előadás az MDP kultúrpolitikai akadémiján”. *Zenei Szemle*, 1949/1. (március), 2–15. Uő: „Válasz egy Bartók-kritikára”. *Új Zenei Szemle*, 1/4. (1950. szeptember), 48–56.

3 Danielle Fosler-Lussier: *Music Divided. Bartók's Legacy in Cold War Culture*. Berkeley–Los Angeles: University of California Press, 2007, 117–138.

„heterodox” értelmezőjeként láttatták a zeneszerzőt, aki több alkalommal is nyílt vitába keveredett az „ortodox” álláspont nyilvános képviselőjét 1951-től ellátó Szabó Ferencsel.⁴ Mihály a Kádár-konzolidáció során újból olyan pozícióba került, ahonnan jelentős hatást gyakorolhatott az új magyar zene nyilvánosságára: 1962-től a Magyar Rádió zenei lektoraként működött.

Hogy a kommunista hatalomátvétel, illetve a zeneélet szovjet modellt követő átalakítása milyen hatást gyakorol majd a magyar zeneszerzésre, annak megjósolására a mozgalomhoz már korábban csatlakozott muzsikások voltaképpen ugyanúgy képtelenek lettek volna, mint az e körön kívüliek. Hiszen éppen 1948-ban, a magyarországi politikai fordulat évében jelent meg az a szovjet zenei határozat, amely „népellenesnek” bélyegezte, és súlyos szavakkal ítélte el a szovjet zeneszerzés addig legünnepeltebb zeneszerzőinek stílusát.⁵ A határozat, illetve az ahhoz kapcsolódó programadó írások fejtették ki, s emelték rögtön kultúrpolitikai irányelvvé azt a normatív zeneesztétikát, amely – ha egyes részleteiben nem is tűnt idegennek – szélsőségesen antimodernista és markánsan népnemzeti hangsúlyával mindenképpen kihívás elé állította a kommunista eszme iránt elkötelezett zeneszerzőket is. Hogy e kihívás, illetve kényszerpálya pontosan milyen zeneszerzői irányról térítette el a harmincas éveibe lépő Mihályt, annak megválaszolására majd csak az után nyílik lehetőség, ha folytatódik (illetve számos kérdést illetően: *megkezdődik*) korai kompozíciós tevékenységének forráskutatásra alapozott feltárása. Kárpáti János jellemzése a szovjet zenei határozat előtt született egyes Mihály-művek stílusáról („sűrűn szőtt hangnemközi kromatika, feszülő szeptimhangzások és lebegő tonalitású melodika”) mindenesetre arra utal, hogy a komponista számára egyáltalán nem lehetett magától értődő feladat az 1948-as szovjet iránymutatás által abszolutizált „közérthető” zenei nyelv kialakítása.⁶ Az 1948-at követő fél évtized kompozíciói azonban többnyire már műfajválasztásukban is tükrözik e meghatározottságot (tömegdalok, kantáták, utóbbiak közt például az 1950-ben született *Védd a békét ifjúság!* című darab). Az 1953-ban keletkezett *Gordonkaverseny* újabb fordulatot jelzett az életműben. Egyfelől ezzel a számos neoromantikus jegyet is magán viselő művel folytatódott Mihály fél évtizede megszakadt zeneszerzői Bartók-recepciója – ez a korábbi Bartók-írásaiban kifejtett nézetei mind mélyrehatóbb felülvizsgálataként is értelmezhető.⁷ Másfelől, mint Tallián Tibor rámutatott:

Mihály András pályáján a *Gordonkaverseny* a koncertálás egész korszakát vezeti be: a melodikus-lírai sikerdarab után egy évvel zongoraversenyt, majd fúvósötös-fantáziát ír, az évtized végén hegedűversenyt obligát zongorával. Zongora- és hegedűversenyének vissz-

4 Péteri Lóránt: „Szabolcsi Bence és a magyar zeneélet diskurzusai (1948–1956)”, II. rész. *Magyar Zene*, 41/2. (2003. május), 237–256., ide: 246–253.

5 Az SZK(b)P KB határozata V. Muragyeli *A nagy barátság* című operájáról. 1948. február 10. A határozat szövegét magyarul a *Szabad Nép* 1948. február 17-i és az *Új Szó* 1948. február 19-i száma közölte.

6 Az idézetre lásd Kárpáti János: *Mihály András*. Budapest: Zeneműkiadó, 1965, 6.

7 Fosler-Lussier: i. m., 138–147.

hangja ugyan sokkal gyengébb, mint a gordonkaversenyé, azonban a koncertálás útja mégis jelentős eredményt hoz: ez vezeti el a komponistát a neoavantgarde hangzásvilágáig, amelyben a hatvanas években előadóként és szerzőként eredményesen mozog majd.⁸

E műfaji elköteleződés, illetve stilisztikai megújulás párhuzamba állítható Mihály műhelyének egy további folyamatával. A kamarazene, amely zeneszerzői indulásakor még fontos közege volt alkotótevékenységének, 1948-tól viszont gyakorlatilag eltűnt művészetéből, 1956-tól kezdve visszatért gyakori műfaji választásai közé (többek között a gordonkára és zongorára írt művek sorára, illetve a 2. vonósnégyesre gondolhatunk). Mindehhez képest keltett feltűnést és érdeklődést harmadik zeneszerzői találkozása a szimfónia műfajával (a korábbi darabok 1946-ban, illetve 1950-ben keletkeztek). Ujfalussy József, a Zeneművészeti Főiskola zeneesztétika- és zeneelmélet-oktatója, az újonnan alakult MTA Bartók Archívum munkatársa ezt így fogalmazta meg:

A szimfónia szerzője hosszú és sikeres utat járt be legutóbbi szimfonikus művei óta. Maga az a körülmény, hogy szimfóniával állt a nyilvánosság elé, annak a jele, hogy maga is érettnak tartja az időt újabb összefoglaló számadásra. Valóban, a III. szimfónia szinte türelmetlenül ingerült aktivitás tanúja. Olyan ember hangja, aki a problémái megoldásából felszabadult energiáit minél előbb tettekre akarja váltani.⁹

*

Mihály András az alábbi, kaján és nosztalgikus szavakkal kezdte meg Sárjai Tibor főtítkári expozéjához fűzött hozzászólását a Magyar Zeneművészek Szövetsége 1962. október 28-i közgyűlésén:

Kedves Kollégák! Először is hadd mondjam meg, mennyire örülök annak, hogy ilyen hosszú idő után megint ugyanazon a helyen ülhetek, ahol annyi keserű csatát vívtunk, hányszor összevesztünk és kibékültünk egymással, ahol oly meghitten veszekedtünk és oly jól éreztük magunkat; magyarul: ahol tíz évvel fiatalabbak voltunk egyszer, s most megint összegyűlhattünk ezeknek a testvéri csatáknak a folytatására...

Most, miután a terem hangulata valahogy az, hogy mindenki a régi szerepébe csúszik vissza – Szervánszky ott ül, leghátul, ahol mindig szokott ülni – mindenki elfoglalja a jellemének és szerepének megfelelő helyet, én mint advocatus diaboli hadd támadjam meg mindjárt a beszámolót.¹⁰

Mihály mondatai rögzítik a pillanat jelentőségét a szervezet és a magyar zeneélet történetében. Az 1949-ben szovjet mintára alapított Magyar Zeneművészek

8 Tallián Tibor: „Magyar versenymű a 20. század első felében”. In: Gupcsó Ágnes (szerk.): *Zenetudományi dolgozatok 1997–1998*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1998, 151–162., idézet: 161.

9 Ujfalussy József: „Mihály András III. szimfóniájának bemutatója (okt. 20.)”. *Országos Filharmónia Műsorfüzet*, 1962/41. (november 12–18.), 29–30., idézet a 29. oldalról

10 Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára (a továbbiakban: MNL OL), A Magyar Zeneművészek Szövetsége iratai (a továbbiakban: P 2146), 60. doboz. Jegyzőkönyv, készült a Magyar Zeneművészek Szövetségének 1962. évi október 28-án tartott közgyűléséről. (A továbbiakban Jegyzőkönyv 1962. október 28.)

Szövetsége – hasonlóan más értelmiségi szervezetekhez – már a forradalom előtt megkezdte a maga „forradalmi” átalakulását. Az 1956. április 25-i közgyűlés új elnökséget választott, amelyben Mihály András is helyet kapott. Az 1956. október 31-i taggyűlés határozott a szervezet újjáalakulásáról Magyar Zeneművészek Szabad Szövetsége néven. Az ekkor megválasztott Ideiglenes Forradalmi Bizottmányba (Bizottságba), mely a régi elnökség funkcióit átvette, Mihályt nem választották be. Szerepet kapott viszont abban az Intéző Bizottságban, amelyet a Szabad Szövetség újabb, december 11-i taggyűlésén választottak meg a hatóságilag feloszlatott Forradalmi Bizottmány helyére (az Intéző Bizottságba beválasztott huszonöt tag közül ő kapta a nyolcadik legtöbb szavazatot). Az Intéző Bizottság működése sem tartott azonban sokáig, ugyanis 1957 januárjában a kormány valamennyi művészeti szövetség autonómiáját felfüggesztette. Ezzel megszűnt a Magyar Zeneművészek Szabad Szövetsége. De nem állították helyre az 1956. október 31. előtti állapotot sem: a Magyar Zeneművészek Szövetsége élére Fasang Árpádot, a Művelődésügyi Minisztérium zenei ügyekkel foglalkozó főosztályvezetőjét nevezték ki kormánybiztosnak. Az ily módon pacifikált szervezetből kilépett a karmester Ferencsik János, illetve a zeneszerző Járdányi Pál és Szervánszky Endre: mindnyájan tagjai voltak a Forradalmi Bizottmánynak. Hosszas és minden részletre kiterjedő politikai előkészületek után 1959. október 27-én került sor a Zeneművészek Szövetségének újjáalakuló közgyűlésére: az ekkor megválasztott elnökségből Mihály ismét kimaradt. A résztvevők, illetve a plenáris vitában elhangzó hozzászólások visszafogott száma önmagában is jelezhetette, hogy e közgyűlés még nem megkoronázása, csupán nyitánya volt a zeneélet kádári konszolidálásának. A fent említett három muzsikusz 1960 során mindenesetre visszatért a Szövetség tagjai közé.¹¹ Ennek szimbolikus jelentőségét hangsúlyozták Mihály valamelyest gunyoros szavai 1962-ben: ha Szervánszky Endre hat év kihagyás után ismét ott foglal helyet, ahol megannyiszor 1956 előtt, akkor a konszolidáció kétségtől célba ért.

Valamivel több mint egy héttel korábban, 1962. október 20-án mutatta be Mihály András 3. szimfóniáját a Magyar Rádió Szimfonikus Zenekara, Lehel György vezényletével. A mű a Magyar Rádió felkérésére született, ahol Mihály éppen ez évtől kezdve tevékenykedett zenei lektorként. Az előadás az 1959-ben alapított fesztivál, a Budapesti Zenei Hetek keretében valósult meg, az eseménysorozat egyetlen magyar ősbemutatójaként (a koncerteken Lendvay Kamilló és Maros Rudolf egy-egy műve képviselte még a kortárs magyar zenét).¹² Mindez érthetővé teszi, hogy a Zeneművészek Szövetsége közgyűlésén a megszólalók újra és újra visszautaltak a 3. szimfóniára, amelynek szerzője amúgy is derekasan kivette részét a vitákból.

11 A Zeneművészek Szövetsége archív anyagai, illetve a szervezetre vonatkozó miniszteriális és pártdokumentumok alapján vázlatosan ismertetett eseménysor részletes bemutatására, illetve értelmezésére a közeljövőben önálló tanulmányban teszek kísérletet.

12 Breuer János: „Zenei Krónika”. *Népszabadság*, 1962. október 24. 9.; Jegyzőkönyv 1962. október 28.: Lakatos Éva felszólalása. Az 1958-as budapesti Bartók Fesztivál nyomán az Országos Filharmónia 1959-től rendezte meg a Budapesti Zenei Heteket, lásd Breuer János: *Negyven év magyar zenekultúrája*. Budapest: Zeneműkiadó, 1985, 492–493.

A négy fuvolára, három oboára, angolkürtre, három klarinétra, basszusklarinétra, négy fagottra, kontrafagottra, négy kürtre, négy trombitára, négy harsonára, tubára, timpanira, sokszínű ütős apparátusra, cselesztára, hárfára és vonósokra írt, félórás, négytétéles darabról az *Országos Filharmónia Műsorfüzet*ben jelent meg előzetes ismertetés. Breuer János rögtön írása elején felhívta a figyelmet arra, hogy a két részre osztott vonóskar alkalmazása Bartók *Zene húroshangszerekre, ütőkre és celestára* című művéből lehet ismerős. Egyebekben viszont Mihály András önelemzésének közlésére szorítkozott.

A zeneszerző a 3. szimfóniának szinte kizárólag olyan jellegzetességeire hívta fel a figyelmet, amelyek a műfaj 19. századi gyakorlatában is értelmezhetők lettek volna. Utalt a mű ciklikus nagyformájára, illetve motivikus egységére: „Az I. tétel [...] kezdetén kétütemes motívum hangzik fel, az egész mű alapgondolata, amely igen sok változatban jelenik meg a szimfónia folyamán.” Hangsúlyozta a finálé kulminációs jellegét, illetve a tételek közötti tematikus kapcsolatokat: „A szimfónia utolsó [...] tételének lassú bevezetése valamennyi eddigi tétel hangjából, zenei anyagából idéz.” Az I. (*Allegro molto*) tételt szonátaforma-terminológiával írta le, hangsúlyozva az expozícióban megjelenő témák karakterbeli kontrasztját:

Szenvedélyes dallam jelenik meg, amely feszültségben és hangerőben egyre növekszik, a teljes együttes erőteljes hangján éri el tetőpontját, majd fokozatosan megnyugszik. Az ellentétes hangulatú második gondolatot kamaraegyüttes játssza: előbb a kettős vonószekar szólistacsoportja (dupla szeptett), majd a fafúvók.

A II. (*Presto*) tételt rondóformájú scherzóként jellemezte. Az ABA formaként leírt III. (*Andante*) tételt keretező szakaszokat a „romantikus természetzene folytatásaként” értelmezte, a középhészt „könnyed, táncos” zeneként írta le. A IV. (*Introduzione – Allegro molto alla marcia*) tétellel kapcsolatban a rondó- és triós forma fúziójára utalt, amelyben „[...] a rondótéma az egész tétel folyamán alakul, fejlődik, végleges megfogalmazást soha nem nyer.” A tétel végkifejletét leírva félreérthetetlenül utalt valamilyen posztbeethoveni narratíva jelenlétére:

Visszatérésként most az egyre alakuló rondótéma osztinató-kísérete felett eddig nem hallott dallamból fúga bontakozik ki. Ismét megjelennek a tétel első részében hallott közjátékok, de egyik sem bontakozik ki, a fúga motorizmusa könyörtelenül elsöpri őket, mivel nem képviselik a megoldást. A zenekar játéka egyre halkul, már csak az ütőhangszereket halljuk, majd lezárásként, – a fúga anyaga kíséretével – korálként hangzik fel a tétel harmadik, trombitaepizódja.¹³

A mű premierjére egyértelmű sikerként utalt Lakatos Éva, a Budapesti Zenei Hetek rendező intézményét, az Országos Filharmóniát is magában foglaló mamut-szervezet, az 1958-ban létrehívott Állami Hangverseny- és Műsorigazgatóság vezetője. A közönség volumenét, összetételét és jegyvásárlási szokásait elemezve a Zeneművészek Szövetségének közgyűlésén levonta a következtetést:

13 Breuer János: „Mihály András: III. szimfónia”. *Országos Filharmónia Műsorfüzet*, 1962/37. (október 15–21.), 24–25.

„[...] nem mumus a modern zene. Elmennek [az emberek] a koncertekre, és sikere van a mai zenének.

Az idén a magyar műveknek, egyrészt a repertoár-műveknek, Lendvay és Maros műveinek, másrészt a bemutatott Mihály-szimfóniának igen nagy sikere volt. Most már első számnak is bátran merünk ilyen műveket adni, s kiderült, hogy ott van a közönség. Három évvel ezelőtt még lekéstek, és az első szám után, miközben gyér taps volt, akkor jött a közönség nagy része. Úgy gondoljuk, sikerült az elmúlt években elég óvatos és lassú tempóban ugyan, de elérni a műsorszerkesztés során, hogy megszoktassuk a magyar közönséggel a modern zenét.”¹⁴

Nos, ami a műsorszerkesztést illeti, a Lakatos által emlegetett „bátorság” semmiképpen sem jellemezte a Mihály-bemutatót is magában foglaló hangversenyt. A program első részeként az arisztokratikus megjelenésű és éneklési kultúrájú belga szoprán, Susanne Danco szólaltatott meg Vivaldi- és Rossini-áriákat, illetve ráadásként Mozartot is. Az előadói pályafutásának utolsó évtizedében járó énekesnő a kritikusok emlékezete szerint ekkor lépett először pódiumra Budapesten. A szünet után hangzott el Mihály András 3. szimfóniája, amelyet a programban Stravinsky *Petruskája* követett. Az új magyar mű tehát a jól bevált „szendvics” biztonságos melegében szólalt meg, ebből következően a közönség, ha akart is, akkor sem tudott elkésni a Mihály-szimfóniáról. Ha késett, Darvas Gábor Mozart-átíráról maradt le, a 608-as Köchel-jegyzékszámú f-moll fantázia meghangszerelt változatáról, amelynek előadása nyitányként előzte meg az áriák sorát.¹⁵

Lakatos Évát az illegális kommunista mozgalomban folytatott ifjúsági munka, szovjet emigrációs évtized és az állampárti adminisztrációban betöltött különféle funkciók után jelölték ki a zenei előadói tevékenység forradalom utáni újjászervezésének élére.¹⁶ Úgy tűnik, hogy új posztján Lakatos elkötelezettje lett annak, amit a korszak magyar zenei közbeszéde „modern zenének” nevezett: ennek fogadtatását hajlamos volt a ténylegesnél akár kedvezőbb színben is feltüntetni. E kérdésről most így nyilatkozott: „Van olyan tapasztalatunk is [...], hogy nagyobb sikere van az olyan magyar műnek, amelyből határozottan kiérezni az új gondolatnak megfelelő új forma keresését is, természetesen megfelelő színvonalon, mint a sekélyesebb, konzervatív eszközökkel megalkotott műveknek.”¹⁷

E képet kívánta aztán árnyalni a Zeneakadémia zenetudományi tanszakán 1957-ben végzett s a forradalmi diákmegmozdulásokban való részvétele miatt korábban felelősségre vont Pernye András, a *Magyar Nemzet* című napilap zenekritikusa, a Zeneműkiadó lektora. A közgyűlésen elhangzott epés hozzászólásában így fogalmazott:

¹⁴ Jegyzőkönyv 1962. október 28.

¹⁵ Vitányi Iván: „Mihály András III. szimfóniája”. *Muzsika*, 5/12. (1962. december), 22. Illetve lásd a műismertetőket az *Országos Filharmónia Műsorfűzet* 1962/37. számának (október 15–21.) 22–25. oldalán.

¹⁶ Rövid életrajzát lásd a Történelmi Tárban: http://www.tortenelmitar.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=4919&catid=75%3A1&Itemid=67&lang=hu

¹⁷ Jegyzőkönyv 1962. október 28.

Ami Lakatos elvtársnőt illeti, megemlítette Mihály András szimfóniáját, ami nekem is igen tetszett, és ennek kifejezést is adtam. És végül egy kompozíció készült, annak példájára, hogy a kísérletező és újszerű műveknek milyen komoly közönségviszhangja van. Teljesen igaza van. Tényleg nagy sikere volt Mihálynak, nagyon örültem, három perc öt másodperc volt a taps időtartama. Viszont legalább 13 perc tapsot aratott Szabó Ferenc *Föltámadott a tengere* [...] tavaly májusban, a Zeneakadémia nagytermében.

Nem tudom pontosan, hogy ez most nem jelenti-e azt [...], hogy kérjük biztosítani a kísérletezés szabadságát, és hogy kérjük az ahhoz való jogot is, hogy valaki ne kísérletezen, hanem egyszerűen műveket írjon. (Taps.)¹⁸

Nincs okunk kételkedni abban, hogy a verbunkosallúziók, a tömegdalstílus és a romantikus pátosz elegye, amelynek eredeti, filmzenei megvalósítását Szabó 1955-ben formálta oratóriummal, gyakorolhatott bizonyos vonzerőt az 1960-as évek eleji közönségnek legalább egy részére. De figyeljünk fel Pernye fogalomhasználatára is, ahogy szembeállítja Szabó „művét” Mihály „kísérletezésével”. Másfelől emlékezzünk vissza, miként írta le Lakatos Éva Mihály modernizmusát: „új gondolatnak megfelelő új forma keresése”. Pernye és Lakatos eltérő szóhasználatának jelentőségét akkor érthetjük meg, ha tudatosítjuk, hogy hozzászólásaikban mindketten Sárjai Tibor beszámolójának és zenepolitikai iránymutatásának kulcsszavait alkalmazták. A Zeneművészek Szövetsége főtitkára a Magyar Szocialista Munkáspárt Központi Bizottsága kongresszusi irányelveiből a következőket idézte:

Minden erővel és eszközzel segítjük, támogatjuk a marxista világnézetű, szocialista realista irodalmat és művészetet, de teret adunk minden más jó szándékú, nem ellenséges művészi tevékenységnek is. [...] A szocialista realizmus magában foglalja a kísérletezés szabadságát, a különböző stílusirányzatok létjogosultságát, a témák és a formák változatoságát. Elutasítjuk azonban a dekadenciát, a valóságtól elforduló, öncélú modernkedést.

Sárjai az irányelvekből kiindulva ellentmondástól sem mentes, dialektikus fejtegetésbe bocsátkozott modernizmus és szocializmus viszonyáról:

Ha a Párt és az állam a stílust és a művészi megformálást érintő vitákba nem is avatkozik be, az nem jelenti azt, hogy nekünk, az érdekelteknek [...] ne kelljen álláspontjainkat tisztáznunk. [...]

Így feltétlenül beszélünk kell arról, mi a modern, és *minek az érdekében kell a művésznek kísérleteznie*. Egy akkord, egy szín, egy technika önmagában sohasem lehet modern. A gondolat, az új gondolat az, ami modern lehet. [...] Megkeresni ennek az új gondolatnak, a modern gondolatnak megfelelő új formai megoldást, illetve megoldásokat – ehhez van szükség a művészi kísérletezésre. De vajon az eredeti gondolat fakadhat-e nálunk a teljes polgári izolációból? Ez modern gondolat lenne ma Magyarországon? Nem. Társadalmilag a szocializmus mérhetetlenül modernebb a kapitalizmusnál. Így a szocializmushoz kapcsolódó gondolatkör is modernebb a kapitalizmushoz kapcsolódónál. [...] Ha megvan a modern gondolat, és az magas színvonalúan, magával ragadó hatással jut művészi kifejezésre, ki törődik akkor stílussal, technikával, dodekafóniával vagy politonalitással? Mindez érdektelenné válik!¹⁹ [Kiemelések tőlem – P. L.]

18 Uott.

19 Uott.

A fenti elméleti konstrukciónak a lényegéhez tartozó, nehezen leplezhető hiányossága, hogy adós marad annak megválaszolásával: ha a „stílus, technika, dodekafónia vagy politonalitás” érdektelenné válik, vajon mi is lenne az az „új formai megoldás”, amely „magas színvonalú, magával ragadó” kifejezését adja az „új gondolatnak”? Azt viszont most már láthatjuk, hogy e forma és tartalom dichotómiájára épülő normatív esztétikának a szempontjából igen érzékeny az a kérdés, amelyet Pernye nyitva hagyott: hogy tudniillik van-e a Mihály-szimfóniának olyan „gondolata”, mely a „kísérletezést” igazolhatná? Pernyének a Hazafias Népfront napilapjában megjelent kritikája azonban ezt a kérdést már néhány nappal korábban tisztázta. Írása a Mihály-mű alapgondolatát az elmagányosodásban határozta meg. E kategória fontos szerephez jutott Sárjai Tibor többször idézett expozéjában is, méghozzá határozottan pejoratív értelemben, „a válságba jutott polgári egyéniség” érzületeként. Pernye sem tekintette az elmagányosodást önmagában értéktelítettnek, de bizonyos tragikus nagyságot tulajdonított neki. „Meghatónak” találta a szimfónia szonátaformájú első tételében az „én”, az individuum törekénységét, illetve kiszolgáltatottságát a fenyegető és hatalmas „nem-énnel”: a külvilággal, a kollektivitással szemben.²⁰ Pernye szerint a lassú tételben, illetve a scherzóban az individuum játékos és lírai menekülési kísérletei érhetők tetten – ám ezeket a kísérleteket az eldologiasodás zenei alakzatai hiúsítják meg. A harmadik tétel közepén ugyanis „ironikus”, a negyedik tétel elején pedig „vigasztalan” jazz-epizód tűnik fel.²¹ Pernye fogalomhasználata és jellegzetes gondolatkapcsolásai alapján sejthető, hogy recenziójára erős hatást gyakorolt egy friss olvasmányélmény, jelesül Zoltai Dénes 1962 első felében megjelent Adorno-tanulmánya.²²

Pernye diagnózisában az „elmagányosodásnak” éppen a belőle való kitörés vágya, vagyis „a szenvedélyes útkeresés” ad értelmet. Az elmagányosodás általános emberi létállapota ugyanakkor a befelé forduló zeneszerzői műhelymunkában tükröződik. Ez utóbbinak sikeréről vagy esetleges kudarcáról azonban csak a megírásra váró művek ismeretében lehet majd egyszer nyilatkozni. Pernye mindenestre kifejezte reményét, hogy „Mihály András e 'komponista-fegyverzet' birtokában hamarosan világosabb, tisztultabb világba vezeti hallgatóit, hogy sikerrel fog megküzdeni a további elmagányosodás árnyékával.” A 3. szimfóniát író Mihály

20 Pernye András: „Budapesti Zenei Hetek”. *Magyar Nemzet*, 18/250. (1962. október 25.), 4. Pernye tehát releváns jelentést tulajdonított az I. tétel – zeneszerzői önelemzésben is hangsúlyozott – duális tematikus szerkezetének. Ugyanezt Ujfalussy üres konvenciókövetésként bírálta, mondván: „[...] [Mihály] talán csak az első tétel expozíciójában tesz a kellenénél nagyobb engedményt a témakettősség itt kissé mereven értelmezett hagyományának.” Ujfalussy: i. m., 29–30.

21 Pernye: i. m. Emlékezhetünk: ahol Pernye „fanyar, elhangolt jazz-melodikára”, illetve „ironikus kérdőjelre” bukkant (a mai hallgatói tapasztalat szempontjából nem is annyira meglepő módon), ott a 19. századi leíró nyelv kereteihez ragaszkodó mihályi autoanalízis „könnyed, táncos középhérszről” beszélt. Azonban Pernyéhez hasonlóan feszítő ellentéteket érzett a „középhérszre” nyers indulóval tarkított, fenséges nyugalma lassú tételben” a mű egy további kommentátora, Breuer János is, lásd „Zenei Krónika”. *Népszabadság*, 20/249. (1962. október 24.), 9.

22 Zoltai Dénes: „A jelenkori zenekultúra Th. Wiesengrund-Adorno esztétikájának tükrében: Bevezető előadás a Bartók-archívum Adorno-vitájához”, I.–II. *Magyar Zene*, 3. (1962)/2., 123–131.; 3 (1962)/3., 234–248.

azonban Pernye szerint még nem tart itt. Bár a művet záró korálban a komponista megkísérli megoldani az elmagányosodás-problémát, „zeneszerzői invenciója” ehhez kevésnek bizonyul.²³

Szándék és megvalósulás feszültségét észleli tehát a mű konklúziójában Pernye. Két másik kritikus viszont szándék és megvalósulás harmóniáját fedezte fel ugyanitt, azonban ennek csak egyikőjük örült maradéktalanul. Vitányi Iván, akit a forradalom alatti tevékenységeért menesztettek a Népművelési Minisztérium zenei főosztályán betöltött állásából, másfél éves munkanélküliség után zenekritikusként került az 1957-ben alapított képes zenei havilaphoz, a *Muzsikához*. A 3. szimfóniáról szóló, lelkesült beszámolójában így értékelte a finálét, illetve annak zárószakaszát:

Őszinte és tiszta ez a hang, s ezért távol álljon tőlünk, hogy mindenáron való és teljes feloldását kérjük számon a szerzőtől. A mű éppen a feloldásért, megnyugvásért és kiteljesedésért való *küzdelem* mutatja be, s a fel nem adott küzdelem sokkal többet ér a látszatmegoldásnál.²⁴

Vitányi értelmezésében tehát a küzdelem maga a műben kifejeződő „gondolat”, nem pedig a művet író zeneszerző létállapota, mint Pernye feltételezte. Vitányi a 3. szimfóniát a zeneszerzői életmű távlatában „szintézisként” értékelte. Véleményének igazi antitézise a *Népszabadság* zenekritikusának írásában jelent meg. A Zeneakadémia zenetudományi tanszakáról 1958-ban kikerült Breuer János a párt napilapjában a következőképpen fogalmazott: „A szimfónia kettős arculatú alkotás. Alapja, mondanivalója szenvedélyes és romantikus, ezt az attitűdöt a zeneszerző azonban valósággal elleplezi új vagy újszerű zenekari hatásokkal, színekkel.”²⁵ Míg tehát Vitányi a mű „őszinteségét” ünnepelte, addig Breuer leírása éppenséggel színlelésről szólt: a műben a romantikus lényeg vagy tartalom elé maszkként odatartott külsődleges, illetve formális modernséget észlelt. Breuer a darab konklúziójáról pedig így nyilatkozott: „Az egyetlen, amit hiányoltunk, s ami egy olyan tudatos alkotónál, mint Mihály András, bizonyára nem véletlen, hogy a fináléban bekövetkező végső katarzisnak, megtisztulásnak nem hagy elegendő időt, teret.” Eszerint tehát Mihály annak ellenére tekint el a katarzistól, hogy a recept a birtokában van: csak azért sem kalauzolja el hallgatóságát a megtisztulás forrásához, holott az odavezető utat jól ismeri. Így a szimfónia az „egyéni szenvedélytől és szenvedéstől” csupán „egy – sokszor áttételen keresztül ható – borongó érzésvilágig” juttat el.²⁶

23 Pernye: i. m.

24 Vitányi Iván: i. m.

25 Breuer: „Zenei krónika”, 9. Egy Breuerénél négy nappal később megjelent kritika hasonló magatartást tulajdonított a zeneszerzőnek: „[A zene s]zaggatottsága a mű természetéből, szerkezeti alapelvéből fakad – helyenként mégis kielégítetlenül hagy. Több helyütt maga a szerző bizonyítja be, hogy a tépett és vibráló gondolatoknak is megvan a maguk jellegének megfelelő, mégis lezárt kifejezése.” Rajk András: „Budapesti Zenei Hetek”, *Népszava*, 90/253. (1962. október 28.), 4.

26 Breuer: i. m., 9.

Az eddigiekben tehát Mihály „modernizmusának” háromféle értelmezésével találkozhattunk. Vitányi tartalomnak megfelelő formát, Pernye értéktերemtő válságjelenséget, Breuer pedig szimulálást regisztrált. Vitányinál a darab egy szervezősen fejlődő életmű jelentős állomásaként jelent meg, míg Pernye a rá jellemző kétértelműséggel nevezte a 3. szimfóniát „a szerző legjobb alkotásának”. Breuer szemében a szimfónia modernsége olyan felszíni jelenségnek tűnt, amely nem kenderőzte el, hogy a darab lényegi vonásai továbbra is a *Gordonkaverseny* szerzőjének stílusához köthetők.

Érdekes módon azonban egyikük sem foglalkozott azzal a kérdéssel: miben is állna ez a zenei modernizmus, s mihez képest modern a mű, ha egyáltalán az? Hátasokra alig-alig hivatkoztak: Pernye csupán a jazz nyomaira, Vitányi Iván pedig „a bartóki mű folytatására”, de hát ezek az utalások aligha voltak alkalmasak egy 1962-ben befejezett zenemű modernségének definiálására. Nem állítható, hogy a Zeneműkiadó Vállalat szerkesztőjének, Várnai Péternek a zeneművész szövetségi vitán elhangzott megjegyzése közelebb vitt volna a kérdés megválaszolásához. Mégis tanulságos lehet felidézni hozzászólását, már csak azért is, mert arról tanúskodik: az 1950-es évekből átörökölt, leegyszerűsítő tartalomesztétikára az 1960-as évek elejének közbeszédében már egy lebutított „abszolútzene”-koncepció adhatott frappáns választ.

Mi az, hogy a mondanivaló megállapítása? Ha a programzenét kivesszük, akkor kérdzem az esztéta kollégákat, hogy miből – mondhatnám erősebben: milyen jogon – állapítják meg, hogy egy nem szöveges zenei műnek mi a mondanivalója.

Az elmúlt napokban volt Mihály András szimfóniája mondanivalójának a kiértékelése. Véleményem szerint ennek a szimfóniának a mondanivalója az, hogy hogyan lehet a bartóki hagyományt a legújabb korrall egyesíteni. Tehát örülünk annak, hogy a korlátok leomlottak, s hogy lelkiismereti szabadságuk szerint dolgozhatnak a komponisták.²⁷

A „legújabb korra” történő hivatkozás nem csak elnagyoltnak tűnik, de erősen túlzónak is. A 3. szimfóniának az az elemzője, aki a mű stílusának konkrét meghatározására vállalkozott, mindenesetre úgy vélte, hogy a darabra Bartókon túl Schönberg és Webern 1909-ben, illetve 1910-ben született műveinek zenei eszköztára gyakorolta a legjelentősebb hatást. A zenetudományi szak legelső évfolyamán végzett Kárpáti János, aki 1961-ben vette át a Zeneművészeti Főiskola Könyvtárának vezetését, a *Magyar Zenében*, a Zeneművészek Szövetsége ekkoriban kéthavonta jelentkező folyóiratában publikálta a Mihály-műről szóló elemzését. Kárpáti az egyetlen, aki vállalkozott a mű rendszeres kompozíciótechnikai elemzésére. Fejtegetéseit néhány alapvető jelenség: a „foltszerű polifónia”, a szólamvezetés differenciált „párhuzamtechnikája”, a hangszercsoportok tömbszerű mozgatása, illetve a tutti és az olykor elkülönülő szólistacsoportok szembeállításának köré építette.²⁸

27 Jegyzőkönyv 1962. október 28.

28 Kárpáti János: „Mihály András: III. szimfónia”. *Magyar Zene*, 3. (1962)/6., 633–635.

Mihály, a zeneszerző tehát – Kárpáti, illetve az ő értékelését utóbb átvevő Kroó György véleménye szerint²⁹ – az ötvenes évekből kifelé tartva 1910-ben találta magát. De honnan és hová tartott Mihály, a zenepolitikus? Az ideológiai *advocatus diaboli* szerepét, melyet öntudatosan emlegetett, 1953-tól öltötte magára, s onnantól következetesen viselte. E funkcióban 1962-ben alighanem messzebbre ment, mint korábban valaha. Álláspontja helyi értékének megítéléséhez szükséges felidéz-nünk azt a művészetpolitikai áttekintést, amelyet Sárái Tibor – az állampárt művelődéspolitikai irányelveire hivatkozva – fejtett ki a Zeneművészek Szövetsége 1962 őszi közgyűlésén. Főtitkári beszámolójában a magyar zeneszerzés uralkodó trendjeiről beszélt: „a mai polgári úgynevezett avantgarde követéséről”, a „kompromisszumos-eklektikus irányzatokról”, illetve „a szocialista realizmus tágabban kibontakozó értelmezéséről”. E három jelenségről szólva tapintatosan kerülte a konkrét nevek említését. A kritikusan tárgyalt első kettő esetében az egyes kollégák nyilvános kipécézésének ötvenes évekbeli gyakorlatától óvakodott. A „legbiztatóbb jelenségként” szóba hozott harmadik tekintetében viszont a pragmatikus Sárái azt kerülte el, hogy a szocialista realizmus mineműségével kapcsolatban esetleg később ballaszttá váló konkrétumokba bocsátkozzék.

Sárái – az ötvenes években hangoztatott elutasító nézetekkel szemben – legalább részlegesen rehabilitálta „a második világháború előtti [európai] ’modernség’”, mondván, az „bizonyos fajta tiltakozást fejezett ki a magát szilárdnak hirdető polgári társadalom apológiájával szemben”. E megengedő hang készítette elő a retorikai talajt a legfrissebb nyugati tendenciák megsemmisítőnek szánt kritikája számára. Úgy tűnik, ennek során Sárái inkább hangulati elemként, semmint konkrét jelentésüket megfontolva használt egyes kompozíciós szakkifejezéseket:

Másrészt a „tisztá” dodekafonista törekvések sem maradtak változatlanok, hanem továbbhaladtak az egzisztencialista magányérzet, a rettegés, irracionalizmus és miszticizmus még szélsőséesebb kifejezésének, a művészi világkép még következetesebb széttörésének, elembertelenítésének az irányába (punktualizmus, aleatória, stb.).

Sárái mindenesetre megnyugodva regisztrálta, hogy Magyarországon az „avantgarde követése az egyes új művekben számbelileg nem jelentős”. Ellentmondásosnak találta ugyanakkor a főként fiatal zeneszerzők körében mutatkozó rokonszenvet „a 20-as, 30-as évek kritikai realista törekvései” iránt, hiszen ezek „éppúgy vezethetnek a szocialista realizmus magasabb fokához, mint új epigonizmushoz”.

A szerinte sokak által követett „kompromisszumos-eklektikus irányzatokat” Sárái így jellemezte: „igyekeznek a ’kor színvonalán állni’, de egyben ’közérthetőnek lenni’, sőt esetleg ’szocialista tartalommal’ rendelkezni”.

Végül „a szocialista realizmus tágabban kibontakozó értelmezését” bemutatva úgy utalt a zsdanovizmushoz (az akkori szóhasználat szerint: a „dogmatizmus-hoz”) való visszatérés lehetetlenségére, hogy egyszersmind fenntartotta az „avant-

29 Kroó György: *A magyar zeneszerzés 25 éve*, Budapest: Zeneműkiadó, 1971, 116. Uő: „Mihály András: Monódia (1971/29., július 17.)”. In: Várkonyi Tamás (szerk.): *Zenei panoráma. Kroó György írásai az Élet és Irodalomban (1964–1996)*, h. n.: Klasszikus és Jazz Nonprofit Kft., 2011, 55–56., ide: 56.

garde”-tól való távolságot is. Az „egészséges törekvéseket” abban látta, hogy „a szocialista művészet hívei” „a ’konfliktusmentes optimizmus’ korlátját levetve az ellentmondásokkal is terhes valóság teljes képe felé fordultak”. Ennek következménye, hogy „[n]apirenden van új formák, új kifejezőeszközök keresése, amelyek az ’újítás’ – eddig technicista értelemben kisajátított – fogalmát igazi tartalommal töltik meg.” Sárainak el kellett ismernie, hogy e „bátorító tendenciák érlelődése” sajnos „még nem vált uralkodóvá”.

Sárai tehát egyfelől tartózkodott attól, hogy a „szocialista realizmus” kategóriáját konkrét kompozíciós technikákkal, művekkel vagy szerzőkkel azonosítsa. Másfelől mégis fenntartotta a magyar zeneszerzés teleologikus szemléletét, céltételezésként pedig megőrizte a szocialista realizmust, amelyhez – rejtőzködővé vált természete ellenére – mégis viszonyítani kellett volna a „többi” jelenséget és irányzatot.

Mihály András tulajdonképpen nemcsak Sáraival, de az 1962-es pártkongresszus irányelveivel is vitába szállt, amikor a teleologikus szemlélet tarthatatlanságáról beszélt:

A zenében [...] nemcsak az történt, hogy kiderült: bizonyos irányzatok elfojtása adminisztratív eszközökkel helytelen, rosszat tesz a zenei életnek [...], hanem az is kiderült, hogy maga ez a szemszög, amelyből mi nemzeti feladatunkat és művészi feladatainkat megpróbáltuk megoldani, ez is rossz volt. Sőt továbbmenőleg az is kiderült, hogy ez a feladat tulajdonképpen olyan konkrétan nem határozható meg, hogy ezt mint elérendő példaképet lehessen a zeneszerzők elé állítani.

Nem kevésbé radikális gesztussal azt is világossá tette, hogy a szocialista realizmusról való diskurzus folytatását lehetetlennek látja. Az ugyanis, hogy a jelenben születő művek közül mi lép végül át a szocialista realizmus küszöbén, Mihály szerint csak utólag derülhet ki. Vagyis szocialista realista művek alkotására törekedni vagy arra ösztökélni másokat: hiábavaló fáradság. Az ilyesmi legfeljebb megtörténik az emberrel:

Nem tudok egyetlen olyan művet említeni, amelyre azt mondhatnám: nézzétek fiatalok, ez a szocialista realizmus, valami ilyesmit csináljatok. [...] nem lehet a zenében megnevezni olyan irányzatot, amelyre azt lehetne mondani, hogy ez az igazi, ezt támogatások [...]. A zenében tehát nem egymás alá, hanem inkább egymás mellé rendelném [az irányzatokat]. [...] El kell ismerni, hogy az az újdonság, amit végül bizonyos évek múlva, visszatekintve szocialista realizmusnak fognak tanítani a zenetörténeti könyvekben – itt is keletkezik, ott is keletkezik, részben jobb, részben kevésbé jó művekben [...].

Maróthy János zeneesztéta és zeneszociológus – az aktuális hittételek egyelőre kitartó őreként, sőt kifejezetten Sárai referátumát támogatva – fel is állította diagnózisát. Eszerint Mihály az évtizedre visszanyúló heterodoxia után újabb határt lépett át – immár agnosztikussá vált:

Egy szövetség számára [...] eléggé kézenfekvő, hogy ne csak regisztrálja különböző irányzatok meglétét, hanem a vita teljes szabadsága mellett törekedjék arra, hogy közös erőfeszítéssel tisztázódjanak bizonyos alapvető elvek, amelyek a zenei továbbhaladáshoz

szükségesek. [...] Azt hiszem, jogos az az elképzelésem, amely szerint annak, hogy a zene továbbléphessen, első feladata [sic!], hogy mindenki, aki a maga nézetét vallja, a maga nézete mellett harcoljon, ne pedig a nézetek egymás mellett élését hirdesse. Másrészt azt hiszem, túlságos szkepticizmusra vall Mihály Andrásnak az az igénye, hogy lehetőség szerint ne szóljunk bele a zene tartalmi mozzanataiba, hogy egyes stílusok mit jelentenek, mert ez csak veszélyes következtetésekre adhat alkalmat. Ez agnosztikus álláspont.

Mihály szavainak tétjét és jelentőségét világosan érzékelteti az a reakció is, amelyet Aczél Györgyből váltottak ki. A művelődési miniszter első helyettese, aki végigülte a Zeneművészek Szövetsége közgyűlését, így fogalmazott: „Én félek attól, amit itt közelebbi meghatározás nélkül Mihály elvtárs mondott, bár szándékát és aggályait feltétlenül megértem.”³⁰

Hét év elteltével, a Magyar Zeneművészek Szövetsége 8. közgyűlésén elhangzott főtitkári beszámolójában Sárai Tibor már lényegében evidenciaként hangoztatta a Mihály által korábban megfogalmazott elképzeléseket.³¹ Ez az 1962 és 1969 között lezajlott változás érzékeltet valamit abból, milyen hatást gyakorolt a magyar államszocializmus reformperiódusa a zenéről szóló közbeszédre. Ennek részletes kifejtésére azonban csak egy másik tanulmányban kerülhet sor.

30 Jegyzőkönyv 1962. október 28.

31 MNL OL P 2146/60. Jegyzőkönyv a Magyar Zeneművészek Szövetsége 1969. december 13-án tartott VIII. közgyűléséről.

ABSTRACT

LÓRÁNT PÉTERI

THE RECEPTION OF ANDRÁS MIHÁLY'S THIRD SYMPHONY (1962): DISCOURSE ON NEW MUSIC AND CULTURAL POLITICS

Based on archival and press sources, this case study examines the discourse on new music in Hungary in the early 1960s, with special regard to its cultural, political and dominant ideological environment. Focussing on the reception of the 1962 première of the Third Symphony by András Mihály (1917–1993), I wish to present how musical modernism was perceived under the circumstances of the changing cultural politics of the post-Stalinist period of Hungarian state socialism. Although the leading ideologues of the musical field had already distanced themselves from Zhdanovism, they still regarded socialist realism as the most preferable existing movement and/or as the teleological destination of Hungarian music. Mihály's Third Symphony cannot be counted as a representative of the most experimental style in 1960s' Hungary, not to mention the global scene. The majority of the reviews of the work still focussed on the question of the modern 'language' of the Symphony. The six reviews, however, also document the pluralist nature of musical criticism at that time in the Hungarian capital, with its population of one and a half million.

The Third Symphony was also discussed at the general meeting of the Hungarian Musicians' Association, which followed a week after the première. Mihály, who had been active in the communist takeover of musical life between 1948 and 1950, now publicly broke with the teleological view of contemporary music, and emphasized the value of stylistic diversity. He also rejected the principle that cultural policy-makers had to support one chosen musical style instead of others, in the name of the increasingly unfathomable concept of socialist realism.

Lóránt Péteri, musicologist and music critic, is Reader and Member of the Doctoral Council at the Liszt Academy of Music, Budapest. He graduated from the same institution in 2002 and also from Eötvös Loránd University, where he studied history, in 2006. As a postgraduate research student, he received supervision from the University of Oxford in 2004/05 and received his Ph.D. from the University of Bristol, UK, in 2008 with a dissertation entitled 'The Scherzo of Mahler's Second Symphony: A Study of Genre'. Among his contributions are the studies „God and Revolution – Rewriting the Absolute: Bence Szabolcsi and the Discourse of Hungarian Musical Life”. In: Blazekovic Z. and Dobbs Mackenzie B. (eds.): *Music's Intellectual History*. New York: RILM, 2009); and „Form, Meaning and Genre in the Scherzo of Mahler's Second Symphony”. *Studia Musicologica* 50 / 3-4, 2009.

MŰHELYTANULMÁNY

Tornyai Péter

EGY ANTIKLASSZIKUS KLASSZIKUS*

Alla danza tedesca

Az Op. 130-as B-dúr vonósnégyes negyedik tétele a kései Beethoven-kvartettek egyik legrövidebb és első pillantásra legegyszerűbb önálló egysége.¹ A tánc-tétel jellegből következő banális formai és harmóniai koncepció azonban közelebbről megvizsgálva a finom ellentmondások olyan komplex hálózatát mutatja, amely zavarba ejtően megkérdőjelezi a tétel világos, könnyű, finomított scherzo-jellegét. Nem kérdés, hogy az *Alla danza tedesca* – a bemutatása óta tartó – töretlen sikerének kulcsa épp ebben a kétarcúságában keresendő: a füttyülhetően egyszerű zene a legkevésbé sem klasszikus módon „van összerakva”.

Természetesen az utolsó Beethoven-vonósnégyesek építményeiből kiragadva vizsgálni egy-egy tételt veszélyes lehet, hiszen ezekben az opuszokban a belső kohézió minden korábbi zenénél szervesebb meghatározója a műnek.² A következőkben mégis arra teszek kísérletet, hogy a szóban forgó tételt belső összefüggései alapján vessem részletes analízis alá, persze nem megtartóztatva magam a kvartett egészére, esetleg más művekre vagy előadói kérdésekre vonatkozó konzekvenciák, utalások megemlítésétől.

Kezdjük a legegyszerűbbel, a tétel makroformájának leírásával. (A könnyebb hivatkozás céljából a formai elemeket – a léptékek szerint különböző – számokkal, betűkkel, az eltérő zárlatokat x-el jelölöm.) A legnagyobb távlatból egy szabályos triós, visszatéréses háromtagúság látszik, amelyhez egy coda csatlakozik. A coda önálló részként való kezelését indokolja, hogy külsőleg kapcsolódik a formailag teljes, zárt visszatéréshez, valamint hogy indulása a zenei anyag tekintetében is markáns választóvonal:

α (főrész)	β (trió)	α' (visszatérés)	α^x (coda)
1-24 (48 ütem)	25-80 (56 ütem)	81-128 (48 ütem)	129-150 (22 ü.)

1. táblázat. A tétel nagyformája

* A tanulmány Somfai László „Beethoven kései vonósnégyesei” című – a Zeneakadémia doktoriskolájában tartott – kurzusának keretében készült.

1 Az önmagukban zárt, nem bevezető-, illetve attacca beágyazott tételek közül rövideségben egyedül az Op. 130 Prestója előzi meg, és az Op. 135 Vivacéja vetekszik vele.

2 Érdekesen árnyalja ezt a képet épp az *Alla danza tedesca*-nál az a tény, hogy a tétel a szerző korábbi elképzelése szerint az Op. 132 része lett volna. Az a-moll kvartett vázlataiban megjelenő előképnek a

A főrészt (és a repríz) ugyancsak háromtagú szerkezet, szintén szabályos, formailag azonos belső visszatéréssel.

α (főrészt, visszatérés)		
A (főperiódus) ³	B (középrész)	A' (visszatérés)
1-8/81-96 (16 ütem)	9-16/97-104, 113-120 (2X8 ütem)	17-24/105-112, 121-128 (2X8 ütem)

2. táblázat. A főrészt formája

Az A és BA' szakaszok szokás szerint ismétlődnek, az α' visszatérésben kiírt, variált ismétlések formájában.

A formai szinteken még egy lépcsőt lefelé lépve, az ismétlésen alapuló klasszikus periodizálás folytatódik. A codát leszámítva az egész tétel szabályos, egyforma építőkockákként egymás mellé illesztett nyolcütemes periódusokból áll, ráadásul a periódusok belső felépítésében sincs különbség: megismételt, csak fél- illetve egészszárlataikban különböző négyütemes egységek alkotják őket.

α (főrészt)						β (trió)								stb.
a a ^x	a a ^x	b b ^x	a a ^x	b b ^x	a a ^x	c c ^x	c c ^x	c c ^x	c c ^x	d d ^x	d d ^x	d d ^x	d d ^x	

3. táblázat. A periódusok szerkezete

Ez a soroló, mellérendelő formaépítés egyértelműen a tánczenéből jön. A különös az, hogy a banális szerkezet ebben a rafináltan elidegenített, stilizált zenei anyagban érintetlenül meg tud maradni.⁴ Sőt, tulajdonképpen a tétel ironiájához hozzátartozik a konok periodizálás pimaszsága.

A nyolcütemes periódus a-a^x típusú tagolódását – bár kizárólagossága itt önmagában is figyelemre méltó – klasszikus közhelynek tekinthetnénk, a bináris osztódás azonban az ütempárok szintjén is makacsul jelen van. Ezt úgy is megfogalmazhatnánk, hogy nincs olyan négyütemes egység, amely strukturálisan ne két kétütemes motívum egymás mellé helyezéséből állna (4. táblázat).

A β (trió) szakaszban az ütempáros motivika még sarkítottabb; az elemek egymás után, illetve egymás fölé rakosgatásával való játékra később térek ki.

megvalósult B-dúr kvartettbeli változattal való összevetése sok ponton árulkodó lehet Beethoven kompozíciós logikáját, egymásból következő alkotói döntéseit illetően. Az Op. 132 félbe maradt *Alla danza tedesca*-verziójára továbbiakban A-dúr vázlat megnevezéssel hivatkozom. Ld. Siedard Brandenburg: „The Autograph of Beethoven's String Quartet in A Minor, Opus 132: The Structure of the Manuscript and its Relevance for the Study of the Genesis of the Work.” In: Christoph Wolff (ed): *The String Quartets of Haydn, Mozart and Beethoven. Studies of the Autograph Manuscripts*. Isham Library Papers III. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1980.

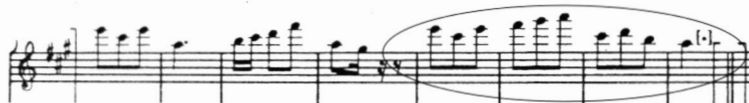
3 A főperiódus terminust a főtéma, főrészt kifejezések analógiájaként használok a tétel első, legmeghatározóbb zárt formai egységére.

4 Az öt kései kvartettben hasonló – egész tételre, formarészre kiterjedő – töretlen szimmetria alig fordul elő. Az Op. 135 scherzója és az Op. 130 Presto tétele mutat ilyen szempontból rokonságot, de mindkettő kilép a zárt ütemszerkezetből.

α (főrész)											
A		A		B		A'		B		A'	
a	a ^x	a	a ^x	b	b ^x	a	a ^x	b	b ^x	a	a ^x
p q	p q ^x	p q	p q ^x	r r ^x	r r ^y	p q	p q ^x	r r ^x	r r ^y	p q	p q ^x

4. táblázat. Az ütempárok szerkezete a főrészben

A klasszikus formák felől nézve tehát szembetűnő, hogy soha sincs léptéktá-gulás, vagyis – a legegyszerűbb esetben – összefogott négyütemnyi anyag,⁵ hogy bővülésekről, elízióról ne is beszéljünk. Hogy nem ez lenne a természetes, magá-tól értődő állapot, hanem sokkal inkább a szerző tudatos, spekulatív döntéséről van szó, az nagyszerűen látszik abból is, hogy az A-dúr vázlatverzióban (lásd a 2. lábjegyzetet) a A'-nak megfelelő formarészek végén még négy ütemen átívelő, nem kifejezetten tematikus zárlati közhelyek állnak:



1a kotta. A-dúr vázlat, 81–88. ü.



1b kotta. Op. 130, IV. tétel, 121–128. ü.

A bináris tagolódásnak ebből a több formai léptékben megjelenő többszörözé-séből kiindulva válik érthetővé, logikussá az A főperiódus ütempár-motívumainak dinamikai eszközökkel történő kettéválasztása. Az első ütemek végi tizenhatod-szünetek és a második ütemek akkurátusan beírt subito pianói okozzák a dallam jellegzetes megtorpanásait, ütemekre töredezettségét (lásd az 1b kottát).

A szabályos feleződés tehát elér a legkisebb, tovább nem osztható szintre is. Az atomok (ütemek) a legegyszerűbb ismétlődéses logika szerint sorolódnak egy-más után, a formát nem a feszültségoldások és léptékkülönbségek hierarchiája rendezi. A klasszikus formálás dinamizmusától eltérően ez a struktúra statikus, bizonyos szempontból közelebb áll a barokk formszervezéshez, illetve előrevetít valamit a szeriális gondolkodásból. Ebben a kontextusban – amely a tétel első pe-

5 Egyetlen kivételként volna említendő a b^x félperiódus (a 13–16. ütemek és analóg helyeik), amely vi-szont strukturálisan a megelőző két motívum (b) pontos ismétlése (lásd a basszus szólamot), így a négy ütem csak a felszínen mutat töretlen egybekapcsolódást.

riódusában megteremtődik – logikus következtetés, hogy a mellérendelt elemek akár más sorrendben is összeilleszthetők (129–136. ütem). De ezt majd részletesebben a maga helyén tárgyaljuk.

A tonális, funkciós zenék formai analízisének az imént tárgyalt tematikai, motivikai szempontok mellett legalább annyira fontos tényező a hangnemi és a harmóniai sík. Különösen igaz ez a bécsi klasszika műveire; elég, ha arra gondolunk, hogy a korszak szinte mindenre kiterjedő formai koncepciója, a szonátaelv elsődlegesen hangnemi struktúra. A fenti vázlatos motivikai levezetés kapcsán tehát a következő lépésként azt kell megvizsgálni, hogy a statikus, szimmetrikus rács milyen harmóniai elv szerint „van kitöltve”. Vázoljuk fel a tétel hangnemi szerkezetét:

α (főrész)	β (trió)			α (főrész)	α^x (coda)
1-24 (48 ütem)	25-40 (16 ü.)	41-56 (16 ü.)	57-80 (24 ü.)	81-128 (48 ütem)	129-150 (22 ü.)
G-dúr		C-dúr	e-moll	G-dúr	(C-dúr G-dúr)

5. táblázat. A tétel hangnemi szerkezete

Ami első ránézésre szembeötlő, az a domináns hangnemi sík teljes hiánya. Vagyis a klasszikus hangnemi struktúrát működtető plagális elmozdulás (tonika-domináns), majd autentikus oldás (visszatérés a tonikai szintre) távolról sincs jelen.⁶ Helyette szubdomináns és párhuzamos moll epizódokkal találkozunk.

A kisebb léptékű, belső jelenségek megint következetesek és árulkodók. Ha a középrész nem is a szonátaelvű D-dúr kitérést hozza, egy formai pont van, ahol mindenképp joggal várnánk domináns területet: a G-dúr visszatérés (81. ü.) előtt. A tétel azonban itt sem követi a klasszikus logikát. Az utolsó periódus éppúgy a saját (e-moll) hangnemében záródik, mint a többi, a hangnemi és tematikai visszatérés pedig éppolyan keresetlenül, vágásszerűen következik, mint bármelyik korábbi új elem. Szó sincs a klasszikus reprízek „oldás-jellegéről”, az energetikai szükségyszerűség dinamizmusáról (2. kotta).

Bár az A-dúr vázlatban a trió szakasz nem egészen egyezik meg a véglegessel, a főrész visszatérését megelőző párhuzamos moll hangnem már itt is egyértelműen felbukkan (3. kotta).

Ha azt nézzük, hogy a coda vége még tartogat egy alaphangnemű visszaidézést a főperiódus zenei anyagából (a 143. ütemtől), az utolsó esélyünk a strukturális autentikus oldásra az lenne, ha ez a visszatérés domináns hangnemi irányból lenne megközelítve. Beethoven azonban itt sem áldoz a klasszikus harmóniarend oltárán, szubdomináns kitérés után plagálishan érkezik az alaphangnem. Mintegy

6 Hogy ez a domináns nélküli hangnemi koncepció foglalkoztatta Beethont, és nem véletlenszerű, egyszeri jelenség az *Alla danza tedesca*-ban, az abból is látszik, hogy a következő, *Cavatina* tételre is ez jellemző. Itt is hiányzik mind a domináns hangnemi terület, mind a visszatérést megelőző ötödik fok.



2. kotta. Op. 130, IV. tétel, 77–84. ü.



3. kotta. A-dúr vázlat, 38–44. ütem

megfordul a hagyományos logika: a visszatérés időzítése nem előkészített, törvényszerű következmény, sokkal inkább a véletlenszerű mellérendelések, a pillanatnyi gondolat szeszélyének eredménye:



4. kotta. Op. 130, IV. tétel, 141–146. ü.

Az *Alla danza tedesca* formai koncepciójának újszerűsége tehát abban áll, hogy mind motivikai, mind hangnemi szempontból nélkülözi a klasszikus, racionális, hierarchikus építkezés dinamizmusát, amit az egyenrangú, irány nélküli alkotóelemek blokkokba rendezésének játékaival helyettesít.

A „tartalom” számbavétele nélküli, vázlatos formai analízis konklúzióját inkább negációként tudtuk megfogalmazni; hogy mitől és hogyan működik a statikus szerkezet, azt a zenei anyag részletes, helyenként szinte mikroszkopikus vizsgálata képes fölfedni. Ezt az analízist célszerűnek látom a percepció linearitása szerint elvégezni.

A főperiódus mind a négy ütempár-motívuma egy dinamikus és egy statikus ütemből áll:



5. kotta. Op. 130, IV. tétel, 1–8. ü.

A p motívumok első ütemében a mozgásforma szimmetrikus, q-ban ezzel szemben lineáris, amit Beethoven a dinamikai jelekkel (schweller, illetve crescendo) is megerősít.⁷ A q* módosulása ötvözi a kétféle alakzatot. A q és q* második ütemeinek késleltetései szimmetrikusan rímelve egymásra, a tétel „protoszeriális” aspektusa alapján úgy is mondhatnánk: egymás tükör- vagy még inkább rákfordításai. Bárhogyan is, a téma bájának egyik legjellemzőbb hordozói, habár e báj nem volt a legelső kompozíciós ihlet velejárója; az A-dúr vázlat alapján jól nyomon követhető, hogyan került a késleltetés a negyedik ütemek végére:



6a–b kotta. A-dúr vázlat, az 1–8. ü. kétféle verzióban

A szimmetrikus rím kialakítása tehát egy még későbbi kompozíciós fázis eredménye. A szóban forgó késleltetéseket és a tizenhatod-átmenőhangokat leszámítva a melodikus anyag hármashangzat-felbontásokból áll.⁸

7 Itt nem egyszerűen az úgynevezett természetes, vagyis a dallam irányát követő dinamikáról van szó, hiszen az 1. ütemben – legalábbis az első hegedű szólamában ezzel ellentétes alakzat születik.

8 Lehetséges, hogy pusztán véletlen egybeesés, mindenesetre megakadt a szemem azon, hogy Beethoven másik „tedesca” felirattal megjelölt darabjának, az Op. 79 zongoraszonáta nyitótételének témafeje tökéletes tükörfordítása a mi tedesca-angol indulásának, sőt a hangnem is azonos. Az A-dúr vázlat staccato artikulációjában még szembetűnőbb a hasonlóság:



Ezt – a vázlatban még banálisan egyszerű – dallamanyagot a dinamikai hullámzások és markáns belső artikulációk teszik élővé, egyedivé. A dallamban az ütempárok első tagjainak vége „el van kapva”, egy-egy tizenhatod-szünetnyi kiírt artikuláció szeparálja a második ütemek indulását. Beethoven a motívumok összes előfordulásánál következetesen le is kottázza ezt, de mindig csak a tematikus szólamban, a kíséretben ezzel egyidejűleg nyolcad érték szerepel. Ott a legkülönösebb a leírás, ahol a két eltérő ritmusú szólam párhuzamos mozgásban halad (például a 9., illetve 11. ütemben):



7. kotta. Op. 130, IV. tétel, 9–12. ü.

Az akkurátusan különböző leírás azért ellentmondásos, mert a korabeli előadói gyakorlat szerint az alsó szólamok kötőív végi hangját szintén nem kellene nyolcad értékig kitartani, vagyis a két leírt ritmus hangzó eredménye valójában közel azonos.⁹ Nem is ismerek olyan előadást, felvételt, ahol a hanghossz-különbségre kihallhatóan rájátszana a kvartett. A notáció célja itt véleményem szerint nem is e különbség létrejötte. Arról van szó inkább, hogy a második ütemek piano indulásai igényelnek eltérő előkészítést a hektikus prímsházamban és a folyamatos kíséretben. Egyetlen hely mégis van, ahol a ritmikai eltérésnek hallható következménye lesz, mintegy igazolva az eddig inkább csak a kottában feltűnő jelenséget: a 140. ütem koronás megállása (8. kotta a 180. oldalon).

Mintha végül szájunkba rágná a szerző a dallam és a kíséret független artikulációját, amit – nem ilyen tudatosan – eddig is hallanunk kellene? Akárhogyan is van, az előadásban nem tartom szerencsésnek, ha nagy ritenuto vezet a koronára, mert pont ez a függetlenség, a szerepek elválása sérül, az érkező akkord tovább tartása értelmét veszti.¹⁰ A leírás számomra sokkal inkább azt sugallja, hogy az

⁹ A jelenség érdekes kérdéseket vet fel egy olyan előadói praxis korában, ahol a partitúrák kiadása még nem volt általános, a muzsikuskok szólamkottákból tájékozódtak a mű egészét illetően. Vajon a tétel lapról játszásánál felmerülne-e a csellistában, hogy a 9. ütemben a prímhegedűs más ritmust lát, mint ő? Valószínűleg a kései Beethoven-kvartetteknel kezdődik a partitúra értelmező olvasásának elengedhetetlensége a szólamkottából játszó muzsikuskok számára is. Ennek egyik legfontosabb oka a dinamikai jelzések minden eddigi zenénél cizelláltabb, sűrűbb megjelenése; tekintve, hogy a hangerő a legszubjektívebb érzékelésű zenei paraméter, vagyis összehangolása nagyobb fókú tudatosságot igényel.

¹⁰ A vizsgált előadásokban például a Quartetto Italiano, a Hagen és Lydian Quartet játszik nagy lassítást.



8. kotta. Op. 130, IV. tétel 139–140. ü.

imitált q motívum mindvégig energikus marad (különben kínos az utolsó szóló-crescendo megvalósítása), a kíséret akkordja pedig meglepetésszerűen marad ott.

Térjünk vissza a főperiódus dinamikai játékhöz. Láttuk, hogy a p és q elemek különböző dinamikái a motívumok alakját követik. Egyedül a q^x crescendója lehetne kérdéses a dallam visszahajlása miatt, az erősítésnek a q-q^x analógián túl harmóniai magyarázata van: ez az egyetlen ütem, ahol ütemen belüli funkcióváltás történik, a dinamika ennek a dinamizmusnak a leképezése (lásd a 6. táblázatot). A második ütempárok hosszabb crescendói háttérben állhat a klasszikus 1 + 1 + 2 tagolási arány igényének felidézése, amit a negyedik ütem subito pianója annál hatásosabban cáfol meg. A páros számú ütemek visszavett dinamikája egyébként egyszerre segíti a folyamat ütemessé tagolódását, és periodicitásával egyszerre ütempárokba is rendezi az anyagot.

A tétel egyik legfontosabb interpretációs kérdése ezeknek a cizellált, az egész karaktert meghatározó dinamikai mozgásoknak a megvalósítása. A kiválasztott felvételek¹¹ tanulsága pedig azt a feltevést is megerősítette, hogy a tétel tempóválasztása nagyban a dinamikai elképzelések függvénye; vagy – megfordítva – a tempó meghatározza a kilengések lehetséges mértékét, és ezáltal karakterüket, szerepüket is. A különböző előadások alaptempója – hasonlóan a mű előző, Poco scherzoso tételéhez – igen széles skálán helyezkedik el, amiért az Allegro assai terminus nem egyértelmű jelentése is felelős. A szélsőséges példákban a sebesség 50 és 75 körüli metronómértékekre tehető, a leglassabb előadás a Végh Vonósnégyesé és a Budapest Quarteté, a leggyorsabbak közé tartozik a Magyar Vonósnégyes, az Amadeus és főleg a Busch Quartett. A főrészt dinamikai mozgásai tempó-meghatározó erejének több interpretációban is az a hozadéka, hogy a trió – ahol a crescendók már nagyobb léptékűek – felgyorsul. Ez a più mosso érzet a Juilliard Quartetnél a legfeltűnőbb. A tempóval összefüggésben nagyon eltérő tud lenni a dinamikai hullámok jellege. Fontos kérdés például, hogy mennyire különbözik a q motívum crescendója a p

11 Interpretációs kérdések szempontjából az *Alla danza tedesca*t 11 különböző vonósnégyes előadásában vizsgáltam. A következőkben ezekre a felvételekre hivatkozom. A 11 kvartett: Alban Berg Quartett, Amadeus Quartett, Barylli Quartett, Budapest Quartet, Busch Quartett, Hagen Quartett, Quartetto Italiano, Juilliard Quartet, Lydian Quartet, Magyar Vonósnégyes, Végh Vonósnégyes.

schwellerétől. Egyes előadásokban (pl. Barylli) szinte semennyire, a q vége is erejét veszti. Ennek ellenpólusaként Hagenék súlyt adnak a crescendók csúcshangjaira (az 1. ütem második, a 3. ütem harmadik nyolcadára stb.), ami a két motívum különbségét kétségkívül jól érzékelteti, viszont inkább legatón belüli sforzatós notációt sugall. A beethoveni kottaképhez számomra a Quartetto Italiano és a Budapest Quartet megoldása áll a legközelebb; itt is pontosan be van mérve a schweller és a crescendo tetőpontja, annak megközelítése viszont finomabb, elegánsabb. A Busch Quartett primáriusa szinte parodisztikusan vágja ki a crescendók utolsó hangját, a gesztus jellegét azzal is növelve, hogy a felső oktávban üveghanggal szólaltatja meg az e'''-ket. A notáció legeltérőbb értelmezése a Lydian Quartet felvételén hallható; ők a schwellereket az ütemek első nyolcadainak belső dinamikájaként játsszák, az ütem további része pedig visszaesik, és érdekes módon ugyanígy egy nyolcaddal előrecsúszik a q motívumok crescendóinak tetőpontja is. Főleg a régebbi előadásokban figyelhető meg az a jelenség, hogy a dinamikai megmozdulásnak agogikai vonzata is van, jelesen az ütempárok kezdetei kissé összeugranak, az ütem végi tizenhatod-szünet viszont ennek következtében hosszabb lesz. Ez a finom időbeli játék összhangban van azzal, ahogy Beethoven az egyszerű dallamot a dinamikával összeborzolja. A Juilliard Quartet előadásában az ütemenkénti cezúrák azért válnak kissé mesterkéltté, mert a szünet meghosszabbítását nem ellensúlyozza az ütem elejének rövidülése, így a periódus során halmozódnak az időtágulások.

Az *Alla danza tedesca* partitúrája az egyik legjobb példa annak demonstrálására, hogy Beethovenénál, és főleg kései alkotásaiban hogyan válik a dinamika a melódiához, harmóniához és ritmikához hasonló jelentőségű kompozíciós elemmé. Már a beírt jelek statisztikai mennyiségéből, változatosságából leszűrhető az alapvető különbség a klasszikus, haydni, mozarti mintákhoz képest. Nem arról van szó, hogy az elhangzó zene feltétlenül nagyobb dinamikai tereket ölel fel, mint korábban – nem tudjuk, hogy például egy 18. századi mű korabeli előadásában mostani mércével mekkora hangerő- és gesztusbeli kilengéseket játszottak ösztönösen, illetve az általános előadói gyakorlat szerint olyan helyeken is, ahol a mai kottaolvasó egyáltalán nem talál dinamikai jelzést az urtextben. A beethoveni dinamika abban hoz újat, hogy nemcsak a kompozíció színesítő velejárója, hanem azon új, leválaszthatatlan réteget képez. Gondoljunk arra, hogy egy dinamikájától megfosztott Bach-mű alig, Mozart sem jelentősen, Beethoven viszont alapvetően különbözne a ténylegestől. Az *Alla danza tedesca* építőkockás formájában az is mutatja a dinamika új hierarchikus helyét, hogy éppúgy attribútuma az egyes elemeknek, mint a hangmagasságok-hangközök, a ritmus vagy az artikuláció. A p motívum akkor is schwellerrel, a q akkor is crescendóval jelenik meg, amikor az elemek eredeti sorrendje sincs meg (az α^x codában). Az pedig még figyelemreméltóbb jelensége a dinamika emancipációjának, hogy a főperiódusban a motívumok alakját leképezve megszülető dinamikai formulák mintegy függetlenedve eredetüktől a B szakasz elején olyan dallamrajzú ütemekben is (r, r^x) tovább élnek, melyekhez már nem köti őket a mozgásforma analógiája (9. kotta a 182. oldalon).

A dinamikai réteg önálló életre kelése itt nemcsak abban nyilvánul meg, hogy új motívumok már ismert dinamikai gesztust kapnak, hanem adott esetben a geszt-



9. kotta. Op. 130, IV. tétel, 9–12. ü.

tusrendszer időbeli logikája meg is foszthatja őket a melodikus alakjuk szerint nekik járó kimozdulástól. Ez történik a 10. és 12. ütem szekundszólamának váltóhangos motívumaival, melyek szimmetriájuk alapján joggal kaphatnának schwel-lert, ám formailag a statikus dinamikájú páros ütemekre esnek.

A főperiódus harmóniai történései ambivalensen viszonyulnak a nyolc ütem formai tulajdonságaihoz. Az ütemes léptékű harmóniaritmus alátámasztja a motivika atomizálódását, mondhatni a harmóniai funkciók a lehető legtermésze-tesebben követik a periódus motivikus szintjeit. A már említett egyetlen ütembeli funkcióváltás a melodikus variáció pillanatában (a 7. ütem harmadik nyolcadán) következik be:

A							
a				a ^x			
p		q		p		q ^x	
I	VI	II ⁶	V	I	VI	II ⁶ V	I

6. táblázat. A főperiódus harmóniai rendje

Talán nem lényegtelen felfedezni, hogy a főperiódusban az egész- és félzárla-ton kívül a funkciós basszus épp azokat az állomásokat járja be, amelyeket nagy-ban az egész tétel hangnemi szerkezete: G, e, C. Ráadásul ez a tercalapú gondolko-dás vetül ki a melodikus szintre is. Az ellentmondást a basszus szólam (az 1–4. ütemben brácsa, az 5–8.-ban cselló) nyolcad-figurációja hordozza. Az egyre táguló lépegetés ugyanis, melynek mindig az alsó hangjai a valódi alaphangok, kétnyolca-donként tagolódó alakzatokat alkot:



10. kotta. Op. 130, IV. tétel, 1–8. ü.

Ennek következményeként a páros ütemek „gyengébben” indulnak, hiszen az első nyolcadon „rossz” fordításban szólal meg az akkord. Nem mellékesen ezek a subito piano pillanatok. Az A-dúr vázlat, már nem először, ebben az esetben is arról győzhet meg, hogy a kész mű felől nézve legfontosabbnak tűnő kompozíciós megoldások a munka sokadik fázisában jutottak Beethoven eszébe. Az itt látható első, majd átváltott kísérőfigurák egyike sem hordozza a végleges alak ritmikai játkát:



11. kotta. A-dúr vázlat, 1–4. ü.

Az ütempárok basszusbeli többértelmű belső tagolódását az teszi különösen finommá, hogy az ütem- és harmóniahatárok körül mindig olyan Janus-arcú hangok vannak, melyek mindkét határos akkordnak részei lehetnek. A *g* és *h* éppúgy illik a G-dúrba, mint az *e*-mollba, a *c* pedig a szubdomináns alaphangja, de a domináns szeptimje is lehet. A 7. ütem basszus-figurációjának – a 3.-kal analóg – *a*-ra lépése kapóra jön a domináns *d*-re való továbblépéshez, amelyet így autentikus fölépéssel közelít meg. A basszus-billegés legérdekesebb következménye a 8. ütem két lépcsőben késleltetett zárata. A felső három szólam – a 4. ütem rímeként – a második nyolcadon oldódik tonikára, a cselló viszont a lépegetés oktávva bővülése miatt egy plusz kanyarral csak a harmadikon éri el a *g*-t. Itt tehát a második nyolcadon szólal meg „rossz” (kvartszext) fordítás. Ugyanakkor a megelőző ütem 2 + 1 nyolcados harmóniaritmusrára szépen felel a (csak a) harmadik nyolcadon való megnyugvás.

A főrész B szakasza új motívummal (*r*) indul, amely ritmikailag a *p*-nek felel meg, irányát tekintve viszont a *q* fordításának tekinthető. (Ez az indulás már az első vázlatokban is hasonló.)



12. kotta. Op. 130, IV. tétel, 9–16. ü.

A főperiódus motívumaihoz képest a két ütem itt lineárisan kapcsolódik össze, a következő egység pedig az *r* szekvenciált ismétlése. Ezen kívül az is simábbá teszi ezt a szakaszt, hogy a kíséret nem ellenpontos tükörmozgásban, hanem párhuzamosan halad a dallammal. A B szakasz felépítése azonban alapvetően nem tud elszakadni a főperiódusban exponált szerkezettől; a nyolc ütem felépítése, a dinamikai mozgások továbböröklődnek, és a hangszerelés, felrakás is analógiát mutat a főperiódussal: a második félperiódus itt is regiszternyitással, a diszkant oktavkopulázásával dúsul az elsőhöz képest. Ez a négy ütem viszont más miatt új és egyedi az egész tételben. Habár nem nehéz belátni, hogy az *r*, r^x motívumok variált ismétléséről van szó, a variáció egy ütemeken átívelő, szekundokban mozgó nyolcadfűzért eredményez, amelyet a hosszú legato, a folyamatos crescendo és regisztertágulás is összeköt.¹² Az igazi kompozíciós csavar viszont az, hogy a négy-ütemes egység elejére és végére is rá van kapcsolva egy-egy ütem. Így annak indulása és az A rész visszatérésének pillanata (17. ü.) is elmosódottabb. A visszatérés egzaktága ellen dolgozik még két tényező. Az egyik az, hogy a basszus a kromatikus menet után *h*-ra érkezik,¹³ vagyis az ütem elején szextfordítású tonika szól, az alaphelyzetű G-dúr harmónia csak a harmadik nyolcadon szólal meg. A másik a két hegedűszólam majd' két oktávós leugrása, ami nem nevezhető a legtipikusabb melodikus megoldásnak. Ráadásul mire a hallgató felocsúdik, konstatálva, hogy a dallam a halálugrással visszahuppant az eredeti regiszterébe, az észrevétlenül újra egy oktávval följebb kerül (18. ü.):



13. kotta. Op. 130, IV. tétel, 16–24. ü.

- 12 Érdekes megfigyelni, hogy a hosszú legato „idegensége” a tételben egyes interpretációkban (pl. Alban Berg Quartett, Hagen Quartett) olyan módon is kiütöközik, hogy a játékosok ezen a helyen sem játszanak hagyományos legatókat, minden hangnak portatószerű indulása hallatszik. Számomra ez a beethoveni *schwellerek* által sugallt nyugtalan karakter túljátszásának hat. A Busch és Amadeus Quartett ezzel szemben a legato folyékonyságával, gördülékenységével kiemeli az artikulációs kontrasztot. Sajnos az utóbbinál a primárius kényszerű vonóváltásai a kellenénél jobban hallhatók.
- 13 A cselló kromatikát megtörő szeptimugrására csak azért van szükség, mert a mély *h* már nincs rajta a hangszeren. (Az eredeti elképzelés szerinti, egy szekunddal magasabb hangnemben a probléma nem merült volna föl.) Ugyanakkor a gesztus jól ellenpontoszza a hegedűk egy nyolcaddal későbbi el-lentetés irányú óriási hangközugrását. A visszatérés analóg helyén (104–105. ü.) a szólam egy oktávval följebb van, így nincs is törés.

Mire való volt akkor ez a sülyledés (illetve regiszterszűkülés, hisz’ az alsó szólamok ellentétes irányban mozdultak)?¹⁴ A 18. ütem pianója, a periódus második, statikus üteme kerül ezzel reflektorfénybe. A rendes kerékvágásba való visszazökkenéshez még egy finom megoldás vezet. A 18–19. ütem legatóval való összekötése ellentmond az ütempárok közti – eddig tapasztalt – átjárhatatlanságnak. A két motívumot egybemosó ív a megelőző hosszú legato aszimmetrikus, szinkópáló kezdetének és végződésének a következménye csak, már nincs hatással az utolsó félperiódusra, amely az A szakasz tökéletes szabályosságához tér vissza.

Ha eddig is bináris osztású, mellérendelt blokkok jellemezték a formálást, a trióban (β) még inkább ez a struktúra érvényesül. A hét periódusból álló szakaszban még a visszatérési szerkezet sem jelenik meg mint a formai hierarchizálás lehetséges forrása. A hangnemen, funkciósan zárt nyolc ütemek egymásutánja a korabeli divatos német táncok („deutscherek”) füzérére jellemző.¹⁵

C		C		C		C		D		D		D ^x	
c	c ^x	c	c ^x	c	c ^x	c	c ^x	d	d ^x	d	d ^x	d	d ^x
G-dúr				C-dúr				e-moll					

7. táblázat. A trió szerkezete

A C periódus anyaga már az A-dúr vázlatban is látható. Kivéve a negyedik ütem felfelé hajló dallamát, amely nyilvánvalóan a főperiódus nyolcadik ütemének késleltetésével rokon.¹⁶ (14a és b kotta a 186. oldalon).

Az alsó szólamok mozgása itt is azt eredményezi, hogy csak az ütem utolsó pillanatában szólal meg „tisztán” az érvényes harmónia. Ez azért is teremt nehéz előadói helyzetet, mert a következő félperiódus indulása itt mindig funkcióismétléssel jár, így könnyen összerosódhat a végére kitisztuló záróütemmel. A 36. ütemben a második hegedű átkötő e’-je bele is lóg a zárlat G-dúrjába (15. kotta a 186. oldalon).

Bár a tizenhatod-figurák láthatóan az ütemenkénti tagolást erősítik, a trióban mégis tágul a lépték egy szintnyit a főrészhez képest, amit elsőként az s motívu-

14 A szerző legapróbb részletekre is kiterjedő gondosságát, tudatosságát vélem felfedezni abban a látásmódban, hogy a 18. ütem harmadik brácsahangja – a 2. ütem szekund-hegedű szólamához képest – egy oktávval mélyebbre került. A módosítás célja nyilvánvalóan annak az elkerülése, hogy a hegedűk regiszteremelkedésével egy időben minden szólam fölfelé lépjen. Hasonlóan finom megoldás a főrész zárlatában a terc egy oktávval följebb helyezése (vö. a 8. és 24. ütemek brácsaszólama). Ennek oka szerintem a folytatásban keresendő; a trió kezdő h’-g” hangközét akarta Beethoven már a zárlatban exponálni. Sőt, ez nemcsak az utolsó ütemre hat előre, a h-t (és csak azt!) már a 21. ütemben is feltranszponálja.

15 Schubert német táncba például gyakran előfordul olyan – a klasszikus műzenei formákhoz sehogy sem illő – hangnemszerkezet, ahol a periódusfűzér utolsó tagja nem az első alaphangnemében záródik. Ezek, ahogyan az *Alla danza tedesca* triója is, tulajdonképpen nyílt formák, bármelyik periódussal végződhetnek.

16 Ezt a rokonságot az Amadeus illetve Végh Vonósnygyes nem veszi figyelembe: a felfelé lépő második hang mindig akcentust kap.



14a kotta. A-dúr vázlat 25–32. ü.

14b kotta. Op. 130, IV. tétel, 25–32. ü.

15. kotta. Op. 130, IV. tétel, 36–37. ü.

mok legato ütempárja mutat. A dinamika eddig megfigyelt viselkedése alapján szinte evidencia, hogy az egy ütem helyett itt is a kettő válik alapegységgé: két ütem crescendo, két ütem forte. A C periódus enyhén variált ismétlésében az alsó szólamok előrehozott átkötései árnyalják tovább a zenei anyag belső mozgásrendszerét. A trió motívumpárjai tehát önmagukban kevésbé tagoltak, egymással viszont erősebb kontrasztban állnak. A t motívumok ékkel ellátott nyolcadai a Quartetto Italiano és a Hagen Quartett felvételén különösen karakterisztikusan ki vannak csipkedve.¹⁷ A Juilliard Quartetnél viszont érthetetlen számomra a harmadik nyolcadok időnkénti tenutós meghosszabbodása.

17 Az ékek helyén a korábbi kiadásokban (Breitkopf, Universal, Schott) szokás szerint pontok állnak. Az ékek egyforma súlyainak megvalósítására az Alban Berg Quartett tagjai például a motívumot – egy videófelvétel tanúsága szerint – három visszaemelt lefelé vonással játsszák.

A második C periódus végén a C-dúrba való süllyedés két tizenhatod alatt megy végbe (40. ü.). Ez a hirtelenség összeillik azzal, hogy a coda egyetlen helyét leszámítva egyáltalán nincsenek modulációk a tételben. A hangnemek zárt blokkokban követik egymást. A dinamika viszont a leggyorsabb harmóniai történéshez is érzékenyen társul: a szóban forgó ütemvégen betűvel kiírt diminuendo található. És ahogy a főrészben már megfigyeltük, az eredetileg más zenei paraméterek jelenségeit követő dinamikai alakzat a következőkben eredetétől függetlenül formai analóg helyein újra felbukkan. Ez látszik a további két C periódus végén, ahol a diminuendo nem kötődik harmóniai eseményhez:



16a–b–c kotta. Op. 130, IV. tétel, 39–40., 48., 56. ü.

A két periódus szubdomináns megismétlése a felrakás megfordításával történik. A téma a csellószólamba kerül, először basszusként, másodszor két oktávval feljebb középszólam-regiszterben. A t motívum basszusban való exponálása miatt a 44. ütemben kvartszext fordítás előzi meg az alaphelyzetű tonikát, amely jelenség ismerős a főrész zárataiból.



17. kotta. Op. 130, IV. tétel, 43–44. ü.

A csellótéma periódusvégi következménye pedig a szextfordítású első fokon való zárás (48. ü.), melynek E basszusa a következő e-moll hangnemre való előzetes utalásként is funkcionálhat. Mindeközben a markáns témákat legato tizenha-

tod-menetek folyondárai szövik körül, a szólamok átadogatásával hol jobban, hol kevésbé előtérbe állítva a zenei anyag polifóniáját.¹⁸

A D periódusokból álló e-moll szakaszban kezdődik a motívumok sorrendjével való játék. Az eddig második ütempár helyén álló t^x motívum indítja a periódust, amire a basszusban t felel. A páros sorszámú ütempárokból alakul tehát új félperiódus, ami szokás szerint változó zárlattal megismétlődik:



18. kotta. Op. 130, IV. tétel, 57–64. ü.

Itt újra csak a dinamika következetessége figyelhető meg. A t^x motívumok születési helyükön dinamikai szempontból változatlan, statikus (forte) ütemek voltak, a félperiódusok pedig idáig mindig piano kezdődtek; a két elv egyszerre úgy tud érvényesülni a D periódusokban, ha a szakasz halkan indul, de úgy is marad.

Az e-moll hangnem a-moll felől van megközelítve, ez a hangnemi folt a tétel tonális szerkezetének két elmozdulási irányát egyesíti: a szubdomináns párhuzamos mollja, vagy a párhuzamos moll szubdominánsa. A D periódusok vége tartogat még izgalmas harmóniai történést; azzal, hogy az első félperiódus zárlatához képest még egy lépést tesz a funkciós kvintkörön (Fisz váltódomináns), az utolsó ütem (64.) harmóniaritmusa a megszokott (egész ütemes) harmóniaritmus triplájára gyorsul (19. kotta).



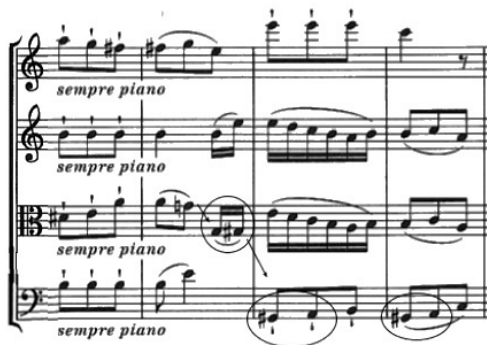
19. kotta. Op. 130, IV. tétel, 64. ü.

A főreszből ismerjük a basszusfiguráció miatt csak az utolsó nyolcadon tökéletessé váló oldódást, ebben az esetben viszont nemcsak késleltetések előzik ezt meg, hanem két különböző funkciójú önálló akkord. A három nyolcad alatti kétkvintes esés bizonyos tempó fölött nagyon nehezen játszható el a hallgató számára érthetően. Ezen a próbán – szubjektív megítélésem szerint – az Alban Berg Quartett és a Magyar Vonósnegyes előadása elbukik, igazán meggyőző megoldást a Budapest és a Hagen Quartettnél hallani. A harmadik nyolcad tonikájának kielégítő megszó-

¹⁸ A 41. ütemben kezdődő egységben például a második félperiódusban folyamatos dallamvonallá kapcsolódik össze az, ami az elsőben még két szólam imitációjának a játéka volt.

lálását további tényezők is nehezítik. A prímhegedű szólamából például nem derül ki, hogy történhet még valami lényeges az utolsó nyolcadon, mert a *h''* ekkorra általában már elhal.¹⁹ A második hegedű *fisz-g* lehajlása, mely a 60. ütem melodikus konzekvenciája,²⁰ szintén nem segíti a harmadik nyolcad „szinten tartását”.

Két további finomságra hívnám fel még a figyelmet a textúrát átszövő végletekig kimunkált részletek közül. Az egyik a brácsa tizenhatod-párja a 60. ütem végén, ami az e-moll–E-dúr keresztállását hivatott feloldani:



20. kotta. Op. 130, IV. tétel, 59–62. ü.

(A 68. ütemben, ahol a *g*-vel zárás és *gisz*-szel indulás egy szólamban, egy regiszterben van, erre már nincs szükség.) A másik a 61–62. ütemekben a csellósólam első két hangjának teljesen eltérő harmóniai szerepű megismétlése (lásd a 21. kottát). Az első esetben a *Gisz* a szextakkord basszusa, az *A* egy átmenő harmónia alapja, másodszor viszont a *Gisz*–*A* az a-moll harmónia basszuskésleltetése. A szerepekhez természetesen társul az artikuláció különbözősége, amely ráadásul az előző ütempár prím szólamát másolja.

A trióban megfigyelhető a régi elemek új formai helyekre kerülése, egyes motívumok elszaporodása ismétlődésük, imitációjuk révén, mások (például a tizenhatod-mozgás) ritkulása, eltűnése. Az addig egymást horizontálisan követő ütempárok kettős ellenpontként egymás alá, fölé helyeződnek. Az egész olyan, mint egy puzzle, ahol az elemeknek nincs fix helyük, így is, úgy is értelmes frázisok alakulhatnak ki. A trió motívikus rendszerét áttekintve nem meglepő, előzmény nélküli a coda híres sorrendcserés helye. Az összes elem kapcsolatának pontról pontra történő leírása helyett tekintsük át a trió motívumszerkezetét! (8. táblázat a 190. oldalon)

Az utolsó periódus az első olyan a tételben, amelynek nincs szimmetrikus, ismételt párja. Bár az azonos motívumok négy- és nyolcütemes távlatokban állandóan jelen vannak, egy ütempár azonnali megismétlése csak ebben a szakaszban fordul elő. A szólamok permutációs kánonként adogatják kétütemenként egymásnak a

19 Nem így a Busch, az Amadeus és a Berylli Quartett primáriusánál, akik tudatosan tenuto negyedek játsszanak. Az utóbbi kettőnél – a lassabb tempó miatt – a megoldás kicsit pedánsnak is hat.

20 Szintén ez a motívikus összefüggés magyarázza a szeptimhang szabálytalan felfelé vezetését (*e'*–*fisz*).

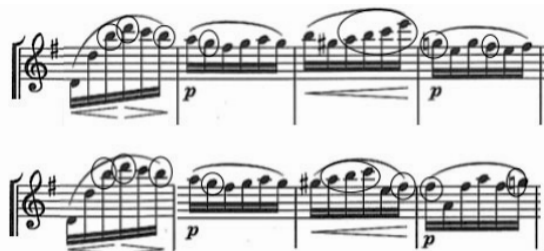
súlytalan ütemben. Következménye pedig világos: a 80., utolsó ütemet – ahol az ismétlést megszokva már váránk, de nem jön – teszi puhább, simább hatásúvá. Az pedig egyértelmű, hogy a visszatérés kapcsolása a lehető legpuhábban van megoldva. A szólamok regisztereinek illesztése hézag nélküli, az u motívum három nyolcados utótagja pedig – itt derül ki – egylényegű a főperiódus kísérorozgásával. Nem véletlen, hogy ez az elem a trió első feléből teljesen hiányzik, és fokozatosan válik a második ütemek meghatározó szereplőjévé.

A visszatérés formailag teljesen megegyezik a főrésszel, az ismétlések viszont itt mindig variáltak. Az eredeti motívika – mintegy keretként – csak az első és utolsó periódusban szólal meg, egyébként feloldódik a tizenhatod-figurációkban.

α' (visszatérés)					
A	A'	B	A''	B'	A
eredeti + figurált ellenszólam	figuráció + hemiolás kíséret	figuráció	figuráció + hemiolás kíséret	figuráció	eredeti + figurált ellenszólam

9. táblázat. A visszatérés variációi

Különbség viszont, hogy a periódus belső regiszterváltása itt már nincs jelen,²¹ a prímhegedű végig abban a magasságban játssza a dallamot, ahová korábban csak alsó oktávval megtámogatva merészkedett. A tizenhatod-menetek szerepe is következetesen alakul a tételben; a trióban mint új elem jelentkeznek, majd fokozatosan elapadnak, viszont átöröklődnek a visszatérésbe előbb a második hegedű ellenszólamaként, majd maga a téma helyett a prímszólamba. Az első hegedű figurációi az A' periódusban az eredeti dallam hangjait írják körül,²² a dinamika pedig – már mondani sem kell – a főperiódus szerint alakul. A melodikus vonalakkal ráadásul lehetőség van a gesztusok kidomborítására: a schwellerekhez kupolás, a crescendókhoz lineáris, a statikus piano ütemekhez egy helyben forgó figurák társulnak:



22. kotta. Op. 130, IV. tétel, 89–96. ü.

21 Sőt, az utolsó A periódusban a második hegedű 121. és 125., illetve 124. és 128. ütemének összehasonlítása inkább ellentétes, lekerekedő belső regiszterváltásról tanúskodik (lásd később a 27. kottát).

22 A 95. ütem figurájának indulása, az eredeti motívikával (q, q²) ellentétben, nem egyezik meg a 91. ütemével. A variáció célja főként az lehet, hogy az ütem két harmóniájára (az első és harmadik nyolcadon) azonos léptékű késleltetés kerüljön (lásd a 22., 23. kottát).

Mindehhez a három alsó szólam kétnyolcadonkénti hemiolás kíséretet játszik. A zenei anyag egyszerre népiesen egyszerű és a legfurfangosabban artisztikus. A nyolcadok páros rendeződése ugyanakkor, ahogy már említettük, a főperiódusban is tetten érhető (lásd a 11. kottát). Ami ott finom ambivalenciaként jelentkezett, az itt teljes valójában testet ölt. Annyiban viszont itt sem egyszerű a helyzet, hogy a $3/8$ $3/4$ -dé válása csak a hangszerelés ritmusától következik be, a harmóniaritmus elvileg ütemenként változó marad.²³ Az igazán rafinált megoldás az, hogy a hemiolában eltűnő ütemhatároknál olyan hangok szólnak meg, amelyek „hivatatosan” az új harmónia hordozói, de épp az előzőbe is illenek, így nem zavarják meg a hemiolát:



23. kotta. Op. 130, IV. tétel, 89–96. ü.

A kíséret negyedenkénti ritmusa érdekesen viszonyul a periódus zárlatához. A 95. ütem harmadik nyolcadon történő funkcióváltása illeszkedik a hemiola-rácsra, így a harmóniálépések felgyorsulásának érzete az utolsó negyed (96. ü.) V^7-I váltására exponálódik. A domináns-tonika $3+1$ nyolcados aránya okoz furcsa megbillenést.

A tizenhatod-dallam finoman egyensúlyoz ebben a metrikai játékban. Legato-egységei végig együtemesek maradnak, a mozgásformák viszont olykor kacérkodnak azzal, hogy illeszkedjenek a hemiolához. A 90. és a 94. ütemben például a dallam irányváltását támasztja meg a „harmadik negyed”. Még izgalmasabb a 92. ütem, ahol a g'' -ről való le-, majd visszalépésnek nem lenne harmóniai értelme, ha a második g'' nem az új akkord basszushangjával esne egybe. Tulajdonképpen az V^{4-3} oldás

23 A kottában vizuálisan is jól érzékelhető, hogy hangi változás csak az ütemvonalaknál lehetséges.

ütem és hemiola szerinti változata kopírozódik egymásra a hegedűfigurában. Hasonló a 96. ütem alakzatának természete is, itt a *fisz* még többet kénytelen „toporogni”, mire a basszussal késleltetési viszonyba kerül. A két különböző metrumú réteg összeegyeztetésére a Juilliard és az Amadeus Quartett egymással épp ellentétes taktikát alkalmaz; az előbbinél a hegedű demonstratívan megmarad a 3/8-os lejtésben, itt sokkal kevésbé kiélezett a hemiola, az utóbbinál viszont a tizenhatod-meneten belül is az alsó szólamok 3/4-es lüktetése szerint kapnak súlyt a hangok. Ez a megoldás meglehetősen durván küszöböli ki a jótékony metrikai ambivalenciát.

A B periódus figurációi sokkal nagyobb ambitust járnak be, és függetlenednek a dinamikai alakzatoktól:



24. kotta. Op. 130, IV. tétel, 97–105. ü.

A szólam viselkedésében emlékeztet a barokk típusú vonós szóló-írásmód rejtett többszólamúságára, viszont feltűnő, hogy a következő három periódusban (97–120. ü.) nincs két egyforma rajzolatú ütem. A 24 eltérő hathangos alakzat már önmagában is kombinatorikai bravúr, ráadásul Beethoven mindezt úgy „abszolválja”, hogy az eredeti melodikus anyag kontúrjai végig felfedezhetők a folyondárban. Ellentmond, kontrasztál ez a lehető legnagyobb változatosság a motivikának az első két formarészben (α , β) tapasztalt gazdaságosságával?²⁴ Az elemek ismételtgetése után itt „elszakadt a cérna”, és a szervezőelv meg sem állt a túlsó végletig? Ez is lehet, de legalább ennyire fontos, hogy most az egyes hangok, hangpárok szintjén látszik ugyanaz a kombinációs játék, amely korábban az ütem-párokat rendezte különböző sorrendekbe. Végül (117–120. ü.) az artikulációval nyomatékossítja is a szerző, hogy mekkora itt egy „atom”:



25. kotta. Op. 130, IV. tétel, 117–120. ü.

A „protoszeriális” formaelv tehát azonos, csak a lépték drasztikus mértékben kisebb. A változó alakzatok és a rejtett többszólamúság együttesen aszimmetrikus

24 Összehasonlításul a visszatérésig lezajló 104 ütem hatféle motívumból (p–u) épül fel, s ha a variánsokat külön számítjuk, akkor sincs tíznél több különböző alakzat.

ritmikai történéseket rajzol ki az egyenletes tizenhatod-mozgás felületén. A nyolcados alapegység stabilitását, amit idáig semmi, még a hemiolás metrikai játék sem vont kétségbe, kezdik ki néhány pillanatra az apró szinkópálások (lásd a 24. kottát).

A B periódusokban eközben a három másik hangszer lényegében változatlanul játssza a főrészbeli anyagát. Különös viszony alakul ki például a két hegedű között az oktáv-kopulázásból származó felrakásoknál (a 101. illetve 117. ütemtől).

Az első hegedű virtuóz-melodikus tizenhatodai a főrész dinamikai gesztusaihoz hasonlóan meghatározó viszonyban vannak az előadás tempóválasztásával. Bizonyos sebesség fölött a figurák változatossága, belső összefüggései nehezen vehetők ki, de a gyors, villódzó folyondár önmagában is kétségtelenül lenyűgöző hatású tud lenni. A Busch Quartett előadására például ez utóbbi jellemző, azzal kiegészítve, hogy a szédületes sebesség apró ingadozásai, agogikai miatt az egyenletes tizenhatod-mozgás érzete teljesen feloldódik. A Budapest és Berylli Quartett prímhegedűse ezzel szemben a mérsékelt tempót a melodikus anyag lebilincselően világos artikulálására használja ki. A felfogások különbözőségei a szólamok hierarchiájára vonatkozóan is megnyilvánulnak. A prímszólam folyondárja hegedűversenyszerűen fölé emelkedhet a többinek, máshol (főleg a Quartetto Italiano felvételén) az eredeti tematikus anyag domborodik ki, amely fölött – kissé a háttérben – ornamensként van jelen a gyors mozgás.

Az első visszatérő A' periódusban Beethoven tovább játszik a hemiolás ötlettel: a szerkezetet eltolja egy ütemmel. Természetesen ez is következménye annak, hogy a szextfordításra érkező 105. ütemben a basszus csak a második nyolcadon éri el az alaphang G-t, és onnan indulnak a „negyedekek” (26. kotta).

Csakhogy az eltolt hemiola sokkal jobban megborítja a zenei anyagot, mint az első esetben, hiszen a $3/4$ „keresztben” illeszkedik az ütempárokra. A borulás nem is tűrhető sokáig, a 109. ütemre egy huszárvágással visszaáll a súlyrend. A basszusban itt kialakuló új ritmikai formula (nyolcad – szünet – nyolcad) a következő két ütemben ismétlődik, az egyszerű $3/8$ -os lüktetés visszatérésének érzetét keltve,²⁵ a periódus végén viszont a metrikai játék teljesen kiszámíthatatlanná válik. A 110. ütemben mintha visszatérne az eltolt hemiola, de a 111. végén a 96.-hoz hasonlóan felgyorsulnak az események, aminek következtében a periódus záróütemében előrecsúszik a tonika megjelenése. A középszólamok az első, a basszus a második nyolcadon exponálják az I. fokot, és a korábban megnyugvó harmadikon már továbblendülnek.

Az utolsó A periódus (121–128. ü.) a sok szerkezeti újrendezés után az eredeti stabilitást képviseli. A konkrét indulás érdekében subito piano dinamikával, elváló artikulációval és a basszus-kromatikát megtörve ezúttal nem szext-, hanem rögtön alapfordításban kezdődik.²⁶ (27. kotta).

25 Az erősen ütemenként tagolt trocheikus lejtés finomításának apró eszköze, hogy a 110. ütemben az *e* basszushang azonos regiszterben (brácsán) a második nyolcadon is megszólal (lásd a 26. kottát). A következő ütem elejével együtt a basszusban négy nyolcadnyi, két szólamra elosztott hangismétlés van.

26 A záróperiódus indulásának pillanatára hívja fel a figyelmet a 120. ütem középszólamainak hirtelen oktávparhuzama is. A jelenség viszont itt is továbböröklődik, az A-ban a brácsa és a cselló sokszor találkozik oktávban.

26. kotta. Op. 130, IV. tétel, 105–112. ü.

27. kotta. Op. 130, IV. tétel, 120–128. ü.

A *d-cisz-c* kromatikus menet *h*-ra oldódása azért nem marad el: a 121. ütem második nyolcadán három (!) szólam is *h*-ra érkezik, különböző irányokból. A figyelmes hallgató, kottaolvasó még egy különbséget észrevehet a periódus basszus szólamában: a negyedik ütemben *c-D* helyett *A-D* a domináns hangpár. A változtatás strukturális oka az, hogy az eddig a félperiódus-határon megszokott, szólamvezetési szempontból legalábbis nem tipikus V^2-I kapcsolás (*C-G*) itt – ahogy említettük – már négy ütemmel korábban is bekövetkezik. Természetesen az új fordítás a második hegedű figurációjának helyzetét is befolyásolja. A periódus igazi visszatérésszerű „originalitását”, melyet csak az előzményektől megörökölt figurált ellenszólam színezt, az artikuláció és a dinamika eredeti formája is megerősíti.

Reményeim szerint az eddigi analízis alapján meggyőző a konzekvencia, mely szerint a coda híres motívumsorrend-játéka abszolút szerves következménye a tételt szervező zeneszerzői stratégiának. Az elemek egymástól való függetlenségének, keverhetőségének alapfeltétele ott van a korábbi formarészek struktúrájában, a coda a technika legvégtetesebb, lecsupaszított példáját mutatja fel:

28. kotta. Op. 130, IV. tétel, 129–136. ü.

A motívumok immár teljesen ütemeikre esnek szét, melyekhez viszont elválaszthatatlanul tartozik dinamikai domborzatuk. Az egyszólamú elemeknek a vonós-négyes hangszerei közötti szétdobálására egyébként az Op. 59, No. 1 F-dúr kvartett scherezójában már találunk példát (29a–b kotta).

Az *Alla danza tedescában* az újdonság ehhez képest az elemek sorrendjének a megfordítása. A tükörszimmetrikussá váló nyolc ütem első felének nincs értelmezhető harmóniai folyamata, mint félperiódus nonszensz. Az ütemek kapcsolata nem írható le klasszikus viszonyrendszerek alapján. Az első két ütem (129–130.) skálamozgása még összekapcsolódik, a 130–131. domináns–tonika oldását keresztlúzza a regiszterváltás,²⁷ a periódus közepén a szimmetriatengely mentén az önmagában is szimmetrikus *p* motívumfejek találkoznak.

27 A regiszterváltás, ami nagyobb léptékben a főperiódus részeként ismerős, abszolút lényeges ezen a ponton. Nélküle a 131. ütemen „véletlenül” értelmes zárlat születne, aminek nincs helye a játékban.



29a–b kotta. Op.59, No.1 F-dúr kvartett, két részlet a 2. tételből

Álljunk meg egy pillanatra a szimmetria értelmezésénél. Ha az *Alla danza tedesca* főrészének és codájának első nyolc ütemét egymás mellé állítjuk, tökéletesen demonstrálhatjuk e közkedvelt formai terminusunk kétféle, egymástól igen csak eltérő jelentését. A klasszikus stílus strukturális elvére előszeretettel alkalmazott kifejezés tulajdonképpen inkább ismétlődés, geometriai típusú leírása szerint eltolásos multiplikáció.²⁸ A valódi szimmetria megfelelője a rákfordítás, tehát a sorrendiség megfordulása. Beethoven megoldása abban különbözik a középkori, bachi vagy weberni rákfordítástól, hogy az alapegysége nem egy hang, hanem egy időegység, ütem. Ez a felismerés szempontjából nem lenne ilyen működőképes, ha az elemek a tétel során nem lettek volna határozottan identifikálva, elkülönítve.

A szóban forgó nyolc ütemben véleményem szerint az előadóknak nagyon szűk pallón kell egyensúlyozniuk. Az elemek folyamatos zenei anyaggá való összeolvasztása a reménytelen, így felesleges próbálkozás kellemetlenségét sugallja, a túlzott tagolás viszont a vicc túljátszásával csökkenti a hatást. A vizsgált előadók inkább az előbbi irányba hajlanak, a Busch és a Hagen Quartettnél kicsit ösz-

28 Az analógiának a síkbeli (térbeli) és időbeli kiterjedést kell összekapcsolnia; az összehasonlításnak persze önkényes elve, hogy az idő egyirányú, megfordíthatatlan folyamatát egy síkbeli iránnyal azonosítjuk. Ezt sugallják viszont évszázadok óta a kottaképek is, ahol a vízszintes tengely az időbeli egymásutániség hordozója. A zenei sík-idő analógiákkal, és így a szimmetriával kapcsolatban az a probléma, hogy a percepció időbelisége az értelmezendő tárgy időbeliségétől egyáltalán nem lehet független. A szimmetriát úgy kell felfognunk, hogy egyetlen pillanatban sem „látjuk” az egészet.

szemosódnak az ütemhatárok, a Magyar Vonósnégyesnél pedig nem egységes az elemek kapcsolata, a mélyvonósok ütempárja összeáll, a hegedűké elkülönül.

A coda továbbszövése az utolsó motívum megismétlésével kezdődik. Mintha megint egy tükörszimmetria kezdődne?



30. kotta. Op. 130, IV. tétel, 135–140. ü.

Nem, a folytatás a q motívum imitációs multiplikációja, odáig sűrítve, hogy a motívum két üteme egymás fölé kerül (140. ü.). Ez a stretta, amelyben még nyolcad-távolságú imitáció is előfordul (brácsa 139. ü.), a tétel egyetlen strukturálisan dinamikus mozzanata. Nem véletlen, hogy rögtön le kell fékezni egy koronával. Az elemek attribútum-dinamikája és a torlasztás együttesen eredményezi az utolsó ütem (140.) dinamikai kétféleségét.²⁹ A dinamizmus velejárója a tétel egyetlen „rendes” modulációja is. A coda e ponton – a trió süllyedésére visszautalva – C-dúr dominánsán áll meg.³⁰ A korona után következő ütemek a tétel szellemességéhez járulnak hozzá. Akár az alkotói öniróniát is kihallhatjuk a befejezés szempontjából rossz hangnembe tévedt legelső (p) motívum tanácstalan toporgásából (31. kotta).

A 141. ütem indulás, hisz előtte megállt a zenei folyamat. Ehhez képest meglehetősen bizonytalan funkció érzetet hordoz a kvint- és terchang. A p ütempár a coda elejének nyomaként szét van osztva két hangszer között, második felét a cselő játssza, miközben az első a prímhegedűben imitálódik. Ez az ismétlődés egyszerre származik a 132–133. ütemek szimmetrikus, de regisztrert váltó motívumpárjából és a 139–140. ütemek oktavkánonjából. A C basszusnak a dominánsan való megállásra felelő határozott tonikája már a 142. ütemet érezteti indulásnak.

29 Ne feledjük, bármilyen sok játék is volt eddig a hangerővel, a gesztusok mindig mind a négy szólamban, homofonikusan jelentek meg. Inkább olyan szólamok is igazodtak a közös dinamikai alakzathoz, melyeknek motivikusan semmi közük nem volt hozzá (lásd pl. brácsa 3., 11. ü., cselló 107., stb.). A különbség a 142. ütemben viszont hasonlóképpen konzekvens.

30 Hasonló koronás domináns az Op. 132 Allegro ma non tanto tételében található, közel azonos formai helyen. Ráadásul a továbbmenetel (két hangszer párhuzamos mozgása, imitáció) is rokon. A párhuzam azért is érdekes, mert az *Alla danza tedesca* feltehetőleg ennek a tételnek a szomszédja lett volna az a-moll kvartettben. Lehet, hogy az áthelyezés oka a két tétel szerkezetének, hármas lüktetésének és motivikus anyagának a hasonlósága volt.



31. kotta. Op. 130, IV. tétel, 141–144. ü.

Ez azonban még mindig becsapás, hiszen a periódus végül a következő ütemben indul el. A G-dúrba való visszaemelkedés szemtelenül, minden modulációs erőfeszítés nélkül történik.

“A”												?	?	A
q ^x /2	q ^x /1	p/2	p/1	p/1	p/2	q/1	q/2	q/1	q/2	q/1 ..q/1	q/1 q/2	p/1	p/1 p/2	p (stb.)

10. táblázat. A coda motívumszerkezete

A szubdomináns kitérés területének többféle előadói megvalósítása közül számomra azok a meggyőzőek, amelyek eljátsszák azt az elbizonytalanodást, amelyet az előbbiekben igyekeztem a hangok alapján levezetni. Nem szerencsés, ha a koronás akkord után nagy szünet, lyuk keletkezik (ahogy például az Amadeus és Berylli Quartettnél), viszont a két levegőben lógó ütemnek (141–142. ü.) jól esik, ha nem metronomszerűen egyenletes tempóban játsszák. Kiváló ebből a szempontból a Quartetto Italiano, a Juilliard, a Budapest és a Busch Quartett megoldása is, míg érzésem szerint az Alban Berg vagy a Hagen Quartett túl határozottan indul a 141. ütemben.

Az utolsó periódusnyi zenei anyag (143-tól) az A második (!) félperiódusával kezdődik, majd a q^x motívum fölfelé törő ismétléseivel egészül ki nyolc ütemmé. Az ismétlésekben a crescendo egyre nyomatékosabb (itt már betűvel van kiírva!), és végül sikerül is „betöltenie célját”: a motívum második fele először és természetesen utoljára nem hullik vissza piano-ba, hanem forte dicsőül meg. A megszokás miatt, fordított mechanizmus szerint, itt a subito váltás hiánya lesz meglepő.³¹ (32. kotta a 200. oldalon).

A befejező ütem régen várt fortéja igen nagy kísértés az előadónak. A probléma az, hogy a dinamika különbsége ellenére a zárlat továbbra is a lehető leggyen-

31 Nem mellékes, hogy a mű előző három tétele subito forte fejeződött be.



32. kotta. Op. 130, IV. tétel, 145–150. ü.

gébb, „nőneműbb”. Ezt ellensúlyozandó az általam kifogásolt előadásokban (Végh Vonósnégyes, Hagen, Amadeus Quartett) az utolsó nyolcadot nagy lassítással érik el, a hirtelen kialakuló pátosz viszont teljesen idegen az *Alla danza tedesca* egészétől. A másik – sokkal szimpatikusabb – végletként a Barylli és a Juilliard Quartet lassítás nélkül fejezi be a tételt.

Összegezve a tapasztalatokat, a B-dúr kvartett *Alla danza tedesca* tétele a zeneszerzői következetesség és lelemény mintapéldája, a legapróbb részletekig tudatosan kidolgozott zenei anyag, amelyet a zeneszerző a felvetett lehetőségek végső határáig kihasznál. Az pedig különösen figyelemreméltó, hogy ezek a felvetések nem a kor rutinszerű kérdései; Beethoven a tételben végigvezetett strukturális elvvel – mely a formára, motivikára éppúgy kiterjed, mint a hangnemi, harmóniai vagy dinamikai síkokra – sokkal korábbi és sokkal későbbi gondolkodásokat idéz meg, illetve vetít előre. A klasszika organikus szerkezetei helyett független elemek raskogatása, szonátaelv helyett szeriális szimmetria, fejlesztés helyett játék. Utólag bevallhatom, hogy azért választottam vizsgálatom tárgyául ezt a tételt, mert első pillanatban feltűnt benne annak a „beethoveni akarásnak”, heroikus pátosznak a teljes hiánya, amely miatt a mester bizonyos művei – jelen életszakaszomban legalábbis – távolabb állnak tőlem. Ilyen szempontból az *Alla danza tedesca* az öt kései vonósnégyesen belül is különleges. Az iróniával vegyes derű ilyen egyedi és tökéletes megfogalmazása után nem is következhet bármi: csak a *Cavatina* és a *Nagy Fúga*.

ABSTRACT

PÉTER TORNYAI

AN ANTI-CLASSICAL CLASSIC

Alla danza tedesca

The *Alla danza tedesca* movement of the String Quartet Op. 130 in B flat major is at first sight one of the shortest and simplest closed (rounded) forms in the late Beethoven quartets. In more general surveys generally it is (only) the coda that receives a mention: the place where the bars of the theme – with serial symmetry – are played in reverse order. With a thorough-going analysis of the *Alla danza tedesca* I have attempted to unpick how this little game derives from the compositional logic that determines the whole movement. This analysis demonstrates in perhaps its most clear example how far the composer of the late Beethoven quartets departed from „classical” formal thinking, and the connection of this to phenonema like the rejection of traditional tonal and harmonic patterns, and the emancipation of music’s dynamic stratum. As a practising quartet player I thought it important to draw the conclusions from the results of my analysis which apply to performance; I did this by comparing recordings by eleven important string quartet ensembles.

Péter Tornyai (b.1987) graduated in composition and violin playing from the Liszt Academy in 2012. Since 2013 he has studied at the Doctoral School. He spent half a year in Rome on a scholarship. He has been awarded prizes in several composers’ competitions in Hungary and internationally. As a chamber music player he is an active participant in Hungarian musical life, along with the premieres of his compositions.

I. NEMZETKÖZI
MARTON ÉVA
ÉNEKVERSENY

RENDEZŐ



ZENEAKADÉMIA
ALAPÍTVÁ 1875

BUDAPEST
2014. SZEPTEMBER 15-21.

RÉSZLETEK:
MARTONCOMPETITION.HU



EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA



MAGYAR MŰVÉSZETI
AKADÉMIA

V. Szűcs Imola

„ÉNEK ŐRZI AZ IDŐT”*

Újra a Bartók-egyneműkarok szövegforrásainak nyomában

BEVEZETÉS

Az 1935-re datálható 27 gyermek- és nőikar, illetve az *Elmúlt idők*ből címet viselő férfikari ciklus különálló csoportot alkot Bartók Béla kórusművészetében. Korábbi kórusai népdalfeldolgozások voltak, ez alól csak a *Cantata Profana* kivétel, ám az is egy teljes balladát dolgoz fel. A gyermek- és nőikarok komponálásakor azonban Bartók már csak szövegeinek megválasztásakor fordult a korabeli folklórgyűjteményekhez, s a népi szövegeket is sokszor variálva használta fel, ami nehezíti a forrás azonosítását.¹ Somfai László 1969-ben külön tanulmányt szentelt a források bemutatásának, ám a 27-ből csak 21 kórusmű szövegét sikerült azonosítania, ahogy írta, a „további feladat a folkloristákra vár”.² Munkájában helyet kapott az *Elmúlt idők*ből közvetlen szövegforrása is, ám, mint arra maga is kitért, az első és utolsó tétel eredetének nem tudott alaposabban utánajárni.³

Ez a mű már szövegválasztásában is különbözik az addigi kórusoktól. Tekintettel a korai folklorisztikai kiadványok még némileg vegyes anyagára,⁴ merész volna biztosan állítani, hogy ez volna az egyetlen bartóki műdal-kórusfeldolgozás. Azonban bizonyosan az egyetlen, ahol a szerző maga is jelölte, hogy műdalszöveget is tartalmaz, vagyis tudatosan nyúlt ilyen forráshoz. Hogy pontosan mihez, arra Somfai László csak Dubinszky Mátyás énekeskönyvének említésével utalt.⁵ A művet kórusával először előadó András Béla évtizedekkel a bemutató után írt cikkében fájalta a mélyebb feltárás hiányát.⁶

* A tanulmány első változata Vikárus László Bartók-kurzusán készült, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem muzikológus MSC képzése keretében.

1 „Sokáig rejtély volt, honnan származnak a versek.” Szabó Miklós: *Bartók Béla kórusművei*. Budapest: Zeneműkiadó, 1985, 21.

2 Somfai László: „Bartók Egynemű kórusainak szövegforrásáról”. In: *Magyar Zenetörténeti tanulmányok Szabolcsi Bence 70. születésnapjára*. Szerk. Bónis Ferenc, Budapest: Zeneműkiadó, 1969, 359.

3 Uott, 371.

4 Bartalus gyűjteményében népdalként szerepel többek között Petőfi Sándor *Anyám tyúkjá* című verse is. Bartalus István: *Magyar népdalok: egyetemes gyűjtemény*, VII. Budapest: Pesti Könyvnyomda Részvénytársaság, 1896, 120.

5 Somfai: i. m., 371., *Dubinszky Mátyás énekeskönyv 1787* (kézirat), OSZK Oct. Lat. 96.

6 András Béla: „Egy Bartók bemutató margójára”. *Kóta*, I/1. (1971), 12.

Szabó Miklós a Bartók-kórusokról írt könyvében még visszatért a kérdésre két, Somfai László tanulmányában nem szereplő szöveg (*Leánykérő*, *Párnás táncdal*) feltételezett helyének rövid említésével,⁷ de ezután a szövegek forráskutatása úgy tűnik, elfelejtődött.

Jelen írás ezt a megkezdett kutatást kívánja folytatni, elsősorban a szöveg eredetének András Béla által hiányolt feltárásával a férfikarok első és harmadik tételében.⁸ Ehhez, a szövegnek a Bartók-életműben elfoglalt egyedi helye miatt, először a műköltészet és népköltészet viszonyáról kell szót ejteni. Vizsgálni kell azután a történelmi közeget, melyben a versek születtek, azok kéziratos forrásait, variánsait, esetleges, bizonyos formában való népköltészeti utóéletét. Végül helyet kap azon szövegek bemutatása, melyeket Somfai László munkája után sikerült részben vagy egészben megtalálni.

1. „Régi népi és műdalszövegek alapján”

A fentieket írta Bartók Béla az *Elmúlt időkből* című háromtétéles kórusművének címlapjára, noha egyik tétel versének a szerzőjét sem ismerjük. „Dubinszky Mátyás XVIII. századi költőnek verstörédékeiből állította össze” – írja munkájában Szegő Júlia,⁹ s az állítás a mai kutatások fényében annyiban helytálló,¹⁰ hogy az Erdélyi János által közölt első tétel alapjául szolgáló szöveg¹¹ valóban rokonságot mutat Dubinszky 1787-ben papírra vetett szövegével. Dubinszky Mátyás kéziratos könyve¹² azonban nem egy költő saját verseskötete, hanem a közköltészet kutatói által „mindenes gyűjtemény”-nek nevezett forrás,¹³ melyben latin és magyar szövegű énekek vegyesen szerepelnek. Hogy hol a határ a főleg 17–19. századi kéziratos énekeskönyvekben, ponyvákban és diákmelodiáriumban terjedő közösségi költészet és a népköltészet között, máig vita tárgya, néhány évtizeddel ezelőttről a két fogalom összemosására is találunk példát.¹⁴ A népköltészet meghatározásának egyik lényeges eleme, az, hogy a szerző személye homályba vész, a közösségi költészetre is igaz, még ha egyik-másik szöveg konkrét szerzőjét azonosítani is

7 Szabó Miklós: i. m., 22.

8 A második tétel szövege népköltésből származó kiszámoló, melyben a Bartók által eszközölt változtatást a Somfai-tanulmány bemutatja. Jelen írás ezért ezzel, bár röviden kitér rá, részletesen nem foglalkozik. Lásd Somfai: i. m., 372.

9 Szegő Júlia: *Bartók Béla, a népdalkutató*. Bukarest: Állami Irodalmi és Művészeti Kiadó, 1955, 259.

10 Stoll István 1963-ban összeállította a fennmaradt kéziratos könyvek bibliográfiáját, melyben Dubinszky Mátyás kéziratainak adatainál ez szerepel: „A Magyar Nemzeti Múzeum kéziratárában. Nem láthattam”. Szegő Julianna könyvének fenti részénél a Magyar Néprajzi Lexikonra és Eckhardt Sándor munkájára („Parasztors a régi magyar költészetben”. *Irodalomtörténet*, 1951) támaszkodhatott, melyek Dubinszky könyvére hivatkoznak. A Dubinszky-kézirat napjainkban az Országos Széchényi Könyvtárban már szabadon kutatható. A két szöveg összehasonlítása a következő fejezetben található.

11 Somfai: i. m., 371. Erdélyi János: *Népdalok és mondák*, I–III. Magyar Népköltési Gyűjtemény. Pest: Beimel József, 1846–1848

12 *Dubinszky Mátyás énekeskönyv 1787* (kézirat), OSZK Oct. Lat. 96.

13 Küllös Imola–Csörsz Rumen István: *Közköltészet*. Régi Magyar Költők Tára, XVIII. század. Budapest: Balassi Kiadó, 2000 (a továbbiakban: *Közköltészet*), 32.

14 *Magyar Néprajzi Lexikon*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1977–1982, III., 327.

tudta a kutatás.¹⁵ Bizonyos álláspontok szerint a kettő között esztétikai értékükben kell különbséget keresnünk, mások a terjedés módját vélik meghatározónak.¹⁶ A tény, hogy Ortutay Gyula éppen esztétikai szempontok alapján vette föl népdalgűjteményébe a férfikarok első és harmadik tételének szövegét,¹⁷ ékes ellenérv a közköltészetet esztétikai szempontok alapján lenéző álláspontra. Az pedig, hogy ha az eredeti szöveg Dubinszkytól származik is, Erdélyi Jánosnál variáns szerepel,¹⁸ a terjedés módja szerinti meghatározás cáfolata.¹⁹ Az igazsághoz a legközelebb Kőszeghy Péter járhat, aki a közköltészetet így határozza meg: „Nem a nép alkotása, de a népnek szól”,²⁰ s persze így a bartóki értelemben vett nép, vagyis a parasztság nem őrzi azt sajátjaként.²¹ A közköltészet ilyen módon átmeneti típus és közvetítő a folklór és a műköltészet között,²² a diákság, városi polgárság, falusi értelmiség elsősorban írásos formában hagyományozódó költészete.

„Nincs boldogtalanabb a parasztembernél”

Honnan származik tehát a férfikari ciklus első tételének szövege? Erdélyi János forrásainak felsorolásakor erre nem ad választ.²³ Mint az előző részben említettem, Szegő Júlia és Somfai László Dubinszky Mátyásra hivatkozik, róla azonban felvidéki voltán kívül nem sokat tudunk.²⁴ A két szöveg összevetésekor azonban jól látható, hogy bár az Erdélyi Jánosnál szereplő versezet valóban tekinthető a Dubinszky Mátyás által hagyományozott szöveg származékának, attól mégis különbözik (1. táblázat a 206. oldalon).²⁵

Az első versszak ugyan teljesen egyezik, de a többi versszak nemcsak felcserélődik, hanem az egymásnak megfeleltethető versszakok szövege több ponton el is tér egymástól. Erdélyi János 2. versszaka, melynek tematikai ismétlése-megerősítése a negyedik versszak, nem szerepel Dubinszky Mátyásnál. Tematikájában is hiányzik viszont Erdélyinél Dubinszky 4. versszaka. A panaszéneknek Dubinszky énekesköny-

15 Például a szintén panaszdként elterjedt és részben folklorizálódott „Házamon rongyos a fedél” kezdetű vers szerzőjét Losonci Lászlóban, Arany János nagykőrösi tanártársában sikerült a kutatóknak azonosítani. Ortutay Gyula: *Magyar Népdalok*, II. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1970, 703. De népköltészeti alkotások esetében is előfordult utólagos szerzőazonosítás, a „Szűcs Marcsa” című népballada például Mezőcsáton keletkezett 1822-ben, szerzője pedig Ujj Péter volt. A *folklorista Vikár Béla – Egy kiállítás képei és dokumentumai*. Szerk. Pávai István, Budapest: Hagyományok Háza, 2011, 22.

16 A különböző álláspontok szemléltetése: *Közköltészet*, 25–30.

17 Ortutay Gyula: *Magyar népköltészet*, I. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1955, 482.

18 Erdélyi János: *Népdalok és mondák*, I–III. Magyar Népköltési Gyűjtemény. Pest: Beimel József, 1846, I. 283.

19 A terjedés szerinti elkülönítés lényege, hogy a közköltészet írásos formában terjed, a népköltészet pedig szójhagyomány útján. Ld. *Közköltészet*, 25–30.

20 Uott, 19.

21 Stoll Béla: „Közösségi költészet – népköltészet. Megjegyzések a XVIII. századi kéziratos szerelmi lírához”. *Irodalomtörténeti közlemények*, 62. (1958), 170.; vö. Bartók Béla: *A népzeneről*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1981, 9.

22 Bándi Péter énekeskönyve, 1837. Szerk. Csörsz-Rumen István. Kolozsvár: Kriterion, 2000, 10.

23 Erdélyi: i. m. I., 8–12.

24 Csörsz Rumen István–Szabó G. Zoltán: „Nem súlyed az emberiség!”. In: *Album amicorum Szörényi László LX. születésnapjára*. Budapest: MTA Irodalomtudományi Intézet, 2007, 356.

25 Tekintettel arra, hogy Somfai László részletesen bemutatta Bartók szövegváltoztatásait Erdélyi János közléséhez képest, ettől az összehasonlítástól e helyütt eltekintek. Somfai: i. m., 371.

Magyar Népköltési Gyűjtemény I.	Dubinszky Mátyás énekeskönyv
1. Nincs boldogtalanabb a paraszt embernél, Mert nyomorúsága nagyobb a tengernél. Soha nyugta nincsen, Éjjel nappal készen, A talpán kell állni.	1. Nincs boldogtalanabb a paraszt embernél, Mert nyomorúsága nagyobb a tengernél. Soha nyugta nincsen, Éjjel nappal készen, A talpán kell állni.
2. Czifrasággal teljes rongyos szúrdolmánya, Alig van szegénynek egy pipa dohánya. Fekete kenyérrel, Egy kis leveskével Meg kell elégedni.	2. Már reggel jó korán ott terem az ispán, Kezében a csákány, robotra szólítván. Ha szavát megveti, Deresre fekteti alfelét fájlalván.
3. Már reggel jó korán ott terem az ispán, Kezében a csákány, robotra szólítván. Ha szavát megveti, Bezzeg megheveri A derest, jajgatván.	3. Egész nap dolgozik, ingyen fáradozik, Még meg sem köszönik, a sok dézsmát szedik. Ha pedig vétkezik, A tömlöczbe teszik, Hol sem iszik, sem eszik.
4. Száraz gégejét csak a víz öblögeti, Éhes gyomrát pedig árpakenyér tölti. A sovány túróval, Hajdina-gombóccsal Meg köll elégedni.	4. Otthon a dragonyos szabadon dombóroz, porcziót midőn kér, azonnal ha nem hoz. Seggbe rúg a gonosz, azután futéroz, és szakramentéroz.
5. Egész nap fáradoz, de másért dolgozik, A sok dézsmát szedik, meg sem is köszönik. Ha pedig vétkezik, A tömlöczbe teszik, Hol sem eszik, iszik.	5. Bíró az adóér, mester a stólaért, Zsidó és korcsmáros a borok áraért, Mindent elfoglalnak, Házbul majd kihúznak, Inget alig hagynak.
6. Bíró az adóért, pap, mester stólaért, Zsidó és kocsmáros pálinka áraért Zaklatják untalan, Mentsége hasztalan, Míg lelnek benne vért.	6. A száraz torkomat csak a víz öblíti, Az éhes gyomromat árpakenyér tölti, A száraz túróval, Hajdinagombóccal Meg kell elégedni.

1. táblázat. Bartók *Elmúlt időkől című férfikara 1. tétele szövegének* Erdélyi János, illetve Dubinszky Mátyás kiadványában szereplő változatai

vén kívül hasonló kezdetű szövege maradt még fenn Szirmay Antal *Quodlibetjében* 1812-ből,²⁶ illetve Jankovich Miklós énekeskönyvében, 1789-ből.²⁷ Mindkettő a Dubinszkyknál szereplő szöveg variánsának tekinthető. Jankovich Miklósé teljesebb, abban a Dubinszkyknál hiányzó, de Erdélyi Jánosnál meglévő versszak („Cifrasággal teljes rongyos szúrdolmányom...”) is szerepel. Ami azonban Erdélyi Jánosnál hiányzik, megvan mindkét másik szövegben, igaz, 1812-ben Szirmaynál már csak egy sor erejéig:

26 *Világi énekek és versek 1720–1840*. Budapest: Unikornis kiadó, 2001 /A Magyar költészet kincsestára 97. /, 153.

27 Jankovits Miklós: *Világi énekek és versek 1789*. OSZK Kézirattár, Quart. Hung. 175. Vö. Eckhardt i. m., 151–174.

Szirmay

Hol a porcióért rontják, ostromolják,
Hol pedig dézsmáért szidják, káromolják,

Jankovich

Otthon a foszlángos szabadon dombéroz
Midőn portiót szed, ha azonnal nem hoz,
Seggbe rúg a gonosz azután futéroz és szakramentéroz.

„Cantio alia de portione”

A fenti címmel bukkan fel először a téma Szentsei György 1711-ből származó daloskönyvében,²⁸ mely a 16. század közepétől 1704-ig tartalmaz igen értékes anyagot.²⁹ A Szentsei György³⁰ által adott cím alapján a szövegcsaládot, melyhez a Dubinszky-anyag is tartozik, porcióénekeknek nevezik.³¹

A Szentsei könyvében szereplő, saját tanúsága szerint 1697-ből származó ének (Függelék 1.) még az egész magyarság osztrákokkal szemben érzett rettenetes keserűségét közvetíti nekünk századok távlatából. Hogy valóban mekkora terhet rótt a porció³² a magyar lakosságra, arról a nádornak tizenkét évvel a Szentsei-dal lejegyzése előtt tett jelentéséből kaphatunk képet:

Az 1685. esztendőben a török elleni hadsereg eltartására 141 000 porció volt szükséges, s ebből 70 százalékot, azaz 96 000 porciót a magyar vármegyék voltak kénytelen fedezni. [...] [A porció] oly nagy éhhalált okoz, hogy a nép gyermekeit, feleségét, fiatal leányait eladja az idegen katonáknak [...] sokan lemészárolják családjukat, azután öngyilkosok lesznek, ezek kibujdosnak.³³

A kuruc időkben a hadiadó és behajtásának módja a tárgyalásokon fő sérelmi pontként szerepelt, végül sikerült elérni, hogy a nemességet ne, csak a parasztokat terhelje.³⁴

Az ének következő változata Jankovich Miklós énekeskönyvéből, 1789-ből,³⁵ vagyis a szatmári béke utáni időből, már teljesen más szöveg. Elhagyja a nemességre vonatkozó utalásokat, viszont megszemélyesíti a két rettenetes terhet, a Portiót és a Forspontot.³⁶ Ez az ének már nemcsak a hadiadó súlyosságát pontosan elénk táró keserű panaszt tartalmaz, hanem lázadásra is buzdít (Függelék 2.).³⁷ Abból, hogy ez a változat „A parasztember keserves éneke” címen 1790-ben ponyván is megjelent,³⁸ arra következtethetünk, hogy a maga korában általános népszerűségnek örvendhetett.

28 Szentsei György daloskönyve. Budapest: Magyar Helikon, 1977 /Bibliotheca Historica /, 151.

29 Uott, 11.

30 Róla szintén semmit sem lehet tudni. Feltételezik, hogy lelkész lehetett, és a kuruc korban bujdosásra kényszerült. Uott, 22.

31 Magyar Néprajzi Lexikon, IV. 265.

32 A Habsburgok által kivetett hadiadó neve, legyen az lótartás (equilis), vagy katonaporció (oralis). Legsúlyosabb formája a katonatartás, vagyis a hadsereg falvakban való elszállásolásának és élelmezésének kötelezettsége volt. Magyar Néprajzi Lexikon IV., 264.

33 Eckhardt: i. m., 152.

34 Uott.

35 Jankovits: i. m.

36 Előfogat-kötelezettség, melynek értelmében a jobbágyok kötelesek voltak ingyen vagy meghatározott összegért fuvarát vállalni. A kötelezettség sokszor a legnagyobb mezei munkák idején érte őket, ilyenkor az állatok agyonfáradása, elpusztulása nehezen pótolható veszteséget jelentett. Magyar Néprajzi Lexikon II. 209.

37 E változat első felbukkanása Szikszay András énekeskönyvében található 1750-ből. Eckhardt: i. m., 153.

38 Őt szép új, mulatságos világi énekek címen. Eckhardt: i. m., 154.

A szövegcsalád 1806-os, *Egri énekeskönyv*-beli változata³⁹ már elhagyja Portio és Forspont megszemélyesítését, ám sérelmeit újakkal megtoldva bőséges társadalmi panaszénekké válik, és jól mutatja a parasztság általános elégedetlenségét.

Bár a porcióének ilyen módon a nyomorúságos parasztsors terheinek kifejezésévé változott, a panaszének folklorizációjáról mégis alig van adat. Kodály Zoltán gyűjtésében található egy változat 1909-ből és kettő 1913-ból a Felvidékről (*Függelék 3.*),⁴⁰ amely változatok közül az 1909-est Bartók Béla is felvette népdalrendjébe,⁴¹ de egyéb adat a parasztság köréből nem került elő.⁴² Ortutay Gyula saját népdalgyűjteményébe szintén a Bartók Bélánál is szereplő nyitrai adatot vette fel.⁴³ A folklorizálódott szövegben, amely jóval rövidebb elődeinél, még megmaradt a kórusmű első tételével majdnem egyező kezdősor, de a „parasztember” szót már „szegény ember” váltotta fel, és az 1900-as évek elejére a porcióra való hivatkozás végleg eltűnt.

„Más, ellenkező”

Az *Elmúlt időkből* harmadik tételének az első tételre mintegy válaszoló versét – „Nincsen szerencsésebb a parasztembernél” – szintén Erdélyi Jánosnál találjuk.⁴⁴ Erdélyi gyűjteményének II. kötetében, a függelékben még egyszer visszatért az első kötet forrásaira, itt azonban a Bartók-kórus első tételének szövegét nem említette újra, a „Nincsen szerencsésebb” kezdetű szöveghez pedig csak ennyit írt: „Perkáta”. 1857-ben megjelent *Válogatott népdalok* című gyűjteményében újra szerepel a vers, de már más, hosszabb formában. Ez a hosszabb forma egy 1800-as évekbeli ponyván bukkant föl először (2. táblázat). Mivel ugyanez a szöveg szerepel Bándi Péter énekeskönyvében is, feltételezhető, hogy az „Öt szép világi énekek” ponyvafüzet a közvetlen forrása mind Erdélyi János két különböző szövegváltozatának, mind a Bándi Péter énekeskönyvében szereplő szövegnek.⁴⁵

A „Nincs boldogtalanabb...” kezdetű szöveggel ellentétben ehhez a vershez semmiféle dallami adatról nem tudunk.⁴⁶ Úgy tűnik, maga téma, a paraszti élet magasztalása is ponyván jelent meg először, 1757-ben.⁴⁷ Az akkor megjelent füzet két verset is szentelt a témának. Az első „A’ Szántó Vető Emberek Életinek Ditséreti”, a másik pedig a „A’ szegénységnek békességgel való szenvedéséről” szól. Az

39 *Világi énekek és versek*, 152–153.

40 Bereczki János–Domokos Mária–Olsvai Imre–Paksa Katalin–Szalai Olga: *Kodály Zoltán népdalfeldolgozásainak dallam- és szövegforrásai*. Budapest: Zeneműkiadó, 1984, 304–305.

41 Bartók Béla: *Magyar népdalok egyetemes gyűjteménye*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1991. A I. osztály 1–416, 27j. 212.

42 Szendrey Janka–Dobszay László: *A magyar népdaltípusok katalógusa*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1988, 795.

43 Ortutay: i. m., 1970, 573.

44 Somfai: i. m., 373.

45 *Öt szép világi énekek*. OSZK Plakát- és kisnyomtatványtár, 820.811. „Nyomtatott ebben az esztendőben”. Az OSZK adatbázisa az 1800-as évekre teszi a keletkezését. (2013.06.05.) Bándi Péter énekeskönyvében a közreadó maga is említi, hogy ponyva másolata. *Bándi Péter énekeskönyve*, 148.

46 Uott, 149.

47 *Mulatsági énekek. Nyomtatott 1757-ik esztendőben*. OSZK: TNY2.872. Vö. Eckhardt: i. m., 170.

Magyar Népköltési Gyűjtemény I.	Öt szép világi énekek: A' Paraszt' Bódogságáról
Nincsen szerencsésebb a paraszt embernél, Mert boldogabb sorsa minden mesterségnél. A paraszt, urakat, tartja a papokat, Tartja katonákat, és a koldusokat. Ha paraszt nem volna, kenyérünk sem volna, Ha ő nem szántana, mindnyájunk koplalna. Római császárok az ekét fölvelték, Királyságok előtt azt nagyra becsülték. Jó reggel a szántó ekéjét forgatja, Fur, farag, vasait földnek igazgatja. Reménységgel szegény, földet megszántja, Megérett buzáját örömmel aratja.	Nincsen szerencsésebb a parasztembernél, Mert boldogabb sorsa minden mesterségnél. Nem cserél urakkal, Sem gazdag papokkal – Jobb dolga ezeknél. Nem félti pénzét, nem félti jószágát, Az ellenség ellen nem őrzi országát. Azért békességben, Nyugszik csendességben, Vigasztalja magát. Paraszt az urakat, tartja királyokat, Tartja a papokat, tartja deákokot, Tartja katonákat, Tartja koldusokat És a gazdagokat. Ha paraszt nem volna, ha ő nem szántana, Kenyerünk nem volna, ki-ki úgy koplalna, Ha ő nem kapálna, Torkunk megszáradna, És nagy kínt okozna. Római császárok az ekét felvették, Királyságok mellett azt igen nevelték, Mert látták javait, És sok jövedelmét Azért is kedvelték.

2. táblázat. Bartók Elmúlt időkből című férfikara III. tétele szövegének Erdélyi János: Magyar népdalok és mondák című kiadványában, illetve az Öt szép világi énekek ponyvafüzetben szereplő változata

első szöveg hosszan sorolja a különböző mesterségeket és azok hátrányait, végül a paraszt életét hozza ki egyetlen tisztának és legjobbnak.

„A' Mester Embereknek Mercurius felel,
A'kiknek hazugsággal orrok lyuka szelel,
Mert ittak a Csészből
Mercurius kezéből,
Mellyben vót hazugság,
Gazdagodni kívánnak,
Mással tsalárdul bánnak,
mind is tsak agság.⁴⁸
NB: Aki nem ilyen, ne végye magára.

Kalmárok álnokságát, Színes ravaszságát,
Katonának agságát, képzelt uraságát,
Tréfás Komédiásnak,
játszva lopó kotzkásnak,
Ne kívánd életét,
Tsak a Paraszt az Ember,
Agusztus és September,
Tartya becsületét.”

A költemény hitelét rontja, hogy szerzője a végén elárulja, ő maga már kiemelkedett a paraszti sorból. A vers befejezése, továbbá a sok ókori példa és latin kifejezés miatt feltételezhető, hogy szerzőjét elsősorban a falusi vagy falusi élethez kö-

48 Agság = aggodalom. Magyar Nyelvőr. Pest: Akadémiai Kiadó, 1891, 412.

zel álló értelmiség körében kell keresnünk. Az író itt dallami megjelölést is ad: „Nota: Meg-bolondult e’ világ’ s. a’t. De az utollyát kétszer kell egy formán mondani.” A második vers bibliai példákkal igyekszik vigasztalni a szegény sorsú embereket.⁴⁹ Dubinszky Mátyás 1787-es, idézett énekeskönyvében szintén közöl egy verset hasonló tartalommal, „más, ellenkező” címen (*Függelék 4.*),⁵⁰ közvetlenül a „nincs boldogtalanabb a parasztembernél” kezdetű után. Nyilvánvaló tehát, hogy ez a második szöveg az elsőre való reflektálásként, annak megfordításaként keletkezett,⁵¹ és hasonlóan a római kori pásztoridillekhez, az idill műfajába tartozik.⁵² Pásztoridillként megjelenik Jankovich énekeskönyvében, melynek lényegi elemeiben azonos variánsa szerepel Erdélyi Jánosnál is, de a téma folklorizációjára is van adat: „Nem bánom, hogy parasztnak születtem”⁵³ (*Függelék 5.*).

„Úr érte botot ád”

Az *Elmúlt időkből* „régí népi és műdalszövegei” közül a második tétel szövege népi eredetű kiszámoló, Ortutay a láncmesékkel és gyermekjátékokkal rokonítja.⁵⁴ A szöveg széles körűen van adatolva.⁵⁵ Bartók Béla változatában az utolsó sorok („úgy megütöm a kutyát, összesz... az inát”) elhagyásával a bot szó más értelmet nyer.

2. Újra a gyermek- és női karok szövegforrásainak nyomában

Somfai László tanulmánya elején említi, hogy a szövegeknek csak kétharmadát sikerült fellelnie.⁵⁶ A tanulmányában nem szereplő hat szöveg közül öt forrását sikerült felderíteni, a 8. számú *Ne menj el* további kutatásra vár.⁵⁷

Van egy gyűrűm

A fenti kórusmű szövegével lényegében teljesen egyezőt találunk Kálmány Lajos könyve, a *Szeged népe* I. kötetében (3. táblázat).⁵⁸

49 A fősვნყსég lelki terheit ecseteli, a gazdagot disznóhoz hasonlítja, a szegényeket a túlvilági igazsággal vigasztalja.

50 Eckhardt: i. m., 169.

51 Ortutay: i. m., 1970, 573.

52 Eckhardt: i. m., 168.

53 *Vikár Béla népzenei és népköltési gyűjteménye* (CD-rom). Szerk. Sebő Ferenc, Budapest: Hagyományok Háza, 2009, 0439b.

54 Ortutay: i. m., 1955, 482.

55 Ortutay 1970-ben megjelent *Magyar népdalok* című munkájában már három különböző adatot hoz rá, Vikár Béla gyűjteményében is szerepel. Az MTA BZK Zenetudományi Intézet publikált népzenei adatbázisa szintén több eltérő adatot hoz az ország különböző pontjairól: <http://db.zti.hu/24ora/dalok.asp> 2013.06.05.

56 Somfai: i. m., 359.

57 Ezt a verset hasztalan kerestem korabeli népköltési gyűjteményekben. Az átnézett folklórkiadványok (Lásd *Függelék 14.*) ismeretében azt mondhatjuk, hogy távol áll a magyar népköltészettől az ilyenfajta könyörgés. A magyar népi szövegekben a távozót legtöbbször önmagukban is költői átkok kíséretében szokás útjára bocsátani. Tekintettel arra, hogy Bartók Béla idegen nyelvetterületen is jelentős gyűjtőmunkát végzett, a vers könnyen alapulhat idegen nyelvű gyűjtéseiben, de gondolhatunk saját költeményre is.

58 Kálmány Lajos: *Szeged népe*, I. Arad: Réthy Nyomda, 1881, 13.

Bartók Béla	Szeged népe
Van egy gyűrűm, karika, Tegnap vette Janika, Ha még egyet ilyet vesz, Két karika gyűrűm lesz.	Van egy' gyűrűm karika, Tennap vette Janika: Ha még egyet ijet vösz, Iccza te! Két, karikagyűrűm lösz.
Van egy kendőm, pepita, Tegnap vette kis Pista, Ha még egyet ilyet vesz, Két pepita kendőm lesz.	Van egy szoknyám pepita, Tennap vötte kis Pista: Ha még egyet ije't vösz, Iccza te! Két, pepita szoknyám lösz.
Van egy bundám, asztrakán, Tegnap vette a babám, Ha még egyet ilyet vesz, Két asztrakán bundám lesz.	Van egy sipkám asztrakány, Tennap vötte a rúzsám, Ha még e'gyet ije't olya't vösz, Iccza te! Két asztragány sipkám lösz. (Fölsőváros)

3. táblázat. Bartók Béla Van egy gyűrűm című kórusművének szövege, a Kálmány Lajos kiadványában szereplő szöveg-változattal összevetve

Bartók Béla saját anyagában megváltoztatta a tájszólási elemeket, elhagyta a harmadik és negyedik sor közötti felkiáltást, a „sipka” szó helyett „bundá”-t, a szoknya helyett „kendő”-t, „rúzsám” helyett „babám”-at használt, bizonyára a könnyebb énekelhetőség kedvéért.

Lánycsúfoló

Az arcát festő lány mint gúny tárgya több népköltési gyűjteményben is felbukkan, érdekes adalékként a 19. század társadalmi viszonyainak megértéséhez.⁵⁹ Bálint Örzse nevével szintén Kálmány Lajosnál találkozhatunk (4. táblázat a 212. oldalon).⁶⁰

Azon kívül, hogy Bartók Béla itt is kiigazítja az eredeti tájszólást, és apróbb, a könnyebb énekelhetőséget szolgáló változtatásokat tesz, a népi adathoz képest két új versszakot is találunk. Bartók harmadik versszaka csak ismétlése, komikus erősítése az eredetileg is létező másodiknak, végül hozzászám még két sort, amely lyel lezárja a dalban feltett kérdést, erősítve az arcfestés nélkül kevésbé szép lány kigúnyolását.

59 A témát megtaláljuk a ZTI által publikált népzenei adatbázisban, a GR066BD számon: http://db.zti.hu/24ora/dalok.asp?VBSdbClickClass_1=VBSdbGoToGridRow&VBSdbIndex_1=4 2003.06.05., illetve Limbay Elemér könyvében az 1083-as számon, itt a lányt Göndör Márinak hívják. Lásd Limbay Elemér: *Magyar daltár: a magyar nép dalainak egyetemes gyűjteménye dallam szerinti rendben*, I–VI. Győr: Hennisce, 1880–1888.

60 Kálmány Lajos: *Szeged népe*, III. Arad: Bába Sándor könyvsajtóján, 1891, 74.

Bartók Béla	Szeged népe
Bálint Örzse belenéz a tükörbe: – Édes anyám, jól vagyok-e kifestve? – Jól vagy, lányom, meg nem látszik a szeplő. A tánchelyen te leszel a legelső. Bálint Örzse szép aranyos kis tükre, Elpattant ám annak a legközepe. Jaj, most szegény hogyan fesse ki magát, Hogy fesse ki azt a halvány orcáját. Bálint Örzse hejehuja kis tükre, Tönkre ment ám annak a legközepe; Most ő magát hogy festi ki, Hogy festi ki azt a két szép orcáját? Meg is látszik, meglátszik majd a szeplő, A tánchelyen ő lesz majd az utolsó.	Bálint Örzse belenéz a tükörbe: Édös anyám jól vagyok-e kifestve? Jó vagy l'ányom, nem lácczik a szeplő, A tánchelyön te löszöl a legelső. Bálint Örzse aranyos tükre, Kidurrogott annak a közepe, Jaj mos' szögény mibű festi ki magát, Aszt a szörnyen halovány orcáját. (Szőreg)

4. táblázat. Bartók Béla Lánycsúfoló c. kórusművének szövege, a Kálmány Lajos kiadványában szereplő szövegváltozattal összevetve

Leánykérő

A *Leánykérő* kezdetével teljesen egyező szöveget Vikár Béla *Somogymegye népköltése* című gyűjteményében⁶¹ találhatunk. A két szöveg eltérése mindössze annyi, hogy Bartók Béla a „páros kis kés” és a „töltött malac” helyére az „el se mennék a házadból eladó lány nélkül” szöveget illesztette, illetve a gyermekjáték végéhez egy másikat toldott, feltehetően a Kiss Áron gyermekjáték-gyűjteményében lévő változatok közül (5. táblázat).⁶²

Csujogató

Ez a szöveg a *Magyar Népköltési Gyűjtemény* két kötetében is szerepel, majdnem teljesen egyező szöveggel, Bartók Bélához a III. kötetbeli változat áll közelebb.⁶³ Bartók Béla az első két versszakot teljesen megtartotta, csak a vers végére illesztett még egy más, rövid csujogató szöveget („Kedve ma kinek nincs, annak egy csepp esze sincs!”)⁶⁴ és lényegében ismétlést (6. táblázat a 214. oldalon).

Párnás táncdal

Ennek a kórusműnek a szövegét teljes egészében tartalmazza Kriza János 1863-ban megjelent gyűjteménye.⁶⁵ A románc alatt annak címére magyarázatul Kriza az alábbi megjegyzést illesztette:

61 Vikár Béla: *Somogymegye népköltése*. Budapest: Athenaeum, 1906 /Magyar népköltési gyűjtemény. Új folyam, VI./, 261–262.

62 Szabó: i. m., 22.

63 Erdélyi: i. m., II., 218., III., 78.

64 Rövid, táncközi felkiáltás, ld. Endrődy Sándor: *Magyar népdalok*. Budapest: Franklin Társulat, 1906, 217.

65 Kriza János: *Vadrózsák*. Bukarest: Kriterion, 1975, 142–143.

Ezen dal közben az ifjak körbe állanak, melynek közepén egy ifjú áll kezében párnát tartva és szemlélgetve körös-körül, míg a körből kiválasztván egy leányt, a párnát elébe teszi és arra térdepel; mire a leánynak is le kell térdepelni, választója csókját elfogadni, aztán a párnával a kör közepébe kiállani az ifjú helyére, körülszemlélődni s a fennírt módon a körbeli ifjak közül egyet választani, stb.⁶⁶

A két szöveg összevetésekor jól látható, hogy Bartók Béla apróbb változtatásai a jobb versezetet és jobb énekelhetőséget szolgálták. Az eredeti szövegbe való lényegi beavatkozásnak tekinthető, hogy gyermekét Bartóknál a fehér gerlice, a pártát pedig a bagoly asszony siratja, így a szöveg kicsit más értelmet nyer (7. táblázat a 215. oldalon).

Bartók Béla	Vikár Béla
– Mit kerülöd-fordulod Az én házam táját? – Azt kerülöm-fordulom A te háza táját: Van néked, van néked Szép eladó lányod. – Nincs nékem, nincs nékem, Szép eladó lányom. – Se tünd, se tagadd, Vásárnapján láttam: Piros almát árult, Vettem is belőle, Most is van a zsebembe. Ki se mennék az ajtódon Páros gyűrű nélkül, El se mennék a házadból Eladó lány nélkül. – Mi tűrés, tagadás, Csak ki kell vallanom: Van ám nékem szép eladó lányom; Sárarany a haja, Szemöldöke barna, Piros az orcája, Karcsú a dereka, Hej, piros a szája. Néked, néked adom én, Néked adom a lányom, Néked adom én.	Mit kerülöd-fordulod Az én házom táját? – Azt kerülöm-fordulom A te háza táját : Van néköd, van néköd, Szép eladó lányod! [–] Nincs neköm, nincs neköm Szép eladó lányom. – Se tünd, se tagadd; Vásár napján láttam: Piros ólmát árút, Vöttem is belüle, Öttem is belüle, Most is van a zsebömbe ! Ki se mönnék kis ajtómon Páros gyűrű nélkül, Páros kis kés nélkül, Tőtött malacz nélkül. Adja kétök Elú a kétök Szép eladó lányát! (Csököl)

5. táblázat. Bartók Béla Leánykérő című kórusművének szövege, a Vikár Béla kiadványában szereplő szövegváltozattal összevetve

Bartók Béla	MNGY III.
Hej, legény, a táncba, Itt a leány, szedd ráncba! Ugrasd, forgasd, mint orsót, Köszönts reá a korsót! Hej, élet, gyöngyélet, Ez az élet gyöngyélet! Sarkantyúd zörögjön, Fényes patkód dörögjön, Kezed-lábad mozogjon, A lejtűre hajoljon! Hej, élet, gyöngyélet, Ez az élet gyöngyélet! Kedve ma kinek nincs, Annak egy csepp esze sincs; Űsd össze a bokádat, Úgy ugrasd a babádat! Hej, élet, gyöngyélet, Ez az élet gyöngyélet!	Nosza legény, a tánczba, Itt a leány szedd ránczba, Ugrasd, forgasd, mint orsót, Köszönts reá a korsót, Ez az élet gyöngyélet. A sarkantyúd zörögjön, Fényes patkód dörögjön, Kezed, lábad mozogjon, A lejtűre hajuljon. Ez az élet gyöngyélet. Hipp hopp, itt is, amott is, a mi házunk előtt is, Menjünk táncba, vigadjunk, Egyet kettőt ugorjunk, Ez az élet gyöngyélet.

6. táblázat. Bartók Béla Csujogató című kórusművének szövege, az Erdélyi János kiadványának III. kötetében szereplő szövegváltozattal összevetve

ÖSSZEGZÉS

Munkám során elsősorban a Somfai László által elkezdett szövegtudományt kívántam folytatni, illetve a férfikarok műköltési szövegeinek eredetét igyekeztem feltárni. A férfikar első tételének szövege több száz évvel ezelőttig, a török harcokig nyúlik vissza, a porcióénekek késői származéka. Részben folklorizálódott ugyan, de Kodály Zoltán 1900-as évek elejéről származó adatai után már nem került gyűjtésből elő. A harmadik tétel szövege a panaszénekre való reflektálásként, mint annak ellentéte született, így keletkezése is majd száz évvel későbbre tehető. A folklórba csak változata ment át.

A Somfai-dolgozatból hiányzó kórusművek közül ötnek sikerült az eredetét meglehetősen biztonsággal azonosítani, a „Ne menj el” kezdetű szövegforrása további kutatásra vár. A további kutatást megkönnyítendő jelen tanulmány végén közöljük a kutatáshoz felhasznált 1935 előtti népköltési gyűjtemények, illetve az 1935 előtt gyűjtött anyagot is tartalmazó gyűjtemények bibliográfiáját.

Bartók Béla	Vadrózsák
Pusztá malomba Cserfa gerenda, Rajta sétikál Bagoly asszonyka. Utánna sétál Fehér gerlice: – Mért sírsz, mért sírsz te Bagoly asszonyka? – Hogy is ne sírnék, Fehér kis gerle: Honn felejtettem Záros ládámat, Benn felejtettem Gyöngyös pártámat; Jaj, gyöngyös pártám, Szép záros ládám! Pusztá malomba Cserfa gerenda, Rajta sétikál Fehér gerlice. Utánna sétál Bagoly asszonyka: – Mért sírsz, mért sírsz te Fehér gerlice? – Hogy is ne sírnék, Bagoly asszonyka: Honn felejtettem Rengő bölcsőmet, Rengő bölcsőben Síró gyermeket, Jaj, rengő bölcsőm, Síró gyermekem!	Pusztá malomba Cserfa gerenda, Rajta sétikál Bagoly asszonyka. Utánna sétál Fehér gerlice: – Mé sírsz, mé sírsz te Bagoly asszonyka? Hogyne sírnék, te Fejér gölice! Hon felejtöttem Rengő bölcsőmöt Benn felejtöttem Síró gyermeköm; Jaj, jaj, gyermeköm, Síró gyermeköm! Mé sírsz, mé sírsz, te Fejér gölice? Hogyne sírnék, te Bagoly asszonka! Hon felejtöttem Záros ládámot, Benn felejtöttem Gyöngyös pártámot; Jaj gyöngyös pártám, Szép gyöngyös pártám!

7. táblázat. Bartók Béla Párnás táncdal című kórusművének szövege, a Kriza János kiadványában szereplő szöveg-változattal összevetve.

Függelék

1. *Cantio alia de portione*

Ó, szegény magyarság, mit gondolsz magadban?
Azt tudod, jól nyugszol te nemes ágyodban,
Avagy vígan táncolsz szabott kuriádban,
Sípoltatod magad kárpitos házodban?

Nyájasságod után mész az vadászásra,
Jóakaróiddal meg más mulatságra,
Természeted szerint az jó társoságra,
Gondolod, majd juthatsz előbbi vígságra?

Ne higgy, mert igen megtréfál az remínség,
Más nótát fűj neked idegen nemzetség;
Nézd el csak, mint regnál rajtad az némettség,
Már a te országod, életed is kétség.

Az akciza után az repetáció,
Bészálta tehozzád az kontribúció,
Mely is te népednek nagy konturbáció,
Kit nem orvosolhat retifikáció.

Megkérték, s megkérik túled az porciót,
Vármegyékre osztják számtolan sok adót,
Megnézik házodnál te kincses ládadat,
Elvonják alúlad paplanos ágyadat.

Szabadságod ellen házodban is beszáll,
Úri módon bízvást énekelve sétál,
Te nemes fejedre túle sok huncfut száll,
Azt mondja: házodtól máshova távozzál.

Rettentő hatalmát kölletik kerülnöd,
Magad cselédestül más szállásra menned,
Az hol nem adatik az te csöndességed,
Hanem köll szenvedned igen nagy inséged.

Ajtódat kanóttal ő elpecsétölte,
Muskotérokka azt környül kerítette,
Istrázsát pedig mellé helyeztette,
Igaz hűségedet eképpen fizette.

Ágyodban nem fekhetsz, mert elordinálta,
Asztalod nem tiéd, mert rajta az kártya,
Több német urakat kártyázásra várja,
Ez Magyarország egyik nagy igája.

Az kártyát elunván, kezd az kockázáshoz,
Kockázása után az dohányzáshoz,
Ezzel sem elégszik alkalmatlansághoz,
Másra lépik, mely nincs országunk javához.

Abrakot és szénát kér az lovainak,
Szép fehér lágy cipót hordat éh gyomrának,
Gyöngé levest, tyúkhúst parancsol szájának,
Édes, lángízű bort hordat ő torkának.

Emellett forspontot kényszerít meglennyi,
Az hová kívánja, sörényen elmennyi,
Egy pár citromér is messzi elküldenyi,
Kedvének, kényének eleget köll tennyi.

Ha ellene támocc, neved csak rebellis,
Ellened föltámad házodban nyolcszor is,
Szabadságod ellen kikerget tízszer is,
Egy órában téged fenyeget hússzor is.

Azonban pálcáját emeli fejedre,
Kéméletlenül vér, csel? ott az földre,
Nem is mersz szállanyi magad mentségére,
Fejet köll hajtandod ő engedelmére.

Ha kvártélybúl kimegy, semmidet sem hagyja,
Minden javadat magának takargya,
Idegeny országra szekerekkel hordja,
Házad elpusztuljon, szintén azt akarja.

Gondolod olyankor, hol magyar szabadság,
Hol van Mátyás király, kinél volt igazság;
Földben temettetett véle az uraság,
És az szép nemesség, lón keserves rabság.

Hol van országodnak öröme, s vígsága,
Hol szép regulája, privilégioma,
Hol tündöklő napja, ragyogó csillaga?
Eltűntenek, vagyunk idegenyek rabja.

Föltámodtál egyszer, de nem vala haszna,
Jó híred és neved azzal megcsorbula,
Mert erőt vett vala, téged megtromfola,
Te fejedről másra esék az korona.

Kihez hajtod fejed, nyomorult magyar nép,
Ki oly erőten vagy, mint sárbúl formált kép?
Annyi szabadságod bizony immár nem ép,
Ki annak előtte voltál szép kényes nép.

Ki más országoknak régen parancsoltál,
Te vitézségeddel sok népet meghajtál,
Idegeny nemzetet vitézül levágtál,
Sok vigtóriákkal tirumfust tartottál.

Mast nem parancsolhatsz, mert nagy te rabságod,
Miként fújják, néked csak úgy köll táncolnod,
Idegeny nemzetre szállott szép országod,
Tűled elvétellett arany szabadságod.

Kérjed Istenedet, megvígasztal téged,
Csak nagy tisztólettel mindenkor böcsülled,
Szívedet, lölködet hozzá főlemeldjed,
Előbbi koronád megadja tenéked.

Ez egynehány versek Magyarország dolgát
Mutatják, és írják nagy nyomorúságát,
Mert ő elvesztette régi igazságát,
Jó Mátyás királynak drága szabadságát.

Az ezerhatszázban és kilencvenhétben,
Az pünkösöd havának második hetiben,
Íram ez verseket szomorú szívemben,
Az Magyarországbán való nagy ínségben.

Dicsértessél mennyben, fölséges Úristen,
Az te szent fiaddal fénlő dicsőségben,
Szentlélekkel együtt szánj meg kérésünkben,
Az Magyarországot tartsd meg békességben.

Ámen. Finis.

2.

Vagyon hazánkban két gonosz ember,
A Portio Pál és a Forspont Péter,
Ez a portio mindenkor földhöz ver,
Forspont pediglen ökröt, lovat kér.

Fogjuk meg koma azt a porciót,
Vessük láncra az executiót,
Aki minekünk nem hoz semmi jót,
Nem mondjon házamban ezután berdót.¹

E az portio mitsoda ember
Lovon jár, kiált: gib mein liber haber,
Házamba beszáll, ágyamban hever,
Magamat pedig hidegre kiver.

Vedd el Úristen rólunk e terhet,
Vesd ki hazánkból e rossz két embert,
A Portio Pált és a Forspont Pétert,
Tehessünk még egyszer ökörré, lóra szert.

A portioért mindent elattam,
Örökségemet zálogba hánytam,
Rongyos bocskorban alig maradtam
Öt, hat hét rívó gyermek van rajtam.

Két kasza kövöm, egy tsép hadaróm
Egy fa tarisznyám, egy somfa botom,
Semmi sintsen több még is úntatom (?)
A porcióért exequdáltatom.

Két tulkom vala, azt is megölte,
Bunta ketskémet taval meg ette,
Legjobb disznómat szekérre tette,
A tikjaimnak nyakokat szedte.

Falunkba beszáll, kiáltja a bírát,
Hozzak meg mindjárt mindnyájan a taksát,
Forspont pediglen üti a polgárt,
Ha nem megy hamar, megadja díját.

ÉN is ez előtt friss cipót ettem,
Más szántó földjén a kalászt nem szedtem,
A porcióért búzát fizettem,
Zabból kalácsot bizony nem ettem.

¹ Thaly Kálmán megjegyzése: „Berdó”= „Wer da?” Német örkiáltás. Ld. Thaly Kálmán: Régi magyar vitézi énekek és elegyes dalok. Pest:Laufer Vilmos, 1867, 381.

3.

CZINKA PANNA, 16 (a)
Parasztkórus

$\text{♩} = 72-76$

1) 

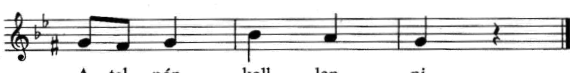
1. Nincs boldog - ta - lanabb a sze - gény em - ber - nél,

1) 

Mert an - nak baj - ja - i nagyobb a ten - ger - nél!

2) 

So - ha nyug - ta nín - csen, 3) Éj - jel nap - pal ké - sen



A tal - pán kell len - ni.

$\text{♩} = 60$

1) 

2) 

3) 

Szilice (Gömör)

2. Bíró az adóér, pap, mester stólaér,
Zsidó vagy kocsmáros pálinka áráér,
Mindent elrabolnak, házamból kidúlnak,
Inget alig hagynak.

Gice (Gömör) Jakab Andrásné (45)

Kodály, 1913.

Forrás: *Kodály-Rend* 7520-7521, támlapok, Kodály kézírása, (azonos lejegyzés két leírásban, két időpontból).

4.

Azt gondolja, ki nem tudja a parasztéletnek állapotját, boldog voltát a szegény embernek, hogy már ennél nincs keservesb és szolgáddal nincsen terhesb, nekem pedig igen tetszik, legkönnyebbnek látszik.

Elfáradván, s megizzadván a síkos mezőben, kifordulok, s vidámulok árnyékos erdőben, itt a fák-nak szemlélése, madaraknak éneklése többet érnek kastélyoknál, minden muzsikánál.

Hogyha bírnék, bővelkednék Dárius kincsével, ezt győzném, megelőzném Crézus erszényével, el nem hagynám én ekémet, bárki nekem mit ígérne, mivel kedveskedne.

Nem szoktam én szélcsapással élni ravaszsággal, hogysem kincseken küszködni, avagy prédálódni.

5.

Nem bánom, hogy parasztnak születtem,
Azt sem bánom, hogy gulyássá lettem.
Mint gulyásnak jól van állapotom,
Törvénytévő az én görcsös botom.

Barom fekszi körül cserényemet,
Hat komondor estrázsol engemet.
Hat bojtárnak vagyok fejedelme,
Úgy tisztelnek: gazdám őkegyelme.

Ha gyócs ingem, gatyám szélről lobog,
Leányoknak szíve értem dobog.
Szeretóm a csaplárosné lánya,
Nem ér vele arany, ezüst bánya.

Kis furulyám szomorúfűz ága,
Temetőbe szomorkodik fája.
Most metsztem egy szép sírhalomról,
Nem csoda, hogy ily siralmasan szól.

Adj egy csókot csattanósat,
Házassági foglalót, foglalót!
Majd elmenjünk előre, előre,
A csillagos egekbe!

Angyal Pannikát majd el is viszem,
Híres-nemes gulyásnévát teszem.

(Gáspár Mihály, 1899. december 5., Mezőkövesd)

A szövegkutatáshoz átnézett, a lábjegyzetekben nem szereplő forráskiadványok bibliográfiája

- 100 *Magyar népdal*. Gyűjtötte, s Bognár Zongora-kíséretében kiadta: Füredi Mihály, a Magyar Nemzeti Színház dalszínészeti tagja. Pest: Emich Gusztáv, 1861
- 101 *magyar népdal*. Karácsony Sándor és Mathia Károly közreműködésével szerk.: Bárdos Lajos; átnézte és előszóval ellátta: Kodály Zoltán. Budapest: Magyar Cserkész Szövetség, 1929
- Arany János *népdalgyűjteménye*. Közzéteszi Kodály Zoltán és Gyulai Ágost. Budapest: Akadémiai kiadó, 1952
- Arany László, Gyulai Pál: *Elegyes gyűjtések Magyarország és Erdély különböző részeiből*. Magyar népköltési gyűjtemény. Új Folyam. I. Pest: Atheneum, 1872
- Bálint Sándor: *Szeged népe*. Új gyűjtés. I. Szeged: Prometheus Nyomda, 1933
- Bartalus István: *101 magyar népdal éneke és zongorára*. Pest: Rózsavölgyi és Társa, 1861
- Bartalus István: *Magyar népdalok: egyetemes gyűjtemény*. I-VII. Budapest: Pesti Könyvnyomda Részvénytársaság–Rózsavölgyi és társa, 1894–1896
- Bartók Béla: *Magyar népdalok: egyetemes gyűjtemény*. Sajtó alá rend.: Kovács Sándor és Sebő Ferenc. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1991
- Bartók Béla-Kodály Zoltán: *Népdalok*. Erdélyi magyarság. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1923
- Benedek Elek: *a magyar népköltés gyöngyei: a legszebb népdalok gyűjteménye*. Budapest: Athenaeum, 1896
- Bognár Ignác: *50 eredeti nép- és magyar dal*. I?II. Pest: I. Rózsavölgyi és Társa 1856., II. Emich Gusztáv, 1857
- Döbrentei Gábor: *Huszárdalok*. Pest: Magyar Királyi Egyetemi Nyomda, 1847
- Dura Máté: *A magyarok daloskönyve: a legszebb, legjobb, legújabb, legfelkapottabb szerelmi, dévaj, hazafias, bor- elbeszélő és katonadalok kincsháza*. Budapest: Rákosi Jenő Budapesti Hírlap újságvállalata, 1906
- Ecsedi István?Bodnár Lajos: *Hortobágyi betyár- és pásztornóták*. Debrecen: Méliusz könyvkeredkedés, 1927
- Erdélyi János: *Válogatott magyar népdalok*. Pest: Heckenast Gusztáv, 1857
- Gömöri Jenő Tamás: *Katona nóták*. Budapest: A 12. császári és királyi gyalogezred Rokkant Alapja, 1916
- Gömöri Jenő Tamás: *A nagy háború katona nótái*. Nagybecskerek: A 12. császári és királyi gyalogezred Rokkant Alapja, 1918
- György Lajos: *Arokalyi énekek*. Kolozsvár: Református kollégium, 1811
- Hercegh Viktor: *Népdalok*. Pest: Landerer és Heckenast, 1846
- Kálmány Lajos: *Koszorúk az Alföld Vad virágaiból*. I-III. Arad: Réthy Ny., 1877?78

- Kecskeméthy Csapó Dániel: *Dalfuzérke válogatott, népszerű dalokból*. I-IV. Pest: Heckenast Gusztáv, 1844-46
- Kecskeméthy Csapó Dániel: *Nemzeti Dalok és Marsok*. Pest: Emich Gusztáv, 1847
- Kiss Áron: *Magyar népi gyermekjáték-gyűjtemény*. Budapest: Hornyánszky Viktor könyvkereskedése, 1891
- Kiss Lajos: *Régi népdalok Hódmezővásárhelyről: 86 dallam magyar szöveggel*. A magyar föld és népe. Karcag: Debreceni Egyetem Földrajzi Intézet, 1927
- Kóváry Béla: *Göcseji népdalok*. Budapest: Abafi Lajos, 1876
- Kriza János: *Csókálányok*. Vál.: Kriza Ildikó, sajtó alá rend.: Kormos István és Orosz János. Budapest: Móra Ferenc Ifjúsági könyvkiadó, 1972
- Kriza János: *Vadrózsák*. Kolozsvár: Stein János, 1863
- Kodály Zoltán: *Nagyszalontai gyűjtés*. Magyar népköltési gyűjtemény. Új folyam. XIV. Budapest: Kisfaludy Társaság, 1924
- Lajtha László – Molnár Imre: *Játékkország*. Budapest: Egyetemi Nyomda, 1929
- Limbay Elemér: *Magyar daltár: a magyar nép dalainak egyetemes gyűjteménye dallam szerinti rendben I-VI*. Győr: Hennicke, 1880-1888
- Medgyes Lajos: *Erdélyi lant*. Kolozsvár: Lyceum Nyomda, 1846
- Nagy József: *Legújabb szegedi népdalok*. Szeged: Traub B. és Társa, 1878
- Mátray Gábor: *Magyar népdalok: egyetemes gyűjtemény*. I-III. Buda: I. Pest: Egyetemi Nyomda, 1852, II. Emich, 1854, III. Schwerzig, 1858
- Mailand Oszkár: *Székhelyföldi gyűjtés*. Magyar népköltési gyűjtemény. Új folyam. VII. Budapest: Atheneum, 1905
- Magyar-orosz népdalok. A hazai nem magyar-ajkú népköltészet tára. II. Ford.: Fincicky Mihály. Pest: Kisfaludy Társaság, 1870
- Ortutay Gyula: *mondotta Vincze András béreslegény, Máté János gazdalegény*. Szeged: Magyarország Hírlap- és Nyomdavidallalat Rt, 1933
- Pap Gyula: *Palócz népköltemények*. Sárospatak: Főiskolai Nyomda, 1865
- Pátria Magyar népzenei gramofonfelvételek. (CD-Rom). Szerk. Sebő Ferenc. Budapest: Fonó Zeneház, 2007
- Román népdalok. A hazai nem magyar-ajkú népköltészet tára. III. Ford. Ember György, Grozecsku Julian, Vulcanu József. Budapest: Kisfaludy Társaság, 1877
- Sebestyén Gyula: *Dunántúli gyűjtés*. Magyar népköltési gyűjtemény. Új folyam. VIII. Budapest: Atheneum, 1906
- Szakál Lajos: *Czimbalom, mellyen a ki olvasni tud, negyven új dalt verhet*. Buda: Egyetemi Nyomda, 1843
- Szakál Lajos: *Czimbalom: eredeti népdalok, és rokonnemű más népies versezetek*. Pest: Szakál Lajos, 1868
- Székely Sándor: *Szerelmi népdalok*. Budapest: Aigner Lajos, 1876
- Székely Sándor: *Tréfás- és csúfolódó dalok*. Budapest: Aigner Lajos, 1876
- Szelestey László: *Kemenesi czimbalom*. Pest: Müller Gy., 1853
- Szini Károly: *A magyar nép dalai és dallamai*. Pest: Heckenast, 1872
- Tót népdalok. A hazai nem magyar-ajkú népköltészet tára. I. Ford. Szeberényi Lajos, Lehoczky Tivadar, Törs Kálmán. Pest: Kisfaludy Társaság, 1866
- Török Károly: *Csongrád megyei gyűjtés*. Magyar népköltési gyűjtemény. Új folyam. II. Pest: Atheneum, 1872
- Vargha Gyula: *Magyar népdalok*. Budapest: Franklin, 1928
- Vásárhelyi daloskönyv. Kiadta: Ferenczi Zoltán. Budapest: Franklin-Társulat, 1899
- Vikár Béla népzenei és népköltési gyűjteménye (CD-rom) szerk.: Sebő Ferenc. Budapest: Hagyományok Háza, 2009
- Vikár Béla: *A magyar népköltés remekai*. Budapest: Franklin Társulat, 1906
- Vikár Béla: *„Szálly el fecske-madár Hevesen keresztül”: 101 ballada és balladaszerű dal Eger környékéről*. Össeáll. Nagy Miklós. Eger: Gárdonyi Géza Társaság, 1877/78

ABSTRACT

IMOLA V. SZÜCS

„SINGING PRESERVES TIME”

Once More on the Trail of the Textual Sources of Bartók's Choruses for Male or Female Voices

The preliminary step to this study was László Somfai's monograph published in 1969 in which he identifies the textual sources of all except six of Béla Bartók's choruses for male or female voices. Among these the first and last items of the three movements of his cycle *From Olden Times* for men's voices differ from the rest in their source of text: whereas in all the others the composer turned to folk poetry, in these two items he deliberately chose words from composed songs. In the first part of the present study I examine the historical and literary background of these two choruses, together with their relationship to folk poetry and literary poetry. In the second part I search for the textual sources of the missing six choruses mentioned above from the 27 *Choruses*; of these I have managed to identify five (*Pillow Dance, Suitor, Jeering, I have a ring, Girls' Teasing Song*).

Imola V. Szűcs began her musical studies as a singer. She gained her first diploma in the church cantor department of the Baptist Theological Academy, and along with this studied solfège, music theory and choral conducting at the Music College in Miskolc. Her graduation dissertation was on the mutual influences of folksong and folk singing. As an MA student in the Musicology department of the Liszt Academy she wrote her dissertation on the operatic performance history of *Bluebeard's Castle*. Her chief spheres of interest are the history of opera, the influence of folk singing on folksong and the use of folk sources in later examples of composed music. At present she is working on the preparation of scores for the complete Erkel edition and teaches music history at the Leo Weiner Music College.

RECENZIO

Komlós Katalin

CARL PHILIPP EMANUEL BACH: „KENNER UND LIEBHABER” COLLECTIONS I–II

C. P. E. Bach: The Complete Works, Series I, Volumes 4.1–2

Edited by Christopher Hogwood

(Los Altos, California: The Packard Humanities Institute, 2009)

Carl Philipp Emanuel Bach: The Complete Works (CPEB:CW) is an editorial and publishing project of the Packard Humanities Institute, in cooperation with the Bach-Archiv Leipzig, the Sächsische Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, and Harvard University. Its goal is to make available, in both printed and digital formats, a critical edition of the composer's works. CPEB:CW is a „living” edition. As new information or material relevant to the edition becomes available, we will report it. Substantive errors in the music or text of any volume will be reported (see Contents for individual volumes on Organization page) and corrected in the online, digital edition. Any inquiries regarding errors may be directed to our editorial office (see below). Performing parts for chamber, orchestral, or choral volumes can be downloaded here.

[A *Carl Philipp Emanuel Bach: The Complete Works* (CPEB:CW) a Packard Humanities Institute-nak a lipcsei Bach-Archívummal, a lipcsei Szász Tudományos Akadémiával és a Harvard Egyetemmel közös szerkesztői és kiadói vállalkozása. Célja a zeneszerző műveinek elérhetővé tétele, nyomtatott és digitális formában egyaránt. A CPEB:CW „élő” kiadás. Amint a kiadással kapcsolatos új információ vagy anyag felbukkan, arról hírt adunk. Ha bármely kötet szövegében vagy kottájában komoly hibák fordulnak elő, azt jelezzük (lásd az egyes kötetek tartalmát az Organization oldalon), és javítjuk az online, digitális kiadásban. Hibákra vonatkozó kérdéseket kiadói hivatalunkhoz lehet intézni (lásd lent). Kamara-, zenekari-, és kóruskötetek szözlamei itt letölthetők.]

Ez a naprakész közlemény olvasható a zeneszerző születésének tricentenáriumi évében befejezéséhez közeledő C. P. E. Bach-összkiadás internetes honlapjának nyitóoldalon. Az igencsak megkésett és türelmetlenül várt sorozat elegáns, aranyozott betűkkel és dekorációkkal ékes kötetei végre közkinccsé teszik az életművet, professzionisták és Philipp Emanuel művészetének rajongói számára egyaránt.

Néhány szó a vállalkozásról általában, bevezető gyanánt. A sorozat szerkezete logikus; a háttérkutatás példás; a kottaszöveg világos és kényelmesen olvasható. A kiadás alapelvei, amelyek a szerkesztőbizottság által megfogalmazott általános előszóban kaptak helyet, a mai kritikai kiadások koncepcióját követik. (Főszerkesztő: Christopher Hogwood; szerkesztők: Darrell M. Berg, Ulrich Leisinger, Peter Wollny.) „A gerendák használata és a száraz iránya mai gyakorlat szerint van egy-ségesítve”, hangzik az ismerős megállapítás, amely eljárás C. P. E. Bach esetében

vitatható (billentyűs műveknél különösen), ahol a száraz iránya és a hangok csoportosítását meghatározó gerenda nagyon is befolyásolja a zene artikulációját. Kérdésebb a Wotquenne jegyzékszámok kizárólagos használata a művek azonosítására. Az általános előszó így érvel:

Alfred Wotquenne *Thematisches Verzeichnis der Werke von Carl Philipp Emanuel Bach* (1905) kötete régóta Bach műveinek standard jegyzéke, így a jelen kiadás Wotquenne-számokat használ elsődleges referenciaként Bach műveihez, „Wq” rövidítéssel. [...] A Wotquenne-jegyzékben nem található művekre E. Eugene Helm *Thematic Catalogue of the Works of Carl Philipp Emanuel Bach* (1989) jegyzékének számaival utalunk, „H.” rövidítéssel. (viii.)

Konkordanciák olykor megjelennek az összkiadásban; a modern, tudományos jegyzék mellőzése ezzel együtt számomra megmagyarázhatatlan.

Teljesen jogos, hogy az összkiadás a billentyűs zenével, a zeneszerző életművének legfontosabb részével kezdődik. (Keyboard Music, Series I, General Editor: Darrell M. Berg.) Jelen pillanatig a tervezett tíz kötetből hét került piacra (némi lyik dupla kötet): ezekből a 4.1. és 4.2. kötet tartalmazza a „für Kenner und Liebhaber” nevezetes hat gyűjteményét két részben, kötetenként három-három sorozatot kínálva.

A szerkesztő, Christopher Hogwood terjedelmes bevezetést (*Introduction*) és kritikai jegyzeteket (*Critical Report*) írt mindkét kötethez. Az előbbi alfejezetei az indíttatás (*Inception*), a „Kenner und Liebhaber” kettős terminus, a közreadási módszer (*Method of Publication*), a nyomtatás és korrektúra (*Printing and Proofreading*), az értékelés és fogadtatás (*Criticism and Reception*), valamint az előadói kérdések (*Performance Considerations*) aspektusait járják körül. Gazdag információ olvasható ezeken a lapokon a szonáták, rondók és fantáziák hat füzetének keletkezéséről és publikálásáról. (A sorozatot a Breitkopf cég nyomtatta ki 1779–1787 között, „a szerző kiadásában”.) Bach megszervezte a hirdetést előjegyzésekre, és azt *Pränumeration* (előzetes fizetés) alapján rendezte. Minden kötet tartalmazta az előfizetők jegyzékét („Verzeichnis der Pränumeranten”), amely a Bach-zene korabeli híveinek értékes mutatója. (Kár, hogy ezek az oldalak – amelyek Darrell Berg faksimile kiadásában megtalálhatók [*The Collected Works for Solo Keyboard by Carl Philipp Emanuel Bach, 1714–1788. 6 vols. New York: Garland, 1985*] – kimaradtak az összkiadásból.) Mint Hogwood megjegyzi, az előfizetők száma fokozatosan csökkent a hat gyűjtemény megjelenése során. Úgy tűnik, a billentyűs játékosok egy része elvesztette érdeklődését ezen rendkívüli repertoár iránt; Georg Benda vagy Türk új publikációi mindenestre jóval több megrendelőt vonzottak.

Az előadási kérdések tárgyalása (*Performance Considerations*) két részből áll: 1) Hangszerek és hangolás; 2) Ujjrend és díszítések. Az előbbiben – C. P. E. Bach esetében igen fontos kérdésről van szó – Hogwood lényegében elismétli a régi történetet a klavichord és a fortepiano közti választásról, idézve Neefét és Cramert, kevés új gondolatot fűzve a témához. Pedig igazság szerint a „fortepiano” vagy „pianoforte” csaknem olyan gyűjtőfogalom volt a 18. században, mint a „Clavier”. Jelenthetett asztal vagy szárny alakú hangszer, *clavessin royalt*, *fortbient*, tangenszongorát és így tovább. Saját meggyőződésem, hogy a legelterjedtebb típus a kis-

alakú asztalzongora (*Tafelklavier*) volt; a sokszorosan drágább szárny alakú zongorák a professzionisták, illetve a tehetősebb vásárlók számára voltak fenntartva. Mint C. P. E. Bach hagyatékának jegyzékéből tudjuk (*Nachlaß Verzeichnis*, 1790), halálakor két klavichord, egy csembaló, és egy Friederici által készített „*fortepiano* vagy *clavecin royal*” (azaz asztal alakú zongora) volt a tulajdonában. Ez döntő dokumentum (annál is inkább, mivel Bach Friederici ügynökeként is működött), ami komoly megfontolást érdemel. (A *Nachlaß Verzeichnis* tételei fel vannak ugyan sorolva az összkiadás billentyűs köteteinek Darrell Berg által írt előszavában [ix.], de az ezt követő szöveges értelmezés megint csak a klavichord túlon túl ismert magasztalására és Burney Philipp Emanuel klavichordjátékáról szóló, ugyancsak agyonidézett leírására szorítkozik.)

Az összkiadás kottaszövege a hat gyűjtemény első nyomtatott kiadásán alapul, akár a régebbi Krebs/Hoffmann-Erbrecht kiadásé (Breitkopf & Härtel, 1953), amely az eddigi egyetlen urtext forrás volt. Valójában az új kiadás anyaga alig különbözik kitűnő elődjétől. Kisebb eltérések akadnak a tételcímek rövidítéseinek kiegészítésében (pl. a Wq 55/5 = H. 243 II. tételében az első kiadás „Adagio maestro” jelzése „Adagio maestosó”-ként jelenik meg a Krebs-, és „Adagio mestó”-ként a Hogwood-kiadásban). Különös módon egyes hangok, dinamikai és díszítési jelek nem követik az első kiadás szövegét, anélkül hogy ezekre a *Critical Report* utalna vagy magyarázatot adna. Ezek a következők:

- 1) a-moll rondó, Wq 56/5 = H. 262, 45. ütem: a bal kéz eredeti szűkített szeptim akkordját egyetlen hang (*cisz*) helyettesíti.
- 2) a-moll szonáta, Wq 57/2 = H. 247, I. tétel, 27. ütem: az eredeti *f* dinamika helyett *ff* szerepel.
- 3) F-dúr rondó, Wq 57/5 = H. 266, 163. ütem: a jobb kéz első hangja helyesen *e*, nem *esz*.
- 4) B-dúr szonáta, Wq 59/3 = H. 282, II. tétel, 7. ütem: a mordent jel a jobb kézben a terc alsó, nem pedig a felső hangjára vonatkozik az első kiadásban.
- 5) Esz-dúr rondó, Wq 61/1 = H. 288, 14. és 217. ütemek: a bal kéz ismételt *asz–b–d–f* akkordjai helyén eredetileg két különböző akkord, *asz–d–f* és *asz–b–f* áll.

A kisszámú sajtóhiba más kategóriába tartozik:

- Wq 55/2 = H. 130, II. tétel, 48. ütem: a basszusban hiányzik egy feloldójel;
 Wq 55/6 = H. 187, II. tétel, 1b. ütem: a hosszú szóló záró *g* hangja hiányzik;
 Wq 57/1 = H. 265, 50. ütem: a basszus negyedik hangja helyesen *cisz*.

A kiadás sajnálatos hibája, hogy C. P. E. Bach notációjának egy szokatlan, de fontos különlegességét, a kétszeresen leszállított hang jelzésére használt „nagy *bé*” módosítójelet figyelmen kívül hagyja. Ez az *f*-moll szonátában (Wq 57/6 = H. 173) játszik lényeges szerepet: a nyitótétel kidolgozási részében (54–58. ütemek) három *bé* és három *esz* hang előtt áll nagyméretű „*bé*” az első kiadásban, ami az előbbieknél *bebé*, az utóbbiaknál *eszesz* hangmagasságot jelent. Ezek a hangok döntők

ennek a merész és bonyolult modulációkkal terhes szakasznak a helyes megértéséhez. Hogwood kiadása – a korábbi Krebs/Hoffmann-Erbrecht szöveghez hasonlóan – normál méretű „bé” módosítójeleket helyez a *bé* hangok elé (ami amúgy is felesleges, tekintve hogy a „bé” az előjegyzésben szerepel), és semmit az *esz* hangok elé, így elmulasztja ennek a hibás olvasatnak a helyreigazítását. A korrekt megoldás dupla „bé” módosítójel lett volna mindegyik helyen, megfelelő magyarázattal ellátva lábjegyzetben vagy a *Critical Report*-ban. Az eset annál inkább érthetetlen, mivel a szerkesztő tudatában volt a problémának, és az előszóban tárgyalja is Bach intencióját. Még idézi is a zeneszerző Breitkopfnak írt levelét, és így kommentálja a kérdést: „[Bach] notációja valójában kétszeres „bé” módosítást jelent, amit említ is a *Versuch*-ban, bár kevés szerző élt ezzel a megoldással” (CW, I/4, 1, xviii.).

NB. Az általam ismert egyetlen kiadás, amely legalább *bebé* hangokat (ha *eszesz*-t nem is) tartalmaz a megfelelő helyeken, Hans von Bülow hírhedt átdolgozása. (*Sechs Sonaten für Klavier allein von C. Ph. Em. Bach*, Leipzig, Peters, 1862.) Nem valószínű, hogy Bülow tudott C. P. E. Bach különös „nagy méretű *bé*” jeléről, de – intelligens muzsikusként – nyilvánvalóan érezte, hogy az illető részlet zenei logikája *bebét* kíván.

Az összkiadás igazi ajándéka a II. kötet végén található Függelék (*Appendix*): a negyedik „Kenner und Liebhaber”-gyűjtemény két fantáziájának részét alkotó, számozott basszussal jelzett arpeggio szakaszok kidolgozása. (Esz-dúr, Wq 58/6 = H. 277; A-dúr, Wq 58/7 = H. 278.) E rendkívüli fantáziák nevezett részletei pusztán számozott akkordokként jelennek meg az eredeti nyomtatott kiadásban, az előadó képzeletére bízva a gyakorlati megvalósítást. A Függelék kéziratos forrásban található megkomponált verziói (D-B, Mus. ms. Bach P 358) most először láthatók nyomtatásban; szerzőségük kétséges. C. P. E. Bach kopistájának, Michelnek a kézírásában maradtak fenn, de nem lehetetlen, hogy magától a szerzőtől származnak. Mint egykorú dokumentumok mindenképpen értékes útmutatást és inspirációt képviselnek. Christopher Hogwood véleménye szerint „valószínű segítségére szoruló, nem egészen professzionista játékos kedvéért írták le őket; mai előadóknak nem szükséges *notatim* követni, inkább iránymutatónak tekinthetik őket saját megoldásaikhoz.” (CW, I/4, 2, 123.)

A kötetek informatív kísérszövegeibe néhány hiba csúszott. A Cramer korabeli recenziójából az I. kötet xix. és a II. kötet xxii. oldalán idézett hosszú szakasz például a „Kenner und Liebhaber”-sorozatnak nem a 3., hanem a 4. füzetére vonatkozik. A II. kötet ugyanezen oldalán Neefe előszavának (*Zwölf Klavier-Sonaten*, 1773) eredeti német szövege előre került a 44. jegyzetbe, majd teljes terjedelmében újra megjelenik a 45.-ben. Az efféle kisebb botlásoktól eltekintve a kötetek rendkívül jól használhatók, és gazdag faksimile anyagot tartalmaznak címlapokból, valamint első kiadások és becses autográfok lapjaiból.

Nem tudom, hallott-e valaki valaha egyet is koncert-előadásban ezekből a szonátákból, rondókból és fantáziákból, az érett C. P. E. Bach művészetének summájából. Tapasztalatom szerint intelligens billentyűs játékosok egy szűk csoportja tiszteli, tán ismeri is őket, de eljátszásuktól inkább tartózkodik. A jelen kitűnő kötetek birtokában nem lehet már mellőzésüket megbízható új kiadás hiányával magyarázni: jó lenne megismertetni őket korunk *Kenner* és *Liebhaber* hallgatóival.

Richter Pál

„CSUPA KÉRDÉS ÉS TALÁNY”

A Deák–Szentés kézirat

Kővári Réka: *A Deák–Szentés kézirat. The Deák–Szentés Manuscript*
Budapest: Magyarok Nagyasszonya Ferences Rendtartomány–MTA
Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2013 (*Fontes Historici Ordinis Fratrum*
Minorum in Hungaria; Magyar ferences források, 6.)

Ismerjük a közmondást a könyvekről és az ő sorsukról. A Deák–Szentés-féle kézirat os énekeskönyvre ebből a szempontból nem lehet panasza: sorsának, változatos történetének feltérképezése, megírása igencsak próbára teszi a kutatót. Leginkább poiroi-i, illetve esetünkben találóbban miss marple-i képességek szükségeltetnek hozzá.

Elsőként tudnunk kell, hogy a Kővári Réka által e gyönyörű kiadásban, a Magyar ferences források sorozatban közreadott kézirat a publikált tartalomnak megfelelően jelenleg nem létezik. A kézirat egy része vagy lappang valahol, vagy megsemmisült. De ennek is örülhetünk, hogy csak egy része, hiszen korábban, több évtizeden át az egész kéziratot eltűntként tartották számon. Szerencsére a kutatók már a 20. század első felében élénk érdeklődést mutattak iránta – erről szól részletesen a közreadás 2. fejezete –, ezért különböző leírások készültek még a teljes kéziratról a 2013-ban elhunyt Papp Gézána és a ciszterci szerzetes Saád Henriknek köszönhetően, így a ma hiányzó rész rekonstrukcióját a közreadó el tudta végezni.

Másodszor a kézirat nem datálható egyértelműen. Tudjuk, a bejegyzett 1774-es időpont csak a két ferences szerzetes (Deák Imre és Szentés Mózes) közötti használatváltásnak, a kézirat átadásának az időpontját jelzi. Ezért nagyon komoly tartalmi, filológiai elemzést követően lehet csak a kötet egyes részeinek keletkezési idejéről közelebbit mondani. Igaz, a ciszterci szerzetes pap és tanár, a már említett Saád Henrik a kéziratot kiadásra előkészítette, és a hozzátartozó tanulmánynak az *Orgonakönyv Kájoni János Cantionáljának második, Balás Ágoston által rendezett, 1719-es kiadásához* címet adta. Azaz kéziratunk tartalmára vonatkozóan már egészen pontos meghatározás is társult. Ahogy azonban a jelenlegi kritikai kiadásból kiderül, a Saád által megadott tartalmi megjelölés nem fedi a teljes kéziratot, ráadásul az orgonakönyv kitétel a következetesen egy szólamban lejegyzett kottaképre a korabeli, 17–18. századi gyakorlat alapján nem tűnik helytállónak, hacsak a hangjegyek felett szorgalmasan és következetesen végigírt számozást nem tekintjük valamiféle alsó szólam jelölésének. Felderítendő rejtélyek tehát az utókor számára is maradtak bőséggel.

Harmadszor a Deák–Szentés kézirat provenienciája csak nagytáji szinten adható meg, biztosan csak annyit mondhatunk, hogy valahol Erdélyben keletkezett. Ennél pontosabb meghatározásra aligha juthatunk, legfeljebb a 18. századi Erdélyben működő ferences rendházakra hivatkozva, hiszen Deák Imre szerzetes atya Székelyföldön, Szárhegyen született, de 1774-ben éppen Nagyváradról hazatérőben, Kolozsvárt hunyt el hirtelen. A kézirat keletkezése szempontjából Szentés Mózes atya személye a rendelkezésre álló írásképek összehasonlítása alapján nem igazán játszik szerepet, a további két ferences atya, akik a kézirrattal kapcsolatba hozhatók, Bartalis István és Balás Ágoston, mindketten székelyföldi születésűek voltak, de Erdély több ferences kolostorában szolgáltak életük során.

Negyedszer a tartalom összetettsége okozhat fejtörést a mindenkori kutatónak. Nem egyszerűen népénekgyűjteményről, azaz korabeli énekeskönyvről van szó, hiszen találunk benne misetételeket, litániákat, antifónákat, barokk kanciókat, ráadásul a kéziratot eredetileg egybekötötték az 1741-ben Csíksomlyón kiadott és nyomtatott *Hymni Vesperarum* egy példányával. Miután a korábbi kutatások, a kézirrattól szóló leírások csak a népénekanyag archaikus, értékes voltára, e repertoár hagyományosan magyar jellegére összpontosítottak, elmaradt a kézirat besorolása a ferences rendi gyakorlat szemszögéből. Márpedig a Magyar Királyság területén a 17–18. században létezett ferences provinciák fennmaradt forrásai között találunk hasonlóan többarcú kéziratokat, énekes- és misekönyvek sajátos keverékeit. Mindezek a jellegzetességek egyébként arra utalnak, hogy esetünkben napi használatban volt forrásról beszélhetünk, amely fontos adalékokkal szolgál a korabeli ferences és helyi, regionális gyakorlatról.

Kővári Réka a közreadást bevezető tanulmányát öt fejezetre osztotta. Az elsőben részletesen ismerteti a jelen kiadás alapjául szolgáló különböző forrásokat, a másodikban áttekinti a kézirat történetét és kutatástörténetét, hangsúlyozva a kézirat jelentőségét a magyar egyházzene-történetben a 16–17. századi népének-repertoárral és a néphagyománnyal összefüggésben. Ebben a részben járja körbe a datálhatóság kérdését. Ismertette a kutatástörténeti előzményeket a notáció alapján igyekszik a kérdést megválaszolni, bár jelzi, hogy a notáció vizsgálata önmagában nem nyújthat biztos támpontot a datáláshoz. A csíksomlyói kolostorban az 1730-as években énektanításra használt táblák hangjegyzésével hasonlítja össze a Deák–Szentés kéziratét. Módszerének lényege, hogy a kéziratot jellemző kurzív írásmód felső időhatárát próbálja megadni a korban elterjedt, a kvadrát notáció jellegzetességeit mutató négyszögletes írásmód alsó időhatárának meghúzásával, figyelembe véve, hogy a ferenceseknél a kétféle notáció egymás mellett is élt. Ennek alapján a 18. század első felére datálhatja forrásunkat. Gondolatmenetét azzal zárja, hogy a kézirat népénekeket tartalmazó része mindenképpen a 18. század első felében, esetleg elején készült, a többi része pedig ezt követően, a csak szövegeket tartalmazó függeléke pedig 1774 után. Tehát több kéz által lejegyzett, több évtized alatt készült könyvről beszélhetünk, a Kájoni-kódexhez hasonlóan. Ezt követően arról értesülünk, hogy Muckenhaupt Erzsébetnek köszönhetően újabban Szamosújvárról is előkerült két olyan kolligátum, melyek átfedést és hasonlóságot mutatnak a Deák–Szentés kézirrattal: mindkét újabb lelet a már fentebb em-

lített gregorián tételeket tartalmazó *Hymni Vesperarum* énekeskönyvhöz készült ferences provenienciájú tordalék, miséket és népénekeket jegyeztek le bennük kottával, illetve helyenként azok nélkül. A bevezető harmadik fejezete összefoglalja a kézirat jellemzőit, megadja könyvészeti leírását, részletesen ismerteti különböző rétegeit, a kézírásokat, a notáció jellegzetességeit, a módosított hangok jelölését, a használt kulcsokat, szisztémát. Szendrei Janka korábbi besorolása alapján a kézirat legnagyobb részét kurzív magyar notációval jegyezték le, a melizmák jelzésére ligatúrákat használtak. Az egyik legizgalmasabb és egyben legtitokzatosabb kérdés a dallamok fölé következetesen hangonként lejegyzett számok értelmezése. A korábbi szakirodalmak rendre orgonakíséretre vonatkoztatták, és fel sem vetették azt a problémát, hogy a korból származó, tényleges orgonakönyvekben a dallamok alá lejegyezték a basszus szólamot, mint ahogyan Kájoni kézírataiban is találjuk, és efölé kerültek, de általában csak elszórtan, nem következetesen végigírva a számok. Kővári helyesen jegyzi meg, hogy miután a Deák–Szentés kéziratban csak egyszólamú kottákról van szó, nem gondolhatunk a korban már általánosan ismert és használt számozottbasszus-rendszerre. Ettől függetlenül elképzelhető lenne, hogy a számok az énekszólam alatt haladó basszus távolságát jelzik, de ez számos esetben nem megfelelő hangzást eredményez. Ugyan írhatnánk ezt a lejegyző tudatlansága, illetve gyakorlatlansága számlájára, de ezzel valószínűleg csak idő előtt adnánk magunknak felmentést a talány megfejtése alól. Ráadásul a számok között időnként még egy „m” betű is előfordul, amelynek Kővári szerint az egyik lehetséges feloldása a hang módosítására való utalás. Néhány tétel áttekintése alapján zeneileg lehetőségként adódna még, hogy a számok és az m betű nem kifejezetten hangszeres kíséretre vonatkoznak, hanem egyfajta egyszerű kétszólamúságra, amelyben a számok a lejegyzett dallam fölé értelmezendők úgy, hogy a másik szólam a dallamhang alatt is szólhat: például a 6-os szám jelentheti a dallamhang alatti tercet is. Az m betű pedig hasonló jelentéssel bírhat, mint Kájoninál a 8-as szám, oktáv vagy prím távolságot, lényegében a dallamhanggal azonos hangot jelölve. E feltételezésnek ellene mond a Deák–Szentessel egybekötött *Hymni Vesperarumba* – miután abban is találni néhány helyen a hangjegyek fölé beírt számokat – Bartalis István által írt bejegyzés, amelyet Kővári Réka is idézett: *az orgonálás alapjait tanuló Bartalis István írta fel a számokat a hangjegyek fölé a tanultak alapján*. Mindez persze nem zárja ki, hogy az orgonán nem rögtön az akkordikus kíséret, a basso continuo jelentette a tanulás első lépéseit, hanem csak két szólam, a dallam és a számok alapján előállított kíséret játszása. Mindennek igazolása azonban további megerősítő adatokat, széles körű kutatást igényel.

Külön fejezet foglalkozik a kézirat és a Kájoni-féle *Cantionale Catholicum* kiadásainak összefüggéseivel, hiszen már korábról, többek között Saád Henrik és Domokos Pál Péter kutatásaiból, munkáiból ismert volt, hogy a népénekeket tartalmazó rész szorosan kapcsolódik a *Cantionale* második, Balás Ágoston szerkesztette 1719-es kiadásához. A részletes, a *Cantionale* első, második és harmadik kiadására kiterjedő összehasonlító vizsgálat megerősítette a korábbi megállapításokat, melyek szerint a Deák–Szentés kézirat a Kájoni *Cantionale* 1719-es, második kiadásában található és leggyakrabban használt énekeit gyűjti egybe. A különböző *Cantio-*

nale-kiadások és a kézirat közötti tájékozódást tételekre lebontott összefoglaló táblázat segíti.

Zárófejezetként a közreadás elveit ismerhetjük meg, egy olyan kritikai kiadásét, mely az elvárt filológiai pontossággal számol el minden közreadott hanggal, szöveggel úgy, hogy közben a kötet gyakorlati használhatóságát nem akadályozza. A kéziratban nem, vagy hiányosan, vagy hibásan szereplő tételeket, dallamokat Kővári rokon forrásokból egészítette ki, javította, közölve a vizsgálatok alapján legautentikusabbnak tartott dallamalakot. Külön érdeme a közreadásnak, hogy kétnyelvű: bevezető tanulmánya, a tételeket követő jegyzetek, a felhasznált források és irodalmak angolul is olvashatók. Így nemcsak a magyar zenetörténészek számára válik hozzáférhetővé a kézirat teljes anyaga, hanem a nemzetközi tudományosságban is gyarapítja a publikált ferences források számát.