

Magyar
ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT
LII. évfolyam, 4. szám · 2014. november

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 • Nyomtatva az Argumentum Könyv- és Folyóiratkiadó kft. Budapesten • ISSN 0025-0384

TARTALOM – CONTENTS

TANULMÁNY – ARTICLES

- 373 KISS GÁBOR
Az intézményes gregoriánkutatás műhelyében
383 In the Workshop of Institutional Chant Research in Hungary (Abstract)
- 384 FERENCZI ILONA
Brassótól Eperjesig, Pataktól Sopronig
Vázlatos áttekintés a 16–17. századi egy- és többszólamú, vokális és instrumentális zenének a Zenetudományi Intézetben negyven éve folyó kutatásáról
394 From Brassó to Eperjes, from Patak to Sopron
A Sketching Survey of the Research Work Done by the Institute for Musicology over the Past Forty Years into the Homophonic and Polyphonic Vocal and Instrumental Music of the 16th and 17th Centuries (Abstract)
- 395 KOMLÓS KATALIN
Tonus primus Haydn hangszeres zenéjében
405 *Tonus primus* in Haydn's Instrumental Music (Abstract)
- 406 MALINA JÁNOS
A Haydn korabeli Eszterházi *Accademie*-k helyszíneiről és elvirágzásáról
431 The Venues and Decline of the *Accademies* at Eszterháza in Haydn's Time (Abstract)
- 432 HERMANN DANUSER
Az első világháború – a zenetörténet „őskatasztrófája”?
440 The First World War – Music History's "Seminal Catastrophe"? (Abstract)
- 441 MÁCSAI JÁNOS
Az OMIKE zenei előadásai 1939–1944
452 The Performances of Music Given by OMIKE 1939–1944 (Abstract)
- 453 DALOS ANNA
Az Improvizációktól a Csongor és Tündéig
Bozay Attila experimentális korszaka (1971–1984)
460 From Improvisations to Csongor and Tünde
Attila Bozay's Experimental Phase (1971–1984) (Abstract)

MŰHELYTANULMÁNY

- 461 NÉMETH ZSOMBOR
Lichtenberg Emil és együttese
477 Emil Lichtenberg and His Musical Ensembles (Abstract)

RECENZÍÓ

- 478 ERDÉLYI-MOLNÁR KLÁRA
Zenéről, zeneéletről az ezredfordulón – a Nyitrai Egyetem
zenei tanszékének gyűjteményes kötetei

A LAP MEGJELENÉSÉT TÁMOGATTA:
NEMZETI KULTURÁLIS ALAP



TANULMÁNY

Kiss Gábor

AZ INTÉZMÉNYES GREGORIÁNKUTATÁS MŰHELYÉBEN*

A 2014. október 1-jén az MTA BTK Zenetudományi Intézetében megnyitott kiállítás¹ egyik vitrinjében látható Rajeczky Benjamin utolsó előadásának gépirata, melyet az 1988-as tihanyi Cantus Planus konferenciára szánt, ám elfoglaltsága miatt felolvasni nem tudott. Az írás a konferenciakötetben két évvel később megjelent,² ezt azonban a szerző már nem érte meg. Bevezetőjében Rajeczky hangsúlyozza, hogy bár a tradicionálisan 30 évnyninek tekintett emberöltő immár fél évszázadra tolódott ki, a tudománytörténetben, a szellemi erőgyűjtés és produktivitás hullámszásában továbbra is érvényesnek tűnik. Ez sajátos összhangot mutat azzal, ahogyan a 35 éves *Zenetudományi Dolgozatok* esetében indokoltnak láttuk a visszatekintést,³ és ahogyan a kiállítással hangsúlyos emléket állítottunk a Zenetudományi Intézetben folyó tudományos élet és a kutatások 30 (40) évének.

Rajeczky írásának azonban ennél tanulságosabb részletei is vannak. Kiindulva a 19. század 80–90-es éveinek törekvéseitől, amelyek kezdettől két úton, egy restaurációs célú és egy történeti megközelítésű úton haladtak, a szerző kb. 30 éves óriásléptekkel jut el először Peter Wagner első nagy összefoglalásaihoz,⁴ majd az 50-es évekkel kezdődő újabb termékeny tricenniumig, amely elsősorban Bruno Stäblein és Helmut Hucke nevével fémjelezhető, és amely az MGG nagyszabású, a gregorián ének témaköréhez kapcsolódó összefoglalásaiban csúcsonyodott ki. Ahogyan a solesmes-i bencések restaurációs célú és erőteljesen ideologikus megköze-

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság *Az intézményes zenetudományi kutatás Magyarországon* címmel 2014. október 2-án megrendezett XI. tudományos konferenciáján elhangzott előadás írott változata.

1 „A 40 éves Zenetudományi Intézet 30 éve az Erdődy-Hatvany palotában”. Kiállítás és jubileumi programorozat. A több részből álló kiállítás egyebek között áttekintést ad az intézetben folyó zenetörténeti kutatások, köztük a gregoriánkutatás történetéről és eredményeiről.

2 Benjamin Rajeczky: „Trends der heutigen Choralforschung”. In: *Cantus Planus. Papers read at the Third Meeting Tihany, Hungary, 19–24 September 1988*, ed. László Dobszay et al., Budapest: Hungarian Academy of Sciences Institute for Musicology, 1990, 93–98.

3 *Zenetudományi Dolgozatok 1978–2012. 35 éves jubileumi kötet*. Szerk. Kiss Gábor, Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2014.

4 Peter Wagner: *Einführung in die gregorianischen Melodien: Ein Handbuch der Choralwissenschaft*. I.: *Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen bis zum Ausgange des Mittelalters*; II.: *Neumenkunde Pala-,ographie des liturgischen gesanges*; III.: *Gregorianische Formenlehre*. Leipzig: Breitkopf u. Härtel, 1911–1921.

lítése természetesen hozta magával a kutatás tárgyának bizonyos mértékű meseterséges szűkítését, a történeti megközelítésből, amelynek immanens összetevője a sokféleséggel és az egymásnak ellentmondó jelenségekkel való szembesülés, a vizsgálati terület horizontjának fokozatos kiszélesedése következett. Ennek volt köszönhető, hogy míg Wagner első nagy summájában az európai gregorián tradíció – annak komplexitása ellenére is – inkább lezárt, megismerhető, definiálható jelenségcsoport képét sugallta (arra esett a hangsúly, amit már tudunk róla), az 50-es–60-as évekig a kutatás olyan mértékig kiszélesedett, hogy a műfaj által megkívánt definitív jelleggel szemben az MGG évtizedes kutatásokat összefoglaló cikkeiben majdhogynem túlsúlyba kerültek a nyitott és vitatott kérdések, az elvégzetlen feladatok számbavétele, a kívánatos további kutatási irányok felvázolása (tehát mindaz, amit nem tudunk).

Előadásában Rajeczky szisztematikusan gyűjtötte össze ezeket a különböző szócikkek, tématerületekről (például a gregorián keletkezésének történetét, az antifóna, alleluia, himnusz, graduale műfaját, a rímes officiumot bemutató cikkek, a gregoriánt az egyes országok zenetörténetén belül tárgyaló írásokból stb.). A nyitott kérdésekből többnyire a következő megállapítások rajzolódnak ki: 1) nem tudunk eleget a sok évszázados énekkultúra kialakulásának és fejlődésének történetéről; 2) nem tudunk eleget az egyetemes liturgikus hagyomány regionális és lokális különbségeiről, sem általában, sem az egyes műfajokat illetően; 3) nem áll rendelkezésünkre elegendő forrásanyag a kérdések megválaszolására, sem közvetlenül (például faksimile kiadásként), sem rendszerezett, az áttekintést lehetővé tevő tudományos anyagközlés formájában; 4) hiányoznak a regionális összehasonlítások feltételei (ez a gregorián egyetemessége folytán nélkülözhetetlen), és hiányoznak az egy-egy terület, lokális hagyomány átfogó értékelését lehetővé tevő forrásbázisok, katalógusok, forráselemző munkák és így tovább. Végül még egy a visszatérő nyitott kérdések közül: a gregorián ének és a népzene akár direkt, akár analogikus kapcsolatának kérdése (nem utolsósorban Walter Wiora ez idő tájt megjelent munkáinak⁵ köszönhetően). A Rajeczky által sok helyről összegyűjtött megállapítások és az egyes témákkal kapcsolatban sokkal konkrétan is megfogalmazódó elvárások tehát nem egy külső szemlélő, egy tudománytörténész értékelései, hanem magának a tudományterületnek explicit formában megfogalmazódó önreflexiói.

Mindennek a mi szempontunkból két fő tanulsága van. Az egyik, hogy a felsorolt posztulátumok mintha pontosan kijelölnék azokat az irányokat, amelyek mentén a magyarországi gregoriánkutatás elindult, s amelyekre mintegy válaszul kialakította hosszabb távú stratégiáját és tudományos programjait. Lényegében azt mondhatjuk, hogy minden projekt mögött a magyarországi gregorián hagyomány teljes feltérképezésének, valamennyi forrása szisztematikusan összegyűjtésének, a hagyomány dallamainak összehasonlításra és tudományos következtetések levonására alkalmas dallamtárakba rendezésének, továbbá a szélesebb körű nem-

5 Pl. Walter Wiora: *Europäischer Volksgesang. Gemeinsame Formen in charakteristischen Abwandlungen*. Köln: Arno Volk-Verlag, [1953].

zetközi kutatóközönség számára hozzáférhetővé tételének szándéka állt, részben elemző forráskiadások, részben dallamösszkiadások és dallamkatalógusok formájában.

A másik tanulság, amely a nemzetközi szinten megfogalmazódó feladatok volumenéből, módszertani kívánalmaiból fakad, hogy azok elvégzése jellemzően intézményes jellegű kutatómunkát feltételez. Visszatekintve azt kell mondanunk, hogy azok a régi zenetörténethez kapcsolódó nagyszabású kutatási és publikációs tervek, amelyeket az említett kiállítás is sorra vesz, s amelyekről alább is szólunk, nem folyhattak, fejeződhettek volna be a nélkül a folyamatos csoportmunkára is lehetőséget adó stabil intézményi háttér nélkül, amelyet a Zenetudományi Intézet biztosított számukra.

A magyarországi források fokozatos leltárba vétele, részleges leírása természetesen már az elmúlt 40 évet megelőzően elkezdődött, ám e munkák szórványosak voltak, s a forrásokhoz elsősorban a művészettörténet, illetve kodikológia oldaláról közelítettek. Az előzmények sora tulajdonképpen még a 19. század második felében indul Dankó József *Vetus Hymnarium*ával, valamint Knauz Nándor kézirat- és nyomtatványkatalógusaival,⁶ amelyeket a 20. század első felében egyes források tömör bemutatása (például a Magyar Könyvszemle hasábjain), illetve kiadása követ (mint amilyen a Szalkai-jegyzet kiadása Bartha Dénestől),⁷ amelyekhez egyes kutatók heroikus erőfeszítéseként egyre átfogóbb könyvészeti kutatások kapcsolódnak (mint amilyenek Dragutin Kniewald és Radó Polikárp munkái).⁸ Ezekről az előzményekről annyi biztosan kijelenthető, hogy nem voltak sem intézményes, sem zenetörténeti jellegűek. A zenetörténeti megközelítés hiányának két összetevője van. Egyfelől ténykérdés, hogy a nagyon összetett jelenségcsoportot képviselő liturgikus könyveinkhez eleinte elsősorban liturgiátörténeti, kodikológiai, művészettörténeti érdeklődésű és iskolázottságú kutatók közeledtek. Másfelől egyfajta kutatástörténeti szemléletváltást igényelt annak belátása, hogy a liturgikus énekeket a liturgikus kontextustól nem elválasztva, de saját rendszerként, önálló zenetörténeti jelenségként is, más, nem liturgikus zenei produktumokkal (elsősorban népzenei és más monodikus példákkal) összefüggésben lehet és kell vizsgálni.

Nem véletlen, és nem jelentőség nélkül való, hogy a hazai gregoriánkutatás kezdetei a Népzene-kutató Csoport műhelyébe vezetnek. A népzene-kutatás és Kodály személyes presztízse védeltséget jelentett e kutatások számára is. Ugyan-

6 Josephus Dankó: *Vetus hymnarium ecclesiasticum Hungariae*. Budapest: Franklin, 1893; Knauz Nándor: *A pozsonyi káptalannak kéziratjai*. Esztergom: Horák, 1870; uő: *Libri missales ac brevaria ecclesiae Hungaricae ad receptionem usque ritus romani*. Esztergom: Horák, 1870.

7 Bartha Dénes: *Szalkai érszek zenei jegyzetei monostor-iskolai diák korából (1490)*. Budapest: Országos Széchényi Könyvtár, 1934

8 Pl. Dragutin Kniewald: „Zagrebački liturgijski kodeksi XI–XV. stoljeća. Codices liturgici manuscripti Zagabienses a saeculo XI. usque ad finem saeculi XV.” *Croatia Sacra*, 19. (1940/10), 1–128.; uő: *Iluminacija i notacija zagrebačkih liturgijskih rukopisa*. Zagreb: Hrvatska Akademija Znanosti i Umjetnosti, 1944; Radó Polikárp: „A magyar középkor kótás kéziratjai. Latin egyházi kéziratok jegyzéke”. *Magyar Zenei Szemle*, I. (1941), 93–101.

akkor ez biztosította a gregorián ének vizsgálatához a szélesebb zenetörténeti kontextust: inspirációt, mintát, ideákat nyújtott a népzenehez hasonló (részben szájhagyományos) alapokon álló dallamhagyomány feltárásához, kezeléséhez, rendszerezéséhez, működésének és összefüggéseinek megértéséhez. Figyelemre méltó, hogy az intézményes régizenetörténet-kutatás hosszú évtizedekig meghatározó nagy projektjei közül több még a Népzene Kutató Csoportban indult útjára, igaz, még nem elkülönült szervezeti keretek között. Mindegyikben tetten érhető az összehasonlító történeti kutatás, a dallamrendszerezés és az átfogó teljességre törekvés szándéka. Rajeczky írásai a gregorián kutatás céljait, feladatait, módszertani követelményeit illetően – némileg leegyszerűsítve – a következőket hangsúlyozták: 1) a zenei kölcsönhatások vizsgálatát; 2) a helyi színezetek, lokális alkotói megnyilvánulások, némi óvatossággal mondhatjuk: nemzeti sajátosságok elkülönítését; 3) a repertoárok zenei rokonságon alapuló megközelítését és ehhez 4) a dallamkincs minél átfogóbb olyan jellegű közzétételét, amely ha nem is valamely dallamosztályozás végeredményét mutatja, azt zenei szempontú elrendezésével lehetővé teszi.⁹ Ezeket az írásos formában később megfogalmazódó gondolatokat retrospektívnek is tekinthetjük, amennyiben már jelen vannak a *Melodiarium Hungariae Medii Aevi* nemzetközi összehasonlításban is páratlanul korán, 1956-ban megjelentetett I. kötetében.¹⁰

Ezek a szándékok markánsan tetten érhetők a középkori mikrofilmgyűjtemény megalapításában, a középkori dallamgyűjtemény és a Történeti Énektár létrehozásában, amelyek mindegyike a Népzene Kutató Csoport fennállásának idejére esett, és amelyekben Rajeczky mellett Dobszay Lászlónak és Szendrei Jankának volt meghatározó szerepe.¹¹ Az ezekhez kapcsolódó munkálatok azután felgyorsultak, intenzívebbé váltak, tovább differenciálódtak és újabb projektekkel egészültek ki a Zenetudományi Intézet és a Népzene Kutató Csoport 1974-es egyesülésével, majd a *Magyarország zenetörténete* középkori kötetének munkálataihoz kapcsolódóan.¹² A gyűjtemények nélkülözhetetlenek voltak a nagyszabású összefoglaláshoz, az pedig sürgette, megkívánta a gyűjtemények fejlesztését s az összegyűjtött anyag rendszerezését. A *Magyarország zenetörténete* volt az első olyan publikációs terv, amely tartalommal töltötte meg és célirányossá tette a gyűjteményépítés lassan hömpölygő folyamatát. A hihetetlenül intenzív évtizedek olyan szummát eredményeztek, amely a magyar gregoriánnum szinte minden területére kiterjedően a mai napig érvényes ismereteket, megállapításokat, értékeléseket rögzített. A kötet rá-

9 Az írásokról összefoglalóan lásd Kiss Gábor: „Az új *sensus communis* – Kodálytól Rajeczkyig”. *Magyar Zene*, 48. (2010/3), 317–327.

10 Rajeczky Benjamin: *Melodiarium Hungariae Medii Aevi*, I.: *Hymni et Sequentiae*. Budapest: Zeneműkiadó, 1956.

11 A régi zenetörténettel kapcsolatos gyűjteményekről összefoglaló történeti áttekintést ad: Kiss Gábor: „Kutatás és gyűjteménygondozás a régi zenetörténet területén”. In: *Zenetudományi Dolgozatok 1978–2012*, szerk. Kiss Gábor, Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2014, 17–32.

12 Rajeczky Benjamin (szerk.): *Magyarország zenetörténete*, I.: *Középkor*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1988. A kötet címnegyede explicit formában közli: készült a Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézetében.

adásul nemcsak a páratlanul intenzív forrásfeldolgozó munka leszűrt tapasztalatainak felszíni narratíváját közli, hanem jegyzeteiben monográfiákra jellemző bőséggel hivatkozik konkrét példákra, adatokra, általánostól eltérő egyedi esetekre, részproblémákra stb. A kötet még élő szerzőitől származó információk szerint eredetileg lényegesen nagyobb szabású összefoglalás készült, mint amely végül megjelent. Mindezt azonban bizonyítja, hogy az előkészítő munka egyes részei az idők során leváltak a kötetről, és önálló kutatási programként terebélyesedtek olyan méretűre, amely egy mégoly részletes összefoglaló mű kereteit is nyilvánvalóan szétfeszítette volna.

Ezek közül a programok közül kétségkívül a legfontosabbak és a legnagyobb, hosszú távú hatással bírók Szendrei Janka monografikus munkái voltak: a magyar középkor zenei forrásainak (teljes forrásainak és töredékeinek) minden korábbinál teljesebb, szakszerűbb, zene- és egyháztörténeti összefüggésrendszerben kommentált összefoglalása, illetve a magyar hangjegyzírás történeti és strukturális elemzése, amely nemzetközi presztízsét nem egyszerűen egy mással össze nem tévesztendő sajátos notáció „felfedezésének” köszönhette, hanem komplex, sokirányú megközelítésének, amelyben a zenei, morfológiai, művelődéstörténeti megfigyelések magas szinten ötvöződtek.¹³ Mindkettő mögött ott állt a mikrofilmgyűjtemény hatalmas összehasonlító anyaga, illetve mindkettő hozzájárult e gyűjtemény további fejlesztéséhez.

Ugyancsak a legfontosabbak közé tartozik az antifónák és rezponzóriumok teljes magyarországi repertoárjának szisztematikus feldolgozása: átírása, elemzése, zenei rendszerezése. Míg a középkori dallamgyűjtemény más részei megmaradtak kutatási segédanyagnak (ami nem kérdőjelezi meg hasznosságukat), e két műfaj feldolgozása azon az úton indult el, amelynek alapjait Rajeczky *Melodiariuma* és a *Monumenta Monodica* dallamösszkiadásai teremtették meg, azaz a rendszerezett repertoárközlés irányába. Ezek a publikációs tervek azonban minőségileg új szintet képviseltek: bennük a zenei rendezés többé nem másodlagos, hanem elsődleges cél volt. Nem a későbbi összehasonlító kutatások eszköze, hanem végcél. Ebben az értelemben a közlés is más értelmet nyert: nem egyszerűen közvetíteni kívánt egy zenei jelenségcsoportot, az átírással, rendezettséggel megkönnyítve annak megközelítését, hanem a rendezés révén rávilágítani a dallamok összefüggéseire, egy repertoár több évszázados alakulásának belső törvényszerűségeire, változásának tendenciáira.¹⁴

A több mint 15 ezer antifónadallam és hasonló nagyságrendű rezponzórium ilyenfajta feldolgozása eminens példája annak, amit az intézményes háttér és a csoportmunka szükségességéről mondtunk. A szerteágazó gyűjtemények elhelyezéséhez fizikai adottságokra volt szükség, gondozásuk, fejlesztésük pedig sok-sok

13 Szendrei Janka: *A magyar középkor hangjegyes forrásai*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1981 (Műhelytanulmányok a magyar zenetörténehez, 1.); uő: *Középkori hangjegyzírások Magyarországon*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1983 (Műhelytanulmányok a magyar zenetörténehez 4.).

14 László Dobszay–Janka Szendrei (ed.): *Antiphonen*. Kassel–Basel etc.: Bärenreiter, 1999 (Monumenta Monodica Medii Aevi, Band V.); uők [ed.]: *Responsories*, I–II. Budapest: Balassi Kiadó, 2013.

éven át adott folyamatosan napirenden levő feladatokat nemcsak a régi zenetörténet-kutatás meghatározó irányítóinak és a rendezési koncepció fő alakítóinak, Dobszay Lászlónak és Szendrei Jankának, hanem sok más munkatársuknak, fiatalabb kutatóknak, tanítványoknak. A zenetudományi munka minden fajtája és részterülete összekapcsolódott itt, a zenei szemléletet alakító rendezéstől, a filológiai aprómunkán és a katalógizálás feladatain át a publikálás koncepcionális kérdéseiig. Kétségtelen, hogy egy ilyen gépezet részévé válással fennáll az önállóság háttérbe szorulásának veszélye. Kárpótlást jelent ugyanakkor a tudományos tapasztalatszerzés esélye, továbbá a részvétel lehetősége olyan horderejű produktumok létrehozásában, amelyek bizonyosan túlnőnek az individuális kutatómunka lehetőségein. A Zenetudományi Intézet 2014-es kiállításának tárlói valamelyest bepillantást engednek e munkafolyamatok jellegébe és nagyságrendjébe, amelyek hátrányait és előnyeit, de elvitathatatlan jelentőségét e sorok írójának is alkalmá volt tapasztalni és átérezni.

Az összkiadások módszertani tapasztalatai a későbbiekben hozzájárultak a miseordináriumok dallamainak széles körű (magyar és közép-európai) katalógizálásához, rendszerezéséhez, amely ha jelentőségében nem is mérhető az antifónák és rezponzóriumok kiadásához, a zenei szempont és a hagyományközpontúság szempontjának érvényesítésével ugyancsak a Rajeczky által megkezdett úton haladt tovább. Az intézményes magyar gregoriánkutatás irányainak, módszereinek, teljesítményének maximális nemzetközi visszaigazolását jelenti, hogy az említett dallamkiadásokat (antifónák, rezponzóriumok, ordinariumdallamok) a Stäblein által elindított s Rajeczky által mintának tekintett *Monumenta Monodica* sorozat fogadta be.¹⁵

A magyar vagy általában helyi jellegzetességek megragadásának szándéka mindvégig tetten érhető volt a nagy gyűjtemények létrehozása mögött az egyes tanulmányok egész sorában, illetve a forráskiadások elemző tanulmányaiban. A magyar sajátosságok keresése azonban nem magyar sajátosság, hasonló törekvések (mutatis mutandis) a különböző térségek zenetörténeti kutatásaiban is megfigyelhetők, mint a művelődéstörténeti önmeghatározás szükségszerű mozzanatai. A 70-es 80-as évek intenzív anyaggyűjtése és forrásfeldolgozó munkája ugyanakkor abba az irányba terelte a hazai tudományos gondolkodást, hogyan lehet az általánostól eltérő karakterisztikumokat és produktumokat nemcsak izoláltan, hanem a teljes liturgikus dallamhagyományban mint szerkezetben is megragadni. Ennek nyomán dolgozta ki Dobszay László a külföldi kutatók által sokféleképpen ejtett, de mindenki által ismert 6 betűs CAO-ECE program koncepcióját a zsolozsma-hagyományok teljes repertoárjának összehasonlítására és elkülönítésére. Az 1988-as bemutatkozása óta nagy utat bejárt CAO-ECE egyszerre a forrásfeldolgo-

15 Lásd a 14. jegyzetet, továbbá: Gábor Kiss: *Ordinariums-Gesänge in Mitteleuropa. Repertoire-Übersicht und Melodienkatalog*. Kassel–Basel etc.: Bärenreiter, 2009 (Monumenta Monodica Medii Aevi, Subsidia Band VI.). Eredetileg a rezponzorium-kiadás is a sorozat számára készült, ám mivel a későbbiekben nem sikerült összeegyeztetni a kiadás ütemtervét a kiadói protokoll időrendjével, a szerzők végül úgy döntöttek, hogy a munkát a Balassi Kiadónál jelentetik meg.

zás módszere és ugyanakkor a módszerrel végzett kutatás eredményeit közlő publikációsorozat, amelynek mára már 13 kötete jelent meg.¹⁶

A kutatás intézményes jellegének csak egyik ismérve a fizikai centralizáció, a másik a folyamatok szerves alakulása, amelynek ugyan nem szükségszerű feltétele az előbbi, ám az a maga szervezettségével, kommunikációs alkalmával elősegítheti az utóbbit. A régi zenetörténet-kutatás folyamatait maximálisan jellemezte és remélhetőleg ma is jellemzi ez a szerves egymásra épülés. Ahogyan Rajeczky himnusz- és szekvenciakiadásából kinőtt a középkori dallamtár, majd abból az antifónák és rezponzóriumok rendszerezése, illetve a hasonló elveket követő ordinariumpatalogizálás, úgy a CAO-ECE is folytatásra talált a Gradualia programban, amellyel e sorok írója az előbbihez hasonló összehasonlító módszert kívánt létrehozni a misehagyományok területén is. Ma mindkettő nemzetközileg elismert kutatási program, és mindkettő bemutatkozására is a nemzetközi gregoriánkutatás Cantus Planus munkacsoportjának konferenciáján került sor, igaz, több mint 20 év különbséggel.¹⁷

A 30-40 év mérlege hatalmas mennyiségű, részben párhuzamosan futó, részben egymásra épülő tudományos program, és hatalmas léptékű változások a projektek alakulását, módszereit és eredményeit illetően. Egy ilyen rövid összefoglalás valamennyi tudományos program bemutatására nem, legfeljebb tendenciák érzékeltetésére alkalmas, akárcsak Rajeczky kiindulópontként használt előadása. Az említett kiállítás talán valamivel többet érzékeltet a részletekből, s persze ott vannak a kiadványok, amelyek az eredményeket summázzák. A teljes folyamatokat, az eredményekhez vezető stációkat, azok „minden nyűgét s nyilait” azonban csak azok tudják teljes mértékben átérezni, akik azoknak részesei voltak. Példánk az egyik hosszú távú munka, az antifóna-rendszerezés és- összkiadás egyes stációit illusztrálja az eredeti forrás dallamának megfejtésétől-átírásától annak kiadásáig (1–3. faksimile a 380–381. oldalon).¹⁸

A hosszú évtizedek alatt bejárt út nemcsak azon mérhető le, ahogyan egyes tervek a kezdetektől az aprólékos gyűjtő- és rendszerező munka során eljutottak végpontjukhoz, a kiadáshoz, hanem azon is, milyen gyökeresen alakultak át, öltöttek

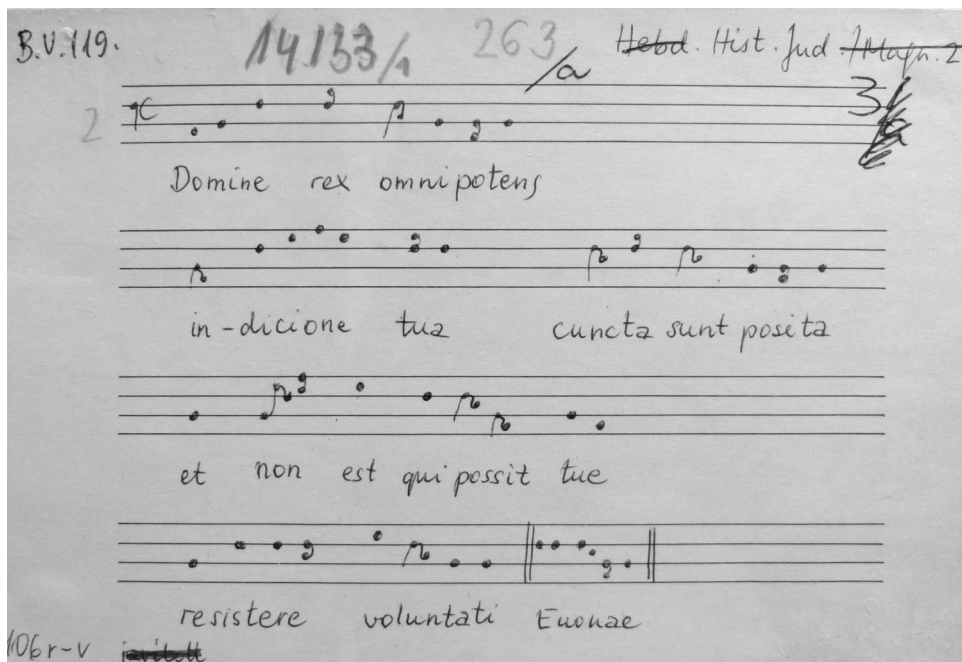
16 László Dobszay-Gábor Prószéky: *Corpus Antiphonarium Officii – Ecclesiarum Centralis Europae. A Preliminary Report*. Budapest: Zenetudományi Intézet, 1988. A 12 további kötet Salzburg, Bamberg, Prága, Aquileia, Esztergom, Kalocsa-Zágráb és Erdély-Várad zsolozsmahagyományait mutatja be.

17 Míg a CAO-ECE bemutatkozására az 1988-as tihanyi, a Gradualia programéra a 2009-es dobogókői konferencián került sor. Gábor Kiss: „Comparative Research into Medieval Mass Repertories”. In: *Papers read at the 15th meeting of the IMS Study Group Cantus Planus, Dobogókő/Hungary, 2009. Aug. 23–29*, ed. Barbara Hagg-Huglo, Debra Lacoste. Lions Bay: The Institute of Mediaeval Music, 2013, 361–384.

18 A magyarországi ferences antifónale (H-Bu Cod. Lat. 119) érdekessége, hogy több dallama eredeti változatát utólag kikaptarták, s más változattal írták fölül. Így történt a *Domine rex* antifóna esetében is (1. faksimile). A törölt hangok az utolsó előtti sor végétől kezdve láthatók, nem tévesztendő össze a pergamen hátoldaláról átütő kottafejekkel. Mind a kikapart, de megfejtendő, mind az utólagos változatról forráshű átírás készült (2a-b faksimile). Az összkiadásban tudományos megfontolásokból a forrás eredeti dallama került a főszövegbe (3. faksimile), a revideált változat pedig a jegyzetbe (ld. az aláhúzott hangneveket tartalmazó részt).



1. fakszimile. A Domine rex omnipotens antifóna a magyarországi serences antifonáléban (H-Bu Cod. Lat. 119, a lap alján)



2a fakszimile. Az antifóna eredeti, kivakart változatának forráshű átírása

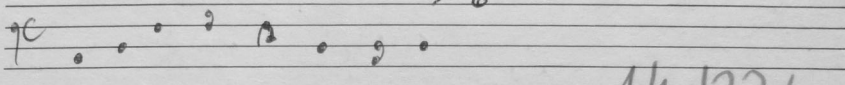
B.V.119.

14.133

263

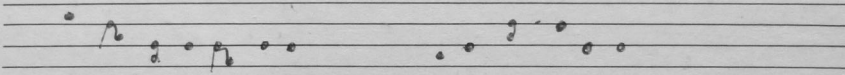
Hist. Ind. / Magn. 2.

2

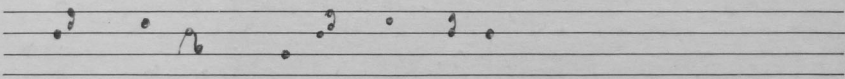


Domine rex omnipotens

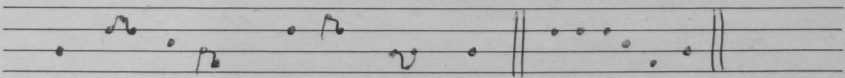
14.133/2



in ditione tua cuncta sunt posita



et non est qui possit tue



resistere voluntati tuae

106...

2b fakszimile. Az antifóna újrairt változatának forráshú átirása

1359*



Do - mi - ne rex o - mni - pot - ens in di - ci - o -



ne tu - a cun - cta sunt po - si - ta et non est qui pos - sit



tu - ae re - si - ste - re vo - lun - ta - ti.

OFM: Hist.Ester/V/Am. **F:** OFM-119: f.106. **M:** *in ditione tua cuncta sunt posita et non est qui possit tuae resistere voluntati*: replaced by the following melody: $g / fe\ cd\ d\ dc / dd / cd / ef / f\ dd / fga / g / fe / d / fga\ g / fg\ f / d\ fg\ e\ dc / fg\ dcd\ d$. **D:** 2d.

NB. *Johannes quidem clamabat*, only in the SE group: CALb: f.31v, T-0-I: f.113, also belongs here.

3. fakszimile. A dallam az összkiadásban

más alakot a kutatási technikák, a nyilvántartás, a katalogizálás és a publikálás módszerei, elsősorban a számítástechnika lehetőségeinek köszönhetően. Részben ezzel a paradigmaticus változással függnek össze a jelen, s a közeljövő feladatai, de a korábban megkezdett kutatások egy része is folytatásra vár. Bár az elvégzett munkák összképe impozáns, semmiképpen nem tekinthető véglegesen lezártnak. A befejeződött projektek mellett újabbak indultak/indulnak, a vizsgálatok területe a nemzetközi együttműködéseknek köszönhetően szélesedik, a tudományos értékelések, hipotézisek pedig rendszerint előbb-utóbb revízióra szorulnak. Bár a Szendrei Janka által katalogizált források nagyságrendje talán már nem fog jelentősen változni, rendre bukkannak fel újabb források, töredékek, amelyek nemcsak hézgapótlók, hanem adott esetben a korábbi összképet is módosítják. A nagy elődök (Rajeczky, Dobszay, Szendrei) munkájának lezárulását, illetve összegzését követően is folytatódik az intenzív forráskutatás és töredékfeltárás, van folytatója a zsolozsmakutatásnak, a miserepertoárok elemzésének és a paleográfiai vizsgálatoknak is. E sorok írója úgy látja, az imponáló előzmények ellenére akad e területen bőségesen tennivaló egy Rajeczky felfogása szerinti következő tricennium számára is.

ABSTRACT

GÁBOR KISS

IN THE WORKSHOP OF INSTITUTIONAL CHANT RESEARCH IN HUNGARY

In one of his last writings Benjamin Rajeczky discusses the research history of Gregorian chant in terms of 30-year periods (the usual time span of a generation). Starting from the end of the 19th century he arrives at Peter Wagner's comprehensive works, and continues with a discussion of the following tricennium (from the 50s), which was completed by the significant articles in *Musik in Geschichte und Gegenwart*. While in Wagner's opus the history of Gregorian chant appeared as a well-definable group of phenomena, in the articles of *MGG* it was rather the open questions and contentious issues that prevailed. The lack of knowledge and sufficient source material were felt and emphasized in each research area, e.g. concerning the initial evolution of the chant repertory, the history of the individual genres, the difference between the universal core repertory and local traditions, etc. Hungarian chant research began to develop along this path and formed its scholarly programmes and long-term strategies accordingly. Each project was directed towards a comprehensive study of the medieval Hungarian chant tradition, the systematic collection of its sources, the transcription and categorization and publication of all its melodies according to genre. These aims were realized in the formation of the different collections (microfilm collection, medieval melody collection, historical song collection), the musical classification and complete edition of the repertoires of several genres (hymns and sequences, antiphons, responsories, ordinary chants) as well as in some other important projects and publications (*Hungarian Music History I, Notated Sources of Hungarian Middle Ages, Music Notation in Medieval Hungary*, etc.). A precondition for such work of unusually great dimensions is the institutional background. Some of the main projects began under the auspices of the Folk Music Research Group founded by Zoltán Kodály, and none of these ambitious plans could have been carried out without the stable institutional background that the later Institute of Musicology provided for them.

Gábor Kiss began his career as a music teacher and a performer. From 1987 onwards he studied musicology at the Liszt Academy of Music in Budapest and graduated in 1992. He has been on the staff of the Department of Early Music in the Institute for Musicology in Budapest since 1994. He obtained his CSc degree from the Hungarian Academy of Sciences in 1998. In his dissertation he analyzed the medieval Hungarian repertoire of ordinary melodies in the context of Central European traditions and also gave a complete catalogue of the Central European ordinary melodies. His work was published in the series *Monumenta Monodica* in 2009. He has been responsible for the digitization of medieval sources since 1999. Since 2008 he has been editor of the series *Zenatudományi Dolgozatok* (Musicological Studies) and in 2009 he was appointed head of the Department of Early Music. He publishes regularly on medieval chant both in Hungarian and in foreign languages.

Ferenczi Ilona

BRASSÓTÓL EPERJESIG, PATAKTÓL SOPRONIG*

Vázlatos áttekintés a 16–17. századi egy- és többszólamú, vokális és instrumentális zenének a Zenetudományi Intézetben negyven éve folyó kutatásáról

Ha a *Magyarország Zenetörténete* sorozat megjelent első és második kötetének tartalmát összehasonlítjuk, rögtön szembetűnik, hogy a 16–17. századra jelentősen kiszélesedett a zene kutatási területe.¹ Bár a 16. század első felében a reformáció és a török terjeszkedése, valamint a kedvezőtlen gazdasági helyzet a középkori egyház és az iskolák működését nagymértékben befolyásolta, s a meggyengült intézményes rendszerben a zene szerepe is csökkent, a középkori szokáskeretek felbomlásával, a reformáció térnyerésével és terjedésével azonban új lehetőségek alakultak ki, új zenei műfajok és könyvműfajok jöttek létre. Ezeknek az új műfajoknak a kutatása, feltárása és közreadása jelentette az elsődleges feladatot a korszakkal foglalkozó magyar zenetörténészek számára.²

A reformáció hatása a magyarországi zenei életre mindenekelőtt az istentiszteleti gyakorlatban, a gyülekezeti énekben jelentkezett. Az istentiszteletek zenés részeiben egyre nagyobb helyet kapott a gyülekezet, a misetételek egy részét felváltotta az anyanyelvi strófás ének. A magyarországi reformátorok évtizedeken keresztül buzgólkodtak azon, hogy énekkönyveikkel, magyar nyelven írt zsoltárparafrázisaikkal megteremtsék a gyülekezeti éneklés alapjait. A terjesztés kívánalma vezetett új könyvműfajunk, az énekeskönyv megszületéséhez: a 17. század közepéig nagy számban jelentek meg az anyanyelvi, magyar, német, szlovák evangélikus és református, majd a protestáns törekvések ellensúlyozásaképpen a 17. század közepétől kezdve a katolikus énekeskönyvek. A 16. és 17. századi énekeskönyvek magyar nyelvű dallamait Csomasz Tóth Kálmán és Papp Géza adták ki egy-egy

* A Zenetudományi és Zenekritikai Társaság „Az intézményes zenetudományi kutatás Magyarországon” címmel, 2014. október 2-án megrendezett XI. tudományos konferenciáján elhangzott előadás szerkesztett változata.

1 A két kötet: *Magyarország Zenetörténete*, I.: *Középkor*. Szerk. Rajeczky Benjamin, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1988; *Magyarország Zenetörténete*, II.: *1541–1686*. Szerk. Bárdos Kornél, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990. – Jómagam csak két dolgozattal járultam hozzá a II. kötethez: „Zeneelméleti források a 16–17. századi magyarországi oktatásban” (139–143.); „Vokális többszólamúság. 16. századi emlékeink” (348–398.).

2 Annak ellenére, hogy a 16–17. század sokkal nagyobb kutatási területet kínált, az előmunkálatok, a forrásfeltáró kutatások az első köteténél kisebb lendülettel folytak, s ennek eredményeképpen a többszólamú, valamint a hangszeres források feldolgozása és kiadása a sorozatkötet megjelenését követő évek-re-évtizedekre maradt.

kötetben, még a Zenetudományi Intézet megalakulása előtt.³ Ezekben a kötetekben természetesen nemcsak az egyházi, hanem a világi, vagyis az epikus énekek és a históriák, így többek között Tinódi és Hofgreff énekei is helyet kaptak, amelyeket a nyomtatott forrásokból Szabolcsi Bence ismertetett még 1929-ben és 1931-ben.⁴ A 16–17. századi dallamok értékelése és a népzenevel való kapcsolatának kutatása már intézményes keretek között folytatódott, ennek eredményeképpen jelent meg Rajeczky Benjamin, Dobszay László és Szendrei Janka szerkesztésében az a kiadvány, amely a két század dallamaihoz köthető, a népi emlékezetben fennmaradt változatokat tartalmazza.⁵ A kiadvány meggyőző táblázataiból kiolvasható, hogyan kapcsolódnak össze és variálódnak a történeti és szájhagyomány útján fennmaradt dallamok. Mivel Csomasz Tóth Kálmán dallamtára több mint fél évszázaddal ezelőtt jelent meg, és mivel a megjelenés óta igen fontos forrás, Huszár Gál 1560–61-ben kiadott énekeskönyvének egyetlen fennmaradt példánya is előkerült,⁶ szükségessé vált, hogy ezt az alapkönyvet bővítve és átdolgozva újból kiadjuk. Az új kiadás közeli terveink között szerepel.

A reformáció nemcsak a gyülekezeti, hanem a liturgikus éneklésben is fontosnak tartotta az anyanyelv használatát. Ennek hatására jött létre másik új könyvműfajunk, a graduál, a reformáció sajátosan magyar zenei-liturgikus könyvműfaja. A graduálkönyvekben fordították le a középkori liturgia azon részeit, amelyek a reformáció hitelveivel megegyeztek, így túlnyomórészt a mellék-istentiszteletek, a primák és a vesperák tételeit, s csak néhány ordinárium-, illetve propriumtételt. A graduálok kutatását Csomasz Tóth Kálmán és Bárdos Kornél indította el,⁷ majd jómagam is bekapcsolódtam ebbe a munkába.⁸ A *Musicalia Danubiana* sorozatban

3 Csomasz Tóth Kálmán: *A XVI. század magyar dallamai*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1958 (Régi Magyar Dallamok Tára, I.); Papp Géza: *A XVII. század énekelt dallamai*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1970 (Régi Magyar Dallamok Tára II.). – A 16. század legjelentősebb énekeskönyvéből lásd az 1. fakszimilét a 386. oldalon.

4 A tanulmányok összegyűjtött írásai között is helyet kaptak, lásd Szabolcsi Bence: „Tinódi zenéje. A Tinódi dallamok hasonmásával és átírataival”; „A XVI. század magyar históriás zenéje. A Hofgreff-énekeskönyv dallamainak kritikai kiadásával”. In: uő: *A magyar zene évszázadai*, I.: *Tanulmányok a középkortól a XVII. századig*. Budapest: Zeneműkiadó, 1959, 39–100., 101–156.

5 Lásd Szendrei Janka – Dobszay László – Rajeczky Benjamin: *XVI–XVII. századi dallamaink a népi emlékezetben*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1979.

6 Fakszimile kiadását lásd Huszár Gál: *A keresztyéni gyülekezetben való isteni dicséretetek*. – Kálmáncsehi Márton: *Reggeli éneklések 1560–1561*. A kísérő tanulmányt írta Borsa Gedeon, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1983 (Bibliotheca Hungarica Antiqua, 12.).

7 Alapvető munkáikat lásd Bárdos Kornél – Csomasz Tóth Kálmán: „Az Eperjesi Graduál, I.: Gregorián kapcsolatok”; „Az Eperjesi Graduál, II.: Kórusok és népénekdallamok”. In: Szabolcsi Bence és Bartha Dénes (szerk.): *Kodály Zoltán 75. születésnapjára*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1957 (Zenetudományi Tanulmányok, VI.), 165–198., 199–264.; uők: »A magyar protestáns graduálok himnuszai”. In: Vargyas Lajos (szerk.): *Népzene és Zenetörténet*, III. Budapest: Editio Musica, 1977, 134–256. – Csomasz Tóth Kálmán az MTA megbízásából külön foglalkozott a graduálok zsolttáraival és antifónáival.

8 Legfontosabb összefoglaló tanulmányaim e témakörben: „Magyar nyelvű gregorián a 16–17. században”. In: Berlász Melinda és Domokos Mária (szerk.): *Zenetudományi Dolgozatok 1985*. Budapest: MTA ZTI, 1985, 62–71.; „Die ungarische Gregorianik im 16. und 17. Jahrhundert”. *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie*, 32. (1989), 158–165.; „A graduálkutatás története”. *Magyar Egyházzene*, VII. (1999/2000), 275–282.; „A magyar nyelvű gregoriánium kialakulása Huszár Gál énekeskönyvétől az Eperjesi

E N E K L E S E K CCCXXXIX
 MAS ANTIPHONA à Magnificatna

Stetit filius az te segit sed-
 ben biztunc, buk legunk nec ideien meg
 ne vrallyad az mi könyörgesünket, De
 szabadits meg minket minden veszedelem
 töl kegyelmes Christus. Fel magasi.
 Htt üij Har-

1. faksimile. Huszár Gál: A keresztyéni gyülekezetben való isteni dicséretnek és imádságok. *Komjátí*, 1574

az *Eperjesi graduál* és a *Ráday graduál* átírt és értelmezett anyaga jelent meg bevezető tanulmánnyal, más keretek között faksimile kötetrel együtt a *Kálmáncsai graduál*, a *Csurgói graduál* pedig CD-n.⁹ Az *Eperjesi graduál* lehetőséget nyújtott az egy- és többszólamú gyakorlat összefonódásának tanulmányozására: a gyülekezeti ének, a magyar nyelvű gregorián, a többszólamú passiók, német eredetű kanciók, francia zoltárok, továbbá magyarországi kompozíciók liturgikus felhasználási módjára.¹⁰

graduál (1574–1635)”. *Magyar Egyházzene*, XVIII. (2010/2011), 260–268.; „Gondolatok a magyar nyelvű gregorián öt évszázadáról – a XVI. század elejétől a XXI. század elejéig, a kialakulástól az újrahasznosításig”. In: Kovács Andrea (szerk.): *Hagyomány és megújulás a liturgiában és zenéjében*. A LFZE Egyházzene Tanszéke újraindításának 20. évfordulóján tartott szimpózium előadásai. Budapest, 2010. szeptember 8–10. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzenei Kutatócsoport, 2012, 133–139.

9 *Graduale Ecclesiae Hungaricae Epperiensis 1635*. Budapest: MTA ZTI, 1988 (Musicalia Danubiana, 9/A, B); *Graduale Ráday saeculi XVII*. Budapest: MTA ZTI, 1997 (Musicalia Danubiana, 16.); *Kálmáncsai graduál. 1622–1626*. A graduált átírta, jegyzetekkel ellátta és tanulmányt írt Ferenczi Ilona. Szerk. és tanulmányt írt Pap Gábor. Kecskemét: Nemzeti Kincseinkért Egyesület, 2005; *Csurgói graduál*. Megjelent CD-n, készült a csurgói Csokonai Vitéz Mihály Gimnázium Könyvtárában, 2000-ben.

10 Az *Eperjesi graduál* két többszólamú kancióját lásd a 2. faksimilén.



2. faksimile. Eperjesi graduál, 1635. Országos Széchényi Könyvtár, Fol. Hung. 2153

Tanulmányok készültek a 16. század közepéről fennmaradt első töredékekről,¹¹ a három helyen őrzött, de összességében is töredékes *Simontornyai graduál*ról,¹² a néhány évvel ezelőtt újból felfedezett és Sárospatakon őrzött *Tornai graduál*ról,¹³ az Országos Széchényi Könyvtárba szintén nemrég került *Ajaki graduál*ról,¹⁴

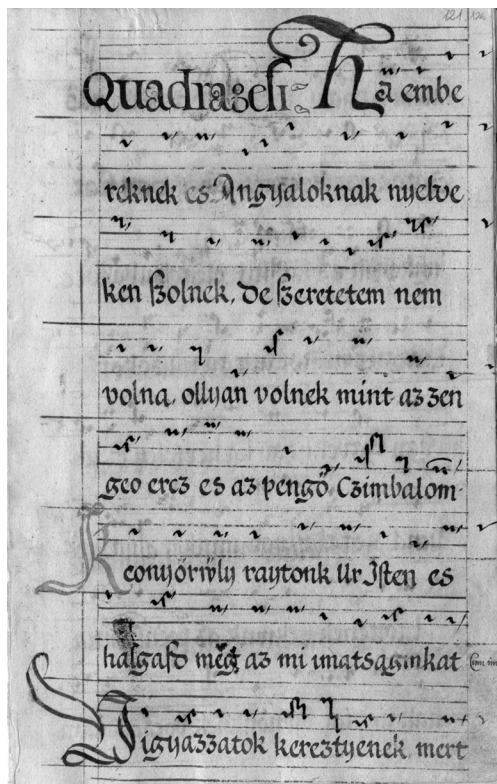
11 Vö. Dobszay László: „A magyar Graduál-irodalom első emléke”. *Magyar Könyvszemle*, 98. (1982), 100–112.; Ferenczi Ilona: „A csiksomlyói töredék mint reformációs emlék”. *Palócföld*, XLVII. (2001)/6., 521–525.; uő: Das Fragment aus Csiksomlyó als Reformationsdenkmal. Ungarische Präfationen und tropisierte Ite missa est-Sätze”. *Studia Musicologica*, XLIV. (2003), 47–62.; uő –

Haader Lea: „Magyar nyelvű introitus-töredékek Marosvásárhelyről (XVI. század közepe)”. In: Kiss Gábor (szerk.): *Zenatudományi Dolgozatok 2010*. Budapest: MTA ZTI, 2011, 57–72.

12 Ferenczi Ilona: „A simontornyai graduál-töredék”. *Magyar Zene*, 29. (1988)/3., 256–263.

13 Uő: „A Tornai graduál (1611–1613). Egy nemrég előkerült kolligátum 'ceremoniális' részének antifonái”. In: Kiss Gábor (szerk.): *Zenatudományi dolgozatok 2008*. Budapest: MTA ZTI 2008, 115–133. – A graduál böjti antifonáit lásd a 3. faksimilén a 388. oldalon.

14 Uő: „Das Gradual von Ajak. Eine ungarische liturgische Handschrift aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts”. *Studia Musicologica*, XLV. (2004), 303–329.



3. faksimile. Tornai graduál, 1611–13. Sárospataki Református Kollégium Tudományos Gyűjteményei, j. n.

a graduálok tropizált és kontrafaktum tételeiről,¹⁵ a graduáltételek értelmezési problémáiról,¹⁶ valamint a Huszár Gál énekeskönyv (1574) és az *Öreg graduál* összefoglaló szerepéről.¹⁷ A magyar emlékeken kívül rámutattunk az 1515-ben Ve-

- 15 Uő: „Tropus és kontrafaktum a 16–17. századi graduálokban”. In: Gupcsó Ágnes (szerk.): *Zenetudományi Dolgozatok 1999*. Budapest: MTA ZTI [1999], 209–216.; uő: „Salve regina – Salve rex. Tartalmi változtatások a magyarországi protestáns antifóna- és himnuszfordításokban”. *Magyar Egyházzene*, XI. (2003/2004), 397–406.; uő: „Salve regina – salve rex. Inhaltliche Veränderungen in den ungarischen protestantischen Antiphonen- und Hymnusübersetzungen”. *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie*, 44. (2005), 174–183.; uő: „*Conditor alme siderum*. Kiegészítés a 'Salve regina – salve rex' kontrafaktum-családdhoz”. *Magyar Egyházzene*, XVII. (2009/2010), 325–336.; uő: „*Conditor alme siderum*. Ergänzung zu der Kontrafaktur-Familie 'Salve regina – salve rex'”. *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie*, 51. (2012), 195–202.
- 16 Vö. uő: „Zenei helyesírás és 'variálás' a XVI–XVII. századi graduálokban”. In: Felföldi László és Lázár Katalin (szerk.): *Zenetudományi Dolgozatok 1988*. Budapest: MTA ZTI, 1988, 61–72.; uő: „Musikalische Rechtschreibung und 'Variierung' in ungarischsprachigen Gradualen des 16–17. Jahrhunderts”. *Studia Musicologica*, XXXII. (1990), 41–53.; uő: „Szövegkritikai avagy zenei értelmezési problémák a magyar graduálírodalomban”. In: Ács Pál és Székely Júlia (szerk.): *A Stollwerk Stoll Béla 80. születésnapjára*. MTA Irodalomtudományi Intézet – Balassi Kiadó 2008, 18–20.
- 17 Uő: „Ein Versuch zur Vereinheitlichung der Liturgie im Fürstentum Siebenbürgen in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts”. In: Erich Renhart – Andreas Schneider (szerk.): *Sursum Corda. Variationen zu*

lencében nyomtatott latin nyelvű *Psalterium Strigoniense* jelentőségére, amelyről biztosra vehetjük, hogy hasznosították a magyar nyelvű protestáns graduálok összeállításánál.¹⁸ Terveink között szerepel az első kéziratos graduál, a *Csáti graduál* megjelentetése,¹⁹ valamint a legfontosabb liturgikus zenei műfaj, a magyar nyelvű antifónák összkiadása.²⁰ A latin nyelvű gregorián továbbélésének kutatása továbbra is a Régi Zenei Osztály feladata.

Bár Magyarország a középkorban elsősorban egyszólamú zenei kultúrával rendelkezett, és a 16. század többnyire ezt örökölte, az európai zenei stílusok, ha több évtizedes késéssel, de hozzánk is elértek. Habár saját többszólamú stílusunk nem alakult ki, zenekultúránk az importált művek által is gazdagodott. A 16. századból csekély számú többszólamú zenei forrást ismerünk, azokat elsősorban a Felvidékről és Erdélyből. A *Bártfai Gyűjtemény* töredékesen fennmaradt szólamkönyvei mellett a legjelentősebb a pozsonyi Szt. Márton káptalan tulajdonában fennmaradt polifon vesperálé, az *Anna Hannsen Schuman kódex*. A kódex tételeinek többsége a vespera szertartásába tartozik: himnusz, antifóna, rezponzorium, magnificat, többszólamú zsoltár-recitáció, verzikus – officiumokban vagy műfaji sorozatokban. A kódexben mindössze két tételnél fordul elő szerzői név, a Josquin-tanítvány Mouton neve, a 16. század első feléből azonban több kompozíciót azonosítottunk: Josquin, Reneri, Finck, Dietrich, Walther, Morales, Richafort, Divitis, Claudin, Festa, Mahu műveit. A 244 művet tartalmazó kézirat kiadásán több évtizede dolgozunk.²¹

einem liturgischen Motiv. Für Philipp Harnoncourt zum 60. Geburtstag. [Graz:] Akademische Druck- und Verlagsanstalt und Andreas Schnider Verlags-Atelier, [1991], 342–348.; uő: „Kísérlet a liturgia egységesítésére az Erdélyi Fejedelemségben a 17. század első felében”. *Magyar Egházzene*, I. (1993/1994) 21–30.; Huszár Gál énekeskönyveinek liturgikus énekei – megjelenés alatt.

- 18 Vö. Ferenczi Ilona: „Az első „magyar énekeskönyv” – a *Psalterium Strigoniense*, mint a protestáns graduálok forrása”. In: Kiss Gábor (szerk.): *Zenetudományi Dolgozatok 2011*. Budapest: MTA BTK ZTI, 2012, 57–63.
- 19 A graduál jelentőségéről lásd uő: „Csát – Sárospatak – Budapest – Nyizsnij Novgorod – Sárospatak (Egy hányatott sorsú graduál kiadása elé)”. In: Kecskeméti Gábor – Tasi Réka (szerk.): *Filológia és textológia a régi magyar irodalomban*. Tudományos konferencia, Miskolc, 2011. május 25–28. Miskolc: Miskolci Egyetem BTK Magyar Nyelv- és Irodalomtudományi Intézet, 2012, 325–334.; uő: „Variáns vagy hiba? Mit, miért és hogyan egészítsünk ki vagy javítsunk? A legelső kéziratos graduál kiadása elé”. In: Kiss Gábor (szerk.): *Zenetudományi Dolgozatok 1978–2012*. Budapest: MTA BTK ZTI, 2014, 83–95.
- 20 Az összkiadás a Zenetudományi Intézet katalógusára támaszkodva 20 kéziratos és 7 nyomtatott forrás alapján készül. A katalógusról lásd uő: „A gregoriánkutatás mostohagyuermeke: az anyanyelvű gregorián. A magyar nyelvű graduálok katalógusa”. In: Kiss Gábor (szerk.): *Zenetudományi Dolgozatok 1978–2012*. Budapest: MTA BTK ZTI, 2014, 77–82. Az antifónákról megjelent tanulmányok: uő: „Az Eperjesi Graduál antifónáinak dallam- és szövegforrásai”. *Magyar Zene*, 23. (1982)/1., 49–69.; uő: „Középkori liturgikus szövegek továbbélése Magyarországon a reformáció első századában. Zsoltár- és evangéliumi antifónák, új kompozíciók levélbeli szövegekre”. In: F. Romhányi Beatrix és Kendeffy Gábor (szerk.): *Szentírás, hagyomány, reformáció. Teológia- és egyháztörténeti tanulmányok*. Budapest: Gondolat Kiadó, 2009, 232–240.
- 21 A forrásról eddig megjelent néhány tanulmány: uő: „Mehrstimmige Sammlung aus dem 16. Jahrhundert in Pressburg (Kodex Anna Hannsen Schuman)”. *Studia Musicologica*, XVII. (1975), 59–165.; uő: „Die Stile der Antiphonen und Psalmen im Kodex Anna Hannsen Schuman”. *Slovenská hudba*, 22. (1996), 345–363.; uő: „*Annae sanctae celebremus*. A pozsonyi Anna Hannsen Schuman-kódex egyetlen szöveg nélkül hagyott tételének azonosítása”. *Magyar Egházzene*, XVIII. (2010/2011), 367–374.

A motettikus többszólamúsággal foglalkozik továbbá a *Brassói graduále* függelékéről, valamint a marosvásárhelyi töredékes anyagról írt két dolgozat.²²

Magyarország intenzíven csak a 17. század folyamán kapcsolódott be az európai többszólamú zene vérkeringésébe. A Felvidéken német zeneszerzők műveit szerették be, másolták le, és a német nyomdák közvetítésével itáliai mesterek kompozícióival is megismerkedtek. Az idegen minták nyomán a hazai zenészek, zeneszerzők is gazdagították a repertoárt. A *Bártfai Gyűjtemény* négy felvidéki komponista, Zarewutius, Schimbraczky, Capricornus és Marckfelner műveit is megőrizte.²³ A bártfai orgonista, Zacharias Zarewutius három Magnificat-kompozíciója és hat motettája az itáliai Giovanni Gabrieli többkórusos technikáját követi. A műveket Murányi Róbert Árpád adta ki ugyancsak a *Musicalia Danubiana* sorozatban.²⁴

Az élő zenei gyakorlatra utal, hogy a zeneszerzők a mindennapi praxis követelményeit szem előtt tartva, az előadók számát és képességeit figyelembe véve átalakították, többnyire egyszerűsítették az importált művek zenei anyagát. Ezt példázza az erdélyi ferences szerzetes, Kájoni János működése is. Kájoni felvidéki tanulmányai révén nemcsak a magyarországi, hanem az európai zenére is kitekintéssel rendelkezett, és széles körű műveltséggel, stílusismerettel látott hozzá a különböző rendeltetésű egyházi énekeskönyvek összeállításához, lejegyzéséhez vagy kiadásához, új művek komponálásához. Egyik gyűjteményét, az *Organo Missalét* Richter Pál adta közre,²⁵ a másik, az ún. *Kájoni kódex*, román–magyar együttműködéssel, Saviana Diamandi és Papp Ágnes kiadásában jelent meg a *Musicalia Danubiana* sorozatban.²⁶ A kódex egyházi darabjai szintén sokféle stílust képviselnek; megtalálható benne az itáliai monódia, a többkórusos technika, a német motetta (többek között Viadana, Grandi, Banchieri, Hassler, H. Praetorius, Schütz művei), barokk egyházi énekek, a ferences rend számára készült egyszerű *Patrem*-tételek. A világi darabokat a különböző nemzetiségű népi és nemesi táncok, valamint az egyházi énekekkel is kapcsolatban álló világi szövegű dallamok, szinfóniák, canzonák, fúgák és fantáziák képviselik.

22 Uó: „A Brassói Graduale többszólamú függeléke”. In: Berlás Melinda és Domokos Mária (szerk.): *Zenetudományi Dolgozatok 1980*. Budapest: MTA ZTI, 1980, 223–245.; uó: „Vokális és instrumentális művek egy marosvásárhelyi kolligátumban”. In: Berlás Melinda és Domokos Mária (szerk.): *Zenetudományi Dolgozatok 1981*, Budapest: MTA ZTI, 1981, 17–32.

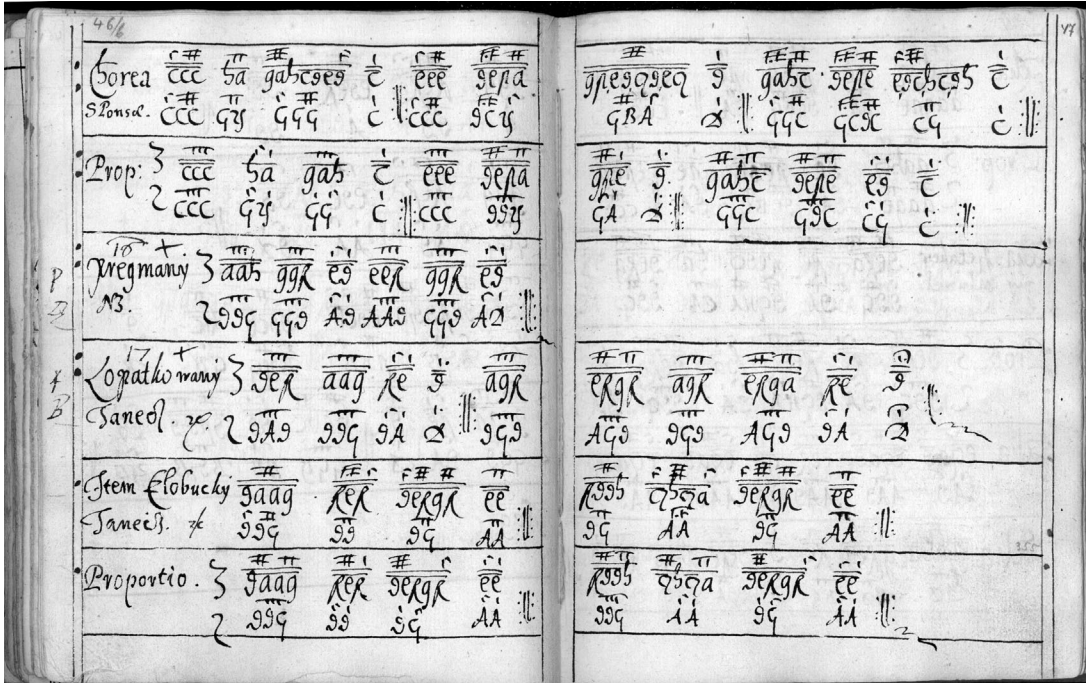
23 A *Bártfai Gyűjtemény* kéziratos és nyomtatott műveinek katalógusát lásd Róbert Árpád Murányi: *Thematisches Verzeichnis der Musiksammlung von Bartfeld (Bártfa)*. [Bonn]: Gudrun Schröder Verlag, [1991] (Deutsche Musik im Osten, 2.).

24 Zacharias Zarewutius (1605?–1667): *Magnificats and Motets*. Közr. Murányi Róbert Árpád, bev. Ferenczi Ilona és Murányi Róbert Árpád. Budapest: MTA ZTI, 1987 /*Musicalia Danubiana*, 8./.

25 *Organo Missale Fratris Patris Joannis Kaioni Ordinis Minorum Organistae et Organifabri Guardiani Conventus Mikhaziensis Anno 1667*. Közr. Richter Pál, Csíkszereda: Státus Könyvkiadó [2005] (Csíksomlyói Ferences Kolostor Kincsei, 3.).

26 *Codex Caioni saeculi XVII (facsimile)*. Közr. Saviana Diamandi, bevezető tanulmányok Saviana Diamandi és Papp Ágnes. Bucureşti: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România – MTA ZTI, 1993. (*Musicalia Danubiana* 14/a.); *Codex Caioni saeculi XVII (transcriptiones)*. Közr. Saviana Diamandi és Papp Ágnes. Budapest: Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România – MTA ZTI, 1994. (*Musicalia Danubiana* 14/b I, II.)

Ugyancsak nemzetközi együttműködésben, a pozsonyi Hulkó Mártával készült a másik vegyes gyűjtemény, a *Vietoris tabulatúrás könyv* közreadása,²⁷ amelynek második kiadását tervezzük most a *Musicalia Danubiana* sorozatban.²⁸ A szerényebb tartalmú soproni *Starck virginálkönyvet* a lejegyző, Johann Wohlmuth egyetlen fennmaradt kompozíciójával együtt néhány évvel ezelőtt jelentettük meg.²⁹



4. faksimile. *Vietoris tabulatúrás könyv*. Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára, Kézirattár, K 88

Végül egy másik soproni vonatkozású zenésszel-zeneszerzővel kapcsolatban említenünk kell egy külön zenei műfajt, az alkalmi kompozíciókat. Amikor Andreas Rauch 1628-ban Sopronban letelepedett, magával hozta az előző évben Nürnbergben kiadott *Musicalisches Stambbüchlein* kötetet, az alkalmi zenék különleges

27 *Tablatura Vietoris saeculi XVII*. Közr. Ferenczi Ilona és Marta Hulková. Bratislava: Opus, 1986 (*Musicalia Danubiana*, 5.). A bevezető tanulmány külön megjelent: *Studia Musicologica*, XXIX. (1987), 107–136. – A tabulatúrás könyv néptáncaihoz lásd a 4. faksimilét.

28 Az első kiadás óta megjelent legfontosabb tanulmányom: Ferenczi Ilona: „Die Umformung der slowakischen Kirchenlieder im Laufe der Arbeiten am *Tabulaturbuch Vietoris*”. In: Marta Hulková (szerk.): *Musicalia Istropolitana X–XI. Bratislava 2011–2012*. [Bratislava:] Univerzita Komenského, Filozofická fakulta Katedra hudobnej vedy, [2013], 415–424.

29 *Starck Virginal Book (1689) Compiled by Johann Wohlmuth; Johann Wohlmuth: Miserere (1696)*. Budapest: MTA ZTI, 2008 (*Musicalia Danubiana*, 22.). – A *Miserere* kompozíció Organo szólamát lásd az 5. faksimilén a 392. oldalon.



5. faksimile. Johann Wohlmuth: Miserere, Organo szólam.
Soproni Evangélikus Levéltár, M 027

gyűjteményét, amelynek darabjait pártfogói, barátai, a helyi (Bécs környéki) előkelőségek, polgárok és rokonok esküvőjére, születésnapjára, vagy hálája kifejezésékként komponált.³⁰ A soproni városi tanácsnak ajánlott műveinek többsége elveszett, ismerjük viszont a soproni országgyűlés megnyitására készült *Concentus votivus* című ünnepi zenéjét.³¹ Magyarországon elsősorban a Felvidékről maradtak fenn köszöntők, ünnepi zenék, amelyekről három rövid dolgozat számol be.³² Ezek az alkalmi kompozíciók szerény technikai követelményekkel megírt, basso

30 Modern kiadását lásd Andreas Rauch: *Musicalisches Stammbüchlein* (1627). Közr. Sas Ágnes és Jancsovics Antal, bev. Bárdos Kornél, Ferenczi Ilona, Mollay Károly. Budapest: MTA ZTI, 1983 (Musicalia Danubiana, 2.).

31 Az 1634. december 18-án előadott mű egyetlen fennmaradt példányáról lásd RISM R 340. Andreas Rauch két újévi köszöntőjét regisztrálja RISM R 344, 345.

32 Ferenczi Ilona: „Plausus poli et soli” – Magyarországi zenés születésnapi köszöntő”. *Magyar Zene*, 21. (1980)/3., 313–318.; uő: „Ünnepi köszöntő zenék a 17. századból”. *Magyar Zene*, 31. (1990)/2., 117–129.; uő: „Threnodia. Párbeszédés siratóénekek egy soproni lelkész halálára Heinrich Schütz korából”. In: Papp Márta (szerk.): *Zenatudományi Tanulmányok Kroó György tiszteletére*. Budapest: Magyar Zenatudományi és Zenekritikai Társaság, 1996, 19–25.

continuóval ellátott kora barokk énekek, többszólamú vokális darabok, olyanok, amelyek majd 1711-ben Esterházy *Harmonia caelestis* gyűjteményében is megjelennek.³³

Mivel a 16–17. század zeneéletéről legbősegebben a leltárak és katalógusok, vagyis a másodlagos zenei források tanúskodnak, kutatásunkba ezeket is be kellett vonnunk.³⁴ Az effajta, zenére vonatkozó emlékek elsősorban felvidéki és erdélyi városok evangélikus és katolikus templomainak, kolostorainak könyvtárában maradtak fenn. A főként gazdasági célból, új személy, orgonista, kántor hivatalba állásakor vagy a hivatal átadásakor készült leltárak és katalógusok kéziratos és nyomtatott zeneművek (több ezer mű!) címét őrizték meg, azokét is, amelyek azóta megsemmisültek, eltűntek, vagy máshová kerültek. Az effajta másodlagos zenei források fontosságát felismerve készítettünk tanulmányt egy soproni leltárról,³⁵ amelynek címe egyben a leltárban fellelhető művekre utal.³⁶

A 17. század óta eltelt évszázadok alatt a zenei emlékek, kották, hangszerek, feljegyzések, vagyis az elsődleges és másodlagos zenei források nagy része elpusztult vagy elkallódott. A megmaradt források többsége a mai Magyarország határain túl keletkezett vagy maradt fenn, ami évtizedeken keresztül nehezítette a tanulmányozást. Így ezeknek, illetve a későbbi századoknak a kutatásánál is, bár a nagy Magyarország területében gondolkodtunk, de általában az időközben lecsökkent terület hivatalos anyanyelvét – és természetesen a latin nyelvet – vettük figyelembe, és elhanyagoltuk az akkoriban hozzánk tartozó nemezetektől fennmaradt forrásokat. A teljes forrásanyag feltárásával és értékelésével kívánatos volna, hogy nemzetközi összefogással közös közép-európai zenetörténeti munka készüljön.³⁷

33 Modern kiadását lásd Pál Esterházy: *Harmonia Caelestis*. Közr. Sas Ágnes, a latin szöveget gondozta Déri Balázs, Budapest: MTA ZTI, 2001 (*Musicalia Danubiana*, 10.).

34 A felvidéki katalógusokat szlovák kollégáink dolgozták fel, lásd Jana Kalinayová und Autorenkollektiv: *Musikinventare und das Repertoire der mehrstimmigen Musik in der Slowakei im 16. und 17. Jahrhundert*. Bratislava: Slowakisches Nationalmuseum Musikmuseum, 1995.

35 A soproni inventárium 1629-ből maradt ránk, abból az évből, amikor Valentin Wigeleb kántor hagyatékáról készítettek bírósági leltárt, amely az azóta nyoma veszett kottaanyag kötetének címét tartalmazza. (Wigeleb 1621-től 1629-ig töltötte be a soproni kántori állást.) Az 1629. szeptember 11-én készített inventárium lelőhelye: Győr-Moson-Sopron Megye Soproni Levéltára, jelzete: 1015/a 2 (Szent György számadások 1629/31. évi Gerichtsbuch), 69/b, 70b–71/b. Közli Bárdos Kornél: *Sopron zenéje a 16–18. században*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984, 45–48. – Bárdos Kornél Sopron monográfiáját készítve, levéltári kutatásai közben további adatokat talált a város és az egyház számára vásárolt művekről, a jegyzőkönyvben említett köszöntő zenékről, a számadáskönyvekben feljegyzett vásárlási és kötésjavítási bizonylatokról, a kiadókkal folytatott kottaelszámolásról.

36 Ferenczi Ilona: „Muzsikáló tömjénező és az adriai szirének. Motetták, madrigálok, zsoltárok és canzonetták egy soproni kántor kottatárából (a 17. század első negyede)”. *Magyar Egyházzene*, XI. (2003/2004), 407–416. A cím Andreas Rauch és Sisto Visconte egy-egy művét idézi: *Thymiaterium musicale, Das ist: Musicalisches Rauchfäßlein...*, valamint *Le sirene adriatiche...*

37 Ezzel a problémakörrel foglalkozik mind ez idáig három fórumon is megjelent cikk: Ferenczi Ilona: „Kicsoda hengeríti el nekünk a követ?” – Ami egy huszonöt évvel ezelőtti előadásból kimaradt”. *Magyar Zene*, 47. (2009)/1., 55–60.; „Kicsoda hengeríti el nekünk a követ?” Ami egy huszonöt évvel ezelőtti előadásból kimaradt. – Gondok a negyedszázados szlovák-magyar zenei együttműködésben”. *Magyar Sion*, Új folyam 4. (XLVI), Esztergom–Pozsony (Bratislava) 2010, 243–248.; „Wer wälzet uns den Stein?” Problémy slovensko-maďarskej spolupráce v oblasti hudobnohistorického výskumu”. *Slovenská hudba*, 39. (2013), 317–322.

ABSTRACT

ILONA FERENCZI

FROM BRASSÓ TO EPERJES¹, FROM PATAK TO SOPRON

A Sketching Survey of the Research Work Done by the Institute for Musicology over the Past Forty Years into the Homophonic and Polyphonic Vocal and Instrumental Music of the 16th and 17th Centuries

The first and second volumes of the series *Magyarország zenetörténete* (History of Music in Hungary) were published in 1988 and 1990. Editing both volumes required extensive work involving the exploration of sources and their assortment. Much of the work needed for the second volume containing the music of the 16th and 17th centuries remained yet to be done when the volume appeared. This brief survey describes the work done since. – In Hungary one of the achievements of the reformation was the appearance of congregational hymn books in Hungarian, followed by songbooks containing secular songs, epic songs and love songs. The Hungarian hymns and secular songs of the 16th century were published in 1958 by Kálmán Csomasz Tóth, since when an important source, the Gál Huszár songbook (1560) has been found, on the basis of which a new augmented edition is being prepared taking its song repertoire into account. The liturgical items translated from the Latin Gregorian chant and used by the protestants survive in graduals and gradual-like songbooks. At the centre of research stands also the compilation of the graduals, further the musical and linguistic presentation. One of the graduals, the *Eperjes gradual*, has notated in it, alongside items of chant in Hungarian and congregational hymns, also German cantos, Geneva psalms, passions in four vocal parts and new compositions from Hungary with Hungarian texts. This gradual and its rich contents was published as part of the series *Musicalia Danubiana* in 1982. Prepared for this series were the polyphonic pieces in the *Anna Hannsen Schuman codex* from Pozsony, Bratislava (before 1571), and also the magnificats and motets of the Hungarian composer Zacharias Zarewutius (1605?–1667) who carried on the tradition of Italian vocal polyphony. Also included were the sacred and secular compositions from the mixed collections from the 17th century, the *Codex Caioni*, the *Vietoris tablature book* and the *Starck virginal book*. Finally, research has extended to occasional compositions and the examination and assessment of estates archive material preserving the titles of musical works, and inventories containing a stock of musical instruments.

Ilona Ferenczi, researcher of the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, former lecturer at the F. Liszt University of music in Budapest (the history of Hungarian music, paleography, the connections between folk and art music). Her main field of research is centred on Hungarian music of the 16th and 17th centuries, both vocal and instrumental. She has published sources in the series *Musicalia Danubiana* and studies in *Magyar Zene*, *Studia Musicologica*, *Slovenska hudba*, *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* and in several miscellanies.

1 Both are towns in the former Hungary: Brassó – now Braşov, Romania, Eperjes – now Prešov, Slovakia; Patak is the historical and shortened name of the Hungarian town Sárospatak.

Komlós Katalin

TONUS PRIMUS HAYDN HANGSZERES ZENÉJÉBEN*

A német zeneteoretikus, Johann David Heinichen írja *Neu erfundene und gründliche Anweisung ...* című traktátusában 1711-ben: „Minden moll hangnemben természetesen az illető darab hangnemének kis szextjét kell alkalmazni, ahol az nincs eleve jelezve az előjegyzésben.”¹ Heinichen véleménye szerint tehát a moll dóros formája már nem elfogadható, akkor sem, ha az előjegyzés (vagy annak hiánya D tonalitású művekben) ennek ellentmond. A megállapítás ugyanakkor azt is jelzi, hogy előjegyzés tekintetében a dórt és a mollt alig különböztették meg a korai 18. században. A moll hangnemű kompozíciók nagy része még a késői barokkban – beleértve J. S. Bach műveit – sem tartalmaz előjegyzést, ha d-mollban van, vagy csak egy *bét*, ha g-mollban. A barokk kompozíciós és notációs gyakorlat oly sok más elemével együtt ez a szokás is él még Joseph Haydn műveiben. Megtaláljuk korai billentyűs szonátái közül legalább kettőben (Hob. XVI:3 és 14 Menuet tételeinek Trio szakaszában) és a korai szimfóniák és barytontriók számos tételében.

A dór/moll dichotómia azonban csak egy része volt annak az elnyúló polémiának, amely a modális rendből a tonálisba való hosszú és lassú átmenetet kísérte. Az egyházzeneszek a hagyományos álláspontot képviselték. Andreas Werckmeister például 1700 körül írt számos értekezésében kifejti a modális szisztéma értékeit, de ugyanakkor a modern gyakorlattal is tisztában van, amikor terminológiai kérdéseket tárgyal:

Ma [...] igazán csak négy hangsor használatos: a mixolíddal kevert ión, és az eollal kevert dór. [...] Ezért valójában nem több, mint két hangsor létezik. [...] Egyes muzsikusok *dúr*nak és *moll*nak nevezik őket. [...] Tekintve hogy ezek a terminusok már egészen elterjedtek, valószínű rögzülni is fognak.²

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság Somfai László 80. születésnapja alkalmából 2014. október 6-án, a Zenetudományi Intézet Bartók-termében „About and Around Haydn & Bartók” címmel rendezett nemzetközi konferenciáján, angol nyelven elhangzott előadás magyar változata.

1 Johann David Heinichen: *Neu erfundene und gründliche Anweisung [...] zu vollkommener Erlernung des General-Basses*. Hamburg: Schiller, 1711, 199.; idézi Joel Lester: „The Recognition of Major and Minor Keys in German Theory, 1680–1730”. *Journal of Music Theory*, 22/1. (1978), 79.

2 Andreas Werckmeister: *Musica mathematica*. Frankfurt–Leipzig, 1687), 124–125.; idézi Lester: i. m., 68.

Mégis, mint ismeretes, J. S. Bach a *Wohltemperiertes Clavier* I. kötet címlapjának híres megfogalmazásában a következőképpen definiálja a dúr és moll hangnemeket 1722-ben: „Praeludia, und Fugen durch alle Tone und Semitonia, So Wohl *tertiam majorem* oder *Ut Re Mi* anlangend, als auch *tertiam minorem* oder *Re Mi Fa* betreffend.” (Bach valószínűleg elődjének, Johann Kuhnaunak a terminológiáját vette át, aki azt *Clavier-Übung* gyűjteményeiben használta.)

A konzervatív álláspontra Heinichen mellett legeltökéltebb ellenzője Johann Mattheson volt. 1713-ban, a *Neu-Eröffnete Orchestre* lapjain támadást intézett a modális gondolkodást képviselő „régis iskola” ellen, és a 24 dúr és moll hangnem mellett érvelt a kortárs zene helyes megértése érdekében. „A régiek ostobaságát alig lehet elhinni, még kevésbé megbocsátani”, írta heves felháborodással.³ Ez kemény küzdelem kezdetét jelentette.

Két évvel később az erfurti orgonista, Johann Heinrich Buttstett válaszolt Mattheson munkájára *Ut, mi, sol, re, fa, la, tota musica et harmonia aeterna* című értekezésével, amelyben elutasítja a hamburgi teoretikus „téves nézeteit”. Mattheson 1717-ben visszavágott *Das beschützte Orchestre* című kötetével, amelynek címlapján nagy sűrű díszesleg Guido d’Arezzo, a hexachord szótagok, és az egyházi hangsorok emlékére. A provokatív szöveget Mattheson 13 prominens kortárs muzsikusként ajánlotta (többek között Fux, Händel, Heinichen, Kuhnau, Telemann nevét olvashatjuk), véleményüket kérve az álláspontjáról. A legjelentősebb válasz a bécsi Hofkapellmeisteről, Johann Joseph Fuxtól érkezett.

Fux, aki a század első felében Ausztria zenei életének központi alakja volt, az egyházzene nagy római tradícióját képviselte: hatalmas elméleti tudása mélyen gyökerezett a régi modális rendszerben. Matthesonnal levelezés formájában folytatott vitája (1717/18) a kor hagyományos és haladó szemlélete közt kialakult konfliktus ékesszóló megfogalmazása. Fux élete végéig tartotta magát az elveihez. Legfontosabb elméleti munkája, a *Gradus ad Parnassum* (1725) a Régi Iskola emlékműve: az ellenpont tudományát *tonus primus*ban írt *cantus firmus*szal kezdi; Aloysius mester – azaz Palestrina – megfogalmazásában D-ben (*la, sol, re*).

NB. Említésre érdemes, hogy a hangnemkarakterek leírásánál (*Das Neu-Eröffnete Orchestre*) Mattheson az „egyházi hangnemek” (*tuoni delli moderni*) 17. századi rendjét veszi alapul, ami szintén D tonalitással kezdődik. Mattheson három nevet is ad neki (*tonus primus; D.moll; Dorius*), majd a sort folytatja a G.moll (*transpositus dorius*), A.moll (*Aeolius*), és így tovább.

A zeneszerző és elméletíró Fux nagymértékben hatott Haydn muzsikusi/szakmai fejlődésére. Bár 1741-ben elhunyt, művei és tekintélye az 1740-es években még mindig meghatározták a Stephansdom zenei arculatát, amikor a fiatal Haydn énekes fiúként ott működött. Később, autodidakta éveiben a *Gradus ad Parnassum* lett kontrapunktikus stúdiumainak a Bibliája, amely lerakta számára a „tudós” komponálás alapjait. Tanulóként és tanárként egyaránt használta. Rövid kivonatot készített belőle pedagógiai célokra, *Elementarbuch der verschiedenen Gattungen des*

3 Johann Mattheson: *Das neu-eröffnete Orchestre...*, Hamburg, 1713, 245. o.; idézi Lester: i. m., 86.

Contrapuncts aus den größeren Wercken des Kappm. Fux, von Joseph Hayden zusammengezogen címmel. A könyvecske (1789) Haydn tanítványának, F. C. Magnusnak a kézírásában maradt fenn az Esterházy Archívum részeként; ma az Országos Széchényi Könyvtár őrzi.

Udvari pozícióit megelőzően a fiatal Haydn lényegében egyházi muzsikus volt: a régi stílusokban való gyakorlati tapasztalat párosulva az ellenpontban szerzett technikai tudással szilárd alapot adott a zeneszerzés műveléséhez. Ennek a jártaságnak a hangszeres zenére való alkalmazása új feladat volt a számára. David Wyn Jones hívja fel a figyelmet annak a Haydn pályáján bekövetkezett hirtelen fordulatnak a jelentőségére, amelyet a Moržin gróf karmesterévé való kinevezés jelentett az 1750-es évek végén. Wyn Jones szavaival: „A Kapellmeisterré válás egy arisztokrata udvarban új és egyben váratlan kihívás lehetett. Fordulópontot jelzett nemcsak Haydn, hanem végső soron az egész zenetörténet számára.”⁴

A következő kis áttekintésben azt a gondolatot próbálom felvetni, miszerint Haydn d-moll lassú tételei közül nem egy (elsősorban a kontrapunktikus szerkezetűek) őrzi az európai zenetörténet első egyházi hangsorának, a *tonus primus*nak az archaikus arculatát. Ez Haydn barokk típusú tételeinek nagy családjában is külön csoportot jelent, amelyet lineáris szólamírás jellemez, gyakran ellenpontos technikával írt kompozíciós gyakorlat formájában. A régi tradíció számos eleméhez hasonlóan ez a kötött stílus is Haydn művészi nyelvének része maradt, pályája végéig.

A „tonus primus” tételek olyan monotonális, D hangnemű, 3 vagy 4 tételes ciklusokban fordulnak elő, amelyek lassú tétele d-mollban van (a releváns billentyűs szonáták, triók, szimfóniák és vonósnégyesek listáját lásd az 1. táblázatban a 398. oldalon.) Az egész ciklust meghatározó közös tonalitás önmagában barokk jellegzetesség, a billentyűs műfajokból vett műveknek azonban ezen túl is van egy még feltűnőbb közös vonása: a II. és III. tétel mind a hat kompozícióban *attacca* kapcsolódik egymáshoz.⁵ A szonáták középtételeire nem jellemző a kontrapunktikus írásmód, a határozottan barokk karakter azonban igen, amint azt Somfai László is hangsúlyozza könyvében.⁶ A Hob. XVI:24 és 33 *Adagio* tételei a retorikus stílus erősen expresszív példái; a Hob. XVI:37 nevezetes *Largo e sostenuto* tétele a francia nyitány modorát mímeli. A d-moll triótételek újabb közös vonást mutatnak: mindhárom 6/8-os metrumban íródott, *Andante* (Hob. XV:7 és 24), illetve *Andantino piú tosto Allegretto* (Hob. XV:16) megjelöléssel.

Talán a legkorábbi tétel, amelyet „kontrapunktikus tanulmány 1. modusban” néven nevezhetünk, a 4. szimfónia *Andantéja*. (A tételnek történetesen nincs előjegyzése, ahogy a 19. szimfónia *Andantéjának* sincs, bár mindkettő d-mollban van.)

4 David Wyn Jones: *The life of Haydn*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, 29.

5 Bizonyos hangnemek bizonyos tételtípusokhoz vagy ciklikus szerkezetekhez való kapcsolódása nem ritka Haydn billentyűs zenéjében, ha nem is mindig ilyen széles skálán. Az e-moll például szintén ilyen hangnem. A Hob. XVI:31 szonáta *Allegretto* tételének a lineáris ellenpontját idézi vissza mintegy húsz évvel később a Hob. XV:28 trió rendkívüli, passacagliaszerű középtétele; mindkettő az E-dúr főhangnem *minore* változatában, e-mollban áll.

6 Somfai László: *Joseph Haydn zongoraszonátái*. Budapest: Zeneműkiadó, 1979, 257–259.

Monotonális billentyűs szonáták és triók D hangnemben,
minore középtétellel és *attacca* kapcsolattal a II. és III. tétel között:

Hob. XVI:24, II. tétel: Adagio, ♩

Hob. XVI:33, II. tétel: Adagio, 3/4

Hob. XVI:37, II. tétel: Largo e sostenuto, 3/4

Hob. XV: 7, II. tétel: Andante, 6/8

Hob. XV:16, II. tétel: Andantino piú tosto Allegretto, 6/8

Hob. XV:24, II. tétel: Andante, 6/8

Monotonális szimfóniák D hangnemben, *minore* lassú tétellel:

Hob. I:4, II. tétel: Andante, 2/4

Hob. I:19, II. tétel: Andante, 2/4

Hob. I:70, II. tétel: Andante, 2/4

Monotonális vonósnégyesek D hangnemben, *minore* lassú tétellel:

Op. 20/4, II. tétel: Un poco adagio e affettuoso, 2/4

Op. 33/6, II. tétel: Andante, ♩

Op. 50/6, II. tétel: Poco Adagio, 6/8

1. táblázat

A négyszólamú partitúrában csak vonósok szerepelnek, de a brácsa az egész tételben a basszust kettőzi, így lényegében háromszólamú vonóstrióról van szó, két hegedűre és basszusra.⁷ A tempó és a karakter *Andante*, 2/4 – megint csak egyformán a három szimfóniatételben (No. 4, 19, 70). A lépegető basszus fölött a 2. hegedű következetesen szinkópált mozgásban halad, rendületlenül, elejétől végig, az ellenpont 4. fajtája szerint (*1. kotta*). Az 1. hegedű a 2. ütemben lép be egy magas, tartott hanggal, amely felső orgonapont benyomását kelti, de hamarosan kiderül, hogy a lefelé hajló, graciózus főtéma kezdőhangja. Az egyszerű kis szonátaforma erre a dallamból és kétszólamú ellenpontból mint kíséretből álló háromszólamú szerkezetre épül.

A kontrapunktikus d-moll lassú tétel összehasonlíthatatlanul komplexebb, igazán grandiózus példája a 70. szimfónia *Andantéja*. Valójában az egész négytétel ciklus a régi és az új stílus kivételesen sikeres integrálása, D hangnemben. Az eleven, *Vivace con brio* nyitótételt (szonátaforma) Haydn egyik legnagyobb kontrapunktikus teljesítménye követi, majd a Menuet után a finálé egy hasonlóan nagyszabású hármasszólamú d-mollban („à 3 Soggetti in contrapunto doppio”), amelyet rövid bevezető és záró szakasz keretez.

A II. tétel kéttémás variációk sorozata. Az első, kéttágú formában írt moll rész szigorúan felépített kontrapunktikus konstrukció: Haydn „Specie d'un

7 Ez a hangszerelés gyakori a korai szimfóniák lassú tételeiben, lásd No. 27, 20, 107, 32, 12, 33.

Andante

VI. I
VI. II
Vla
Basso

1. kotta. J. Haydn: D-dúr szimfónia, No. 4, II. tétel

canone in contrapunto doppio” felirattal látta el. Az alapanyag egy nyolcütemes, kétszólamú egység, amely szólamcserére, azaz kettős ellenpontra alkalmas. A két szólamot a vonósok mutatják be az első 8 ütemben, majd a következő 8 ütem szólamcseréje két további belső szólammal bővül négyszólamú ellenponttá. A kéttagú forma második része (6+8 ütem) magasabb szinten ismétli meg az első rész texturális *crescendóját*: a háromszólamú „b” szakasz visszavezet a nyolcütemes kezdőrészhez, amely most a teljes zenekar gazdag hangzásába ágyazva szólal meg. Az ezt követő variációk (a teljes forma *minore–Maggiore–minore’–Maggiore’–minore’*) megtartják a d-moll téma alapszerkezetét, míg a *canto fermo* és a *contrapunto* szólam harmincketted-aprózásai az ellenpont 3. fajtáját követve szerveződnek. A tétel egésze, Haydn kedvelt *minore/Maggiore* dualitásával, a *stile antico* kiemelkedő példája a klasszikus szimfónia műfajában.

Andante
Specie d’un canone in contrapunto doppio

VI. I
VI. II
Vla
Bassi

p

con sordino

Vla 8

2. kotta. J. Haydn: D-dúr szimfónia, No. 70, II. tétel

A d-moll középtételt tartalmazó zongoratriók később keletkeztek, mint az imént tárgyalt szimfóniák. A legkorábbi mű, a Hob. XV:7 *Andante* tételle a *siciliano* típusú képviseli, akár az Op. 50/6-os vonósnégyes *Poco Adagio*-ja. Ami a régi stílusú

kontrapunktikus írásmódot illeti, a Hob. XV:16 fuvolatrió *Andantino più tosto Allegretto* tétele a Fux-féle tanítás mintapéldája. Egyes részeit illusztrációként lehetne csatolni a *Gradushoz* mint az ellenpont 1., 2., és 3. fajtájának kompozíciós megoldásait. A 4+4 ütemes, szimmetrikus szerkezetű témát a billentyűs hangszer mutatja be, a balkéz lépegető basszusával kísérve, „hangjegy hangjegy ellen” modorban. A variált ismétlésekkor (az expozícióban, majd később a reprízben) a témát a fuvola veszi át, a billentyűs jobb kéz pedig belső kontrapunktikus szólamként funkcionál a dallam és a basszus között, először tizenhatodokban, majd harminckettedekben, az ellenpont 2. és 3. fajtája szerint (3. kotta). Az expozíció párhuzamos dúrba helyezett második témacsoportja folyamatos triolamozgásban halad, miközben a szólamok imitációs módon körülfonják egymást. Még a záró motívum parallel szextekben ereszkedő, kromatikus menete is a barokkból jól ismert *passus duriusculus* figurát idézi fel.

Andantino più tosto Allegretto

3. kotta. J. Haydn: D-dúr trió, Hob. XV:16, II. tétel

Véleményem szerint ez a kompakt kis tétel mint kontrapunktikus tanulmány csakis *tonus primus*ban íródhatott. A régi hangsor alkalmazása ugyanolyan lényeges szerepet játszik a „tanult” stílus megteremtésében, mint maga az ellenpontos szerkesztés.

A vonósnégyesek d-moll lassúi közül az Op. 20/4-es *Un poco adagio e affettuoso* jelzésű variációs tétele a legfigyelemreméltóbb. (Az egész sorozatra jellemző a barokkos szellem, amit leginkább a három fúgafinálé fémjelez.) Maga a téma nem különösebben archaikus, bár a nemes dallam és a nyugodtan lépegető basszus komolyságot sugároz. A három variáció bőséges alkalmat kínál a hangszerek közti kontrapunktikus játékra, az eredeti téma visszatérését követő, különleges coda pedig kromatikus szekvenciákat, és egyéb preklasszikus elemeket tartalmaz. (Matthew Head a Haydn „egzoticizmusairól” írt esszéjében a kvartett *Menuetto: Allegretto alla zingarese* tételét elemzi az „akadémikus kontrapunkt” szemszögéből. A cigányos elemek mellett hangsúlyozza a rafinált textúra furfangos imitációit és kánonikus eszközeit.)⁸

A régi stílus sokkal kevésbé jellemző az Op. 20-tól igen különböző Op. 33-as sorozatra.

Az utolsó „Porosz” kvartett (Op. 50/6) *Poco Adagio* tétele *sicilianotípusú* zene, hasonlóan a Hob. XV:7-es és 24-es triók *Andante* 6/8-os tételeihez, mint korábban említettük. Harmóniakezelés és modulációk tekintetében azonban Haydn merészebb vállalkozásai közé tartozik. A kidolgozás elején hirtelen megjelenő távoli Desz-dúr hangnem és később a váratlan E-dúr kitérés romantikus színeket előlegez. A 2. témacsoport párhuzamos dúrból azonos alapú dúrba való áthelyezése a reprízben napfényes D-dúr befejezést hoz, a jól ismert *minore/Maggiore* dualitás azonban ebben az esetben inkább schuberti fénytörést jósol.

Haydn késői stílusának néhány kiemelkedő produktuma bizonyítja, hogy a kontrapunktikus írás és az 1. modus összekapcsolódása idős korában is természetes volt számára. A *tonus primus* jelenlétét az idős mester életművében két nevezetes példa demonstrálja: egyik az Op. 76/2-es „Quintenquartett” nyitótétele; másik a *Teremtés* oratórium No. 17-es recitativója, ahol az Úr szavait („Szaporodjatok és sokasodjatok”) a vonósok ötszólamú polifóniája kíséri.

Az Op. 76-os „Erdődy”-kvartettek eminenciájáról szólva David Wyn Jones megállapítja: „Legrendületlenebb nyitótétele kétségtelenül a No. 2-es d-moll műnek van – a motivikus egység könnyörtelen megfogalmazása.”⁹ Valóban rendkívüli kompozíció: Haydn d-moll tételei közt is egyedül áll. A tömör *Hauptmotiv* – inkább ősi *cantus firmus*, mint klasszikus téma – megalapozza a tonalitást a tonika és a domináns kvintjével, de az üres kvintek a dúr- vagy mollkaraktert már nem tudják meghatározni. A négyhangú motívum a magja annak a komplex és organikus szerkezetnek, amely végül szonátaformává épül.

Fontos és originális tanulmányában Somfai László a tétel részletes elemzését nyújtja, az „Erdődy”-sorozat No. 3-as „Kaiserquartett”-jének nyitótételével együtt.¹⁰ Somfai maradéktalan elszámolása a tétel valamennyi kontrapunktikus jelenségé-

8 Matthew Head: „Haydn’s exoticisms: ‘difference’ and the Enlightenment”. In: *The Cambridge Companion to Haydn*, szerk. Caryl Clark, Cambridge: Cambridge University Press, 2005, 84.

9 Wyn Jones: i. m., 185.

10 Somfai László: „‘Learned Style’ in Two Late String Quartet Movements of Haydn”. *Studia Musicologica*, 28. (1986), 325–349.

vel nem kíván kiegészítést. A téma különböző fordításai, variánsai, és transzformációi mellett a vonós technika és a dinamika skáláját is vizsgálja, megközelítve a szeriális zene analízisét.

Somfai tanulmányának megvilágító erejű újdonsága, hogy megnevez egy friss elméleti forrást, amely új impulzust adhatott az idős Haydn kompozíciós művészetének: Albrechtsberger *Gründliche Anweisung zur Komposition* című, 1790-ben publikált traktátusát. A kötet a Fux-féle ellenpont megújított változata volt, fúgairásról szóló fejezetekkel kibővítvé. Somfai véleménye szerint „Haydnt stimulálhatta Albrechtsberger könyvének fúgáról szóló szakasza egy merész kompozíciós ötlet kipróbálására. Ez az ötlet [...] a fúga-elv adaptálása volt egy vonósnégyes szonátáformájú kezdőtételének tematikus-motivikus kidolgozására.”¹¹ A „tudós stílus” művészetének legmagasabb fokú birtoklása nyilvánvalóan Haydn ambíciója maradt pályája végéig.

Meggyőződésem, hogy a hangnemváltás a *Quintenquartett* esetében sem véletlen. Haydn didaktikusabb jellegű kontrapunktikus teljesítményeihez képest egészen más szinten ennek a mesterműnek a magja a „minden dolgok kezdeté”-hez, a *diapason* és a *diapente* ősi hangközeihez és azokon keresztül az 1. egyházi hangsorhoz, az európai zenei nyelv alfájához nyúl vissza.

Utolsó példám egy fontos tekintetben különbözik az előzőktől, ezért nem is igazán tartozik ehhez a témához: vokális kompozícióról van szó, ahol a szöveg befolyásolja a zene karakterét. A részlet pedig Rafael No. 17-es recitativója a *Teremtés* II. részéből, Mózes 1. könyvének 21–22. versére.

21. És teremté Isten a nagy vízi állatokat, és mindazokat a csúszó-mászó állatokat, a melyek nyüzsgönek a vizekben az ő nemök szerint, és mindenféle szárnyas repdesőt az ő nevé szerint. És látá Isten, hogy jó.

22. És megáldá azokat Isten, mondván: Szaporodjatok és sokasodjatok, és töltsétek be a tenger vizeit; a madár is sokasodjék a földön.

Somfai László 70. születésnapjára írt nagyon szép esszéjében¹² Elaine Sisman elemzi az oratóriumnak ezt a részletét, ahol Rafael szavainak *secco recitativóját* Isten hangja követi, emelkedett *arioso accompagnato* formájában („Szaporodjatok és sokasodjatok”). Ez a *Poco adagio* szakasz – egyedülálló módon Haydn életművében – öt vonós szólamra íródott: 2 obbligato brácsára, 2 obbligato csellóra és egy baszszusra¹³ (4. kotta). Az Úr szavait kísérő öt mélyvonós szólam mesteri polifóniája igazi *tour de force* Haydn kontrapunktikus művészetében. Szinte természetes, hogy

11 Uott, 338.

12 Elaine Sisman: „The Voice of God in Haydn’s *Creation*”. In: *Essays in Honor of László Somfai on His 70th Birthday. Studies in the Sources and the Interpretation of Music*, szerk. László Vikárius és Vera Lampert. Lanham, Toronto & Oxford: Scarecrow Press, 2005, 159–173.

13 Haydn különleges ambícióját ennek a szövegnek a méltó megzenésítésére fennmaradt revíziók is dokumentálják: az eredeti kétszólamú textúrát (énekszólam + *basso continuo*) először két csellószólammal, majd később még két brácsaszólammal bővítette.

Poco adagio
a tempo

va. 1 *p*

va. 2 *p*

vc. 1 *p*

vc. 1 *p*

Raphaël:
 Be fruit - ful
 Seid frucht - bar

all,
 al - le,

and
 meh - ti - ply? Ye wing - - - ed
 meh - ret euch' Be - woh - - ner der

trübes,
 Luft,

be
 ver -

mul - ti - plied, and sing on ev' - ry
 meh - ret euch, und singt auf je - dem

basso
 (senza cembalo)

d-mollban áll; méghozzá előjegyzés nélkül. (Bár ez utóbbi az oratórium valamenyi recitativójának általános vonása.)

Sisman így interpretálja a nevezetes részletet:

A „Szaporodjatok, sokasodjatok” szakasz legfontosabb, speciális karakterét felfedő stiláris vonása [...] az a fajta kötött, régi stílus, amelyet „tudós stílus”-nak vagy „stile legato”-nak vagy „stile anticó”-nak nevezhetünk. [...] Ez a jelleg a brácsák késleltetésével indul, utat adva az ellenpontos szólamírásnak, egy Corelli-féle kvázi-triószonáta textúrának, és a komoly, affektusban gazdag kifejezésnek. Ebben a kontextusban ezt „emelkedett késleltetési stílusnak” (*exalted suspension style*) nevezném.¹⁴

Az „Úr hangja”-nak zenetörténeti előzményeiről elmélkedve Elaine Sisman Graun és Händel műveit említi, majd meggyőző párhuzamot von Haydn megfogalmazása, és Klopstock *Morgengesang am Schöpfungsfeste* szövegének C. P. E. Bach-féle megzenésítése között.¹⁵ Hadd fűzzek ehhez egy másik gondolatot. Haydn szokatlan hangszerelése – gazdag vonós kíséret, a recitativo *secco* típusa helyett – a legnagyobb előképet, J. S. Bach *Máté-passióját* idézi meg, ahol Jézus szavait olyan megindítóan különbözteti meg a vonós kíséret a hosszú elbeszélés *secco* recitativóitól. Bach zenéjében a halkán tartott vonós akkordok egyfajta glóriát vonnak Krisztus alakja köré.

A Haydn *Teremtéséből* vett utolsó példa felveti az abszolút, illetve vokális zene szembenállásának kérdését. Ez utóbbiban a zene karaktere a szöveg jelentéséből fakad, ami megmagyarázza a kompozíciós eszközök kiválasztását. Amikor Isten megszólal a világ teremtésének 5. napján, Haydn zenéjének szigorú hatszólamú polifóniája részben ünnepélyességet ad a pillanatnak, részben megidéri az idők kezdetét a *tonus primus* használatával. Az eset természetesen egész más, mint a tisztán hangszeres zene fentiekben tárgyalt összes többi példája, ahol az ellenpont és az archaikus stílus pusztán a „tanult” modorban való komponálás képességét demonstrálja.

Bizonyos zenei elemek, technikák vagy figurák alkalmazásának ez a funkcionális különbsége vizsgálható a „hét szabad művészet” tríviumba foglalt retorikai tudományának viszonylatában. A gondolat Peter Williamstól ered, aki arra a „kromatikus kvart” (vagy *passus duriusculus* vagy *lamento*-basszus) zenetörténetben betöltött szerepével való sokéves foglalkozása során talált rá. Egy 1992-es előadásában így magyarázza koncepcióját:

Hajlok arra a gondolatra, hogy a „chromatic fourth” színpadi zenében (például opera) *retorikai* szerepet, míg abszolút zenében (például fúga) *grammatikai* szerepet tölt be, nem utolsósorban azért, mert eleget tesz a harmóniai *logikának*. Nem szükséges irodalomelméleti szakembernek lenni ahhoz, hogy tudjuk, *grammatika*, *logika* és *retorika* végső soron elválaszthatatlanok egymástól, ilyenfajta megkülönböztetésük azonban hasznos megközelítés lehet a zene bizonyos rejtelméhez.¹⁶

14 Sisman: i. m., 166–167.

15 Uott, 167.

16 Peter Williams: *Practice in Search of Theory or, Encounters with the Chromatic Fourth*, kézirat.

A párhuzam nem egészen vág egybe Haydn-példáinkkal, de a differenciálás mögötti általános elv ugyanúgy érvényes, azt hiszem.

Haydn hosszú életének kronológiai pozíciója lehetővé tette, hogy életműve a barokktól a korai romantikáig ívelő periódust fogja át. Történészek újra meg újra hangsúlyozták azt az egyedülálló teljesítményt, mely szerint újjító és összefoglaló tudott lenni egy személyben. De talán még csodálatraméltóbb az a képessége, hogy korának különböző irányzatait, technikáit és stílusait egyetlen személyes nyelvbe tudta integrálni, ami hosszú és sikeres pályája során sohasem tagadta meg művészi gyökereit és hovatartozásait.

ABSTRACT

KATALIN KOMLÓS

TONUS PRIMUS IN HAYDN'S INSTRUMENTAL MUSIC

The fundamental systems of music theory, established in certain historical periods, have a long life of their own, and often survive the changes that happen in the development of the musical language. This phenomenon is clearly manifest in the long process that led from the modal to the tonal organization of music. The Bible of contrapuntal studies for all eighteenth-century composers, Fux's *Gradus ad Parnassum* (1725), was still based on modal theory, and the medieval hexachord system. Considered somewhat out of date in its own time, the treatise was of fundamental importance in the early education of Joseph Haydn. The Alpha in the art of counterpoint, the *cantus firmus* in mode 1 (*tonus primus*) with its various contrapuntal species, dearly remained a model of learned composition for Haydn. Throughout in Haydn's instrumental oeuvre, there is a type of monotonal, three- or four-movement cycle in D, where the slow movement, written in an archaic style, invariably in D minor, evokes the spirit of the one-time *tonus primus*. The article attempts to trace the contrapuntal technique, and other elements of strict composition in some of these D-minor movements, selected from keyboard trios, string quartets, and symphonies.

Katalin Komlós, musicologist and fortepiano recitalist, received her diploma at the Musicology Department of the Liszt Academy of Music in Budapest. She has been on the faculty of the same institution since 1973; at present, she is Professor Emerita. Katalin Komlós received her PhD degree in musicology from Cornell University in 1986 ("The Viennese Keyboard Trio in the 1780s"). As a result of further scholarly achievements, she became Doctor of the Hungarian Academy of Sciences in 1998. Prof. Komlós has written extensively on the history of eighteenth-century keyboard instruments and styles. Her book *Fortepianos and Their Music* was published by Oxford University Press in 1995. Recently, her name has appeared among the contributors to *The Cambridge Companion to Mozart* (2003), *The Cambridge Companion to Haydn* (2005), *Mozart's Chamber Music with Keyboard* (Cambridge, 2012), and *Engaging Haydn: Culture, Context, and Criticism* (Cambridge, 2012). In addition to research and teaching, Prof. Komlós has pursued a fortepianist concert career as well.

Malina János

A HAYDN KORABELI ESZTERHÁZI ACCADEMIE-K HELYSZÍNEIRŐL ÉS ELVIRÁGZÁSÁRÓL*

300 éve, 1714. december 18-án született
„Pompakedvelő” Esterházy Miklós, Haydn „jó hercege”¹

Eszterházán – vagy ahogyan akkoriban kizárólagosan nevezték: a fertői Esterházy-kastélyban – 1964 késő tavaszán jártam először, gimnáziumi osztálykirándulás keretében. Jól emlékszem, hogy az első emeleti díszteremmel a díszudvar felől szomszédos termet, amelybe a látogatót a belső lépcsőház és – egy terasz közbeiktatásával – az udvari díszlépcső egyaránt felvezeti, az idegenvezető *zeneterem*ként emlegette a kastély papucsos bejárása során (*1. kép*);² ez annál is különösebben hangzott, mivel mindenki tudta és természetesnek tartotta, hogy a kastélyban rendezett hangversenyek helyszíne maga a pompás díszterem.

Eszterházán mérhetetlenül sok változás történt azóta; ám amikor utoljára – 2013-ban, egy külföldi barátom társaságában, immár papucs nélkül – alkalmam volt az idegenvezetői szolgáltatást igénybe venni, akkor a csoportot kalauzoló ifjú nemcsak hogy még mindig ugyanezt az elnevezést használta, de explicit módon ki is fejtette, hogy „annak idején ebben a teremben zenélt muzsikusaival Joseph Haydn”.

A dolog azonban úgy áll, hogy a szóban forgó teremnek – amely „Fényes” Miklós herceg és Haydn idejében, mint mindjárt látni fogjuk, elsősorban *ebédlő*ként funkcionált – zeneteremként való említésére vonatkozóan nem ismeretes 18. századi adat sem a hatalmas levéltári anyagból, sem pedig a korabeli leírásokból. A kastély és az eszterházi birtok híres, Pozsonyban publikált, illusztrált leírásában³ a díszterem „Paradesaal”, a szomszédos terem nemes egyszerűséggel „Vorsaal” néven szerepel; ugyanez Vahot Imre 1853-as fordításában⁴ „díszterem”, illetve „előterem”. A kastély legtüzetesebb leírója, Gottfried von Rotenstein – akiről az Eszterháza kora-

* Ezúton mondok köszönetet a Nemzeti Kulturális Alap Zenei, illetve Előadóművészeti Kollégiumának. Kutatásaimat ismételt alkotói támogatásai tették lehetővé.

1 Vö. Haydn Genzingernek 1791. szeptember 17-én Londonból írott levelével. Magyarul közli: Bartha Dénes–Révész Dorrit: *Joseph Haydn élete dokumentumokban*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2008, 162–163.

2 A kastély termeit, illetve az operaházat ábrázoló képeket a Forster Központ szíves engedélyével közöljük.

3 [Karl Gottlieb Windisch:] *Beschreibung des Hochfürstlichen Schlosses Esterháß im Königreiche Ungern*. Pressburg: Anton Löwe, 1784, 26. A műre a továbbiakban röviden *Beschreibung*ként hivatkozom.

4 Kubinyi Ferenc–Vahot Imre: *Magyarország és Erdély képekben*, II. Pest: Emich Gusztáv könyvnyomdája, 1853, 21.



1. kép. Az első emeleti ebédlő archív felvétele

beli leírásait ismertető és értékelő magisztrális tanulmányában⁵ Szentesi Edit művészettörténész bebizonyította, hogy a magának nemességet vásároló Gottfried Stegmüller pozsonyi patikussal, a Michalská utcában ma is megtekinthető Vörös rák gyógyszerár egykori tulajdonosával azonos – ugyancsak „Paradesaal”-ról és „Vorsaal”-ról tesz említést könyvének 1783-as és 1793-as kiadásában egyaránt;⁶ s a szövegben mindkét forrás a „prächtig” (Vahotnál: „pompás”) jelzővel illeti a dísztermet. Egy német utazó, Heinrich Sander 1782-ben született útbeszámolójában⁷

5 Szentesi Edit: „Eszterháza 18. századi leírásai”. In: *Kő kövön. Dávid Ferenc 73. születésnapjára*, II. Budapest: Vince Kiadó, 2013, 165–229. Ahogyan a korabeli leírások megismerésében Szentesi Edit volt a kalauzom, úgy vezetett be az Eszterházával kapcsolatos levéltári dokumentumok világába, már évekkel korábban, ennek a festschriftnek az ünnepeltje, akivel felejthetetlen heteket tölthettem együtt a fraknoi Esterházy-levéltárban. Köszönet mindkettőjüknek.

6 Gottfried von Rotenstein: „Reisen durch einen Theil des Königreichs Ungarn, im 1763sten und folgenden Jahren. Erster Abschnitt”. In: Johann Bernoulli: *Sammlung kurzer Reisebeschreibungen und anderer zur Erweiterung der Länder- und Menschenkenntniß dienender Nachrichten*, IX. Berlin: Bernoulli, 1783, 252.; ill. uő: *Lust-Reisen durch Bayern, Würtemberg, Pfalz, Sachsen, Brandenburg, Österreich, Mähren, Böhmen und Ungarn, in den Jahren 1784 bis 1791*, III. Leipzig: Friedrich Schneider, 1793, 162. Az utóbbi, jelentősen bővített változatról a Haydn-, illetve az Eszterháza-kutatás korábban nem vett tudomást. Köszönettel tartozom Czibula Katalin irodalomtörténésznek azért, hogy már a Szentesi-tanulmány megjelenése előtt felhívta a figyelmemet erre a fontos forrásra.

7 Heinrich Sander: *Beschreibung seiner Reisen durch Frankreich, die Niederlande, Holland, Deutschland und Italien; in Beziehung auf Menschenkenntnis, Industrie, Litteratur und Naturkunde insonderheit*, II. Leipzig: Friedrich Gotthold Jacobäer und Sohn, 1784, 564.

viszont „Gesellschaftssaal”-ról és „Speisesaal”-ról olvasunk; végül pedig Johann Matthias Korabinsky, a *Preßburger Zeitung* egyik szerkesztője 1778-as Almanachjában⁸ még csak a „großer Saal”-t említi, 1786-ban kiadott nagy Magyarország-lexikonában⁹ azonban már mindkét helyiséget: a dísztermet „Prachtsaal”-nak nevezi, előtermét viszont, Sanderhez hasonlóan, de tőle nyilvánvalóan függetlenül, „Speisesaal”-nak. Vályi András 1796-os nevezetes országleírásának¹⁰ megfelelő helyén Korabinsky 1786-os szövegét fordítja le, mégpedig a két terem nevét „drága Zála,” illetve „ebédlő Zála” formában. A belső pénzügyi dokumentumokban,¹¹ továbbá az 1832-es nagy kastély-inventáriumban¹² a díszterem „Grosser Saal”-lá szerényedik; az előterem itt is „Vorsaal”, vagy pedig „Grosser Vorsaal”-ként, illetve „Oberer Vorsaal”-ként különböztetik meg az alatta lévő, a díszudvarra nyíló helyiségtől; a helyiségjegyzékben viszont már egyszerűen csak „Vorzimmer”. Végül a három nevezetes francia nyelvű leírásban¹³ csak maga a díszterem jelenik meg „grand sal(l)on” formában, illetve egyes esetekben, a földszinti Sala Terrenától való megkülönböztetés céljából, a bővebb „salon d’enhaut” vagy „salon du haut” alakban.

Miután a korabeli megjelölések egy része az alsó szinthez viszonyít, s mivel már úgyszólván betekintettünk a dokumentumokba, vegyük számba mindjárt a földszinti két nagyobb tér elnevezéseit is. Mint látni fogjuk, a két szint funkciói elválaszthatatlanok egymástól; s ily módon egyszersmind a kastélyépület teljes magját áttekinthetjük.

A parterre-re, illetve a Lésre néző, boltíves-csobogókutas földszinti helyiséget (2. kép) a német leírások „Sala Terrena”-ként említik (változatos olasz és francia helyesírással), emellett a Beschreibungban „Unterer Saal”-ként is előfordul. (Vahot a magyar fordításból a Sala Terrena nevet kifejejti, csak az Unterer Saalt fordítja le „földszinti terem”-ként.) A díszudvarra néző terem elnevezései – mint az emeleten az előtereméi – között itt is felbukkan a funkcióra való utalás: ami Rotenstein-

8 [Johann Matthias Korabinsky:] *Almanach von Ungarn auf das Jahr 1778*. Wien–Pressburg: „im Verlage der Gesellschaft”, [1778], 325.

9 Johann Matthias Korabinsky: *Geographisch-historisches und Produkten Lexikon von Ungarn*. Pressburg: Weber und Korabinsky, 1786, 167.

10 Vályi András: *Magyar országnak leírása*, I. Buda: „A királyi Universitásnak betűivel”, 1796, 623.

11 Néhány kiragadott példa: „Sala Terren” és „Vorsahl”: Esterházy Privatstiftung Archiv, Schloss Forchtenstein (EPA), Bau-Cassa (BC) 1781 N122, „Grosser Saal”: Secretariats-Protocolle (SP) 1781 F 3 N 161 P 2, „Grosser Vorsaal”: SP 1781 F 3 N 169 P 11, „Oberer Vorsaal”: SP 1781 F 1 N 54, ill. BC 1781 N 90, „Vor Sall”: BC 1781 N 63 (az utóbbi három dokumentum ugyanarra az elvégzett munkára vonatkozik).

12 EPA, Protocolle (Prot.) 6075.

13 Zorn de Bulach személyes feljegyzései 1772-ből, in: *L’Ambassade du Prince Louis de Rohan à la Cour de Vienne, 1771–1774. Notes écrites par un gentilhomme, officier supérieur attaché au Prince Louis de Rohan, ambassadeur du roi et publiées par son arrière-petit-fils le baron Zorn de Bulach*. Strasbourg: Fischbach, 1901, 69–72. *Relation des fêtes données à sa Majesté l’Impératrice par S. A. M^{se} le Prince d’Esterhazy dans son Château d’Esterhaz le 1^r & 2^e 7^{bre} 1773*. Wien: Ghelen [1773], V. A műre a továbbiakban röviden *Relation*ként hivatkozom. [Alphons Heinrich Traunpaur:] *Excursion à Esterhaz en Hongrie en mai 1784*. Wien: Jean Ferdinand Noble de Schönfeld, [1784], fol. 12^v. A műre a továbbiakban röviden *Excursion*ként hivatkozom.

nél – ahogy várjuk – egyszerűen „Vorsaal”, azt a *Beschreibung*, tehát a „leghivatalosabb” forrás a kissé körülményes „Vor- und Sommerspeisesaal” kifejezéssel jelöli meg¹⁴ (Vahotnál: „elő- és nyári-étterem”; ráérősebben kifejtve: előterem és nyári étterem [= ebédlő]). Sander az alsó szinttel nem foglalkozik, míg Korabinsky 1778-ban csak a „Sala Terená”-t említi, 1786-ban viszont a „Vorsaal”-t is (Vályi-nál: „Zála terrena”, illetve „előtte lévő Zála”).



2. kép. A Sala Terrena

A gazdasági iratokban a lenti terek mindenütt „Sala Terrena”, illetve „Vorsaal (zur Sala Terrena)” néven szerepelnek. Az *Excursion* az alsó szintet nem hozza szóba; a *Relation* és Zorn de Bulach pedig még franciásított formában sem ismeri a Sala Terrena elnevezést: ezek „salon d’énbas”-ról, illetve „salon du rez-de-chausée”-ről írnak, s csakúgy, mint a felső szint esetében, az előterem említése nélkül.

A fentiekben nem idéztem ugyan az összes korabeli forrást, ám „zeneterem” elnevezésnek vagy hozzá hasonlóknak a többiekben sincs semmiféle nyoma.

Jóval bonyolultabbá válik viszont a kép, ha számba vesszük a magára a zenélésre való korabeli utalásokat is. A négy központi terem vonatkozásában két ilyen, konkrét helyszínre utaló adatunk van Fényes Miklós idejéből. A korábbi a *Relation*ban található. Ebből kiderül, hogy 1773-as nevezetes látogatása során Mária Terézia számára a nagyobb étkezésekhez felváltva terítették a földszinti és az emeleti „salon”-ban – tehát, ha a leírást szó szerint vehetjük, *nem* az elsődlegesen ebédlő funkciót ellátó *előterekben* –, s ott-tartózkodásának második napján, az

14 I. m., 23.

emeleti szinten rendezett első, 35 terítékes ebéden¹⁵ valamiféle asztali zenélésre¹⁶ is sor került: „Pendant le diner, plusieurs musiciens du Prince, chacun excellent dans son genre, ont eu l'honneur d'être entendus de S. M. I. & d'en mériter des applaudissemens”.¹⁷ Az eseményre, a helyszín megjelölése nélkül, Rotenstein 1793-as beszámolója is utal; eszerint a „herrliches musikalisches Concert” egyik számaként egy zenész „Pandorino” nevű hangszerén (valószínűleg pandurinán vagy mandolinon) adott elő szólót.¹⁸ Hogy mármost a zenészek melyik teremben helyezkedtek el tulajdonképpen, azt ebből a tudósításból nehéz lenne kihámozni – helyszíni akusztikai tapasztalataim alapján nem tartom életszerűnek, hogy az előteremből „zenéltek volna át” a díszterembe. Kétségtelen azonban, hogy ez az egykorú információ – egyetlenként – „hírbe hozza” a manapság „zeneterem”-ként emlegetett előtermet/ebédlőt a zenéléssel.

A központi épületrészben zajló zenélésre vonatkozó másik adat Rotenstein-Stegmüllertől származik, és kissé eltérő fogalmazásban jelenik meg könyvének 1783-as, illetve 1793-as kiadásában. Az 1783-as szövegben a Sala Terrena leírását Rotenstein váratlan ugrással a következő mondattal zárja: „Im Vorsaal ist alsdann Musik von 36 Musicis: so stark ist die Kapelle des Fürsten.”¹⁹ Az 1793-as változatban a mondat folyamán lép át a Sala Terrenából az előterembe, és így fogalmaz: „Hier [tehát a Sala Terrenában] wird im Sommer gespielt,²⁰ und im Vorsaale eine Musik von 36 fürstlichen Tonkünstlern unterhalten.”²¹ Csupán a korábbi változatot ismerve már régóta kissé gyanúsnak tartottam ezt a beszámolót, mert a díszudvar felőli előterem – nem annyira az alapterülete, hanem inkább alacsony mennyezete miatt – nagyon szűk tér lehetett egy 36 fős zenekar számára, játszottak légyen mégoly régi hangszereken is. Nem beszélve arról, hogy a „Kapelle”, hivatalos nevén: a „Cammer-Music” létszáma – énekesek nélkül – sohasem haladta meg a 24-et. Ha viszont arra gondolunk, hogy Mária Terézia és II. József 1770 júliusi köpcsényi látogatásakor, a későbbi eszterházi ünnepek tulajdonképpeni főpróbáján Rotenstein szerint²² ugyancsak 36 fős „Musikchor” várta a lépcsőn felsorakozva a magas méltóságokat, miközben egy ugyanezzel az alkalommal kapcsolatos számlából²³ pontosan tudjuk, hogy ekkor a Cammer-Music éppenséggel csu-

15 A szöveg „diner”-t említ, de az alkalom ebédnek tekinthető, miután a résztvevők délután négy óra körül már a parkban sétáltak.

16 Maga az „asztali musika” kifejezés is megjelenik később, az Antal herceg 1791-es főispáni beiktatása alkalmából rendezett lakoma leírásában: I. *Hadi és más nevezetes történetek*, V. (1791), 182.

17 „Az ebéd alatt a herceg néhány zenésze, mindegyikük kitűnő a maga nemében, abban a tisztességben részesült, hogy Ő Császári Fensége meghallgatta és tapsra érdemesítette őket.” *Relation*, VIII.

18 Id. mű, 191.

19 „Az előteremben pedig 36 zenész muzsikál: ekkora a herceg zenekara”. I. m. 260.

20 Szinte biztos, hogy itt nem zenélésről, hanem biliárdról, kártyajátékokról vagy efféléiről van szó – vö. Rotenstein Esterházy Miklósról szóló jellemzésével: „Der Fürst liebte ehemals das Spiel, jezt spielt er gar nicht, haßt die Spieler und alle Spiele”, id. 1793-as mű, 187–188.

21 „Itt szoktak nyáron játszani, az előteremben pedig 36 hercegi zeneművész muzsikája szórakoztat.” A korábban említett 1832-es kastély-inventárium ebben az előtérben néhány kottaállványt ír le (Dávid Ferenc szíves szóbeli közlése).

22 1793-as változat, 213.

23 OSZK, Zeneműtár, A. M. 602, eredetileg EPA, General-Cassa (GC), 1771 N 1–12.

pán tizenhat állandó tagot számlált, vagy akár arra, hogy egy 1763-as kismartoni bálon 24 „Ballgeiger”-t fizettek,²⁴ holott a hercegi együttes akkor pontosan fele annyi tagból állt,²⁵ akkor kibontakozni látszik az a kép, hogy alkalmi, szórakoztató célokra – „unterhalten”, idéztük az imént Rotensteint – rendszeresen nagyobbra, egész számú tucatra „kerékítették föl” az együttest alkalmi kiegészítők bevonásával. S ha a zenészek csak asztali zenét játszottak és talpalávalót húztak, akkor bizonyára az akusztikai igények is kevésbé voltak kifinomultak. Emellett a második változatban megjelenő „im Sommer” határozó a zenélésre is érthető, s ez is erősíti a 36 fős felállítás alkalmi jellegét. (A nyári ebédlőben zenélő 36 hercegi muzsikusként Korabinsky 1786-os szövegében, s ennek nyomán Vályinál is megjelenik.²⁶)

Tovább színezi a képet, hogy a korabeli leírásokban a kastély épületének egy távolabbi pontja is felbukkan koncerthelyszíneként. Az egyik forrás Sander beszámolója, amely a központi terekkel kapcsolatban nem utal zenélésre, viszont Eszterháza 26 legemlékezetesebb nevezetességének felsorolásában mindjárt második helyen említi a következőt:²⁷ „Ein Sommermusiksaal ganz mit Gemälden behangen, unter welchen besonders zwei sehr rar und schön seyn sollen; – schöne Aussichten auf den Neusiedler See hinaus hat man hier auch”²⁸. A képekkel teleaggatott terem, amelyből a Fertő tóra is kilátás nyílik, csakis maga a nyugati oldalszárnyból hosszan kiugró képtár lehetett; a kastély központi magjából például (persze a belvederét kivéve) egyáltalán nem volt látható a tó, hiszen ablakai vagy délre, tehát ellenkező irányba, vagy pedig a díszudvarra néztek. A télikertből pedig nyílik ugyan – korlátozottabb – kilátás észak-északnyugati irányba is, ott viszont egészen biztosan nem voltak képek (1. fakszimile a 412. oldalon).²⁹ Tehát itt, a kastély magjától viszonylag távol, mégis találtunk egy autentikus, bár csupán szezonális, és csupán egyetlen, futó látogató által így emlegetett „zenetermet”.

Ez az 1782-es információ egybecseng H. C. Robbins Landon Haydn-monográfiájának azzal az állításával, hogy „[1781. m]ájus 30-án, Albert sachsen-tescheni [fő]herceg és felesége, Mária Krisztina egyik eszterházi látogatása alkalmából különleges hangversenyt tartottak, nem máshol, mint a képtárban...”³⁰ Bár ezt Landon sajnos mindenfajta forráshivatkozás nélkül közli,³¹ az információ már csak azért

24 EPA, GC 1763 R 5 F 1 N 1.

25 Ulrich Tank: *Studien zur Esterházyischen Hofmusik von etwa 1620 bis 1790*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1981, 489.

26 Korabinsky: *Lexikon*, 168., Vályi: id. mű, 624.

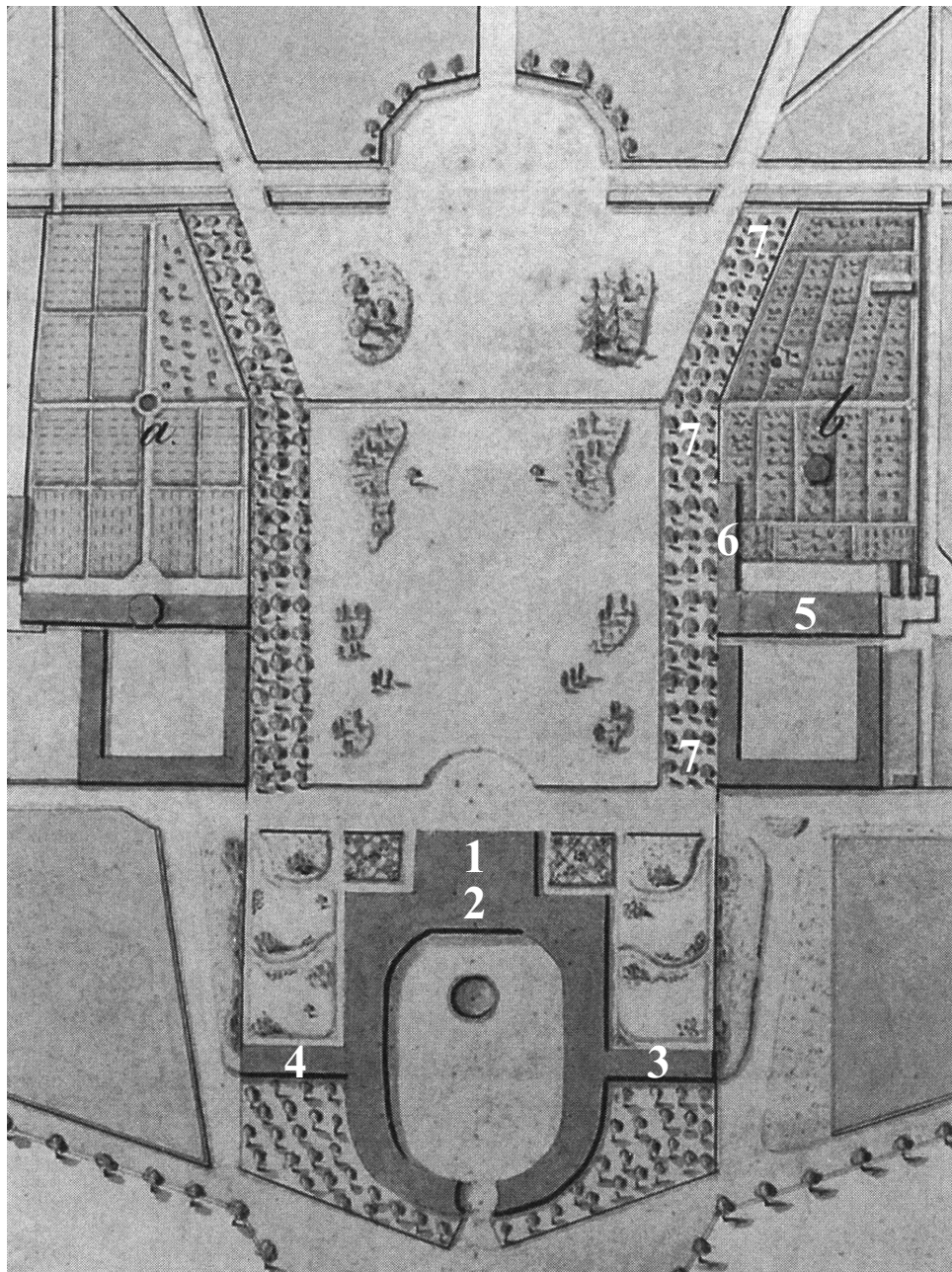
27 Erre az adatra ugyancsak Szentesi Edit hívta fel a figyelmemet.

28 „Egy nyári zeneterem festményekkel teleaggatva, amelyek közül különösen kettő számít rendkívül ritkának és szépnek; – a Fertő tóra is szép kilátás nyílik innen.” Id. mű 564. (Kiemelés az eredetiben.)

29 A fraknoi levéltár dokumentumainak fotóit az Esterházy Privatstiftung Archiv, Burg Forchtenstein szíves hozzájárulásával közöljük.

30 „On 30 May [1781], during one of the visits of Duke Albert of Sachsen-Teschen and his wife, Archduchess Marie Christine, to Eszterháza, there was an extraordinary concert held in, of all places, the picture gallery...” H. C. Robbins Landon: *Haydn: Chronicle and Works*, II.: *Haydn at Eszterháza 1766–1790*. London: Thames and Hudson, 1978, 447.

31 A hír forrásaként elsősorban szóba jövő lapok közül a *Wiener Zeitung*ban nincs nyoma ilyen információnak, a *Preßburger Zeitung* pedig, éppen a május 30-i számában, még csak a főhercegi pár eszterházi látogatásának tervéről ad hírt, később azonban nem tér vissza rá. Legvalószínűbb, hogy Landon Eszter-



1. faksimile. Szakonyi Ignác 1845-ös helyszínrajza a parterre-ről; EPA, BP0332. 1 – Sala Terrena, fölötté a díszterem; 2 – előterem és nyári ebédlő, fölötté az ebédlő; 3 – képtár vagy nyári zeneterem; 4 – télikert; 5 – operaház; 6 – kávéház; 7 – kettős fasor. (A helyszínrajz dél-észak tájolású!)

is megbízhatónak látszik, mert 1781. május 29-én és 30-án a Sachsen-Teschen hercegi pár valóban Eszterházán tartózkodott.³²

Végül ide kívánczok annak megállapítása, hogy Bessenyei György híres versének, *Az eszter-házi vígasságoknak* talán a legmegkapóbb sorai a zene szépségét ecsetelik,³³ ám a leírás sem a helyszínről, sem a zene közelebbi természetéről nem árul el semmit.

Összefoglalva: a beszámolókból a főépület három pontja jelenik meg valamifajta zenélés helyszíneként: a díszterem (vagy előterme), egyetlen alkalommal, Mária Terézia 1773-as látogatásakor; a Sala Terrena előterme, azaz a nyári ebédlő, általában említve nyári zenélési alkalmak helyeként; illetve a képtár, ugyancsak nyári zeneteremként, de egy konkrét – már majdnem nyári – koncert helyszíneként is.

A fentiek alapján mindenestre elmondhatjuk, hogy ha akár a díszteremnek, akár az előtermének – legalább az egyik – alapfunkciója a zenei produkciók befogadása lett volna, akkor ez minden további nélkül megjelenhetett volna az elnevezésében is – erre azonban nincsen adat.

Mindeddig azonban csupa alkalmi programról: előkelőségek szórakoztatásáról, asztali zenéről, nyári – talán félig-meddig szabadtéri – időtöltésről volt szó. Ezek lettek volna azok az accademie-k, amelyek számára Haydn szimfóniai és versenyművei készültek, s amelyek Miklós herceg kiművelt zenei ízlését voltak hivatva ki-elégíteni? Aligha – elég csak a Mária Terézia asztalánál 1773-ban előadott mandolinszólóra gondolnunk. De akkor vajon hol zajlottak az *igazi* accademie-k?³⁴

Landon szerint a válasz kézenfekvő: a díszteremben. Ezt ő igen egyszerűen, a szintiszta szómágia eszközével „bizonyítja be”, amennyiben a díszterem általa idézett német megnevezéseit³⁵ rezenéstelen arccal „concert-room”-nak „fordítja”: *quod erat demonstrandum*, a probléma megoldva. (Íme, a *harmadik* „zeneterem”!) Látnia kellett pedig, hogy a helyzet azért nem ilyen egyszerű, hiszen az 1778-as évad Philipp Bader-féle rendszeres programját ismertette – ennek teljes címe „Ver-

házával kapcsolatos „háttérembere”, Hárich tudott a hangversenyéről valahonnan, de szokása szerint nem adta meg forrását.

32 Dávid Ferenc–Fatsar Kristóf: „Esterházy ‘Fényes’ Miklós herceg itineráriuma és az általa rendezett ünnepségek hercegi rangra emelkedésétől haláláig (1762–1790)”. *Levéltári Közlemények*, LXXV/1. (2004), 101.

33 Álljon itt egy egészen rövid idézet: „Úgy van a’ mű’zika, fel-zendült hangjával, / Nem tudja, mit tegyen nyüglődvn magával. / Vergődik tüzébe minddég, ’s fohászodik, / Most tsendesen örül, majd ismét bankódik.

34 Szintén Mária Terézia 1773-as látogatásával kapcsolatban Horányi (id. mű, 88.) forrás megjelölése nélkül említést tesz a *L’infedeltà delusa* operaházbeli előadását követően, az álarcosbál során Haydn vezényletével megszólaltatott „szimfóniáról és néhány koncert-darabról”; a helyszín a szomszédos kínai táncterem, amelyben hat évvel később az operaházat is elpusztító tűz kiütött, s amelyet Horányi láthatólag összekever a másol, s csupán 1783-ban felépült kínai pavilonnal, a Bagatelle-lel. Ilyen programnak azonban sem a *Relation* részletes leírásában, sem a két korabeli sajtóbeszámolóban nem leljük nyomát, így ez az adat nem tekinthető hitelesnek. Meglepő is volna, ha a kínai módra beöltözött zenészek a kivilágos kivirradtig tartó mulatságban holmi szimfóniákat játszottak volna vérpezsdítő (bár talán nem feltétlenül kínai) táncmuzsika helyett.

35 Landon: i. m., 30. Landon először (Korabinsky helyett Vályira hivatkozva, de helyesen) „Prachtsaal”-ról, majd a következő bekezdésben „Prunksaal”-ról tesz említést (az utóbbi megnevezéssel semmilyen korabeli forrásban nem találkoztam).

zeichniß der Opern, Academien, Marionetten und Schauspiele welche von 23n. Januarii bis Xbris 1778. auf den Hochfürstliche Bühnen in Esterhatz gegeben worden sind”,³⁶ és amely négy hangversenyt regisztrál, közülük kettőnek a hozzávetőleges műsorát is megadva – az első zenekari „Academie” kapcsán kénytelen volt tudomásul venni a problémát: „Jan. 30.: ‘Academie’ (koncert), amelyet feltételezhetően a nagyteremben tartottak”.³⁷ Ez a hanyagul odavetett „one presumes” azonban már csak azért is gyenge lábakon áll, mert ha a mindig rendkívül precíz Bader az egyik – nyilván kamarazenei – „Academia musica” mellé feljegyzi az eltérő (a dokumentum címének meg nem felelő) helyszínt, ti. a hercegi lakosztályt, akkor kézenfekvő, hogy a két zenekari „Academie” esetében is jeleznék, ha a koncertek nem valamelyik színházban zajlottak volna le; nem beszélve arról, hogy ha azokban semmifajta hangversenyt nem rendeztek volna, akkor az academie-k mit is keresnének egyáltalán a dokumentum címlapján.³⁸

Lehetséges volna, hogy a helyzet kulcsát éppen a Bader-féle lista kissé körülmenyes címe adja a kezünkbe? Nos, valószínűleg pontosan ez a helyzet. Ez ugyanis egyáltalán nem elszigetelt adat: több olyan dokumentum is megerősíti, amelyek már eddig sem voltak ismeretlenek a kutatás számára, csak éppen senki sem vonta le belőlük a kézenfekvő következtetéseket.

Az 1778-ban kelt színházi rendtartásban, amelyet az irodalomban többen idéznek, s Horányi Mátyás ismert könyve, az ő nyomában pedig Landon is teljes terjedelmében közöl,³⁹ ezt olvashatjuk: „9no: Wird eine Stunde nach jeder Oper, Comedie, und Akademie gleichfahls zur Vorbeügung aller Gefahr, der Wache habende Corporal der Grenadier Zimmerman, und ein Trabanth das Theater visitiren, worüber Unser Unter Lieutenant den Befehl erhalten wird.”⁴⁰ Ez a dokumentum

36 Magyar Nemzeti Levéltár, P 149 15. cs. 1/a–7. A továbbiakban röviden: *Bader-lista*. (Kiemelés tőlem – M. J.)

37 „Jan. 30: ‘Academie’ (concert), held in the great hall, one presumes.”

38 Hogy ne legyünk igazságtalanok, le kell szögeznünk: Landon nem állt egyedül díszterem-hipotézisével, de még azzal sem, hogy azt magától értetődőnek tekintse. Többek között James Webster is a díszterem fotóját közli a „Búcsú”-szimfóniáról írott alapvető könyvének (*Haydn's „Farewell” Symphony and the Idea of Classical Style*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991) borítóján, bár a borítófülön körültekintően utal arra, hogy ez a szimfónia bemutatójának csupán a *feltehető* („presumable”) helyszíne. A „Haydn Eszterházán” fesztivál szervezői is ugyanígy vélekedtek, velem együtt; annál is jobb lelkiismerettel, mivel nem is egy rangos külföldi előadóművész – Andrew Manzere különösen jól emlékszem – jelentette ki, hogy ez a terem valóságos reveláció volt számára, kulcs a Haydn-kompozíciók megértéséhez.

39 Horányi Mátyás: *Eszterházi vigasságok*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1959, 120–124., illetve Landon, i. m., 63–64.

40 Horányi fordításában: „Minden veszély megelőzése végett egy órával minden opera, színmű, vagy hangverseny előadása után az ügyeletes káplár[,] Zimmerman [Horányinál hibásan: Zimmermann] gránátos és egy darabont tekintse meg a színházat. Alhadnagyunk az erre vonatkozó parancsot meg fogja kapni.” Eredetileg: Familien-Archiv, Ablage des Regenten Rahier (RR), 1779 N 1226, jelenleg: OSZK, Zeneműtár, A. Th. 89, 5. dokumentum. (Korábban, az Acta Musicalia és az Acta Theatralia teljes anyagával együtt, a Színház történeti Tárbán.) A dokumentum két különböző keltezésű részből áll, de magának a rendtartásnak az eredeti dátuma 1778. február 14. Kissé eltérő, de a minket érintő rész tekintetében lényegében azonos másik példánya (Bader fogalmazványa): Familien-Archiv, Miscellanea (MI), F 41 N 33, jelenleg: OSZK, Zeneműtár, A. M. 3579.

egyértelműen bizonyítja, hogy az (első) operaházban „Akademie”-ket is rendeztek, hiszen itt kifejezetten a színház előadások utáni biztonsági bejárásáról történt intézkedés; következésképpen az „Akademie” itteni megemlégtetésének semmi értelme nem lenne, ha a koncertek színhelye a kastélyegyüttes valamely más pontja lett volna.

No de – akadémuskodhatna valaki – abból, hogy ez az utasítás csupán a színházban rendezett koncertekre vonatkozhat, még nem következik, hogy a koncertek egy részét vagy akár a túlnyomó részét ne rendezhették volna valahol máshol. Ebben az esetben nem jutottunk volna nagyon messzire. Erre az ellenvetésre ad választ egy további, nem teljesen ismeretlen, de eldugottabb helyen publikált dokumentum (2. faksimile a 417. oldalon).⁴¹ A képen egy olyan háromoldalas irat utolsó oldalát láthatjuk, amelynek kezdőoldalán a következő fejléc olvasható: „Zimer Tag Werk in Verrichtung des Hochfürst. schloß Esterhas dan andern nothwendigen Reparation in Monath Marty 776”.⁴² Ilyen dokumentumok az egész éven át (és más években is) folyamatosan, kéthetenként készültek, s a színházi szezonban az ácsok színházi túlóráit („Extra Stunden”) is ezekben számolták el. A harmadik oldalon pontosan ezeknek a részletezése található, mégpedig a rendezvény jellegének napról napra történő megjelölésével, ami sem korábban, sem később nem fordult elő ebben a dokumentumtípusban. Íme az oldal transzkripciója:

Extra stunden in denen Cometihäusern

<i>Den</i>	<i>9</i>	<i>N: ist in der letzten zahlung</i>	<i>15</i>
<i>den</i>	<i>10</i>	<i>accademie</i>	<i>6</i>
<i>den</i>	<i>11</i>	<i>Comædie</i>	<i>18</i>
<i>den</i>	<i>12</i>	<i>accad</i>	<i>6</i>
<i>den</i>	<i>13</i>	<i>Comæd</i>	<i>18</i>
<i>den</i>	<i>14</i>	<i>accad</i>	<i>4</i>
<i>den</i>	<i>15</i>	<i>Comæd</i>	<i>18</i>
<i>den</i>	<i>16</i>	<i>accad</i>	<i>6</i>
<i>den</i>	<i>17</i>	<i>Comæd</i>	<i>20</i>
<i>den</i>	<i>18</i>	<i>accad</i>	<i>6</i>
<i>den</i>	<i>19</i>	<i>Comæd:</i>	<i>14</i>
<i>den</i>	<i>20t.</i>	<i>operett dido</i>	<i>16</i>
<i>den</i>	<i>21</i>	<i>opera große:</i>	<i>40</i>
<i>den</i>	<i>22</i>	<i>Marionet:</i>	<i>12</i>
<i>den</i>	<i>23</i>	<i>accad:</i>	<i>4</i>

à 3 Xr

41 EPA, BC 1776, Bau Cassa Rechnungen N 16. Háríchnak a hagyatékában talált átírását számos más dokumentummal együtt közreadta Else Radant és H. C. Robbins Landon, in: *Haydn Yearbook*, XIX. (1994), 131–132. Az átírás közlését követő angol fordítás arról tanúskodik, hogy Radant és Landon több lényeges dolgot is félreértett, illetve félreolvasott a dokumentumban; a legfontosabb ezek közül az, hogy nem értették meg: a részletezés nem helyszínek, hanem műfajok szerint történik. Viszont ezúttal – a Landon-monográfia Eszterháza-kötetének megjelenése után jó másfél évtizeddel – legalább tudomásul vették azt, hogy egyáltalán voltak olyan koncertek, amelyeket a színházban tartottak.

42 „Ácsnapszám elvégezve Eszterháza hercegi kastélyában, illetve más szükséges javítások [1]776 március havában.”

N: *Bey denen academiën hat kein zimmerman Etwas zu Thun in Teatro, mithin sollen auch keine stunden Eingerechnet werden, sondern der Pollier oder Ein ander zimmerman wird künftig vor der Music die luster anzünden, vor 8 uhr sodan die lampen in der Allée, und nach der Music außlöschten. [...]*⁴³

Anton Kühnel MP
Bausch.⁴⁴

Ez az elszámolás keskeny, de éles fénypárazmaként hasít bele a kulturális események datálása terén uralkodó sűrű sötétségbe (most tekintsünk el az 1778-as évtől, illetve az opera-előadásoktól). Mégpedig egy egészen kivételes időpontban: a március 21-i „opera große” bejegyzés ugyanis szinte teljesen bizonyosan Gluck *Orfeo, ed Euridicéjének* bemutatójára, vagyis a 15 éves operai „nagyüzem” megindulásának pillanatára utal,⁴⁵ míg az előző napi program minden bizonnyal Haydn *Dido* című báboperájának bemutató előadása volt.

Az említett Bader-listán kívül ez az egyetlen ismert dokumentum, amely egy adott időszak – ebben az esetben két hét – műsorfolyamának valamennyi műfajhoz tartozó rendezvényeit felsorolja. Kühnel megjegyzése révén pedig nem csupán az academie-k nagy száma (két héten belül hat koncert, több, mint 1778-ban egy egész év alatt!), hanem a helyszín újabb megerősítése miatt is érdekes számunkra. Az első pillanatban elbizonytalaníthat ugyan bennünket, hogy Kühnel szerint „az academie-kkel kapcsolatban egyetlen ácsnak sincs tennivalója a színházban” (vajon azért nem, mert a koncertek nem igényeltek színpadtechnikát? vagy mert esetleg mégsem ott tartották őket?), ellenben az, amit a pallérnak vagy valamelyik kollégájának mégis minden hangverseny alkalmából meg kellett tennie, végső és kétségbevonhatatlan érveléssel szolgál a színházi helyszín mellett. Karos gyertyatartók⁴⁶ ugyanis minden elképzelhető koncerthelyszínen voltak, illetve lehettek, viszont ha a szóban forgó koncerteket a díszteremben vagy annak közelében, a képtárban vagy a főépület bármely más pontján rendezték volna, akkor a koncert után semmiféle allé kivilágítására nem lett volna szükség. Pallérunknak ugyanis nyilvánvalóan a parterre jobb oldalán, a nyugati kamarakerttől, illetve a parterre ma is álló nyugati kapujától a színház kert felőli bejáratáig (és tovább) vezető fasor lámpáit kellett meggyújtania, hogy a közönségnek a koncert után, az időközben leszálló estben ne sötétben kelljen elbotorkálnia a kastélyig, illetve a kert kijáratáig (1. *fak-szimile*). A párhuzamosan futó lugassal szegélyezett kettős fasor,⁴⁷ amely a kastélyt ábrázoló híres Pesci-festményen is jól megfigyelhető (3. *kép*), esténként biztonságot

43 „N[B.]: Az academie-kkel kapcsolatban egyetlen ácsnak sincs tennivalója a színházban, tehát túlórák sem számíthatók be, viszont mostantól fogva a pallér vagy valamelyik másik ács a zenélést megelőzően meggyújtja a karos gyertyatartókat, majd 8 óra előtt a fasor lámpáit, a zene után pedig eloltja [őket].”

44 Anton Kühnel beosztása: Bauschreiber, azaz az építési ügyek adminisztrátora, eredetileg az eszterházi együttes nagybőgőse. Gyakran ő készítette el a színházzal, operával kapcsolatos dokumentumokat is.

45 A bemutató dátumával kapcsolatban némi, inkább csak hipotetikus bizonytalanságot egy másik dokumentum (EPA, BC 1776, Auszüge 2tes Quartal N 47) ellentmondó (bár csupán két nappal későbbi) adata okoz – a részletekbe azonban itt nincs mód belemenni.

46 Luster = Lüster; forrásaink kényelmi okokból ü helyett igen gyakran – ű alakban megjelenő – u betűt írnak.

47 A *Beschreibung* metszetén: „Allein welche Berceaux formiren”.

nyújtó, kivilágított alagútként vezethette el az épületből kilépő hangverseny-közönseget.)⁴⁸

Mármost az a tény, hogy a fénypázsma által bevilágított két hét első tíz napján monoton szabályossággal, naponta váltogatták egymást az – ezek szerint a színházban megrendezett – *accademie*-k és a színházi előadások (NB. általában a tragédiákat is „*Comœdie*”-nek nevezték, s csak ritkán alkalmazták rájuk a „*Trauerspiel*”, még ritkábban a „*Tragœdie*” megjelölést), tehát a folyamat szabályossága és hézagtalansága azt sugallja, hogy ez a dolgok „szabályos menete”, vagyis hogy az operaházon kívüli koncertek – a kamarazeneiektől eltekintve – inkább csak kivételként, vagy csupán hipotézis, spekuláció formájában léteztek.

Ez persze semmiképp sem jelenti azt, mintha Eszterháznál 1776 előtt a szezon folyamán minden második nap rendeztek volna hangversenyt. Arra fogunk még látni példákat, hogy Fényes Miklós „irtózott az ürességtől”, és amikor Eszterháznál tartózkodott, akkor arra törekedett, hogy minden áldott nap legyen valamilyen program. Ez azonban nem valósult meg kivételek nélkül; így például, a túlórajegyzék tanúsága szerint, a megelőző kéthetes időszakba is becsúsztott egy kétnapos szünet.⁴⁹ Még fontosabb azonban azt szem előtt tartanunk, hogy a szóban forgó tíznapos időszakban éppen szüneteltek a marionett-előadások (bizonyára a *Dido* premierjére készültek), amelyek az előző három évben sok produkcióval és magas előadásszámmal a kedvenc műfajnak számítottak Eszterháznál; továbbá pantomim- és balettprodukciókra sem került sor. Mindezek a műfajok – az operával együtt –, ha nem is ugyanolyan rendszerességgel, de már régóta felbukkantak a programban,⁵⁰ tehát a hangversenyek számára 1776 előtt sem igen maradhatott szabadon a dátumok 50%-a.

Az 1776. március 21-én bekövetkező fordulat, a pezsgő operaszezonok megindulása azonban szükségszerűen tovább csökkentette az *accademie*-k relatív súlyát, nem utolsósorban Haydn ugrásszerűen megnövekvő munkaterhei miatt is. Már a *Dido* bemutatásának napján fordul a kocka: aznap marionett, másnap operabemutató, aztután ismét marionett, s az újabb koncert már öt nap után követi az előzőt. S valószínű: a következő, március 24-én kezdődő nyolc napban⁵¹ egyáltalán nem is volt hangverseny, ugyanis nem találunk olyan napot, amelyen az ács-túlórák száma 6 vagy kevesebb lett volna.⁵² A következő hónapokban azonban még sokszor, és

48 A Pesci-festmény ugyan csak 1780-ban, az idézett ácsszámla után négy évvel keletkezett, ám a fasor és a lugas már 1760-ban megvolt. Vö. Galavics Géza: „Eszterháza 18. századi ábrázolásai – a kép mint művészettörténeti forrás”. *Ars Hungarica*, XXVIII/1. (2000), 38.

49 EPA, BC 1776, Bau Cassa Rechnungen N 12.

50 A bábopera csupán Pauerespach 1772-es feltűnésével kezdődően. Karl Michael von Pauerspach (1737–1802) osztrák állami hivatalnoknak és színpadi szerzőnek előbb csak a Bécs melletti otthonában felállított bábszínházát vásárolta meg Miklós herceg, majd az 1773-ban felépített eszterházi marionettszínház vezetését is rábízta; ezt a feladatkört 1777 végéig látta el, az utolsó két évben az operaház igazgatásával együtt. Később feleségül vette az Eszterháznál megismert Maria Anna Tauber énekesnőt, akivel rövid szentpétervári tartózkodás után Németországban telepedett le. Miklós herceggel szívélyes kapcsolatban állt, és egészen annak haláláig levelezett vele.

51 Ezúttal azért nem két hétről beszélünk, mert április 1. és 7. közé esett a nagyhét, és emiatt eleve szüneteltek a produkciók.

52 EPA, BC 1776, Bau Cassa Rechnungen N 23.

ezeket összegezve a valószínű hangversenydatumok száma február 28. és szeptember 24. között 51-nek adódik (értelemszerűen a hercegi lakosztályban esetleg rendezett koncertek nélkül).⁵³ (Szeptember 24. után 1776-ban – úgy látszik – nem rendeztek hangversenyt, mármint a színházban.) Miután a rendszeres opera-előadások immár meglehetősen következetességgel foglalták le a hét két napját, a vásárnapot és a csütörtököt, továbbá a marionett-előadások szempontjából is ez az év volt a legmozgalmasabb,⁵⁴ ez az előadásszám bizonyára alacsonyabb a korábbi éveknél – amelyeknek a levéltári adatai nem tesznek lehetővé effajta becslést.

Abba viszont talán nem volna indokolt belelovalnunk magunkat, hogy a Baderlista mintegy élőben közvetíti számunkra az eszterházi koncertrendezés elhalását. Az opera-folyamban ugyanis később is lesznek hiátusok, és a hangversenyekre történő konkrét utalások sem szakadnak meg egészen. Így Dallos Márton 1781-ből származó verses helyszíni beszámolója⁵⁵ is több ízben utal zenélési alkalmakra a kastélyegyüttes területén. Az 53–54. versszak ugyanis nem más, mint a színházban művelt művészeti ágak felsorolása, amelyet a – művészi színvonalú, „mesterséges” – hangverseny műfaja koronáz meg (a balett és a prózai színház említése után, az opera meglepő mellőzésével). Az Eszterházát nem csupán egyszeri látogatás alapján ismerő⁵⁶ Dallosnak ez az adata *önmagában* is teljes értékű bizonyítéka az accademie-k operaházi megrendezésének:

Itt a' mint a' másik kert el-készéttetett,
 A' mellet egy Kaffé-Ház épéttetett,
 Hol egy Komedia-Ház-is emeltetett,
 Melly sok ezer Summa pénzekben telhetett.

Itten egy kevésbé méltó meg-állanunk,
 Ebben kik mennek bé? majd meg-sajdéttanunk,
 Az után a' Tánczot, játékokat látnunk;
 Végre mesterséges Musikát hallanunk.

Végül pedig ide kívánczik egy nem igazán megbízható, ám annál életszerűbb adat is. Hogy Landon, ha egyszer valamit a fejébe vett, mennyire szelektív módon olvasta forrásait, azt mi sem tanúsítja jobban, mint hogy díszterem-elméletét egy saját maga által talált és idézett, szögesen ellentmondó adattól sem hagyta befolyásolni. Nicolas-Étienne Framery forrásként Pleyellel való ismeretségét használó, a részletek tekintetében legendásan megbízhatatlan könyvecskéjére, a *Notice sur Joseph Haydnra* (Párizs 1810) gondolok, amelyből Landon függelékét válogatott össze idézett művéhez.⁵⁷ Jellemző Frameryra az a történet, amely szerint Pleyel

53 Vö.: EPA, BC 1776 N 12, 16, 27, 28, 34, 44, 45, 50, 51, 55, 59, 74, 77, 82, 86, 87, 96.

54 Vö. pl.: H. C. Robbins Landon: „Haydn's Marionette Operas and the Repertoire of the Marionette Theatre at Esterházy Castle”. *Haydn Yearbook*, I. (1962), 192–193.

55 Dallos Márton: *Eszterházi várnak, és ához tartozandó nevezetesebb helyeinek rövid le-írása*. Sopron: Siess, 1781.

56 Szentesi: i. m., 174.

57 Landon: i. m., 757. skk.

Haydn tilalmával szembeszegülve, de ártatlan céllal (egy egész kis vagyoneért: 25 dukátért!), titokban lemásoltatta magának a mester *Armidáját*, majd amikor az opera egyetlen példánya tűz martalékává lett, a búskomorságba eső Haydnt ennek a másolatnak az odaajándékozásával tette boldoggá. A Haydn-életrajz elemi tényeknek ismeretében világos, hogy a fenti legendából egy árva szó sem lehet igaz, attól a valóságos magtól eltekintve, hogy Haydnnak 1779-ben valóban elégett egy másik operája, a *La vera costanza* (amelyet azután fáradságos munkával kellett újra-komponálnia). A *Búcsú-szimfónia* keletkezésének Framery-féle verziója sem nélkülöz máshol nem található hatásvadász, melodramatikus elemeket, de a sztori alapjai rendben vannak. A bennünket most érdeklő harmadik történet azt meséli el, hogy a (mai szóval) depresszióra hajlamos Miklós hercegnek, egy különösen súlyos rohama alatt, Haydn abban a reményben adja elő új szimfóniáját, hogy – amint arra máskor már volt példa – zenéje majd kiragadja a herceget mélabújából. Ezúttal azonban még a szokásosnál is rosszabb volt a helyzet, és a terv nem működött: „Haydn [...] se tourne vers *la loge* du prince [...] L'infortuné n'ose plus l'espérer; [...] le prince, [...] toujours silencieux, loin de paraître donner aucune attention à ce qu'on exécute pour lui, affecte de se retirer au fond de *sa loge*.”⁵⁸ Hogy azután a herceg kisvártatva tombolni kezd, és össze akarja tépni a kottákat, az már nem annyira érdekes számunkra, mint páholyának kétszeri említése, másodjára kifejezetten képszerűen: „visszahúzódik páholya mélyére”. Lehetséges, hogy ebben az esetben éppen a páholymotívum a történet egyetlen valós eleme? Ezt persze nem lehet garantálni, de a konfabulálása nem állt volna érdekében a szerzőnek, és mindenesetre tökéletesen illeszkedik a fent áttekintett adatok sorába. *Si non è vero, è ben trovato*. Az viszont a helyszínt közvetlen tapasztalatból jól ismerő Landonnak mégiscsak feltűnhetett volna, hogy a díszteremhez nem tartozik semmiféle páholy, s így a történet, amely egyébként csakis a 70-es évekből származhat,⁵⁹ nyilvánvalóan ellentmond díszterem-teóriájának.

Egy színház hangversenyeremként való használatára egyébként Miklós herceg, ha máshol nem, Bécsben, a Kärtnerthor-Theaterben (a „német színházban”) is látott példát már az eszterházi operaház felépítése előtt, amint azt egyik ottani jegyszám-lája (3. *fakszimile*) bizonyítja;⁶⁰ itt az egy és háromnegyed guldenes (1 f 45 Xr) helyárok a hangversenyekre, a 4 guldenesek az opera-előadásokra vonatkoznak.

A hangversenyek jellemző színhelye egyébként Kismartonban sem az ottani díszterem, a mai Haydn-Saal volt, amint az a minden Haydn-életrajzban megtalálható, 1765-ös Werner–Haydn affér irataiból kiderül. Werner, hogy Haydnt rendszerességre szorítsa, már az utódját hanyagsággal vádoló „feljelentésében” javasolta annak a Pál Antal herceg idejében követett gyakorlatnak a felelevenítését, hogy a ze-

58 „Haydn [...] a herceg *páholya* felé fordul [...] A szerencsétlen már remélni sem mer; [...] a herceg, [...] még mindig szó nélkül, semmi jelét sem adva annak, hogy odafigyelne azokra, akik zenélnek neki, visszahúzódik *páholya* mélyére.” 15–16. (Kiemelések tőlem – M. J.) Landon szövegközlését összevettem Framery művének a British Libraryban található, Hirsch 3307 jelzetű példányával.

59 Pleyel ugyanis ekkor tartózkodott Eszterháznál.

60 EPA, General-Cassa (GC) 1764, R 8 F 7 N 37.

Specification

*Immer Logen, mit Carlson, P. & S. Bach, Kirstl.
C. Ulrich, Herr N. Kirstl. Esterházy, und
C. Schmidl Corvinn.*

1764					
May	4.	1.	Loge im Concert		1.45
	11.	1.	90	90	1.45
Juny	15.	1.	90	90	1.45
July	6.	1.	90	90	1.45
	13.	1.	90	90	1.45
	20.	1.	90	90	1.45
Augusti	3.	1.	90	90	1.45
Octobri	3.	1.	90 im Kärntner Theatre		4. —
	5.	1.	90 im Concert		1.45
	14.	1.	90 im Kärntner 90		4. —
	26.	1.	90 im Concert		1.45
globy	3.	1.	90 im Kärntner 90		4. —
	16.	1.	90 im Concert		1.45
<i>Im 2. Abri Puffig D. Gall. Summa 4.29.30</i>					
<i>Corvinn</i>					

3. faksimile. Számla, hátoldala szerint „von Logeien in dem Teütschen Theatro”, azaz a Kärntner-Theaterben 1764-ben igénybe vett páholyokról. EPA, General-Cassa 1764, R 8 F 7 N 37

nészek a herceg távollétében minden kedden és csütörtökön accademie-t tartanak a kismartoni kastély egy második emeleti helyiségében, a tisztviselők termében.⁶¹ Ezt a hercegi határozat valóban el is rendelte: „... in dem Eisenstädter officers zimmer wochentlich Zwey Musicalische Accademien, alß am Dienstag, und DonnersDag von 2 „biß 4 Uhr nachmittags von gesamen Musicis zu halten ...”.⁶²

61 A teremmel kapcsolatos készséges felvilágosításért itt mondok köszönetet Margit Koppnak, az Esterházy Privatstiftung tudományos munkatársának.

62 „...Kismartonban, a hivatalnokok termében hetente két zenei accademie-t kell tartani, nevezetesen kedden és csütörtökön délután 2 és 4 óra között, az összes zenész részvételével...” EPA, Eisenstädter District N 537, 1765. szept. 3–4., faksimile és átírás: Dr. Joseph Pratl in: *Acta Forchtensteiniana = Eisenstädter Haydn-Berichte*, VII. Tutzing: Schneider, 2009, DVD-melléklet.

Térjünk vissza most az 1778-as előadások Bader-féle listájához. Ebben a következő négy időpontban találunk hangversenyeket: január 30. („Academie”, műsorral); február 3. („Academia musica”); február 11. („Academie”, műsorral); és végül február 22. („Academia musica nell’ Appartamento”). A Bader-lista transzkripciója megjelent Carl Ferdinand Pohl Haydn-monográfiájában, a II. kötet⁶³ függelékeként, gót betűkkel; illetve Landon angol fordításában, kisebb hibákkal.⁶⁴ Ezért talán nem haszontalan itt újraközölni a Bader által megörökített két koncertprogramot, a világhír kedvéért szellősebb tördelésben.

d: 30. d^e [Jan:] *Academie,*
Synfonia,
Aria v[on]. M^e Poschwa,
Concert von M^e Hirsch,
Aria v. Mr. Dichtler,
Sonata v. M^e Luigi [Tomasini],
Synfonia v. Vanhall,
Aria v. M. [Mademoiselle] Prandtner,
d[ett]o v. M. Bianchi,
Synf.

d: 11n ij.⁶⁵ *Academie,*
Sinfonia,
Aria M. Bianchi,
Conc: M: Rosetti,
Divert: v. M. Pichl,
Aria v. M. Dichtler,
Conc^{tino} v. Pichl,
Aria v. M. Bianchi,
Sinf: von Mr. Hayden.

A két accademie-n tehát 9, illetve 8 kompozíció hangzott fel, amelyeknek mintegy fele szimfónia és versenymű volt, másik fele ária, és szerepelt egy-egy kamarazenei jellegű hangszeres darab is: egy (hegedű-) szonáta, illetve egy divertimento. Az énekes és hangszeres szólisták neve mindig meg van adva – Zacharias Hirsch fuvolásként, Antonio Rossetti (Rosetti) hegedűsként működött közre a hangversenyeken –, a szimfóniák szerzői – Vanhal, illetve Haydn – viszont öt esetből csak kétszer; persze könnyen lehet, hogy a további három is Haydn-mű volt. Ugyancsak a komponista, Wenzel (Václav) Pichl nevét írja ki Bader egy divertimento, illetve egy concertino kapcsán.

Három és fél hét alatt, február végéig sor került tehát négy hangversenyre, azután pedig mintha elvágták volna. Közben – hasonlóan ahhoz, ahogy a következő évad elején történt – az operaévad február 1-jén elindult, majd 5-én félbesza-

63 Carl Ferdinand Pohl: *Joseph Haydn*, II. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1882, 367–371.

64 Landon: i. m., 94–98.

65 II. hó, vagyis február.

kadt, s csak öt héttel később, március 12-én folytatódott. Ugyan – minden bizonynyal a herceg távollétei miatt – februárban egy tíznapos, február–márciusban pedig egy kéthetes teljes műsorszünet is bekövetkezett, mégis az a benyomásunk, hogy a négy hangverseny és két pantomim-előadás – mely utóbbiaknak szintén nem volt folytatásuk az év folyamán – éppen azért fért be a programba az év elején, mert az operaüzem még nem működött, vagy akadozott. Mert később – bár abban az évben a herceg különösen gyakran tett rövid utazásokat – a program rendkívül sűrűvé vált. Elég arra utalni, hogy az április 20. és július 31. közötti 103 napon, azaz csaknem 15 héten át kivétel nélkül mindennap volt program: színdarabok, operák és (mindössze két) marionett-produkció. Accademie-kre, bárhol, akár a hercegi lakosztályban lettek volna is megtartva, egészen egyszerűen nem maradt idő, hiszen – mint láttuk – *egész estés* rendezvényekről van szó: estiekről, ahogyan a pallér megbízása mutatja, és legalább kétórásokról, amint a fennmaradt műsorok bizonyítják. Nem kétséges persze, hogy a hangversenyek megszűnésének folyamatáról kevésbé precíz és határozott információkkal rendelkezünk, mint a koncerthelyszínekről.

Ebből a szempontból is érdekesnek ígérkezik Johann Schellinger (Schilling, Schillinger – maga is többféleképpen írta le a nevét) sűgó és operai kopista⁶⁶ tevékenységének áttekintése: ő ugyanis korántsem csupán operákat másolt. Régóta ismeretes, hogy másolói munkájának összesítései a rendszeres operajátzás másfél évtizedéből nagyobb részben rendelkezésre állnak. Ezekben Schellinger az operák címe, illetve műfajok szerint tüntette fel az elvégzett munka mennyiségét. Azért vagyunk szerencsés helyzetben, mert Schellingert a kottamásolásért teljesítménybérben (is) fizették, s ezért nyoma maradt a munkájának; míg a nem az operai főzeneigazgató, hanem a *komponista* Haydn számára dolgozó, személyes bizalmát élvező másolók, a három Elßler, apa és két fia, a kottamásolásért is fix havi összeget kaptak,⁶⁷ ezért az ő ilyen irányú tevékenységük csak magukból az általuk leírt kottákból – illetve a ránk maradt részükből – mérhető fel.

Ha egy táblázatban évről évre összesítjük mindazt a kottamennyiséget, amelyet Schellinger lemásolt, ám nem kapcsolódik közvetlenül valamelyik opera- vagy bábopera-előadáshoz, baletthez, színdarabhoz vagy pantomimhoz, akkor a következő eredményre jutunk (1. táblázat a 424. oldalon; a jobb oldali oszlopban a megírt „ívek”, azaz négyoldalas füzetek száma áll).

Mint láthatjuk, a főszerepet itt is a szimfóniák és a (koncert)áriák játsszák; ezenkívül csak barytondarabokkal (1777-ig), illetve egy sorozat Haydn-menüettel találkozunk. Kézenfekvőnek látszik, hogy az accademie-k kottáiról van szó, annál is inkább, mivel a „Sinfonie(n)” elnevezést nagyoobbrészt a „pro/per/di T(h)eatro” bővítmény, míg az „Arie” szót minden esetben a „di academ(ique)” megjelölés követi. Ez rendben is van, hiszen láttuk: az „Accademie”-k színhelye a „Teatro”. De vajon mi lehet annak a következőtesen végigvonuló és kissé nyugtalanító szó-

66 Emellett Diwald színtársulat-igazgató hitvesének megszöktetője.

67 Vö. pl. OSZK, Zeneműtár, A. M. 785 (eredetileg GC, pontos helye ismeretlen).

1776 februárjáig

(EPA, Rentamt Eisenstadt [RA] 1776 N 86/20):

Arie di accadem:	59
Sinfonie pro theat:	193
6 Atre ⁶⁸ Di luigi Tomasini a Paritone	50

1776 augusztusáig

(EPA, RA 1776 N 86/39):

Menuetti di Sig. Haydn	19
Sinfonie	130
Arie di accadem:	19

1776 novemberétől 1777 májusáig

(EPA, GC 1777 F 14 R 20 N 7):

Arie di accademique	54
Sinfonie di Theat	493
Atre a Parit:	39

1777 májusától novemberéig

(EPA, GC 1777 F 14 R 20 N 21):

Sinfonien vor d. Theater duplirt	284
Divert: e Sonate für den Pariton	29

1778–1780

NINCS ADAT

1781 áprilisától szeptemberéig(EPA, GC 1781 F 10 R 19 N 29
= OSZK, Zeneműtár, A. M. 1108):

Sinfonien 12 duplirt	86
----------------------	----

1782 májusáig

(EPA, GC 1782 F 12 R 19 N 15 = A. M. 1135):

–

1782 júniusától decemberéig

(EPA, GC 1782 F 12 R 19 N 29 = A. M. 1152):

Sinfonien von verschiedenen Authoren	98
--------------------------------------	----

1783

(EPA, GC 1783 F 10 R 20 N 60 = A. M. 1161):

Sinfonie per Theatro	19
----------------------	----

1784–1790

(EPA, GC 1784 F 11 R 18 N 21 = A. M. 1186;

EPA, BC 1786 R 5 N 9;⁶⁹

EPA, GC 1786 F 13 R 18 N 18 = A. M. 1211;

EPA, GC 1787 F 13 R 18 N 19 = A. M. 1220;

EPA, GC 1788 F 13 R 18 N 20 = A. M. 1240;

EPA, GC 1789 F 12 R 18 N 11 = A. M. 1252;

EPA, GC 1790 F 17 R 29 N 24/4):

–

[nincs sem hangszeres mű, sem pedig ária]

használatnak a magyarázata, hogy Schellinger a szimfóniák esetében – az áriákkal ellentétben – mindig csak a színházra, és sohasem a hangversenyre utal, jöllehet a szimfóniák kétségkívül meghatározó részei voltak az accademie-knak? Nos, magyarázattal a gyakran idézett *Excursion*nak egy eddig valahogyan elsikkadt mondata szolgál számunkra: „... à l’instant que le Prince paroît dans sa loge, le coup d’archet se donne & après une Simphonie dans le dernier goût, on est enchanté par le spectacle”.⁷⁰ Eszerint tehát az opera-előadásokat (vagy egy részüket?) a tulajdonképpeni operanyitányt megelőzően (vagy ahelyett) egy szimfónia vezette be.⁷¹

Azzal az esettel állunk itt szemben, amikor két önmagában bizonytalan értelmű és értékű információ egymást világítja meg, és együtt lényegesen pontosabb jelentéssel és bizonyító erővel bírnak, mint külön-külön. Mert ugyan milyen biztos következtetést lehet abból levonni, hogy a kottamásoló a lemásolt, a színházzal és a hangversenyekkel *egyaránt* összefüggő szimfóniákkal kapcsolatban mindig a színházra utal? Bizony nem sokat. De ha tudjuk, hogy létezett az operaelőadást bevezető szimfónia gyakorlata, akkor ennek a szóhasználatnak a jelentősége azonnal felértékelődik: tudniillik akkor az a mintegy 1000 ívnyi, 4000 oldalnyi kotta, amelyet ezen a címen lemásolt, azt bizonyítja, hogy tartós gyakorlatról, nem pusztán egy 1784-ben „elcsípett” egyszeri megoldásról van szó (bár „egy legújabb ízlés szerinti” szimfónia emlegetése szintén ismétlődő alkalomra utal). Így tehát az *Excursion* adatának érvényességi köre és súlya is lényegesen megnő. Sőt, a lemásolt anyag mennyisége még azt az esetleg felmerülő aggályt is szertefoszlatja, hogy – a *sinfonia* szó többértelműsége miatt – esetleg „közönséges” operanyitányokról is szó lehetne. Ám ez nem lehetséges, mert például az 1776 novembere és 1777 májusa közt eltelt jó fél év alatt lemásolt 493 ívnyi, csaknem 2000 oldalnyi kotta többszöröse annak a terjedelemnek, amelyet az adott időszakban játszott legfeljebb kb. tíz opera nyitányai együttesen kitesznek.⁷²

68 A barytondarabok kapcsán két Schellinger-számlában is előforduló, kristálytisztán olvasható „Atre” kifejezés pontos jelentését nem ismerem.

69 Idézett művében Joseph Pratl ezt a jelzetet adja meg az általa fakszimilében közölt dokumentumhoz, ez azonban biztosan hibás: itt nyilván egy General-Cassa-jelzetnek kellene lennie. Mindenesetre ezen a Bau-Cassa-jelzeten egy egészen más dokumentum található.

70 „... abban a pillanatban, amint a herceg feltűnik páholyában, a vonók a húrokba csapnak, és egy legújabb ízlés szerinti szimfóniát követően mindenkit elbűvöl az előadás”. *Excursion*, fol. 11^r.

71 Hasonló gyakorlatot követtek egy jó évtizeddel később Bécsben is, amikor Haydn *Armidájának* a Freyhaus Theater an der Wienben 1797-ben tartott jótékony célú – koncertszerű – előadásán a felvonások között egy Mozart-szimfóniát adtak elő. Vö. H. C. Robbins Landon: *Haydn: Chronicle and Works*, IV.: *Haydn: The Years of 'The Creation' 1796–1800*. London: Thames and Hudson, 1977, 252.

72 Hasonlóképpen kizárhatjuk azt is, hogy ezek a „Sinfonien vor d. Theater” (stb.) a prózai színházi előadások számára szolgáltak volna kísérőzenéül, vagyis az Elaine Sisman nevezetes cikkében – *JAMS*, XLIII. (1990), 292–352. – tárgyalt *theater symphony* fogalmának felelnének meg. Túl azon, hogy utóbbi egy csupán mintegy fél tucat Haydn-szimfóniára vonatkozó modern zenetudományi fogalom, míg a Schellinger által másolt mintegy 5000 oldalnyi, „színházba való” szimfónia inkább a lefedett időszak teljes – nem csupán Haydntól származó, amint ez az egyik 1782-es számlából közvetlenül is kiderül – szimfónia-repertoárjának látszik megfelelni (azaz minden szimfónia „színházba való”), a perdöntő cáfolattal Schellinger 1777-es második számlája szolgál, amelyben 284 ívnyi szimfónia mellett épp egy tucat, különböző műfajokhoz tartozó színpadi mű, köztük négy német nyelvű prózai darab zenei anyaga szerepel. A „Sinfonie vor d. Theater” fogalmába tehát semmiféle kísérőzene nem tartozik bele.

Ha a lemásolt ívek számát is megvizsgáljuk, akkor azt látjuk, hogy az áriák – terjedelmüknek megfelelően – egy nagyságrenddel kisebb ívszámokkal vannak képviselve. De az is feltűnő, hogy az 1777 őszétől 1782 tavaszáig terjedő három és fél éves „fehér folt” után Schellinger immár egyáltalán nem másolt áriákat, sőt már 1777 közepén sem; a vokális zene tehát valamiért már ekkorra eltűnhetett az *accademie*-k műsorából. (Nem elképzelhetetlen, hogy ez azzal függ össze, hogy 1777–78-tól a „színházi szimfóniák” gyakorlata esetleg fokozatosan átveszi az *accademie*-k addigi szerepét, hiszen valószínűtlen, hogy az operaelőadás kapcsán koncertáriákat is előadtak volna – a Bader-lista által szolgáltatott képpel ez mindenestre összhangban állna.) A szimfóniák másolása viszont 1782-től még mintegy két éven át folytatódott, ha az 1776–77-es tempónak csupán a harmadával-ötödével is. Az 1783-ban lemásolt mindössze 19 ív, Schellinger instrumentális kottamásoló hatyúdala, amely minden bizonnyal egyetlen szimfóniának felel meg, arra utal, hogy az akár a hangversenyek, akár az opera-előadások keretében történő szimfóniajátás 1783 táján a végnapjait élhette Eszterháznál. (Hogy az utóbbiról éppen 1784-ből van explicit adatunk, az kétségtelenül meglepő annak fényében, hogy az előadható anyag áramlása éppen ekkoriban szűnt meg. Lehet, hogy ekkorra már csak kivételes alkalmakkor hangzottak fel színházi szimfóniák, a meglévő anyag felhasználásával? Vagy áttértek készen beszerzett teljes előadási anyagok használatára? A további kutatástól talán választ kapunk ezekre a kérdésekre.)

Ha rátekintünk az 1783-as statisztika-elszámolásokra, akkor az *accademie*-k lealkonyulásán a legkevésbé sem csodálkozunk. Az 1782 és 1785 között készült kimutatások az operaelőadásokon kívül a többi, színpadtechnikát s így díszletmunkásokat vagy statisztákat igénybe vevő műfaj előadásait is felölelik, ám éppen ezért – Bader 1778-as, nem pénzügyi vonatkozású összefoglalásával szemben – az *accademie*-ket hiába is keresnénk bennük. Mégis ugyanazt a benyomást keltik bennünk, hogy tudniillik az opera és a színház lényegében kiszorítja a többi műfajt a naptárból: a március 10-től november 27-ig tartó 1783-as évadban egy kilencnapos, nyilván a herceg távollétével összefüggő teljes szünettől eltekintve összesen 16 olyan nap volt, amelyen nem volt színházi, opera- vagy bábelőadás, de kétszer négy nap ebből is inkább a herceg rövid (bécsi?) utazásának tetszik.⁷³ Ekkor is voltak viszont hosszabb „hézagtan” szériák, így egy 11 hetes, azaz két és fél hónapos periódus április 21. és július 6. között, amikor az említett három műfaj előadásai minden egyes estét lefoglaltak. Ettől persze ’83-ban még lehetek, sőt bizonyára voltak *accademie*-k; ráadásul mégiscsak ott van a délelőtti vagy délutáni koncertidőpontok lehetősége is: 1783 májusában például 9 olyan nap is volt, amelyen egyaránt volt színházi és bábelőadás, s ezek feltételezhetően nem azonos időpontban zajlottak.⁷⁴ Jóllehet a nem-operai előadások dátumai 1786-tól eltűnnek a statisztika-kimutatásokból, s így a naptár „lefedettségét” nem tudjuk tovább követni, a fentiek fényében – különösképpen, ha az 1776-os koncert-előadás-

73 EPA, BC 1783 R 16 2. Qu N 11, 17, ill. Qu. 4 N 17; továbbá OSZK, Zeneműtár, A. M. 3970–75, eredetileg ugyancsak mind a BC 1783-ból.

74 EFP, BC 1783 N 74 = OSZK, Zeneműtár, A. M. 3794

számokra gondolunk – annyi mindenképpen nyilvánvalónak tetszik, hogy a *rendszeres* hangversenyek gyakorlata immár a múlté.

Mindez összhangban van azzal, hogy Haydn is ekkoriban hagy fel a helyi felhasználásra szánt szimfóniák komponálásával. A 73-as „La chasse” szimfóniát (keletkezési év: legkésőbb 1782, valószínűleg 1781)⁷⁵ a 76–77–78-as sorozat követi; általánosan elfogadott feltételezés szerint ezekre a művekre utal Haydn 1783. július 15-i levele,⁷⁶ amely az akkor tervezett angliai utazással kapcsol össze három, az előző évben komponált szimfóniát. A következő három szimfónia – valószínű keletkezési sorrendjükben: a 81-es, 80-as és 79-es – ugyancsak szorosan összetartozik, és a zeneszerző talán már 1783-ban hozzákezdett a komponálásukhoz; az utolsót mindenképpen 1784 őszén fejezte be. Mindkét sorozat hamarosan több kiadónál is megjelent nyomtatásban teljes egészében és részenként egyaránt. Kézenfekvő persze, hogy – miután a hangszerelés ezt megengedi – ha és amíg rendeztek Eszterházi accademie-eket, addig ezeket a szimfóniákat ott is előadhatták; létezésük azonban immár nem *feltételez* ilyen hangversenyeket, hiszen a publikálás szándéka, illetve a „színházi szimfóniaként” történő megszólaltatás lehetősége – akár éppen az *Excursion*-ban megörökített alkalomból – több mint elegendő ok lehetett a megkomponálásukra.

Nem így gondolja ezt Sonja Gerlach, az új összkiadás fenti hat szimfóniát tartalmazó kötetének⁷⁷ közreadója. A bevezetőben ő is hangsúlyozza, hogy Haydn kezdettől szem előtt tartotta a publikáció szempontjait: „A két sorozatba történő tagolás már a ránk hagyományozódás történetéből is adódik. Az új szimfóniákat – alkalmasint első ízben tudatosan a közreadásokban szokásos hármast csoportosításban – Haydn maga terjesztette, és eladta őket bizonyos kiadóknak.”⁷⁸ Később viszont leszögezi: „Mindazonáltal semmiképp sincs szó arról, hogy Haydn a hat szimfóniát kifejezetten a kiadók számára komponálta volna. Fő feladata továbbra is az volt, hogy kenyéradóját, Esterházy Miklós herceget új zenével szórakoztassa. Szimfóniáinak az udvari zenekarban rendelkezésre álló hangszer-összeállítást kellett követniük, és alkalmasnak kellett lenniük egy 25–30 fős zenekar számára.”⁷⁹

Halkan megjegyezve, hogy az eszterházi hangszeregyüttes létszáma 1784 végén, 1785 elején is csupán legfeljebb 24 fő volt (tehát ha e művek valóban *legalább* 25 előadót kívánnak, akkor *nem* alkalmazkodnak e zenekar adottságaihoz),⁸⁰ meg

75 Az alábbiakban a Grove Music Online Haydn címszavának datálásait követem.

76 Magyarul többek között in: Bartha-Révész: i. m., 75.

77 *Joseph Haydn Werke*, I/11.: *Sinfonien 1782–1784*, München: Henle, 2003.

78 „Die Gliederung in zwei Serien ergibt sich schon aus der Überlieferungsgeschichte. Haydn brachte die neuen Sinfonien – wohl erstmals gezielt in der für Veröffentlichungen üblichen Gruppierung zu drei Werken – selbst in Umlauf und verkaufte sie an bestimmte Verleger.” Uott, VII.

79 „Es ist allerdings keineswegs so, daß Haydn die sechs Sinfonien speziell für Verleger komponierte. Nach wie vor war es für ihn die Hauptaufgabe, seinen Dienstherrn Fürst Nicolaus Esterházy mit neuer Musik zu unterhalten. Seine Sinfonien mußten die in der Hofkapelle verfügbare Besetzung aufweisen und für ein Orchester von 25 bis 30 Spielern geeignet sein.” Uott.

80 Tank: i. m., 499. Az 1785. január 1-jei állás; az ugyanerre a napra vonatkozó „Kammer Music Stand” (EPA, General-Cassa Handbuch 1785, fol. 95–7) viszont ennél is kettővel kevesebb zenész honorálását tartja számon.

kell állapítanunk: azt, hogy 1784-ben Haydnnek még mindig a „fő feladata” lett volna, hogy a herceget „új zenével szórakoztassa”, az eddig látottak alapján kérdőjelezzük meg. Elég egy pillantást vetni az 1782–84-es sűrű programokra az *Orlando paladino* 1782 decemberi és az *Armida* 1784 februári bemutatójával, hogy érzékeljük: a kérdés immár sokkal inkább az, hogy az operán kívül feladata volt-e még Haydnnek egyáltalán, hogy komponáljon az udvar számára. (Összhangban azzal, hogy Haydn második, 1779 januárjában kelt szerződésével a herceg lényegében már lemondott a rendelkezésről karnagyának hangszeres művei fölött.)⁸¹ Úgy fest: nemigen, sőt az *Armidával* az operaszerzői tevékenység is befejeződött, s utána Haydn Eszterháza számára immár csupán betétáriákat komponált.

Mindez azonban nem több, mint vihar egy pohár vízben: a most tárgyalt hat szimfóniát ugyanis már az egyértelműen külső megrendelésre komponált hat párizsi szimfónia követi, s ezekkel mindenképpen végleg magunk mögött hagyjuk a házi igények kielégítésére írt szimfóniák jó két évtizedét. Ha pedig az ekkoriban keletkezett versenyműveket is szemügyre vesszük, azt találjuk, hogy az egyértelműen eszterházi előadásra számító – Anton Kraft számára komponált – D-dúr gordonkaverseny (Hob. VIIb:2) keletkezési éve éppen 1783, az elveszett két kürtös versenymű (Hob. VIIId:2) valószínűleg legkésőbb 1784-ben keletkezett, s a billentyűs versenyművek közül a legutolsó, a népszerű D-dúr koncert (Hob. XVIII:11) sem későbbi 1784-nél, végeredményben tehát arra jutunk, hogy Haydn 1783-ban, esetleg 1784-ben komponált utoljára hangszeres műveket eszterházi academie-alkalmak számára. Tekintettel azonban egyfelől a szimfóniák publikálásra szabott természetére, másfelől arra, hogy már 1783-ban is csak egy szimfóniamásolat és egy Haydn-versenymű készült el *biztosan*, jómagam azt tartom valószínűbbnek, hogy az utolsó hangversenyekre inkább 1783-ban került sor.

Hogy ez a cikk mégse kérkedhessen azzal, hogy az eszterházi hangversenyek helyszíneinek és időbeli határainak kérdését nagyjából megnyugtatóan tisztázta, hadd idézzek befejezésül egy meglepő, sőt kissé zavarba ejtő dokumentumot. Miután az „Accademie” szó 1779 után semmilyen dokumentumban, így a statisztika-kimutatásokban sem bukkant fel, alig hittem a szememnek, amikor először kézbevettem az 1789. áprilisi, tehát az eszterházi aranykor utolsó előtti évéből származó Stabenen-Ausweist⁸² (lásd a 4. faksimilét). Mindjárt három academie három egymást követő napon! Hamar rájövünk azonban arra, hogy a helyzet még ennél is különösebb: 1789. április 9–10–11. ugyanis abban az évben a nagyhétre, pontosabban nagycsütörtök–nagy péntek–nagy szombatra esett. Mármost az udvari gyakorlat időközben sokat veszített a kezdetek jámborságából: míg az első években – mint 1776-ban láttuk is – a teljes nagyhét, a húsvét vasárnapot beleértve, a programok moratóriumát hozta, addig a heti harmadik opera-előadás (a vasárnapi és a csütörtöki után a keddi) 1780 júliusában történő bevezetése⁸³ a nagyhét keddjének és magá-

81 EPA, Süttör Missiles, F 6 N 20. Többek között közli Bartha Dénes: *Joseph Haydn. Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*. Kassel–Basel: Bärenreiter, 1965, 83.

82 EPA, BC 1789 N 444.

83 Ezt a váltást készülő PhD-disszertációmban dokumentálom pontosan.

Stabenen pro mensis Aprilis 1789

Operen = Tröb. Comedie = Okedel Puden Comjapudheiff. J. L
Pantomime = Ballet.

	<i>a 7 =</i>	<i>a 3 =</i>	<i>a 5 =</i>	<i>a 5 x</i>	
<i>2 Verdetta di Niño</i>	<i>6</i>	<i>—</i>	<i>36</i>	<i>6</i>	<i>4 12</i>
<i>5 Calippo</i>	<i>—</i>	<i>—</i>	<i>2</i>	<i>6</i>	<i>40</i>
<i>7 Castellani</i>	<i>4</i>	<i>—</i>	<i>28</i>	<i>—</i>	<i>2 48</i>
<i>9</i>	<i>—</i>	<i>—</i>	<i>—</i>	<i>—</i>	<i>—</i>
<i>10</i>	<i>—</i>	<i>—</i>	<i>—</i>	<i>—</i>	<i>—</i>
<i>11</i>	<i>—</i>	<i>—</i>	<i>—</i>	<i>—</i>	<i>—</i>
<i>12 Disontre</i>	<i>—</i>	<i>—</i>	<i>36</i>	<i>8</i>	<i>3 70</i>
<i>14 Castellani</i>	<i>4</i>	<i>—</i>	<i>28</i>	<i>—</i>	<i>2 48</i>
<i>16 Calippo</i>	<i>—</i>	<i>—</i>	<i>2</i>	<i>6</i>	<i>40</i>
<i>19 Tamburo</i>	<i>—</i>	<i>—</i>	<i>14</i>	<i>5</i>	<i>1 35</i>
<i>21 Ballo</i>	<i>—</i>	<i>—</i>	<i>14</i>	<i>5</i>	<i>1 35</i>
<i>23 Verdetta di Niño</i>	<i>6</i>	<i>—</i>	<i>36</i>	<i>6</i>	<i>4 12</i>
<i>26 Ballo</i>	<i>—</i>	<i>—</i>	<i>—</i>	<i>—</i>	<i>—</i>
<i>28 Suppote Cont.</i>	<i>2</i>	<i>—</i>	<i>29</i>	<i>—</i>	<i>2 99</i>
<i>Ballets Spielken</i>	<i>—</i>	<i>—</i>	<i>—</i>	<i>48</i>	<i>4</i>
<i>Comedie Pantomime</i>	<i>—</i>	<i>—</i>	<i>—</i>	<i>34</i>	<i>2 80</i>
	<i>22</i>	<i>=</i>	<i>225</i>	<i>124</i>	<i>31 30</i>
<i>Trijmanföigta Opera in 70 Parizien</i>	<i>—</i>	<i>—</i>	<i>—</i>	<i>—</i>	<i>4:30</i>
				<i>36</i>	<i>= 9</i>

4. fakszimile. Az 1789. áprilisi statisztika-kimutatás részlete. EPA, BC 1789 N 444

nak húsvét vasárnapnak a rendezvénynaptárba való bevonásával is együtt járt. Annyira azonban mégsem profanizálódhatott a katolikus hercegi udvar, hogy pontosan ezen a három napon adjanak elő szimfóniákat és szonátákat – vagy éppen profán áriákat – a nagyheti lamentáció helyett, amikor amazokat bármikor meg lehetett szólaltatni, míg emezt csakis ezen a három napon. Igen ám, de ha ebben az esetben az accademie egyházzenei tartalmú, akkor vajon hol rendezhették? A színházban, ami kész blaszfémia lenne, és amelynek az akusztikája nem is emlékeztet egy temploméra? Vagy a parányi kápolnában, amelyben volt ugyan egy kisebb orgona, de egyéb ott folyó zenélésről soha, semmilyen formában nem értesülünk?

Vagy, ahová leginkább való volna, a kismartoni kastélykápolnában, amelynek a kiadásai sohasem jelennek meg az eszterházi Bau-Cassában? S bármelyik esetben: hogyan kerül ez az egész a statiszta-kimutatásba, ha semmilyen költségkihatása nincs? És ha ezeket az accademie-eket feljegyezték, miért nem jelentek meg ugyanitt az 1782–83-ban még kétségtelenül megrendezett hangversenyek? Bevallom, e kérdésekre pillanatnyilag nincs semmiféle válaszom.

Röviden összefoglalva e cikk megállapításait: Eszterháza fénykorának utolsó másfél évtizedében, illetve a kastélyegyüttes területén tett időbeli és térbeli utazásunk nyomán – azon túl, hogy rácsodálkozhattunk az opera-előadások szimfóniával történő bevezetésének gyakorlatára, ami részben átvehette a megritkuló-megszűnő accademie-k funkcióját – talán világosabban látjuk, hogy minek hol van a természetes helye. Számtalan beszámolóból tudjuk, hogy Fényes Miklós színházi és opera-előadásai – s minden bizonnyal hangversenyei is – nem csupán díjmentesek voltak, hanem bárki látogathatta is őket, nyilván megfelelő állapotban és öltözékben. (Dallos versének nem idézett részében⁸⁴ a színház látogatói között még a „Paraszt” is megjelenik, „maga Pajtásával”!) Ez azonban nem jelenthette azt, hogy Eszterházán ne lett volna különbség a nyilvános tér, a csupán a vendégül látott arisztokraták számára rendelkezésre álló tér, illetve a herceg (vagy a hercegi pár) privát tere között. Tudjuk: a két színház – meg a parterre, a mulatókert stb. – a nyilvános terek közé tartozott. Kézenfekvő viszont, hogy a főépület, különösen annak központi részei nem álltak nyitva az éppen arra járók előtt, s az is, hogy Mária Terézia lakomáján sem jelenhetett meg bárki. Éppen ezért mi sem természetesebb, mint hogy amíg a kiváltságosakat szórakoztató zenélési alkalmak a főépületben – a megismert adatok szerint elsősorban a földszinti nyári ebédlőben és a képtárban – zajlottak, addig a rendszeres, szabadon látogatható accademie-eket értelmetlen lett volna ott tartani: ezek természetes helyszíne a mindenfajta kulturális és szórakoztató műfajt befogadó, nyilvános színház és bábszínház – „die beyden Coemodien-Häuser” – volt.⁸⁵ Az intim kamarazene, különösen a Miklós herceg közreműködésével előadott baryton-repertoár pedig megint csak természetes módon lelt otthonra a hercegi magánlakosztályban. Vagyis: ahogyan a korabeli színház nézőterén, úgy az eszterházi épületegyüttes különböző tereiben is mindenkinek megvolt a maga társadalmi státusát leképező, természetes helye. Amiként a különböző zenélési alkalmaknak is.⁸⁶

84 55. strófa.

85 Az itt vázolt rendet egyébként még az sem kérdőjelezné meg, ha a bál folyamán eljátszott szimfóniára és koncertokra vonatkozó Horányi-féle adat esetleg mégis hitelesnek bizonyulna.

86 Az már Eszterháza különösségéhez tartozik, hogy – hacsak a herceg magánlakosztályában a baryton-darabok mellett nem adtak elő Haydn-triókat vagy kvartetteket is, ami erősen kétséges – a különböző zenélési alkalmak közül éppen a legszélesebb rétegek számára hozzáférhető operaházi accademie-k közvetítették a legmagasabbrendű művészi tartalmat.

ABSTRACT

JÁNOS MALINA

THE VENUES AND DECLINE OF THE *ACCADEMIES* AT ESZTERHÁZA IN HAYDN'S TIME

In commemoration of the 300th anniversary of the birth of Nicholas Esterházy “The Magnificent”, the author examines numerous 18th-century sources to determine whether they confirm the present practice of calling a first-floor hall of the Fertőd (Eszterháza) palace the “music room”. The answer is no, but we learn that the neighbouring ceremonial hall was used by Empress Maria Theresa for a banquet with some music-making in 1773, and that two more spaces on the ground-floor level served regularly as the “Sommermusiksaal”.

But this is all related to a kind of entertainment; where did, then, the high quality concerts (the *Accademies*, as they called them) take place? H. C. Robbins Landon’s guess is, again, the ceremonial hall; but this is not substantiated by any contemporary information. However, a whole body of documentary evidence clearly shows that the *Accademies* took place in the opera house or *Grosses Theater*. Part of the evidence is a highly interesting document from 1776 which explains how after the concerts the alley, apparently the one between the theatre and the main building, was to be illuminated. Further sources suggest that symphonies were also performed as an introduction to opera performances.

Most of these sources refer to the first opera house which burnt down in 1779. The concert practice apparently continued in the new, bigger 1781 opera house, too, but by then the number of concerts would have been reduced substantially, due to the Prince’s growing addiction to opera. This is mirrored in the bills submitted by the copyist Schellinger. He stopped copying concert arias in the late 70’s, whereas the number of the symphonies (mostly referred to by him as “Sinfonien per Teatro” etc.) decreased continuously until 1783 when he copied one single symphony that proved to be the last one. A survey of Haydn’s last symphonies and concertos composed for domestic use confirms that the regular concerts could not have taken place later than 1783 or, possibly, 1784.

János Malina (b. 1948) studied mathematics and musicology. He has been active as an editor, journalist and music critic. As the president of the Hungarian Haydn Society, he was the artistic director of the “Haydn at Eszterháza” festival between 1998 and 2009. Since 2009 he has been conducting research into various aspects of the operatic and musical life of Haydn’s Eszterháza.

Hermann Danuser

AZ ELSŐ VILÁGHÁBORÚ – A ZENETÖRTÉNET „ŐSKATASZTRÓFÁJA”?*

Az amerikai történész és diplomata, George F. Kennan 1979-ben „e század nagy megtermékenyítő katasztrófájának”¹ nevezte az első világháborút. De vajon a zenetörténet számára is „őskatasztrófa” volt ez a háború? Néhány megfontolással szeretnék hozzájárulni e kérdés megválaszolásához, mégpedig két különböző szinten: először ráközelítve, majd pedig madártávlatból. A globalizált világban az első „világháború” immár nem tárgyalható nemzeti alapon, hanem nemzetközi kutatásnak kell foglalkoznia vele, amint azt Christopher Clark, Herfried Münkler és Jörn Leonhard újabb könyvei tanúsítják.² Az első szint a fogalomtörténet szempontjából azt az áldozatszemantikát érinti, amely Arnold Schönberg esetében szoros kapcsolatot leplez le a botrány/háború, illetve a béke között. A második szint pedig a zene első világháború utáni történetét érinti: tézisem szerint ezt immár nem foghatjuk fel csupán a zenei műfajok rendszerének szétrobbanásaként a Carl Dahlhaus által sugallt értelemben, hanem sokkal inkább a zenekultúra összeroppanásáról beszélhetünk, amely azóta a zene részben egymást átfedő, részben egymástól független részskultúráit hozta létre – egy olyan összeroppanásról tehát, amelyet valóban felfoghatunk „őskatasztrófaként”.

I. Arnold Schönberg és az áldozatszemantika

Először Arnold Schönbergre vessünk egy pillantást, a Herfried Münkler által kidolgozott áldozatteória fényében,³ amely a latin *victima*, illetve *sacrificium* szavak között tesz különbséget:

* A Somfai László 80. születésnapja alkalmából 2014. október 6-án a Zenetudományi Intézet Bartók Termében rendezett „About and Around Haydn & Bartók”. *International Symposion in Honor of László Somfai to Celebrate His 80th Birthday* című nemzetközi szimpózium keretében elhangzott előadás szerkesztett változata.

1 „the great seminal catastrophe of this century”. George F. Kennan: *The Decline of Bismarck's European Order. Franco-Russian Relations, 1875–1890*. Princeton: Princeton University Press, 1979, 3.

2 Christopher Clark: *The Sleepwalkers. How Europe Went to War in 1914*. London: Allen Lane, 2012; Herfried Münkler: *Der Große Krieg. Die Welt 1914 bis 1918*. Berlin: Rowohlt, 2013; Jörn Leonhard: *Die Büchse der Pandora. Geschichte des Ersten Weltkriegs*. München: C. H. Beck, 2014.

3 Münkler: *Der Große Krieg*, 225. skk.

Az áldozat [*Opfer*] fogalmának a német nyelvben kettős jelentése van [...]: a passzív, sorsszerű áldozattá válás, illetve az önfeláldozás, a másokért az élet árán is kiállás, a mindenáron beteljesítendő mentő cselekedet. A latin *victima*, illetve *sacrificium* fogalma [...] ezt a különbséget ragadja meg.⁴

Mint Münkler fogalmaz, a hadba lépő Németország augusztusi lelkesedésének közös énekében – a katonazenével vagy az egyházi himnuszokkal együtt – „a *victima* önmagától *sacrificiá*vá alakulása” ment végbe, s vele „a viktimális társadalom *sakrificiális* közösséggé való transzformációja”.⁵ A propagandisztikusan kijátszott Langemarck-mítosz⁶ – a Tannenberg-mítosz⁷ nyugati ellenpárját – azonban éppen ellenkező előjellel is olvashatjuk, hiszen a hazafias dalt éneklő, de a harcban járatlan diákok *sakrificiális* közössége hamarosan a szó szoros értelmében áldozatul (*victima*) esett a modern háború realitásának. A 2013-ban megjelent *Avatar of Modernity. „The Rite of Spring” Reconsidered* című kötet számára írt tanulmányában Münkler ezt a gondolatmenetet Stravinsky *Le Sacre du printemps* című balettje és a jó esztendővel később kitörő első világháború közötti, gyakran emlegetett előfutár-kapcsolatra alkalmazta: a *Sacre* a legszebb „kiválasztott” szűz tavasszal való megszentelését jelenti a közösség veszélyeztetett, de a lány *sacrificiuma* által megmenthető jövője érdekében.⁸

Ami mármost ennek a tematikának Schönberg életében és műveiben, valamint levelezésében játszott szerepét illeti, véleményem szerint nem minden tanulság nélkül való szemügyre vennünk akkori szóhasználatának néhány jellegzetes példáját. Először is ott van a több forrásból ismert (a zeneszerző 75. születésnapja alkalmából 1949 szeptemberében küldött köszönőlevélben is feljegyzett) anekdota abból az időből, amikor Schönberg minden ellenkezése dacára megkap-

4 „Der Begriff des Opfers hat im Deutschen eine Doppelbedeutung [...]: die des passiven, schicksalhaften Zum-Opfer-Werdens, und die des Sich-Opfern, des Mit-dem-Leben-Eintretens für andere, der um jeden Preis zu vollbringenden rettenden Tat. Die lateinischen Begriffe *victima* und *sacrificium* [...] stehen für diese Unterscheidung.” Uott, 225.

5 „die Selbstverwandlung der *victima* in *sacrificia* [...] Transformation der *viktimen* Gesellschaft in eine *sakrificielle* Gemeinschaft.” Uott, 226.

6 1914. november 10-én egy részben fiatalokból toborzott ezred Langemarcktól nyugatra kisebb győzelmet aratott a francia csapatok felett. A német főparancsnokság másnap kiadott hadijelentése szerint a katonák a „Deutschland, Deutschland, über alles” éneklése közben nyomultak előre – ennek a részletnek köszönhetően vált ez a háború egészét tekintve jelentéktelen hadiesemény hamarosan a német ifjúság hazafias lelkesedésének jelképévé. Minthogy az első világháborút lezáró fegyverszünetet a német hadvezetés éppen 1918. november 11-én írta alá a compïègne-i erdőben álló, híressé vált vasúti kocsiban, a nemzetiszocialista években ezen a napon (az 1914-es hadijelentés kiadásának dátumára hivatkozva) *Langemarck-Tagot* tartottak, a fájdalmas emléken való merengés helyett inkább a harci kedvet szívta. (A fordító jegyzete.)

7 Az 1911-ben már nyugállományba vonult, de az első világháború kitörésekor reaktivált Paul von Hindenburg 1914. augusztus 26. és 30. között jelentős orosz túlerővel szemben aratott győzelmet. Jóllehet a csata valójában Allenstein közelében zajlott, az eseményt utóbb – Hindenburg saját kérésére – „tannenbergi ütközetnek” keresztelték át, így próbálván felülírni a német lovagrend 1410-ben a lengyel-litván csapatoktól Tannenberg mellett elszenvedett vereségének emlékét. (A fordító jegyzete.)

8 Vö. Herfried Münkler: „Mythic Sacrifices and Real Corpses. *Le Sacre du printemps* and the Great War”. In: Hermann Danuser – Heidy Zimmermann (hrsg.): *Avatar of Modernity. The Rite of Spring Reconsidered*. A Publication of the Paul Sacher Foundation. London: Boosey & Hawkes, 2013, 336–355.

ta behívóját a császári és királyi hadseregben teljesítendő szolgálatra: „A katonaságnál egyszer megkérdeztek, hogy valóban én vagyok-e a komponista Arnold Schönberg. 'Valakinek lennie kellett – mondtam –; senki sem akart az lenni, így hát én adtam rá magam.'”⁹ Ebben a megfogalmazásban egy régi toposz visszhangzik, mely szerint a zseniális művész műveit saját akaratával szemben alkotja meg, a folyamatot Isten szócsöveként mint önfeláldozást (*sacrificium*) hajtja végre, tehát ezt a zenetörténeti szempontból korszakalkotó lépést misztifikálnunk kell. Schönberg tanítványa, Anton Webern, aki a háború java részében maga is szolgálatot teljesített, egy, a minisztériumnak szánt beadvány tervezetében az *Opfer* szó másik, *viktimális* oldalát is szóba hozta, a következőket írva egy magas rangú hivatalnoknak:

Olyannyira világos, hogy az államnak megóvni állna érdekében ennek az embernek a munkáját és alkotóerejét éppen ezekben a nagy és nehéz időkben, nemhogy feláldozza mindezt egy bár nélkülözhetetlen, végtelenül áldásos, de ebben az esetben egy kivétellel szembekerülő törvénynek.¹⁰

Webern szerint Schönbergnek mint osztrák–magyar állampolgárnak a háborús szolgálatban való bevetése nem *sacrificium* volna, hanem egy olyan ember *viktimizálása*, akit az efféle áldozattá válástól az Új Zene kiemelkedő alkotójaként kivívott különleges helyzete folytán meg kellene kímélni. Míg a *sacrificium* a műalkotásban, így például a *Sacre du printemps*-ban egyetlen személyre hárul, a hadseregben való, milliókat érintő áldozati szolgálat alól a zseniális Arnold Schönberget fel kell szabadítani, hiszen az alkotásai feljogosítják erre.

Schönberg szolgálatának idejéből (1916-ból) származik a *Die Eiserne Brigade*, amelynek különösen indulórészletei ejtenek zavarba. A történezsben az a kérdés vetődik fel, vajon miért írhatott egy olyan zeneszerző, akinek mesterművei ez idő tájt – 43 esztendősen – immár biztos helyet vívtak ki a zenetörténetben, egy ennyire problematikus, Franz von Suppé modorában írott indulót. A bajtársaival töltött katonaeztre szánt műve megírásakor Schönberget talán parodisztikus szándék vezette, s egyfajta előfutárát komponálta meg Mauricio Kagel fúvósokra és ütősökre írt *10 Märschen, um den Sieg zu verfehlen* című művének (1978/79).

9 „Ich wurde einmal beim Militär gefragt, ob ich wirklich dieser Komponist Arnold Schönberg bin. 'Einer hat es sein müssen' sagte ich; 'keiner hat es sein wollen, so habe ich mich dazu hergegeben.'” Schönberg 1949. szeptember 16-án Los Angelesben kelt, sokszorosított (többek között Helene Bergnek, Luigi Dallapiccolának, Alma Mahlernek és Eduard Steuermann-nak postázott) köszönőlevelét először az *Österreichische Musikzeitschrift* közölte: 4/11–12 (November–Dezember 1949), 315.

10 „Es ist doch so klar, daß dem Staate daran liegen müßte, die Arbeit und Schöpferkraft dieses Mannes zu schützen, gerade in dieser großen, schweren Zeit und sie nicht zu opfern einem zwar unentbehrlichen, ungeheuer segensreichen, hier aber vor einer Ausnahme stehenden Gesetze.” Anton von Webern 1915-ben papírra vetett levélfogalmazványa a bécsi hadügyminisztérium számára. Idézi Hans & Rosaleen Moldenhauer: *Anton von Webern. Chronik seines Lebens und Werkes*. Zürich: Atlantis, 1980, 193. Nyilvánvalóan a Webern-hagyaték egy eredetileg datálatlan, de Moldenhauer által 1915-re tett dokumentumáról van szó.

Egy 1915. október 23-án sógorához, Alexander von Zemlinskyhez intézett levelében¹¹ Schönberg arról számol be, lemondana Op. 9-es *Kamaraszimfóniájának* előadásáról, ugyanis attól tart, hogy annak eredményeképp – a több más műve, így a *Pelleas*, az Op. 8-as zenekari dalok és mindenekelőtt a *Pierrot lunaire* által a háború előtt kiváltott botrányokhoz hasonlóan – egy „Schönberg-Skandal in Prag!” törne ki, amire cseppet sem vágyik. Ez a levél félreérthetetlenül rávilágít a művészi botrány és a háború közötti összefüggésre, egyszersmind pedig a művészi, illetve a katonai értelemben vett háborús és békeidők közötti kapcsolatra is. Schönberg így ír:

[...] de ha felidézem különösképp a Pierrot lunaire-hez kapcsolódó botrányt [...], biztosan nem gyávaság, ha azt most el akarom kerülni. Békeidőben – az én háborús időmben – szívesen odatartom a hátamat, és minden manapság nélkülözhetetlen embernek meglehet ismét a joga, hogy kipécézzé magának és megkeresse egy sebezhető pontomat. [...] A remény, amely éltetett, hogy végül is az a tisztelet, amelyet külföldön kivívtok magamnak, belátható időn belül legalább nyugalmat biztosít számomra, már odavan. Tudom, hogy efféle remény nélkül kell minden továbbinak elébe állnom. Csoda, hogy ezt egy kicsé még halogatni szeretném? Hogy szívesen lennék még egy kis nyugtot? (Az egyetlen jó, amit a háború hozott számomra: nem támadtak meg.) Hogy a békémet addig, ameddig a háború tart, még egy kicsit élvezni szeretném?¹²

Schönberg szellemesen, de egyszersmind a háború és béke rémisztően önző fölcserélésével vezet vissza bennünket kiinduló kérdésünkhöz a műfajoknak, a kultúráknak és a zenetörténet-írásnak az első világháború által kiváltott összeomlását illetően.

II. A műfajok rendszerének összeomlása mint a zene részkultúráinak születése

A történész Otto Gerhard Oexle 2003 őszén a Gesellschaft für Musikforschung éves konferenciájának „Vom Umgang mit Quellen” című szimpóziumán tartott előadásában a következő mondat szerepel: „Droysen történelemtudománya, mint

11 Alexander Zemlinsky: *Briefwechsel mit Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg und Franz Schreker*. Hrsg. Horst Weber. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995 /Briefwechsel der Wiener Schule, Bd. 1./, 146. sk.

12 „[...] wenn ich mich aber insbesondere des Skandals beim Pierrot lunaire erinnere [...], so ist es gewiß nicht Feigheit, wenn ich dem jetzt ausweichen will. In Friedenszeiten – meinen Kriegzeiten – will ich gerne wieder meinen Buckel hinhalten und jeder heute Unentbehrliche soll wieder das Recht haben, sich ihn anzusehen und sich eine Stelle auszusuchen, wo ich verwundbar bin [...]. Die Hoffnung, die ich haben durfte, daß schließlich die Achtung, die ich mir im Ausland erwerbe, mir hier in absehbarer Zeit wenigstens Ruhe verschaffen werde, ist jetzt weg. Ich weiß, ich muß allem Weiteren, ohne solche Hoffnung entgegensehen. Wundert es dich da, daß ich das noch ein bisschen hinauschieben möchte? Daß ich gerne noch ein wenig Ruhe hätte? (das einzig Gute das mir der Krieg gebracht hat: ich wurde nicht angegriffen.) Daß ich meinen Frieden solange der Krieg dauert noch ein wenig genießen möchte?” Arnold Schönberg 1915. október 23-i levele Alexander von Zemlinskyhez. Uott, 146. sk.

arra már utaltunk, nem vált általánosan elfogadottá.”¹³ Ezek a szavak, amelyeket egy szaktektintély bizonyára joggal fogalmazott meg az általános történettudománnyal kapcsolatban, sajnálatos módon csaknem groteszk ellentétben állnak a zenetudomány helyzetével, hiszen a szakma egyetlen történettudományi alapvetése, Carl Dahlhaus 1977-ben megjelent, s azóta számos nyelvre lefordított *Grundlagen der Musikgeschichte* című munkája vezérfonalul éppen Johann Gustav Droysen *Historik*ját választotta, amely történetesen ugyanazon esztendőben vált hozzáférhetővé kritikái kiadásban.¹⁴

A „zenei műfajok rendszerének” fogalmát Carl Dahlhaus alkotta meg.¹⁵ „Was ist eine musikalische Gattung?” című 1974-ben megjelent tanulmányában a következőket írja:

A zenei műfajok rendszerei különböző korú és különféle eredetű részekből állnak össze. A régebbi korok maradványai az eltérő kontextusban, amelybe kerülnek, maguk is megváltoznak ugyan, eredetük ismertetőjegyei azonban felismerhetőek maradnak. Másrésztől szembeötlő történeti tény, hogy azokban az időkben, amelyek határnak számítanak a zenetörténeti korszakok között – 1430, 1600 és 1740 táján –, a stíluson és a formai kánonon kívül a műfajok rendszere is alapjaiban változik meg, amennyiben új műfajok keletkeznek vagy lépnek előtérbe, és a régiak feloldódnak, veszítenek jelentőségükből, vagy átalakulnak. Némi túlzással akár azt mondhatnánk, hogy a zenei műfajok nem egyenként, hanem rendszerekként lépnek be a történelembe – ez pedig olyan tényállás, amelyből a historiográfának is le kellene vonnia a következtetéseket.¹⁶

„A 20. század őskatasztrófája” – az tehát, amit zenetörténetileg (néhány évnyi elő- és utótörténettel) az első világháború hatásaként ragadhatunk meg – tézisem szerint nem fogható fel többé csupán a műfajok rendszerének megváltozásaként a szó Dahlhaus által felvázolt értelmében. A zenekultúra egyfajta implózióját, összeroppanását észlelhetjük, és kell is észlelnünk, amelynek nyomán több heterogén, egymás mellett élő, tehát immár éppen hogy nem rendszerszerűen egybekapcsolódó

13 „Droysens Historik hat sich, wie schon angedeutet, nicht durchgesetzt.” Otto Gerhard Oexle: „Was ist eine historische Quelle?” In: *Die Musikforschung*, 57. (2004), 332–350.

14 Carl Dahlhaus: *Gesammelte Schriften in 10 Bänden*. Laaber: Laaber, 2000–2008 (a továbbiakban: CDGS) I., 11–155. Az előszóban Dahlhaus így fogalmaz: „Am ehesten wäre, wenn man nach einem Modell sucht, an Johann Gustav Droysens – niemals übertroffene – *Historik* von 1857 zu denken.” Uott, 11 sk. ide: 22.

15 Uő: „Was ist eine musikalische Gattung?” CDGS I.; vö. uő: „Epochen und Epochenbewußtsein in der Musikgeschichte”, CDGS I., 305.

16 „Systeme von musikalischen Gattungen setzen sich aus Teilen verschiedenen Alters und heterogenen Ursprungs zusammen. Zwar werden Relikte aus früheren Zeitaltern durch den anderen Kontext, in den sie geraten, selbst verändert; Spuren der Herkunft bleiben jedoch erkennbar. Andererseits ist es eine auffällige historische Tatsache, daß sich in Zeiten, die als Grenzen zwischen musikgeschichtlichen Epochen gelten – um 1430, um 1600 und um 1740 –, außer dem Stil und dem Formenkanon auch das System der Gattungen von Grund auf verwandelt, indem neue Gattungen entstehen oder hervortreten und die alten sich auflösen, an Bedeutung verlieren oder umgeformt werden. Mit einiger Übertreibung kann man geradezu behaupten, daß musikalische Gattungen nicht einzeln, sondern als Systeme in die Geschichte eintreten – ein Sachverhalt, aus dem die Historiographie Konsequenzen ziehen müßte.” Uő: „Was ist eine musikalische Gattung?”, CDGS I., 356 sk.

rész-kultúra jön létre. Ezekről a rész-kultúrákról többször írtam már, s ezúttal csupán madártávlatból szeretném őket egészen röviden felsorolni, anélkül hogy részletekbe mennék. Ami mármost a zenei historiográfiát illeti, bizonyára igen sokféle módja létezik a zenetörténet kutatásának és írásának. Az elmúlt négy évtizedben keletkezett saját munkáimra vonatkozóan nemrégiben mintegy tíz különféle metodológiát állítottam fel, amelyek az első világháborúval kapcsolatos gondolkodásra is hatást gyakorolhatnak.¹⁷

A zene rész-kulturái az első világháború korszaka óta

A hat rész-kultúra, a zenetörténeti „őskatasztrófa” szülöttei, nem alkotnak hierarchikus rendet. Alapvetően egymás mellett létező, jövőbeli potenciállal rendelkező, egyenrangú entitásokként kell értelmeznünk őket:

- (A) Az Új Zene alkotókultúrája: avantgárd
- (B) Az Új Zene kompozíciós kultúrája: modernitás
- (C) Hagyományos zenekultúra
- (D) Interpretációkultúra
- (E) Multimédiális hangzáskultúra
- (F) Dzsesszkultúra

(A) Az Új Zene alkotókultúrájának általam „avantgárd”-nak nevezett ága lemond a bevett mű-kategóriáról annak szokásos kompozíció/interpretáció formáival. A „történelmi avantgárdmozgalom” újra meg újra a zene hagyományos dimenzióival szemben álló területeken hívja fel magára a figyelmet, akár egyfajta ellen-, illetve botrányművészet provokációjaként,¹⁸ akár a bruitizmus, a zajművészet innovációjaként, amelyet Luigi Russolo kezdeményezett az 1910-es években, s amely számtalan módon fejlődött tovább a mai „hangművészet” vagy a „Sound-Design” irányába. Russolo *Il risveglio di una città* című, 1913-ban komponált darabja szép példája e törekvéseknek.

(B) Az Új Zene kompozíciós kultúrájának általam „modernitás”-ként említett ága megőrzi a mű-kategóriát, és különféle területeken artikulálódik (az 1910-es években: folklorizmus, balett, expresszionizmus, metafizikus koncepciók – mint például Schönberg töredékben maradt oratóriuma, a *Die Jakobsleiter* stb.). A mo-

17 Hermann Danuser: „Datum – Faktum – Fiktum. Über Möglichkeiten der Musikhistoriographie”. Az Österreichische Gesellschaft für Musikwissenschaft 2013. november 21–23. között Bécsben rendezett éves konferenciájának *musik.geschichte.erzählen* című szimpóziuma keretében tartott előadás. Lásd a rendezvény megjelenés előtt álló *Berichtjét*, Michele Calella és Nikolaus Urbanek szerkesztésében. Itt a következő tíz lehetőséget vettem számba: 1. fogalomtörténet, 2. általános zenetörténet, 3. interpretációtörténet, 4. biográfia, 5. mitográfia, 6. műfaj-történet, 7. kompozíciótörténet, 8. recepciótörténet, 9. intézménytörténet, 10. kultúrtörténet, 11. szinkron és diakron zenetudomány.

18 Lásd például Umberto Boccioni egy 1911-es milánói futurista rendezvényéről készített karikatúráját: Hermann Danuser: *Die Musik des 20. Jahrhunderts*. Laaber: Laaber 1984 /Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 7./, 99.

dernitás fenntart egyfajta latens hivatkozást a tradícióra (lásd Arnold Schönberg Wassily Kandinskynak ajánlott fényképét, amelyre a zeneszerző saját kezűleg jegyezte fel a Stefan George „Ich löse mich in Tönen” soraival kezdődő melléktémát az Op. 10-es 2. *vonósnégyes* fináléjából, 51–55. ü.),¹⁹ az első világháborút megelőző nevezetes botrányok nyomán azonban kifejleszti a maga intézményeit, mint például az IGMN (Internationale Gesellschaft für Neue Musik) vagy a Donaueschinger Musiktage, s ezáltal önálló részskultúráként alapozza meg magát.

(A) és (B) csupán az utóbbi évtizedekben fejlődött kölcsönösen egymás irányába. A „modernitásnak” ebben a részskultúrájában gyökereznek Somfai László alapvető fontosságú Bartók-kutatásai is, amelyek a legjobb ellenérveket szolgáltatják René Leibowitz és Theodor Wiesengrund Adorno lekicsinylő értékelésével szemben, akik az Új Zene „középszerű” komponistájává fokozzák le Bartókot. Valójában sokkal több ő: Bartók művei a zenei modernitás Olümposzán foglalnak helyet!

(C) A hagyományos zenekultúra (amely operára, koncert-, kamara-, szalon- és házi valamint népzeneire oszlik) a maga számos válfajával olyan kultúra, amely a Dahlhaus által felvázolt értelemben továbbfejlődik.

(D) A zenei interpretáció kultúrája a 20. és 21. században épült ki a hangreprodukció a mai napig is továbbfejlődő technikájára támaszkodva. Míg korábban a hangok mulandósága alapvető kétséget ébresztett azzal kapcsolatban, mennyire vizsgálható a zene történetileg, most a művek és a zenélés fennmaradt hangfelvételeinek gazdag múzeumában élünk, s a helyzetet az interpretáció különféle modulusai közötti megosztottság jellemzi. Jómagam 1992-ben az interpretáció három modulusát neveztem meg: a tradicionálist, a historikus-rekonstruálót és az aktualizálót.²⁰ A hangfelvételek archívumai ennél fogva a képzőművészet múzeumaikhoz hasonlíthatók.

(E) A film előretörése folytán a művészetek rendszere a 20. században alapvetően megváltozott, hiszen a műfaj felemelkedése egyetlen addig létező művészeti ágat sem hagyott érintetlenül. Ez a zenére is érvényes. Míg az 1910-es években Erik Satie *Sports et Divertissements* című zongoraművében még a hangtechnika segítségével nélkül hozta létre az egymásnak ellentmondó elemek (hangok, szövegek, képek) multimediális panorámáját, a médiatechnológiának a haditechnika által is támogatott előretörése és a hangosfilm feltalálása az 1920-as évek óta egy máig tartó fejlődésnek adott lendületet, amely egészen rendkívüli mértékben inspirálta a művészi kreativitást.

(F) Az eredetileg az afroamerikai lakosság által szubkultúráként létrehozott dzsessz a maga műfaji rendszerével az improvizációra épült. Az európai muzsiku-

¹⁹ Uott, 40.

²⁰ Hermann Danuser: „Einleitung”. In: uő (hrsg.): *Musikalische Interpretation*. Laaber: Laaber, 1992, /Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 11/, 1–72., ide: 13–18.

sok figyelmének középpontjába viszont mindenekelőtt nyomtatványok által népszerűvé tett táncokon és egyéb darabokon keresztül került, ugyancsak az első világháború körüli években – gondolhatunk például Paul Hindemith 1921-ben komponált *Rag Time (wohltemperiert)* című Bach-paródiájára.

Ez a hat részkultúra – amelyeket semmiképp sem szabad egymástól elszigetelten tárgyalnunk és egymással szembeállítanunk, hiszen számos ponton keresztezik egymást – a zenetörténet-írás szempontjából fenti formájában az első világháború óta létrejött új jelenségnek tekinthető. Nyilvánvalóan hosszú ideig fog még tartani, míg az itt csupán egészen röviden felvillantott területeket a források szempontjából kielégítően feltárjuk, és historiográfiailag is szétszálazzuk – s éppen ebben rejlik Somfai László muzikológiai kutatásának immár történelmi jelentősége évtizedek óta, ma és a jövőben is. Végső soron a zene területén is szinte kísértetiesen ambivalensnek mutatkozik ez a borzalmas háború, amely egyfelől sok-sok mindent szétzúzott, másfelől viszont hallatlan modernizációs erőket is felszabadított, s ezek máig hatnak – valóban „őskatasztrófáról” beszélhetünk tehát a zenetörténetben is.

Mikusi Balázs fordítása

ABSTRACT

HERMANN DANUSER

THE FIRST WORLD WAR –

MUSIC HISTORY'S "SEMINAL CATASTROPHE"?

As we know, in 1979 the American historian and diplomat George F. Kennan called the First World War “the great seminal catastrophe of this century”. Was this war the “seminal catastrophe” for music history also? And if so, in what way? Towards answering this question I would like to contribute some thoughts, on two quite different levels. Today, in a globalized world, one cannot discuss the first “world war” on a national basis; one should pursue international research, as the latest books by Christopher Clark, Herfried Münkler and Jörn Leonhard demonstrate. The first level lies conceptually in a sacrificial semantics – in Latin *victima* or *sacrificium* – which reveals itself in Arnold Schönberg in a close connection between scandal and war, or peace. The second level touches on the historiography of music after the First World War: I propose that we cannot conceive of the world war only as an eruption of a new system of genres (according to Carl Dahlhaus, the sign marking off a historical period), but rather as the implosion of a musical culture, one which should be understood as a global genesis of partly overlapping, partly independently existing musical part-cultures (the creation culture of new music: avantgarde; the compositional culture of new music: modernity; traditional musical culture; the culture of interpretation; multimedia sound culture; jazz and dance culture); in other words as a “seminal catastrophe” indeed.

Hermann Danuser (b. 1946) from 1965 studied music (oboe and piano), musicology, philosophy and German Studies at Zurich (Ph. D. 1973; a book *Musikalische Prosa* 1975), after which he settled in Berlin, where he habilitated in 1982 at the Technical University (*Die Musik des 20. Jahrhunderts*, 1984). Afterwards he taught at Hannover and Freiburg im Breisgau, and among his publications were *Gustav Mahler und seine Zeit* (1991); *Musikalische Interpretation* (1992); *Im Zenit der Moderne* (1997); *Musikalische Lyrik* (2004). From 1993 to 2014 he taught in the Faculty of Historical Musicology at Humboldt University. Alongside this he coordinates research at the Paul Sacher Stiftung at Basle, and is a member of the Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften and the committee of the Ernst von Siemens-Musikstiftung. His main areas of research are: new and recent music history, historiography, aesthetics, music theory, analysis and interpretation research. His recent publications are *Weltanschauungsmusik* (2009) and *Gesammelte Vorträge und Aufsätze* (edited by Hans-Joachim Hinrichsen et al., 4 volumes, 2014). A book entitled *Metamusik* is in preparation.

Mácsai János

AZ OMIKE ZENEI ELŐADÁSAI 1939–1944*

Tanulmányom egy, ha nem is elfelejtett, de jelentőségéhez képest a kulturális emlékezet árnyékos területére szorult intézményre, illetve eseménysorozatra kíván emlékezni. Az OMIKE (Országos Magyar Izraelita Közművelődési Egyesület) története, dokumentumanyagai nem ismeretlenek a kutatók előtt, néhány fontos publikáció napvilágot látott már, elsősorban az utóbbi két évtizedben. 1998-ban megjelent egy nagyszabású forrásmunka is, Horák Magda szerkesztésében, *Ósi hittel, becsülettel a hazáért* címmel, amely az OMIKE 1909 és 1944 közötti történetének dokumentumaiból ad kimerítő válogatást.¹ Fontos tanulmány jelent meg 1996-ban Tallián Tibortól, amely a magyar operajátszás történetének részeként röviden, de igen informatívan tárgyalja az OMIKE történetének operai fejezetét.² Egy-két visszaemlékezés (például Komor Ágnesé)³ mellett mindössze néhány alkalmi munka született: általában rövidebb fejezetek nagyobb kötetekben, például Garics Erikától vagy Komoróczy Gézától.⁴ Az OMIKE történetét elsősorban színháztörténeti szempontból kutatták, 2013 nyarán a Bajor Gizi Színházmúzeumban kiállítás is nyílt róla számos dokumentummal, fotóval. Elmondhatjuk azonban, hogy a zenei előadásokkal eddig csak érintőleg foglalkoztak.

A forrásokkal kapcsolatosan kiemelten kell említenem Harsányi Lászlót, aki néhány éve alapos és egyedülálló kutatást folytat ezen a területen. Létrehozott egy kiváló, teljességre törekvő honlapot, amely folyamatosan gyűjti és adja közre a dokumentumok fotóit, a résztvevők neveit és egyéb adatokat, és a téma irodalmát felölelő bibliográfiát is közöl.⁵

* Az MTA BTK Zenetudományi Intézet „Lendület” 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum és Kutatócsoportja által 2014. október 30-án a Zenetudományi Intézetben megrendezett *A Holokauszt és a magyar zenei emlékezet* című zenetudományi konferencián elhangzott előadás szerkesztett változata.

1 Horák Magda (szerk.): *„Ósi hittel, becsülettel a hazáért”. OMIKE, Országos Magyar Izraelita Közművelődési Egyesület 1909 és 1944.* Budapest: Háttér Kiadó, 1998.

2 Tallián Tibor: „Az OMIKE Művészakció operaszínpada 1940–1944”. *Muzsika*, 1996/1. 14–18.; illetve *A Magyar Állami Operaház és a hazai operajátszás története*: <http://tbeck.beckground.hu/szin haz/htm/08.htm>.

3 Komor Ágnes: *Apám, Komor Vilmos*. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.

4 Hasznos Judit – Garics Erika: „Száz éves az OMIKE”. *Remény*, 2009/1.; Komoróczy Géza: *A zsidók története Magyarországon*. Pozsony: Kalligram, 2012, 573–574.

5 www.omike.hu. Itt ragadom meg az alkalmat, hogy köszönetet mondjak Harsányi Lászlónak az önzetlen segítségért, amit e beszámolóhoz nyújtott.

Az OMIKE manapság legismertebb tevékenysége a Művészakció volt. Azonban az OMIKE jóval korábbi időkre visszanyúló történetét érdemes röviden áttekintnünk, mert csak így érthető e szervezet helye, funkciója a hazai zsidóság életében, illetve a magyar történelemben.

Zsidó közművelődési egyesület alapítására már 1865-ben javaslatot tett Lőw Lipót a francia Alliance egyesület mintájára. „Úgy gondoltam, hogy a közművelődési egyesület-féle projectumot jó lesz ismételni, mert nem ismerek más módot, amellyel Észak-Magyarországon levő fajrokonaink fanatizmusát meg lehetne fékezni.”⁶ E szó egyelőre pusztába kiáltott maradt. Bő két évtized múlva, 1887 tavaszán Lőw Lipót fia, Immanuel vetette fel ismét az egyesület alapításának ötletét. Ekkor már több száz fiatalt, elsősorban egyetemistákat maga mögé állítva az előkészítő bizottság létrehozásig jutottak. Feliratukat a hitközség vezetősége azonban elutasította, számunkra is tanulságos indoklással:

[...] a bizottság egy Zsidó-Magyar Közművelődési Egyesület alakítását célzó mozgalmat a tervezett magyarosító alapon nem vél pártolándónak. A magyar zsidóság egészében, történeti és kulturális körülmények hatása alatt oly mértékben magyarosodott, mint az ország lakosságának egy része sem, s magyarosodásának nincs szüksége semmiméni agitatoria. Sőt, mivel hogy a szándékosság e téren könnyen félreérthető, talán az agitálás ellenagitatót is szülhet s mindenféle balvéleményre vezethet. Magát a magyarosítást korántsem tartjuk ugyan a mi felekezetünk körében sem befejezettnek, de az óhajtott célt inkább mozdítjuk elő, ha a zsidóság, amint teszi is, a fönnálló és felekezeti jelleg nélküli hazai kultúregyletek munkájában vesz részt.⁷

A következő lépést dr. Hevesi Simon pesti rabbi teszi meg, újabb több mint két évtized elteltével. Az *Egyenlőség* című lapban valóságos kiáltványt tesz közzé 1908 nyarán. Kárhóztatja, hogy nincs a magyar zsidóságnak sem szervezett oktatói, sem kulturális hálózata, amely segítene a vallási és kulturális hagyományok továbbvitelében és fenntartásában:

Mindenütt panasz és sópánkodás. [...] Mai állapotában a zsidóság gyöngye – száználmasan gyöngye. Ezrekre rúg évente azon zsidó gyermekek száma, kik nem részesülnek zsidó valóságoktatásban – és nekünk nincs még arra sem fórumunk, hogy legalább a statisztikai adatokat összeszedje. Még csak kísérlet sem történt arra nézve, hogy legalább az állami iskolákban vándor-hitoktatók – ha már másképp nem lehet – megtanítsanak a zsidó növendéket, hogy neki is van vallása, imakönyve, bibliája. Elérkezettnek látom az időt, amikor egy Magyar Zsidó Közművelődési Egyesületnek létesítése halaszthatatlanná vált.⁸

Az OMIKE végül is 1909. március 21-én alakult meg dr. Hevesi Simon főrabbi elnöklésével. Az *Egyenlőség* 1909. március 28-i száma 192 nevet említ különböző pozíciókba megválasztva. Elkezdődött a teljes autonómiával bíró vidéki fiókegyesületek felállítása is. A hamarosan több száz tagot tömörítő egyesület már a legelején

6 Idézi Horák (szerk.): i. m., 7.

7 Uott, 9.

8 Uott, 10–11.

is képes volt a tagság létszámánál jóval több embert mozgósítani a különböző feladatokra.

Eleinte a legnagyobb sikere a felolvasó- és kultúresteknek volt. Sokan vettek részt az ingyenes magyar nyelvtanfolyamokon is. A Síp utca 12-ben 4000 kötetes könyvtárat nyitottak. Az első teljes gazdálkodási év végén, az évet lezáró jelentés szerint az egyesületnek már 2600 tagja volt.

1911. március 1-jén indult meg az OMIKE lassanként és korántsem szándékoltan legjelentősebb feladatává váló diákétkeztetés. A Mensa Academica a Ráday u. 11–13-ban bérelt négy helyiséget. Az első éves jelentés szerint 400 diák kapott teljes árú ebédet, a kedvezményesen étkezők száma 80 fő volt. Két év múlva már 600 fő. Az 1915-ös, háborús évben több mint 250 000 (!) ebédet osztottak szét. Naponta 800-1000 személy ellátásáról gondoskodott az egyesület, felekezeti és társadalmi különbségre való tekintet nélkül. 1916 telén az egyetemisták részére ingyenes vacsorát adtak, egyben tanulási lehetőséget biztosítva „a mensa jól fűtött helyiségeiben”. Hamarosan létrehozzák a művészsztalt, melynél naponta 25 jövedelem nélkül maradt művész jutányos áron étkezhet. Ez akár a 23 évvel később induló Művészakció egyik előzményének is tekinthető.

A Mensa enni ad mindenkinek, aki kér. Zsidónak, nem zsidónak, öregnek, fiatalnak egyformán. Van Családi-, és a Polgári étkező, ahol a társadalom jövedelem nélkül maradt egyes rétegei jutnak ellátáshoz, lehetőleg „diszkrétén”. A „Lábbadozó katonák kaszinója”-ban 100-200 főt vár uzsonna és szórakozás.⁹

Az I. világháború után változott az OMIKE helyzete is. Ekkor a befolyó támogatás nagy hányadát az 1920. évi XXV. tc., ismertebb nevén a „*numerus clausus*” miatt a felsőoktatásból kiszoruló, a külföldön tanulni vágyó fiatalok megsegítésére csoportosították át. 1921-től zsidó művészeti iskola is nyílt.

Már 1919-ben alosztályt hoztak létre az OMIKE-n belül: „Zsidó Magyar Főiskolai Hallgatók Országos Szövetsége” néven. A szövetség működését azonban a rendőrség az alapszabály hiányára hivatkozva 1923. május 10-én felfüggesztette. További öt évet kellett várni, míg megalakulhatott a MIEFHÖE, a „Magyar Izraelita Egyetemi és Főiskolai Hallgatók Országos Egyesülete. A zászlóbontó közgyűlésen dr. Buday-Goldberger Leó – az OMIKE ügyét mindig is intenzíven pártoló nagyiparos, felsőházi tag tartott beszédet:

Magyarok vagyunk, voltunk és magyarok maradunk. A magyar haza szülőttei vagyunk, magyar anyatejet szíttunk, magyar volt az első szó, amelyet hallottunk, magyarul tanultunk, Magyarország hősei a mi hőseink, mondjanak, tegyenek, gondoljanak mirőlünk bármi-képpen, mi egyek vagyunk: magyarok.¹⁰

Karsai László kutatásából tudjuk, hogy a *numerus clausus*szal együtt a Horthy-korszakban huszonnégy zsidó tárgyú törvényt szavazott meg a Nemzetgyűlés, illetve

⁹ Uott, 112–113.

¹⁰ Uott, 227.

a Képviselőház.¹¹ 1938-tól 1944. március 19-ig összesen 267 zsidórendelet szerepel a *Magyarországi Rendeletek Tárában* és a *Budapesti Közlönyben*. 1939 őszén az úgynevezett második zsidótörvény az egyes kamarákban, illetve foglalkozási ágakban 6 százalékban maximálta a zsidók számarányát. Ezért az OMIKE 1939 őszén azt a célt tűzte ki maga elé, hogy az ún. második zsidótörvény megjelenése után némi jövedelemhez és fellépési lehetőséghez juttatja a pályáról kiszoruló művészeket, és „Művészakció” elnevezéssel sorozatot indított.

A Magyar Zsidók Lapja szerint ekkor kb. 4000 humán értelmiségi: újságíró, színész, zenész, képzőművész és tanár vesztette el az állását. Ugyanakkor az OMIKE Művészakciójának az adatai is impozánsak, csak ellenkezőképp. Bár a különböző források eltérő számokat adnak, a léptékek jól érzékelhetők: 1939-őszétől 1944-tavaszáig kb. 700 előadást rendeztek. Ezekon legkevesebb 184 színész, 112 zenész és 20 író-költő lépett fel, nem számolva a gyerekszereplőket és a kórustagokat. Ez idő alatt mintegy 300 000 nézője volt az OMIKE által szervezett előadásoknak, koncerteknek, kiállításoknak, ráadásul emelkedő mértékben, mert míg 1942-ig 80 000 néző jelent meg, a maradék két évben ennek két és félszerese. Mindezt úgy, hogy – legalábbis elvileg – csak meghatározott „zárt kör” számára voltak elérhetőek az események. Voltaképp bárki hozzájuthatott belépőjegyekhez, mert azok a gyakorlatban átruházhatóak voltak, s ez bizonyára gyakran meg is történt.

A Wesselényi utca 7. szám alatt található a Goldmark Károly nevét viselő terem, amely akkor maximum 382 fő befogadására volt alkalmas (nemrég átépítették, ma 150 személyes), de zenekari árok nem lévén, zenekari esteken kevesebb hely maradt.¹² 1940 végéig itt elsősorban prózát adtak, a zenei előadások, koncertek a Hollán Ernő utca 21/b-ben, egy 1936-ban átadott bérházban található kultúrteremben kaptak helyet. Ez még a Goldmark teremnél is valamivel kisebb, de némileg nagyobb pódiumú kultúrterem volt. (Nemrég felújították, az épületben működő zeneiskola most vette fel Fischer Annie nevét.) Harmadik helyszínként periferikus szerephez jutott a Bethlen téri, akkoriban Siketnéma Intézet díszterme is. Elsősorban ifjúsági és artistaprodukciókhoz használták.

Az irodalomban emlegetett összesen 700-as előadásszám valószínűleg alábecsült adat, hiszen csak operaelőadásból 315-re került sor, nem számolva az operett-esteket, zongorakíséretes-énekes előadásokat. Klasszikus értelemben vett hangversenyt pedig legalább 152 alkalommal rendeztek. Ez így 467 előadás, s jóllehet a zenészek oroszlánrészt vállaltak az OMIKE műsoraiban, de a színházi programok, előadóestek, kabarék, artistaprodukciók és egyebek is legalább ilyen arányban képviseltették magukat.

Az OMIKE Művészakciója 1944. március 19-ig, a német megszállásig tartott, amikor minden zsidó egyesület működését betiltották. Harsányi László adataiból tudjuk, hogy a felszabadulás után is működött még néhány évig az OMIKE, de ter-

11 Karsai László: *A magyarországi zsidótörvények és -rendeletek, 1920–1944*. Közli: <http://haver.hu> (http://haver.hu/wp-content/uploads/2014/02/Karsai_Laszlo_A-Magyarorszagai_zsidotorvenyek.pdf).

12 Tallián: i. m.



1. kép. Részlet a Varázsfuvola előadásból: Lendvai Andor (Papageno), Pogány Zsuzsa (Papagena), vezényel Somogyi László (Magyar Állami Operaház Emlékgyűjteménye)

mésztesen jóval kisebb aktivitással, lényegében visszatérve az eredeti célkitűzésekhez. Véglegesen csak 1951-ben fejezte be működését.

Az 1939 őszen indított Művészakció első hónapjainak tapasztalatai után Ribáry Géza kultúr tanácsnok, ügyvéd, a Művészakció rendkívüli szervezőkészséggel megáldott vezetője 1940-ben felkérte a neves karmestert, Komor Vilmost, hogy vegye át a zenei szerkesztés feladatát.

Kiderült, hogy a közönség csak magas szintű teljesítmények kedvért hajlandó áldozni, pusztá szolidaritásból nem. Komor azonnal átlátta, hogy a zenei program sikerének záloga az operaműfaj, de nem hangversenyszerűen, esetenként zongorkísérettel, ahogyan addig a Művészakció művelte. (Csak a vegyes színházi műsorokban szerepelt már az első időben is néhány kisebb szcenírozott daljáték és opera egyfelvonásos színdarabokkal együtt.)

1940 őszen, az OMIKE Művészakció keretében Komor szabályos operaház felépítését kezdeményezte, amelyre csak a Goldmark terem színpadának átépítésével nyílt lehetőség. Óriási találékonyság és ügyszeretet kellett ahhoz, hogy a kamaraméretűnek is csak jóindulattal nevezhető színpadon, amelynek szélessége 7 méter, használható mélysége 6,3 méter, a színpadnyílás pedig 4 méter magas és 5 méter széles volt, kiszolgáló helyiségek nélkül olyan nagyoperákat adhassanak elő illúziót keltően, mint az *Aida*, a *Sába királynője* vagy a *Faust*. Komor mégis ragaszkodott a teljes repertoárhoz, hogy művészeinek széles körű szereplési lehetőségét, nagyszabású szerepeket biztosíthasson. S tudta azt is, hogy halvány víg- és kamaraooperákkal operai műhelypresztízst nem szerezhethet. Programjának oroszlán-

Az OMIKE operaelőadásai

(A listában az operák és a nemzetközileg is ismert operettek szerepelnek)

1.	1940. 11. 09. – 1943. 10. 05.	Beethoven: <i>Fidelio</i>	11 előadás
2.	1942. 10. 13. – 1942. 11. 05.	Berté: <i>Három a kislány</i>	14
3.	1941. 05. 21. – 1941. 05. 28.	Bizet: <i>Carmen</i>	2
4.	1943. 01. 11. – 1944. 02. 21.	D'Albert: <i>Hegyek alján</i>	9
5.	1940. 11. 23. – 1943. 12. 15.	Donizetti: <i>Lammermoori Lucia</i>	8
6.	1943. 11. 07. – 1944. 01. 20.	Leo Fall: <i>Az elvált asszony</i>	11
7.	1942. 02. 18. – 1944. 02. 17.	Goldmark: <i>Sába királynője</i>	13
8.	1942. 02. 01. – 1944. 01. 19.	Gounod: <i>Faust</i> (áriák, együttesek és kórusok)	?
9.	1942. 02. 01. – 1944. 03. 08.	Gounod: <i>Faust</i> (teljes opera)	6
10.	1940. 12. 07. – 1940. 12. 09.	Halévy: <i>A zsidónő</i>	2
11.	1942. 04. 25. – 1944. 03. 13.	Leoncavallo: <i>Bajazzók</i>	14
12.	1943. 11. 24. – 1944. 03. 12.	Mozart: <i>Figaro lakodalma</i>	7
13.	1941. 01. 27. – 1942. 02. 04.	Mozart: <i>Szöktetés a szerájból</i>	16
14.	1941. 12. 01. – 1942. 02. 10.	Mozart: <i>A varázsfuvola</i>	6
15.	1943. 04. 15. – 1944. 02. 26.	Nicolai: <i>A windsori víg nők</i>	8
16.	1941. 01. 13. – 1943. 02. 10.	Offenbach: <i>Hoffmann meséi</i>	32
17.	1941. 04. 21. – 1943. 01. 10.	Puccini: <i>Bohémélet</i>	23
18.	1941. 12. 29. – 1943. 10. 31.	Puccini: <i>Pillangókisasszony</i>	20
19.	1941. 04. 14. – 1944. 03. 05.	Rossini: <i>A sevillai borbély</i>	24
20.	1941. 03. 17. – 1941. 12. 31.	Johann Strauss: <i>Denevér</i>	6
21.	1940. 03. 09. – 1944. 03. 06.	Verdi: <i>Aida</i>	11
22.	1942. 05. 27. – 1944. 02. 14.	Verdi: <i>Álarcosbál</i>	14
23.	1941. 03. 03. – 1944. 02. 28.	Verdi: <i>Rigoletto</i>	18
24.	1941. 10. 27. – 1944. 03. 15.	Verdi: <i>Traviata</i>	13
25.	1941. 11. 10. – 1943. 06. 17.	Verdi: <i>A trubadúr</i>	8

Összesen: 315 előadás

1. táblázat

része volt abban, hogy 1941 őszén Ribáry a pártoló tagság megkettőződését jelenthette az előző évad elejéhez képest.¹³

Kikövetkeztethető, hogy például az 1942-es évadban kb. 19 000, a következőben, amely az utolsó teljes évad volt, 27 000 operalátogató jelent meg a Goldmark teremben. Különös siker ez annak fényében, hogy tudjuk, 1944. március 19-ig a zsidónak minősített állampolgárok is válhattak jegyet az operába vagy más előadásokra.

Vizsgáljuk meg kicsit közelebbről is az operarepertoárt, amely nem pusztán statisztikailag érdekes, hanem következtetésekre is alkalmat ad. Az összesen 315 előadáson 26 különböző teljes operát játszottak. (Mindezt 3 és fél év alatt!)

A legtöbbször játszott 5 mű: a *Hoffmann meséi* harminckétszer, *A sevillai borbély* huszonnégyyszer, a *Bohémélet* huszonháromszor, a *Pillangókisasszony* hússzor, a *Don Pasqua-*

13 Tallián: i. m.

Továbbiak

1940. 02. 06.	Operaest
1940. 03. 03.	Operaest
1940. 03. 12.	Operett
1940. 12. 11.	„Melódia. revű” Kálmán Imre operettjeiből
1940. 12. 14.	„Melódia. revű” Kálmán Imre operettjeiből
1940. 12. 21.	Operaáriák és együttesek
1940. 12. 23.	Operaáriák és együttesek
1941. 01. 14.	Az operett klasszikusai
1941. 01. 26.	Az operett klasszikusai
1941. 02. 17.	Olasz operaest
1941. 02. 19.	Olasz operaest
1941. 06. 30.	Operaest
1941. 12. 08.	Francia operarészletek
1941. 12. 21.	Operarészletek, operaáriák és együttesek
1942. 03. 29.	Kálmán–Jakobi–Szirmai. revü
1942. 04. 26.	Új Lehár. revü
1942. 03. 29.	Kálmán–Jakobi–Szirmai. revü
1942. 04. 26.	Új Lehár. revü
1943. 07. 04.	Rendkívüli operaelőadás

Összesen: 19 előadás

2. táblázat

le tizenkilencszer ment. A *Carmen* és Halévy *A zsidónője* állították fel a negatív rekordot: mindössze két-két előadást értek meg.

A műsorokból az tűnik ki, hogy nem helytálló az a vélekedés, amelyet több forrás állít, hogy a zsidó témájú darabokat preferálták volna.¹⁴ Persze Beethoven *Fideliójának*, vagy Goldmark operájának, a *Sába királynőjének* műsorra tűzése nyilván nem csak tisztán zenei megfontolásból történt, azonban a 25 mű összetétele nemigen különbözött a szokványos operarepertoártól.

Ami a könnyebb műfajokat illeti, akadt néhány zenével kísért vagy éppen operettnek minősíthető darab, ezek között már több volt zsidó témájú. Iyen volt S. An-Ski *Dybuk* című háromfelvonásos héber kabbalista legendája, melyhez Nádor Mihály szerzett zenét, vagy Bálint Lajos *Támárja*, amelynek kísérőzenéjét Fischer Sándor írta meg. Az OMIKE-ben igen aktív Fischer Sándor sokat vezényelt, zongorázott. Komponált is, többek között az itt bemutatásra kerülő Csergő Hugó-színmű, az *Őszi szonáta* számára, de ő szolgáltatta a zenét Szabolcsi Lajos (Szabolcsi Bence bátyja) három egyfelvonásos színjátékához is. Közvetetten, de ebbe, a zsidó témákkal foglalkozó csoportba tartozik Harmath Imre *Békebeli béke* című háromfelvonásos operettje, amelyhez Feleky László írt zenét.

A zenekari koncertek, kamarazenei vagy az egyébként csekély számú hangszerekes szólóest ugyanezt a képet mutatja: igen kevés az olyan mű, amely nem kapott

14 Komoróczy: i. m., 573–574.

helyet a „külső” repertoárban. Ízelítőül tanulságos ezeknek a műsoroknak a felidézése is. Pontos leltárt e helyen terjedelmi okból nem adhatunk. A koncertek szerkesztésében több az egyedi előadói döntés vagy a véletlenszerűség, mint a nagy apparátust igénylő operaprodukciók esetén, de itt is világosan kirajzolódik az imént említett tendencia.

Összesen 152 hangversenyt rendeztek. A legtöbbször megismételt koncertekre került sor, tehát kétszer is volt igény ugyanarra a műsorra. 1939-ban nyolc, 1944-ben hét, a többi évben 34–38 közötti hangversenyszámmal működött az OMIKE művészeti programja. 1940-ig majdnem minden koncertet a Hollán Ernő utcai teremben tartottak, 1941-től pedig a Wesselényi utcai Goldmark teremben.

1939: 8 zenekari hangverseny + 0 kamarakoncert

1940: 26 zenekari hangverseny + 8 kamarakoncert

1941: 26 zenekari hangverseny + 9 kamarakoncert

1942: 27 zenekari hangverseny + 9 kamarakoncert

1943: 24 zenekari hangverseny + 8 kamarakoncert

1944: 7 zenekari hangverseny + 0 kamarakoncert

Tehát 118 zenekari koncerttel szemben 34 kamarazenei estet rendeztek, ami feltételezhetően nemcsak abból adódik, hogy a zenekari koncertek iránt általában nagyobb az érdeklődés, hanem így jelentősen növelhető volt a foglalkoztatott muzikusok száma is.

Néhány kiragadott példával kívánom illusztrálni, milyen volt az OMIKE koncertélete. A bemutatkozó koncerten Somogyi László vezényelte az OMIKE zenekart. Már rögtön az első hangversenyt ezzel az együttesnévvel hirdették. Vivaldi-, Beethoven-, Mozart-, Boccherini- és Csajkovszkij-műveket játszottak, többek között Starker János és Weiner László közreműködésével. Az ismétlődő koncertet már Sándor Frigyes vezényelte.

Az OMIKE Művészakció korai korszakának legfontosabb zenei eseménye minden bizonnyal Händel *Josua* című oratóriumának előadása lehetett, rögtön az indulás után. A Dohány utcai zsinagógában Káldi László vezényelte a darabot, amit 1940. május 2-án megismételtek. Még híresebbé vált a Weiner László vezényelte *Juda Makkábi*-előadás 1941. június 23-án, ugyancsak a Dohány utcai zsinagógában.

A kamarazenei koncertekre jellemző volt, hogy több, különböző műfajban működő művész osztozott az estek műsorán. Például 1940. március 2-án Dr. Győry Pál énekes (Händel-áriák, Schubert-dalok Gergely Pál zongorakíséretével) és Herz Lily zongoraművész (népszerű Schubert-, Beethoven-, Debussy-, Chopin-darabok) együttes hangversenyére került sor. Voltak önálló szonátaestek (például Beethoven négy hegedű-zongoraszonátája különböző előadókkal).

Számos, sőt a kor szokásaihoz képest kifejezetten sok kortárs művet játszottak. Többek között Bartók-, Kodály-, Weiner László-, Kelen Hugó-, Honegger-, Szelényi-, Kadosa-darabokat mutattak be. A korunkban már csak a Bartókkal közös zongoraiskolák címlapjairól ismert Reschofsky Sándor h-moll zongoraverenyét 1941 januárjában játszották. Úttörő kezdeményezés lehetett Somogyi László karmester részéről, hogy Rózsa Vera közreműködésével Mahler *Lieder eines fahrenden*

AZ OMIKE MŰVÉSZAKCIÓ

rendkívüli

TEMPLOMI HANGVERSENYE

A DOHÁNY-UTCAI FŐTEMPLOMBAN

1941. JUNIUS 23-ÁN HÉTFŐN ESTE 7,8 ÓRAKOR,
a Szombathelyi Collegium Musicum énekkara (karigazgató:
GÁBOR ALBERT), az OMIKE énekkara (karigazgató:
KÁLDI LÁSZLÓ) és zenekara közreműködésével, segítségre
szoruló művészeink javára

Előadásra kerül

HÄNDEL

JUDA MAKKÁBI

című oratóriuma magánének, vegyeskar, gyermekkar és zenekarra

Bevezető
DR. HEVESI SIMON
vezető főrabbi

Vezényel **WEINER LÁSZLÓ**

Juda Makkábi	Fehér Pál
Simon, főpap	Ernster Dezső
Két zsidó nő {	Pogány Zsuzsa
{	Rózsa Vera
Hírnök	Weiner György
	Continuo Dános Mésa

A II. rész után 15 perc szünet

2. kép. A Júdás Makkabeus előadás műsorközlése
(Magyar Nemzeti Levéltár)

Gesellen című dalciklusát is előadták. Az akkoriban szokatlan választásnak bizonyára nemcsak a zenei minőségérzék, hanem Mahler zsidó származása is az oka volt.

Sándor Frigyes, a Liszt Ferenc Kamarazenekar későbbi alapítója rendkívül modern szemléletű karmester volt, „klasszikus estjein” Bachot, Haydnt, Mozartot játszottak a csábító romantikusok nélkül. Több kortárs művet is bemutatott, például Kadosa *Brácsaversenyét*. Kadosa Pál egyébként zongoristaként is felbukkant az OMIKE-esteken.

A 8. és 9. kivételével valamennyi Beethoven-szimfónia helyet kapott a műsorokban, többször Sándor Frigyes vezényletével. (Igényességére jellemző, hogy előmerte venni a *Kunst der Fugét* is, amelyet zenetörténeti bevezető előadás után játszottak el.) De ugyanígy adtak „preklasszikus” estet is. Sándor Frigyes legjelentősebb tette azonban a Bartók *Divertimento* 1941. december 8-i magyarországi bemutatója volt. Akkora sikerre vitték, hogy az OMIKE-koncertek plakátjain egyetlen egyszer előforduló „közkívánatra” kitétel is szerepel a *Divertimento* 1942. február 9–11-i, megismételt előadásának szórólapján. 1942. december 7-én Kodály-estet tartottak a mester 60. születésnapja tiszteletére, amin ő is megjelent. De nem ez volt az egyetlen alkalom, hogy Kodály-művet játszottak.

OMIKE MŰVÉSZESTÉK

1941. április 7-én hétfőn (H/1 és V/4 sorozat) és 8-án kedden (H/2 és V/2 sorozat) a Goldmark-teremben (VII., Wesselényi-u.?)

ZENEKARI HANGVERSENY
a Hangversenysorozat X. műsora

Vezényel *Somogyi László*
Közreműködik *Sándor Renée* és *Ney Dávid*

M Ű S O R :

1. *Haydn* : Szimfónia B-dur (No. 12.)
Largo—Allegro vivace
Adagio
Menuetto
Finale (Presto)

2. *Mozart* : Zongoraverseny D-moll (K. V. 466)
Allegro
Romanze
Rondo
Előadja *Sándor Renée*

SZ Ü N E T

3. *Kodály Zoltán* : Két dal
Előadja *Ney Dávid*

4. *Weiner Leó* : II. Divertimento
1. Lakodalmas 2. Tréfálkozás
3. Panaszos ének 4. Kanásznóta

5. *Rossini* : A tolvaj szarka — nyitány

**Kezdete { hétfőn pontosan 8 órakor
kedden pontosan 1/2 8 órakor**
Az előadás megkezdésekor a nézőtérre vezető ajtókat bezárjuk

3. kép. Egy zenekari hangverseny műsorközlése
(Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet)

Számos már nemzetközileg is jegyzett művész kényszerült arra, hogy itt játszon, vagy vállalta önként, hogy fellép ezeken az esteken. Például Fischer Annie 1940. március 18-án szerepelt a Hollán Ernő utcai teremben Bach d-moll zongoraversenyével, a karmester Somogyi László volt. Ungár Imre 1943 nyarán adott zenekari zongoraestet. A befutott előadók mellett több olyan fiatal neve is felbukkan, akik később világhírű művészek lettek. Például Jámbor Ági, Rauchwerger (Rév) Lili, Rózsa Vera, Starker János. A hangversenyek listájában vannak még hiányok, remélhetőleg előkerülnek még lappangó műsorlapok.

Az OMIKE Művészakciója négy és fél éves történetének és műsorainak áttekintése megengedi azt a következtetést, hogy mindaz, ami ezeken az estéken elhangzott, a budapesti zsidóság általános érdeklődését elégtette ki. Megállapítható az is, hogy – ma divatos kifejezéssel élve – a „kultúrafogyasztás” szokásai ebben a társadalmi szférában lényegében nem különböztek a többségi kultúrafogyasztási szokásoktól. A nevében is zsidó egyesület, az OMIKE Művészakció-műsoraiban a vallásos tárgyú vagy kifejezetten vallásos műveket feltűnően ritkán találjuk csak meg. Még annak a

OMIKE MŰVÉSZESTÉK

1941. május 26-án hétfőn (H/2 és V/2 sorozat)
a Goldmark-teremben (VII., Wesselényi-utca 7)

ERNSTER DEZSŐ HANGVERSENYE
a Hangversenysorozat XII. műsora
Közreműködik **Starker János** (gordonka)

1. a) **Haendel:** Ária a „Józsua“ c. oratóriumból
b) **Monteverdi:** Ária a „Poppea koronázása“ c. operából
c) **Beethoven:** In questa tomba oscura
d) „: Ária a „Fidello“ c. operából

2. **Locatelli:** D-dur Szonáta
Előadja **Starker János**

3. **Mozart:** Ária a »Várázsfuvola« c. operából
SZÜNET

4. **Schubert:** a) An die Musik
b) Nebensonnen
c) Der Tod und das Mädchen
d) Der Doppelgänger

5. a) **Löwe:** Die Uhr
b) „: Odins Meeresritt
c) **Schumann:** Du bist wie eine Blume
d) „: Die beiden Grenadiere

6. a) **Frescobaldi-Cassado:** Toccata
b) **Cassado:** Requieros
c) **Popper:** Tündértánc
Előadja **Starker János**

7. a) **Lortzing:** Ária a »Fegyverkovács« c. operából
b) **Verdi:** Ária a »Don Carlos« c. operából

Zongorán kísér **Gergely Pál**
Kezdetre pontosan 8 órakor
* Az előadás megkezdésekor a nézőtérre vezető ajtókat bezárjuk

4. kép. Ernster Dezső hangversenyének műsorközlése
(Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet)

feltételezése sem merészség, hogy némi buzdításra is szükség volt az ilyesféle alkotások meghallgatásához, és azok elsősorban a vezetés intencióját tükrözték, illetve egy-két elkötelezett alkotó személyes érdeklődésének gyümölcsei voltak, s kevésbé a közönségigényre válaszoltak. Az OMIKE Művészakciójának nem volt tehát vallási karaktere. Annak sem volt vallási oka, hogy a vezetőség a hitközséghez beljebb állókat próbálta előnyhöz juttatni, mert a fellépők számát tisztán anyagi kényszerűségből kellett korlátozni. Kikeresztelkedett például – elvileg – nem léphetett föl, és hivatalosan jegyhez is csak hitközségi tagok juthattak. A rendezvények ennek ellenére is mutatják a – szónak ezúttal tágabb értelemben vett – gettóba nem zárt budapesti kulturális programokkal való hasonlóságot, azaz a zsidóság zömének már korábban lezajlott, lényegében teljes szellemi asszimilációját a többségi társadalomba.

Másrészről viszont a Művészakció dokumentumai – megjegyzendő, hogy valamennyi egyéb, zsidósággal kapcsolatos kordokumentumhoz hasonlóan – arról is kiáltóan tanúskodnak, hogy a diszkrimináció valódi célja mily nagymértékben volt a kompetíció korlátozása. Hasznos Judit és Garics Erika cikkének találó megfogalmazásában: „Az OMIKE története nem zsidó, hanem magyar történet.”

ABSTRACT

JÁNOS MÁCSAI

THE PERFORMANCES OF MUSIC GIVEN BY OMIKE 1939–1944

After nearly forty years of unsuccessful attempts, OMIKE (National Hungarian Israelite Cultural Society) began to operate in 1909. It functioned not only in culture, but also undertook wide-ranging charity work. In the autumn of 1939 under the title Művészakció (Artists Action) it began giving performances, so that after the introduction of the second anti-Jewish law (1938), that is after people of Jewish origin were deprived of almost all means of earning a living, it could provide artists debarred from following their careers with opportunities to earn money and perform. At the time more than 4000 intellectuals in the humanities, journalists, actors, musicians, artists and teachers were dismissed from their jobs. From the autumn of 1939 until March 19th 1944 – when the Germans entered Hungary and all Jewish societies were prohibited – at least 700 performances were organized. These included the appearances of at least 184 actors, more than 100 musicians, and at least 20 writers and poets, not counting those by children and choir members. During these four and a half years at least 300.000 spectators were present at the theatrical performances, concerts and exhibitions. Most of the events were held at No. 7 Wesselényi street – which still exists – in what was called the Károly Goldmark hall, which held a maximum of 382 people. It had a tiny stage devoid of practically all technical equipment and no orchestra pit, but still complete operas, symphonies and plays were given there in performances of mesmerising quality. Several dozen plays were programmed and very many prose readings and cabaré performances were organized. 25 different operas were performed (among them such demanding works as *Fidelio* and *Aida*), 118 symphony concerts and 34 chamber recitals. Among those who took part were the greatest Hungarian artists of the time. Contemporary works were included, for example the Hungarian première of Bartók's *Divertimento* was given there. Works by Kodály were also played, and he himself attended the concert devoted to him and his music. From a survey of the programmes it becomes clear that the OMIKE Művészakció was not religious in character. The “culture consumption” habits within that sphere of society did not differ in their essentials from the habits of the majority of Hungarians. Culturally speaking the greater part of Budapest Jewry had long ago become completely assimilated into the society of the majority of the population. The heroic history of OMIKE was thus not primarily that of the Jews, but the history – if not exactly praiseworthy – of all Hungarians.

János Mácsai graduated in Musicology in 1987 at the Liszt Academy. Previous to that he studied instrument-making, specializing in the repairing of keyboard instruments. At the end of the 1980s he continued his studies in Holland, where he learned instrument restoration. For 15 years he worked at the Institute for Musicology, and starting after 2000 he has been a free-lance music historian and instrument-repairer. During the last decade and a half he has been active as an editor and presenter on the radio and before that on television. He primarily makes critical and informative programmes about music, and portraits of musicians. At one time he taught at the University of Dramatic Art and now he teaches at the University of Art.

Dalos Anna

AZ IMPROVIZÁCIÓKTÓL A CSONGOR ÉS TÜNDEIG*

Bozay Attila experimentális korszaka (1971–1984)

Bozay Attila operájának, a *Csongor és Tündének* 1985. január 20-i bemutatóját követően Fodor Géza részletes, analitikus kritikát közölt a műről a *Muzsikában*.¹ Ebben igen mélyreható elemzést nyújtott szöveg és zene viszonyáról, a darabnak a kortárs magyar opera történetében elfoglalt helyéről és az egyes szereplők zenei megszólalásának hangvételeiről. A kritika – amely elsősorban a recenzenz belső vívódásának drámai dokumentuma – látványosan érzékelteti, bár ki nem fejtí a zeneszerző váratlan stílusváltása fölötti megütközést. Mi több, az analízis mintha mentegetni próbálná az operában minden kétséget kizáróan jelen lévő antimodernista attitűdöt. A Harmincasoknak a magyar zenei megújulásban betöltött kiemelkedő szerepét valló diskurzusban ugyanis Bozay mint experimentális, az Új Zenei Stúdió irányában is nyitott zeneszerző jelent meg.² Mi több, korabeli nyilatkozatai is feltűnő elfogulatlanságról árulkodtak: Feuer Máriának 1972-ben adott interjújában Boulez, Ligeti, Lutosławski, Stockhausen, Berio vagy éppen Cage művészetének jelentőségét abban láttatta, hogy e zeneszerzők „mernek folyvást megújulni és kockáztatni”, s a konzervatív magatartásformákat azzal utasította vissza, hogy így fogalmazott: „Nem lehet valaki elhatározottan klasszikus, leszűrt – legfeljebb akadémikus.”³

Fodor Géza csak óvatosan feszegette a kérdést, hogy a *Csongor és Tünde* „elhatározottan klasszikus, leszűrt”, netán „akadémikus” opera-e. Inkább arra próbált választ keresni, meseoperaként értékelhető-e a színpadi mű, azaz olyan „naiv mese-

* Jelen tanulmány az MTA Lendület programjának anyagi támogatásával született meg. Köszönettel tartozom Bozay Attila özvegyének, Varga Erzsébetnek, aki a zeneszerző kéziratban maradt kompozícióit, illetve nehezen hozzáférhető nyomtatott műveit rendelkezésemre bocsátotta.

1 Fodor Géza: „Csongor és Tünde”. *Muzsika*, 28/4. (1985. április), 24–32. Újraközlése: Fodor Géza: *Operai napló*. Budapest: Magvető, 1986, 395–411.

2 Kroó a zeneszerző párizsi tanulmányútjához köti Bozaynak az experimentális irányzathoz való kapcsolódását. Kroó György: *A magyar zeneszerzés 30 éve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1975, 192. Bozay gyakorta lépett fel az Új Zenei Stúdió hangversenyein, s vállalkozott arra is, hogy közös improvizációikban is részt vegyen. Lásd ehhez: Jeney Zoltán–Szitha Tünde: „Az Új Zenei Stúdió hangverseny-repertoárja 1970–1990 között”. *Magyar Zene*, 50/3. (2012. augusztus), 303–348. Bozay és az Új Zenei Stúdió kapcsolatáról lásd még Szitha Tünde tanulmányát: „Experimentum és népzene az Új Zenei Stúdió műhelyében 1970–90 között – és utána”. *Magyar Zene*, 48/4. (2010. november), 439–450., ide: 442.

3 Feuer Mária: „Az önállósodás útján. Bozay Attilánál”. In: uő: *88 muzsikás műhelyében*. Budapest: Zeneműkiadó, 1972, 36–39., ide: 36–37.

játék”-ként, amelyben számos történeti stílus, illetve a teljes műfajhagyomány feltűnően reflektálatlan módon kerül átvételre egyfajta „formatípus-antológia” vagy éppen „enciklopédikus összefoglalás” szellemében, vagy inkább egy sokirányú operarapardiáról van szó, amelyben Bozay „nagyon is áttételes játékot” játszik.⁴ Mégis: „miért ne lehetne – kérdi Fodor Géza – a *Csongor és Tündéből* tiszta meseoperát írni, mégpedig minél kevésbé áll ez a forma legitim viszonyban világunk bizonytalanságával, rendezetlenségével, diszharmonikus és problematikus voltával, annál inkább – freudi terminussal élve: vágyteljesítő álomként?”⁵

Bár a kérdés – mint azt a *Csongor és Tünde* hátterében megbúvó alkotói és talán magánéleti válság bemutatásakor látni fogjuk – a lényegre tapint rá, Fodor Géza mégsem törekszik a válasz kifejtésére. Mindazonáltal jellemző, hogy elemzésében a két címszereplő, Csongor és Tünde operai hangvételét emeli ki a mű legjelentősebb zenei alakzataként, s ezt a stílust – az opera lemezkiadásának kísérőfüzetében – a bel canto hagyományhoz köti, s az idealizmus zenébe foglalásaként jellemzi.⁶ Technikai értelemben „melizmák, előkék, különféle ékesítések roppant műgonddal kidolgozott vegetációja”-ként⁷ írja le e stílust, amelynek forrása azonban valójában nem a bel canto, hanem a magyar zeneszerzésben s így Bozay életművében is a hatvanas évek közepétől elsősorban Pierre Boulez *Pli selon Pli* című kompozíciója, azon belül is a három *Improvisation sur Mallarmé* nyomán kialakult énekstílus. Ez a hangvétel Bozay oeuvre-jében az 1966-os *Trapéz és korlát* 1. tételében jelent meg először.⁸

Fodor Géza tehát ösztönösen a mű modern zenei rétegére mutatott rá, mint a legértékesebb zenei anyagra az operában megjelenő számos stílus közül. Mert kétségtelen, nagyfokú stiláris pluralitás uralkodik a *Csongor és Tünde* textúrájában: megszólal benne neoklasszikus menüett, gyermekdal-intonáció, induló, siciliano és népies műdal is, a klasszikus opera buffa sok-sok hangvétele, és akkor még a Wagner *Siegfriedjére* történő egyértelmű hivatkozásokról, illetve a BACH-motívum felvonást záró gesztusfunkciójáról nem is esett szó. Ebben a közegben Csongor és Tünde hangja képviseli a modernitást s ezzel egyidejűleg – az opera tartalmi síkjaihoz, a Bozay által használt három-négy párhuzamosan megszólaltatott zenei réteghez társuló tartalmi konnotációknak megfelelően – a tiszta szerelmet is.

Mégsem ez a legmodernebb zenei stílusréteg az operában. A műben ugyanis nagy számban jelennek meg aleatorikus szakaszok, amelyek rendre az irracionális világhoz, a nem evilági jelenségekhez, manókhoz, tündérekhez, de a gyönyörhöz, a nirvánához is kapcsolódnak, mint például a III. felvonás végén a szerelmespár egymásra találásakor. A két legmodernebb zenei gesztus – és harmadikként talán

4 Fodor: i. m., 25.

5 Uott

6 Fodor Géza: *Bozay Attila: Csongor és Tünde* (lemezkiérőfüzet-ismertető). Budapest: Hungaroton, 1986, SLPX 12750–52.

7 Uott, 4.

8 Lásd ehhez tanulmányomat: „A 'Harmincasok' és az új zenei fordulat (1957–1967)”. *Magyar Zene*, 49/3. (2011. augusztus), 339–352., ide: 345.

ide kapcsolható az Éj monológja is, amelyben a beszédhangon elmondott szöveget melodramászerűen kíséri egy sűrű dallami ellenpont – társítása a szépséggel az opera értelmezésének s ezzel egyidejűleg Bozay Attila modernitáshoz fűződő viszonyának újfajta megvilágításához vezethet el. E szépséghez fűződő ambivalens viszony megértéséhez azonban Bozay 1971/1972 és 1984 közötti pályájának értelmezése is szükséges.

3 kérdés 82 zeneszerző című kötetéhez Varga Bálint András 1984-ben, azaz a zeneszerző pályája szempontjából kulcsfontosságú pillanatban, a *Csongor és Tünde* befejezésének táján készített interjút Bozay Attilával.⁹ Az interjú nagy része a műhelymunka küzdelmes éveit, a zeneszerző vívódásait dokumentálja, mégpedig azért, mert a komponista önmaga egykori és jelenlegi énjének jellemzéséhez állandó hivatkozási pontként használja az operát. Bozay ekkor is, mint korábbi interjúiban,¹⁰ nyomatékkal hangsúlyozza, mennyire fontos számára, hogy egyszerre érezhesse a kötöttséget és a szabadságot, ami elsősorban az aleatória és a determináció párhuzamos alkalmazásának kontextusában kap értelmet. Mégis maga Bozay is érzekelte a komponálás folyamatában a korábbi zenei stílusokkal történő szembenézés aktualitását, s felismerte, hogy a szembenézés kiváltotta stílusváltás jelentős eltolódást mutatott a korábbi időszak kötöttség-szabadság dichotómiájától a stiláris pluralitás felé.

Az opera komponálása során, mint fogalmazott, „ismét előtérbe kerülhettek olyan fordulatok, amelyeket korábban – éppen a túlzott közelség és az önállóság hiánya folytán – csak sablonosan, helyenként talán epigon módjára tudtam csak alkalmazni”.¹¹ A megfogalmazás azt érzékelteti, hogy Bozay 1984-ben már úgy érezte, a régi-régebbi zenei nyelvekkel most már a csak rá jellemző módon, azaz végre hitelesen tud élni. Pályájának konzervatív fordulatát tehát úgy kívánta láttatni, hogy hangsúlyozta: a korábbi kísérletező magatartásformával való szakítást a nagy nehezen megszerzett önállóság, az erős zeneszerzői autonómia birtoklása teszi lehetővé.

Kétségtelen azonban, hogy az életpálya fordulópontján keletkezett nyilatkozat a zeneszerzői kimerültség és fásultság tapasztalatát is leírja, amikor arra utal, hogy a *Csongor és Tünde* hangszerelése közben a komponista a saját régebbi fordulatait ismételte. Míg korábban a „mindig újat csinálni” imperatívuszát szem előtt tartva experimentális hozzáállást követett,¹² most, az ihlet érezhető kimerülésével, a biztonság keresésére indult: „Látszólag könnyebb mindig új területeket becserkészni, és felületesnek is tűnik, mert horizontális és nem vertikális tevékenység. Ugyanakkor hihetetlenül fárasztó, mert az ember soha nincs harmóniában önmagával. Újra meg újra meg kell találnom azt az újat, amiben egy pillanatra biztonságban érzem magam.”¹³

9 Varga Bálint András: *3 kérdés 82 zeneszerző*. Budapest: Zeneműkiadó, 1986, 44–51.

10 Feuer: i. m., 39.

11 Varga: i. m., 48.

12 Uott, 51.

13 Uott

A keresés időszakának (lásd az 1. táblázatot) első reprezentatív kompozíciója kétségtelenül az *Improvizációk no. 1* című mű, amely 1971–72-ben új, experimentális korszakot nyitott a zeneszerző pályáján. Több szempontból is nívumnak tekinthető e darab: egyrészt ezzel a művel kerül Bozay érdeklődésének előterébe a citera. Citerát ugyan már használt a *Két tájkép*-ben is (1970–1971), de szólóhangszerként mégiscsak itt jelenik meg először, s hasonló pozícióra tesz szert olyan, valamivel később komponált darabokban, mint a *Pezzo concertato* (Op. 24, 1974–1975), amely valójában citeraverseny, illetve a *Tükör* (Op. 28, 1977), amelyben a citera a cimbalom párjaként szerepel. E hangszer kísérleti eszközként nyilvánul meg Bozay kezében, s nem pedig a népi citerahagyomány folytatásának lehetőségeként. Rá támaszkodva a zeneszerző új elemeket vont be a hagyományos zenei hangzásba, s ezek az elemek a Bozay által egyébként a saját experimentumai köréből tudatosan kirekesztett elektronikus zene tapasztalataival rokoníthatók. A citera a lebegett tonalitás és a negyedhangok kiaknázásának is alanya.

Op. 22	Improvizációk, No. 1	1971–72
Op. 23	Malom	1972–73
Op. 24	Pezzo concertato	1974–75
–	Öt kis zongoradarab	1975
Op. 25	Pezzo sinfonico, No. 2	1975–76
Op. 26	Gyermekdalok	1976
Op. 27	Improvizációk, No. 2	1976
Op. 28	Tükör	1977
Op. 29	Variációk	1977
Op. 30/a	Solo	1981
Op. 30/b/1	VII. zongoradarab	1978
Op. 30/b/2	VIII. zongoradarab	1978
Op. 30/c	Improvizációk, No. 3.	1978
Op. 31	Csongor és Tünde	1979–84

1. táblázat. Bozay Attila kompozíciói 1971 és 1984 között

Bozay rendkívül izgalmas hangzáskísérleteket folytat: a *Pezzo sinfonico no. 2*-ben például akusztikus hangzásokat teremt, amelyek olyanok, mintha elektronikus eszközökkel jönnének létre. A zeneszerző primer kompozíciós kérdése ez: milyen egyedi hangzásokat lehet hangszerekkel létrehozni? E kérdésfelvetés meglepő módon hasonló kutatási irányba mozdította el a zeneszerzőt, mint az ugyanakkor született kompozícióiban Eötvös Pétert, akinek Bozay – minden bizonnyal a hasonló jellegű tájékozódásra reflektálva – a *Pezzo sinfonico no. 2*-t ajánlotta. Bozay, akárcsak Eötvös, ebben az időszakban különböző zenei rétegek, például kötött és kötetlen zenei struktúrák egymásra montírozásának módszereivel kísérletezett. Bozay például éppen a *Pezzo sinfonico no. 2*-ben, ahol az 1. zenekar ostinatojellegű folyamatos és rögzített felületéhez a két pianó, illetve a 2. zenekar szabad zenei elemei társulnak.

Mindazonáltal egyértelmű – és különösképpen a furulyára komponált Op. 30a számú *Solo* (1981) bizonyítja ezt, amelynek négy tételét a furulyajátékos többféle hangszeren is előadhatja, mi több, a tételek sorrendje is kötetlen, a tételeken belül az előadó a megadott tematikus-motivikus egységekből is szabadon választhat, s ezen egységek maguk is hol kötöttebb, hol szabadabb-vázlatosabb formát öltenek –, hogy az experimentumot, az alapanyagok szabad választhatósága ellenére is, alapvetően a hallási tapasztalat irányítja. Bozayt fokozottan magával ragadja a gondolat, hogy a furulyát nemcsak hagyományos módon lehet megszólaltatni, hanem igen sokféleképpen, és ezt a sokféleséget is érdemes bevonni az improvizáció folyamatába. Az időszak műveiben tehát elsősorban az új hangzási lehetőségek kiaknázása, valamint a hallási élmény, a részletek kihallgatásának experimentuma áll a zeneszerző érdeklődésének homlokterében. Bozay rendkívül kifinomult hallással keresi az eddig sohasem tapasztalt, új zenei széphangzást.

Nyilvánvaló azonban, hogy az improvizáció, mégpedig elsősorban az irányított aleatória is meghatározó szerepet játszik a komponista gondolkodásában – ezért tekinthető jelképértékűnek, hogy az időszakot épp az *Improvizációk no. 1* indítja. Bozaynál az irányított aleatória olyanfajta zenei kötetlenséget jelent, amely szabályok előzetes rögzítéséből indul ki. E zeneszerzői magatartásformát a kiadott partitúrák, kották előszavai érzékeltetik a leginkább: a *Pezzo sinfonico no. 2*-höz például külön kísérfűzetet írt a zeneszerző, hogy világossá tegye, miként is kell játszani a művet. Az Op. 26-os *Gyermekdalok* (1976), az Op. 27-es *Improvizációk no. 2* (1976), illetve a *Tükör* esetében sincs a műveknek partitúrája, csupán szólamkottákkal dolgozhatnak az előadók, mivel partitúra nem hozható létre. A mű – aleatorikus felépítése folyamánként – minden előadáskor más formában szólal meg, nincsen végleges műalak.

A kötöttség mindegyik darabban más fokozatú: míg a *Gyermekdalok*ban az egyes zenei elemek vagy a leírás sorrendjében vagy visszafelé, esetleg a kettő kombinációjával játszhatók el, ám a dallamtöredékek hangjainak sorrendjét nem szabad felcserélni, addig az *Improvizációk no. 2*-ben a három vonós hangszer ugyanaból a szólamkottából válogat játszandó elemeket. A furulya önálló szólamkottából dolgozik, és ebből választhatja ki szabadon a motívumokat, az effektusokat vagy éppen a különféle megszólaltatási módozatokat.¹⁴ A *Tükör*ben ugyanakkor három zenei alapanyag-gyűjtemény található: az első 120, a második 24 elemből áll, s ezt a 144 elemet kell összekeverés után megszólaltatni oly módon, hogy minden 20. elem után a Bozay által „hívójelek”-nek nevezett harmadik gyűjteményből kell megjelennie egy-egy elemnek.¹⁵ A hívójel funkciója az, hogy amikor az egyik hangszer elkezd játszani, a másik hangszernek abba kell hagynia saját szólamának megszólaltatását.

Ezek a kompozíciók valóban rendkívül modernnek tekinthetők, és szinte minden szempontból eltávolodnak a tradicionális zenei gondolkodásmódtól. Bozay műveiben azonban, ha gyakran rejtetten is, de mégis mindig megjelennek a hango-

14 Bozay Attila: *Improvisations No. 2*. Budapest: Editio Musica, 1978.

15 Uő: *Tükör*. Editio Musica Budapest, 1978.

mány emlékei, melyeket a komponista, hol tudatosan, hol pedig öntudatlanul alkalmaz. Feltűnő például, hogy szabad, rögtönzésszerű formája ellenére már az *Improvizációk no. 1* is három tételre oszlik a tételcímként megadott karakterek alapján (1. *Quasi intrada*, 2. *Nenia*, 3. *Capriccioso*), s ezeket a tételeket a zeneszerző koronás szünetekkel választja el egymástól. A *Pezzo sinfonico no. 2*-ben pedig egy háromtagú forma körvonalai bontakoznak ki, amelynek középrészében az 1. zenekar ostinatója darabjaira hullik szét. Ráadásul itt is, akárcsak a későbbi művekben, feltűnően sok előadói utasítással találkozunk, s ezek az utasítások Bozay zenéjét rendkívül gesztikusá teszik, miközben egy-egy mű megszólaltatási módozatainak végiggondolására ösztönzik az előadót. E gesztikuság ugyanakkor időnként beszűkíti az egyes művek improvizatív játéktérét.

Nemcsak a darabokra hullás gesztusa miatt, de az 1. zenekar kötött rézfúvós szólamai és a hozzájuk kapcsolódó folyamatos dobütések következtében is a *Pezzo sinfonico no. 2*-ben – az aleatorikus felépítés dacára – egy rendkívül karakteres, gyászindulokat idéző hangvétel válik dominánssá, amely azt sejteti, hogy a kompozíció háttérében valamiféle narratív szándék, talán egy megsemmisüléstörténet rejtőzik. A *Pezzo concertato* esetében még inkább érzékelhető, hogy a zene – amely a szólisztikus citera mellett hol tömörszerűen, hol pedig a szintén szólisztikusan megszólaló zenekar megmozdulásaira épít – rendkívül dramatikus-cselekményes. Az aleatorikus zenekari szakaszok valamiképpen a külvilág, a rideg tömeg kifejezetten fenyegető káoszát festik meg, amelyből rövid időre kiemelkednek egyes individuumok (a harsona, a klarinét vagy éppen a fuvola és oboa kettőse). A megtervezett citeraszóló ugyanakkor – drámai akkordjaival, filozófáló-elmélkedő hangvételével, kommunikációra vágyó heves gesztusaival – a tevékeny hős, az alkotó magányát, a külvilágtól való elzártágát jeleníti meg. A Cadenza, amely nyugalmas felülete ellenére is a mű csúcspontjaként értelmezhető, a *Csongor és Tünde*-beli Éj monológjának előképe. E formarész követően a citera többé nem tud visszatérni önmagához, rendezettségét-komplexitását elveszíti, s mechanikus glissandóival, szaggatott gesztusaival, dadogó hangvételével az élet széttöredeztségének érzetét kelti.

Az aleatória tehát nem afirmatív módon jelenik meg Bozay művészetében, hanem a megközelíthetetlen, vágott, ám gyakran mégis rémisztő külvilág szimbólumaként, amelyben az individuum magára hagyottan kénytelen megnyilatkozni. Hasonló idegenséget él át Csongor is a manók és tündérek aleatorikus világában, hogy végül, miután egyesül Tündével, a megváltó szerelem révén ő maga is képes legyen beleolvadni ebbe a vonzó, ám mégis irracionális világba, amely, a beolvadást követően, a maga hatnyolcados sicilianójával immár az ismerőség, családiaság légkörét nyújtja. Az aleatória formájában megjelenő idegenség ily módon csak a szerelemben való teljes feloldódás révén tűnhet el, mint Fodor Géza írja: „vágyteljesítő álom”-ként. Az utalás Freudra annál is inkább jogos, mivel a *Csongor és Tünde* efféle értelmezése közvetlen kapcsolatban kell álljon Bozay magánéletének épp erre az időszakra – 1983–84-re – tehető változásaival.¹⁶ A magánéleti és alkotói válság egyidejűsége az élet mindkét síkján a változtatás igényét hozta magával.

16 Olsvay Endre: *Bozay Attila*. Budapest: Mágus, 2002, 22.

Zenei szempontból már az Op. 30/b/1 jelzetű 7. zongoradarab (1978) szakít az idegenként és elérhetetlenként értelmezett aleatóriával, s bár az egytétéles kompozíció szabad improvizációként hat, A–B–A szerkezete, amelyen belül a B rész kettős variációként épül fel, már az experimentumtól való látványos elfordulást dokumentálja, miközben a mű párdarabja, az Op. 30/b/2-es 8. zongoradarab még az irányított aleatória keretei között mozog. Szintén az experimentumtól való eltávolodás része a népdal, különösképpen a gyermekdal újrafelfedezése. Ugyan Bozay már a *Pezzo sinfonico no. 1*-ben (1967) is felhasznált montázselemként gyermekdalokat, a *Gyermekdalok* című kompozíció a dallamfordulatok minimalmusic-szerű felhasználására törekvő megoldásaival vagy az Op. 29-es *Variációk egy népdalra*, a *Virágok vetélkedésére* épülő, ám mindig aleatorikus szerkezetével egyrészt a régi-új tonalitás keresésének és megtalálásának, másrészt a magyar hagyomány újrafeldolgozásának első lépéseiként értelmezhetők.

A *Csongor és Tünde* egyértelműen A-dúrban végződik. A gyermekkar operabeli hangsúlyos jelenléte a magyar hagyományban való tudatos feloldódást jelzi. Az operát követő kisebb és nagyobb kompozíciók – mint a gyermek- és leánykarok négy ciklusa, vagy az 1986-ban induló szonáták sorozata – határozottan állnak ki a hagyományos tonalitás érvényessége mellett, s a 20. századi magyar, illetve a klasszikus tradíció újragondolásának és a hozzájuk való hangsúlyos kapcsolódásnak látványos gesztusaiként értékelhetők. A *Csongor és Tünde* után Bozay Attila többé nem tért vissza experimentális korszakának eszményeihez – a fordulópontként értékelhető operát követően nem volt elképzelhető számára visszaút. Bozay új tradicionalizmusa azonban nem keveredik a provokáció szándékával: a hagyomány melletti kiállása abból a felismerésből fakad, hogy zeneszerzői műhelyében az experimentális zeneszerzői magatartásforma – személyes és alkotói válságát követően – örökre elveszítette érvényességét.

ABSTRACT

ANNA DALOS

FROM IMPROVISATIONS TO CSONGOR AND TÜNDE

Attila Bozay's Experimental Phase (1971–1984)

Attila Bozay's (1939–1999) opera, *Csongor and Tünde* (1984) marks a turning point in the composer's career. His constant references to musical tradition, the reflections on the history of the operatic genre as well as the abandoning of his experimental attitude must be sought for in the characteristics of his creative phase beginning in 1971. My study aims at examining the most significant compositions of Bozay's afore-mentioned period – *Pezzo concertato no. 2* (Op. 24, 1974–75), *Pezzo sinfonico no. 2* (op. 25, 1975–76), and *Solo* (Op. 30/a, 1978) – and at finding signs that point towards stylistic changes in these pieces taking place in the composer's workshop. I concentrate mainly on signs which prove that Bozay couldn't entirely identify himself with the experimental mode of thinking. My investigation reveals that *Csongor and Tünde* consciously takes sides against Bozay's former stylistic approaches and experimental modernism.

Anna Dalos (PhD) studied musicology at the Franz Liszt Academy of Music, Budapest, from 1993 to 1998. Between 1998 and 2002 she attended the Doctoral Programme in Musicology at the same institution. She spent a year on a German exchange (DAAD) scholarship at the Humboldt University, Berlin (1999–2000). She is currently working at the Musicological Institute of the Research Centre for Humanities of the Hungarian Academy of Sciences. She has been a lecturer at the DMA Programme of the Franz Liszt Academy of Music since 2007 and visiting lecturer at the International Zoltán Kodály Pedagogical Institute of Music, Kecskemét since 2010. Her research focuses on 20th-century Hungarian music, and the history of composition and musicology in Hungary. She has published articles on these subjects as well as short monographs on several Hungarian composers (Pál, Kadosa, György Kósa, Rudolf Maros). Her book on Zoltán Kodály's poetics was published in 2007 in Budapest. In 2012 she won the "Lendület" grant of the Hungarian Academy of Sciences, which made possible the foundation of the Archives and Research Group for 20th-21st-Century Hungarian Music.

MŰHELYTANULMÁNY

Németh Zsombor

LICHTENBERG EMIL ÉS EGYÜTTESEI*

„Ki törődik nálunk a nemes és nagyszerű vokálzenével, az oratórium fölségesen barokk művészetével? Ki akar itt a tömegnevelés súlyos és hálátlan munkájára vállalkozni?” – tette fel a kérdést Lányi Viktor 1913. január 16-án a *Nyugat* hasábjain. A kérdés azonban már a cikk megjelenésekor költői volt, amint az a folytatásból kiderül: „most már van embere mindennek, ez a csendes és nagyakarátú muzsikus, aki pár éve dolgozik azon, hogy megteremtsen Budapesten valamit, ami minden jobb német és francia városban magától értetődően van és dolgozik: oratórium-együtttest.”¹ Ez a „csendes és nagyakarátú muzsikus” Lichtenberg Emil (1874. április 2. – 1944. december 6.) volt, akinek a neve ma már csak viszonylag szűk körben ismert. A Szabolcsi–Tóth-féle *Zenei Lexikon* – más tudástárakhoz hasonlóan – is csak szűkszavúan „jeles karmester és zeneíró”-ként jellemzi.² Tanulmányomban fennmaradt dokumentumok, illetve korábban megjelent írásos visszaemlékezések felhasználásával kísérletet teszek arra, hogy bemutassam, Lichtenberg előadó- és közönségnevelő tevékenysége milyen szerepet játszott a magyarországi hangversenyélet alakulásában.³

Lichtenberg Emil 1892 és 1897 között a Zeneakadémia hallgatója volt; zongorát Szendy Árpádnál, zeneszerzést és karvezetést Hans Koesslernél tanult.⁴ Feltűnő,

* Az MTA BTK Zenetudományi Intézet „Lendület” 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum és Kutatócsoportja által 2014. október 30-án a Zenetudományi Intézetben megrendezett *A holokauszt és a magyar zenei emlékezet* című zenetudományi konferencián elhangzott előadás szerkesztett változata.

1 Lányi Viktor: „A Máté-passió előadása”. *Nyugat*, VI/2. (1913. január 16.). Lásd: Breuer János (szerk.): *Zenei írások a Nyugatban*. Budapest: Zeneműkiadó, 1978. 96–97., illetve <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00120/03868.htm> (hozzáférés: 2014. 10. 26.). A hangverseny adatlapját lásd a MTA BTK ZTI „Lendület” 20–21. Századi Magyar Zenei Archívumának *Koncertadatbázisában*: http://db.zti.hu/koncert/koncert_Adatlap.asp?kID=2312 (hozzáférés: 2014. 10. 27.).

2 [N. N.]: „Lichtenberg Emil”. In: Szabolcsi Bence–Tóth Aladár: *Zenei lexikon*. Átdolgozott új kiadás, Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1965, II., 450.

3 Hozzá kell tennem, hogy – amint arra a cikk több pontján is utalni fogok – a források teljes körű felvétele hiánya miatt előfordulhat, hogy az itt leírtak később pontosításra, kiegészítésre szorulnak.

4 Harrach József (szerk.): *Az Országos Magyar Királyi Zene- és Színművészeti Akadémia Évkönyve az 1892/3. tanévről*. Budapest: Athenaeum, 1893, 76.; uő (szerk.): *Az Országos Magyar Királyi Zene-Akadémia Évkönyve az 1893/4. tanévről*. Budapest: Athenaeum, 1894, 73., 75.; uő (szerk.): *Az Országos Magyar Királyi Zene-Akadémia Évkönyve az 1894/5-iki tanévről*. Budapest: Athenaeum, 1895, 71., 73.; uő (szerk.): *Az Országos Magyar Királyi Zene-Akadémia Évkönyve az 1895/6-iki tanévről*. Budapest: Athenaeum, 1896, 65., 67.;

hogyan az intézményben eltöltött éveiben zongoristaként kizárólag Bach-művekkel szerepelt: 1895. március 23-án Bach–Tausig Esz-dúr Prelúdium és fűgájával (BWV 998), 1895. december 3-án egy közelebből meg nem nevezett prelúdiumával és fűgájával, 1897. május 27-én és június 16-án Bach–Liszt a-moll prelúdium és fűgájával (BWV 543, S. 462).⁵ Ezek mellett ismert, hogy 1896. május 21-én *Crucifixus* vegyeskarát, 1897. június 3-án *Scherzo* című zenekari darabját mutatták be.⁶

Lichtenberg 1902-től a Magyar Királyi Operaház korrepetitora lett – e tevékenységéről hangzó dokumentumok is fennmaradtak⁷ –, 1907. június 10-től pedig ugyanezen intézmény karmesterévé nevezték ki.⁸ Neve azonban nem Operaházi munkássága miatt vált maradandóvá, ugyanis 1925. augusztus 31-i nyugdíjazásáig egyetlen operabemutatót vezényelt csupán: Georges Bizet *Dzsamilé* című egyfelvonásosát 1914 márciusában.⁹ Az Operaház elsősorban betanító karmesterként, repertoárdarabok dirigenseként és főleg Wagner-szerepek korrepetitoraként alkalmazta.¹⁰

Közvetlenül 1907-es kinevezése előtt egy európai tanulmányúton vett részt; ennek keretében többek között Kölnben és Rigában is megfordult.¹¹ Ez az utazás döntő befolyással volt pályájának későbbi alakulására: ekkor kerülhetett kapcsolatba a virágkorát élő németországi oratóriumkultusszal. A 19. század második felétől kezdve – angliai mintára – Németország-szerte egyre több helyen szerveztek nagyszabású, több száz embert felvonultató oratórium-előadásokat és -fesztiválokat, melyeket rendszerint valamely ünnephez vagy (politikai) eseményhez kapcsolódóan rendeztek meg; nem kizárólag professzionális zenészek, hanem lelkes amatőrök részvételével is, akik számára erős közösségi élményt jelentett egy-egy oratorikus kompozíció betanulása és előadása. Szerették volna, ha nem csak ünnepi alkalmakkor szólalnának meg oratóriumok, ezért az alsó és felső középosztályból származó zenekedvelő polgárok egyre több helyen alapítottak önszervező-

uó (szerk.): *Az Országos M. Kir. Zene-Akadémia Évkönyve az 1896/7-iki tanévről*. Budapest: Athenaeum, 1897, 72., 74.; lásd továbbá: S. Szabó Márta: „Hans Koessler, a sokoldalú tanár”. <http://www.parlando.hu/2014/2014-3/2014-3-13-Szabo-Koessler.htm> (hozzáférés: 2014. 10. 26.).

5 Harrach (szerk.): *Az Országos Magyar Királyi Zene-Akadémia Évkönyve az 1894/5-iki tanévről*, 56.; (szerk.): *Az Országos Magyar Királyi Zene-Akadémia Évkönyve az 1895/6-iki tanévről*, 54.; uó (szerk.): *Az Országos M. Kir. Zene-Akadémia Évkönyve az 1896/7-iki tanévről*, 62. és 64.

6 Uó (szerk.): *Az Országos Magyar Királyi Zene-Akadémia Évkönyve az 1895/6-iki tanévről*, 58.; uó (szerk.): *Az Országos M. Kir. Zene-Akadémia Évkönyve az 1896/7-iki tanévről*, 63.

7 <http://gramofononline.hu/hu/search.php?sf=8&q=Lichtenberg+Emil+%28zongora%29> (hozzáférés: 2014. 10. 26.).

8 Staud Géza (szerk.): *A Budapesti Operaház 100 éve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1984, 497.

9 Uott, 453.

10 Péterfi István: *Emlékezéseim*. Budapest: Gondolat, 1965, 149.

11 Horák Magda: *A magyar értelmiség veszteségei az 1940-es években*. [Budapest]: [Horák Magda], 1995, 117.; Fodor Gyula: „Lichtenberg Emil”. *Zenei Szemle*, 1/8. (1917. október): 252–254., ide: 252.; Fischer Péter: „[Emlékezés Lichtenberg Emilre]”. *Filharmonia Műsorfüzetek*, 1957/33., 3–5., ide: 3. Megjegyzendő, hogy Lichtenberg rigai kapcsolatai nem ekkor kezdődtek: a berlini Staatsbibliothek színlaptára szerint – Szabó Ferenc János szíves szóbeli közlése alapján – Lichtenberg 1900. november 14-én vezényelt először a Stadttheaterben és 1901 májusáig biztosan ott működött. Vegyes repertoárt dirigált: operát, operettet és alkalmi műveket egyaránt.

önfenntartó oratóriumtársaságokat – nemcsak a nagyvárosokban, hanem kisebb településeken is.¹²

Ezzel szemben Magyarországon oratórium-előadásokkal a 19–20. század fordulóján csak sporadikusan lehetett találkozni. Egyrészt azért, mert erre alkalmas hivatásos együttes csak az Operaházban tevékenykedett; másrészt azért, mert valódi amatőr kórusok nem működtek az országban. A hazai dalárdákat és zenekedvelő egyesületeket funkciójuk és az általuk képviselt művészi színvonal alapján sem lehetett összevetni a nyugati országokban működő kórusokkal; az egyetlen jelentősebb társaság, a budapesti Zenekedvelők Egyesülete pedig 1907-ben megszűnt.¹³ További magyarázat, hogy bár a polgárság gyermekei körében a hangszer-tanulás a neveltetés alapvető elemének számított, ennek gyakran inkább művészetten kívüli céljai voltak, úgymint tradíciók, jobb esélyek a házasodásnál stb. Így a magyarországi házimuzsika sem volt azon a művészi szinten, mint a németországi.¹⁴ Lichtenberg Emil viszont teljesen a német földön látottak hatása alá került: visszatértét követően zeneértő körökben rendkívül sokat beszélt a külföldön tapasztalt fejlett kóruskultúráról, a kisvárosok oratóriumegyesületeiről, zenekarairól.¹⁵ A szavakat tettek is követték: az operaházi kinevezését követő ősszel, 1907 októberében hozzáfogott – nyugati minta alapján – egy műkedvelőkből álló kórustársaság megszervezéséhez.¹⁶

Az első próbálkozásába még csak nőket vont be, elsősorban praktikus okokból: az akkori társadalmi berendezkedésben ők többnyire a háztartást vezették, így férjeiknél rugalmasabb időbeosztással rendelkeztek.¹⁷ Ebből a kísérletből jött létre a Magyar Nők Karegyesülete. Első koncertjükre már a következő év tavaszán, 1908. április 11-én sor került a Lipótvárosi Polgári Kör dísztermében, másoron Händel, Haydn, Brahms és más szerzők női karra írt műveivel.¹⁸ A hangverseny nagy sikert aratott mind a közönség, mind a sajtó körében. Utóbbi egy része már ekkor megjósolta: ha a fiatal kórus a megkezdett úton halad, nagy szerep vár rá.¹⁹

A kezdeti repertoárt elsősorban Palestrina és más reneszánsz zeneszerzők (például Dowland, Gastoldi, Morley vagy Hassler) a cappella szerzeményei, illetve késő romantikus, zongorakíséretes kórusművek (elsősorban Brahms és Liszt kom-

12 Részletesen lásd: Howard E. Smither: *A History of the Oratorio*. Volume 4.: *The Oratorio in the Nineteenth and Twentieth Centuries*. Chapel Hill/London: The University of North Carolina Press, 2000, 29–61.

13 Fodor: *Lichtenberg Emil*, 252.; Sztára Sándor: „Férfikarok”. In: Dr. Molnár Imre (szerk.): *A magyar muzsika könyve*. Budapest: Merkantil-nyomda, 1936, 146–159.; Fischer Péter: „Emlékezés Lichtenberg Emilre”. *Muzsika*, 7/4. (1964. április), 24–26., ide: 24.

14 Lásd: Weisenfeld Melinda: *A házimuzsika egykor és ma*. DLA disszertáció. [Budapest:] Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2007, 4–13.

15 Fodor: *Lichtenberg Emil*, 252.; Fischer: [Emlékezés...], 4.; László Zsigmond: „Emlékezés egy karegyesületre”. *Muzsika*, 11/12. (1968. december), 33–34., ide: 33.

16 Fodor: *Lichtenberg Emil*, 252.

17 H. Boros Vilma: „Lichtenberg: emlékeim a Bömböldérről”. *Budapest*, XVII/7. (1979. július), 31–33., ide: 31. A Budapest folyóirat régebbi számait 2014 novemberére digitalizálták, és az interneten elérhetők: <http://apps.arcanum.hu/budapest> (hozzáférés: 2014. 11. 30.).

18 Fischer: [Emlékezés...], 4.; és Fodor: *Lichtenberg Emil*, 255. A hangverseny adatai nem található meg a *Koncertadatbázisban*.

19 Fischer: *Emlékezés...*, 24.

pozíciói) alkották.²⁰ Első nagyszabású vállalkozásuk Brahms Op. 45-ös *Német re-
quiemjének* 1910. április 18-i előadása volt, amely előrevetítette Lichtenberg távla-
ti céljait is. A Vigadóban tartott hangversenyen a Karegyesület az Operaház Férfi-
karával és Zenekarával egészült ki, a dirigens maga Lichtenberg volt.²¹ A Magyar
Nők Karegyesülete és karnagya ezzel a hangversennyel robbant be a köztudatba.²²
Ezután, a kultuszminiszter hivatalos felkérését követően az együttes az 1911. évi
jubileumi Országos Liszt-ünnepség két koncertjén is szerepelt.²³

Ebből a korszakból ismert Lichtenberg néhány kompozíciója is. Ezek ma egy-
korú másolatban a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Zenetörténeti Kutató-
könyvtárában található. Az *Islandi népdal* szoprán szólóra és két énekkari szólam-
ra írt a cappella mű.²⁴ A 2 *Frauenchöre* első száma („Wer je gelebt in Liebesarmen”)
Theodor Storm, a második („Liebeshandel”) Robert Volkner versére készült.²⁵ Az
első darab, amelynek dátuma 1908. május, a cappella kompozíció, míg a második
zongorakíséretes. Ebben a gyűjteményben található még az „Isten, mily hatalmas
bölcsséged” szövegkezdetű *Motette (nach Worten der heiligen Schrift) für gemischten
Chor* is.²⁶ Mindhárom kompozíció egyszerű, homofon szerkesztésű mű, késő ro-
mantikus – Koesslerre jellemző – harmóniavilággal. A harmadik műben egy fúga-
szakasz is szerepel. Ez utóbbi kompozíciót, amely férfiszólamokat is tartalmaz, le-
het, hogy Lichtenberg már kifejezetten a következő együttesének írta.

Ugyanis a női kar meglévő tagságának, illetve a hölgyek férjének, testvérei-
nek és más hozzátartozóinak, barátainak részvételével az 1911/12-es évadra egy
másik együttes, egy vegyeskar formálódott: a Budapesti Karénekegyesület.²⁷ Ez-
zel a formációval, amely első hangversenyét 1911. november 13-án adta a Zene-
akadémián, műsoron Haydn *Teremtésével* (Hob. XXI:2),²⁸ már kíséret nélkül is
megszólaltathatóvá váltak a nagyobb szabású – többnyire vegyeskarra írt – kórus-
művek és az oratorikus kompozíciók karai. Így kerülhetett sor Lichtenberg együt-
teseinek és a Filharmóniai Társaság Zenekarának közreműködésével megvaló-
sult előadásokra is. 1912. március 27-én Beethoven *Die Geschöpfe des Prometheus*
(Op. 43) című oratóriumát és 9. szimfóniáját (Op. 125) adták elő Kerner István
vezényletével²⁹ (ez utóbbit 1913. március 10-én megismételték),³⁰ 1913. január
13-án pedig sor került az első, Lichtenberg dirigálta *Máté-passió* (BWV 244) elő-

20 Lásd például 1909. március 15-i, zeneakadémiai hangverseny műsorát: http://db.zti.hu/koncert/koncert_Adatlap.asp?kID=1885 (hozzáférés: 2014. 10. 27.).

21 http://db.zti.hu/koncert/koncert_Adatlap.asp?kID=1979 (hozzáférés: 2014. 10. 27.).

22 Fodor: *Lichtenberg Emil*, 255.; Fischer: *[Emlékezés]*, 4.

23 Fischer: *Emlékezés*, 25. A vonatkozó hangversenyek műsorai: http://db.zti.hu/koncert/koncert_Adatlap.asp?kID=2189 és http://db.zti.hu/koncert/koncert_Adatlap.asp?kID=2190 (hozzáférés: 2014. 10. 27.).

24 MsMus 843. A kompozíció megszólalt a kórus 1911. január 17-i hangversenyén: http://db.zti.hu/koncert/koncert_Adatlap.asp?kID=10969 (hozzáférés: 2014. 10. 27.).

25 MsMus 842.

26 MsMus 880.

27 Fodor: *Lichtenberg Emil*, 255.; H. Boros: *Lichtenberg...*, 31.

28 http://db.zti.hu/koncert/koncert_Adatlap.asp?kID=2206 (hozzáférés: 2014. 10. 27.).

29 http://db.zti.hu/koncert/koncert_Adatlap.asp?kID=2278 (hozzáférés: 2014. 10. 27.).

30 http://db.zti.hu/koncert/koncert_Adatlap.asp?kID=2333 (hozzáférés: 2014. 10. 27.).

adásra,³¹ majd a kóruskarnagy a következő év március 9-én Händel *Júdás Makkabeusát* (HWV 63) dirigálta, ugyanazon előadókkal.³²

Azonban Lichtenberg minden részletében a külföldi példát szerette volna Budapesten megvalósítani, így a háttérben már a műkedvelőkből álló zenekarát szervezte. A Budapesti Zenekaregyesület bemutatkozó hangversenyén, 1914. december 21-én Mozart *Requiemjét* (K. 626) játszotta a Magyar Nők Karegyesülete és a Budapesti Karénekegyesület közreműködésével.³³ Ez volt az első alkalom, amikor Lichtenberg mindhárom együttese egy színpadon szerepelt – az a három együttes, amely végül hivatalosan 1919-ben egyesült Budapesti Ének- és Zenekaregyesület (BÉZE) néven.³⁴ A BÉZE elsődleges célja továbbra is az volt, amit Lichtenberg németországi útja után eltervezett: a hazai oratóriumkultúra fellendítése. Az Egyesület repertoárja ezért elsősorban az oratóriumrepertoár klasszikusaiból állt. Amint részben utaltam rá, még az egyesített ének- és zenekar megszületése előtt sor került több jelentős oratorikus kompozíció előadására:

Mű	Időpont	Hely
J. Brahms: <i>Német requiem</i> , Op. 45	1910. ápr. 18.	Pesti Vigadó
J. Haydn: <i>A teremtés</i> , Hob. XXI:2	1911. nov. 13.	Zeneakadémia
L. van Beethoven: 9. szimfónia, Op. 125	1912. márc. 27.	Pesti Vigadó
J. S. Bach: <i>Máté-passió</i> , BWV 244	1913. jan. 14.	Pesti Vigadó
G. Verdi: <i>Requiem</i>	1913. nov.	Operaház
G. F. Händel: <i>Júdás Makkabeus</i> , HWV 63	1914. márc. 09.	Pesti Vigadó

1. táblázat. A Lichtenberg Emil kórusai által bemutatott főbb oratóriumok (1908–1915)³⁵

A zenekar megszületése után a 2. táblázatban látható művekkel bővült a repertoár.

Mű	Időpont	Hely
W. A. Mozart: <i>Requiem</i> , K. 626	1914. dec. 21.	Pesti Vigadó
F. Mendelssohn-Bartholdy: <i>Éliás</i> , op. 70	1916. jan. 24.	Zeneakadémia
G. F. Händel-W. A. Mozart: <i>Messias</i> , HWV 56	1917. ápr. 23.	Zeneakadémia
J. S. Bach: <i>János-passió</i> , BWV 245	1919. ápr. 17.	Zeneakadémia

2. táblázat. A Lichtenberg Emil kórusai és zenekara által bemutatott főbb oratóriumok (1915–1919)³⁶

31 http://db.zti.hu/koncert/koncert_Adatlap.asp?kID=2312 (hozzáférés: 2014. 10. 27.). A tanulmány elején idézett Lányi Viktor-kritika is erre az előadásra vonatkozott.

32 http://db.zti.hu/koncert/koncert_Adatlap.asp?kID=2397 (hozzáférés: 2014. 10. 27.).

33 Fodor: *Lichtenberg Emil*, 256. A hangverseny nem szerepel a *Koncertadatbázisban*.

34 Ezzel a névvel elsőként egy 1919. május 25-én délelőtt megrendezett munkahangversenyen léptek fel, lásd: http://db.zti.hu/koncert/koncert_Adatlap.asp?kID=6192 (hozzáférés: 2014. 10. 27.).

35 Az adatok forrásai a *Koncertadatbázis*: <http://db.zti.hu/koncert/> (hozzáférés: 2014. 10. 27.) és Fodor: *Lichtenberg Emil*, 256.

36 Az adatok forrásai a *Koncertadatbázis*.

Az eddig felsorolt művek egyben a BÉZE későbbi alaprepertoárját képezték – ezeket a műveket ismételték meg a legtöbbször az együttesek 37 éves fennállása alatt. A törzsrepertoár az 1920-as, 1930-as években még olyan fontos kompozíciókkal bővült, mint Bach h-moll miséje (BWV 233),³⁷ Beethoven *Missa solennise* (Op. 123)³⁸ és Haydn *Évszakok* című oratóriuma (Hob. XXI:3).³⁹ A legtöbbet játszott oratorikus mű valószínűleg a *Máté-passió* volt, amelyet a nyilvános főpróbákat is figyelembe véve 16 alkalommal szólaltattak meg, ráadásul az 1931. március 31-i előadás alkalmával Magyarországon először teljes terjedelemben.⁴⁰

Lichtenberg Emil és a BÉZE rendkívül sok művet adott elő budapesti (magyarországi) bemutatóként vagy hosszú idő után először. Johann Sebastian Bach kantátainak jelentős részét az ő előadásukban ismerhette meg a fővárosi közönség,⁴¹ és hozzájuk fűződik *A fuga művészetének* (BWV 1080) első teljes, nyilvános előadása is.⁴² Ez utóbbiról László Zsigmond visszaemlékezése szerint Lichtenberg azt mondta, hogy a „mi kötelességünk” bemutatni, „ha csak ötven ember előtt is” – a betanulás végül két teltházas előadást élt meg.⁴³ Az együttes szólaltatta meg elsőként továbbá Händel több oratóriumát, Schütz fontosabb műveit (például a SWV 435-ös *Weihnachtshistorie*-t), ami a magyarországi Schütz-renaisszánsz elindítója volt,⁴⁴ és oratóriumszerűen Monteverdi *Orfeóját*, amellyel jó pár évvel megelőzték az Operaházat.⁴⁵ De későbbi kuriózumokat is műsorra tűztek: Schumann dramatisztikus zenéit,⁴⁶ kevésbé ismert romantikus egyházi műveket (például Schubert-,

37 Első előadás: 1924. május 11., Zeneakadémia. http://db.zti.hu/koncert/koncert_Adatlap.asp?kID=2984 (hozzáférés: 2014. 10. 27.).

38 Első előadás: 1932. március 14., Zeneakadémia. http://db.zti.hu/koncert/koncert_Adatlap.asp?kID=283 (hozzáférés: 2014. 10. 27.).

39 Első előadás: 1921. május 9., Zeneakadémia. http://db.zti.hu/koncert/koncert_Adatlap.asp?kID=2623 (hozzáférés: 2014. 10. 27.). A korai repertoárról lásd még: [N. N.]: *Budapesti Ének- és Zenekaregyesület működése 1908–1928*. Budapest: May Rt., [1928].

40 1913. január 10-én és 13-án; 1920. március 29-én, április 1-jén és 3-án; 1921. március 24-én és 26-án; 1923. március 29-én és május 19-én; 1931. március 31-én és április 3-jén (Magyarországon első alkalommal teljes terjedelemben); 1934. március 28-án; 1935. április 19-én; 1938. április 14-én; 1939. április 8-án; 1943. április 23-án. Az adatok forrása egyrészt a *Koncertadatbázis*, másrészt Lichtenberg *Máté-passió* partitúrájának utolsó lapja, amelyre az előadásokat vezette: OSZK, Z 16.654.

41 Például csak 1928-ig az alábbiakat mutatták be: BWV 4, 40, 56, 78, 88, 104, 106, 155, 159, 161, 169; lásd [N. N.]: *Budapesti Ének- és Zenekaregyesület működése*, 1.

42 A bemutató időpontja: 1933. január 23., lásd: http://db.zti.hu/koncert/koncert_Adatlap.asp?kID=10321 (hozzáférés: 2014. 10. 27.). A darabot Wolfgang Graeser vonószekari átíratában adták elő, amelyet Lichtenberg valamikor az 1920-as évek végén hallott először Németországban, lásd László: *Emlékezés egy karegyesületre*, 34.

43 László Zsigmond: „Lichtenberg Emilre emlékezve”. *Parlando*, XVII/1. (1975. január), 20–22., ide: 21.

44 Lásd például http://db.zti.hu/koncert/koncert_Adatlap.asp?kID=3032 és http://db.zti.hu/koncert/koncert_Adatlap.asp?kID=611 (hozzáférés: 2014. 10. 27.).

45 Az operaház bemutatója 1936. április 25-én volt, míg Lichtenbergék már 1929. április 22-én előadták a művet. Vö. http://db.zti.hu/koncert/koncert_Adatlap.asp?kID=3627 és Staud: *A Budapesti Operaház 100 éve*, 463. Érdekeség, hogy Lichtenberg Emil Vincent d'Indy változatát, míg az Operaház Ottonino Respighi átdolgozását adta elő.

46 Például Schumann *Faustját* már 1916. május 12-én, a Manfred-oratóriumot pedig 1926. november 3-án, lásd: http://db.zti.hu/koncert/koncert_Adatlap.asp?kID=5629 és http://db.zti.hu/koncert/koncert_Adatlap.asp?kID=3348 (hozzáférés: 2014. 10. 27.).

Cherubini-, Bruckner- és Verdi-szerzeményeket),⁴⁷ illetve Mahler *Gyermekgyászda-lait*.⁴⁸ Az egyesület emellett céljának tekintette magyar szerzők kompozícióinak megismertetését a budapesti közönséggel. 1928-ban megjelent 20 éves jubileumi kiadványukban külön oldalt kapott azon komponisták neveinek felsorolása, akiknek a műveit játszották, bemutatták.⁴⁹ Köztük szerepel Kodály Zoltán és Bartók Béla is: a *Két zaborvidéki népdalt*, illetve a *Négy tót népdal vegyeskarra zongorakísérettel* (BB 78) című ciklust az egyesület mutatta be 1917. január 15-i hangversenyén.⁵⁰ H. Boros Vilma visszaemlékezéséből tudjuk, hogy Lichtenbergnek keményen meg kellett vívnia a kórus tagságával ennek a két műnek a bemutatójáért, ami teljesen érthető, hiszen a BÉZE repertoárjában csak nagyon kevés valóban modern kompozíció szerepelt.⁵¹

Bár az eredetileg különálló együttesek 1919-es fúzióját követően is rendeztek olyan hangversenyeket, amelyeken a kórus és a zenekar külön szerepelt, azonban ezek az alkalmak egyre marginálisabb jelentőségűvé váltak. A kórus önálló estje-in elsősorban a korábban előadott műveket ismételte, a zenekar pedig folytatta azon misszióját, hogy a 19. század kevésbé ismert szimfonikus alkotásait mutassa be. A zenekar munkássága ebből a szempontból jelentősebb, már csak a mennyiséget tekintve is: 1915 és 1928 között 50 művet tanultak be.⁵² Mindezért a BÉZE egy 1927-ben keletkezett bemutatkozó szövege már úgy jellemzi az együttest, hogy az a kezdetektől fogva – s itt az 1908-as dátumot adja meg – az „egyházi és világi zeneművek ápolását tűzte ki céljául, amelyek nagy énekkart és zenekart igényelnek”.⁵³

A koncertezés mellett a BÉZE másik fő célja a közönségnevelés volt. Ez nemcsak a Budapesten korábban nem játszott művek bemutatásában mutatkozott meg, hanem a kifejezetten oktató jellegű, tematikus koncertsorozatokban is. Ennek első példái már az 1920-as években megjelentek: az 1920/21-es évadban hirdették meg „A zongoraverseny fejlődése” című sorozatukat, amelyben eljátszották az általuk fontosnak vélt műveket Bachtól Dohnányiig. A szólisták vegyesen kerültek

47 Lásd például Scubbert Esz-dúr miséjének (D. 950) 1919. január 20-i és Verdi *Stabat Mater*ének, *Laudi alla Vergine Maria* és *Te Deum* című kompozícióinak 1927. november 28-i előadását: http://db.zti.hu/koncert/koncert_Adatlap.asp?kID=6087 és http://db.zti.hu/koncert/koncert_Adatlap.asp?kID=3456 (hozzáférés: 2014. 10. 27.).

48 Lásd 1937. november 2-i koncertjük műsorát: http://db.zti.hu/koncert/koncert_Adatlap.asp?kID=1093 (hozzáférés: 2014. 10. 27.).

49 [N. N.]: *Budapesti Ének- és Zenekaregyesület működése*, 6. A felsorolt szerzők ábécérendben: Bartók Béla, Dohnányi Ernő, Goldmark Károly, Hubay Jenő, Kodály Zoltán, Király-König Péter, Liszt Ferenc, Mihalovich Ödön, Perényi Géza, Radó Aladár, Selden-Goth Gizella, Szendy Árpád, Sziklai Pál, Saxlehner András, Turri Peregrin, Végh János, Weiner Leó.

50 http://db.zti.hu/koncert/koncert_Adatlap.asp?kID=5683 (hozzáférés: 2014. 10. 27.). Lásd még http://zti.hu/bartok/ba_hu_06_m.htm?0101 (hozzáférés: 2014. 11. 30.). Megjegyzendő, hogy Lichtenberg Emilék mutatták be a *Román népi táncok* 1918-as kizsenekari változatát is (BB 76).

51 H. Boros: *Lichtenberg...*, 31.

52 Lásd [N. N.]: *Budapesti Ének- és Zenekaregyesület működése*, 3–4.; illetve László: *Emlékezés egy karegyesületre*, 33.

53 [Kalmár Dezső]: „A Budapesti Ének- és Zenekaregyesület”. *A bömbölte*, 1/1. (1927. február 5.), 5.

ki a feltörekvő ifjúság és a már közkedvelt pódiumművészek közül.⁵⁴ A következő évadban egy hasonló, hegedűversenyekből álló sorozatot hirdettek meg, azonban ebből, ismeretlen ok miatt, csak egy előadás valósult meg.⁵⁵ Sokkal jelentősebbnek bizonyultak azonban az 1930-as évek „collegiumai”. Ezek a koncertek egy-egy szerzőt (Mozartot, Bachot, Schützöt) vagy – folytatva az 1920-as években abbamaradt sorozatot – egy-egy műfajt (például a kantátát) mutattak be. Az előadásokon nemcsak zeneművek, hanem hozzájuk kapcsolódó, Lichtenberg által előadott zene-történeti és zeneelméleti magyarázatok is szerepeltek. Azt vallotta ugyanis, hogy a művek megértésének „igazi élmények útján kell történnie, mert a zeneirodalomban csak az él, ami az emberek lelkét valóban megragadja”.⁵⁶

Ezek a collegiumok valójában egyfajta „multimédiás” folytatói voltak a Budapesti Ének- és Zenekaregyesület kezdetektől meglévő kiadványsorozatának, amely a *Vokális és instrumentális mesterművek magyarázata* címet kapta.⁵⁷ Jellemző példája ennek a *Máté-passió*ról 1931-ben megjelent ismertető.⁵⁸ A kiadvány két fő részre oszlik: a bevezetésre (3–12. oldal) és a mű részletes tárgyalására (13–29. oldal). Az előbbi rész első felében Lichtenberg a passiókról általában és Bachnak a műfajban betöltött szerepéről ír (3–5. oldal), a szakasz közepén jellemzi a szóban forgó mű stílusát, szövegét, „tárgybeosztását” (6–7. oldal), míg a legvégén ír a *Máté-passió* zenéjéről általában, illetve történeti háttéréről (8–12. oldal). Ezt követi a mű részletes tárgyalása, tételről tételre. Bár egybefüggő szövegről van szó, a szerző a bal margón jelzi, hogy éppen melyik tételről van szó, így a kalauzt zenehallgatás közben is lehet használni. Lichtenberg valószínűleg azt szerette volna, hogy a hallgatóság az általa írt „handouttal” együtt kövesse a művet; az előbb említett tulajdonság mellett ezt szolgálja a kiadvány mérete is (kb. A5-ös nagyságú). Bár a sorozatnak ez a része nem tartalmazza a teljes librettót, vannak olyan ismertetőik, amelyek az elhangzó szöveget is közlik.⁵⁹ A tanulmányok szövegét rendszerint Péterfi István ellenőrizte.⁶⁰

Lichtenberg később nagyobb ismeretterjesztő könyvek megírására is vállalkozott, írt például Beethoven zongoraszonátáiról, Bach és Mozart életéről és művészetéről. Művei Magyarországon úttörőnek számítottak, és szükség volt rájuk; a budapesti közönséget ugyanis nevelni kellett a nehéz művek hallgatására, ezt

54 Részletes műsorukat és előadóikat lásd: http://db.zti.hu/koncert/koncert_Adatlap.asp?kID=3776; http://db.zti.hu/koncert/koncert_Adatlap.asp?kID=2453; http://db.zti.hu/koncert/koncert_Adatlap.asp?kID=2492; http://db.zti.hu/koncert/koncert_Adatlap.asp?kID=2550; http://db.zti.hu/koncert/koncert_Adatlap.asp?kID=10271; http://db.zti.hu/koncert/koncert_Adatlap.asp?kID=2637 (hozzáférés: 2014. 10. 27.).

55 Műsora és előadói: http://db.zti.hu/koncert/koncert_Adatlap.asp?kID=2748 (hozzáférés: 2014. 10. 27.).

56 Fischer: *Emlékezés Lichtenberg Emilre*, 25.

57 Lichtenberg Emil bibliográfiáját lásd a *Függelék*ben a 475. oldalon.

58 Lichtenberg Emil: *Bach: Máté passió. Tanulmány*. [3., átdolgozott kiadás.] [Budapest]: Budapesti Ének- és Zenekaregyesület, [1931] /Vokális és instrumentális mesterművek magyarázata, XVIII. /.

59 Például Lichtenberg Emil: *Haydn: A Teremtés. Oratorium solo-, vegyeskar- és zenekarra. Zene- és szöveg-magyarázat*. Budapest: Károlyi György, [1911].

60 Péterfi: *Emlékezéseim*, 149.

Lichtenberg első kézből tapasztalta: az egyesület sokszor játszott – különösen működése első felében – fél- és negyed ház előtt.⁶¹

Milyenek lehettek az együttes hangversenyei? Bár a Rádió több koncertjüket is közvetítette – például az 1928. november 12-i *Német requiemet*, az 1937. január 21-i *János-passiót* vagy a szintén ugyanabban az évben március 25-én, az egyesület 30. évfordulója alkalmából előadott *Máté-passiót* –, sajnos egyetlen hangfelvétel sem maradt fenn, amely a BÉZE játékát rögzítette volna.⁶²

Előadói stílusukról így elsősorban a korabeli sajtóból kaphatunk képet. Egy biztos: a BÉZE előadásai nem voltak zökkenőmentesek – ezt a legjóindulatúbb visszaemlékezések is megerősítik.⁶³ Produkcióikról sokat elárul az a tény, hogy a pesti humor hamar elkeresztelte az egyesületet Bömböldének – amely gúnynevet a későbbiekben büszkén viselték.⁶⁴ A kritikákból viszont sokkal többet nem tudunk meg, mivel – Jemnitz Sándor megfogalmazásában – „[n]élkülözhetetlen kultúrtényezői ők zeneéletünknek és ezért jogosan elvárhatják tőlünk azt, hogy gyöngéik fölött áttekintve, elismeréssel támogassuk hasznos és pótolhatatlan tevékenységüket.”⁶⁵ Ezt a tényt erősíti meg a cikk elején idézett Lányi Viktor-recenzió későbbi részlete is: „A kritika itt-ott hozzányúlhat az előadáshoz, de a méltánylás az egészset illeti, az egésznek egységes és monumentális hatását.”⁶⁶ Még a mindig kritikus Kodály Zoltán is viszonylag kíméletesen jellemezte őket 2. budapesti levélében: „a Lichtenberg Emil vezette énekkar sok jóakarattal, bár változó sikerrel teljesíti feladatát”.⁶⁷

A „jóakarát”, „átélés”, „fanatizmus”,⁶⁸ „az együttélés hőfoka”⁶⁹ és hasonló hangzatos kifejezések a kritikák és a visszaemlékezések gyakorta visszatérő szavai. Joggal feltételezhető, hogy az a lelkesedés, az a szeretet, amellyel a műveket előadták, Budapesten példa nélküli volt. Péterfi István *Emlékezéseim* című kötetében található két, időben egymáshoz közel eső *Missa Solemnis*-megszólaltatás összehasonlítása, amely valószínűleg jól rávilágít a lényegre. Az egyik előadás a Lichtenberg-féle együtteshez fűződött, a másik a Dohnányi Ernő dirigálta Filharmóniai Társaság Zenekarának és az Operaház kórusának hangversenye volt. Péterfi megállapítja, hogy a Dohnányi-féle interpretáció Lichtenbergééhez képest ugyan

61 Fischer: *Emlékezés Lichtenberg Emilre*, 25.

62 *Rádiófónia – 75 esztendő a magyar zene hullámhosszán (1925–2000)*. 57. rész. Bieliczkyné Buzás Éva összeállítása az 1937-es év zenei eseményeiből. 1997. május 11. Kossuth Rádió, 20.05. Felvétel: <https://www.youtube.com/watch?v=„qxwatU9Cw> (hozzáférés: 2014. 10. 28.).

63 Fischer: *Emlékezés Lichtenberg Emilre*, 25.; László: *Lichtenberg Emilre emlékezve*, 21.

64 Péterfi: *Emlékezéseim*, 150.

65 Jemnitz Sándor: [Bach: h-moll mise]. *Népszava*, 1924. május 18. (A cikket a jelenleg az MTA BTK ZTI „Lendület” 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum és Kutatócsoport tulajdonában lévő, Jemnitz által saját kezűleg összeállított kivágatgyűjteményéből idézem.)

66 Breuer (szerk.): *Zenei írások a Nyugatban*, 97.

67 Kodály Zoltán: „Budapesti levél (2)”. In: uő: *Visszatekintés 2. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok*. Sajtó alá rendezte és bibliográfiái jegyzetekkel ellátta Bónis Ferenc. Budapest: Argumentum, 2007, 358–359., ide: 359.

68 Péterfi: *Emlékezéseim*, 150.

69 László: *Lichtenberg Emilre emlékezve*, 21.

technikailag sokkal perfektebb volt, ám „lélektelen, felületes, hatásában gyenge”. Hozzáteszi azonban, hogy a BÉZE több mint száz próbával készült fel egy-egy előadásra, ami az Operaházban sohasem adatott meg.⁷⁰

Az előadások részleteire vonatkozó legtöbb információt az előadásokhoz használt kottaanyagból lehetne megtudni, ám ezek a háború alatt és azt követően vagy szétszóródtak, vagy megsemmisültek.⁷¹ Így fontos forrásnak tekinthető az OSZK Zeneműtár Z 16.654-es jelzetű, Eulenburg-kiadású *Máté-passió* kispartitúrája, amely egykoron Lichtenberg Emil tulajdona volt. A címlapon lévő autográf beírás informál arról, hogy a kotta 1911 májusában került Lichtenberg tulajdonába, és az 1934. március 28-i előadásig biztosan használta – ez ugyanis az utolsó bejegyzés az utolsó előtti oldalon, ahol a mű előadásainak listáját vezette.

Lichtenberg kottájában piros és kék ceruzával jelölte a dinamikai árnyalatokat, ezeken kívül pedig több helyen hosszas, német nyelvű ceruzás bejegyzéseket tett. Ezekből tudható, hogy milyen tempókat és milyen karaktereket képzelt el.⁷² A szöveget sokszor magyarul is odaírta, bár H. Boros Vilma visszaemlékezéseiből kiderül, hogy az egyesület viszonylag hamar, valamikor az első világháborút követő időszakban áttért az akkoriban igen haladónak számító eredeti nyelvű előadásra.⁷³

Bejegyezte továbbá az általa kívánatosnak tartott hangszerelésbeli változtatásokat is. Ezekre többnyire gyakorlati okból volt szükség: például az akkori zenekari praxisban nem használt oboa da cacciát angolkürtre cserélte. De Lichtenberg radikálisabb változtatásokat is végrehajtott: például a „Buss und Reu” kezdetű ária két szólófuvalóját szólóhegedűkre cserélte, a „Lass ihn kreuzigen”-kórust pedig a nagyobb hatás kedvéért piccolóval erősítette. Kiderül a partitúrából az is, hogy Lichtenberg igazán nagyméretű együttessel dolgozott. Ezt támasztják alá a vonós pultok mennyiségére vonatkozó bejegyzései, illetve a fúvósszólamok duplázásai – a szólóhangszeres áriák bevezetőjében a fúvósokat sok esetben duplázza vagy akár triplázza.

Találhatók bejegyzések továbbá a continuoszólamot előadó hangszerekkel kapcsolatosan is. Ebből kiderül, hogy a csellón és a bőgőn kívül a századfordulós lipcei Doppelcontinuo-praxisnak megfelelően rendelkezésére állt csembaló és orgo-

70 Péterfi: *Emlékezéseim*, 150. Péterfi valószínűleg erre a két, 1927. március 26-i és 1932. március 14-i hangversenyre gondolt: http://db.zti.hu/koncert/koncert_Adatlap.asp?kID=3394 és http://db.zti.hu/koncert/koncert_Adatlap.asp?kID=283 (hozzáférés: 2014. 10. 28.). A pontatlanságot az okozhatta, hogy valóban mindkét hangverseny jubileumi volt; ám míg az első koncertet valóban Beethoven halálának 100. évfordulójára rendezték, addig a másikat a BÉZE fennállásának 25. évfordulója alkalmából.

71 Kamp Salamon szíves szóbeli közlése alapján tudható, hogy a Lutheránia kottatárában sok, egykor a BÉZE tulajdonában álló kotta található. Pál Csillától, a Budapest Kórus – amely a BÉZE egyfajta jogutódja lett, lásd később – elnökétől azt az információt kaptam, hogy náluk nincsen semmilyen releváns anyag. A könyvtárakban kutatást rendkívül megnehezíti az a tény, hogy nem lehet előző tulajdonos alapján keresni a kottákra. Így egyáltalán nem zárható ki, hogy valamelyik budapesti gyűjteményben akár egy nagyobb, Lichtenberghez és a BÉZE-hez köthető anyag bukkanjon fel. Továbbá megvan annak is az esélye, hogy bizonyos kották magántulajdonban vannak.

72 Példaként vehető a nyitókórus ♩ = 66 bejegyzése. Ez a tempó – amennyiben a valóságban is így volt – jóval gyorsabb a híres, 1939-es Mengelberg-féle felvételénél, sokkal inkább a mai felfogáshoz közelít.

73 H. Boros: *Lichtenberg...*, 31.

na is, illetve volt viola da gambán – vagy amit akkoriban gambának hittek – játszó hangszeres is.⁷⁴ Az annotált partitúra arra is bizonyítékként szolgál, hogy Lichtenberg ismerte a régi Bach-összkiadást, mivel több nyomtatott dinamikai jelzés mellett a „NB von Bach vorgeschrieben” megjegyzés szerepel. Mindezek mellett vannak olyan beírások is, amelyek megadják, hogy a szöveg eredetije hol található a Bibliában, illetve hogy egyes zenetudósok – Alfred Heuss vagy Adolf Bernhard Marx – mit írnak a mű adott részletéről.⁷⁵ A partitúrát elnézve igazolást nyer Fischer Péter megállapítása, mely szerint Lichtenberg mindennapjai – különösen nyugdíjba vonulása után – alapvetően három részből álltak: a könyvtárszobában való búvárkodásból, a felkészülésből, illetve a próba- és hangversenyteremben való dirigálásból.⁷⁶

De vajon kiket dirigált? Az egyesület úgynevezett „működő” tagjai nem hivatásos zenészek, hanem műkedvelő közép- és felsőosztálybeli polgárok voltak. Számuk kb. 250 volt.⁷⁷ A meglévő kórustagok közé évente körülbelül ötven új tag kérte felvételét; a procedúra a hangi adottságok megállapításából, valamint a zenei hallás és a ritmikai érzék vizsgálatából állt.⁷⁸ A zenekari felvételin lapról kellett olvasni.⁷⁹ Bár Lichtenberg a Fodor-Zeneiskola Emlékkönyvében arra panaszkodott, hogy az általános zenei képzés színvonala – a felvételre jelentkezők tudásából ítélve – igen alacsony,⁸⁰ az akkori polgárok, így az Egyesület tagjai között sok olyan volt, aki az egyetem mellett a Zeneakadémiát is (részben vagy egészben) elvégezte.⁸¹

Az együttes általában heti két alkalommal próbált – az 1927-es állapotok szerint a kórus hétfőn és csütörtökön, a zenekar kedden és szombaton.⁸² A próbák helyszíne a Skót misszió Vörösmarty utcai épülete volt.⁸³ A szokásos próbákön kí-

74 A Doppelcontinuo-praxisról lásd: Hans-Joachim Hinrichsen: „Die Bach-Gesamtausgabe und die Kontroversen um die Aufführungspraxis der Vokalwerke”. In: Michael Heinemann – Hans-Joachim Hinrichsen (szerk.): *Bach und die Nachwelt*, Band 2.: 1850–1900. Laaber: Laaber Verlag, 1999, 227–298., ide: 280. Jemnitz Sándor a következőket írta 1931. április 5-én a *Népszavába* a BÉZE legutóbbi Máté-passió-előadásáról: „Csuka Béla 'viola da gambá'-val, dr. Schwáb Nándor 'oboa d'amroé'-val jelezték a Bach-korabeli történelmi hangszerek színhatásait”.

75 A hivatkozott művek feltehetőleg a következők voltak: Alfred Heuss: *Johann Sebastian Bachs Matthäuspasion*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1909; illetve Johann Sebastian Bach: *Große Passionsmusik nach dem Evangelium Matthaei* [BWV 244], vollständiger Klavierauszug von Adolph Bernhard Marx. Berlin: Schlesinger, 1830.

76 Fischer: *[Emlékezés Lichtenberg Emilre]*, 4.

77 [Kalmár]: *A Budapesti Ének- és Zenekaregyesület*, 5. Az 1928-as emlékkönyv 158 kórista (118 nő és 40 férfi), illetve 55 zenekari zenész, azaz összesen 213 fő nevét rögzíti, lásd [N. N.]: *Budapesti Ének- és Zenekaregyesület működése*, 11–14.

78 Fodor Gyula (szerk.): *Emlékkönyv a Fodor-Zeneiskola huszonöt éves jubileuma alkalmából 1903–1928*. Budapest: A Fodor Zeneiskola jubiláris bizottsága, 1928, 96. Lichtenberg Emil mindösszesen egy tanéven (1919/20) keresztül tanított az intézményben.

79 [Kalmár]: *A Budapesti Ének- és Zenekaregyesület*, 5.

80 Fodor: *Emlékkönyv...*, 96.

81 Lásd például Francis Shelton (Székács Ferenc) esetét: Francis Shelton: *Különleges küldetésem*. Ford. Jutai Péter, Budapest: Scolar Kiadó, 2010, 40–67.

82 [Kalmár]: *A Budapesti Ének- és Zenekaregyesület*, 5. Lásd még a 10 évvel korábbi viszonyokról Fodor: *Lichtenberg Emil*, 255.

83 [Kalmár]: *A Budapesti Ének- és Zenekaregyesület*, 5.

vüli egyéb időpontokat, például a hangversenyek dátumait Lichtenberg jó előre egyeztetette – ami kész művészetnek számított, tekintve, hogy figyelembe kellett vennie a különféle munkahelyek munkaidejét, az Operaház beosztását és a Zeneakadémia nagytermének a foglaltságát is.⁸⁴

Az egyesület tagjai tagdíjat fizettek; ezért cserébe a kottaanyagról az egyesület gondoskodott, a kiemelkedő énekesek és zenészek pedig mentesültek a tagdíjfizetés alól, sőt, egyes esetekben külön díjazásban részesültek.⁸⁵ Akik bármilyen okból nem lehettek működő tagok, de a hangversenyek látogatásán felül is támogatni szerették volna az együttest, azokból lehetett „rendes tag”, vagy más néven „pártoló”. Ők a kétszeres tagsági díj ellenében 20%-os kedvezményt kaptak a hangversenyjegyek árából, illetve az össz- és főpróbákat ingyen meghallgathatták.⁸⁶ Az Egyesületnek tisztikara is volt elnökökkel, pénztárosokkal, ellenőrökkel, könyvtárosokkal, jegyzőkkel és „ügyészekkel”, valamint tiszteletbeli elnökökkel és tagokkal.⁸⁷

Az intézményt a tagsági díjakból, a hangversenyek bevételeiből, közadakozásból és Lichtenberg vagyonából tartották fenn.⁸⁸ Ugyan Lichtenberg Emil 1932-ben kormányfőtanácsosi kitüntetésben részesült,⁸⁹ ám a BÉZE működését majd négy évtizedes fennállása alatt sem az állam, sem a budapesti vezetés anyagilag nem támogatta.⁹⁰

Az egyesület zenekarának működő tagsága szinte kizárólag vonósokból állt – mivel a házi muzsikálásban a zongora mellett vonósok vettek részt. Szerencsére Lichtenbergnek kapcsolatai révén legtöbbször sikerült az Operaház legjobb fúvós művészeit megnyerni kisegítőnek, billentyűsjátékosnak pedig olyan nagyságokat, mint Zalánfy Aladárt és Kósa Györgyöt.⁹¹ Az oratorikus produkciók szólistáinak névsora is rendkívül impozáns: többek között Anthes György, Basilides Mária, Báthly Anna, Durigo Ilona, Erdős Richárd, Farkas Sándor, Gábor József, Győry Pál, Hajdú Ilona, Halász Gitta, Kálmán Oszkár, Medek Anna, Palló Imre, Pataky Kálmán, Rózsa Lajos, Rösler Endre, Sándor Erzs, Székelyhidi Ferenc és Takáts Mihály lépett fel az egyesülettel. Egy alkalommal a korszak egyik legnagyobb oratóriuménekesét, Helge Lindberget is sikerült meghívniuk.⁹²

84 H. Boros: *Lichtenberg...*, 32.

85 Ez 1927-ben évi 8 pengő volt, lásd [Kalmár]: *A Budapesti Ének- és Zenekaregyesület*, 5.

86 Uott. Az 1928-as rendes tagok névsorát lásd: [N. N.]: *Budapesti Ének- és Zenekaregyesület működése*, 14–15.

87 [N. N.]: *Budapesti Ének- és Zenekaregyesület működése*, 10. A kezdeti állapotokat lásd Fodor: *Lichtenberg Emil*, 255. Különböző tisztséget töltött be – a teljesség igénye nélkül – Hubay Jenő, Michalovich Ödön, Festetich Pálné, Zichy Géza, Sándor Pál.

88 H. Boros: *Lichtenberg...*, 32.; Péterfi: *Emlékezéseim*, 149. Péterfitől megtudható, hogy Lichtenbergnek volt egy nagyon nagy összegű örökséggel rendelkező felesége, akit ugyan ő nem szeretett, de felesége annál inkább őt, így valószínű, hogy annak a vagyonnak egy része is a BÉZE fenntartására mehetett el.

89 Horák: *A magyar értelmiség veszteségei*, 117.

90 Fischer: *Emlékezés Lichtenberg Emilre*, 25.

91 H. Boros: *Lichtenberg...*, 31.

92 László: *Emlékezés egy karegyesületre*, 34.; Fischer: *Emlékezés Lichtenberg Emilre*, 26.; illetve [N. N.]: *Budapesti Ének- és Zenekaregyesület működése*, 7. és 9. alapján.

A hangszeres szólisták miatt sem kellett szégyenkezniük. A Zenekaregyesület vendége volt többek között Eugen d'Albert, Baré Emil, Dohnányi Ernő, Engel Iván, Geyer Stefi, Kabos Ilonka, Keéri-Szántó Imre, Kósa György, Ormándy Jenő, Szatmári Tibor, Szendy Árpád, Telmányi Emil, Thomán István és a Waldbauer Vónósnégyes.⁹³ Emellett sok későbbi nagy, Magyarországon működő művész is az egyesületben kezdte a pályafutását, többek között Osváth Júlia,⁹⁴ Ruttkai Éva,⁹⁵ Szőnyi Olga⁹⁶ vagy Sándor Frigyes⁹⁷ és Szervánszky Péter,⁹⁸ illetve a Lichtenberg mellett másodkarmesterként tevékenykedő Ádám Jenő.⁹⁹

Az egyesület a tagjainak nemcsak magasabb fokú zenei nevelést nyújtott, hanem mesterművek interpretációjában való részvételt is. A közös munka, az együtt eltöltött idő következményeként az egyesületből az évek folyamán igazi közösség, nagy család formálódott.¹⁰⁰ Ez nem csak abban nyilvánult meg, hogy vezetőjükkel tegeződtek és bizalmasan Lichtinek szólították, hanem rendszeresen tartottak külön összejöveteleket „Vidám estek” néven, ahol tréfás zenei előadásokra került sor. Ennek keretében mutattak be például egy bizonyos „Lichti passiója” című opust is.¹⁰¹ Az esteknek *A bömbölde* címmel hivatalos lapja is volt, *Allerbester Lloyd* című német melléklettel.¹⁰²

Bár Lichtenberg Emilen az évek folyamán több betegség eluralkodott – bicegett, romlott a látása és már 45–50 éves korában feltűnően nagyothalló volt¹⁰³ –, a második családjának számító együttest töretlen energiával és lelkesedéssel vezette. Az 1944. április 2-ára eső 70. születésnapját is az egyesület dirigálásával ünnepelte volna.¹⁰⁴ A történelem azonban közbeszólt, és a január 28-i BÉZE-hangverseny – amelyen Händel *Jephtáját* (HWV 70) adták elő – volt az utolsó alkalom, amikor Lichtenberg Emil a karmesteri pulpitusra állhatott. Hiába szeretne volna az eltervezett tavaszi hangversenyt megtartani – a dátum és saját jubileuma okán

93 László: *Emlékezés egy karegyesületre*, 34.; illetve [N. N.]: *Budapesti Ének- és Zenekaregyesület működése*, 8–9. alapján.

94 *Megszületett Osváth Júlia operaénekes*. <http://mult-kor.hu/cikk.php?id=19750> (hozzáférés: 2014. 10. 29.).

95 *Emlékbresztő*. <http://www.zsido.hu/ujelet/archiv/u990209.html> (hozzáférés: 2014. 10. 29.).

96 *A gombostűálló luftballon – emlékezés Szőnyi Olgára*. http://caruso.blog.hu/2013/02/18/a_gombostuallo_luftballon_emlekezés_szonyi_olgara (hozzáférés: 2014. 10. 29.).

97 Feuer Mária: *88 muzsikusi műhelyében*. Budapest: Zeneműkiadó, 1972, 198. Sándor Frigyes utolsó főiskolási éveiben került Lichtenberg zenekarába. Ugyan az ő feladata volt a vonós szólamok betanítása, de kezdetben nem lehetett az előadások koncertmestere, mert az mindig a Filharmóniai Társaság vendégművésze volt.

98 Péterfi: *Emlékezéseim*, 217.

99 Rákai Zsuzsanna: *Ádám Jenő*. http://zeneakademia.hu/nagy-elodok/-/asset_publisher/2914W6p9tHfE/content/adam-jeno/10192 (hozzáférés: 2014. 10. 29.).

100 [Kalmár]: *A Budapesti Ének- és Zenekaregyesület*, 5.

101 H. Boros: *Lichtenberg...*, 33.

102 Lásd például: Kalmár Dezső (szerk.): *A bömbölde: a Budapesti Ének- és Zenekaregyesület hivatalos vidám esti lapja*. 1/1. Budapest: Budapesti Ének- és Zenekaregyesület, 1927. Ennek egy példánya az OSZK HC 3.897/x jelzete alatt található. A német nyelvű melléklet címéből az egyik nagy támogató szervezet – Pester Lloyd szerkesztősége – kiléte is kiderül.

103 Lásd például Péterfi: *Emlékezéseim*, 149.

104 Fischer: *[Emlékezés Lichtenberg Emilre]*, 5.

a *Máté-passiót* előadni –, ezt a német megszállást követő belpolitikai helyzet nem tette lehetővé.¹⁰⁵ Lichtenberg Emil ezt követően Lendvay utcai lakásába bezárkózva, egy Wagner-monográfián dolgozva várta az események kedvezőbbre fordulását; a háború végét azonban nem érthette meg: december 6-án a nyilasok elhurcolták és megölték.¹⁰⁶ A lakását később kirabolták, majd bombatalálat érte.¹⁰⁷

A háború után Fischer Péter – aki 1964-ben Lichtenberg utolsó 25 évének egyik legközelebbi munkatársaként nevezte meg magát¹⁰⁸ – kísérletet tett a lichtenbergi hagyaték ápolására és az egyesület újjáélesztésére. A próbálkozás azonban eleve kudarcra volt ítélve: egyrészt azért, mert nagyon sokan nem élték túl a vészkorszakot és az ostromot, másrészt mert Fischer nem volt képzett zenesz, harmadrészt pedig azért, mert a háború utáni körülmények és a politikai helyzet sem volt megfelelő ahhoz, hogy a BÉZE a régi fényében csilloghasson.¹⁰⁹

A Budapesti Ének- és Zenekaregyesület végül 1951. január 1-jével szűnt meg, illetve olvadt bele az akkor Forrai Miklós által vezetett Budapesti Kórusba.¹¹⁰

105 Randolph L. Braham: *A népiirtás politikája: a holocaust Magyarországon*. Ford. Zala Tamás, Berényi Gábor, Sz. Kiss Csaba, Garai Attila, Seres Iván, Hernádi Miklós. 2., bővített és átdolgozott kiadás. Budapest: Belvárosi Könyvkiadó, 1997. 489–520. Lásd még: Péterfi: *Emlékezéseim*, 149.

106 Lichtenberg halálának körülményei tisztázatlanok, sokáig a halálának pontos dátumát sem ismerjük. Péterfi szerint elhurcolták, H. Boros szerint agyonverték, Szebenyi János szerint miután volt inasa jelentette fel, a kiérkező nyilasok helyben, a ház kertjében lelőtték. Lásd: Bársony Péter: *A vészkorszak magyar muzsikusi áldozatai*. DLA-disszertáció. [Budapest]: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2010, 37.

107 Péterfi: *Emlékezéseim*, 151.

108 Fischer: *Emlékezés Lichtenberg Emilre*, 24.

109 Pál Csilla szíves szóbeli közlése alapján.

110 A Holokauszt Emlékközpont emlékkönyve. <http://hdke.hu/emlekezes/emlekkonyv/kereses?page=27> (hozzáférés: 2014. 10. 29.).

FÜGGELÉK. LICHTENBERG EMIL ÍRÁSAI

A Vokális és instrumentális mesterművek magyarázata sorozat kiadványai, számmal ellátva¹¹¹

Bach: Máté passió. Tanulmány. [2. kiadás.] Budapest: Pannónia, [1920] /Vokális és instrumentális mesterművek magyarázata V./.

Händel: A Messiás. Oratórium. Tanulmány. [Budapest]: Budapesti Karénekegyesület, 1915 /Vokális és instrumentális mesterművek magyarázata VII./; ²[1917]; ³Budapest: Budapesti Ének- és Zenekaregyesület, [1928]

Händel: Jefta. Oratórium. [Budapest]: Budapesti Ének- és Zenekaregyesület, [1922] /Vokális és instrumentális mesterművek magyarázata IX./.

Schumann: A Paradicsom és a Péri. Tanulmány. Budapest: Budapesti Ének- és Zenekaregyesület, [é. n.] /Vokális és instrumentális mesterművek magyarázata X./.

Bach: Nagy mise (h-moll). Tanulmány. Budapest: Budapesti Ének- és Zenekaregyesület, [1924] /Vokális és instrumentális mesterművek magyarázata XI./.

Bach: János passió. Tanulmány. Budapest: Budapesti Ének- és Zenekaregyesület, [1925] /Vokális és instrumentális mesterművek magyarázata XII./; ²[1941].

Bach-kantáták. Budapest: Budapesti Ének- és Zenekaregyesület, [1927] /Vokális és instrumentális mesterművek magyarázata XV./.

Claudio Monteverdi: Orfeo. Budapest: Budapesti Ének- és Zenekaregyesület, [1929] /Vokális és instrumentális mesterművek magyarázata XV. [helyesen: XVI]./.

Bach: Die Kunst der Fuge. Tanulmány. [Budapest]: Budapesti Ének- és Zenekaregyesület, [1930] /Vokális és instrumentális mesterművek magyarázata XVII./.

Bach: Máté passió. Tanulmány, 3., átdolgozott kiadás. [Budapest]: Budapesti Ének- és Zenekaregyesület, [1931] /Vokális és instrumentális mesterművek magyarázata XVIII./.; ²[1943].

Bach: Ünnepi mise (h-moll). Tanulmány. Budapest: Budapesti Ének- és Zenekaregyesület, 1937 /Vokális és instrumentális mesterművek magyarázata XIX./.; ²1942.

Bach: Karácsonyi oratórium. Tanulmány. Budapest: Budapesti Ének- és Zenekaregyesület, [1934] /Vokális és instrumentális mesterművek magyarázata XX./.

111 A sorozat számai közül nem sikerült fellelnem a következőket: I–IV., VI., VIII., XIII–XIV. Azt feltételezem, hogy az I–IV. még nem kapott számot – és valószínűleg a következő csoportban megtalálható Haydn-, Bach-, Händel- és Mendelssohn-ismertetőik lehetnek –, a későbbi hiátusok pedig talán korábbi kiadványok reprintjei voltak.

Jellegüket tekintve a *Vokális és instrumentális mesterművek magyarázata* sorozathoz tartozó, szám nélkül kiadványok

- Brahms: Requiem Op. 45. Tanulmány.* Budapest: Méry Béla, [é. n.]; ³Budapest: Pannónia Nyomda, [1910], ⁴⁷Budapest: Méry Béla, [1930?].
- Haydn: A Teremtés. Oratorium solo-, vegyeskar- és zenekarra. Zene- és szöveg-magyarázat.* Budapest: Károlyi György, [1911], ²1912.
- Bach: Máté passió. Tanulmány.* Budapest: Rózsavölgyi és Társa, [1912].
- Georg Friedrich Händel [Makkabeus Júdás. Oratórium Chrysander átdolgozásában].* [Budapest]: Pesti Könyvnyomda, [1914] [A *Zeneközlöny*ben megjelent cikk különlenyomata].
- Mendelssohn: Éliás. Oratórium az Ó-Testamentum szavai szerint (70. mű).* Budapest: Rózsavölgyi és Társa, [1915].
- Händel: Jephtha oratóriuma.* [Budapest]: [May Ny.], [1937].

Az Operaház számára írt ismertető

- Lichtenberg Emil [et al.]: *A Nibelung gyűrűje. Wagner Rikárd zenedrámájának esztétikai és zenei méltatása.* [Budapest]: Pesti Nyomda, 1903.
- Berlioz Hektor: *Faust elkárhozása. Zenei legenda.* Budapest: Operaház, 1904.
- Wagner Richard: *Parsifal.* ²Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1923.

Folyóiratcikkek

- „Händel: Makkabeus Júdás. Oratórium Chrysander átdolgozásában”. *Zeneközlöny*, 1914, [377]–392.
- „Bach-kantáták”. *Zenei Szemle*, I/7. (1917. szeptember), 208–211., I/8. (1917. október), 241–243.
- „Bach passióiról”. *A Zene*, VII/3. (1925. március 31.), 65–66.
- „A zongoraverseny fejlődése Bach-tól Liszt-ig”. *A Zene*, VIII/2. (1926. október 14.), 25–28.
- „Esztétikai kérdések”. *A Zene*, IX/7. (1928. január 16.), 136–137., IX/9. (1928. február 15.), 178–179.
- „A zenei műveltségről”. *A Zene*, X/6. (1929. január 1.), 101–103., X/7. (1929. január 15.), 120–123., X/8. (1929. február 1.), 137–139.
- „Rádió és zeneművészet”. *Zenei Szemle*, XIII/1. (1929), 8–12.
- „Az iskolai zenetanítás általános irányelvei”. *Zenei Szemle*, XIII/2. (1929), 21–24.

Monográfiák

- Beethoven és a Missa Solemnis.* Budapest: [May János], 1931.
- Heinrich Schütz.* Budapest: May János, [1935].
- Beethoven zongoraszonátái.* Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1939, ²1940.
- Johann Sebastian Bach élete és művei.* Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1940.
- Mozart élete és művei.* Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1943.
- Beethoven kamarazenéje.* Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1944.

ABSTRACT

ZSOMBOR NÉMETH

EMIL LICHTENBERG AND HIS MUSICAL ENSEMBLES

The name Emil Lichtenberg (1874–1944) is today known only in fairly restricted circles, but his work as a performer and musical writer without doubt played a role in helping Hungary’s choral and oratorio culture, and more broadly its concert life, attain the level it enjoys today. The article focuses on the societies that he founded: the Budapest Choral and Orchestral Society, which began in 1919 as an amalgamation of the Hungarian Women’s Choral Society (1907), the Budapest Choral Society (1911) and the Budapest Orchestral Society (1914). The article provides information about the repertoire of Lichtenberg’s ensembles, making use of contemporary sources and reminiscences from after the 2nd World War – giving special attention to the first Hungarian performances of works, or those heard after a long absence, the role he played in educating audiences and his lectures and publications on music. An attempt is made to reconstruct his performing style with the aid of contemporary comment in the press and the surviving material used in performance. Apart from this, the organizational structure of the Society is presented, its everyday workings, and its role and function in the society and concert life of its time.

Zsombor Németh studied musicology at the Liszt Academy between 2008 and 2013, and at present is studying for a PhD. The main focus of his interests are the music of the 17th and 18th centuries, and its reception history in the 19th and 20th centuries. The titles of his dissertations were *Johann Georg Pisendel and ritornello form: opening movements of concerti in the wake of Vivaldi* (BA), and *Zoltán Kodály’s Bach reception* (MA). Last year he gave a conference paper on *Sándor Jemnitz and early music*. He is taking part in the work done by the MTA BTK Institute for Musicology’s „Lendület” Archives and Research Group for 20th–21st Century Hungarian Music, and the Bartók Archives. Aside from his work as a scholar he is active as a violinist, primarily as a performer of the music he is focussing on, playing period instruments.

RECENZIO

Erdélyi-Molnár Klára

ZENÉRŐL, ZENEÉLETRŐL AZ EZREDFORDULÓN – A NYITRAI EGYETEM ZENEI TANSZÉKÉNEK GYŰJTEMÉNYES KÖTETEI

Hudba – Integrácie – Interpretácie. Music – Integration – Interpretation 16.
Szerkesztette: Jozef Vereš (SK), Martina Moravshik (USA)
Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre. Pedagogická Fakulta, 2013.

A zenepedagógusok képzése a szlovákiai Nyitra városának főiskoláján 1959 óta folyamatos, bár szervezeti keretei és működési feltételei ez idő alatt többször is változtak.¹ A zenei tanszék tudományos tevékenységének szorgalmazása főként *doc. Jozef Vereš, PhD.* nevéhez fűződik. Ő 1974-től máig a tanszék oktatója, 1982–89 és 2000–2003 között vezetője volt. A nyitrai műhely országos szintű szakmai vezető szerepet vállal, elsősorban az 1984 óta két évente megrendezett országos, alkalmanként nemzetközi zenepedagógiai konferenciák révén.

E találkozók anyaga konferenciakötetekben is megjelent. Jelen ismertető tárgya azonban egy másik kiadványsorozat, melyet a *Slovenská hudobná únia*² regionális szervezetének tagjai és a tanszék munkatársai együttesen hívtak életre. A *Hudobno – pedagogické interpretácie* címet viselő évkönyv az ezredfordulóhoz közeledő Európa – sokat emlegetett – hirtelen és nagyarányú változásaira kíván reagálni. A társadalmi és politikai átrendeződés, illetve a technika és informatika új és még újabb lehetőségei nyomán – egyén és társadalom tudatában egyaránt – megannyi kérdés, probléma, olykor súlyos értékválság merül fel. Mindezek megjelennek a zeneéletben, a zeneszerzésben és zenepedagógiában is. Az évkönyv szerkesztői és szerzői, zenetudósok és pedagógusok, e megváltozott világban igyekeznek utat keresni, utat mutatni. Értelmezni és értékelni múltat, jelent és további terveket, kapcsolatokat találni a zene és a világ különféle egyéb jelenségei között; mindezek révén kulcsot adni a jövő zenepedagógusai kezébe: a világ, a zene és az ember újfajta, minél harmonikusabb viszonyának kialakításához.

A sorozat 1994-ben indult, és kötetei – néhány kivétellel – évente megjelentek; legutóbbi, 16. kötetét, mely magyar vonatkozásával is felhívja figyelmünket, 2013-ban vehettük kézbe. Sorozatcíme 2006-ban megújult, azóta ez: *Hudba – Integrácie – Interpretácie / Music – Integration – Interpretation*. Az új címváltozat a vizsgáldóság irá-

1 Ld. <http://www.kh.pf.ukf.sk/o-nas/historia>, utolsó megtekintés: 2014. augusztus 12.

2 Slovenská hudobná únia – Slovak Music Union, ld. www.shu.szm.com.

nyainak további bővülését, ugyanakkor a zenepedagógia és a zenetudomány kapcsolatának szorosabbra fűzését sugallja. Az egyes kötetek gyakran tematikusak: a 7. kötet részben zongoraművészzel és zongoratanítással foglalkozik, a 11. kötet témája zeneéletünk és a média illetve informatikai lehetőségeink kapcsolata – a 2007 novemberében e tárgykörben Nyitrán megrendezett nemzetközi konferencia anyaga. A sorozat 8. kötete Jozef Vereš munkája, mely a zenepedagógia elméleti áttekintését adja: *Hudobná pedagogika. Veda o hudobnej výchove* [Zenepedagógia. A zenei nevelés tudománya]. A 15. kötet szerzője ugyanő; e tankönyvnek szánt összefoglaló munka címe: *Hudobné korelácie / Musical correlations*. A tanulmányok szerzői között növekvő számban találunk elsősorban cseh, lengyel illetve Európa más országaiban vagy az Amerikai Egyesült Államokban működő szakembereket is.

A kiadványsorozat adatai, története, részletes tartalma, egyes fejezetei megtalálhatóak a Nyitrai Konstantin Egyetem könyvtárának weblapján.³ A legfrissebb kötetek tartalomjegyzékének angol nyelvű fordítása is olvasható itt; e kötetekben a tanulmányok szlovák, cseh vagy angol nyelven jelennek meg, szlovák/cseh illetve angol nyelvű abstracttal.

A népzene jelenségeinek kapcsolata a műzenével: ez a közös nevező, melyet a legutóbbi, 2013-as kötetben megjelent hat tanulmánnyal kapcsolatban említ a szerkesztő bizottság. A Walter Wiora által kezdeményezett kutatói szemlélet és módszer, mely a népzene és a műzene jelenségeit feltétlenül együttesen, egységben igyekszik vizsgálni, az elmúlt fél évszázadban egyre sokrétűbbé vált, s – természetesen – jelen világunk különleges problémáitól sem maradhat mentes. Wiora mai követőinek mind szélesebb látókörben, mind több társtudomány bevonásával, újabb és újabb nézőpontokat és módszereket kell alkalmazniuk.

Mindennek legjellemzőbb példája kötetünkben éppen *Oskár Elschek* gondolatmenete, aki kutatóként megélt a teljes említett fél évszázadot. A nyitrai egyetemen megtartott előadásának címe: *Popularita l'udovej hudby a l'udovost' populárnej hudby / The popularity of folk music and the folk music character of popular music*. Az írott változat megőrizte az ismeretterjesztő előadás könnyed, beszédszerű jellegét. Az előadás – Mozarttól a szenegáli rapig számos műfajt felsorakoztató – hangzó és audiovizuális illusztrációit szövegközti adataik alapján keresheti meg az olvasó. Elschek figyelmeztet, hogy a bécsi klasszikus szerzők környezetében – s az európai zenetörténet korábbi és későbbi korszakaiban és más helyszínein is – lényegesebb szerep jutott a népi illetve a népszerű zenének, mint azt a zenetörténet-írás idáig sugallta. A szvittáncok illetve egyes később született műfajok – például gospel – történeteit, kapcsolatrendszerüket szemlélve eljuthatunk a megállapításig: az egyes zenei jelenségek nem sorolhatóak a „műzene” – „népzene” – „popzene” – „egyházi zene” kategóriáiba. Kitér a „folklorjelenség” és a „folklorizmus” szétválasztásának problematikusságára, egy „hagyományos” falusi lakodalom rögzítésének-dokumentálásának története kapcsán. Végző soron: a több irányba kalandozó

3 <http://www.uk.ukf.sk/en/music-integration-interpretation>; <http://www.uk.ukf.sk/sk/hudba-integracie-interpretacie>, utolsó megtekintés 2014 augusztus 12.

előadás a fogalmak jelentésének és kapcsolatrendszerének tisztázatlanságára illetve a zenei és egyéb társadalmi jelenségek szinkretikus voltára hívja fel a figyelmet.

Az ostravai egyetem munkatársa, David Kozel filozófiai igényű rövid írásában a zenei analízis és interpretáció módszereit vizsgálja a hermeneutika, zeneesztétika, pszichológia és a zenei nevelés területeivel való tágabb összefüggésrendszerben. Azon nézőpontokat, módszereket igyekszik feltérképezni, amelyek a képzelet, a képzelőerő világával is kapcsolatban állnak. Cseh nyelven olvasható dolgozatának címe: *Symbolizace a imaginace v analýze a interpretaci hudebního díla / Symbolization and Imagination in the Analysis and Interpretation of Musical Work.*

Szintén cseh nyelven jelent meg a Sorbonne-on működő Hana Voisine-Jechova tanulmánya Leoš Janáčekről: *Estetické tážání Leoše Janáčka. Řeč, zvuk a emoce / Leoš Janáček's Aesthetic Interrogations. Speech, sound and emotion.* Ennek témája a zeneszerző filozófiai és művészi nézeteinek, kérdésfeltevéseinek rendszere, illetve érdeklődése a nem-zenei illetve nem tisztán zenei eszközök iránt. Janáček tanulmányozta a nyelvészetet, a fonetikát, vizsgálta – és csodálta – a zenei és beszédhangok hangzásának és jelentéstartalmának összefüggéseit. Emellett a különböző művészi – zenei, képi, irodalmi – kifejezőeszközök komplex alkalmazásával kísérletezett. Számos Janáček-idézet segít megértenünk a művész világának e vetületét.

Vladimír Fulka Benjamin Britten egy korai kompozícióját elemzi: az 1933–34-ben készült *Simple Symphony* (Op. 4), különös tekintettel annak *Boisterous Bourrée* címet viselő, a skót népzeneben gyökerező 1. tételére. A Britten-kutatók figyelmét e mű ez idáig nagyrészt elkerülte, lévén vélekedéseik szerint nem különösebben eredeti és túlságosan egyszerű. A darab stiláris és szerkezeti összefüggéseinek mélyebb vizsgálata azonban felszínre hozza annak zenei értékeit, a neoklasszicizmus és a népzenei elemek ötvözésével létrejövő izgalmas komplexitását. Egyúttal közelebbi képet kapunk Britten életének, művészetének e viszonylag kezdeti szakaszáról.

Jozef Vereš tanulmánya a modális zenei jelenségeknek a 20. századi zenében való újjászületését, gyakori és sokféle megnyilvánulási formáját vizsgálja. Önálló fejezetben tekinti át – Lendvai Ernő nyomán – Bartók zenéjének jellegzetes hangsor- és harmóniarendszerét. Kitér a közép-európai szerzők különleges helyzetére, melyre sokféle együtt élő nemzetiség sokféle kultúrája illetve társadalmi-politikai konfliktusok sora nyomta rá a bélyegét. Az egyes nemzetek műzenéjének megteremtése során természetesen főszerepet játszottak az adott népek népzenei, melyeknek dallamvilága sok esetben szintén a modális megoldások felé vezette a kompozíciókat.

Befejezésül örömmel említhetjük, hogy a sorozat történetében először magyarországi kutató írását is közli a Nyitrai Konstantin Egyetem zenetudományi évkönyve. Itt jelent meg angol nyelven Richter Pál tanulmánya: *A népi harmonizálástól a népdalok harmonizálásáig*, mely magyarul a Magyar Zene 2013. novemberi számában olvasható. Reméljük, a jövőben több hasonló publikáció segíti majd – az újabb muzikus-generáció számára is – a közös örökségünkről való közös gondolkodást.

Magyar
ZENE ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT
A 2014. ÉVI, LII. ÉVFOLYAM TARTALOMJEGYZÉKE

90 ÉVES AZ OSZK ZENEMŰTÁRA

BOZÓ PÉTER

Piszkos partitúrák, szennyes szólamok *avagy* Az eleven ördög
és a magyar operett *nem teljesen szeplőtelen fogantatása* 318

GOMBOS LÁSZLÓ

A Hubay-hagyaték titkai. *Nyomozás az OSZK-ban és azon túl* 334

Ismeretlen Mozart-autográf az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárában 269

KELEMEN ÉVA

„Elfeledtetése nemcsak mulasztás, de bűn is volna”
Vécsey Jenő, a magyar zenetudomány fáradhatatlan munkása 350

MIKUSI BALÁZS

„A Teremtés ellenpárja”. *Joseph Haydn* Az utolsó ítéletének szöveggöngyve 242

SOMFAI LÁSZLÓ

Megnyitó helyett – „a Zeneműtár első aranykora” 237

SZACSVAI KIM KATALIN

Erkel egyedül. *Az Erzsébet néhány talányos szerzői kéziratoldala* 270

TANULMÁNY

BOJTI JÁNOS

A szenvedés mint alapvető népi életérzés Muszorgszkij művészetében 125

BRAUER-BENKE JÓZSEF

A népi hegedűfélék történeti áttekintése 43

BÜKY VIRÁG

Dittái – az éjszaka zenéi 137

DALOS ANNA

Szervánszky Endre elmaradt forradalma (1959–1977) 17

Az Improvizációktól a Csongor és Tündéig
Bozay Attila experimentális korszaka (1971–1984) 453

DANUSER, HERMANN

Az első világháború – a zenetörténet „öskatasztrófája”? 432

FERENCZI ILONA

Brassótól Eperjesig, Pataktól Sopronig
Vázlatos áttekintés a 16–17. századi egy- és többszólamú, vokális és instrumentális
zenének a Zenetudományi Intézetben negyven éve folyó kutatásáról 384

GILÁNYI GABRIELLA

A hiányzó láncszem? *Egy 1687-es pálos antifonále Crikvenicából* 5

KISS GÁBOR		
Az intézményes gregoriánkutatás műhelyében		373
KOMLÓS KATALIN		
<i>Tonus primus</i> Haydn hangszeres zenéjében		395
MALINA JÁNOS		
A Haydn korabeli Eszterházi <i>Accademie</i> -k helyszíneiről és elvirágzásáról		406
MÁCSAI JÁNOS		
Az OMIKE zenei előadásai 1939–1944		441
PÉTERI LÓRÁNT		
Az új zenéről szóló közbeszéd és a zenepolitika összefüggései az 1960-as évek első felének Magyarországon		
<i>Mihály András 3. szimfóniájának fogadtatása</i>		159
RISKÓ KATA		
Városi cigányzenekarok hangfelvételei a 20. század elejéről		28
DOCUMENTA		
KUSZ VERONIKA		
Dohnányi Ernő az utókornak. <i>Búcsú és üzenet (Message to Posterity)</i>		58
ZEMPLÉNI KORNÉL		
A fűgák fűgája.		
A Wohltemperiertes Klavier II. kötetének b-moll fűgája		91
MŰHELYTANULMÁNY		
ERDÉLYI-MOLNÁR KLÁRA		
Bartók Béla szlovák népdalfeldolgozásainak dallamanyaga		99
NÉMETH ZSOMBOR		
Lichtenberg Emil és együttese		461
TORNYAI PÉTER		
Egy antiklasszikus klasszikus. <i>Alla danza tedesca</i>		175
V. SZŰCS IMOLA		
„Ének őrzi az időt”		
<i>Újra a Bartók-egyneműkarok szövegforrásainak nyomában</i>		205
RECENZÍÓ		
ERDÉLYI-MOLNÁR KLÁRA		
Zenéről, zeneletről az ezredfordulón – a Nyitrai Egyetem zenei tanszékének gyűjteményes kötetei		478
KOMLÓS KATALIN		
Carl Philipp Emanuel Bach: „Kenner und Liebhaber” Collections I–II		224
RICHTER PÁL		
„Csupa kérdés és talány”.		
<i>A Deák–Szentés kézirat</i>		228

**THE MUSIC COLLECTION OF THE
NATIONAL SZÉCHÉNYI LIBRARY IS 90 YEARS OLD**

BOZÓ, PÉTER

- Dirty Scores, Dusty Parts or The Living Devil and the Not-So-Immaculate
Conception of Hungarian Operetta 333

GOMBOS, LÁSZLÓ

- The Mysteries of Huby's Legacy
Investigations in the National Széchényi Library and Beyond 349

KELEMEN, ÉVA

- „To Forget Him Would Be Not Just Neglect, but a Crime”
Jenő Vécsey, an Indefatigable Labourer on Behalf of Hungarian Musicology 367

MIKUSI, BALÁZS

- „A Counterpart to *The Creation*”
The Libretto of Joseph Haydn's The Last Judgement 267

SOMFAI, LÁSZLÓ

- Opening Address: The First Golden Age of the Music Collection 241

SZACSVAI KIM, KATALIN

- Erkel Alone
Some Puzzling Autograph Pages from the Compositional Sources of Erzsébet 315

- Unknown Mozart Autograph in the Music Collection of the
National Széchényi Library 269

ARTICLES

BOJTI, JÁNOS

- Suffering as Basic to Folk Emotional Life in the Music of Mussorgsky 136

BRAUER-BENKE, JÓZSEF

- A Historical Survey of Folk Fiddle Types 57

BÜKY, VIRÁG

- To Ditta – the Night's Musics 158

DALOS, ANNA

- Endre Szervánszky's Cancelled Revolution (1959–1977) 27

- From *Improvisations* to *Csongor and Tünde*
Attila Bozay's Experimental Phase (1971–1984) 460

DANUSER, HERMANN

- The First World War – Music History's „Seminal Catastrophe”? 440

FERENCZI, ILONA

- From Brassó to Eperjes, from Patak to Sopron
*A Sketching Survey of the Research Work Done by the Institute for Musicology
 Over the Past Forty Years Into the Homophonic and Polyphonic Vocal and
 Instrumental Music of the 16th and 17th Centuries* 394

GILÁNYI, GABRIELLA

- A Missing Link?
A 1687 Pauline Antiphoner from Crikvenica 15

KISS, GÁBOR

- In the Workshop of Institutional Chant Research in Hungary 383

KOMLÓS, KATALIN

- Tonus Primus* in Haydn's Instrumental Music 405

MALINA, JÁNOS

- The Venues and Decline of the *Accademie* at Eszterháza in Haydn's Time 431

MÁCSAI, JÁNOS

- The Performances of Music Given by OMIKE 1939–1944 452

PÉTERI, LÓRÁNT

- The Reception of András Mihály's Third Symphony (1962):
 Discourse on New Music and Cultural Politics 172

RISKÓ, KATA

- Hungarian Gypsy Musical Recordings from the Early 20th Century 42

DOCUMENTA

KUSZ, VERONIKA

- Ernst von Dohnányi to the Posterity
Búcsú és üzenet (Message to Posterity) 89

WORK IN PROGRESS

ERDÉLYI-MOLNÁR, KLÁRA

- The Melodic Material of Bartók's Slovak Folksong Arrangements 119

NÉMETH, ZOMBOR

- Emil Lichtenberg and His Musical Ensembles 477

TORNYAI, PÉTER

- An Anti-Classical Classic
Alla danza tedesca 203

V. SZŰCS, IMOLA

- „Singing Preserves Time”
*Once More on the Trail of the Textual Sources of Bartók's Choruses
 for Male or Female Voices* 223