

Magyar ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

LIII. évfolyam, 4. szám · 2015. november

Szerkesztő / Editor:

Péteri Judit

A szám társszerkesztője / Co-Editor of the present issue:

Mikusi Balázs

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 válaszbortékkal küldünk vissza • Külföldön előfizetésben terjeszti a Batthyány Kultur-Press kft., telefon/telefax (+36 1) 201 88 91, (+36 1) 212 53 03; e-mail: batthyany@kultur-press.hu • Előfizethető a terjesztőktől kért postautalványon. Előfizetési díj egy évre 2400 forint. Egyes szám ára 600 forint • Megjelenik évente négyszer • Tördelés: graphoman • Címlapterv: Fodor Attila • Nyomtatta az Argumentum Könyv- és Folyóiratkiadó kft. Budapesten • ISSN 0025-0384

TARTALOM – CONTENTS

FARKAS FERENC EMLÉKKONFERENCIA AZ OSZK-BAN – CONFERENCE IN MEMORY OF FERENC FARKAS AT THE NATIONAL SZÉCHÉNYI LIBRARY

- 357 JENEY ZOLTÁN
Emlékek Farkas Ferencről
363 Memories of Ferenc Farkas (Abstract)
- 364 GOMBOS LÁSZLÓ
Farkas Ferenc, a zene polihisztora
372 Ferenc Farkas, Music's Polymath (Abstract)
- 373 MIKUSI BALÁZS
Farkas Ferenc, a menedzser
387 Ferenc Farkas the Manager (Abstract)
- 388 KELEMEN ÉVA
„Amikor Székesfehérváron trubadúrdalokat fordítottál...”
Farkas Ferenc és Weöres Sándor találkozásai
402 „When You Translated Troubadour Songs in Székesfehérvár ...”
Ferenc Farkas's Encounters with Sándor Weöres (Abstract)
- 403 BOZÓ PÉTER
Csontos karabély – újratöltve
A Csinom Palkó a Farkas-hagyaték forrásainak fényében
424 The Bony Carbine Reloaded
Csinom Palkó by Ferenc Farkas in the Light of the Sources of his Estate
(Abstract)
- 425 TALLIÁN TIBOR
Egy úr Budapestről
Farkas Ferenc és a novecento
441 A Gentleman from Budapest
Ferenc Farkas and the Novecento
(Abstract)

TANULMÁNY

442 ELAINE SISMAN

Haydn, Shakespeare és az eredetiség szabályai, 2. rész

474 Haydn, Shakespeare, and the Rules of Originality, Part 2
(Abstract)

475 A 2015. évi, LIII. évfolyam tartalomjegyzéke

478 Contents (Abstracts) of Volume LIII, 2015

A LAP MEGJELENÉSÉT TÁMOGATTA:



Nemzeti Kulturális Alap

FARKAS FERENC EMLÉKKONFERENCIA AZ OSZK-BAN*

Jeney Zoltán

EMLÉKEK FARKAS FERENCÉRŐL

Bevezetesként engedjenek meg két megjegyzést.

Az első az előadás címével kapcsolatos. Köszönettel fogadtam Mikusi Balázs megtisztelő felkérését erre az előadásra, és nem térhettem ki a feladat elől, hiszen a tanítványok közül nagyon sokan már nincsenek köztünk. Eredetileg *Farkas Ferenc, a tanár* vagy körülhatároltabban *Farkas Ferenc, a zeneszerzőtanár* lett volna ennek az előadásnak nemcsak a témája, de a címe is. A téma maradt, de a cím azt sugallta volna, hogy a rendelkezésre álló források felkutatásával, *quasi* monografikus igény-nyel beszélek Farkas Ferenc tanári tevékenységéről, ahogyan az egy tudományos előadáshoz illik. Csakhogy nem szeretnék idegen tollakkal ékeskedni, ráadásul Farkas Ferenc már akkor is tanított, amikor én még meg sem születtem. Felmerült az *Emlékeim Farkas Ferencéről* cím is, de a saját emlékeimnél vélhetőleg többet tudok e témáról mondani. Ezért alakult ki ez a talán túlságosan is távolságtartónak hangzó cím, miközben konkrét példáim a téma természeténél fogva mégis nagy részben személyesek lesznek.

A másik megjegyzés. Idén április 21-én, egy rendkívül hideg délelőttön került sor Farkas Ferenc emléktáblájának avatására a Nagyajtai utcában. Akkor saját beszédem elején idéztem Farkas egyik axiomatikus mondatát, de az előttem szólókra való tekintettel nem egészen szöveghűen. A nagyon-nagyon hosszú, a nagyon hosszú és a csak viszonylag hosszú, de a hidegben azért szintén nagyon hosszúnak érzett beszédek után ugyanis súlyos udvariatlanság lett volna pontosan idézni Farkas azon figyelmeztetését, melyet a Zeneművészek Szövetsége 1973-as közgyűlésének levezető elnökeként a jelenlévőkhöz intézett: „Aki nem tudja öt percen elmondani hozzászólását, az minden gazemberségre képes.” Bár ez most nem hozzászólás, szándékom szerint azért igyekszem a rendelkezésemre álló időkereten belül maradni.

Farkas Ferencel 1961 őszén, a tanév eleji órabeosztáson találkoztam először. A tanév a Nemzetközi Liszt–Bartók zongoraverseny miatt jóval később kezdődött, mint szokott volt, de bennünket, kollégista elsősöket már jóval a tanévnyitó előtt berendeltek „eligazító összetartásra”. Csodálatosan napos, meleg kora őszi volt; a már bennfentesek tudni vélték, hogy Farkas tanár úr ilyenkor még Balatonlellén

* Ennek a lapszámunknak legnagyobb részét az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárának 2015. szeptember 10-én, Farkas Ferenc emlékére rendezett konferenciáján elhangzott előadások írott, szerkesztett változatának szenteljük.

lehet. Az órabeosztás napján az összes tanítvány már a teremben várakozott, amikor egy nagy aktatáskával belépett a terembe Farkas. Fantasztikusan elegáns volt. Világos drapp, nagykockás zakójában az ötvenes évek férfi öltözködéséhez szokott szememnek úgy tűnt, mintha valami másik bolygóról, vagy legalábbis földrészről érkezett volna. Pedig lehet, hogy tényleg csak egyenesen Balatonlelléről jött. Tekintetével nyugtázta, hogy mindenki jelen van. Keddenként és péntekenként délután tanított a XXII. teremben. Minden évfolyam heti két órát kapott, s akkor mindegyik évfolyamban volt egy-egy növendéke, az akkori másodévben pedig kettő is. Egy másik nap még hangszerelésórája is volt a karmester szakos hallgatókkal. Egymás óráira bármikor be lehetett menni, s rendszeresen éltünk is ezzel a lehetőséggel.

Fontosnak tartom megjegyezni, hogy ezt az évfolyamok közötti vertikális tagolódást sokkal szerencsésebbnek tartom annál, mint amivel 1995-ben, friss tanszékvezetőként a tanszéken találkoztam. Előttem, Petrovics Emil idejében ugyanis az egyes évfolyamok hallgatói, mintegy osztályként, azonos tanárhoz jártak. Bár Ligeti György éppen a Farkasnál töltött kolozsvári időszakáról írja, hogy „fejlődésem szempontjából hátrányos volt, hogy fiatal konzervatóriumi növendékként nem voltak versenytársaim a zeneszerzésosztályban, a szakmai képzést ugyanis a verseny lendíti előre leginkább.”¹ Ligetivel egyetértek, annál is inkább, mivel a hallgatók egymástól is rengeteget tanulnak. De tapasztalatom szerint egészséges verseny akkor is kialakul, ha nincs osztálygejtő, hanem – mint Farkas idejében – az azonos évfolyamok egyes hallgatói más-más tanárnál tanulnak. 1995-től egyébként lassan visszaállt a 60-as éveknek ez a hagyománya. Részben azért, mert én azonnal megtörtem ezt a rendet azzal, hogy nem indítottam „osztályt”. Öt évig ugyanis nem tanítottam főtárgyat, csak csoportos órákat, mivel szerettem volna megismerni az összes hallgatót. Aztán 2000-től bevezettük a szabad tanárválasztást.

Im Schatten Bartóks. Geständnis eines Komponisten című, az Österreichische Gesellschaft für Musik rendezésében 1967. május 22-én Bécsben tartott előadásában Farkas nagyon pontosan megfogalmazta saját zeneszerzés tanári hitvallását. Többek között ezt mondta:

Zeneakadémiánk tantervét – Kodály évtizedek alatt kidolgozott művét – különösen sikerültnek találom. Alapelve a következő: mindent a lezárt, tökéletessé fejlesztett stílusok segítségével kell oktatni. A korálharmonizálást és a hangszeres ellenpontot Bach barokk stílusa, a vokális ellenpontot Palestrina tökéletesen kiegyensúlyozott motettái nyomán tanítjuk, a szonátákhoz és magasabb rondóformákhoz a bécsi klasszika mesterművei szolgálnak mintául. A népdalfeldolgozáshoz saját világunk vezet el, és elemezzük a romantika és a közelmúlt mestereit. Meg vagyok győződve arról, hogy csak a tökéletessé fejlesztett stílusok tanulmányozása hoz eredményt, és csak az egyszerűbb faktúrán keresztül lehet oktatni. Hogyan is ismerhetné ki magát egy növendék a modern zene labirintusában, ha már a klasszikus periódusok egyszerű fokozatainál megakad. Az újítók művei tele vannak megoldatlan helyekkel. Gondoljunk csak Bartók korai műveire, és ha-

1 Ligeti György: „Tudomány, zene és politika között”. In: *Ligeti György válogatott írásai*. Ford. és közr. Kerékfy Márton. Budapest: Rózsavölgyi, 2010, 29–42., ide: 37.

sonlítsuk ezeket össze például a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára* kiforrottságával és tökéletességével. Még erjedőfélben lévő stílusból nem lehet tanulságokat levonni. A stílusgyakorlatok mellett természetesen arra is lehetőséget kell adni a növendéknek, hogy saját hangját keresse, de nem kontrollálhatatlan kísérletezéssel. Egykor Rómában találkoztam egy Schönberg tanítvánnyal, aki arra panaszkodott, hogy két év alatt csak Haydnig jutottak...²

Amíg el nem olvastam Farkas előadását, magam sem tudtam, hogy az a tanterv, amely szerint mi tanultunk, s amely alapján véve – kisebb-nagyobb finomításokkal, majd a bolognai rendszer által megkövetelt, lényegében csak a tanmenet belső tagolását érintő változásokkal – a mai napig érvényben van, Kodálytól származik. (A tanszék akkori tanárai közül csak Szabó Ferenc volt Kodály-növendék, Farkas és Szervánszky Endre Siklós Albertnél tanult.) Amikor a tanszék élére kerültem, akkor ugyan sokan arra számítottak – mások pedig attól féltek –, hogy a „stílusokban való oktatás” eme diktatúráját megtöröm, vagy legalábbis a tantervben elfoglalt súlyát jelentősen csökkentem. Én azonban ezzel a tantervvel lényegében egyetértek. Sőt: a stílusgyakorlatok évtizedek óta létező „adásvételi börszékének” visszaszorítására szívem szerint akár be is vezettem volna a római Santa Cecilia Akadémia zárthelyi írásbeli vizsgáját (ott a mai napig érvényben van a több évszázados gyakorlat: megadott témákra helyben kell fűgát, illetve szonátát írni).

Hogy Farkas tanítási módszerét jobban megismerhessük, röviden át kell tekintenünk ezt a tantervet. A korabeli leckeönyvekből épp a tanterv nem derül ki, mivel egészen az én tanszékvezetésemig a különböző zeneszerzés-stúdiumokat (tehát a szabad kompozíciót, a vokális és hangszeres ellenpontot, valamint a klasszikus stílusgyakorlatokat) heti két főtárgyra keretében maga a főtárgytanár tanította. A hangszerelés azonban már akkor is külön tanár kompetenciája volt. A nyolcvanas évek közepétől a vokális ellenpont is levált. 1995 után az összes tárgy önállósult: a főtárgyat tanító tanárok maguk dönthetik el, hogy a főtárgyból náluk lévő hallgatóknak a szabad kompozíción kívül még melyik stúdiumot akarják tanítani. (Végül is ha a diák kötetlenebbül választhat, akkor a tanár se legyen gúzsba kötve...)

A Kodály elvét követő tanmenet vázlata tehát a 60-as évek első felében a következő volt:

- I. év: korálharmonizálás, népdalfeldolgozás
szabad kompozíció: dal, kórus
- II. év: vokális ellenpont, egyszerű klasszikus formák
- III. év: hangszeres ellenpont: invenció
klasszikus forma: kisrondó
- IV. év: hangszeres ellenpont: fűga
klasszikus forma: az ún. szonátarondó
- V. év: kettősfűga, szonatina és szonáta

2 Farkas Ferenc: „Bartók árnyékában. Egy zeneszerző vallomása”. In: *Vallomások a zenéről. Farkas Ferenc válogatott írásai*. Ford. Farkas András és Gombos László, közr. Gombos László. Budapest: Püski, 2004, 82–93., ide: 90.

A II. évtől szabad kompozícióként is kellett olyan műveket írni, amelyek az évfolyamnak megfelelő formákban, de úgynevezett „saját stílusban” készültek. (Ezeknek tehát a tanított formák természetének megfelelően *quasi* tonálisaknak és világosan tagoltaknak kellett lenniük.) Ennek természetesen semmi köze nem volt a valódi szabad kompozícióhoz: a darabok valójában az akkori kánon szerint elfogadható 20. századi szerzők nyomán írt stílusgyakorlatoknak voltak tekinthetők. De azért meg kellett felelniük egy olyan elvárásnak is, hogy ne legyenek pusztan utáztatok, hanem lehetőleg „saját” találmány illúzióját keltsék.

Tanártól függően persze lehetett valóban szabad kompozíciót is írni, de azt nem volt tanácsos vizsgán is bemutatni. Az ilyen műveknek a bemutatására ott volt a Zeneszerzőkör, amelynek az 50-es évek közepétől évről évre átörökített erős „ellenzéki” hagyománya volt.

A tanmenet meghatározta azt is, hogy az egyes stílusgyakorlatokból hányat kell írni, de ezt az egyes tanárok nem föltétlenül kezelték túl szigorúan. Kivéve Farkast (s mint a volt növendékei tanúsítják: Viski Jánost is, aki e tekintetben talán még Farkasnál is szigorúbb volt). Tehát például kétszólamú invencióból legalább ötöt, háromszólamúból legalább hármat, fűgából szintén legalább hármat kellett írni.

Farkasnál a korálharmonizálás a megharmonizált dallamok számától függetlenül akkor fejeződött be, amikor már kellő számú, általa hibátlannak minősített korál készült el. Ismét Ligetit idézem:

[...] kitűnő és szigorú [tanár] volt, főként ami a Bach modorában történő korálharmonizálást illeti. Farkasnak különleges adottsága volt a „szólamvezetéshez”, vagyis ahhoz, hogyan kell a hagyományos módon helyesen vezetni a szólamokat a tonális harmóniamenetekben. Nem aktívan tanított, inkább az én munkáimat javította a kottapapíron, kizárólag piros ceruzás bejegyzésekkel, s ezeket mindaddig át kellett dolgoznom, amíg az utolsó piros ceruzás bejegyzés is el nem tűnt.³

Amikor én tanultam, akkor piros ceruzával nem találkoztam: egyszerű fekete ceruzát használt, s a korálok, stílusgyakorlatok végén egy nagy „F” betűvel jelezte, ha az adott feladatot elfogadta. Akkoriban a konzervatóriumi zeneszerzés-előkészítő és a zeneakadémiai képzés között elég sok átfedés volt, s korálharmonizálásból Pongrácz Zoltántól rendkívül alapos képzést kaptam, ráadásul még szerettem is a feladatot, minek következtében óránként nyolc-tíz korált vittem, illetve küldtem be, mivel egy lábműtét miatt hetekig járóképtelen voltam. Több füzetnyi, javítást nem igénylő korál után végül Farkas üzent, hogy a feladatot teljesítettem.

Viszont a népdalfeldolgozás annál nehezebben indult, sőt azzal egész évben küszködtem. Mindenekelőtt meg kellett érteni Farkas tanításának kulcsszavát, a *faktúrát*. A szó szótári jelentése rendkívül egyszerű: a festészetben kidolgozási mód, kivitelezés, ecsetkezelési technika; a zenében a mű szövésének, „felrakásának” és hangszerelésének módja. Egy kezdő zeneszerző akár ösztönösen is érzi ezt, amikor bármilyen folyamatos, egyívású kísérettel lát el egy dallamot. Farkas azonban a faktúra magyarázatára rögtön elképesztő mennyiségű és egymástól nagymérték-

3 Ligeti: i. m., 37.

ben eltérő példát mutatott, elsősorban a *Gyermekeknek* első két füzetéből, majd az *Improvizációkból*, a hegedűduókból. Bartók utánozhatatlan, első kísérletként mégis szinte mindenki megpróbálkozik vele. A kudarc elkerülhetetlen. De Farkas soha nem adta fel, rendkívül türelmesen elemzett, magyarázott, és – amennyire lehet – szisztematikusan tágította a példák körét. Ekkor tapasztalhatta az ember először, hogy a tanítás a szenvedélye: az nem lehet, hogy ami szerinte megtanulható, azt ő ne tudná bárkinek megtanítani. S miután már sorozatban mutatott rá a különböző hibás megoldásokra, egy általánosabb magyarázatba kezdett: „Kérem szépen...” (Van egy közös képünk. A Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémián készült. Valamit mesél, magyaráz nekem. Már nem emlékszem, hogy miről beszélgettünk, de a felemelt balkezéről mindig ez jut eszembe: „Kérem szépen...”)

Szerencsére az elsőéves programban a dalirodalom, illetve a dalírás is szerepelt. Schubert stílusának közvetlen utánzása fel sem merülhetett egy „saját stílusú” feladat kapcsán. Különben is, az elemzések folytatódtak. Brahms, Wolf, Mahler, Richard Strauss, Debussy, Kodály, Bartók Ady-dalai, Honegger, Webern, Veress Sándor. A példák sokasága folytán a faktúra egyre kevésbé kötődött konkrét stílushoz, mint a népdal esetében. Az egyes stílusoktól mindenképpen el kellett vonatkoztatni. Mire az első félév végére elkészültem az azóta is vállalt Apollinaire-dalaimmal, világos képet kaptam a faktúra eszméjéről, ideájáról. Az elsőként elkészült *Búcsú* című dal kíséretének figurációját még így is Farkasnak köszönhetem. Az első változat ugyanis nagyon kacifántosan és bonyolultan indult. Farkas ehelyett egy sokkal egyszerűbb figurációt ajánlott, s el is játszotta, mire gondol. Ez volt egyébként az első és egyben utolsó eset, amikor nekem szabad kompozícióban Farkas konkrét javaslatot tett. Kritikát természetesen gyakorolt, de a megoldást már nekem kellett kitalálnom. Stílusgyakorlat vagy ellenpont esetében azonban sokszor megtörtént, hogy ő maga is hosszú ideig próbálkozott azzal, hogy egy adott helyen miként lehet jobb vagy esetleg igazán jó megoldásokat találni. A *Búcsú* után az *Ősz* című versre írt dalt vittem el: „Egy csámpázó paraszt ballag a ködön át / Mellette lépeget ökre az ősz ködébe”. A „faktúrát” a maga egyszerűségében (három és két egység egyidejűleg) telitalálatnak tartotta, de teljesen kiakadt a „csámpázó” szón, s kikelt Vas István fordítása ellen. Annyira felizgatta magát, hogy a legközelebbi órára elhozta a francia eredetit és közölte: „Kérem szépen: verset lehetőleg az eredeti nyelven zenésítsünk meg.” Az ezt követően írt Rilke-dalaim már az eredeti német versekre készültek, s később az Apollinaire-dalokhoz is applikáltam a francia eredetiket.

Itt kell megemlítenem azt, hogy miként a faktúra megértetése esetén, Farkas minden új témát (menüett, rondó, szonáta, invenció, fuga stb.) alapos elemzéssel vezetett be. A bécsi klasszikus stílusú formáknál Haydn volt az etalon. Órákon keresztül a menüettek szabályos és szabálytalan periodizálásai voltak terítéken. Ez módot ad arra, hogy összevessem Farkas és Kodály tanítási módszerét. Szóllősy András mesélte a következőt: tanév elején Kodály kiadta a feladatot: „Hozzanak menüettet”. Mire mindenki elkezdett menüetteket írni. A következő órákon Kodály átnézte a hozott menüetteket, egyiket a másik után, majd szóltanul félrerakta őket, és távozott. S ez így folytatódott heteken át. Novemberben ismét megszólalt: „Hozzanak menüettet”. Mindenki lázasan dolgozott, könyvtárazott, milyen is le-

het az a menüett, amelyet Kodály legalább egy elismerő fejbólintással nyugtáz. Az órák azonban ugyanúgy folytatódtak. Egy megismételt felszólítás utáni pánikban már mindenki csak menüetteket elemzett, írt, míg áprilisban valaki sehogy sem boldogult egy Haydn-menüett értelmezésével, és bevitte a kottát órára. Kodály meglátta a zongorán a kinyitott kottát, s megszólalt: „Végre hoztak egy menüettet.” Bármennyire meghökkentően derűt keltő is e történet, úgy gondolom, hogy nyugodtan nevezhetjük ezt Kodály-módszernek a zeneszerzés, de legalábbis a menüett tanítása terén. Farkas – rendkívül alaposan – előre megmutatta a menüettek legkülönbözőbb típusait, variánsait, s a növendék ezek mintájára kezdett menüetteket írni.⁴ Kodály növendékei viszont e téren biztos, hogy sokkal alaposabb lexikális ismeretekkel rendelkeztek. Hogy aztán milyen menüetteket írtak, tehát hogy melyik módszer az eredményesebb? Szerintem elsősorban a növendéktől függ.

Farkas csak akkor volt hajlandó szabad kompozíciókkal foglalkozni, ha már az összes vizsgaköteles darab elkészült (beleértve az úgynevezett „saját stílusú” művet is), azaz a záró kettősvonal után ott állt az „F” betű. Ez számomra elég hamar kiderült, s igyekeztem minden kötelező feladatnak már az első félév végére eleget tenni. Másodévben már a téli szünetben a József Attila verseire írott dalokat vittem órára. Az órákat a tanár úr akkor a lakásán tartotta. Mikor elkészültem az öt dallal, átnézte, és azt mondta: „maga nagyon bedolgozta magát az avantgárdba”, majd a szekrényéhez ment, kivette onnan Ligeti *Apparitions* című művének kottáját, s nekem ajándékozta. Ezzel kapcsolatban még azt is meg kell jegyeznem, hogy a saját értékítéletét soha meg nem tagadva, mindig kiállt a növendékei mellett. (Különösen szép példáját adta ennek Kurtág Vonósnégyese kapcsán. Ld. Varga Bálint András: „Nincs Szisztéma”, Kurtág György emlékezik”, *Muzsika*, 2009. május.) Ez az említett József Attila-dalok elhangzásakor is így volt, de különösen az *Omaggio* című diplomamunkám esetében, amelyre Szabó Ferenc nem akart diplomát adni. De négyórás vita után beadta a derekát.

Farkas szakmai tájékozottsága és rendkívül széles körű műveltsége legendás volt. Olyan mércének számított, hogy növendékei minden kényszer nélkül óhatatlanul megpróbáltak felnőni az ebből fakadó igényhez. A szakmai véleményét mindig egyenesen megmondta. Ha – főleg a neves kollégákkal kapcsolatban – mégis tapintatos akart maradni, akkor szótlan, jellegzetes mosolya mindent elárult. Bartókot mérhetetlenül tisztelte, de a nagy példaképe valószínűleg Stravinsky volt, akinek 1963-as budapesti koncertjeiről tőle szokatlan elragadtatással beszélt, s értetlenül fogadta a Stravinsky vezényletén fanyalgó véleményeket. Azt a TV-műsort pedig, amelyben Casals és Kodály cseplültek Stravinsky-t, az említett jellegzetes mosolyával fogadta.

Kurtág épp a napokban beszélt nekem arról, hogy mennyit köszönhet neki, konkrétan még most is, az operáján dolgozva. Megható számomra az is, ahogyan a már említett bécsi előadásában Farkas beszél a tanítványairól.⁵

4 Jellemző az is, hogy Farkas – mint Keuler Jenő emlékeztetett rá az előadásomat követő hozzászólásában – többnyire az órára vitt anyag átnézése után fennmaradó időt is ad hoc elemzésekkel töltötte ki.

5 Ld. Farkas: *Bartók árnyékában...*, 91–93.

Végezetül még egy nagyon fontos dolgot kell megemlítenem. A tanítványai között minden személyes vita, nézeteltérés dacára mindig létezett egy szakmai szolidaritás: a mesterséget illetően félszavakból is értettük, értjük egymást. S ezt Farkasnak köszönhetjük.

ABSTRACT

ZOLTÁN JENEY

MEMORIES OF FERENC FARKAS

From 1961 to 1966 the author was a composition pupil of Ferenc Farkas at the Liszt Academy of Music in Budapest, and herewith presents a brief summary of his experiences with his professor. The essay does not merely provide a subjective account of Farkas's personality and teaching method, but also sheds light on the different traditions of composition teaching at the Liszt Academy in the second half of the 20th century.

Zoltán Jeney (1943), composer. Composition studies with Zoltán Pongrácz, Ferenc Farkas and Goffredo Petrassi. Co-founder of the New Music Studio Budapest (1970, in collaboration with Péter Eötvös, Zoltán Kocsis, László Sáy, Albert Simon and László Vidovszky). The New Music Studio premiered more than 600 contemporary pieces between 1972 and 1990. Computer music studies in IRCAM, Paris in 1982. Visiting Scholar at Columbia University, New York City in 1985. In 1986 begins teaching at the Ferenc Liszt Academy of Music. In 1988–89 DAAD scholarship in (West-) Berlin. In 1992 sound-project (with László Vidovszky) for the Hungarian Pavilion at the World Expo in Sevilla. 1993–1999 member of the Executive Committee of the ISCM (1966–99 vice-president). Since 1993 member of the Széchenyi Academy of Letters and Arts. Visiting Professor at the School of Music, Northwestern University Chicago in 1999. President of the Hungarian Composers' Union between 1993–96. Between 1995–2012 Head of Department of Composition at the Liszt Ferenc Academy of Music Budapest; between 1998–2013 President of the Academy's Doctoral School. Among his works are orchestral compositions, chamber works, songs, choral works, electronic and computer music, co-operations with other composers and incidental music (theatre, film). In 2005 he finished his monumental oratorio, *Funeral Rite*, which he had been permanently working on since 1987. Among his numerous awards in 2001 he was given the highest Hungarian artistic award, the Kossuth prize.

Gombos László

FARKAS FERENC, A ZENE POLIHISZTORA *

A 19–20. században a közelmúlt jeles személyiségeit egyre gyakrabban ruházták fel az „utolsó polihisztor” címmel, ami az áttekinthetatlenné váló és specializálódó világban nosztalgikus múltba tekintéssel járt együtt. Bizonyos szempontból e kiválóságok közé sorolható Farkas Ferenc magyar zeneszerző is, annak ellenére, hogy alkotóként csak a zenére koncentrált, és e területen hozott létre maradandót. Polihisztorvonásokat fedezhetünk fel sokoldalú érdeklődésében és kivételes műveltségében, amellyel elbűvölte kortársait, és hazája egyik népszerű személyisége lett. Igazi életművészként „szakértőnek” számított a nyelvek, a költészet, az irodalom és a konyhaművészet terén, sőt fiatalon sikerrel próbálkozott a festészettel is. Kapcsolatteremtő képességéhez hozzájárult, hogy 10–12 nyelven beszélt többé-kevésbé folyékonyan.

A zene és a zeneélet területén kivételes sokféleség jellemezte Farkas Ferencet; nem csupán műfajait, stílusait, inspirációs forrásait és hangszer-összeállításait, hanem azokat a tevékenységeket is, amelyeket egyedülállóan hosszú, egy teljes évszázadot átfogó pályája során végzett. Elsősorban zeneszerző volt, emellett tanár, korrepetitor, kórusvezető, karmester, zenekari zongorista, iskolaigazgató és operai karigazgató, de közéleti szereplőként és zenei íróként is tevékeny volt. Az 1910-es évektől szinte folyamatosan komponált, szó szerint élete utolsó pillanatáig, hiszen 2000 októberében egy Lorca-vers megzenésítése közben aludt el örökre.

Tanári pályáját 1935-ben a Székesfehérvári Felsőbb Zeneiskolában kezdte, és 1941-ben a Kolozsvári Konzervatóriumban folytatta, ahol egy évig igazgató is volt. A világháború eseményei miatt Budapestre menekült, majd 1946-ban megbízták a Székesfehérvári Állami Zenekonzervatórium megszervezésével és vezetésével. Igazgatóként tanított is, miközben tevékeny részt vállalt a város zenei életének fel-
lendítésében. Mivel a körülmények hamarosan megváltoztak, két év után visszatért Budapestre. Státuszát sikerült áthelyeztetnie a Színművészeti Főiskolára, majd 1949 őszétől a Zeneakadémiára, ahol már január óta helyettesítette Veress Sándort. Ezt követően kerek negyed századon át tanított a magyar zeneoktatás fellegvárában, és nevelt fel több zeneszerző-nemzedéket. Növendékeinek visszaemlékezései egy kivételesen sokoldalú, széles látókörű mester portréját vetítik elénk.

* Az OSZK Zeneműtárának 2015. szeptember 10-én, Farkas Ferenc emlékére rendezett konferenciáján elhangzott előadás írott változata.



1. kép. 1979-ben egy Győrben rendezett hangversenyen

Életének első felében a komponálás és a tanítás mellett meghatározó szerepet játszott a zenés színházban és a filmiparban végzett munka, amely egyszerre többféle tevékenységgel járt együtt. Farkas azzal szerzett magának megbecsülést, hogy afféle zenei mindenesként bármilyen feladat ellátásában megállta a helyét. 1927-től két évig a Városi Színházban volt korrepetitor, zenekari zongorista, kórusvezető és karmester, majd amikor római tanulmányai után, 1931-ben hazatért, lényegében ugyanezt folytatta különféle budapesti színházakban és a magyarországi, osztrák és dán filmgyárakban is. Néhány év elteltével már csak saját kísérezőzenének a betanítását, előadását vagy hangfelvételét vezette. Örömmel és lelkesedéssel vett részt a gyakran másodrendűnek tartott feladatokban is, melyeket ő – Szerb Antalra hivatkozva – „feladatművészetnek” nevezett. Kivételes szakmai tudását éppen ezek révén, az élő gyakorlatban szerezte meg. Külön említést érdemel együttműködése a Németh Antal vezette Nemzeti Színházzal, ahol a 30-as évek második felében számos produkció kulcsfigurája lett.

Ezzel párhuzamosan ő látta el a növendékek zongorakíséretét a Székesfővárosi Zeneiskolában, majd a háború után beutazta az országot Török Erzsí és más neves művészek partnereként. Saját dalainak előadásában évtizedekkel később is gyakran vett részt. Petrovics Emil így jellemezte zongorajátékát: „Amennyire ihletetten elemzett, annyira értelmesen zongorázott, tehát úgy frazeált, azokat a jelenségeket emelte ki, amelyeket már előzőleg, elemzésekor megmutatott.”¹ Farkas ko-

1 Batta András: „Barátságos zenét írok. Beszélgetés Petrovics Emillel (első rész)”, *Muzsika*, 43/2. (2000. február), 13.

lozsvári éveiben karigazgató volt a Nemzeti Színházban, ahol 1944-ben a zeneigazgatói pozíciót is betöltötte. A következő, az 1945–46-os évadban szintén a kórus betanítását bízták rá az újjászervezett budapesti Operaházban, székesfehérvári időszakában pedig a MÁV férfikarát vezette.

Zenetudósi babérokra sosem vágyott, de Szabolcsi Bence és más szakemberek segítségével megismerte a régi korok zenei emlékeit (történeti dallamokat, ungariscákat), hogy filmzenéiben és feldolgozásaiban megossza azokat a nagyközönséggel. A népzene kutatáshoz is csak rövid időre került közel, amikor Lajtha László megbízásából 1934-ben Somogy megyében gyűjtött, az élő közegben szerzett tapasztalatait azonban évtizedeken át kamatoztatta. Élete második felében, különösen 1975-ös nyugdíjba vonulását követően, aktív szerepet vállalt a zenei közéletben. Számos verseny zsűrijében vett részt idehaza és külföldön (például Párizsban, Arezzóban, Debrecenben, Montreux-ben és Tours-ban), és gyakran kérték fel előadások megtartására.

Az említett tevékenységi körök sokfélesége tükröződik Farkas műfajainak sokféleségében is. Mielőtt a páratlan változatosságot példákkal szemléltetném, ki kell térnem egy ezzel kapcsolatos ellentmondásra is. Mivel az alkotó egyéniség természetes megnyilvánulásai közé tartozik a szelekció, nem csupán a felhasznált eszközök, hanem az alkalmazott műfajok területén is, a művész nem lehet mindenben otthonos, hiszen valaminek a preferálása együtt jár sok minden egyéb elutasításával vagy mellőzésével. A Farkasnál tapasztalható ellentmondás feloldásához ismét Petrovics Emilt idézem: Farkas „mindig a zenéből indult ki, s a műről, a zeneszerzői attitűdről, a hangok sajátos rendjéről beszélt Bachnál, Mozartnál vagy Beethovennél éppúgy, mint Kálmán Imrénél. Tökéletesen elfogulatlan volt minden szempontból. Egy sanzonhoz ugyanolyan elemző készséggel, komolysággal szólt hozzá, mint egy kettősfűgához. Nem tett különbséget; a zene egy és oszthatatlan volt számára.”² Ennek a Farkasra jellemző, nem tipikus megközelítésnek köszönhetően szinte mindenre találunk példát az oeuvre-jében.

A zeneszerzés minden pillanatban választást jelent, a dallamfordulatok, együtt-hangzások, hangszínek használatától kezdve a technikai, formai és szerkezeti megoldásokon át az egyes műfajok preferálásáig. Nemcsak az jellemző valakire, hogy mit választ, hanem az is, hogy mit utasít el, és amíg egy-egy mester a sokféleséget kedveli, addig mások kivételesen szűkre szabott eszközkészlettel dolgoznak. A döntések kettes számrendszerében (igen-nem) az egyes momentumok mozaikszemcséi minden mű esetében egy differenciált képet hoznak létre, az életmű összessége pedig az alkotó portréját festi meg számunkra. Farkast egyénisége és sorsa a változatosság irányába terelte, tevékenységei, műfajai, stílusai és hangszer-összeállításai rendkívül színesre festették az életmű papírlapjait. Személyiségvonásai közé tartozott, hogy szívesen próbálkozott meg mindennel, ami felkeltette érdeklődését. Műfajainak sora például kivételesen változatos, az egyes művek alcímei vagy szerzői műfajmegjelölései pedig tovább árnyalják a képet.

2 Uott, 14.

Színpadai művei között van romantikus népopera, daljáték, vígopera, operett, musical, balett, színpadai játék; a kísézőzenék között rádiójáték, rádió-kísézőzene, színpadai kísézőzene, bábjátékzene és filmzene; az oratorikus művek csoportjában szólókantáta, kóruskantáta, népdalkantáta, oratórium, mise, requiem vagy proprium missae tétel; a kórusművek között vegyeskar, női kar, férfikar, gyermekkar, madrigál, chanson, motetta, officium rhythmicum, himnusz, zsoltár, zsoltárfeldolgozás, népdalfeldolgozás, tömegdal, bicinium, kánon; a hangszerkíséretes vokális darab lehet dal (chanson, Lied), dalciklus, népdalfeldolgozás, egyházi ének, színpadai mű kivonata; továbbá történeti dallam, népdal, népszerű dal, műdal, egyházi ének vagy spirituálé feldolgozása.

A zenekari művek elnevezései között előfordul szimfónia, nyitány, ouverture, zenekari tétel (szimfonikus költemény), tánc (chorea, passacaglia, saltarello), szvit, partita (basse danse, gagliarda, passamezzo, saltarello, intermezzo), táncszvit, balettszvit, filmzeneszvit, fúvószenekari szvit, capriccio, cassazione, divertimento, elegia, intrada, preludium és fuga, rhapsodia, scherzo; versenyművek szerepelnek concertino, rondo, tánc, fantasia, serenata concertante címmel, és külön csoportot alkotnak a mások műveinek hangszerelései.

A hangszeres szóló- és kamaraművek esetében a műfaj gyakran azonos az apparátus elnevezésével: duo, trio, kvartett, kvintett, szextett és oktett, zongoratrió, vonóstrió, vonósnégyes, más esetekben a műfajnév nem utal közvetlenül az előadókra: sonata, sonatina, variáció, concertino (szólóhangszerre), rondo, scherzo, scherzino, tánc (gigue, ungaresca), szvit, táncszvit, táncparafrázis, canzone, fantázia, invention, ballada, bagatell, notturmo, serenade, burlesque, toccata, passacaglia, chaconne, előjáték, ouverture, preludium, interludium, intermezzo, postludium, fuga, fughetta, etűd, marsch, choral, továbbá műfajmegnevezés nélküli karakterdarab (pièce, pezzo, Klavierstück, Satz), átirat, történeti dallamok és táncok feldolgozása.

Tévedés ne essék: az imént nem a zenei lexikon címszavait soroltam, hanem Farkas Ferenc műjegyzékéből válogattam ki az ott valóságosan előforduló műfajokat és műfajmegnevezéseket. A műfaj, a megrendelő kérése vagy az előadási alkalom olykor döntően befolyásolja a zenemű jellegét, felépítését, nehézségi fokát és stílusát, legyen szó operetről, ifjúsági kamarazenekar számára írt darabról, amatőr kórusnak szánt népdalfeldolgozásról, kortárs zenei fesztiválra készített kamaraműről vagy éppen a színdarab vagy a film rendezője által megkívánt korstílus vagy zenei karakter felidézéséről (például egy színházi előadáshoz a megbízó Shakespeare korát felidéző muzsikát várt a zeneszerzőtől). Az alkalmazkodás, a feladat tökéletes teljesítése Farkas számára hasonló kihívást jelentett, mint a régi mesteremberek számára. A külső elvárások által befolyásolt kompozíciók azonban nem különíthetők el a belső ösztönzés nyomán írt daraboktól. Nem csupán azért, mert Farkasra különösen jellemző volt a meglévő ötletek, zenei szakaszok vagy egész művek újrafelhasználása, hanem azért is, mert a látszólag külső hatás nélkül született művek között is óriási eltérések tapasztalhatók.

Zenéjének inspirációs gyökerei is számos, egymástól igen különböző forrásból származnak a középkori dallamoktól, a reneszánsz táncoktól és vokálpolyfóniától

kezdve az európai és Európán kívüli népek népzenején keresztül egészen a közvetlen Stravinsky-hatásig. Jellegetes egyéni stílusának három alapvető összetevője: az olasz neoklasszicizmus, a magyar népzene és a dodekafónia. E három közül valamelyik mindig – olykor egyszerre több is – jelen van zenéjében. Az első magyar komponisták közé tartozott, akik – már a 40-es évek elején – kísérleteztek a tizenkétfokúsággal, de ennek nem a Schönberget követő, hanem a Frank Martin és Dallapiccola nevével fémjelzett dallamosabb, latinos változatát művelte. Ugyanakkor öt hangból építkező szeriális zenét is komponált, erre példa a *Musica pentatonica* (1945). Farkas szeretett játszani, és büszkén vallotta szellemi ősének azt az aquinumi költőt, aki kétezer évvel korábban nevét egy sírfeliraton a „Lupus fecit” („Farkas készítette”) akrosztichonba rejtette.

Lubrica quassa levis fragilis bona vel mala fallax
 Vita data est homini non certo limite create
 Per varios casus tenuato stamine pendes
 Vivito mortalis dunc dant tibi tempora Parcæ
 Seu te ruracolens urbes seu castra vel æquor
 Flores ama Veneris Cereris bona munera carpe
 Et Nysyi largæ et pinguia dona Minervæ
 Candidam vitam cole iustissima mente serenus
 Iam puer et iuvenis iam vir et fessus ab annis
 Talis eris tumulo superumque oblitus honores.³

A sokoldalúságból és sokféleségből adódó veszélyekkel a zeneszerző is tisztában volt, ezért – miközben büszke volt rá, hogy számos stílusban tud komponálni –, egyik legfőbb törekvése az volt, hogy egyénisége valamennyi művében felismerhető legyen. Rilke sorait szerette idézni: „Mondd költő, [...] Honnan jogod, hogy bármely jelmezben, minden álarcban igaz légy?”⁴ Példaképei között volt a portugál költő, Fernando Pessoa, aki számos álnév alatt publikálta egymástól teljesen eltérő stílusban írt verseit (több alteregójának saját életrajzot, horoszkópot és aláírást is szerkesztett). Farkas otthonosan mozgott a neoklasszika, a dodekafónia, a folklór és a posztromantika világában, könnyen alkalmazkodott az operett stílárís követelményeihez, filmzenéi készítésekor pedig bármilyen szituációnak, környe-

3 „Ingatag, összezilált – jó vagy rossz –, gyenge, törékeny élet az embereké, csapodár: sose biztos a vége. Sok-sok baj közepette a sors vékony fonálán függsz. Él, te halandóként, míg percer hagynak a Párkák, tápláljon bár tenger vagy falu, város, a tábor, izlelgesd Venus gyönyörét, Nysius, Ceres új adományát, s véle a ragyogó Minervának ragyogó olaját is. Büntelen életet élj, igazat, megtelve derűvel, már mint zsenge fiú, siheder, majd férj, s öregember. Ez leszel itt, s feleded tiszttségét a fönt maradóknak.” Adamik Tamás fordítása. Pethő Németh Erika–G. Sin Edit: *Írók, költők Szentendrén*. Szentendre: Pest Megyei Művelődési Központ és Könyvtár, Pest Megyei Múzeumok Igazgatósága, 1990, 72.

4 „O sage, Dichter, [...] Woher dein Recht, in jeglichem Kostüme, in jeder Maske Wahr zu sein?” Részlet Rilke *Leonie Zachariashoz* című költeményéből, valószínűleg a zeneszerző fordításában. A verset Farkas az *Hommage à Rilke* című vegyeskari ciklus 3. tételében zenésítette meg, a már kész zenéhez Hárs Ernő utólag készített énekelhető magyar változatot: „A tiszted, költő, [...] Mi rá a jogcím, húnek tudni éned, bár folyton újabb mezbe bújusz?”

zetnek és hangulatnak megfelelően zenét tudott rögtönözni. „Álarcai” annyira élethűek, hogy azok, akik csupán egy vagy két arcát ismerik, nem is gondolnák, hogy másfajta Farkas Ferenc is létezik. Régizenei feldolgozásai máig népszerűek a zeneiskolások, könnyebb kórusművei pedig az amatőr együttesek körében. Egészen más közönség hallgatta több száz alkalommal a *Csinom Palkó* vagy a *Vők iskolája* színpadi előadásait, mint az Operaház Farkas-bemutatóit (egy klasszikus zenész alig hinné, hogy a *Vők iskoláját* egyetlen év alatt – 1958 és 1959 tavasza között – 150-szer játszották az Operettszínházban). Ha pedig az említett alkalmak egyikén megjelent zenekedvelő egy egyházi fesztiválon, kortárszenei esten vagy fúvószenekari találkozón látta viszont a Farkas Ferenc nevet, felmerülhetett benne, hogy az illető talán csak névrokona az általa ismert művek szerzőjének.

Farkas zenéjének stílusos körét jelentősen tágította, hogy mestere, Respighi példáját követve szerette újraélni régi korok zenéjét. Amellett hogy a színdarabokhoz, filmekhez és rádiójátékokhoz az adott kor hangulatát felidéző zenét komponált, magyar történeti dallamemlékek segítségével a régi magyar muzsikát élesztette fel száznál több darabjában. Missziót valósított meg azzal, hogy pótolni igyekezett a magyar zenetörténetből hiányzó barokk, klasszikus vagy éppen biedermeier műveket, dalaival és kórusműveivel pedig a nemzet azon költőinek is emléket állított, akiknek a maguk idején nem akadt méltó megzenésítője. Valójában azt az utat folytatta, amelyet Kodály Zoltán a *Megkésett melódiákkal* kezdett meg a század elején, saját kortársainak verseit viszont a maga korára jellemző, egyéni stílusban zenésítette meg.

Farkas elkötelezettségét mutatja egy kivételesen magas szám: vokális műveit összesen 97 honfitársának irodalmi alkotásai inspirálták Zrínyitől, Balassitól, Csonkától, Kazinczytól és Berzsenyitől kezdve Petőfin, Vörösmartyn, Adyn, József Attilán és Radnótin át Weöres Sándorig, Szabó Lőrincig, Pilinszky Jánosig, Márai Sándorig és Szócs Gézáig. A magyarok mellett megközelítőleg ugyanennyi külföldi író és költő ihlette meg Farkast, és ami szintén példa nélküli: (jelenlegi ismereteim szerint) összesen 16 különböző nyelvű szöveg fordul elő a műveiben. A magyarokat mennyiségi sorrendben 24 francia és 22 német szerző követi, Apollinaire-től, Baudelaire-től, Victor Hugótól, Mallarmétól, Rimbaud-tól és Villontól Goetheig, Herderig, Mörikeig és Rilkeig. Farkas emellett számos latin, olasz, angol és spanyol darabot komponált, de portugál, görög, holland, baszk, dán, román, horvát, szlovák és malgas nyelvű művekkel is gazdagította a zeneirodalmat. Csak fordításban zenésített meg ukrán, bolgár, izlandi, kínai, perzsa és udmurt szövegeket. Az iskolában latinul tanult, már gyermekkorában jól beszélt németül, a 20-as évekre megtanult franciául, római tanulmányai idején olaszul, a koppenhágai filmgyárban dánul beszélt. Angolul Shakespeare-től tanult a 30-as években, görögül később egy nyelviskolában. Fia, András elmondása szerint a spanyol, a portugál és a skót nyelvet is ismerte.

Végül még egy olyan szempont, amely a komponista enciklopédikus hajlamát bizonyítja: műveiben összesen mintegy 189 féle előadói apparátust (Besetzungot) használt, nem számítva a szimfonikus zenekari művek különféle hangszereléseit. Ennek magyarázatát egyrészt Farkas kísérletező kedvében láthatjuk, másrészt ab-



2. kép. Komponálás közben otthonában az 1970-es években

ban, hogy a lehető legszélesebb kör számára kínált játszani- és énekelnivalót. Legkedveltebb darabjait két-három, olykor féltucatnyi változatban is hozzáférhetővé tette, illetve autorizálta műveinek átdolgozásait.

Lássunk néhány példát a vokális és hangszeres kombinációkból. Az énekes szólistákat alkalmazó, kantáta jellegű művekben 14 féle apparátus található, például: szoprán, bariton, férfikar és zenekar; szoprán, vegyeskar és zenekar; szoprán, 5 szólóhangszer és vonószeneke; mezzoszoprán, 3 férfihang, vegyeskar és 16 hangszer; mezzoszoprán, vegyeskar és 4 gitár; alt, bariton, vegyeskar és kamarazeneke; tenor, vegyeskar és zenekar; tenor, bariton, férfikar és orgona; bariton, gyermekkar és 3 gitár.

A hangszerekkel kísért kórusművek 22 változata jelenik meg Farkasnál, például: narrátor, vegyeskar, orgona és kamaragyüttes; narrátor, vegyeskar és zenekar; vegyeskar és vonószeneke; vegyeskar és fúvóegyüttes; vegyeskar, fuvola, 2 hegedű és cselló; 3 szólamú egyeneműkar és zongora; női kar, oboa, 3 hegedű és cselló; női kar, fuvola és zongora; férfikar és vonószeneke; kettős férfikar, 2 trombita, 2 harsona, zongora és timpani; férfikar és orgona.

A 12 féle a cappella kórus (3, 4 és 5 szólamú vegyeskar; 3, 4 és 6 szólamú férfikar; kettős férfikar; 2, 3 és 4 szólamú női kar; 2 és 3 szólamú gyermekkar) mellett 5 változata van Farkasnál a szólóének és zenekar kombinációjának, és 12 a szólóének és kamaragyüttes összeállításnak. Néhány kiragadott példa az utóbbira: ének és fúvósötös; ének, klarinét, hegedű, cselló és zongora; szoprán és vonósné-

gyes; ének és klarinétkvartett; ének, fuvola, brácsa és cselló; ének, klarinét, brácsa és zongora; ének és 2 gitár; tenor, fuvola és hárfa.

A dalok hagyományos ének-zongora felállása mellett Farkasnál 8 további változata akad az egy énekes és egy hangszer kombinációjának: ének és fuvola; ének és klarinét; bariton és cselló; ének és cselló; mezzoszoprán és hárfa; ének és gitár; ének és orgona; tenor és csembaló.

A tisztán hangszeres művek esetében még nagyobb a változatosság, itt 111 féle összeállításra találhatunk példát. A szólistákra és zenekarra komponált, versenyműjellegű daraboknak 16 kombinációja ismert. Az egy vagy több szólista lehet hegedű, brácsa, cselló, baryton, oboa, fuvola, hárfa, cimbalom, zongora, csembaló vagy akár alpesi kürt, ezeket kísérheti szimfonikus, vonós vagy kamarazenekar.

Szólisták nélküli zenekarból is legalább 10 féle szerepel Farkasnál. Az alaptípusok mellett van például vonósenekar zongorával, grande harmonie megnevezésű fúvósenekar, fúvósenekar-ütők, fúvósenekar-ütők-zongora és „népi zenekar” (klarinét, 2 cimbalom, vonósok).

A kamaraművek között kétfajta oktettet, 7 féle szextettet, 4 eltérő összeállítású kvintettet és 7 kvartettet találunk. Ki másnak jutna eszébe hegedűt vagy nagybőgőt fúvósötössel, 2 fuvolát 4 gitárral vagy 3 tárogatót csembalóval társítani? Emellett ritkaságnak számít a klarinétszextett és -kvartett, a szaxofonkvartett, a viola d’amore 2 hegedűvel és csellóval, vagy a 2 klarinét-basszetkürt-2 basszusklarinét összeállítás is.

Trióból 18 félélt találtam, például: hegedű-brácsa-hárfa, 2 hegedű-hárfa, 2 csel-ló-zongora, 2 hegedű-furulya, furulya-hegedű-cselló, fuvola-brácsa-kürt, fuvola-cselló-csembaló, fuvola-basszusklarinét-zongora, fuvola-fagott-zongora, klarinét-brácsa-kürt, klarinét-fagott-zongora, 3 gitár.

A 35 féle duó között nemcsak a hagyományos zongorakíséretes összeállításra találunk példát, hanem a hegedű-fuvola, hegedű-gitár, hegedű-cimbalom, brácsa-cselló, brácsa-gitár, cselló-hárfa, furulya-cimbalom, fuvola-cselló, fuvola-gitár, fuvola-hárfa, klarinét-cselló, klarinét-fagott, tárogató-csembaló vagy éppen alpesi kürt-orgona párosításra is.

Ezenkívül Farkas 12 féle hangszerre komponált szólódarabot: hegedűre, csel-lóra, furolára, harsonára, zongorára, orgonára, csembalóra, gitárra, hárfára, cimbalomra, alpesi kürtre és tárogatóra.

Az összesen 189 féle előadó-apparátus, a 20. században előforduló műfajok és stílusok szinte teljes spektrumát lefedő életmű, valamint a pálya során végzett tucatnyi tevékenység alapján megkockáztathatjuk, hogy bár a 20. században már nem születhettek valódi polihisztorok, Farkas Ferencet mégis joggal nevezhetjük a zene polihisztorának.

ABSTRACT

LÁSZLÓ GOMBOS

FERENC FARKAS, MUSIC'S POLYMATH

The career and music of Ferenc Farkas (1905–2000) was characterized by a unique diversity. This showed not just in the more than a hundred genres in which he wrote music, or in their nearly two hundred different kinds of ensemble, but in their various styles and sources of inspiration, as well as in the activities he took part in over the course of a uniquely long life. He was primarily a composer, but also a teacher, répétiteur, choir conductor, orchestral conductor, pianist in the orchestra pit, school director and operatic chorus master. He was also active in public life and as a writer on music. We find the features of a late polymath in the versatility of his interests and his exceptional cultural knowledge. As a true “bon vivant” he was considered to be an expert on languages, poetry, literature and cuisine, and in addition when he was young he was successful at painting. Part of his skill in communication lay in the fact that he spoke more or less fluently 10 to 12 languages. His commitment to literature is shown by the fact that 97 Hungarian writers and the same number of foreign ones inspired his vocal works, which in total use texts in 16 different languages.

László Gombos was born in Szombathely (West-Hungary) in 1967. He studied piano, organ and music theory in Szombathely, and from 1985 in Budapest at the Franz Liszt Academy of Music at the Chorus Master and Music Theory Department. He graduated in 1990, and in 1990–1995 studied musicology at the same institute. During the next three years he took part in the Musicological PhD Programme. Since 1990 he has taught music history: in 1998–2002 at the University of Debrecen, and since 1995 at the Béla Bartók Conservatory in Budapest. Besides this he is a researcher at the Institute for Musicology in Budapest. From 1994–2001 he worked in the 20th century department, from 2002–2010 in the Ernő Dohnányi Archives and since 2007 he has worked in the Museum of Music History in the same institute. His main research field is Hungarian music at the turn of the 19th and 20th centuries. He has organized over thirty musical exhibitions in Budapest, Szeged, Ferrara, Brussels, Lausanne, Geneva, Moscow, Rome and elsewhere. He is vice-president of the Jenő Hubay Society and president of the Hubay Foundation.

Mikusi Balázs

FARKAS FERENC, A MENEDZSER*

Farkas Ferenc megkerülhetetlen alakja a 20. század magyar zenetörténetének, s bár Gombos László 2004-ben megjelent kismonográfiája és *Vallomások a zenéről* című dokumentum-közreadása fontos útmutató a komponista iránt érdeklődő muzsikuskok és muzikológusok számára,¹ Farkas életének és életművének kutatásával kapcsolatban még jelentős adósságai vannak a hazai zenetudománynak. Az Országos Széchényi Könyvtár mostani, kifejezetten Farkas Ferenc emlékének szentelt konferenciája tehát a maga hat előadásával voltaképpen csupán első terepfelmérésre vállalkozhat a komponista tanári működésének ismertetésével és átfo-gó muzsikusporthéjának megrajzolásával (az előző két előadásban), valamint a hatalmas életmű néhány kiemelkedő vonásának részletes elemzésével (a következő három tanulmányban). E hat előadásnyi portrévázlatot jómagam az életmű egy olyan aspektusának vizsgálatával szeretném gazdagítani, amelynek elemzése első látásra talán profánnak tetszhet, meggyőződéseim szerint azonban nagyon is fontos felismerésekkel járulhat hozzá a 20. század csaknem egészét átívelő muzsikuspála értelmezéséhez.

Kiindulópontként hadd idézzem fel Farkas egyik kései interjút, amely a *Muzsika* 1990. decemberi számában jelent meg, Borgó András lejegyzésében. A szöveg zárómondataiban a zeneszerző nem leplezett csalódottsággal tekint vissza a 20. század – és egyúttal saját pályája – delelőjén bekövetkezett döntő fordulatra:

Sajnos azt kell mondanom, hogy az én generációm életpályája bizonyos értelemben megtört, mert azok a kapcsolatok, amelyeket [az 1930-as években] római, bécsi és koppenhágai tartózkodásom alatt építettem ki ottani muzsikuskokkal, a háború alatt teljesen megszűntek, és nemcsak hogy Nyugatra nem tudtam kijutni, hanem az első külföldi utazásom is csak a Kossuth-díj elnyerése után volt, 50-ben, amikor egy Prágai Tavaszra meghívást kaptam. Arról, hogy Nyugatra kimenjek, szó sem lehetett. Tehát a javakorombeli éveimet a Nyugattól és a barátoktól teljesen elszakadva, elzártan kellett végigélnem, és amire magamhoz tértem, addigra már más szelek fújtak. Az idő eljárt fölöttem is, és a stílusom fölött is. 1975-ben azért kértem a nyugdíjazásomat, mert nem volt már meg az a kapcsolat a növendékeimmel, amely addig fennállott. Ők már egy más világban éltek, amit én – talán tudtam volna követni, de nem szívesen követtem. Én túlságosan konzervatív lettem az idők folyamán.

* Az OSZK Zeneműtárának 2015. szeptember 10-én, Farkas Ferenc emlékére rendezett konferenciáján elhangzott előadás jelentősen kibővített változata.

1 Gombos László: *Farkas Ferenc*. Budapest: Mágus, 2004 (Magyar Zeneszerzők 31.); ill. *Vallomások a zenéről. Farkas Ferenc válogatott írásai*. Szerk. Gombos László. Budapest: Püski, 2004.

Ezt köszönhetem én a háborúnak, ez a mi generációnknak az átka, ahogy mondani szoktam, mi vagyunk a „génération maudite” – az elátkozott generáció. Ezek az évek pótolhatatlanok. Ennek az árát én megfizettem.²

Egy majd két évtizeddel korábbi beszélgetés – ugyancsak az „elátkozott generáció” problémáját körüljáró – részletéből ráadásul az is kiviláglik, hogy Farkas visszatekintve már a háborút megelőző évtizedeket is elmulasztott lehetőségek sorozataként élte meg:

Tanuló éveinkben, amikor a két nagy mester [Bartók és Kodály] művészete még nem teljedett ki, akkor Hubay, Dohnányi „diktatúrája”, no meg a már említett gazdasági válság nehezítette munkánkat. Első – mondhatni egyetlen – igazi sajtósikerem, *A búvós szekrény* bemutatása már a második világháború idejére esett, s a külföldi bemutatók jó visszhangját és továbbterjedését megfojtotta a katasztrófa.³

Az idős zeneszerzőnek a fenti két idézetben megfogalmazódó önpercepciója azonban alaptónusában igencsak eltér a néhány évvel a halála után rá visszatekintő történész értékelésétől. Berlász Melinda a *Vallomások a zenéről* kötethez írott előszavában ugyancsak felemlíti egy „izgalmas és mozgalmas élet történeti eseményeit”, de úgy véli, a komponista – „egy vitális művészegyeniség páratlan alkalmazkodóképességével” – vitathatatlanul felülkerekedett a nehézségeken:

Farkas Ferenc hét évtizedes alkotásban lobogó szellemisége végül arról is tanúságot tesz, hogy saját, „elátkozott”-ként megélt nemzedéki sorsából az ő kivételes egyéniségének mégis sikerült kitörnie: eredetiségének és képességeinek birtokában egy kimagaslóan sikeres pályát megvalósítania.⁴

Valóban, ha az ember végigtekint e nagy ívű pályán az 1934-ben elnyert Ferenc József-díjtól az 1950-ben kapott Kossuth-díjon keresztül az 1979-ben átvett Herder-díjig – sőt az 1991-ben kapott újabb Kossuth-díjig –, s tekintetbe veszi Farkas legendás zeneszerzés-tanári tevékenységét, a „kimagaslóan sikeres” minősítés semmiképp sem tűnik túlzásnak. A sok szempontból kedvezőtlen külső körülményekkel való kontraszt pedig nem csupán Farkas tagadhatatlan „eredetiségének és képességeinek” jelentőségére hívja fel a figyelmet, de arra a szívós következetességre is, amellyel a zeneszerző képviselni igyekezett az érdekeit, ha úgy tetszik, saját „menedzszerként” működve. A dolog természetéből adódóan Farkas efféle erőfeszítéseiről eddig kevés adat állt rendelkezésünkre, a zeneszerző hagyatékában megőrzött terjedelmes levelezés azonban immár módot ad arra, hogy a történész az életút eldugottabb sarkaiba is bevilágíthasson.⁵

2 Borgó András: „Fölneveltem három generációt”. Beszélgetés Farkas Ferencsel”, *Muzsika*, 33/12. (1990. december), 17–22., ide: 22.

3 *Vallomások a zenéről*, 111.

4 Berlász Melinda: „Előszó”. In: *Vallomások a zenéről*, 11–14., ide: 14.

5 Farkas Ferenc több mint 30 ládányi zeneszerzői hagyatéka az idén érkezett az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárába, a mappákba gondosan lefűzött levelezés több mint egy polcfolyómétert tesz

Későbbi interjúiban Farkas a pályakezdés éveit – sőt évtizedeit – gyakran ábrázolta a kiszámíthatatlan, egyik megbízástól a másikig tengődő létbizonytalanság időszakaként. Példaképp az 1980-ban Boros Attilával folytatott beszélgetést idézem:

Rengetet dolgoztam felkérésre. Ugyanis az én ifjúkoromban zeneszerzésből nem lehetett megélni olyan könnyedén, mint manapság. Abban az időben például egy-egy zenekari mű rádióelőadása nagyon nehezen jött létre, ezért aztán az úgynevezett *használati muzsika* felé tolódtam, közben tanítottam, zenekarban játszottam, egyszerűen a megélhetésről másképp kellett gondoskodni. A zeneszerzés szinte hobbinak számított. Kivétel volt ez alól a film vagy színházi kísérőzene. Az ugyanis belátható időn belül előadásra került.⁶

E korai időszak fennmaradt levelei megerősítik ezt a képet: az első látásra oly csábítónak tűnő külföldi filmzeneszerzői megbízások például valójában rabszolgamunkát követeltek a komponistától. 1933 nyarán Farkas arról számol be szüleinek, hogy Bécsben „megint a régi nóta járja: reggeltől estig a stúdióban, itthon meg komponálni és hangszerelni kell.”⁷ Amikor pedig Fejős Pál filmrendezőt követve majd’ két esztendőre Koppenhágába költözött, a helyzet alig is változott:

A munka még mindig megy, de már kezdem unni. Eddig 16 film zenéje van készen, 13 fel van véve. Igaz, hogy rengeteget dolgozom, sehova nem járok, néha-néha Schützeékhez Rungstedba, (ők már kiköltöztek a nyaralóba) rajtuk kívül Fejősék az egyetlen társaság. [...] Koppenhágából nem sokat látok, s tekintve, hogy Biskop Krags Voenge messze van a Rathausától, még a harangokat sem hallom, legfeljebb az új rádión.⁸

Jellemző, hogy amikor a hátralévő három film munkálataiból kettőé lezárult, Farkas szinte félve merre csak felvetni: „ha előbb elkészülnék mint szept. 1. – amit azért nem nagyon merek remélni – talán néhány napra elmennék a tenger mellé, ha már ilyen közel van.”⁹

Az éjjel-nappal komponáló, hangszerelő és az elkészült kísérőzenéket egyszerűsmind betanító és vezénylő Farkasnak a jómódú Dániában ráadásul azzal is szembeülnie kellett, hogy önkizsákmányoló életmódja korántsem mindenki számára természetes. 1934 őszén szinte döbbenetesen számol be szüleinek a helyi mesteremberekkel szerzett tapasztalatairól:

Az életnivó itt hallatlanul magas, mindenki jól él, igaz, hogy a kárpitos a filmgyárban alig kap kevesebbet, mint bármelyikünk, akik mégiscsak felelősek vagyunk a film művészi voltáért. (Azonkívül biztos, hogy kevesebbet dolgozik és kevesebbet töri a fejét, mint én.) [...] A kabát nagynehezen elkészült, elég sokba került és elég soká tartott. Itt nem szégyellik magukat az emberek a munkájukat rendesen megfizettetni, s nem esnek hasra az

ki. Minthogy a hagyaték részletes könyvtári feltárása még folyamatban van, e tanulmányban az egyes leveleket a rajtuk szereplő dátummal és a címzett nevével azonosítom – e két adat alapján a levelek a feldolgozás során kialakítandó új jelzetrendben is visszakereshetők lesznek majd.

6 *Vallomások a zenéről*, 147.

7 1933. augusztus 30-án kelt levél szüleihez.

8 Dátátlan levél sárga, vonalazott papíron, „Édes szüeim” megszólítással.

9 Dátátlan levél szürke papíron, „Édes szüeim” megszólítással.

ember előtt ha valamit rendel, vagy vásárol. A kottamásolómnak telefonáltam valamelyik nap, hogy jöjjön át rögtön, adok új partitúrát; – a világ legártatlanabb hangján kijelentette, hogy ő most nem jöhet, mert éppen most mosdott, majd délután! Kérdeztem, menjek másik másolóhoz? Azt felelte; azt lehet, ha akarok. Nekünk az ilyesmi majdnem érthetetlen.¹⁰

Arról, hogy Farkas legszebb álmaiban miként képzelte el egy befutott zeneszerző életét, némi fogalmat alkothatunk, ha átolvassuk korábbi tanáráról, Respighi-ről szóló írásait, aki saját művei karmestereként sorra hódította meg Európa és Amerika nagyvárosait, a Monte Marión fekvő villájába látogató tanítványaiért Lancia gépkocsiját küldte, és széles műveltségű, kiváló társalgóként „a budapesti színház lélekölő táncpróbáinak kétesztendő taposómalmából kiszabadult fiatalembernek ismét utat mutatott a már-már abbahagyott zeneszerzés folytatására.”¹¹ S ha ez az álom odahaza egyelőre megvalósíthatatlannak tűnt is, az önérzetes dán kárpitósokkal, szabókkal és kottamásolókkal szerzett tapasztalatok alighanem arra is ráébresztették a zeneszerzőt, hogy céljához a római tanulmányainak lezárása óta eltelt néhány esztendőben alig került közelebb. Talán ez a felismerés áll annak a váratlan fordulatnak a hátterében is, amelyről Farkas egy 1935. novemberi interjújában olvashatunk: „Dániában egyszerre elfogott a honvágy. El se tudtam volna képzelni, mi a honvágy... Most megismertem.”¹² Ebben a helyzetben pedig váratlan mentőövek bizonyult Vaszy Viktor javaslata, hogy a Székesfővárosi Zeneiskolában megüresedő állását Farkas vegye át. A mindennapos külföldi robotba belefáradt komponista nagyon is józanul mérlegelte az ajánlatban rejlő előnyöket:

Elvben amellettt vagyok, hogy meg kell kísérelni az ügyet, mert:

1) olyan elfoglaltság, mely mellett akár a komponálás, akár a népzene kutatás könnyen, mellékfoglalkozásszerűen folytatható,

2) biztos alap, s valószínűen nyugdíj is van, szóval nem kell szerződéstől-szerződésig idegeskedni,

3) a fizetés, ha nem is sok, de talán csak emelkedik idővel, (mennyi az V. fiz. osztály?) a kérdés csak az, hogy vajon mikor véglegesítik az embert? [...] Abban Vikornak csakugyan igaza van, hogy ez egyike a legjobb állásoknak, ugyanis nem olyan exponált, mint a Zeneakadémia, s úgy gondolom, könnyebben jut előre az ember.¹³

Farkas reményei azonban részben megalapozatlannak bizonyultak, hiszen az elnyert állásban – amint előzetesen tartott is tőle – hosszú éveken át hiába várt a véglegesítésre, mígnem (ismét csak Vaszy segítségével) 1941-ben Kolozsvárra szerződhetett a konzervatórium tanárául és a nemzeti színház karigazgatójával.

A Farkas pályájának első másfél évtizedét jellemző „szinte permanens állástalanság”¹⁴ ismeretében semmi meglepőt sem találhatunk abban, hogy az ifjú zene-

10 1934. október 18-án kelt levél szüleihez.

11 *Vallomások a zenéről*, 36. és 73–74.

12 Uott, 21.

13 1935. június 29-én kelt levél szüleihez.

14 Berlász kifejezése, ld. *Vallomások a zenéről*, 12.

szerző minden lehetőséget megragadott arra, hogy munkájára és sikereire valamilyen képp felhívja a figyelmet. Különösen őszinte e tekintetben az az 1930 tavaszán kelt levél, amelyben egy Rómában bemutatandó kísérezzenéjének kedvező hazai fogadtatását próbálja megszervezni:

Csütörtökön lesz a premier a Bragagliában, tetszik a zeném, persze csak kis számok, intermezzok, katonanóták stb. Majd küldök műsort, szeretnék néhány fényképet küldeni: egyet a Színházi Életnek – Kristóf tán lehozza, – egyet a Naplónak, azt a Molnár C. Pali küldi el, és esetleg a B. Hírlapnak is küldünk cikket a „magyar zeneszerző sikere Romában” régen bevált módszerével. Ez a hasznom legalább meglegyen, ha már más nincs és – sajnos – nem fizetnek.¹⁵

Még jellemzőbb azonban, hogy Farkas hosszabb bécsi tartózkodása alatt is jelentős erőfeszítéseket tett annak érdekében, hogy műveit távollétében is a budapesti hangversenypódiumokon tartsa. 1933 júniusában például szüleit kéri meg egyes művei előadási anyagának előkerítésére:

A zeneszerzők révén Járosi dalköltő – aki az Állatkerti Hangversenyeket intézi – ír, hogy magyar szerzők műveit akarják előadni, ezért ha zenekari művem van, juttassam el hozzájuk. Ezért írok Polgár Tibornak, hogyha momentán a Balaton-nyitányra nincs szüksége, adja ki, és Titeket kérek meg, hogy Járosihoz valahogy juttassátok el. Esetleg a *vígjátéknyitányt* is el lehet kérni. Persze Járositól szigorúan nyugtát kérni, partitúra és zenekari anyagról, mert tudjátok mennyit kell utánajárni, hogy valamit visszkapjon az ember. [...] Ne haragudjatok, hogy megint komissióval zaklatlak Benneteket, de hát jó, ha itt, ott játszanak tőlem.¹⁶

Farkas természetesen hazatérése után, a további bizonytalanságot hozó budapesti években is igyekezett kihasználni minden adódó alkalmat saját kompozícióinak előadására. 1940 novemberében például így ír Ádám Jenőnek:

Azóta valószínűleg megkaptad a címedre elküldött hárfaversenyemet. Arra gondoltam ugyanis, hogyha más mű nincs a láthatáron, tán a „hangszerek seregszemléjén” fel lehetne vonultatni. Hiszen Molnár Anna hárfaművésznő tudja e művet, a zenekari anyag a Szfőv. Zenekar birtokában van (nemrégén érkezett vissza Rómából) szóval előadása körül semmi bonyodalom sem lenne.¹⁷

A hasonló ajánlkozások aztán végigkísérik a következő évtizedek levelezését, s a kiváló diplomáciai érzékkel megáldott Farkas (a fenti levélhez hasonlóan) sosem mulasztja el kiemelni, milyen praktikus előnyökkel járna a címzett számára éppen az ő egyik művének műsorra tűzése. Nem sokkal Szegeden rendezett szerzői estjét követően, 1982 áprilisában például a következő sorokkal fordul a városi tanács művelődési osztályának illetékeséhez:

15 1930. március 10-én kelt levél szüleihez.

16 1933. június 14-én kelt levél szüleihez.

17 1940. november 13-án kelt levél Ádám Jenőnek.

Az est sikerén felbuzdulva eszembe jut az az ígéret, melyet Vaszy Viktor tett még (aki annak idején a Szegedi Zenebarátok Kórusával kitűnő előadásban tolmácsolta Cantata Lirica c. művet Szegeden és Bpsten is –) mármint, hogy tervezi „Tavaszwárás” c. kantátám bemutatását Szegeden. Erre sajnos már nem kerülhetett sor.

Mivel a kantáta Juhász Gyula verseire íródott, tehát szegedi vonatkozású, szíves figyelmébe ajánlom, a költő születésének századik évfordulója (1983) jó alkalom lenne az előadásra. A kórus mostani vezetője Molnár László, volt tanítványom, bizonyára kitűnően betanítaná, most még talán van elég idő rá.

Nem akarván zsákbamacskát árulni, mellékelten küldök egy lemezt, Ferencsik János vezényletével, valamint egy zongorakivonatot.¹⁸

Az ilyen – retorikailag is remekül felépített – leveleken megérezik a maga műveit promotáló zeneszerző évtizedes rutinja. S ha a megkeresettek gyakran komolyan fontolóra vették Farkas műveinek megszólaltatását, az jelentős részben a komponista empátiájának is volt köszönhető – hiszen az általa gondosan számon tartott évfordulóknak, az előadók személyének, a javasolt mű nehézségi fokának vagy helyi bemutató voltának felelőlegességével éppen a rendezvények szervezőinek legfontosabb szempontjait vette sorra.

Az utóbb magát már rutinosan menedzselő Farkas azonban a háború előtti évtizedekben még láthatólag kevésbé érezte jól magát az önjelölt impresszárió szerepében, különösen, ha egy-egy régi ismerőstől kellett szívességet kérnie. Egykori zeneakadémiai társához, Pongrácz Gézához intézett 1941. szeptemberi levelében az immáron Kolozsvárott élő zeneszerző a Rádió kottatárában és egyebütt található műveinek átnézésére kéri karmesterkollégáját, hisz „talán akad köztük olyan darab, melyet műsorodra felvehetnél”. Levele végén azonban mintha úgy érezné, némi mentegetőzéssel tartozik a régi barátoknak:

Talán nem veszed rossz néven, hogy így vigéckedem a dolgaimmel, magam sem szívesen teszem, de mivel zenekari műre kiadó nem akad, a kézírással kimásolt zenekari anyagok pedig nehezen hozzáférhetőek, hát így közlöm, hogy mi hol található.¹⁹

S ugyancsak a „vigéckedés” szó köszön vissza alig fél évvel később egy Magyar Bálinthoz címzett levélben, amelyben Farkas azt nehezményezi, hogy az Operaház milyen drágán kínálja számára *A bűvös szekrény* litografált zongorakivonatait:

Ha már az ember kénytelen a saját operája zongorakivonataiért fizetni (gondold el: négy példány egész tekintélyes summa) legalább annyit fizessen, amennyiben megállapodtunk. Szerintem egy bizonyos mennyiségen felül csak a papír kerül pénzbe, s a kolozsvári színház által rendelt példányok is olcsóbbá teszik az előállítás költségeit. Különben is, nekem a példányok azért kellenének, hogy Németországba, Olaszországba, kiadóknak és ismerős színházaknak küldjek, átnézésre, talán sikerülne lehetővé tenni, hogy ha másképpen nem megy néhány kölcsönpéldányt kapjak erre a célra. Talán mégsem lehet közömbös, hogy magyar szerző műve külföldön is előadásra kerülhessen. Ennek pedig előfeltétele,

18 1982. április 26-án kelt levél Papp Györgynéhez (Szeged Megyei Városi Tanács Művelődési Osztálya).

19 1941. szeptember 12-én kelt levél Pongrácz Gézának.

hogyan zongorakivonatokat és ismertetést küldjön az ember. Ha már magyar kiadó nincs, és az ilyen vigéckedést kénytelen az ember saját maga elvégezni.²⁰

Ami *A bűvös szekrény* sorsát illeti, abban a titkon remélt pozitív fordulat következett be: a budapesti siker felkeltette a bécsi Universal érdeklődését, s az opera az ő kiadásuknak is köszönhetően jutott el hamarosan jó néhány külföldi színpadra. A következő évtizedek levelezése mindazonáltal arról tanúskodik, hogy Farkas örökké elégedetlen volt kiadóival, akik – érzése szerint – nem tettek eleget az általuk gondozott művek népszerűsítéséért, ezzel kellett volna „vigéckedésre” kényszerítve a komponistát. Egy 1948. augusztusi minisztériumi beadványában Farkas egyenesen azt vetette fel, hogy – lévén „a magyar zeneszerzők művei kiadásának ügye sajnos [...] egyelőre kilátástalannak tekinthető” – ő inkább a fénymásolat formájában való terjesztésben látna fantáziát, s rögvest fel is ajánlott *Három burleszk* és *Toccata* című műveiből 50–50 darab másolatot (összesen alig 1300 Ft ellenében) a fontosabb fővárosi és vidéki zeneiskolákhoz való eljuttatás céljából.²¹ A Zeneműkiadó létrejöttével azonban az efféle partizánakcióknak természetesen vége szakadt, s Farkasnak bele kellett törődnie, hogy a kompozícióinak kiadásával (vagy ki nem adásával) kapcsolatos döntéseket csak korlátozottan tudja befolyásolni. Amennyiben egy-egy nagyobb szabású művének megjelenése késlekedett, természetesen nem habozott erre felhívni az illetékesek figyelmét – mint például a Szerzői Jogvédő Hivatal Igazgatóságához intézett egyik levelében, amelyben 1963 februárjában a *Csinom Palkó* mint „az eddig egyetlen Kossuth díjas daljáték” zongorakivonatának kiadását sürgette.²² De a komponistától nem állt távol az ennél némileg rafináltabb nyomásgyakorlás sem – 1971 áprilisában például arra biztatta a Hollandiában élő Hajdu István zongoraművészt, hogy a *Gyümölcskosár* hazai újrakiadásának kikényszerítéséhez egy apró szívességgel járuljon hozzá:

Ha egy kinti kottakereskedés rendelne belőle a KULTURÁtól (Bpest, 62. P.O.B. 149) ez felhívna a figyelmét a külföldi érdeklődés előtt mélyen fejet hajtó Zeneműkiadó vállalatunknak erre a műre, és egy-két éven belül talán gondolna egy új kiadásra... A megrendelő nem kockáztat semmit, mert úgysem kaphat most egy fia példányt sem, mert nincs.²³

Megjegyzendő, hogy amikor Farkas a máig különösen népszerű *Gyümölcskosár*-ciklus új kiadásának hiányát veti a kiadó szemére, egyfelől a maga érdekeit képviselő művészemberként viselkedik, másfelől azonban vérbeli kiadói menedzserként is, aki addig ütné a vasat, amíg meleg. Aminthogy a tehetséges üzletember alakja rajzolódik ki előttünk abból a levélből is, amelyben Farkas azt vázolja fel Sarlós Lászlónak, hogyan is kellene a Zeneműkiadó kiadványtervét összehangolniuk a Hanglezárgyártó tevékenységével:

20 1942. február 23-án kelt levél Magyar Bálinthoz.

21 1948. augusztus 29-én kelt levél „Miniszter Úr” megszólítással (feltehetőleg Ortutay Gyula vallás- és közoktatásügyi miniszternek).

22 1963. február 19-én kelt levél a Szerzői Jogvédő Hivatal Igazgatóságának.

23 1971. április 6-án kelt levél Hajdu Istvánnak.

A magyar Hanglemezgyártó V. az 1969. év első negyedére tervezi műveimből összeállított hanglemez megjelenését, a Mai Magyar Zene (Hungarian Contemporary Music) sorozatban. A lemezen TAVASZVÁRÁS, GYÁSZ és VIGASZ, PICCOLA MUSICA di CONCERTO és TRITTIKO CONCERTATO c. darabjaim szerepelnek Ferencsik János, Melis György, Sándor Frigyes, Dénes Vera előadásában.

Feltehető, hogy a lemez megjelenése és külföldre való szétküldése alkalmából érdeklődés lesz a lemezre vett művek kottái iránt. A lemez akkor érné el propagatív célját, ha mellékelhetők, vagy hozzáférhetők volnának a kották is.

A fenti művek közül azonban csak a Trittico Concertato zongorakivonata kapható. A partitúra előkészületben van. A Piccola Musica már régen teljesen kifogyott, amint azt már 1968. szept. 18-án kelt levelemben megemlítettem – e levélre nem érkezett válasz.

A TAVASZVÁRÁSBól csak 1 db kölcsönanyag van, valamint nyomtatott, csak magyar szövegű, elég gyenge kivitelű énekkari szólam, egyébként sem zongorakivonatot, sem partitúra nem jelent meg. A Gyász és Vigaszból még kölcsönanyag sincs, természetesen sokszorosított partitúra sem jelent meg.

Fenti műveimet reprezentáns darabjaimnak tartom – nyilván ezért határozták el felvételüket is – nem is olyan újak, hogy türelmetlennek tűnhetnék, ha megkérdezem, hogy megjelenésük időszerű volna-e? A Gyász és Vigasz (Planctus et Consolationes) 1965-ből, a Tavaszvárás 1967 január havából való. Úgy tudom, kollégáimnak lemezre vett művei mind megjelentek, talán újabbak is, mint fentiek.

Félreértés elkerülése végett hangsúlyozom: tudom, hogy műveim sűrű egymásutánban jelennek meg, főleg azonban olyanok, melyeknek pedagógiai vagy gyakorlati jelentősége háttérbe szorítja a reprezentatív jellegű darabok megjelenését.

Kérem az elmondottakat nem panasznak, hanem egy, a Hanglemezgyárral történő tervszerű koordinációra irányuló észrevételnek tekinteni.²⁴

Farkas itt (saját érdekeinek értelemszerű képviselője mellett) mindössze az ésszerű együttműködést kéri számon az állami kulturális szerveken – még ha ez 1968-ban, a rugalmatlan tervgazdaság keretei között éppenséggel viszonylag ésszerűtlen próbálkozásnak tűnhetett is. S mint már több korábbi idézetben is feltűnhetett, Farkas különösen nagy figyelmet szentel művei külföldi terjesztésének, tudván tudva, hogy a határokon túli játszottság és reputáció korántsem csupán „a külföldi érdeklődés előtt mélyen fejet hajtó Zeneműkiadóvállalatunknak” imponál, de sok más fórumon is bizonyos védettséget jelenthet az alkotóművész számára. Aligha véletlen, hogy éppen egyik műve amerikai bemutatójával kapcsolatban bukkan fel Farkas levelezésében a „meg kéne kártyázni a kinti előadását” fordulat – egy ilyen fontos premier tehát megérhet annyit, hogy levelezőpartnere, Waldbauer Iván baráti szívességgént kivételesen túllépjen erkölcsi fenntartásain.²⁵ Ugyanerről a tervről bővebben is értesülünk egy 1948 márciusában kelt, Serly Tiborhoz címzett levélből, amely ugyancsak szokatlanul egyértelműen fogalmaz, félretéve a Farkas hasonló leveleire oly jellemző diplomatikus tapintatot:

A philadelphiai Musical Fund Society pályázatára „deferor hospes” jelige alatt beküldtem „Musica Dodecatonica” című zenekari darabomat. A pályázat febr. 27-én járt le,

24 1968. december 26-án kelt levél a Zeneműkiadó Vállalat igazgatójának.

25 1948. február 15-én kelt levél Waldbauer Ivánnak.

nemsokára döntenie kell az eredményről. Nem hiszem, hogy nyernék, mert bizonyára akad sokkal nagyszabású és jobb kompozíció mint az enyém, de ha már a drága repülőpostát megreszkíroztam, szeretném, ha abban az esetben is elő lehetne adni, ha nem nyernék vele. Ezért arra kérnélek, találd meg a módját, hogy a pályázat befejezése után ne küldjék vissza a darabot, hanem vedd kezébe, és talán ismeretségedet és összeköttetéseidet igénybe véve el tudod intézni, hogy előadják odakint. Nem tudom elfelejteni azt, hogy Te azok közé a kevesek közé tartoztál, akik nekem nagyon sokat segítettek, és amit tőlem Amerikában előadtak, azt mind Neked köszönhetem. Remélem evvel sem fogsz szégyent vallani, érdekes kísérlet arra, hogy lehet a „12 Tonreihe” elvét és a természetes, nem erőltetett hangközöket, amik a népzében otthonosak, összeegyeztetni.²⁶

A külföldi jelenlét persze nem csupán reputációt és bizonyos védeltséget jelentett az egyre kilátástalanabb magyarországi viszonyok között, de – a hazánál sokkalta nagyobb piacról lévén szó – a jogdíjak révén fontos bevételi forrásnak is ígérkezett. Minthogy pedig a létező szocializmus viszonyai között a nyugati deviza csak igen korlátozott mennyiségben állt rendelkezésre, Farkas az '50-es évek végétől fogva határozottan törekedett rá, hogy az általa külföldön megtermelt jövedelem egy részét visszaforgathassa a maga külföldi utazásaiba. A fennmaradt levelezés szerint első ízben 1959-ben fordult a Magyar Nemzeti Bank Devizaosztályához, hogy küszöbön álló párizsi útját finanszírozhassa, hangsúlyozva, hogy „mint zeneszerző évek óta jelentős összegű devizát hozok be az országnak a Szerzői Jogvédő Hivatalon keresztül, külföldi jogdíjaim után.”²⁷ A beérkezett valutából kért 20%-os részesedés aligha mondható túlzott igénynek, és a beadvány minden bizonnyal célt ért, hiszen – bár a hasonló levelezésnek feltehetőleg csupán egy töredéke maradt ránk – 1968 júliusában Farkas már azzal a kéréssel fordult a Szerzői Jogvédő Hivatal Devizaosztályához, hogy

szíveskedjenek a Magyar Nemzeti Bank Devizaosztályát *a szokásos módon* értesíteni, hogy a legutóbbi kimutatás óta mennyi valuta érkezett kapitalista országokból számlám javára? Egyben kérem, hogy a levél másolatát fenti jelenlegi címemre legyenek szívesek elküldeni.²⁸

Izgalmas volna tudni, hogy Farkasnak a Nemzeti Bank Devizaosztályával folytatott levelezése mennyire számított egyedinek a kor komponistáinak körében – egy néhány évvel korábbi, a Szerzői Jogvédő Hivatal Igazgatóságához intézett levél mindenestre azt sejteti, hogy a gyakorlat nem lehetett általános. Farkas ugyanis 1965 márciusában az iránt érdeklődik, a mainzi Schott vajon mennyit fizetett a Kulturának a *Piccola Musica di Concerto* kiadásának jogáért, s rögtön hozzáteszi: „Az adatra külföldi utammal kapcsolatos valutaigénylés céljából volna szükségem. Ezt nem szükséges a Kultura tudomására hozni, mert félok, hogy felesleges óvatosságból esetleg nem közlik a kért adatot.”²⁹ Amint pedig a rendszer fokozatosan

26 1948. március 5-én kelt levél Serly Tibornak.

27 1959. október 26-án kelt levél a Magyar Nemzeti Bank Devizaosztályának.

28 1968. július 19-én kelt levél a Szerzői Jogvédő Hivatal Devizaosztályához. (Kiemelés M. B.)

29 1965. március 20-án kelt levél a Szerzői Jogvédő Hivatal Igazgatóságához.

„puhult”, Farkas is egyre határozottabban követelte a maga megérdemelt jussát. Különösen érdekes ebből a szempontból az a levél, amelyben a zeneszerző a Nemzeti Bank Devizaigazgatóságának akkori igazgatója, Fekete János számára fejti ki, hogy az 1979. évre neki ítélte Herder-díj 20 000 márkás összegéből már csak azért is kellene jelentős összeget megtartania, mivel a hozzá visszakerülő deviza egyfajta befektetésnek tekinthető:

Tekintettel arra, hogy mint zeneszerző, műveim előadásaira gyakran utazom nyugati országokba, ahol koromra és pozíciómra való tekintettel megfelelő módon kell reprezentálnom, szükségem van tőkés valutára.

A külföldi utazásaim által szerzett személyes kapcsolatok nagymértékben hozzájárulnak ahhoz, hogy műveimet gyakran adják elő. Ez szerzői jogdíjakban jelentős, ellenőrizhetően állandóan növekvő devizabevételt jelent.

Kérem ezért, hogy a díj összegének legalább 50%-át devizában megtarthassam, vagy visszaválthassam. Tudtommal ez a kedvezmény a külföldön szereplő előadó művészeket minden további nélkül megilleti.³⁰

Mindez nem csupán arról tanúskodik, hogy Farkas milyen tökéletesen tisztában volt a külföldi reprezentáció jelentőségével, de arról is, hogy – a retorika mesetereként – azzal is tisztában volt: a Nemzeti Bank illetékes igazgatóját leginkább talán egy ennyire racionális, közgazdasági szempontú érvelés bírhatja rá kérésének pozitív elbírálására.

Az alkalmi valutaigényléshez kapcsolódó dokumentumok azonban számukat tekintve – érthető módon – meg sem közelítik a belföldi honoráriumokkal kapcsolatos bőséges levelezést. Egyfelől mivel a tiszteletdíjak kifizetése (politikai rendszertől függetlenül) gyakran késlekedett – egy 1984 szeptemberében kelt levelében a zeneszerző nem véletlenül emlegette fel, hogy „Nádasdy Kálmán mondása szerint csak az el nem készült daraboknak van szex-appealjuk, ha már megvan, akkor már nem érdekesek...”³¹ Másfelől azonban amiatt is, mert Farkas – talán éppen az önérzetes dán mesteremberek példájától inspirálva – gyakran és határozottan követelt az eredetileg felkínáltnál magasabb díjazást, mondván, a feladat valójában összetettebb annál, semmint azt megbízói feltételezték. A fennmaradt levelek tanúsága szerint a megrendelők és a zeneszerző értékítélete közötti diszcrepancia a színházi kísézőzenék esetében volt a legnagyobb: 1941 nyarán Bánky Róbert, a Magyar Színház igazgatója *Az ember tragédiájához* írott kísézőzene felhasználásáért mindössze 2%-ot kívánt fizetni, Farkas azonban 3-ra gondolt, „ami tekintetbe véve a zene mennyiségét, azt hiszem méltányos is.”³² 1962 októberében a Pécsi Nemzeti Színház által a *Cyrano de Bergerac* zenéjére tett 1,2%-os ajánlat helyett is 2%-ot kért a komponista, tekintettel arra, „hogy – mivel a Vígszínház kísézőzeném anyagát elvesztette – kénytelen voltam a zenét a pécsi színház számá-

30 1979. január 31-én kelt levél a Nemzeti Bank Devizaigazgatóságához.

31 1984. szeptember 26-án kelt levél, ismeretlen címzetthez.

32 1941. június 5-én kelt levél Bánky Róbertnek.

ra úgyszólván teljesen újra írni, tehát ez szinte bemutatónak számít.”³³ Alig két évvel később pedig Farkas a Győri Kisfaludy Színházról kérte a felkínált 1,5% megduplázását, hiszen „a *Csongor és Tünde* kísérőzenéjének terjedelmes és jelentékeny volta miatt legutóbb a Kaposvári Csiky Gergely Színházzal (1956. okt.) 3%-ban állapodtam meg.”³⁴ A Farkas leveleiben felelegetett érvekből azonban az is kiviláglik, hogy a honoráriumról való alkudozás korántsem pusztán a konkrétan kifizetendő pénzösszegek körül forgott, hanem egyszersmind a befektetett szellemi munka megbecsülése körül is: míg a színházvezetők szemében egyik kísérőzene éppen olyanak tűnhetett, mint a másik, Farkas ragaszkodott hozzá, hogy zenéjének „terjedelmes és jelentékeny volta” – tehát a nagyobb befektetett kompozíciós munka és annak a művészi végeredményhez való érdemi hozzájárulása – a rutinszerűen felajánlottnál magasabb részesedés megállapításában is tükröződjön. Különösen emlékezetes ebből a szempontból az a válasz, amelyet a zeneszerző 1961 áprilisában küldött a Magyar Rádió és Televízió Zenei Osztályának:

F. év márc. 27-én kelt 2095 sz. Kőműves Kelemen c. népballada feldolgozására vonatkozó megbízásukat csak abban az esetben tudom elvállalni, ha a honoráriumot *legalább* 1500.-Ft-ra felelemlik; tekintettel arra, hogy a motivikusan átkomponált, drámai koncepciójú, 14 különbözőképpen feldolgozott versszakkal és közjátékkal bíró, 10 percnyi időtartamú mű szerényen számítva, legalább a fele honoráriumot érdemelné, mint pl. ugyancsak a rádió által tőlem 1958. nov. 25-én megrendelt 9 egyszerűbb népdalfeldolgozás kb. 9 percnyi időtartammal, melyért annakidején dalonként 300.-Ft, összesen 2700.-Ft honoráriumot állapított meg a rádió zenei osztálya.

Azt hiszem, nem nehéz belátni, hogy versszakonként 57.-Ft még egy közönséges cigányzenekari harmonizálásért is kevés, nem hogy művészi igényű feldolgozás ill. hangszerelésért.³⁵

S ugyancsak a szakmai büszkeségében is sértett mesterember felháborodása sugárzik abból a levélből, amelyben Farkas a Szerzői Jogvédő Hivatal Igazgatóságának hánytorgatja fel, hogy az 1959. évi alap felosztásakor a színpadi szerzők – így többek között Farkas – prémiumát jelentősen csökkentették:

Egyénileg különösen sérelmesnek találom a fenti döntést, tekintettel arra, hogy azon kevesek közé tartozom, akik idestova 30 esztendeje a színpadi zene művészi volta és magasabb színvonala érdekében munkálkodom és munkálkodtam akkor is, amikor ez nem volt biztos bevétel, hiszen a magánszínházak kevesebbet, vagy éppen semmit sem fizettek. Szerénytelenség nélkül mondhatom, hogy olyan színpadi művekkel gazdagítottam a magyar zenés darabok számát (opera, daljáték, balett, operett), melyek külföldön is (Szovjetunió, Németország, Csehszlovákia, Lengyelország, Ausztria, Bulgária, Románia) dicsőséget és sikert jelentettek.

33 1962. október 10-én kelt levél a Pécsi Nemzeti Színháznak (kézirásos piszkozat).

34 1964. szeptember 17-én kelt levél a Győri Kisfaludy Színháznak.

35 1961. április 7-én kelt levél a Magyar Rádió és Televízió Zenei Osztályának. A levélben emlegetett összegek értelmezéséhez hasznos támpontot ad Péteri Lóránt tanulmánya: „Magyar zenészek az 1950-es évek második felében – emigráció és jövedelmi viszonyok”. *Korall: Társadalomtörténeti folyóirat*, 14. (2013) 51. szám, 161–185.

Munkámat mindig különös lelkiismeretességgel és gonddal végeztem, az egyes szerző-inknél ma is gyakorlatban lévő szokást, mely szerint a hangszerelést fix összegért mással végeztetik, de a jogdíjat maguk veszik fel, kizsákmányolásnak tartom; műveimben minden egyes hangjegy a magam munkája, és a jogdíjért keservesen megdolgozom. Az ember tragédiája zenéjét pl. ötször dolgoztam át gyökeresen, mindig új partitúrát készítvén, a Macbethét kétszer, az Ahogy tetszik zenéjét (mely a háborús események következtében elveszett) újra kellett írnom – de nemcsak a fővárosi színházak, hanem a jóval kisebb bevétellel kecsegtető vidéki színházak bármilyen igényét fáradságos áldozattal igyekszem kielégíteni. [...] Vajjon ezért büntetés jár? A prémium csökkentése? Helyesebb volna, ha a Hivatal inkább azt vizsgálná meg, hogyan lehetséges az, hogy kontár ú. n. „zeneszerzők”, akik a zeneszerzés kevésbé jövedelmező területein nem vitézkednek, kihasználva színházi karmesteri állásukat, színházukat hitbizomány módjára kihasználva, nívótlan, összetákolt, dilettáns kísérőzenéikért jelentős összegeket vesznek fel?³⁶

Farkas Ferenc „menedzseri” tevékenységét vizsgálva végül érdemes szót ejtenünk arról is, milyen gondossággal próbálta számon tartani a zeneszerző saját műveinek előadásait. Ennek a törekvésnek köszönhető a Farkas-kompozíciókat is tartalmazó koncertprogramoknak a hagyatékban fennmaradt tekintélyes gyűjteménye, amelyet gazdagítandó a komponista levelezőpartnereit rendre arra biztatta, hogy az efféle dokumentumokat – különösen, ha a hangversenyt számára nehezen elérhető (például külföldi) helyszínen rendezték – mennél teljesebben küldjék el neki. De az sem kerülheti el a figyelmünket, milyen gondossággal tanulmányozta Farkas a tévé- és rádióműsorokat is, hogy műveinek megszólalásai semmiképp se kerüljék el a figyelmét. Amit hallott, korántsem mindig volt ínyére: a Magyar Rádió és Televízió Zenei Osztályához intézett 1959. júliusi levelében például a *Furfangos diákok* című zenekari szvitjéből készült fúvószenekari átírat letiltását kérte, mivel az előzetes engedélye (vagy legalább utólagos jóváhagyása) nélkül készült, s ráadásul „a b) tétel 'Cigányzene' már címéből következtetve is, teljesen alkalmatlan fúvószenekari átírásra.”³⁷ De éppily határozottan reagált a zeneszerző, ha akár a nevét, akár kompozíciói címét helytelenül közölte a program – mint egy 1969 augusztusában kelt levelében kifejti: „Ebből erkölcsi károm feltétlenül, de anyagi károm is származhatik, mert az is megtörténhetett, hogy ilyen esetekben a Jogvédő Hivatalnál nem jelentették be a szerzőt (kisjogok).”³⁸

Az efféle helyreigazító levelek azonban a '60-as évek derekától megritkulnak, s csupán a '80-as évek közepe táján szaporodnak meg újra – ekkor azonban már egészen megváltozott tónusban és funkcióval. Míg korábban Farkas tényszerű korrekciókat – a szerző nevének és a mű címének kiigazítását – kérte számon az illetékeseken, a nyolcvanadik évén túl járó komponista már főként akkor ragad tollat (pontosabban ül le az írógéphez), ha neve kimarad egy-egy áttekintő jellegű műsorból vagy szövegből. Kroó Györgyön 1987 augusztusában például azt kéri számon, miért nem szerepel *A bűvös szekrény* a Szabolcsi Bence szerkesztette *Magyar*

36 1959. szeptember 19-én kelt levél a Szerzői Jogvédő Hivatal Igazgatóságának.

37 1959. július 29-én kelt levél a Magyar Rádió és Televízió Zenei Osztályának.

38 1969. augusztus 19-én kelt levél a Szerzői Jogvédő Hivatal Igazgatóságának.

zenetörténet német kiadásában,³⁹ szűk két esztendővel később pedig egy Breitner Tamás karmester 60. születésnapjáról megemlékező cikkből hiányolja a Farkas-ösbemutatók említését:

Hosszú életem folyamán kénytelen voltam megszokni, hogy nevem kimarad a sorból. A sílesiklás *slalom* figurájához hasonlítom ezt, melyben a póznákat ki kell kerülni. Én ilyen pózna vagyok, egész komoly gyűjteményem van ilyen kimaradásos cikkekből, de ebbe már régen beletörődtem.⁴⁰

A '90-es évek közepén Fittler Katalin kap egy sor hasonló szemrehányást: 1993 áprilisában Farkas a külföldi pályázatokon díjat nyert kompozíciók felsorolásában nem leli saját műveit, 1994 októberében a *Külföldön született magyar művek* című rádióműsorhoz fűzi hozzá a maga hiánylistáját, megint csak felemlgetve a „szlalom-hasonlatot”, a következő év júniusában pedig latin nyelvű műveinek jegyzékével reagál ismételt említetlenül hagyására, mondván: „megint egy 'slalom'-jelenség, azaz ismét megfélekezett rólam.”⁴¹ E levelekben azonban közös a rezignált hang – immár pusztá zsörtölődésekről van tehát szó, s nem a korábbi levelekből ismert, többé-kevésbé nyilvánvaló praktikus haszonnal is kecsegtető, „menedzser-szellemű” helyreigazításokról.

E feltűnő hangnemváltásra egyfelől természetesen Farkas magas kora kínál magyarázatot, legalább ennyire fontos azonban az újabb környezetváltozás: a zeneszerző pályájának fénykorával egybeeső Kádár-korszak megszokott – s ekképp minden korlátozottsága ellenére is biztonságot jelentő – világának fokozatos szét hullása. Amennyire levelezéséből megítélhetjük, Farkas nehezen feldolgozható stresszként élte meg a kulturális „olvasást”, így mindenekelőtt a könnyűzene fokozatos emancipációját. 1976-ban még habozás nélkül visszalépett a Zalai Esték egy decemberi rendezvényén való megjelenéstől, amikor a végleges program kéhez vételekor megdöbbenve konstataálta, hogy azon a Muzsikás együttes is szerepel;⁴² egy 1982-ben kelt levelében pedig „silány tákolmányok”-ként írja le a Sebő Együttes és a Kaláka versmegzenésítéseit⁴³ – a '80-as évek közepére azonban világossá vált, hogy a megvetett könnyűzene valójában már az általa évtizedek óta öntudatosan képviselt magaskultúra veszélyes riválisává nőtte ki magát. Nem véletlen, hogy a '70-es évek közepén komponált *Aspirationes principis* című kantatájának lemezfelvételét sürgető, 1986 januárjában kelt levelében Farkas éppen e konkurenciára tesz gúnyos utalást Köpeczi Béla miniszternek:

Már két esztendeje húzódik egy hanglemezem elkészítése, a tervet elfogadták, de – szerintük – „még nem rangsorolták”. A lemez egyik oldalán a Rákóczi-kantáta foglalna helyet. Szerettem volna ennek aktualitására a Hanglemezgyár figyelmét felhívni, de két he-

39 1987. augusztus 22-én kelt levél Kroó Györgyhez.

40 1989. április 11-én kelt levél Kroó Györgyhez.

41 Levelek Fittler Katalinhoz 1993. április 29-i, 1994. október 10-i és 1995. június 3-i keltezéssel.

42 1976. november 27-én kelt levél Horváth Józsefhez.

43 1982. szeptember 27-én kelt levél „Gabi”-nak címezve.

te hasztalan próbálok velük kapcsolatot teremteni, még arra sem tartanak érdemesnek, hogy visszahívjanak telefonon. Úgy gondolom, hogy ha a lemez még ez évben megjelenhetne, méltóképpen ünnepelhetné a Fejedelem emlékét, talán jobban, mint holmi dilettáns gitárosok, vagy esetleg egy rock-opera „Ferenc, a Rákóczi” címmel.⁴⁴

S bár az *Aspirationes* lemezfelvétele 1987-ben végül megjelenhetett, a zeneszerző világa már egyértelműen süllyedőben volt. Ugyanezen év november 2-án Kőmíves Jánosnak írt levelében Farkas egy saját műveit megszólaltató hangverseny teréről tesz említést, de nem hagy kétséget afelől, hogy az általa felvázolt koncepciónak valójában esélye sem volt a megvalósulásra:

Most ünnepli az itteni francia intézet 25 éves fennállását egy ócska sanzon esttel Koncz Zsuzsa és egy ordas dilettáns gitáros (Cseh Tamás) közreműködésével. Ahol egykor Lajtha László javaslatait követve, régi madrigálok, Debussy, Ravel, Honegger és más művek hangzottak el. Én azt hittem, hogy csak a mi ízlésünk zuhant a béka ... lába alá, de úgy látszik máshol is dívik a Kolozsvári-Grandpierre Emil által pontosan megfogalmazott „sokoldalúan megalapozott műveletlenség”. És én voltam olyan naiv, hogy javasolni akartam nekik egy „poètes françaises – musicien hongrois” estet, melyen Villon, Louise Labé, V. Hugo és Apollinaire megzenésítéseim, valamint trubadúr-dalok feldolgozásai szerepeltek volna... Erről le kell tennem.⁴⁵

S e fájdalmasan értetlen korszakban Farkas levelezésében izgalmas regressziót figyelhetünk meg: a '90-es években a zeneszerző több ízben is azon az apologetikus hangon kér támogatást műveinek, amellyel a '40-es évek egyik-másik levelében találkozhattunk. Amikor például 1992 márciusában A gyermek hazamegy című kantatájának bemutatását szorgalmazza a Transsylvania Alapítványnál (tapintatosan felemlégetve a felhasznált verset szerző Mórícz Zsigmond halálának közelítő 50. évfordulóját), levelét így zárja: „87. évem, Herder és kétszeres Kossuth díjjammal a vállamon kénytelen vagyok ily módon házalni.”⁴⁶ („Házalni”, hiszen a korábról ismerős „vigéckedni” szó az eltelt évtizedek alatt már kikopott a használatból.) Egy néhány hónappal később Kulka János karmesternek írt levélben pedig egy másik, hasonló értelmű terminussal találkozunk – „nem szívesen fordulok az önadminisztráció kétes eszközehez”⁴⁷ –, amely visszaköszön a Molnár Lászlónak, a Szegedi Nemzeti Színház zeneigazgatójának címzett 1993. márciusi levélben is: „Nem vagyok híve az önadminisztrálásnak, nehezen szántam magam rá, hogy ezt a levelet megírjam.”⁴⁸ A retorikus fordulatok visszatérte pedig elkerülhetetlenül Farkas fiatal- és időskori élethelyzetének hasonlóságára hívja fel a figyelmet: amint a '40-es évek kezdetén Farkas még nem a hazai zeneélet megkerülhetetlen figurája, a '90-es évek elején a 90. életéhez közelítő komponista már nem játszik központi szerepet a magyar zenei életben. Farkas pályájának delelője azonban éppen e két

44 1986. január 18-án kelt levél „Prof. Dr. Köpeczi Béla Miniszter Úrnak”.

45 1987. november 2-án kelt levél Kőmíves Jánoshoz.

46 1992. március 21-én kelt levél Ábrahám Dezsőnek, a Transsylvania Alapítvány elnökének.

47 1992. június 9-én kelt levél Kulka Jánoshoz. (Kiemelés tőlem, M. B.)

48 1993. március 18-án kelt levél Molnár Lászlónak.

periódus közé esik, arra az időszakra, amikor zeneszerzőként s egyúttal önmaga menedzsereként hasonló mentegetőzések nélkül, konok következetességgel képviselte érdekeit. Ahhoz, hogy egy „elátkozott generáció” tagjaként befutott, mégis magasra ívelő karrierjét a maga teljességében megérthessük, kompozíciói és tanári tevékenysége mellett pályájának ezt az aspektusát is behatóan elemeznünk kell.

ABSTRACT

BALÁZS MIKUSI

FERENC FARKAS THE MANAGER

The estate of composer Ferenc Farkas (1905–2000) has recently been donated to the Music Collection of the National Széchényi Library in Budapest. The estate includes a vast collection of letters which invites detailed reconsideration of the strategies that Farkas followed in ensuring material security as well as promoting his works throughout his long career. I argue that his needy early decades and his encounter with role models abroad (ranging from his teacher Ottorino Respighi to self-assured Danish craftsmen) contributed to Farkas’s determination to make a comfortable living as a composer while trying not to compromise his artistic principles. While in his early years the composer evidently felt embarrassed to ask for favors, later on he cleverly exploited the assistance of his wide-ranging circle of friends and professional acquaintances to have his works performed and published both inside Hungary and abroad. (In some of his letters Farkas clarified that acting as a „salesman” was by no means to his liking, but he felt prompted himself to put in the intensive work that more fortunate composers may have left to their publishers and agents.) The correspondence also suggests that Farkas consistently sought to pressurize publishers for higher royalties, and allows us a glimpse into his negotiations with the National Bank of Hungary so that he could keep some part of the foreign currency his compositions brought in from Western countries. Thus reconstructing the consistent „manager attitude” of Farkas allows us to resolve a seeming contradiction: while the composer considered himself as belonging to a „damned generation” the career of which was damaged by World War II and the ensuing segregation behind the Iron Curtain, in comparison to most of his Hungarian contemporaries he proved outstandingly successful.

Balázs Mikusi holds a PhD from Cornell University (Ithaca, NY), and has been head of the Music Department at the National Széchényi Library, Budapest, since 2009. Previously he studied musicology at the Liszt Academy (now University) of Music, and held Fulbright and DAAD fellowships, among others. His scholarly interests are wide-ranging: besides several publications related to 18th-century music (primarily Haydn and Mozart), he has dedicated a number of articles to 19th-century musicians (among others Mendelssohn, Robert and Clara Schumann, Carl Goldmark) as well as 20th-century composers (Bartók and Shostakovich). In recent years his research was recognized with the Széchényi Memorial Medal of the National Széchényi Library (2014) and the Bolyai Plaque of the Hungarian Academy of Sciences (2015).

Kelemen Éva

„AMIKOR SZÉKESFEHÉRVÁRON TRUBADÚR DALOKAT FORDÍTOTTÁL...”*

Farkas Ferenc és Weöres Sándor találkozásai

Farkas Ferenc zeneszerzői munkásságában jelentős szerepet töltött be a vokális zene, énekhangra írt kompozícióinak száma közel jár a négyszázhoz. Ahogyan azt számos alkalommal megjegyezte: két legkedvesebb műfaja a kórusdarab és a kíséretes szólódal volt. Az e műfajokban keletkezett alkotásaiban különlegesen sokágú kapcsolatot épített ki a magyar költészet nagy képviselőivel Balassitól Dsida Jenőig, Janus Pannonius latin nyelvű verseitől egészen Weöres Sándorig.¹ Mint egy interjúban fogalmazott:

Úgy válogatok a versek között, mint ahogy a festő járja a tájat témára vadászva. A költemény megzenésíthetőségét inspiráló erején kívül az dönti el, mennyire kínál számomra dallamlehetőséget. Sok kedves versebe „beletört a zongorám”. [Hiszen] a zeneszerző és a költő szándékának feltétlen találkoznia kell, mert hiába gyönyörű a táj, ha nem tudom belekomponálni festői fantáziámba.²

Weöres Sándor egyike volt azoknak a költőknek, akiknek verseibe nem „tört bele” Farkas zongorája, hosszú és termékeny művészbarátságuk mintegy fél évszázadon át tartott. Első alkotói találkozásukat a zeneszerző maga kezdeményezte az 1940-es évek elején, amikor Weöres hét szakaszból álló *Maláj ábrádj*aiból három strófát formált zongorakíséretes dallá. Mintegy öt évvel később látott napvilágot egyik legtöbbet énekelt dalciklusa *Tizenkét dal Weöres Sándor Gyümölcskosár c. kötetéből* címmel, ekkor készült el a vegyeskarra komponált *Rózsamadrigál* s az *Öt trubadúr dal*, közte a később kórusművé is átdolgozott *Hajnalnótával*. A két művész személyes találkozásait az 1940-es évek második felében Székesfehérváron megélt

* Az OSZK Zeneműtárának 2015. szeptember 10-én, Farkas Ferenc emlékére rendezett konferenciáján elhangzott előadás írott változata. A címben olvasható idézet forrása a zeneszerző 1963. február 26-án írt levele. Itt jegyezzük meg, hogy a szövegek közötti táblázatban feltüntetett adatok a Farkas-hagyaték feldolgozottságának pillanatnyi állapotát tükrözik. Az életmű teljes áttekintése után a két szerző „találkozásait” újabb tanulmányban foglalkozunk össze.

1 „Was bleibt aber, stiften die Dichter” – Tisztelegés Farkas Ferenc 90. születésnapján”. Berlász Melinda interjúja, 1995. In: *Vallomások a zenéről. Farkas Ferenc válogatott írásai*. Közreadja Gombos László. Budapest: Püski, 2004, 199–206, ide: 201.

2 *Zene, Dzsida-versekre. Farkas Ferenc – muzsikáról és költészetről*. Dalos Gábor interjúja., 1984. In: uott, 168–70, ide: 169.

közös mindennapok mélyítették évtizedeken át tartó barátsággá, s ez a barátság – bár együttléteik az idő múlásával megritkultak – csak a költő halálával szakadt meg. Alkotóművészi kapcsolatuk azonban tovább élt: Farkas Weöres-kompozícióinak sorát az 1990-es évek közepének kórusdarabjai, a *Haláltánc* (*Danse macabre*) és a *Sírfelirat*, valamint dalai, a *Régi temető* zárják.

A személyes együttléteken és az alkotóművészi kapcsolatokon túl azonban a két művész találkozásainak létezhet még egy tágabban értelmezhető, elvontabb formája is. Egy harmadik dimenzió, mely a Farkas-tanítványok művészetében keresendő. Azokéban, akik ugyancsak szívesen nyúltak Weöres költészetéhez, s e tekintetben mesterük alkotásai akár mintaként is szolgálhattak számukra. Jelen tanulmány nem vizsgálja részleteiben ezeket a szerteágazó, tág kapcsolatrendszereket, ám néhány komponistára e helyütt mégis utalnunk kell. Kocsár Miklós például már főiskolás éve alatt kamaraegyüttessel kísért dalsorozatot komponált Weöres *Rongyszőnyeg*-ciklusának verseire – a *Gyümölcskosáréra* emlékeztető hangszereléssel.³ De említhetjük Szokolay Sándor *Istár pokoljárása* című oratóriumát,⁴ Petrovics Emil *IV. kantátáját*⁵ vagy Jeney Zoltán nagyszabású *Halotti szertartását*.⁶ Emellett semmiképp sem feledkezhetünk meg Ligeti Györgyről, aki először 1946-ben merített Weöres költeményeiből (*Táncol a hold, Kalmár jött nagy madarakkal*),⁷ s aki élete során – egykori tanárához hasonlóan – vissza-visszatért annak költészetéhez. 1956-os emigrációja után ő volt az egyetlen magyar költő, akit megzenésített (*Magyar etűdök*, 1983); egyik utolsó befejezett műve, a *Síppal, dobbal nádihegedűvel*⁸ is Weöres-versre készült.

Párhuzamos életrajzok

Weöres Sándor élete a háború után egy-két évvel nem volt más, csak „ragyogó üres bámulás, semennyi szavas költemény”.⁹ Bizonytalan körülményei hol Pécsre, hol Pápára, hol Budapestre, hol pedig Székesfehérvárra sodorták, s habár 1946

3 *Rongyszőnyeg*. Szólóhangra és kamaraegyüttesre (fuvola, hegedű, brácsa, cselló). A kompozíciónak – akárcsak Farkas *Gyümölcskosarának* – van egy zongorakíséretes változata is; mindkét műalak 1956-ban készült, s egyaránt kéziratban maradt. A tételek: *Túl-túl messze túl, Bibic csibe, Lassú szél, A kicsi kigyó, A szürke varjú, Őszi éjjel – Őszi ködben*.

4 *Istár pokoljárása*. Oratórium Weöres Sándor versére nyolc tételben. Női karra, szóló énekhangokra, vegyeskarra, beszédhangra, szavalókarra, orgonára és nagyzenekarra (1960). Vers: *Istár pokoljárása* (Babyloni rege), 1939. In: Weöres Sándor: *Egybegyűjtött költemények*, I–III. Szerk. Steiner Ágota. Budapest: Helikon, 2013 [a továbbiakban WEK], I. 205.

5 *Mind elmegyünk...* Női karra és kamarazenei karra (1980). Vers: *Pavane*, 1979. In: WEK III. 147.

6 *Halotti Szertartás*. Szólóhang(ok)ra, kórusra és zenekarra (2005-ig folyamatosan). Vers: *Második szimfónia. Mária siralma*, 1936. In: WEK I. 193; *Szent György és a Sárkány*. Tragikomédia, 1965. Jeney kedves tanárától ugyancsak Weöres Sándor-versre komponált művel, a *Talizmán* (*Farkas Ferenc emlékére*) című dallal búcsúzott. Vers: *Talizmán*, 1979. In: WEK III. 138.

7 *Rongyszőnyeg* (93 és 106), 1941. In: WEK I. 306., 311. Ligeti 1946-ban – éppen Farkas révén – személyesen is megismerkedett a költővel.

8 *Síppal, dobbal nádihegedűvel*. Hét dal mezzoszopránra és ütőegyüttesre (2000). Tételek: *Fabula, Táncdal, Kínai templom, Kuli, Alma álma* (Tizenkettedik szimfónia), *Keserédes* (67. magyar etűd), *Szajkó*.

9 Levél Fülep Lajosnak. Csöngő, 1947. június 30. In: Weöres Sándor: *Egybegyűjtött levelek*, I–II. Szerk. Bata Imre, Nemeskéri Erika. Budapest: Pesti Szalon–Marfa Mediterrán Könyvkiadó, 1988, I. 294. szám.

őszétől néhány nyugalmasabb hónapot tölthetett a csöngői szülői házban, félő volt, hogy az élet újra és újra dobálni fogja őt „Kukutyintól Kutwabagosig”.¹⁰ A sok viszontagság után végül Kukutyin – vagy ha úgy tetszik Kutwabagos – ismét Székesfehérvár lett, ahol 1947. április 22-től a város szabadművelődési segédtitkáraként dolgozott, majd június 1-től a múzeum vezetésével bízták meg. Mivel azonban a muzeológiához nemigen értett, alig törődött a gyűjteménnyel; leginkább italozással, udvarlással ütötte el napjait, s ha hihetünk a városi legendának, baráti társaságban még tenyérjóslással is foglalkozott.¹¹ Életmódját szűkebb környezete többnyire elnéző megértéssel fogadta; kedves, kissé gyermekded lényét szerették a fehérváriak. Eleinte ő is jól érezte magát. „A városka szép, nyugalmas [...] és csöndesen el lehet dűnyyögni itt” – írta június elején Jékely Zoltánnak.¹² Ám ez a nyugalom igen hamar unalommal sekélyesült, s a fenti sorok írása után alig néhány héttel Füst Milánnak már így panaszkodott:

Milán Bácsi, Kedvesem,

Köszönöm leveledet; örömmel látom, hogy a jó kedélyed minden baj közepette is megvan, sőt emelkedik. Nagy örömmel tennék eleget kedves hívásodnak, de én is ketrec-félében vagyok. Állást vállaltam Székesfehérváron és munkaköröm most van kialakulóban. Kedélyem igen rohadt, lankadt, elhasznált; olyanformán érzem magamat, mint egy villamosjegyet, amelyet háromszor lukasztottak, aztán eldobtak, aztán valaki fölszedte és az egyik lukat valahogy becsinálta és most újra utazik vele. Azzal vigasztalódom, hogy „Változtatnod nem lehet” című kötetedet olvasom gyakran. [...]

Minden jót Milán Bácsi! Hálás szerető öcséd

Alekszandr Krasznij

1947. júl. 15.¹³

Weöres életének kisvárosi intermezzója nem tartott soká. Végül nem lett belőle múzeumigazgató, és szabadművelődési felügyelőként sem működött. Nagy öröme ugyanis megkapta a régóta áhított olaszországi ösztöndíjat, s immár friss házasként feleségével, Károlyi Amy költőnővel 1947 novemberében Rómába utazott. Mire azonban hónapok múltán hazatért Itáliából, a fordulat évének hivatalos kultúrpolitikája elfelejtette, verseinek kiadását ellehetetlenítették, s a költőt több évre kirekesztették a hazai irodalmi élet fő sodrából.

Aligha meglepő, hogy ezekben az esztendőkből Farkas Ferenc ugyancsak nehéz élethelyzetben volt. Jóllehet a háborút követően vele szemben lefolytatott igazolási eljárás során személye ellen különösebb kifogás nem merült fel, megítélése a művészeti élet néhány vezetője részéről mégis bizonytalan maradt. Sőt, „egy kis

10 Levél Fülep Lajosnak. Csöngye, 1947. február 27. Uott, I. 292. szám.

11 „A hölgyek nagy érdeklődéssel tárták eléje tenyerüket s a szerény költő úgy mondta meg az igazságot, ahogy a vonalakból kiolvasta. Egy-egy hölgy még akkor is ott tartotta előtte a tenyerét, amikor már régen másról beszélt” – írta Ormos Gerő a Fehérvári Kis Újságban.

12 Székesfehérvár, 1947. június 9. In: *Egybegyűjtött levelek*, II. 568. szám.

13 Uott, II. 537. szám.

hajsza” is indult ellene.¹⁴ Igen komoly megélhetési gondjai voltak, komponálni nem tudott. „Az újabb művek gyéren folydogálnak a kezem alól, hiszen fűtetlen lakásban, vagy a zsúfolt és a kisbaba miatt befűtött egyetlen meleg szobában, zajban nem igen fog az ihlet” – fogalmazott Fejős Pál filmrendezőnek írt levelében.¹⁵ Biztosabb egzisztenciát, ám ambícióinak semmiképp sem megfelelő, s így csak átmenetinek tekintett megoldást jelentett számára, amikor Székesfehérvárra került, ahol az újonnan felállítandó Állami Zenekonzervatórium megszervezésével és vezetésével bízták meg.

A városba 1946 szeptemberében megérkezett Farkas gyorsan, határozottan és hatékonyan dolgozott. Nem volt számára ismeretlen a feladat, hiszen korábban már a kolozsvári Zenekonzervatóriumot is vezette. Céltudatos munkája eredményeként az 1946 decemberétől szolgáltatételre behívott tanári karral a következő év januárjában már meg tudták tartani a felvételi vizsgákat, és alig néhány hét elteltével megindulhatott a rendszeres oktatás. Farkas összhangzattant és zeneszerzést, később egyetemes zenetörténetet és énekgyakorlatot tanított. A tanári kar tagja volt Waldbauer Iván¹⁶ és rövid ideig Somfai László¹⁷ is, ő a szolfézstanítás mellett a zeneiskolai előképzősök osztályát is vezette.¹⁸ A konzervatórium tanárai rendszeresen részt vettek a város zenei életében, és önálló hangversenyen is bemutatkoztak. A tanítás hivatalos megkezdése után két nappal, 1947. február 8-án megtartott koncert műsorán két Farkas-bemutató is szerepelt: az 1940-ben készült *Három burleszket* Waldbauer Iván zongorázta, a Petőfi-versre komponált *Alkonyt* pedig Somfai László vezényletével és a szerző zongorakíséretével a Székesfehérvári Kamarakórus szólaltatta meg. Akárcsak Kolozsvárott, Farkas itt is szervezett *Collegium Musicum*okat. Az 1947. május 21-i esten preklasszikus mesterek műveivel ismerkedhettek meg az érdeklődők. Ez alkalommal a komponista maga tartotta a bevezető előadást, a szemelvények illusztrálásában a teljes tanári kar, alkalmi kamarazenekar és a városi kamarakórus vett részt. Egy évvel később, 1948. június

14 „Közben egy kis hajsza is indult ellenem, aminek a hullámai már elültek ugyan, de azért néha-néha újabb hullámok jönnek, ami elegendő arra, hogy az embernek amúgy sem nagyon stabil lelkingugalmát egy időre megzavarja.” Gépiratos levélfogalmazvány Székely Zoltánnak. Székesfehérvár, 1946. november 3. Farkas Ferenc hagyaték. Levelek. Országos Széchényi Könyvtár, Zeneműtár.

15 1946 szeptembere előtt. Gépiratos levélfogalmazvány, a zeneszerző ceruzás feljegyzésével: *Paul Fejős The Viking Found / 10 Rockefeller Plaza / New York NY USA*. Farkas Ferenc hagyaték. Vegyes dokumentumok. Országos Széchényi Könyvtár, Zeneműtár.

16 Waldbauer Iván (1923–2012) zongoraművész, Bartók-kutató, Waldbauer Imre hegedűművész fia. 1947 végétől az Egyesült Államokban élt, ahol neves egyetemek (New England Conservatory, Vassar College, Cornell University, Brown University) zongoratanszékének professzora lett.

17 Somfai László (1907–1972) író, kórusvezető, pedagógus. 1938–1947 között Székesfehérváron tanított. Megszakításokkal a szegedi *Tiszatáj* szerkesztője és az Írószövetség szegedi csoportjának vezetője volt, majd ismét tanárként dolgozott. A Székesfehérvári Kamarakórust és a szegedi Pedagógus Kórust vezette. Somfai László zenetörténész édesapja.

18 Székesfehérvári emlékeit felidézve a zeneszerző több alkalommal említette, hogy a konzervatórium tanárainak kiválasztásakor, illetve a tananyag összeállításában kikérte Kodály Zoltán véleményét is. Tanácsát megfogadva Farkas egyike volt azoknak, akik az országban bevezették a szervezett előképzős énekkoktatást.

14-én már Farkas növendékei, az egyetemes zenetörténeti melléktárgy hallgatói szerepeltek: előadásokat tartottak, és maguk mutatták be a zenei példákat is.¹⁹ Farkas igen intenzíven dolgozott, az iskolai munka és a komponálás mellett vezette a fehérvári MÁV-férfikart, részt vett a városban működő Vörösmarty Társaság zenei osztályának munkájában, s nemcsak a városi, hanem a Fejér megyei szabadművelődési tanács is tagjai sorában tudhatta. Élete lassan rendeződött, s 1947 áprilisában már ezt írhatta:

Most már lassan elmúlnak a viharok a fejem felől, [1946.] szeptember óta itt-ott műsorra tűzük műveimet, novemberben a Bliss angol komponista tiszteletére rendezett reprezentatív koncerten ment egy új dalciklusom (Weöres Sándor versére, kamarazene kísérettel),²⁰ decemberben már dirigáltam is a rádióban.²¹

A személye körüli viharok elmúltával az addig hallgatólagos szilenciummal sújtott Farkas műveit ismét játszani kezdték, s a fővárosban hamarosan bemutatták néhány korábban komponált, nagyszabású darabját is. Az 1945-ben keletkezett *Musica Pentatonica* Ferencsik János vezényletével szólalt meg 1947 nyarán,²² a Dsida Jenő-versekre komponált *Szent János kútját* (a későbbi *Cantata* líricát) a Székesfehérváros Zenekarral Somogyi László mutatta be 1948. május 31-én, s ugyancsak ő vezényelte a Művészeti Tanács által díjazott, frissen írt *Márciusi szvitet*.²³ A teljes egészében Székesfehérváron komponált *Zongoraconcertinót* Solymos Péter közreműködésével adták elő.²⁴ Farkas mindemellett Török Erzsébet dalénekesnő népdalestjeinek zongorakísérőjeként számos hangversenyen fellépett, e minőségében rendszeresen közreműködve a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium által vidéken szervezett irodalmi és zenei ismeretterjesztő előadásokon, a „demokrácia kultúrnapjai”-n is. A többnyire neves művészek részvételével megtartott műsoros esteken Bartók- és Kodály-művek, valamint aktuális népdalfeldolgozások mellett gyakran saját dalkompozíciói is megszólaltak.

A zeneszerző két évig maradt Székesfehérváron, s habár ottléte sokak szerint komoly nyeresége volt a város ébredező zenekultúrájának, munkálkodása nem

19 A Székesfehérvári Állami Zenekonzervatórium tájékoztató jelentése az 1946/4. és az 1947/48. iskolai évről. Összeállította Hermann László. Székesfehérvár, 1948.

20 *Gyümölcsösár*. Farkas szerint a teremben olyan hideg volt, hogy a pódiumot külön fűtötték, butángázzal. Az esten részt vett Weöres Sándor is. Arthur Bliss (1891–1975) november 26-tól december 5-ig tartózkodott Magyarországon. A hazai zenei élet nagy várakozással fogadta: a tiszteletére rendezett hangversenyen kívül a Fészek Klubban kamaraestet adtak műveiből. Zongoraversenyét – a szerző vezényletével – Böszörményi Nagy Béla és a Székesfehérvárosi Zenekar szólaltatta meg.

21 Gépiratos levélfogalmazvány Kemény Jánosnak. Székesfehérvár, 1947. április 30. Farkas Ferenc hagyaték. Levelek. Országos Széchényi Könyvtár, Zeneműtár. Kemény János (1903–1971) író 1941–1944 között a Kolozsvári Nemzeti Színház főigazgatója volt, ahol a zeneszerző ezekben az években mint karigazgató működött.

22 Új szerzők – új művek (Magyar szerzők bemutató estje), 1947. június 16. Zeneakadémia.

23 Az 1848–1948-as centenáriumi évre készült művek bemutatója, 1948. november 22. Zeneakadémia.

24 Nemzetközi Zenei Verseny és Ünnepségek Bartók Béla halálának harmadik évfordulója alkalmából. Modern magyar komponisták [3.] zenekari estje, 1948. október 27. Zeneakadémia.

1946

MAGYAR ZENEMŰVÉSZEK SZABAD SZERVEZETE

Csütörtökön, november 28-án este 1/27 órakor
a Forum Club hangversenytermében

MAI MAGYAR ZENE

ARTHUR BLISS ittléte alkalmából

Műsor:

1. **ARTHUR BLISS** bevezetője
2. **JEMNITZ SÁNDOR** Szonáta szólóbrácsára
Allegro
Lento
Allegro vivo **Lukács Pál**
3. **KADOSA PÁL** a. Hat kis preludium
(„... mais il faut cultiver notre jardin”)
b. Rapszódia **Kadosa Pál**
4. **SZABÓ FERENC** II. Szonáta szólóhegedűre
Moderato
Andante
Allegro moderato **Garai György**
5. **FÁRKAS FERENC** Dalok a Gyümölcskosár c. ciklusból
(Weöres Sándor: gyermek-verseire). Gáspár - Marasztalás - Falusi reggel - Mondóka - Altató - Száncsengő - Békakirály - Déli felhők
Török Erzsébet
Garai György
Banda Ede
Beider Béla
Farkas Ferenc
6. **VERESS SÁNDOR** II. Szonáta hegedűre és zongorára
Rubato - Andantino con moto
All ungherese **Zathureczky Ede**
Veress Sándor

Szünet.

7. **LAJTHA LÁSZLÓ** Szonáta csellóra és zongorára
Halottisirató 1940-ben
A főklyák balladája **Banda Ede**
Zempléni Kornél
8. **KADOSA PÁL** Népdalkantáta
Török Erzsébet
Garai György
Banda Ede
Beider Béla
9. **BARTÓK BÉLA** Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre
Assai lento - Allegro moderato
Lento ma non troppo
Un poco più andante
Allegro non troppo **Kadosa Pál**
Antal István
Schwarcz Oszkár
Vigdorovits Sándor

Vez.: **BLUM TAMÁS**

ARTHUR BLISS zenekari hangversenye november 27. helyett december 4-én lesz a Zeneakadémiában.
II. részt vezényli: **Samogyi László**

Rendezői: „**KONCERT**” hangversenyvállalat: **KUN IMRE** igazgató
IV. Váciutca 23. Telefon: 183-378.

Műsor ára: 1.— forint

1. fakszimile. Az Arthur Bliss angol zeneszerző tiszteletére rendezett hangverseny műsora. (OSZK Zeneműtár. Farkas Ferenc hagyaték. Műsorlapok)

mindig volt mentes az intrikáktól.²⁵ Farkas maga is úgy érezte, hogy egyre inkább túlnő a városon; 1948 nyarára „fehérvárfóbiája” kezdett monumentális méreteket öltetni. S miután az addigi polgármester, Gáspár János helyére egy „sofőr” került, minden igyekezete arra irányult, hogy elhagyhassa a várost.²⁶ Nem kívánczolt

25 Egy alkalommal (a zeneszerző távollétében) botrány tört ki egy városi koncerten, melynek szervezői megjegyzéseket tettek a konzervatóriumra, illetve Farkasra. A sebtiben összehívott koalíciós kultúr-bizottság és a zenei bizottság kiállt az iskola és vezetője mellett, s a „kompárt megbízottja” kijelentette, hogy ők minden erejükkel ragaszkodnak a zeneszerzőhöz, „kitekerik akárki nyakát”, aki piszkálni meri. Ormos Gerő levele. Székesfehérvár [1947]. Farkas Ferenc hagyaték. Levelek. Országos Széchényi Könyvtár, Zeneműtár.

26 Farkas 1948. június 21-én kelt levele Szöllősy Andrásnak. Farkas Ferenc hagyaték. Levelek. Országos Széchényi Könyvtár, Zeneműtár.

feltétlenül Budapestre, szívesebben ment volna Olaszországba. Másoké mellett bírta a Rómában tartózkodó Weöres szavát is, aki ígérte, hogy barátja érdekében beszél majd az ottani Magyar Akadémia vezetőivel. Az ugyancsak épp Rómában lévő Szőllősy András is megpróbált segíteni, de sem ő, sem pedig „Sanyika” nem járt sikerrel. Farkas végül 1948 késő őszen tudott visszatérni a fővárosba, ahol előbb a Színművészeti Főiskolára, majd a Zeneakadémiára került. A távozása kapcsán megfogalmazott konzervatóriumi kommuniké szerint „hivatali és tanári teendőinek odaadó ellátása mellett zeneszerzői sikereit tovább öregbítette és távozása óta is élenjáró művésze a haladó szellemű magyar muzsikának.”²⁷ Élenjáró művészetét a hivatalos kultúrpolitika hamarosan Kossuth-díjjal honorálta, s a komponista megbecsült, sokat foglalkoztatott szereplője lett a magyar zenei életnek.

A Gyümölcskosár

Farkas Ferenc és Weöres Sándor 1946 ősztől 1947 őszéig, kisebb-nagyobb megszakításokkal, közel egy évet töltött együtt Székesfehérváron. Minthogy egy időben mindkettejük szállása a konzervatórium épületében volt, nap mint nap találkoztak. Közösén látogatták a város nevezetes Móri borozóját is, ahol a remek ital mellett friss szerzeményeikről, költészetről, művészetekről beszélgettek. Weöres nagyon közvetlen ember volt, hihetetlen irodalomismerettel, valóságos tudásrengeteggel bírt. Szípkázó szelleme, kultúrtörténeti tájékozottsága, művészetismerete nagy hatással volt a zeneszerzőre, aki éppen ezért bizalommal játszotta el neki frissen készült kompozícióit: *Zongoraconcertinójának* a költő volt az első közönsége. Sokat dolgoztak együtt, és munkakapcsolatuk olyan közvetlen volt, hogy a komponista máig egyik legnépszerűbb kórusdarabja, a *Rózsamadrigál* szinte már a vers (*Rózsák dalai*) befejezésének pillanatában elkészült. A költő szövegfordításai a konzervatórium egyik kis szobájának pianója mellett, ugyancsak a zenei gondolat megszületésével párhuzamosan formálódtak rímekké. Így volt ez az *Öt trubadúrdallam* esetében is: Weöres a szóvariánsokat pillanatokon belül az alakuló zenei szövehez alakította.

A közös életmű szempontjából szimbolikus értékű versmegzenésítések, a *Gyümölcskosár*-dalok java azonban már a zeneszerző Székesfehérvárra érkezése előtt elkészült. Farkas e kamaraegyüttessel, később zongorával kísért apró remekművekhez főként a költő azonos címmel megjelent első gyermekvers-összeállításából válogatott (2–3. *faksimile a 396–397. oldalon*). Ismeretes, hogy Weörest már pályája kezdetétől komolyan foglalkoztatta a „gyermek-pedagógia”. Ám ő, sokakkal ellentétben, nem „kezdetleges, együgyű lénynak” tekintette a gyermekeket. Nem leereszkedni, sokkal inkább felemelkedni igyekezett hozzájuk, hogy így közelebb kerüljön kristályosan egyszerű, értelmén kívüli, ősi fantáziavilágukhoz. 1944 elején Trencsényi-Waldapfel Imre biztatására korábban megjelent verseiből (részben a

27 A Székesfehérvári Állami Zenekonzervatórium tájékoztató jelentése az 1948/49. iskolai évről. Összeáll. Hermann László. Székesfehérvár, 1948.

Medúza kötet *Rongyszőnyegéből*) összeállított egy gyermekvers-antológiát, amelybe húsz versét válogatta egybe. Kötetének céljáról így írt:

Bár gyermekverseim nem oktatják a gyermeket semmire, mégis célzatosak: nem a tartalmukkal nevelnek, hanem a kisugárzásukkal. Ezek a versikék, ritmusukkal és plasztikus képeikkel, annyira szuggesztívek, hogy beleforrnak a gyermek lelkivilágába s ott olyanféle egyensúlyozó szerepet nyernek, mint egy óraműben a rubinkő. E gyűjtemény másik, nagyon egyszerű és nyilvánvaló célja: hogy már a gyermeknek is esztétikumot adjon és hozzászoktassa; korán fölébressze a művészet iránti vágyat s az ízlést. Harmadik cél: olyan művet adni a kisgyermek kezébe, mely őt egész életén végigkísérhesse, bármelyik életkorban gyönyörködhessek benne. Azt hiszem, ez az első olyan gyermekvers-sorozat, mely a legteljesebb művészi s művészet-pedagógiai igényrel készült. Hogy célját betölthesse, ehhez szükséges, hogy olyan illusztrátor társuljon a versekhez, aki a festészet terén csinálja meg ugyanazt az egyszerű és nagygényű munkát. Ilyen ember Magyarországon ma csak egy van: a pécsi Martyn Ferenc.²⁸

Az összeállítás az eredetileg tervezett formában nem jelent meg. Helyette 1946 elején, apró változtatásokkal és pótlásokkal, Hintz Gyula rajzaival napvilágot látott a *Gyümölcskosár*-kötet.²⁹ A könyvecskéből Farkas elsőként az *Altatódalt* zenésítette meg, amely 1946 áprilisában készült el fia, András első születésnapjára. Tetszett neki ez a felnőttek számára is tanulságos gondolatokat közvetítő versfüzér, s az év tavaszán és nyarán folyamatosan dolgozott több szakaszának dallá formálásán. A kész kompozíciók némelyikével a székesfehérvári közönség is hamarosan megismerkedhetett. Bemutatásukra 1946 késő őszen, a Fehérvári Művészeti Hét irodalmi estjén került sor, melyen Weöres maga is felolvasott. Az est folyamán Kassák Lajos és Jankovich Ferenc saját verseiből adott elő néhányat, előadást tartott Kosztolányi Dezsőné Harmos Ilona, Somfai László pedig egy elbeszélésével örvendeztette meg a hallgatóságot. Török Erzsébet Kadosa Pál Kassák-dalait és Farkas Weöres-megzenésítéseinek frissen elkészült darabjait szólaltatta meg – a komponisták zongorakíséretével.³⁰ A költő igen kíváncsi volt dalai előadására,³¹ s talán nem járunk messze az igazságtól, ha azt feltételezzük: ezen az esten néhány versikét (esetleg ráadásként) a megzenésítettek közül is elmondott. A négytagú kamaraegyüttessel kísért változat ősbemutatójára ugyanebben a hónapban, Budapesten került sor.³² Tervezték a nagy tetszést aratott dalok rádióbemutatóját is, ez

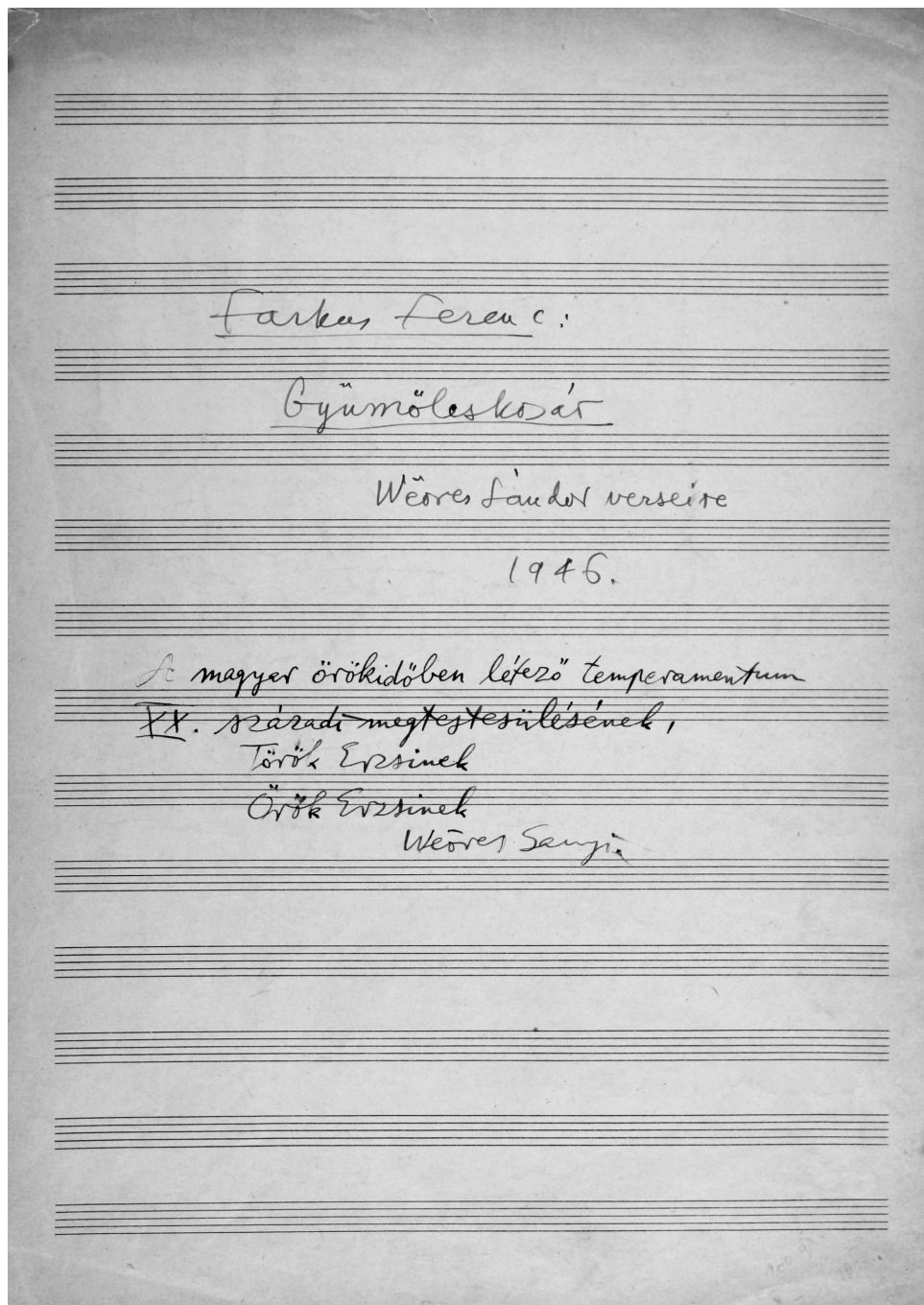
28 1944. február 11. In: *Egybegyűjtött levelek*, II. 628. szám. Trencsényi-Waldapfel Imre (1908–1970) irodalomtörténész, egyetemi tanár. 1938–1947 között (megszakítással) az Új Idők Irodalmi Rt. munkatársa, az Új Idők Könyvtára és a Művelődés Könyvtára segédszerkesztője, ifjúsági kiadványainak lek-tora.

29 Weöres korábban az „Örök játszótárs – gyermekeknek és felnőtteknek” címet javasolta. A *Gyümölcskosár*nak 1946 óta nem volt újabb kiadása; az utókor számára csak Farkas dalciklusa őrizte meg a címet.

30 Székesfehérvári Művészeti Hét. 1946. november 24–30. Az irodalmi estre november 24-én került sor a Ciszterci Gimnáziumban.

31 „Kedves Ferim [...] Szíves invitálásokat örömmel elfogadom és a nov. 24-i szereplést vállalom; igen kíváncsi vagyok a Gyümölcskosár-dalok előadására.” Weöres levele Farkas Ferencnek, Csöngé, 1946. november 13. Faksimiléjét lásd: *Vallomások a zenéről*, 188.

32 Ld. a 20. jegyzetet.



2. fakszimile. Farkas Ferenc: Gyümölcskosár (1946). A szerzői autográf címlapja, Weöres Sándor Török Erzsébetnek szóló soraival. (OSZK Zeneműtár. Farkas Ferenc hagyaték. Hangjegyes kéziratok.)

Bekakrál

9.

10.

3. fakszimile. Farkas Ferenc: Gyümölcskosár, az énekszólám részlete. A 10. számú dal, a „Potyka harcsa...” ki-maradt a sorozat végleges változatából. (OSZK Zeneműtár. Farkas Ferenc hagyaték. Hangjegyes kéziratok.)

azonban nem várt nehézségekbe ütközött, ugyanis a zeneszerző szilenciumának lejárta után a Rádió vezetősége továbbra is elzárkózott kompozíciónak előadása elől. A bemutatót szorgalmazó Magyar Zeneművészek Szabad Szakszervezete hiába bírta a Rádió Zenei Osztályának élén álló Lajtha László írásos állásfoglalását, melynek értelmében a Farkas-művek megszólaltatása ellen semmi kifogás nem merülhet fel, más hivatali emberek ezt nem vették figyelembe. A szakszervezet vezetőségét kezdetben azzal az indokkal beszélték le az előadásról, hogy a bemutatóra majd máskor, egy Weöres Sándor-est alkalmával kerül sor. Később azonban hivatalosan arról értesítették Farkast, hogy az adást bizonytalan időre elhalasztották – habár neki és a költőnek érvényes szerződése volt. Személyesen azt is közölték vele, hogy a dalok előadása egyszer s mindenkorra elmarad, művei nem kívánatosak a Rádióban.³³ A *Gyümölcskosár*-ciklus részletei végül 1948. február 2-án szólalhattak meg a *Magyar muzsika a Rádióban* című, több szerző új kompozícióját bemutató műsorban. Török Erzsébet énekelt, Balassa György klarinéton, Garay György hegedűn, Mihály András gordonkán játszott – a zongoránál, mint számtalan más alkalommal, maga a szerző ült.³⁴ A dalciklus zongorakíséretes formája rövidesen nyomtatásban is megjelent a Püski Kiadó gondozásában. A füzet borítóját Illés Árpád festőművész, Weöres közeli barátja illusztrálta. A megjelenés feltételeit a zeneszerző 1947. október 30-án foglalta írásba, s minthogy a kiadvány csak előfizetők számára készült, élénk propagandát fejtett ki annak érdekében, hogy minél több kotta találjon gazdára. Veress Endre pécsi énekest, aki maga is szívesen előadta volna a dalokat, például arra kérte, hogy a helyi sajtóban is népszerűsítse a készülő kiadványt. A hírverésnek azonban sajnos éppen ez a leghatékonyabb módja kudarcba fulladt, noha Veress hosszasan fáradozott a megvalósításán. „Megígérték, de úgylátszik erre nincsen hely a bűnügyi riport, sport és más hirdetések túlterhelése miatt” – írta.³⁵

Farkas közeli barátai és művésztársai nagy lelkesedéssel fogadták a *Gyümölcskosarat*, dicsérve az apró versekből született kis remekműveket. Kedvelték a koncertlátogatók is: az olykor játékos, olykor lírai, meseszerű, finom mívű kompozíciók a demokrácia kultúrnapjainak hála, hirdetés és – tegyük hozzá – rádióbemutató nélkül is hamar ismertté váltak országszerte. De külföldön élő muzsikuskollégák is igyekeztek műsorukra tűzni a sorozatot. Rómában Takács Jenő zeneszerző, Weöres Sándor közeli barátja szorgalmazta a dalok előadását, a tengerentúlon pedig Waldbauer Iván, aki 1948 júliusában a Boston közelében fekvő Somerville-ből az alábbiakról tájékoztatta a zeneszerzőt:

33 Ld. a Szakszervezet 1946. november 5-én kelt, 286/1946. számú levelének másolatát. Farkas Ferenc hagyaték. Levelek. Országos Széchényi Könyvtár, Zeneműtár.

34 Külföldi közönség elsőként az osztrák rádió 1949. január 22-i adásában hallhatott *Gyümölcskosár*-dalokat. Az *Altatódalt* és a *Száncsengőt* Koltay Valéria énekelte Arányi-Aschner György zongorakíséretével.

35 Pécs, 1947. április 27. Farkas Ferenc hagyaték. Levelek. Országos Széchényi Könyvtár, Zeneműtár. Veressnek a nyár folyamán mégis sikerült egy újsághirdetést kieszközölnie, s később maga is megvette a kottát.

Talán érdekelni fog, hogy a „Gyümölcskosár” Párizsban van már, ahol Kéri Szántó Imre (a néhai unokaöccse) fordítgatja ezeket angolra. Amint visszakapom őket, megkártyázok egy előadást a New England Conservatoryban, s ha neked nincs kifogásod ellene megpróbálom elhelyezni egy itteni kiadónál. Ez utóbbi persze nem sok reménnyel kecsegtet, de „mit lehet tudni” alapon megkísérlem. Mutatóba ideírom az első három fordítás[t], s Imrével együtt nagyon örülnénk, ha megtennéd észrevételeidet.³⁶

A *Kőbeka* szövegéhez Waldbauer maga is hozzáfűzött egy apró változtatást: a *Slowly walks the marble toad* formában fordított *A kőbeka lassan ment* sorban a *marble toad* helyett a „hangzás és a humor kedvéért” a *marble frogot* javasolja (4a, b fakszimile a 400. oldalon). A Párizsból időközben ugyancsak megérkezett további fordításokat (*Gáspár*, *Ládika* és *Marasztalás*) viszont már nem tudta a zeneszerzővel megismertetni, mivel épp költözött, és a fordítások a koffere „fenekén” pihentek. Pillanatnyi ismereteink szerint ezek a szövegek a későbbiekben sem jutottak el Magyarországra, s az évek múltával feltehetően el is kallódtak a zongoraművésznél.

A sorozat hallatlan népszerűségét kihasználva Farkas a következő évtizedek során – más kompozícióihoz hasonlóan – a *Gyümölcskosár*nak is elkészítette több, az eredetivel azonos értékű változatát. Jelenleg a mű hatféle letétjét ismerjük, ám a szerzői hagyatékából előkerült autográf-töredék – a sorozat utolsó dalának, a *Déli felhőknek* vegyes karra átdolgozott befejező szakasza – azt sejteti, hogy a komponista tervezte egyes tételek, sőt talán a teljes dalciklus kórusra való átdolgozását is (1. táblázat a 401. oldalon).

Farkas *Gyümölcskosár*-megzenésítései voltaképpen miniatűr rajzok. A zeneszerző saját festői fantáziájába belekomponálta Weöres verseinek önmagukban is muzsikáló sorait, a szavak és rímek természetes lüktetését, ritmusát. A dalok a gyermeki képzelet csodavilágának hű tükörképei, lényegüket az énekszólam hajlékony motívumai, a változatos hangszerkíséretetek adják. Az egyes művek sajátos jellemzői: *Gáspár* tréfás-groteszk indulója, a *Ládika* egyszerű ötfokúsága, a *Marasztalás* bensőséges éneke, a *Falusi reggel* harangszót és számárordítást imitáló vidám életképe, a *Mondóka* erdei idillje, a *Kőbeka* lomhasága, az *Altatódal* különös, ringató ritmuskombinációi, a *Száncsengő* vidám csilingelése, a nád alól és gőz alól nótázó *Bé-kakirály*, a szomorú bohóc *Paprika Jancsi* gitárkíséretes szerenádja, s végül a *Déli felhőket* bámuló kislány elvarázsolt fantáziavilága – a két művész évtizedeken át tartó alkotói együttműködésének egyik különleges egybecsengése.

36 Somerville, 1948. július 8. Farkas Ferenc hagyaték. Levelek. Országos Széchényi Könyvtár, Zeneműtár.

road" Pénigstban van már, ahol kedvi-
Sparks June (a néhai mészáros) füstölgő
élt angolra. Amint ningsdagon siet, meg-
Pénigst) és előadást a New England
Conservationban, a ha néked nincs kifo-
föld ellene, megpróbálom elhalasztani
en ami kiadódik. Ez utóbbi perre
nem so nemrég elreceptel, de amit
kellet tudni" alapján megkérlek. Pén-
Héba idekértem az első három fordítás,
a fordítást egykor nagyon örültem, ha
megtenné elmentek.

II: Slowly walks the marbled toad!!
Say, who plucked the midnight's dark hair?
Say, who skinned the morning after?
Slowly walks the marbled toad.
(Nagyon hangos és humoros Redvíz és
marbled frog-ot
jarmatham)

Aya - popaya whitebell
Popaya bluebell
Noon on the highway
Standst on the highway
Two dogs trod down the
Stony, windy highway

-2-

Aya - popaya etc.
And the big-eared dog, he questions:
What's he doing, would you tell?
And the big-nosed dog, he questions:
What's he doing, would you tell?

Evening bell
Morning bell
Puts two blue pearls
in a silk-case,
till he slumbers
all is well.
Aya - popaya whitebell
Popaya bluebell
(Kis-és nyitottak perre nem voltam
felcserélve.)

Long the shores, the reed along
From the water starts the song,
In the palace of the deep
Mums ~~king~~ king Ungaly.

Round the smooth meadows, the land,
Pastures hear the fairy chant,
Every flower joins the dance,
Every butterfly.

-3-

4a, b fakszimile. A két „békadal” (Kőbeka, Békakirály) és az Altatódal angol fordítása Waldbauer Iván Farkas Ferencnek írt levelében. (OSZK Zeneműtár: Farkas Ferenc hagyaték. Levelek)

A GY Ű M Ő L C S K O S Á R-DALCIKLUS VÁLTOZATAI					
	Cím	KELETKEZÉS ÉVE	FORRÁSOK	KIADÁSOK	MEGJEGYZÉS
1.	Énekhangra, kamaraegyüttesre (klarinét, hegedű, cselló, zongora)	1946-1947	ms partitúra és szólamok	{EMB}	
2.	Énekhangra, zongorára	1946-1947	többféle ms	1948 Püski (P.2), 1953 EMB (Z. 1054), német szöveg is; utóbbi kottának 2010-ig több, részben javított kiadása-	Andráskának ajánlva
2a.	Altatódal, (hegedű-zongora)	1965?	ms nincs	1965 EMB (Z. 5078), Altatódalok hegedűre és zongorára	Orosz nyelvű kiadvány
3.	Énekhangra, kamaraegyüttesre (klarinét, brácsa, zongora),	1972	ms-ről készült másolatok	{EMB}	Sylvia Schwartzbach-nak ajánlva
4.	Énekhangra és fúvósötösre (fuvola, oboa, klarinét, fagott, kürt)	1980. október	ms partitúra	©2010, EMB (Z 14709) magyar, német, francia szöveggel (új kiadás)	
4a	Énekhangra, fúvós kamaraegyüttesre (oboa, 2 klarinét basszusklarinét, fagott)	?	idegen ms, részben vázlatos		
4b	Énekhangra és vonósnégyesre	?	idegen ms		Paprika Jancsi szerenádja
5.	Énekhangra, klarinét-kvartettre	?	ms partitúra, javításokkal	AFPubl	Csak 11 dal, kimaradt a Marasztalás. A Swiss Clarinet Players számára
6.	Énekhangra és gitarra Fodor Ferenc átdolgozása – autorizált változat	1997 előtt	ms nincs	1997, Solo Music (SMB No. 35)	Gáspár, Ládika, Mondóka, A kőbéka, Paprika Jancsi szerenádja, Altatódal
			(Fodor) ms-ről készült másolatok		Száncsengő, Marasztalás, Falusi reggel, Békakirály, A tündér, Déli felhők
7!	Vegyeskarra zongorakísérettel	?	ms vázlat és tisztázat		Csak a Déli felhők utolsó 13 üteme

ABSTRACT

ÉVA KELEMEN

“WHEN YOU TRANSLATED TROUBADOUR SONGS IN SZÉKESFEHÉRVÁR ...”

Ferenc Farkas's Encounters with Sándor Weöres

In the musical output of Ferenc Farkas an important role was played by vocal music, of which there are about four hundred works. He drew from one or more poems by each of around a hundred Hungarian poets in his songs and choral works. These stretch from Balassi to Jenő Dsida, and from the Latin poems of Janus Pannonius through Petőfi, Babits and Lőrinc Szabó right up to Sándor Weöres, with whom he had an artistic friendship that lasted more or less half a century. Their first creative encounter was initiated by the composer at the beginning of the 1940s when he took three stanzas from the seven sections of the poet's *Maláj ábránd* (Malaysian Dream) and made them into a song with piano accompaniment. Their personal acquaintance was deepened when they were together every day in Székesfehérvár in the second half of the 1940s, becoming a friendship that lasted for decades and only to be broken by the poet's death. Their artistic creative contact however carried on: the series of Farkas's Weöres compositions closes with his choral works and songs from the middle of the 1990s.

This study summarizes the most important events of the years 1946–48 spent by the two artists in Székesfehérvár, and presents a few moments from their personal life together based on documents in the Farkas estate in the National Széchényi Library. The genesis and reception of the composer's song cycle *Gyümölcskosár* (Fruit Basket) are described, using so far partly unknown sources from the estate.

Éva Kelemen finished her studies in musicology at the Budapest Liszt Academy of Music in 1981. She joined the National Széchényi Library in 1985, and has been the editor of the Hungarian National Bibliography: Bibliography of Music Scores and Records since 1995. She specialises in twentieth-century Hungarian music and its cultural history, and has published articles and studies on these subjects. She has recently published two books: *Dohnányi Ernő családi levelei* (The Family Correspondence of Ernő Dohnányi), 2011; and *Művészetek vándora. A zeneszerző Csáth Géza* (A Wanderer in Art. The Composer Géza Csáth), 2015.

Bozó Péter

CSONTOS KARABÉLY – ÚJRATÖLTVE*

A Csinom Palkó a Farkas-hagyaték forrásainak fényében

Allegro, tempo di Marcia
FÉRFIKAR

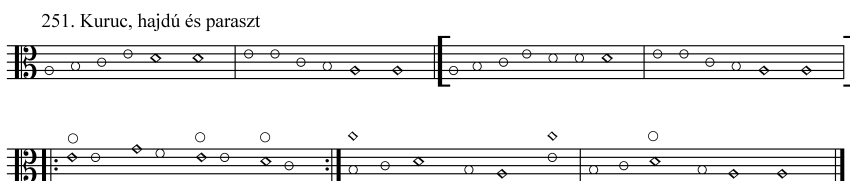
Pa - tyo - lat a ku - ruc gyöngy az fe - le - sé - ge,
he - tes vá - szon az la - banc - ság köd az fe - le - sé - ge

1. kotta. Farkas Ferenc: Csinom Palkó, No. 9 Kar

* Az OSZK Zeneműtárának 2015. szeptember 10-én, Farkas Ferenc emlékére rendezett konferenciáján elhangzott előadás írott változata. A tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült. Munkatervem támogatásáért köszönettel tartozom Tallián Tibornak, valamint a pályázatomat befogadó kutatóhely, az MTA BTK Zenetudományi Intézet igazgatójának, Richter Pálnak. A hivatkozott források az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárában találhatóak. Köszönet illeti Mikusi Balázs Zeneműtár-vezetőt, hogy felhívta figyelmemet a gyűjteménybe frissen bekerült hagyatéki anyag még feldolgozatlan forrásaira.



2. kotta. Kájoni-kódex, No. 266, Apor Lázár tánca (f. 140)



Patyolat a kuruc, Gyöngy a felesége,
Hetes vászon a hajdú, Köd a felesége;
Borjúsájú parasztember,: /: Kura felesége.: /:

3. kotta. Pálóczi Horváth Ádám: Ötödfélszáz énekek, No. 251, „Patyolat a kuruc...”

Az 1. kottán idézett zene egy történelmi operett részlete. E részlet alapján azonban valószínűleg kevesen gondolnák, hogy a mű első színpadi változatát 1951 februárjában mutatták be, hiszen egy 17. századi dallam feldolgozásáról van szó. Az *Apor Lázár tánca* címet viselő dallam a Kájoni-kódexként emlegetett forrás egyik darabja; átírását elsőként Seprődi János közölte 1909-ben.¹ A kódex, helyesebben tabulatúras kézirat 1993-ban megjelent modern átírását (2. kotta)² és Farkas Ferenc feldolgozását összevetve láthatjuk, hogy a zeneszerző G-dúrból A-dúrba transzponálta a kölcsönanyagot – a következő zeneszámban, az első felvonás fináléjában F-dúr és B-dúr változata is elhangzik. Farkas ezenkívül a zenekar-kíséretes férfikari letét kedvéért mozgékonyabb basszussal és négyszólamú harmóniákkal látta el az eredetileg csupán két szólamot rögzítő feljegyzést. Ugyanakkor az is feltűn-

1 Seprődi János: „A Kájoni-codex irodalom- s zenetörténeti adalékai”, *Irodalomtörténeti Közlemények*, 19/4. (1909), 397–398.

2 *Codex Caioni saeculi XVII*. Ed. by Saviana Diamandi and Ágnes Papp. Budapest: MTA ZTI, 1994 (*Musicalia Danubiana*, 14/b), 412.

het, hogy míg az eredeti egy szöveg nélküli táncdallam, amelyben az első rész végének aprózott megismétlése is hangszeres jelleget mutat, addig Farkas szabadságharcos szellemű, verses énekszöveget applikált rá. E szöveg nem az operett librettistáinak műve, hanem szintén régi forrásból származik: Pálóczi Horváth Ádám 1813-as *Ötödfélszáz énekek* című gyűjteménye szerint voltaképpen egy másik dallamra énekelték (3. kotta).³ Dallam nélkül mindenesetre már 1716-ban felbukkan az úgynevezett Bocskor-kódexben, méghozzá a „Csinom Palkó, Csinom Jankó...” kezdetű dal egyik strófájaként. A „Csinom Palkó...” szöveget az *Ötödfélszáz énekek* „Patyolat a kuruc...” dallamával elsőként Káldy Gyula adta közre 1892-es, *Kurucz dalok* című gyűjteményében.⁴ Farkas művében – több más kuruc dal és 17. századi tánc mellett – ez a másik dallam is szerepet kap: ez foglalja keretbe, nyitó- és zárókórus formájában, s ez lett az operett, a *Csinom Palkó* címadó dala. Munkámban e mű kompozíció- és előadás-történetének fordulataiból próbálok némi ízelítőt adni a zeneszerző hagyatékában fennmaradt források alapján.

Legelőször azonban azt a kérdést kell feltennünk, hogy mit keresnek az 1950-es években született operettben a kuruc dalok és a 17. századi táncdallamok? Felhasználásuknak természetesen megvan a dramaturgiai oka: az operett cselekménye ugyanis a Rákóczi-szabadságharc idején, egészen pontosan 1705-ben játszódik, főszereplői pedig Csinom Palkó és Jankó, a szövegkönyv ugyanis a „Csinom” szót családnévként, Jankót és Palkót pedig fiatal testvérpárként értelmezte. Megjegyzendő, hogy a szó jelentése távolról sem ilyen egyértelmű. Több eltérő interpretáció is született;⁵ számomra a legmeggyőzőbb Martinkó András 1982-es magyarázata, miszerint a népnyelvben megőrzött „csinó” származékáról van szó, amely lovat jelent „Palkó és Jankó eszerint nem kuruc harcosok, hanem egy kuruc harcos lovai volnának.”⁶ Mindez a librettó szempontjából mellékes, hiszen az, a történelmi miliő ellenére, egyébként is jórészt fiktív személyeket és eseményeket visz színre. A helyesírás szempontjából azonban nem közömbös a szó eredete, hiszen a „csíny” szóval való etimológiai rokonságot sugalló, hosszú í-s írásmód eszerint helytelen. Az ortográfiai problémáknak ezzel persze még nincs vége, hiszen Martinkó értelmezésével összhangban a második szótagot hosszú ó-val kellene írni, amire mindaddig senki nem vetemedett. Az egyszerűség kedvéért tanulmányomban a Bocskor-kódex és Farkas Ferenc írásmódját követem, és következetesen *Csinomot* írok. Ennyit Palkóról, Jankóról, meg a helyesírásról.

3 *Ötödfélszáz énekek. Pálóczi Horváth Ádám dalgyűjteménye az 1813. évből.* Kritikai kiadás, jegyzetekkel, szerk. Bartha Dénes és Kiss József. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1953, 369. és 631. Vö. *Magyar Zenetudomány*, 1/1–2. (1907. július–augusztus), o. n.

4 *Kurucz dalok. XVII. és XVIII. század.* Átírta Káldy Gyula. Budapest: Pesti Könyvnyomda, [1892], 16–19.

5 Käfer István: „Zsolnai szlovák kalendáriumok történet-szemlélete a Rákóczi-szabadságharc korából”. In: *Az Országos Széchényi Könyvtár évkönyve*. Budapest: OSZK, 1972, 287.; Keresztyén Balázs: „A Csinom Palkó kezdetű költemény kárpátaljai vonatkozásai”, *Hadtörténelmi Közlemények*, 104/1. (1991. március), 110–121.

6 Martinkó András: „Lóvá tettem Csinom Palkót”, *Magyar Nyelvőr*, 106/3. (1982. július–szeptember), 294–301.

Farkas 1949-ben kapott felkérést a Rádiótól az operett – akkor még rádióoperett – megkomponálására. Egy későbbi, kiadatlan nyilatkozata szerint eleinte idegenkedett a feladattól, mivel könnyebb műfajú zenét korábban nem komponált.⁷ Megjegyzendő azonban, hogy pályája kezdettől fogva szorosan kapcsolódott a színházhoz s egzisztenciális okok miatt az operett műfajához is. Zeneakadémiai tanulmányai befejeztével az 1927/28-as, illetve az 1928/29-es évadban a budapesti Városi Színháznál működött, amely a komoly és könnyű zenés színpadi műfajt egyaránt művelte.⁸ Itt korrepetitorként ő tanította be többek között Stravinskytól *A katona történetét* az 1929 márciusi bemutatóhoz, áprilisban pedig ő dirigálta Neszmélyi Dolecskó Béla *Aranypáva* című operettjét.⁹ Közben 1928 nyarán zene-kari tagként a nagy múltú nyári operettszínházban, a Horváth-kertben, Budán is játszott.¹⁰ Respighinél folytatott római tanulmányait követően, 1931-ben a Fővárosi Operettszínháznál lett zongorista.¹¹ Innen '33-ban a Latabár fivérek Kamara Színházban játszó társulatához szerződött át,¹² ahonnan filmzeneszerzői karrierje kedvéért távozott. Kamaraszínházi időszakára emlékezve kiemelte Szánthó Mihály *Bolondóra* című operettjének előadásait (bemutató: 1933. március 16.), amelynek zenekarában Ránki Györggyel zongorázott együtt.¹³ Bécsi filmforgatásokról hazatérve 1933-ban egy további operettjátszóhelyen, az akkor már válsággal küzdő Király Színház zenekarában is játszott, de elmondása szerint az Operaházat kivéve talán nem is volt olyan színház a fővárosban, amelynek zenekarában ne fordult volna meg ekkoriban.¹⁴ A '30-as évek közepétől afféle házi szerzőként a Németh Antal vezette Nemzeti Színház előadásaihoz írt kísérőzenéket. 1941-től a Kolozsvári Nemzeti Színház, '45-ben a budapesti Operaház karigazgatója volt, '49-ben pedig a Színház- és Filmművészeti Egyetem Gáspár Margit vezette operettstúdiójától került a Zeneakadémia zeneszerzés tanszékének élére. Évtizedekkel később így számolt be erről:

[...] Gáspár Margit író (Szűcs László dramaturg barátom felesége) a Színművészeti Főiskolán úgynevezett operettstúdiót szervezett, ahová engem korrepetitor-tanárnak szerződtettek. Rám elsősorban a *Dohányon vett kapitány*¹⁵ című szovjet operett betanításában volt szükségük, melyet a stúdiönövendékek vizsgaelőadásának szántak. Az első Magyarországon előadott szovjet operett azonban akkor olyan állapotban volt, hogy alig lehetett vele mit kezdeni. Csupán egy hibás és hiányos zongorakivonat állt rendelkezésünkre, benne csonkán lemásolt tételekkel. A bojárok kvartettjét például csak az utasítás

7 Televízióinterjúhoz készült gépiratos szöveg az OSZK Zeneműtárában (jelzet nélkül).

8 Molnár Klára: *A Népopera – Városi Színház, 1911–1955*. Budapest: Országos Színháztörténeti Intézet és Múzeum, 1998.

9 *Vallomások a zenéről*. Farkas Ferenc válogatott írásai. Közr. Gombos László. Budapest: Püski, 2004, 219.

10 Uott, 218.

11 Uott, 227.

12 Utóbb Ifjúsági Színháznak is hívták, Farkas ezen a későbbi nevén említi.

13 *Vallomások...*, 228.

14 Uott, 231.

15 *Tabacsni kapitán*, Vlagyimir Vlagyimirovics Scserbacsov operettje Nyikolaj Alfredovics Adujev szövegére, bem. Budapest, Magyar Színház, 1949. jún. 9.

szintjén tartalmazta a forrás. Az én feladatom tulajdonképpen nem volt más, mint a teljes zenei anyag átírása és kiegészítése. A szöveggel ugyanezt Innocent Vincze Ernő végezte el. A hangszerelésre Vincze Ottó barátomat kértem meg a tantième-ek felének fejében. A mű végül nem vizsgaelőadásként hangzott el, hanem a Magyar Színház játszotta olyan kitűnő szereplőkkel, mint Somlay Artúr, Dajka Margit, Ruttkai Éva, Rozsos István, Rátkay Márton, Neményi Lili és Ferrari Violetta. A bemutató sikerének köszönhetően elértem, hogy hivatalosan is áthelyeztek a székesfehérvári konzervatóriumból a Színművészeti Főiskolára.¹⁶

A zeneszerző később úgy emlékezett, hogy „nyilván a *Dohányon vett kapitány* sikerének köszönhetően” kapott megbízást a *Csinom Palkó* megkomponálására, Dékány András szövegkönyve azonban sokáig ott hevert a zongoráján, mert „nem tetszett igazán a feladat”.¹⁷

A színházi tevékenységhez hasonlóan a kuruc dalok és 17. századi táncdallamok alkalmazása sem előzmény nélküli a zeneszerző munkásságában. Először 1943-ban, a korszak reprezentatív történelmi filmjéhez, a *Rákóczi nótájához* írt zenéjében használt fel ilyen dallamokat. A film végén a kurucok Rákóczi és Tolnay Klári (alias Cinka Panna) vezetésével bevonulnak Kassára – a bemutatóra is az akkor épp visszacsatolt Kassán került sor.¹⁸ Farkas későbbi visszaemlékezései szerint a filmzenéhez a 17. századi zenetörténet jeles kutatója, Szabolcsi Bence látta el útmutatással (akit nem sokkal később aztán munkaszolgálatra vittek):

A következő film a *Rákóczi nótája* volt, Daróczy József rendezésében, Abonyi Gézával, Tolnay Klárral és Balázs Samuval a főbb szerepekben. A kísérőzene komponálásakor nem elégedtem meg azzal, hogy felhasználjak néhány közismert dallamot, például Balog Ádám nótáját vagy a *Csinom Palkót*, hanem alapos munkával hitelesnek tekinthető anyagot kívántam gyűjteni. Mű segítségemre volt Szabolcsi Bence, aki akkor apósa könyvesboltjában szolgált ki a [mai] Bajcsy-Zsilinszky úton. Útmutatása nyomán elég nagy anyagot kutattam fel, főleg a Zeneművészeti Főiskola könyvtárában. Folyóiratokban különféle régi magyar táncokat találtam, megszereztem a lőcsei tabulatúrák könyv kiadását.¹⁹ A *Rákóczi nótájában* fel is használtam számos, főként 17. századi dallamot.²⁰

Apor Lázár tánca éppúgy szerepel a film zenéjében, mint a *Csinom Palkó*ban vagy a 17. századi zenetörténeti tanulmányok talán legismertebb melléktermékében, a *Régi magyar táncok* különféle változataiban. S ott találjuk a historikus érdeklődés egy másik következményében, egy újabb történelmi korszak reprezentatív filmjében, a *Rákóczi hadnagyában*, melyet a szabadságharc 250. évfordulóján, 1953-ban mutattak be.

16 *Vallomások...*, 254. Vö. Venczel Sándor: „Virágkor tövisekkel. Beszélgetés Gáspár Margittal”, *Színház*, 32/8. (1999. augusztus), 20.

17 *Vallomások...*, 263.

18 *Magyar Film*, 5/47. (1943. november 24.), 6.

19 Minden bizonnyal Sztankó Béla közlésére céloz Farkas: „A lőcsei tabulatúrák könyv choerái”, *Zenei Szemle*, 9/6–8. (1927. április–május), 166–172.

20 *Vallomások...*, 242.

A *Csinom Palkó* előadásainak és különféle műalakjainak története meglepően szövevényes – hogy stílszerűen fogalmazzak: Farkas többször újratöltötte csontos karabélyát. A rádióoperettet 1950. január 22-én sugározta először a Petőfi Rádió, a *Színház és Mozi* tudósítása szerint „a Péti Nitrogén-művek N. V. dolgozóinak”.²¹ Válogatott zeneszámai²² a Zeneműkiadó már a következő hónapban megjelentette ének-zongora letétben.²³ A kiadvány legalább két utánnyomást ért meg, legalábbis három kiadás öt példánya maradt fenn a zeneszerző hagyatékában,²⁴ egyikük az *Állami áruház* zeneszerzőjének, Kerekes János operaházi karmesternek szóló ajánlással.²⁵

A rádiós ösvályozatot Kossuth-díjjal jutalmazták, mi több, a Népművelési Minisztérium színpadi adaptációt rendelt belőle, melyet a zeneszerző hagyatékában gondosan megőrzött dokumentumok szerint az eredetileg kiszabott összeg duplájával, 4000 forinttal honoráltak (*1. fakszimile*).²⁶ A számla tanúsága szerint Farkas ugyanekkor további 7000 forintot is kapott Erkel Dózsa György című operájának átdolgozásáért.²⁷ A *Csinom Palkó* három felvonásra és hat képre bővített, népes szereplőgárdát és balettkart is foglalkoztató változatát az Operaház társulata mutatta be a Városi Színházban (*1. táblázat*). A címszerepet azonban igazi operettbonvivánra osztották: Sárdy Jánosra, aki már a rádióoperett címszerepét és az 1943-as Rákóczi-film Szakmár Péter nevű szereplőjét is alakította. Mint a kritikákból kiderül, a női főszerepet, Éduskát a Fővárosi Operettszínház szubrettje, Zentay Anna játszotta, azonban a bemutató színlapján még Vámos Ágnes, illetve Gáncs Edit főiskolai hallgató neve szerepelt. Egy iratgyűjtő leszakadt darabjára feljegyzett, kézíratos szereposztásterv szerint Petress Zsuzsa, sőt Orosz Júlia operaénekesnő személye is felmerült Éduskával kapcsolatban, akit a forrás még Vénuskaként említ, akárcsak a rádiójáték szövege.²⁸

21 *Színház és Mozi*, 3/2. (1950. január 15.), 73.

22 CSINOM PALKÓ / FARKAS FERENC DALJÁTÉKA / DÉKÁNY ANDRÁS VERSEIRE / [két táncoló kuruc katona képe] / Jó estét... Jöttünk Edelényből. Jójszakát... Ahol Te jársz... / Kis Dunaág... Zsuzsi dala Hűséges szívemmel... Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, cop. 1950, lemezszám: Z. N. V. 9.

23 „Új zeneművek [...] a Magyar Dolgozók Pártja II. (5) kongresszusára felajánlott művek [...] Farkas-Dékány: *Csinom [sic] Palkó* / A daljáték legszebb dalai... 15. „[Ft.]” *Új Zenei Szemle*, 2/2. (1950. február), hátsó borító.

24 6-os sorszámot viselő iratgyűjtőben, ceruzás felirata: „Csinom Palkó, 8 extraits de la comédie musicale / pour chant et piano [...]”. A harmadik kiadás már a daljátékváltozat kiadását is említi hátsó borítóján, és a Företeg nevű betyár dalával („Sejehaj, betyár...”) bővült. Címlapja: CSINOM PALKÓ / FARKAS FERENC DALJÁTÉKA / DÉKÁNY ANDRÁS VERSEIRE / Jó estét... Jöttünk Edelényből. Jójszakát... Ahol Te jársz... / Kis Dunaág... Zsuzsi dala... Företeg dala... Hűséges szívemmel... / HARMADIK KIADÁS. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, cop. 1950, lemezszám: Z. 9; az első oldalon: Z. 9/B. Két példány Farkas bejegyzéseit tartalmazza, részben transzpozícióra való utalásokat, részben pedig tinnával írt ajánlásokat: „R. Eszternek”, ill. „Koréh Bandinak sok szeretettel / Farkas Feri”.

25 Az ajánlás szövege a címlapon: „[Farkas írása:] Kerekes Jánosnak / munkatársi szeretettel / Farkas Ferenc / [Dékány írása:] Dékány Andris”. A példány a kiadó megnevezésétől (Zeneműkiadó Nemzeti Vállalat) eltekintve azonos a 22. jegyzetben leírt kiadással.

26 OSZK Zeneműtár, egyelőre jelzet nélkül.

27 A pénzösszeg nagyságrendjéhez viszonyításul szolgálhatnak a Péteri Lóránt által közölt, valamivel későbbi (1956-os és 1958-as) adatok: Péteri Lóránt: „Magyar zenészek az 1950-es évek második felében „emigráció és jövedelmi viszonyok”, *Korall*, 14/51. (2013), 161–185.

28 Szürke, État de Genève márkájú irattartóban, melynek ceruzás felirata: „Csinom Palkó / 1950? 1949? / Vázlatok / Szövegkönyv / Dékány levele”.



NÉPMŰVELÉSI MINISZTERIUM

BUDAPEST, V., BATHORY UTCA 10.

Tárgy: Farkas Ferenc tiszteletdíjára
nak felemelése.

Előadó: Havas Miklósné

Hiv. szám:

1752-I-A.-K-13-3/1950.

szám.

Korábbi rendeleteim 1752/A-K/13, valamint 1752/57 pótlásaként értesitem, hogy

a) a Csinom Palkó c. rádióoperett szinpadi átdolgozásáért eredetileg megállapított 2.000 Ft tiszteletdíjat a kétszeresére emelem fel. Ebből az összegből a még hátralévő 2.000 Ft a mű befejezésekor kerül kifizetésre.

b) Ugyanakkor Erkel: Dózsa c. operájának átdolgozásáért eredetileg megállapított 4.000 Ft tiszteletdíjat 7.000 Ft-ra egészítem ki azzá, hogy ebből az összegből a mai napon az Ön részére 2.000 Ft-ot folyósítottam.

Budapest, 1950. szeptember hó 21-én.

A kiadvány hiteléül:

Gsillag Miklós s.k.,
a művészeti főosztály vezetője.

Kékonai
irodavezető.

Farkas Ferenc zeneszerző.

Budapest.



1. fakszimile. A Farkas tiszteletdíjának felemeléséről szóló dokumentum

Szereplő	Bp., Városi Színház, 1951. febr. 22.	Szegedi Szabadtéri Játékok, 1960. júl. 24.	Szegedi Szabadtéri Játékok, 1971. aug. 6.
Vak Bottyán	Radnai György / Tóth Lajos	–	–
Balogh Ádám	Losonczy György / Melis György	Angyal Sándor	Bessenyei Ferenc
Csinom Palkó	Sárdy János / Kövecses Béla	Sárdy János	Turpinszky Béla
Csinom Jankó	Katona Lajos / Nádas Tibor	Katona Lajos	Gyimesi Kálmán
Rosta Márton	Maleczky Oszkár / Mindszenti Ödön	} Szabó Ernő	} Agárdy Gábor
Piperecz	Fekete Pál / Rózsa Nándor		
Éduska	Zentay Anna	Házy Erzsébet	Berdál Valéria
Zsuzsi	Birkás Lilian / Cser Tímea	Sándor Judit	Horváth Eszter
Tyukodi	Domahidy László / Várhelyi Endre	Domahidy László	Domahidy László
Förgeteg	Fodor János / Bencze Miklós	Fodor János	Gregor József
Daru	Érdy Pál / Kassai János	Káldor Jenő	Károlyi István
Órse	Tiszay Magda / Lőrincz Zsuzsa	Lőrincz Zsuzsa	Tibay Kriszta
Kati	Koltay Valéria / Szele Margit	Lehoczky Zsuzsa	Krasznói Klára
Koháry	Lendvay Andor / Koszó István	Kátay Endre	Bicskei Károly
Koháryné	Szilvassy Margit / Dobay Livia	Lontay Margit	Fogarassy Mária
Konek	Faragó András / Várhelyi Endre	–	–
Rézangyal	Mally Győző / Ordelt Lajos	Mentes József	Mentes József
Göcs Pista	Szilágyi Béla	Marosi Károly	Marosi Károly
Ludas	Szomolányi János / Csőr József	Zádori István	Csőr József
Peták	Somogyvári Lajos / Lux Géza	Gémesi Imre	Gémesi Imre
Kucug Balázs	Toronyi Gyula / Kishegyi Árpád	Pagonyi Nándor	Janka Béla
Rajta Miska	Klug Ferenc / Pálfi Endre	[nem szerepel a színlapon]	Mohácsi Zoltán
Udvarmester	Perényi Kálmán	Putnik Bálint	Kovács Gyula
Lange	Márkus Lajos	Kovács János	Kovács János
Udvaros	Butz Károly / Jenei Imre	–	–
Karigazgató	Pless László	Várady Zoltán	Szalay Miklós
Koreográfia	Vashegyi Ernő	Eck Imre (szólót is táncolt)	Barkóczy Sándor
Díszlet	Fülöp Zoltán	Varga Mátyás	Varga Mátyás
Jelmez	Márk Tivadar	Márk Tivadar	Márk Tivadar
Rendező	Mikó András	Mikó András	Horváth Zoltán
Rendezőasszisztens	–	Versényi Ida	–
Vezényelt	Kerekes János	Farkas Ferenc	Farkas Ferenc

1. táblázat. Az operett szereposztása, 1951/1960/1971

A mű színpadi átdolgozásáról már kritikák is megjelentek. A városi színházi bemutatóról beszámolva Tóth Dénes, a *Színház és Mozi* műírója úgy találta, hogy „a polgári operett dekadenciája, a szórakoztató zene nyugati eltorzulása, hisztérikus ritmusvonaglásai, giccses és hazug romantikája után üdítő színfoltként hatott a *Csinom Palkó* kedves, üde, szívet gyönyörködtető muzsikája, amely az újszellemű daljátékstílus hatalmas eredményét és sikerét jelentette”.²⁹ Egyúttal azt is megálapította:

Teljes lenne a zene által felidézett hangulat, ha abból nem hiányozna a forradalmi lelkület hangja. A nép forradalmának hangját azonban – egy közjátékot kivéve – nem halljuk kicsendülni [sic] a daljátékból.³⁰

A *Színház- és Filmművészet* hasábjain Ujfalussy József zenetörténész, a Népművelési Minisztérium munkatársa a lényegre tapintott: „a mű megszületése fontos lépés volt azon az úton, amelyen a magyar zenekultúra a haladó nemzeti hagyományokon alapuló szocialista-realista zenei stílus kialakítása s az úgynevezett komoly és könnyű zene közti válaszfal ledöntése felé halad”.³¹ Ugyanakkor szóvá tette, hogy „a darab problémái főként a színpadi alkalmazás módjában, a drámai szerkesztésben állnak elénk, újabb jelül annak, hogy íróinknak elsősorban a színpadi mesterség terén van sok tanulnivalójuk.”³² Továbbá hozzáfűzte: „nem értünk egyet a *Szabad Nép* kritikájának azzal a tanácsával, hogy a szerkesztésbeli fogyatékosokat menetközben küszöböljék ki”.³³

A Magyar Dolgozók Pártja hivatalos lapjában megjelent kritika szerzője, Lóczy János, miközben elismerőleg állapította meg, hogy a mű líraisága „példamutatás a múlt burzsoá-formalista béklyóitól most szabaduló zeneszerzőink egy része számára, akik még mindig lebecsülik a lírát”, azért bírálta a darabot, mert „a szöveggönyvben nagyrészt elsikkadt a forradalmi lendület és ennek következtében nincs meg eléggé a zenében sem az a hősi sodrás, amely a kuruc-kor nagyszerű tetteit jellemezte”.³⁴ Elég meglepő kritika egy olyan művel kapcsolatban, amelynek végén a kurucok sikeresen visszafoglalják a labancoktól Érsekújvárt, és Pozsony bevételére indulnak. Ma már az is meglepőnek tűnhet, hogy egy ilyen téma feldolgozása egyáltalán színre kerülhetett 1951-ben. Valójában persze egyáltalán nem meglepő, hiszen „haladó nemzeti hagyományaink” – értsd: a kuruc szabadságharcos és a '48-as forradalmi tematika pártos szellemű, plebejus történelmi alakokat előtérbe állító feldolgozásai – meglehetősen népszerűek voltak 1950 táján. Hogy miért, azt Gyurgyák János és Gyarmati György történészek munkái segíthetnek megérteni.³⁵

29 „Csinom Palkó. Magyar daljáték-bemutató a Városi Színházban”, *Színház és Mozi*, 4/9. (1951. március 4.), 36–37.

30 „A Csinom Palkó előadása”, *Színház és Mozi*, 4/10. (1951. március 11.), 34–35.

31 „Csinom Palkó”, *Színház- és Filmművészet*, 2/6. (1951. március), 157.

32 Uott, 158.

33 Uott, 159.

34 Lóczy János: „Csinom Palkó. Új magyar daljáték”, *Szabad Nép*, 9/54. (1951. március 4.), 11.

35 Gyurgyák János: „A kommunisták és a nemzeti kérdés”. In: uő: *Ezzé lett magyar hazátok. A magyar nemzeteszmé és nacionalizmus története*. Budapest: Osiris, 2007, 501–534.; Gyarmati György: „Frusztrált

Mindenesetre Farkas visszaemlékezései szerint a *Csinom Palkó* 1954-es, szlovák nyelvű kassai bemutatóját követően „Rákóczi városában, ahol a fejedelem nyugszik, [...] a sajtóban később irredenta propagandát is emlegettek a mű kapcsán”.³⁶

Annál érdekesebb, hogy az MDP II. kongresszusán, amely a városi színházi premier idején zajlott, Révai József népművelési miniszter „Irodalmunkról és művészetünkéről” című beszédében elégedetten nyugtázta:

Biztató jelenség, hogy megszületett az új magyar operett, az *Aranycsillag*,³⁷ a *Csinom Palkó*[,] és zeneszerzőink egyre inkább megértik, hogy a vokális zene, a tömegdal útján küzdhetik le elsősorban a zenének a néptől való régi elszakadását.³⁸

Taródy-Nagy Béla adatai szerint az operett 25-ször került színre a Városi Színházban, 57 501 néző előtt³⁹ (2. táblázat a 412. oldalon). Az 1951. november 20-i előadásra az Első Magyar Zenei Hét keretében került sor. A plénum előadásait követő vitában elsőként természetesen Szabó Ferenc foglalt állást a bemutatott művekről. Többek között elmarasztalólag állapította meg Szervánszky Endre *Honvédkantátájáról*, hogy szerzője „bátortalanul és határozatlanul fejlődik a realizmus irányába”,⁴⁰ Kadosa Pál *Sztálin esküje* című kantátáját pedig azért kritizálta, mert „a Lenin elvtárs halálát gyászoló milliók fájdalmas szomorúságának zenei kifejezésébe még becsúsztott egy-két olyan modoros zenei kifejezőeszköz, amely Kadosa régebbi műveiben nem zavar, de itt a milliók megrendítő gyászának a kifejezésében az érzés intenzitását és drámaiságát helyenkint legyengíti”.⁴¹ Farkas operettjét a következőképpen értékelte:

Farkas kiváló és sokoldalú zeneszerzői felkészültsége szerencsésebben és határozottabban érvényesül a *Csinom Palkó*ban [ti. szerencsésebben, mint az előzőleg megbírált *Furfangos diákokban*]. A kuruc-kor szabadságharca, a kuruc hősök hazaszeretete konkrét eszmei tartalommal sugározza be a darab meséjét és szereplő hőseit. Ebben, valamint Farkas zenéjének szerencsésen érvényesülő lírai adottságában keresendő a titka a *Csinom Palkó* egy-két száma rendkívüli népszerűségének. Néha-néha azonban úgy tetszik, hogy Farkas talán túlságosan magabiztosan bízik virtuóz zeneszerzői rutinjában, jobban bízik, mint a zenében kifejezhető konkrét emberi és világnézeti mondanivaló hatóerejében. Ez zeneszerzői munkásságának talán legsebezhetőbb pontja. Szeretnénk, ha rájönne arra, hogy a *Csinom Palkó*nak nem azért olyan nagy a tömegsikere, mert azt ügyesebben, virtuózzabban komponálta meg, mint más, kevésbé népszerű műveit; szerintünk a *Csinom Palkó* sikerének titka elsősorban abban keresendő, hogy ez alkalommal sikerült kisebb-nagyobb mértékben eszmei tartalmat adni zenéjének, sikerült egy pár kedves és vidám, élő és érző

(inter)nacionalizmus”. In: uő: *A Rákosi-korszak. Rendszerváltó fordulatok évtizede Magyarországon, 1945–1956*. Budapest: ÁBTL–Rubicon, 2011, 235–245.

36 *Vallomások...*, 271.

37 Székely Endre operettjét, melynek szövegét Hámos György, Gaál Zsuzsa, Zoltán Péter és Innocent Vincze Ernő írta, 1950. november 3-án mutatta be a Gáspár Margit vezette Fővárosi Operettszínház.

38 *Irodalmi Újság*, 2/5. (1951. március 1.), 1.

39 A néző- és előadásszámok forrása: Taródy-Nagy Béla (szerk.): *Magyar színházi adatok*, II. Budapest: Színháztudományi Intézet, 1962, 56.

40 *Új Zenei Szemle*, 2/12. (1951. december), 14.

41 Uott, 16.

Bemutató	Társulat/intézmény	Előadás	Néző
1951. febr. 22.	az Operaház a Városi Színházban	25	57 501
1951. aug. 4.	az Operaház a Margitszigeti Szabadtéri Színpadon	14	29 588
1951. jún. 27.	a Kecskeméti Katona József Színház Pesterzsébeten		
1951. szept. 8.	a Szolnoki Állami Szigligeti Színház Gyulán		
1951. szept. 14.	Szegedi Nemzeti Színház		
1951. nov. 20.	az I. Magyar Zenei Hét keretében a Városi Színházban		
1951-ben összesen:		84	43 187
1952. ápr. 12.	Győri Kisfaludy Színház		
1952. nov. 16.	Magdeburg, Gorki-Theater		
1952. dec.	Moszkvai Operettszínház		
1952-ben összesen:		36	22 303
1953. márc. 26	Miskolci Déryné Színház		
1953. dec. 26.	Szófia		
1953-ban összesen:		26	19 166
1954. szept. 25.	Kassai Nemzeti Színház		
1960-ig összesen:		146	84 656
1960. júl. 24.	Szegedi Szabadtéri Játékok		
1971. aug. 6.	Szegedi Szabadtéri Játékok		
2008. dec. 12.	Békéscsaba, a Békés Megyei Jókai Színház a Porondszínházban		
2009. ápr. 23.	Kolozsvári Állami Magyar Opera		
2015. ápr. 26.	Budapesti Operettszínház		

2. táblázat. A Csinom Palkó előadástörténetéhez (a néző- és előadásszámok csak a magyarországi előadásokra vonatkoznak)

emberalakot zenében megeleveníteni. Ha erre ő is rájön és levonja ennek a konzekvenciáit, Farkas Ferenc jelentősen nagyobb zeneszerző lesz, zeneművészetünk jelentősen gazdagabbá válik.⁴²

Ami a Szabó által említett tömegsikert illeti, az operett színpadi változatát Taródy-Nagy szerint 1960-ig országosan összesen 146 alkalommal adták, és 84 656 néző látta.⁴³ Ez meglepően kevés; azonban a darabot igen sok helyütt bemutatták, és elég hosszú életűnek bizonyult (lásd a 2. táblázatot): a különféle vidéki premierek mellett Farkas egy sor külföldi előadásáról emlékezik meg, a moszkvai Operettszínháztól Szófiáig. Mind a bolgár fővárosban, mind pedig a Szovjetunióban *Arelja perija* (Sasszárnnyak) címmel került színre. A szófiai előadás Farkas szerint nagyon rossz volt, mivel a darabot áthangszerelték és betétszámokkal tűzdelték meg. Azt írja: „csak Münnich Ferenc nagykövetnek sikerült rábeszélnie, hogy ne csináljak botrányt és maradjak ott a bemutatóra”.⁴⁴ Az NDK-ban 1952-ben *Heiße Herzen im Ungarland* címmel adták a művet;⁴⁵ a bécsi premierhez Walter Felsenstein menyee, Anneliese Eulau-Felsenstein készített német fordítást.⁴⁶ Az operettet 1960-ban, mélyreható átdolgozást követően a Szegedi Szabadtéri Játékokon

42 Uott, 23.

43 Taródy-Nagy (szerk.): i. m. 138–139.

44 Vallomások..., 270.

45 *Neues Deutschland*, 7/267. (12. November 1952), 5.; *Neue Zeit*, 8/240. (14. Oktober 1952), 8.; 8/275. (25. November 1952), 4.

46 Vallomások..., 274.

is felújították,⁴⁷ majd 1971-ben ismét színre vitték⁴⁸ (ekkor rádiófelvétel is készült belőle), majd két évvel később a komponista filmzenévé dolgozta át, Keleti Márton, Békeffy István és Mészáros Gyula forgatókönyvéhez. Elgondolkodtató a mű utóbbi években tapasztalható reneszánsza: nem csupán a Békés Megyei Jókai Színház újította fel 2008-ban, hanem egy évvel később a Kolozsvári Magyar Opera,⁴⁹ sőt 2015 áprilisában a Budapesti Operettszínház is – igaz, ez utóbbi alaposan átdolgozott szövegkönyvvel.

Nem számítva a különféle átiratokat, a mű fontosabb forrásai közül a következők kerültek elő Farkas Ferenc hagyatékából:

Az 1951-es bemutató előttről:

1.) a rádióoperett ismeretlen kopista által letisztázott partitúrájának fénymásolata;⁵⁰

2.) válogatott zeneszámainak Forrai Miklós és kórusa számára készült, autográf zongorakivonata,⁵¹ a végén 1950. január 31-i keltezéssel, „Forrai Miklós” és „BUDAPEST XI. / BICSKEI-U. 6. / 468–727” feliratú pecsétekkel; címlapjának verzőján ceruzás vázlat található a No. 1 Bevezetés végéhez;

3.) zongorakivonatos fogalmazványok.⁵²

Az 1951-es színpadi változat

4.) szövegkönyvének töredékes, gépiratos fogalmazványa a zeneszerző számos autográf bejegyzésével;⁵³

5.) autográf partitúrája, amely a Magyar Állami Operaház Rákosi-címeres pecsétje és szakleltári száma (IV/411–1/1), valamint húzásra és transzponálásra utaló bejegyzések tanúsága szerint a Kerekes János által vezényelt városi színházi előadások játszópartitúrájaként szolgált;⁵⁴ a végén keltezés: „1950. augusztus – 1950. december 31.”

47 Lásd Bónis Ferenc kritikáját: „A tiszaparti Salzburgban”, *Film, Színház, Muzsika*, 4/31. (1960. július 29.), [14]–[16].

48 [szerző nélkül], „Csinom Palkó”, *Film, Színház, Muzsika*, 15/33. (1971. augusztus 14.), [5].; Dalos László: „Akkor és most. Csinom Palkó”, *Film, Színház, Muzsika*, 15/34. (1971. augusztus 21.), 10–11.

49 A hagyatékban ennek a kolozsvári felújításnak a szövegkönyve is fennmaradt, világoskék, Biella márkájú iratgyűjtőben, melynek ceruzás felirata: „(15) / Csinom Palkó / Szövegkönyv / Textbuch / Libretto / Kolozsvár–Cluj-Napoca / 2009 / non relié”.

50 Fehér, Praktik márkájú mappában, ceruzás felirata: „(16) Partitura / Partition / ős változat / Rádió változat I / 1949/50? / 1950. jan. 22 / bemutató”, uott. kék filctollal: „CSÍNOM [sic] / Part.”

51 Áttetsző zsírpapír borítóban, címlapjának felirata: „[Farkas kézírása, tintával:] Farkas Ferenc: / Részletek a 'Csinom Palkó' / c. daljátékból / szoprán, tenor, baritonszóló / és vegyeskarra / [Dékány kézírása, ceruzával:] (Dékány András szövege) / [ismét Farkas, tintával:] 1950.”

52 Szürke, État de Genève márkájú irattartóban, melynek ceruzás felirata: „Csinom Palkó / 1950? 1949? / Vázlatok / Szövegkönyv / Dékány levele”.

53 Az előbbivel egy mappában.

54 Sötétpiros, Berlitz márkájú irattartóban, rajta vignettán, ceruzával: „(16) Csinom Palkó, / Comédie musicale en / 3 actes / Première version pour / le théâtre, 1950 / (Théâtre Erkel) / Partition d'orchestre [kiradírozva, de olvasható:] Réduction pour chant / et piano”.

6–7.) zongorakivonatának Chomout Ottó operaházi kopista⁵⁵ 1950-es tisztázatából litografált, két javított példánya: az Operaház Rákosi-címeres pecsétjét és szakleltári számát (IV/411–2/73) tartalmazó, füzetlen példányt (7)⁵⁶ részben maga Farkas javította, illetve egészítette ki kéziratos lapokkal; a másik példányt (6) egy kopista javította végig.⁵⁷ A javítások részben a definitív verzióhoz készültek.

Az 1960-ban bemutatott definitív verziónak fennmaradt még:

8.) gépiratos rendezőpéldánya⁵⁸ „FARKAS FERENC / BUDAPEST II., NAGY-AJTAI U. 12.” és „SZERZŐI JOGVÉDŐ HIVATAL / SZÍNHÁZI OSZTÁLY / Bp. VI. Népköztársaság útja 29. / Telefon: [olvashatatlan]” feliratú pecsétekkel; (ugyan-ebből a gépiratos szöveggönyvből egy szűz példány is fennmaradt a hagyatékban)⁵⁹

9.) autográf partitúrája – a címlapjának verzóján olvasható autográf bejegyzések („1960. Szeged / 1971. Szeged”) tanúsága szerint Farkas ebből vezényelte a Szegedi Szabadtéri Játékok előadásait;⁶⁰

10.) 1971-ben a Zeneműkiadónál megjelent zongorakivonata.⁶¹

Az 1973-as filmváltozathoz fennmaradt

11–12.) az 1971-ben kiadott zongorakivonat két további példánya autográf változtatásokkal;⁶²

13.) Farkas által „playback és utószinkron vázlatok”-nak nevezett autográf kéziratok csoportja;⁶³ valamint

14.) az egyes zenészsámok nagyrészt autográf partitúrája.⁶⁴

55 A végén a kopista neve és keltezése: „Chomout Ottó M. áll. operaház 1950.” Chomout személyéhez és egyéb munkáihoz ld. Vikárius László: „A csodálatos mandarin átlényegülései. A műfajválasztás jelentősége Bartók pantomimjának keletkezéstörténetében”, *Magyar Zene*, 51/4. (2013. november), 410–444., ide: 441–442.

56 Krémszínű, Papírneműgyár márkájú irattartóban, ceruzás felirata: „Farkas–Dékány / Csinom Palkó / zkv / (Szeged, 1960.)”

57 Zöld színű, État de Genève márkájú irattartóban, ceruzás felirata: „(16) / Csinom Palkó / Première version pour le théâtre 1950 / (Théâtre Erkel) / Kl. A. Imprimé”.

58 Rózsaszínű, État de Genève irattartóban, ceruzás felirata: „(15) / Csinom Palkó / Kl. A. (imprimé 1960 Szeged / Libretto Rendezői példány)”.

59 Világoskék, État de Genève feliratú irattartóban, ceruzás felirata: „(15) / Csinom Palkó / Szöveggönyv / Relié / 1960”.

60 Zöld színű, Biella márkájú irattartóban, ceruzás felirata: „(16c) / Csinom Palkó, / Comédie musicale en 3 actes / Deuxième version, définitive pour le théâtre, 1960 / (Szeged) / Partition d'orchestre [alatta kiradirozott szöveg nyomai]”.

61 Rózsaszínű, État de Genève márkájú irattartóban, ceruzás felirata: „(15) / Csinom Palkó / Kl. A. (imprimé 1960 Szeged / Libretto Rendezői példány)”.

62 11): Narancssárga, État de Genève márkájú irattartóban, ceruzás felirata: „(20) / Csinom Palkó / Film / Zong[o]ra kivonat / a filmhez / 1973”; 12): Zöld színű, „État de Genève” márkájú irattartóban, ceruzás felirata: „(20) / Csinom Palkó / Musique de film / Klavierauszug”.

63 Barna színű, État de Genève márkájú irattartóban, ceruzás felirata: „(20) / Csinom Palkó / Film / 1973 / Esquisses”.

64 Sötétszürke irattartóban, rajta vignettán, ceruzával: „(20) Csinom Palkó / Musique de film / 1973 / Partition”.

Mindez persze csupán nagyvonalú áttekintés: a források kronológiája és funkciója elég bonyolult, mivel Farkas a darab korábbi forrásainak egyes részeit később újrashasznosította. Így fordulhat elő, hogy a filmzene partitúrájában is akad olyan zeneszám, amelynek kézírata minden valószínűség szerint még az 1950-es években, sőt sejtethetően a rádióoperetthez készült. Például mindjárt a zenekari bevezetés, amelynek első oldalán a Magyar Rádióhivatal Kottatárának pecsétje látható (2. *fakszimile a 416. oldalon*) – a Rádió 1950-től 1957-ig viselte ezt a nevet. Megjegyzendő, hogy a 22 soros kottapapír a Magyar Kórus kiadó emblémáját viseli, amely éppen 1950-ben szűnt meg (államosították). Említésre méltó, hogy a szövegkönyv gépiratos fogalmazványa nagyrészt olyan makulaturára íródott, amelynek hátoldalain a Rádió 1950 januári–augusztusi műsora olvasható (3. *fakszimile a 417. oldalon*). Alighanem a tervezett rádióműsorról lehet szó, mivel a *Színház és Mozi* 1950-es számaiban közölt szöveghez képest a gépirat kisebb eltéréseket mutat: például 1950. július 13-án 21.30-kor a fogalmazványban található műsor (II. felv., 6. old./verző: 17. old.) szerint A. Jelagina *A Vörös Október kolhoz* című könyvéből olvastak fel a Kossuth-rádióban, a műsorújság szerint viszont Krilov *Megleckéztetett leányok* című vígjátéka hangzott el üzemi színjátszók előadásában.⁶⁵ Ugyancsak említésre méltó, hogy az első színpadi változat zeneszámainak fogalmazványai között akad olyan, amelynek végén 1949. december 28-i keltezés olvasható, vagyis ez a rész eredetileg nyilván a rádióváltozat fogalmazványához tartozott, ez lehetett az utolsó oldala.

A hagyatékbeli források alapján úgy tűnik, hogy a mű története során *Apor Lázár táncának* szövege érdekes átváltozásokon ment keresztül (lásd a 3. táblázatot a 418. oldalon). A rádióoperett partitúrájának megfelelő helyein, a No. 7 és No. 16a A-dúr kórusok szövegét a kopista nem jegyezte be. A Forraiék számára készült autográf zongoraletétben viszont a megfelelő kórusrésznél a szöveg így szól: „Nincsen az világon Vak Bottyánnak párja, / Az haragos Isten legjobb katonája!” – tehát nem „Patyolat a kuruc...”, mint az 1. kottán, hanem Endrődi Sándor *Vak Bottyánról való ének* című versének szövege, amelynek címe Thaly Kálmán kétes hitelű kuruc dalgyűjteményének egyik darabját követi.⁶⁶

A szövegkönyv fogalmazványa a megfelelő helyen csupán annyit jelez, hogy „A Bottyán-induló”-t kell énekelni. A következő zeneszám, a színpadi változathoz újonnan készült finálé azon pontjain, ahol a dallam ugyancsak megszólal, a következő szövegváltozatot találjuk: „Bottyán úr, a mi hős, híres hadvezérünk...”, illetve „Amerre megy, amerre jár Bottyán hadinépe...”. Egy ceruzás javítás nyomán azonban az eleje így változott: „menjünk hát, induljunk”. Az autográf fogalmazványban, melynek ezt a zeneszámát Farkas minden jel szerint átvette a rádióoperett kéziratából, kétféle szöveg is szerepel a kórushoz: valószínűleg a tintával írt „Patyolat a kuruc, gyöngy az felesége...” az elsődleges, erre utal, hogy a másik, áthúzott szöveg – „Nincsen az világon Vak Bottyánnak párja!...” – a vokális szóla-

65 *Színház és Mozi*, 3/27. (1950. július 9.), 26.

66 Thaly Kálmán: *Adalékok a Thököly- és Rákóczi-kor irodalomtörténetéhez*, II. Pest: Ráth, 1872, 105–108.

(Utó szinkron)

MAGYAR JÓHIVATAL KOTTATÁRA

Csinom Palkó

Nº 1.

Agitato (♩=84) (Berendesi)

Farkas Ferenc

Je.

10g.

2Cl.

1Fg.

1.2

Coc.

3

2Tr.

Tuba

Arp.

Timp.

I.

II.

Vcl.

Vc.

Bj.

Balla K

A MAGYAR RÁDIO A MŰSORVÁLTOZTATÁS JOGÁT FENNTARTJA.

A Magyar Rádió műsora 1950. január 9.-től 15.-ig.

Kossuth rádió 549.5 m. 546 kc/s. Petőfi rádió 288.5 m. 1040 kc/s.

Január 9. hétfő.

Kossuth rádió.

- 5.00: Prissen, fűrgén! Hanglemezek.
1./ a./ Szabó Ferenc: Munkára fel, b./ Szervánszky: Munka-
brigád induló /MDP rendezőgárda énekara, vezényel Révész
László/, 2./ Bogoszlóvszkij: Kinn a tengeren /Utyesszov/,
3./ Csárdások /Horváth Dudás József és cigányzenekara/,
4./ Arditi: Kolorátur-keringő /Maria Cebotari/, 5./ Orosz
népi polka /Pjatnyickij zeneegyesületes/, 6./ Müller: Kossuth
Lajos induló /Ganz Villamossági Gyár fuvószenekara, vezé-
nyel Horváth Ferenc/.
- 5.20: Lapszemle.
- 5.30: Hajnali muzsika. Hanglemezek.
1./ Kodály Zoltán feldolgozása: Akkor szép az erdő /Basili-
des Mária/, 2./ Miculi: Bukovinai román néptáncok /román
rádió zenekara, vezényel Rogalski/, 3./ Zacharov: Régi ke-
ringő /Obuchova/, 4./ Táncfantázia /zongora: Luciano Sangi-
orgi/, 5./ Crescenzo: Palusi fecskék /Gigli/, 6./ Cfazman:
Hópehely /vezényel Knuseviczkij/, 7./ Két szlovák népdal
/Janko Blaho/, 8./ Csernyeckij: Moszkva - induló /vezényel
Miller/.
- 6.00: Falurádió.
1./ Gazdakegyetemes.
2./ Eljen jogaival a szövetkezeti felügyelőbizottság.
3./ Ezt láttuk a Szovjetunióban... A Szovjetunióban járt
dolgozó parasztok válaszolnak a hallgatók kérdéseire.
- 6.30: Vasárnapi sporteredmények.
- 6.35: Reggeli zene. Hanglemezek.
1./ Egressy Béni: Klapka induló /Ganz Villamossági Gyár
fuvószenekara, vezényel Horváth Ferenc/, 2./ A tölgyfa
alól - orosz népdal /vezényel Szvjesznyikov/, 3./ Mazurka
/Pindrass zenekar/, 4./ Kacsóh Pongrác: A francia király-
kisasszony dala a János vitéz c. operettből /Tamás Ilonka/,
5./ Szemjonov feldolgozása: A szeretett dallam /vezényel a
szerző/, 6./ Lehár Ferenc: Garabonciás diák dala /Sárdy Jé-
jos/, 7./ Blanter: Piros virág /Szikora/, 8./ Krupa: harmo-
nika-szóló /Tabányi/.

Forrás	Kar (A-dúr)	Finálé (F-dúr szakasz)	Finálé (B-dúr szakasz)
1)	[nincs szöveg]	[nincs]	[nincs]
2)	„Nincsen az világon Vak Bottyánnak párja”	[nincs]	[nincs]
3)	„Patyolat a kuruc gyöngy az felesége” [utóbb ceruzával, majd áthúzva:] „Nincsen az világon Vak Bottyánnak párja!” (No. 9, 7. old.)	„Bottyán úr a mi hős, híres hadvezérünk” (No. 10, 1. old.)	„Menjünk hát, induljunk, Bottyán hadi népe” (No. 10, 11. old.)
4)	„A Bottyán induló [utalás, szövege hiányzik]” (14. old.)	„Bottyán úr a mi hős / Híres hadvezérünk” (betoldás 19. old. közepére)	„Amerre megy, amerre jár, Menjünk hát, induljunk / Bottyán hadinépe” (17. old.)
5)	„Vak Bottyán a mi hős, híres hadvezérünk” (63. old.)	„Bottyán úr a mi hős híres hadvezérünk” (69. old.)	„Menjünk hát, induljunk, Bottyán hadi népe” (99. old.)
6)	„Patyolat a kuruc gyöngy az felesége” „Vak Bottyán a mi hős híres hadvezérünk” (36. old.)	„Bottyán úr a mi hős, híres hadvezérünk” (41. old.)	„Menjünk hát, induljunk, Bottyán hadi népe” (56–57. old.)
7)	„Patyolat a kuruc gyöngy az felesége” (36. old.)	„Bottyán úr Balogh Ádám, a mi hős, híres hadvezérünk” (41. old.)	„Menjünk hát, induljunk, Bottyán hadi népe új harcekei csaták élébe” (56–57. old.)
8)	„Patyolat a kuruc, gyöngy az felesége” (20. old.)	„Balog Ádám, a mi hős, híres hadvezérünk” (21. old.)	„Menjünk hát, induljunk, új csaták élébe” (25. old.)
9)	„Patyolat a kuruc, gyöngy az felesége” (49. old.)	„Balog Ádám, a mi hős, híres hadvezérünk” (55. old.)	[nincs szöveg] (85. old.)
10–12)	„Patyolat a kuruc, gyöngy a felesége” (32. old.)	„Balogh Ádám a mi hős híres hadvezérünk” (37. old.)	„Menjünk hát, induljunk, új csaták élébe” (55. old.)

3. táblázat. Apor Lázár táncának szövegváltozatai

mok fölé került be ceruzával, Farkas utóbb áthúzta. Az újonnan komponált finálé kezdetén az F-dúr szakasznál „Bottyán úr a mi hős, híres hadvezérünk...” a szöveg, a vége felé, a B-dúr résznél „Menjünk hát, induljunk, Bottyán hadi népe...”. Az operaházi partitúrában az A-dúr kórus kezdete így hangzik: „Vak Bottyán a mi hős, híres hadvezérünk...”, a finálé két részlete pedig egybecseng az autográf fogalmazvánnyal.

Különösen érdekes a Chomout Ottó kéziratából litografált zongorakivonat két fennmaradt példánya. A kórus eredeti litografált szövege „Patyolat a kuruc, gyöngy az felesége...” – a zeneszerző által javított példányban nincs változtatás, a másik példányban viszont az ismeretlen kopista pirossal áthúzta, és azt írta be: „Vak Bottyán a mi hős, híres hadvezérünk...” (4. fakszimile). A finálébéli két helyen a másoló által javított zongorakivonatban ugyanaz a szöveg, mint az autográf partitúrában, a másik példányban viszont mindkét hely megváltozott: az F-dúr résznél „Bottyán urat” egy másik kuruc tiszt, Balogh Ádám váltotta fel (5. fakszimile a 420. oldalon), s bár a fakszimilén ez már nem látszik, Bottyán neve a B-dúr szakasznál is kikerült a szövegből. Az 1960-as verzió valamennyi forrásában a második javított zongorakivonatnak megfelelő változat olvasható: „Patyolat a kuruc...”, Vak Bottyán nélkül, Béri Balogh Ádámmal. A filmzenében a vizsgált helynek nincs pandanja.

Mi magyarázza az eltérő szövegváltozatokat? A sajtóból és a színpadról is tudható, hogy az 1951-es verzióban Vak Bottyán is színre lépett – a premieren Radnai György, a második szereposztásban Tóth Lajos alakította (lásd az 1. táblázatot). A szövegkönyv szerint Csinom Palkó és Jankó, akik a labanc Koháry grófot akarják foglyul ejteni, tévedésből magát Bottyán generálist támadják meg, az ő segítségére siető kuruc katonák éneklék *Apor Lázár táncát* háromszor is, utoljára az első finálé végén, miután a félreértés tisztázódott, Palkó és Jankó pedig beáll kuruc katonának. Vak Bottyánt azonban az 1960-as felújításhoz készült verzióból kihúzták.

-36-

Nº 9. Kar.

Allegro, tempo di Marcia.
Clar.

Vla. Vc. Timp.
P

Gor.

T.
Kar.
B.

f

Vak Bolhán a mi hős
Patyolat a kuruc
hi-res had-ve-zé-rünk,
gyöngy-az fele-se-ge,
ez vi-la-gon par-ja pincis,
hetes vaszon az labancság,

(ism. ad lib. kar nélkül először)

4. fakszimile. A No. 9 kórus kezdete a kopista által javított zongorakivonatban

Tyu: Akkor éppen megtaláltuk!

-41-

T. Kar. *Bottyán a mi hős, híres hadveze - rünk Tyukodi cimborá kommandó vezünk*
Balogh Ádám

ide

ajta Miska:
Bottyán tábornok uramnak jelentem alászon, ezeket ott fogjam el én az útszéli tisztáson!
Balogh Kapitány

nyok,

20

5. fakszimile. A No. 10 Finale részlete a zongorakivonat másik javított példányában

ták, illetve szerepét részben a már korábban is közreműködő Béri Balogh Ádámra osztották. A kórustétel és a finálé kisebb-nagyobb változtatásoktól eltekintve megmaradt, Bottyán neve azonban kikerült a szövegből, és a helyébe Balogh Ádámé került, akit 1951-ben Losonczy György és a fiatal Melis György, 1960-ban pedig Angyal Sándor alakított.

Nem ez volt a szereplőgárdát érintő egyetlen változtatás. Az 1. táblázatot alaposabban szemügyre véve néhány jelentéktelen mellékszereplő elhagyásán túl az

is látható, hogy Rosta Márton mézeskalácsos és Piperecz báró az 1951-es színpadi változatban még két külön karakter volt, 1960-ra azonban a két figura egyetlen alakká olvadt össze: a labanc Piperecz a definitív változatban már nem más, mint a kuruc hírszerző Rosta álruhában. A labanc báró színpadi megjelenéséhez mindenesetre 1951-ban és 1960-ban is ugyanaz a stájer dallam kapcsolódott: a soproni Starck virginálkönyv *Steyrer Tantz* című darabja (az „Ájn-cváj-dráj ajnc...” szövegkezdetű kettős előjátékaként).⁶⁷ Volt továbbá a rádióoperettben még egy érdekes nőalak: Cinka Panna (lásd a 4. fakszimilét). A legendás cigányzenész igazság szerint még nem is élt abban az időben, amikor a darab cselekménye játszódik – a szabadságharc egyik szereplőjével, Ocskay László brigadérossal Jókai Mór boronálta össze *Szeretve mind a vérpadig* című regényében.⁶⁸ Jókai nyomán ugyancsak Ocskay oldalán találkozunk vele Kodály *Cinka Pannájában*, amelynek szövegkönyvében Balázs Béla afféle kuruc Salomét csinált belőle: az 1948. március idusán bemutatott, kuruc dalokat is feldolgozó daljáték végén a brigadéros iránt beteges vonzalmat tápláló Panna olyan forradalmi lendülettel vágja a tört Ocskay hátába, hogy azzal még a *Szabad Nép* is elégedett lehetett volna. (Nem volt vele elégedett). Két évvel később Farkas rádióoperettjében Cinka Panna ugyan nem töltött be ilyen dicstelen szerepet, de felbukkant a darab végén. Az 1951-es és ’60-as változatban azonban már nem találni nyomát – ugyanúgy kihúzták, ahogyan Vak Bottyánt. A filmben viszont újra megjelenik, a zeneszerző 17. századi cigány dallamokat énekeltet vele, a Kájoni-kódex *Dádé Zingaricum* című darabjainak feldolgozását.

Nem teljesen világos, hogy a szövegkönyvet érintő változtatások pontosan ki- nek az elképzeléseit tükrözik. A szerzőséget illetően a rádióváltozattal kapcsolatban csak Dékány András nevét említik a források, akinek már korábban is volt drámai próbálkozása: *Aranysziklet* című, három felvonásos színpadi balladáját, melyben Nagy Péter orosz cár szerepét Kiss Ferenc, a rossz emlékű Színművészeti Kamara későbbi elnöke alakította, 1938. április 8-án mutatta be a budapesti Nemzeti Színház.⁶⁹ Ennek ellenére nem mondható, hogy Dékány igazán rutinos színpadi szerző lett volna. Korábban főként zurnalisztaként tevékenykedett, később ifjúkori tengerésztapasztalait felhasználva olyan ifjúsági regényeket írt, mint a *Kaló- zok, bálnák, tengerek* vagy az *S. O. S. Titanic*. Színházban jártas ember volt viszont Bálint Lajos, a második világháború előtt a Nemzeti és a Magyar Színház drama- turgja, illetve a Thália Társaság egyik alapítója. Az ő neve azonban csak a színpadi változat szövegével összefüggésben merült fel először. Farkas szerint Dékány von- ta be a munkába; a zeneszerző a jelek szerint nem volt elégedett vele, a gépiratos

67 *Starck Viginal Book Compiled by Johann Wohlmuth*. Ed. by Ilona Ferenczi. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2008 (*Musicalia Danubiana*, vol. 12), 174. No. 17 (18).

68 Tallián Tibor: *Magyar képek. Fejezetek a magyar zeneélet és zeneszerzés történetéből*. Budapest: Balassi, 2014, 211.

69 A produkció zenéjét ugyan az ősbemutató színpadja (OSZK, Színháztörténeti Tár) szerint Eugen Stepat balalajkaénekes szerezte és vezényelte, azonban Farkas is közreműködött, mint azt a mű kísérő- zenéjéből kézírásával fennmaradt kottalapok tanúsítják (OSZK, Zeneműtár, Népsz. 378/a-1). Korláth Enikőnek köszönöm, hogy felhívta a figyelmemet erre a forrásra.

szövegkönyv egyik oldalára kerek perec ráírta: „Bálint Lajos / 'dalszövege' / zenésíthetetlen!” Bálinton kívül persze mások is közreműködtek a rádióoperett színpadi átdolgozásában: Dékánynak egy, a szövegkönyvhöz mellékelt levéltöredékéből kiderül, hogy egész munkaközösség dolgozott a librettón;⁷⁰ tagjai közül név szerint említi Mikó Andrást, az Operaház rendezőjét (az operett városi színházi és 1960-as szegedi bemutatóját is Mikó rendezte). A levélnek csak az első lapja maradt fenn, a folytatás hiányzik:

Kedves Ferikém,

ez a második levél, amelyik arra vár, hogy elolvassd. Az első reggel készült és ott pihen a lakásodon (a megérkezett remek bútorok zúrzavarában), a második íme: ez, irány a Balaton felé. Szóval, mint látod, én is két műsorral dolgozgatok, – remélem, nagyobb időbeli sikerrel, mint a Tied. Mert bizony én péntek reggel elindultam pihenni az agárdi magányba és lapod csak szombaton ért kerítésem egyik repedéséhez. (U[gyan]i[s] ide tette a postás). Vízről jövet délben találtam meg. Gondolhatod, mennyire sajnáltam, hogy nem találkozhattunk! Mert, különösen Pestre küldött lapod, csupa lelkesedés. Szenzációs, hogy ilyen jó tempóban tudtál dolgozni! Ferikém, igen jó, hogy ennyire begyullasztottad a motort és ontod a dallamokat, ami nálad persze nem meglepő. Ezért egy kicsit szégyenkezem: a III. felvonás második képénél megálltam. (Az első kép igen tetszett a munkaközösségnek). Hiába, ezt még nem érzem, de úgy gondolom: nem is érezhetem. Ide és erre Veled kell összeülni, mert ez már inkább zenei probléma, mint szituációs. Úgy gondolom, hogy ezt már csak akkor kell csinálnunk (sic!), amikor a többi kész. Mikó Andriszal találkoзва – újból előjött ama tippel, hogy [a] Förfeteg⁷¹ és Csinoméék közötti kalandra induló jelenet zenés legyen. Kéri ezt főleg azért, mert Fodor vállalja a vén betyárt és így kell neki valamit még adni. Mit gondolsz, ott ahol az asztalnál ülnek (mielőtt közvetlenül Csinoméék jönnek), ama Odakint Bugacon számunkat nem ap[p]likálhatnánk neki?⁷² (Az ismétlés helyett). Mindettől függetlenül nem érzem dalban és versben, hogy most jön a Koháry, te ide állsz, te meg emide... Az istállóját! Ez is egy olyan rész, amit újfent át kell rágni. Ugyancsak kérte Andris koma, hogy az első felvonás fináléja tulajdonképpen ott kezdődjék, ahol a nők kijönnek. Ezáltal jóval rövidebb legyen az eddigi anyag. Ezt érzem, aláírom, főleg azért, mert látom örök nyugtalanságát: hogy is mondanak prózát szeretett Operaházunk tagjai?! Nem mondom, ettől én is félek. Viszont Neked, ó, Kották Atyja, mi a véleményed az ennyire megnyúlt fináléról? (Ja, a Bugac számot, függetlenül a Bugac névtől úgy lehet Förfetegnek adresszálni, hogy nyugalmazott csikós). Most ismét ugorva: én mindenesetre a holnapi napot arra szánom, hogy megoldom az Andris által kért finálét, aztán vagy bí, vagy bá. A Kati⁷³ féle anyag – ötlet igen jó, csak nem leszen sok az álló szám, ha Fodornak is kell adni műsort? Te meg ezen spekulálj, Ferikém, mint ahogy én hozzáfogok Örzse nénénk⁷⁴ strófájához. (Csak legalább hallanám már a zenéjét ennek és a többinek!) Különben, sajna, az agárdi turnét el kell ejteni. Erről értesítem

70 A levél vége, s így a levélíró neve és a keltezés nem szerepel a papíron, amelynek hátoldalán a Petőfi rádió 1950. március 16-i műsora olvasható. A levél tartalma és az État de Genève feliratú, szürke mappa ceruzás felirata – Csinom Palkó / 1950? 1949? / Vázlatok / Szövegkönyv / Dékány levele” – azonban elárulja, hogy Dékányról van szó.

71 Förfeteg betyár az operett egyik szereplője.

72 Az „Odakint Bugacon...” a *Májusi fény* című rádióoperett egyik zenészáma (No. 5 Virág dala), amely ugyancsak Dékány és Farkas együttműködésének eredménye.

73 Kati markotányosnő szintén az operett egyik alakja.

74 Örzse szintén markotányosnő az operettből.

még ma Lulu bácsit is. Vikend tapasztalatom igen rossz volt: az étkezde jövő héten nem főz, sőt a Nádfedeles, ahonnan a bort hoztuk, csak hétvégén. Így nem merem vállalni azt, hogy egy hétre megtelepedjünk, hiszen én is csak úgy tudtam létezni, hogy Springerékhez mentem kosztra. (Ők Fehérvárról hozták az ennivalót). Még kenyeret se kaptam. Így nincs más hátra, mint az, hogy a jövő héten itt dolgozunk Pesten, esetleg, ha megengeded – egy-két napig – reggelente felmegyek Hozzátok és úgy működünk közösen. Viszont igen bánt, hogy Lulu bácsi szabadságát (annak is utolsó hetét) nem tudom széppé varázsolni. Rengeteg az eszkimó odalent és kevés a főka, – ez a tény.

Ami a munkaközösség együttműködését illeti, Farkas későbbi visszaemlékezése szerint „ma már nevetségesnek tűnő viták folytak a megbeszéléseken, például arról, hogy a főszereplő nincs a fejlődésének azon fokán, hogy hőstettet vigyen véghez, ezt csupán a párttitkár szerepének megfelelő Balogh Ádám segítségével teheti meg.”⁷⁵ A zeneszerző azt is felidézte, hogy „a darab átírásában, egyszerűsítésében és világosabbá tételében Mikó András szerzett nagy érdemeket.”⁷⁶ Érdekes adalékkal szolgál ugyanakkor a team-munkával kapcsolatban Farkas egy 1965. október 23-i keltezésű, a Zeneműkiadónak írt levele. Ebben a darab „Jójszakát!” kezdetű kettősének egy operettalbum-beli utánközlése kapcsán arra hivatkozva kér 75% szerzői jogdíjat, szemben a szövegíró 25%-ával, hogy „a szövegek elkészültében a zeneszerzőnek jelentékeny szerepe volt, mint szövegíró azonban nem óhajtott a nyilvánosság előtt szerepelni”.

Mindez csak egy kis ízelítő a darab történetéből. Mint láhattuk, a hagyatékban fennmaradt forrásanyag, ha nem is hiánytalan, de meglehetősen bőséges, vagyis tartogat még felfedeznivalót.

⁷⁵ *Vallomások...*, 264–265.

⁷⁶ Uott.

ABSTRACT

PÉTER BOZÓ

THE BONY CARBINE RELOADED

Csinom Palkó by Ferenc Farkas in the Light of the Sources of his Estate

Dating back to the communist period of state socialism, *Csinom Palkó*, an operetta in three acts using Hungarian historical songs and 17th-century dance melodies, is by far the most popular work composed by Ferenc Farkas. This is quite interesting, considering the fact that Farkas was a respectable composer and head of the Composition Faculty at the Budapest Liszt Academy of Music, a post he held between 1949 and 1975. During its long composition and performance history, *Csinom Palkó* went through different stages. At first, it was a radio operetta (1950), then it was reworked into a stage work (1951), commissioned by the Ministry of People's Education, premiered by the Hungarian State Opera company in the Budapest Municipal Theatre and awarded the Kossuth Prize. Later, the piece was revised significantly and staged at the Szeged Open-Air Festival both in 1970 and 1971. There is also a film version of it, made in 1973. In my study, I give a survey of the rich source material of the piece, which has recently arrived at the Music Department of the Budapest National Széchényi Library. On the basis of these sources, I point out among other things that the chronological order of the musical and textual sources is quite complicated because some parts of earlier manuscripts were transferred into the later ones. The cast of the operetta went through significant changes: among others, Vak Bottyán's figure was taken out and his role partly given to another figure called Béri Balogh Ádám, who represented something like a party secretary, according to Farkas's later recollections. Last but not least, Farkas took part in the creation of the piece not only as a composer but also as one of the authors of the libretto.

Péter Bozó is a music historian and research assistant in the Department of Hungarian Musical History at the MTA BTK Institute of Musicology. He obtained his PhD at the Budapest Music Academy in 2010 with a thesis devoted to Liszt's songs based on a study of the sources at Weimar. As an OTKA and TÁMOP post-doctoral scholarship holder he has continued research work into operetta, its beginnings in Paris and its cultivation in Hungary. At the moment he holds a Bolyai scholarship. He co-authored and co-edited the volume *Space, Time and Tradition* published in 2013 by Rózsavölgyi, which is a selection from the theses written by doctoral students at the Liszt Academy.

Tallián Tibor

EGY ÚR BUDAPESTRŐL*

Farkas Ferenc és a novecento

I. Egy úr Rómában

A klasszikus örökség fogalma általános művelődéstörténeti összefüggésben az antikvitás, a klasszikus ókor hagyományát jelenti. A középkor és kora újkor európai zenetörténetében ugyan számos kísérlet történt az antikvitás zeneelméleti és esztétikai hagyatékának felelevenítésére, ám valós klasszikus művészi örökség híján annak eszméje a zenében mégis csupán analógiásan állítható párhuzamba az európai irodalom vagy az építészet és képzőművészet klasszicizmusaival. Az európai zenének előbb meg kellett teremtenie a maga klasszikáját ahhoz, hogy azt utóbb örökségként kezelje – folytassa vagy elutasítsa, hátat fordítson neki, vagy visszatérjen hozzá. Nem beszélve arról, hogy a „klasszikus” fogalma a zenében eredetileg technikát és minőséget jelölt, nem stílust vagy stíluseszményt (még kevésbé korszakot). Például amikor a kortárs kritikus Erkel Ferenc első operáját klasszikusnak minősítette, a kidolgozás igényességére utalt, s nem arra, hogy a *Bátori Máriát* Mozart is írhatta volna. A zenei klasszika csak a 19. század második felének anti-klasszikus irányváltása nyomán absztrahálódott stílusfogalommá, és csak ezután jelentkezhettek bárminemű programszerű visszatérés hozzá. A neoklasszicizmus ellentmondásmentes magától értődéssel összefonódott a neobarokkal, minthogy a „barokk” a műzenében a klasszikus hagyaték domináns részét képezi.

* 2013 májusában került megrendezésre Budapesten annak az olasz–magyar művelődéstörténeti konferenciasorozatnak a tizenkettedik, egyben utolsó ülészaka, amelyet 1970-ben indított útjára a Magyar Tudományos Akadémia és a velencei Fondazione Cini. Az alapítvány a rendszerváltás után elvesztette érdeklődését Kelet-Európa iránt, és felmondta az együttműködést, ám a sorozatot kezdettől szervező Sandro Graciotinak és a római egyetem hungarológiai tanszékén működő Sárközy Péternek sikerült megnyernie olasz szervezőként a világ legrégebben működő tudományos akadémiáját, a római Accademia Nazionale dei Linceit – a hiúzszerű akadémiaját. Így szerencsésen befejeződhetett az 1998-ban megkezdett tematikus ciklus, amely az *eredità classica*, a klasszikus örökség továbbélésének vizsgálatát tűzte ki célul a középkor és a reneszánsz, a barokk és az újklasszicizmus, a 19. század, végezetül a 20. század olasz és magyar művészetében. Az utoljára említett konferencia anyaga megjelent: *L'eredità classica nella cultura italiana e ungherese del Novecento dalle Avanguardie al Postmoderno*. A cura di Péter Sárközy. Roma: La Sapienza, 2015. Jelen közlemény első része a szerzőnek a kötetben megjelent cikkén alapul: *La classicità dell'avanguardia nei compositori ungheresi tra le due guerre mondiali. Un caso speciale: un compositore ungherese italianizzante*. A második és harmadik rész az OSZK Zeneműtárának 2015. szeptember 10-én, Farkas Ferenc emlékére rendezett konferenciáján elhangzott előadás szerkesztett változata.

A 20. század első felének zenetörténete kevés olyan témát kínál, melyet a magyar muzikológia ne Bartóknál és Kodálynál kezdene tárgyalni. A két nagy pályájára és zenei poétikájára legalább futólagos pillantást kell vetnünk akkor is, ha a klasszikus örökség mibenlétének és szerepének vizsgálatára vállalkozunk a 20. századi magyar zene történetében általában vagy csak – mint a jelen előadásban – egyetlen, az 1900-asok nemzedékéhez tartozó alkotó művében és gondolkodásában. Bartók és Kodály – és persze nemzedéktársaik, így Dohnányi és Weiner – olyan időben tűntek fel, mikor a klasszikus örökséghez való viszonyulás a világ és a hon zeneszerzésében egyaránt problematikusvá vált. Hans Koessler az akadémikus képzettségű magyar zeneszerzők első nemzedékét a klasszikus német instrumentális hagyomány szellemében nevelte. Az 1900 körül pályájukat kezdő magyar komponisták emellett áldva vagy verve voltak a zenei örökség akkor már száz esztendő múltára visszatekintő, speciálisan magyar fajtájával is, melynek olyan minták biztosították a klasszikus rangot, mint Liszt és Brahms (az *ongarese* stílusban komponáló Joseph Haydnról nem is szólva). Önálló pályájuk kezdetén a nagy nemzedék tagjai zenészegyéniségüktől függően eltérő módon viszonyultak a kettős klasszikus hagyatékhoz. Dohnányi a nemzeti zenei örökségnek csak alkalmilag szentelt némi figyelmet, az európaiakat viszont élethosszig könnyed természetességgel és gazdag invencióval használta tovább. A generáció újakra készülő tagjai számára viszont hamarosan terhéssé vált a kettős örökség mindkét eleme. Nem is hordozták sokáig: a múlt béklyóját a 20. század első évtizedének folyamán egyfelől az expresszív modernizmus, másfelől az archaikus paraszti népzene segítségével sikerült lerázniuk.

A klasszikus hagyaték szerencséjére a zenei világtrend az I. világháború után az újklasszicizmus irányába fordult.¹ Az irányváltás nyomán a magyar mesterek zenéjében újra alakot ölthettek a tudattalanul addig is ott rejtőzködő klasszikus formák. Nem mondtak le a népdal ihletéséről sem, sőt hangsúlyozták, hogy a népzene, amelynek ősisége a századfordulón felszabadította őket a klasszikus hagyomány uralma alól, új, egyszerre európai és sajátosan magyar klasszicizmus megteremtéséhez szolgálhat kiindulópontul. (Tudvalévő, hogy a továbbiakban Kodálynál nyíltabban, Bartóknál áttételesebben a 19. századi nemzeti stílus – illetve annak népi változata – ugyancsak visszatért jogaiba.) A reklaszicizálódás első fázisában (1920-as évek) a népzene felhasználásának programját Bartók az európai neoklasszicizmus és új tárgyiasság esztétikai alapelveinek nemzeti pandanjaként értelmezte:

Nézetem szerint napjaink minden progresszív zenéjében két közös sajátosságot találunk. [...] Egyik sajátosság a többé-kevésbé radikális elfordulás a tegnap zenéjétől, vagyis a romantikától. A másik: törekvés a régebbi korszakok zenei stílusaira való támaszkodásra. [...] A régi zenei stílusokhoz való visszanyúlásban ismét két [...] eljárási módot állapít-

1 Neoklasszikus, neorokokó és neobarokk áramlatok rendszeresen felszínre bukkantak végig a 19. század folyamán. 1900 táján legalább egy műfajban, az operában már kimondottan modern neoklasszikus törekvések jelentkeztek: Mascagni: *Le maschere*, 1900; Wolf-Ferrari: *Le donne curiose*, 1903; Richard Strauss: *Der Rosenkavalier*, 1911 és *Le bourgeois gentilhomme*, 1912.

hatunk meg. Vagy a régi népzenehez való visszatérést tapasztalhatjuk, mint pl. a magam nemzedékének magyar zeneszerzőinél [...] Vagy pedig a régi, különösen a XVII. és XVIII. századbeli műzenéhez nyúlunk vissza. Ismeretes, hogy ez elsősorban a neoklasszicisták, főként Stravinsky későbbi műveiben figyelhető meg.²

A második fázisban (1930 után) a népzene már nem a „neo”, hanem a „nagy” klasszicizmus, az időn és téren felülemelkedő univerzális stílus megteremtésének előfeltételeként és zálogaként jelent meg esztétikájukban. Kodályt idézzük, de tudjuk, hogy a „zseniális egyszerűség”³ ott szerepelt a kései Bartók esztétikájának kategorikus imperatívuszai között is:

[...] nagy klasszikus korok kialakulásánál mindig ott találjuk a népi vagy népszerű zenét mint ösztönzést, példaképet az egyszerűség felé való törekvésben. Minden klasszicizmus ugyanis egyszerűséget, tisztulást jelent a megelőző stílushoz képest. [...] Jellemző továbbá a klasszicizmusra, hogy a nemzeti eredetű impulzusokat is nemzetfeletti régióba emeli.⁴

Kodály analízisét, Bartók imperatívuszát saját életművük hitelesítette. A következő generációja az érvényesülés lehetőségeit kutatva a két háború közötti évtizedek újjenei piacán magáévá tette a magyar klasszicizmus irányelveit. De tagjai mintha némileg patetikusnak érezték volna, hogy a nemzeti eredetű impulzusok *nemzetfölötti* régióba emelésére törekedjenek – épp elég nagy kihívásnak érezték, hogy helyet szorítsanak zenéjüknek a *nemzetközi* régióban. Utóbbi annál inkább csábította őket, minthogy saját megcsonkult, elszegényedett és alapjában konzervatív ízlésű pátriájuk – melynek zenei életére ráadásul a nagyok árnya borult – nem kecsegtetett ígéretes karriertávlatokkal. Éppen a honi tér szűkös voltát látva igyekezett Klebelsberg felvilágosodott kultúrpolitikája külföldi magyar kollégiumok alapításával kereteket biztosítani a magyar művészeknek a nemzetközi tapasztalatszerzéshez és kapcsolatteremtéshez. Az egyik legjelentősebb tudományos-művészeti *pied-à-terre* Rómában nyílt meg 1927-ben. Az Accademia d’Ungheria megalapításának az Örök Város szívében, a Farnese-palota mögött álló Palazzo Falconieri historikus épületében, elsősorban a magyar képzőművészek látták hasznát. A működés harmadik évében aztán muzsikussal is gyarapodott az ösztöndíjasok serege: 1929-ben Rómába érkezett az ifjú Farkas Ferenc, hogy tanulmányozza egyrészt az eredeti – antik – klasszikus örökség minden utcasarkon szemébe ötlő maradványait, másrészt a klasszicizmus örök újjászületését a múlt évszázadok és a jelen olasz művészetében és szellemében, és itt keressen és találjon magának új, nemzetfölötti zenei „példaképet az egyszerűség felé való törekvésben”.

2 Bartók Béla: „Progresszív zenei alkotásokról”. Közr. Somfai László, *Magyar Zene*, 16/2. (1975. június), 115–116.

3 „Korunk zenéjének néhány kérdéséről”. In: Bartók Béla *Összegyűjtött Írásai*, I. Szerk. Szöllősy András. Budapest: Zeneműkiadó, 1967, 735.

4 Kodály Zoltán: „Népzene és műzene”. In: uő: *Visszatekintés*, II. Szerk. Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1964, 261–267., ide: 266.

Bőségesen rendelkezésre álló szerzői nyilatkozatok részletesen tájékoztatnak, mit tapasztalt Farkas Ferenc Itáliában, és hogyan hasznosította a tanultakat. Két éven át látogathatta Ottorino Respighi mesteriskoláját, és mesteréről írott emlékező sorai sugározzák a kellemes órák emléke, melyeket tanára társaságában töltött előbb a Farnese-palotában, majd annak rózsalugas övezte villájában a Monte Marión. Ám bevallása szerint Respighi műveiből a római Triptichon kivételével akkor még semmit nem ismert. Szavaiból kivehetjük, hogy figyelmét más szerzők zenéje erősebben megragadta:⁵

Néhány hónapig lázasan látogattam a múzeumokat és nevezetességeket, majd nagy szorgalommal láttam neki a komponálásnak, az úgynevezett „novecento” neoklasszikus irányzatát követve, amely közel állott hozzám. Casella és Mortari darabjai nyomán készült hegedűszonátám, zongoraszonátám, [...] *Divertimentó*m és további kisebb zongoraműveim. Rómában komponáltam továbbá a *Római hangjegyfűzet* (*Quaderno Romano*) és a *Cane-phorae* című zongoraciklusokat.

Olaszországi tanulmányaim a neoklasszicizmussal, a *novecentó*val ismertettek meg, és rájöttem, hogy nem kell fölöslegesen komplikált zenét írnom, amikor a neoklasszika nyelvén folyamatosan, egyszerűen és világosan ki tudom magam fejezni.

A meglehetősen száraz, áttetsző hangzású *Quaderno Romano*ból hiányzik minden magyaros-népies vonás; neobarokk játéktételeinek címei kizárólag az olasz zenéi múltra utalnak. Farkas européer aszketizmusa mintha arra vallana, hogy a római neoklasszicista légkörben az ifjú muzsikusa a nemzeti-népzenei örökséget inkább a „fölsőleges komplikációk” közé sorolta, ahelyett, hogy – Kodály nyomán – az egyszerűség zálogának tekintette volna. Igaz, hogy Farkasnak, mint nemzedéke legtöbb tagjának, „zenei gyermekszobáját [...] Kodály, Bartók és a népzene jelentette”; ugyanakkor otthoni tapasztalatai óvatosságra intették: kiábrándította, hogy kollégái „városi emberként egyszerre csak paraszti hangon szóltak meg, és epigon módjára kezdték utánozni a nagy mestereket”. Rómában válaszütra került, és mivel nem tudott dönteni, megkísérelt két irányban előrehaladni. Kamaraműveiben és zongoradarabjaiban „hátat fordított a népzeneinek”, míg egyetlen Rómában befejezett zenekari művében – *Alla danza ungherese* – „a népzene és neoklasszika szintézisét próbálta megteremteni”. Az ötperces tánc lassú, romantikus modorban tartott zongoraszólóval kezdődik, de a gyors főrészben a zongora csak sporadikusan, a zenekar egyik hangszereként szólal meg. A hangszerelés mozaikszerűen tarka, a formálás logikus, az érzelmi amplitúdó szándékoltan korlátozott.

Farkas nem volt elégedetlen a darabbal, de a népzenehez fűződő viszonyát továbbra sem érezte rendezettnak. A megvilágosodás földközi-tengeri útja közben, egy spanyol kisváros flamenco-kocsmájában érte: egy helyi fiatalember éneke „döb-

5 A tanulmány első részében szereplő idézetek Farkas magnetofonszalagra rögzített visszaemlékezéseiből származnak. Vö. „Két év Rómában” (219.), „A zeneszerzői stílus kialakulása” (244–245.), „Zeneszerzői útkeresés a II. világháború után” (261.), „A dodekafónia felélesztése az 1950-es évektől, stílus kérdések” (262–263.). In: *Vallomások a zenéről. Farkas Ferenc válogatott írásai*. Szerk. Gombos László. Budapest: Püski, 2004.

bentette rá a magyar népzene iránti hűtlenségére”. Hazatérve egy Somogy megyei kis faluba húzódott vissza, hogy a nagyok példáját követve, *in vivo* ismerkedjék a magyar paraszt énekével. Az élmény nyomán belépett abba az alkotói periódusába, „amikor a népzene és a *novecento* szintézise kezdett megvalósulni”. A népdal ettől fogva nem tűnt el többé zeneszerzői palettájáról; a következő fél évszázad során népi dal- és tánczene-feldolgozások kimeríthetetlenül gazdag sorozatával szolgáltatott játszanivalót zenekaroknak, kamaraegyütteseknek és hangszeres szólístáknak. Az „eredeti”, vagyis népdalt nem tartalmazó műveket pedig áttételesen, motivikus anyagként és abból elvonatkoztatott harmóniarendként járja át a magyar melosz. Példaképpen idézhetjük az 1945-ös keltezésű *Musica pentatonica* harmadik, fúga tételét. Tudvalévő, hogy az anhemiton pentaton hangrendszert és az ereszkedődallam-modellt Bartók és Kodály már az 1910-es években mint a magyar népzene ősi, keleti eredetű stílusrétegét azonosította. Azt sem kell értőknek magyarázni, hogy a fúga az európai klasszika legmagasabb rendű kompozíciós hagyományaként él a köztudatban. Pentaton fúga – mi sem szimbolizálhatná ékeesebben, hogy Farkas immár megfelelt a kodályi posztulátumnak, bizonyítván, hogy a népi alapanyag a klasszicista formai építkezés sikerének nem akadálya, hanem biztosítóka.

Évek múltán Farkasnak rá kellett döbbsennie, hogy a neoklasszicizmusnak, a *főlöleges komplikációk* kerülésének is megvannak a maga sajátos veszélyei. Vallomásaiban különös távolságtartással nyilatkozik az 1930-as évek második felének európai stíluskörnyezetéről – benne saját ifjúkori zenéjéről is:

A harmincas évek végén, amikor korábban megkezdett utamat folytatva visszatértem a komponáláshoz, zeném beleillett az általános korstílusba. Egyfajta reakció uralkodott. [...] Befellegzett az első világháborút követő különféle bolondériáknak, a dadaizmusnak és más avantgard stílusoknak is, és szolid, jól nevelt irányzatok terjedtek el.

Farkas tisztában volt vele, hogy e túlzott jólneveltség művészi sterilitással fenyeget. Kereste és elfogadta azokat az impulzusokat, melyek felszabadíthatták „a neoklasszikus stílus kötöttségéből, mert abban mindig volt valami ’impassibilité’, valami ’understatement’, ahol az ember szemérmes és nem engedi tobzódni az érzelmeit.” Az első és legfontosabb ösztönzést a költészet kínálta. Farkas sokféle költői személyiségre és stílusra reagált. Talán legnagyobb, mindenesetre érzelmileg legtelítettebb művéhez, az 1945-ben komponált *Szent János kútja* című kantátájához a fiatalon elhunyt erdélyi költő, Dsida Jenő versei szolgáltak alapul. Dsida könnyedén antikizáló modorának ihletésére Farkas a frottola és a *vers mesuré* hangvételének felidézésével felelt. A *Cantata lirica* címen is ismert kompozíciót és más korabeli, „a neoklasszikus stílus érzelmileg telítettebb, lírikusabb, feloldottabb módján készült” műveket a hallgató méltán érzi az egész életmű csúcspontjának.

A neoklasszicizmus érzelmi semlegességének áttörésére ösztönözte Farkast az alkalmazott zene komponálása. Az illusztratív műfajok erőteljes és egyértelmű kifejezőmódokat és technikákat követeltek, és a zeneszerző elmondása szerint a drámai jelenetek zenei igényei egészen a tizenkétfokúságig tágitották kompozíciós

eszköztárát. Ám ha a dodekafónia hozzá is segítette a neoklasszikus jólfésültség felborzolásához, nem készítette arra, hogy alapjaiban változtassa meg zeneszerzői attitűdjét. A dodekafóniához is neoklasszikus alapállásból közeledett; technicista zeneszerző léte a tizenkét hanggal való komponálást a zenecsinálás egyik eszközének tekintette a többi között. Joggal írta 1944 és 1947 között komponált tizenkét fokú fúgájáról:

A zeneszerző stílusát [...] nem a külsőségek adják, hanem munkamódszere és gondolkodásmódja. Az említett dodekafon fúgával egy időben ugyanis ötfokú fúgát is írni kezdektem, amelyből a *Musica pentatonica* harmadik tétele lett. Szerintem mindkét darabban pontosan ugyanolyan eszközökkel dolgoztam.

A kommunista művészetpolitika másként gondolta, s „a dodekafon művek komponálását” a legszigorúbban megtiltotta. Parancsba adta viszont a szocialista realizmus papiros-esztétikájának átültetését a zeneszerzői gyakorlatba. Farkas engedelmeskedett, és úgy érezte, nem hiába: „Az akkoriban divatos realizmus annyiban volt rám jótékony hatással, hogy megnyitotta a drámaiság iránti érzékemet.” E kései nyilatkozatról némi joggal feltételezzük, hogy az 1952-ben bemutatott *Fel szabadulás-szimfónia* látványos bukására igyekezett szépségflastromot ragasztani: a szovjet típusú programszimfónia „drámaisága” kevéssé illett Farkas egyéniségéhez. Valójában persze klasszicista koncepciót követett ez is. Tudvalévő, hogy a szocialista realizmus minden művészetben a stílklasszicizmus eszményeinek hódolt – lásd az 1950-es évek első felében épült „városi házak” kapuit keretező dór oszlopokat. És mi más felelhetne meg a klasszikus oszloprendnek a zenében, mint az úgynevezett klasszikus formák – ezúttal nem rokokó, hanem empire változatban? Farkas egy kijelentése találóan meghatározza e formák helyi értékét és funkcióját a 20. századi klasszicista zeneszerző szemléletében, jelezve, hogy rá is érvényes a közép-európai iskolázottságú zeneszerzők ragaszkodása a klasszikus formai modellekhez:

A stiláris változások közben a formai keret állandóságot jelentett számomra. A klasszikus formáknál máig nem tudtak jobbat kitalálni, gondolok elsősorban a szonátaformára [...] Ha a témák sorrendjét hangulatok egymásutánjára cseréljük, nagyon hajlékony formai vázat kapunk. A szabályos, tematikus visszatéréseknél fontosabb az arányok akár tudat alatt megéreztetése, a kontraszt-elv érvényesülése. Ha a zeneszerző helyesen szerkeszti művét, bizonyos egyensúly-érzet jön létre, függetlenül attól, hogy meg tudnánk nevezni a fő és melléktémát, vagy azok különféle fordításait.

Ha mesteremberként örömét is lelte a kirándulásban a nagy szimfonikus formák birodalmába, a ráoktrojált patetikus tartalom megbénította Farkas invencióját. Szerencsére az ötvenes évek művelődéspolitikája otthonosabb tájakat is megnyitott előtte. Miközben a doktrína a jövő irányába hajszolva, aggályok nélkül visszatérhetett a múltba:

A filmzenék hoztak újra össze a régi magyar zenével. Respighi példájára, aki az olasz lantdarabokat ragyogtatta be csodálatos hangszerelő művészetével, a már nem létező magyar barokk zenét próbáltam meg rekonstruálni.

Farkas tehát húsz év késedelemmel vált igazi respighiánussá, megfelelően egyzersmind a neoklasszicizmus bartóki kritériumának: „törekvés a régebbi korszakok zenei stílusaira való támaszkodásra”. A múlt hangjainak felidézése néha valószínűs tudatmódosulást idézett elő benne. A *Concertino all’antica* (1964) bemutatója idején válaszolta riporter kérdésére: „A komponálás során azon vettem magam észre, hogy az új darabból régi darab lett.” Farkas, a *régi darabok* 20. századi újraalkotója bizonyos szempontból maga is *régi mesterré* vált. A neoklasszicizmus a stílus és esztétikai sajátosságokon túl az ő szemében a klasszikus zeneszerzői életmód és feladat vállalását is jelentette: azzal is meg akart felelni kora és kortársai igényeinek, hogy funkcionális, alkalmazott zenét komponált. Feldolgozásokat és önálló darabokat írt a legkülönbözőbb hangszeres együttesek, szolisták és kórusok számára, és műveinek sokaságát bocsátotta ki párhuzamos változatokban. E mindig tartalmas és a hangszerjátékosokat vonzó daraboknak köszönheti máig tartó széles körű nemzetközi népszerűségét. A „használati zene” komponálása azonban csupán egyik vonulatát képezi Farkas „zenei-szolgáltatói” működésének. Az életmű ismerői tudják, hogy a komponista számos későbbi nagyszabású művét az alkalom szülte: régi mester módjára sokat komponált ilyen vagy olyan társadalmi megrendelésre. De ha végigtekintünk a művek sorozatán, látjuk, Farkas oeuvrejében a társadalmi-reprezentatív funkcionalitás sajátos formában valósult meg. Művei soha nem a politikai pillanat diktátumának engedelmességek, hanem a történelmi múlt nagy személyiségei és jelentős eseményei, valamint a magyar és európai művelődés hagyatéka előtt tisztelegtek. Farkas, az „alkalmazott zene” komponistája, Casella és Respighi hű tanítványaként a múlt, a klasszikus örökség megéneklését, élményszerű felelevenítését tekintette zenéje egyik fő feladatának, és a feladat sikeres elvégzését legfontosabb zeneszerzői eredményének.

II. Glosszárrium

Nem kerülhette el az olvasó figyelmét – és talán kiváltotta rosszallását –, hogy Farkas Ferenc és a klasszikus örökség kapcsolatáról az eddigiekben tulajdonképpen maga az idős zeneszerző nyilatkozott. Magától értődik, hogy ifjúkori emlékeit felelevenítve ő maga kommentár nélkül használt az 1930-as évek Itáliájában közkeletű kifejezéseket; az azonban elfogadhatatlan, ha a kései krónikás sem kísérli meg magyarázni azokat, melyek erre rászorulnak. Vegyük példaképpen a címben szereplő olasz szót: *novecento*, melyet Farkas visszatérőleg emleget vallomásaiban. *Novecento* szó szerint annyit jelent: kilencszáz, ám tudjuk, főnévként a *cento* vagyis száz végű számnevek az olasz nyelvhasználatban azt az évszázadot is jelölhetik, melynek nevében az adott számot kiejtik: novecentónak tehát olaszul a huszadik – és nem a tizenkilencedik – századot nevezik. Kétségtelen, hogy a „huszadik századi zene” sokakban-sokunkban ébreszt ilyen vagy olyan stílusképzeteket, habár némileg körvonalaltalanul – nagyjából ugyanazt értjük rajta, mint a „modern” zenén. Farkas Ferenc „úgynevezett novecentó”-ja azonban érezhetően nem általában vett huszadik századi vagy „modern” zenét jelöl: meg is magyarázza, hogy neoklasszikus irányzatról van szó, nevéből következőleg az általános kortendencia

helybeli, olasz válfajáról. Szóhasználatából levonhatnánk a logikus következtetést: Farkas szerint az olasz kortársak 1930 táján „novecentó”-nak nevezték azt a helyi neoklasszikus zenei irányzatot, melynek képviselői közül ő, a magyar pályakezdő komponista római tartózkodása idején nem is mestere, Ottorino Respighi, hanem két másik zeneszerző példáját igyekezett követni. Éppen ezért ér meglepetésként, hogy az idézőjeles „novecento” nyomát a zenei enciklopédiákban hiába keressük. Nem tartalmaz ilyen szócikket sem a Grove, sem az MGG, sem a Ricordi-féle négykötetes *Dizionario della Musica*. De ki használ ma még nyomtatott lexikonokat? Közvetlen kérdésre – novecento – a hálózati keresőmotor 0,3 másodperc alatt kilencmillió adattal fenyeget, s ha figyelmét a zenére irányítjuk – novecento musicale, musica del novecento –, a 20. század zenetörténete jut eszébe róla, meg egy „gruppo musicale italiano di musica new wave”.

Nincs más hátra: nyomoznunk kell, hogy demonstrálni tudjuk, amit Farkas Ferenc szóhasználatának következetessége egyrészt bizonyít, másrészt – mint látni fogjuk – el is fed: hogy valamilyen formában létezett az, amit ő *novecentónak* nevez, vagy „úgynevez”. A nyomozás első lépéseként variáljuk a számnevet, képezzünk belőle főnevet azzal a képzővel, amelyet oly elterjedten használtak a 20. század művészei és művészettörténészei, hogy komoly-ironikus módon plurális formában maga is főnévvé önállósult: izmusok. Ha az olasz zenetörténeti irodalomban nem a *novecento*, hanem a *novecentismo* irányzatát, mozgalmát, stílusát vagy csoportját idézzük meg, hamarosan materializálódni látjuk szellemtestét. Igaz, találkozzunk olyan szóhasználattal, amely a 20. századi zene egészének koktéliját bélyegzi úgy, mint Carlo Serra: „a zenei filológia, archivisztika és zenefilozófia ama keveréke, amit novecentizmusnak nevezünk”.⁶ Virgilio Bernardoni, a bergamói egyetem zenetörténész tanára azonban több fórumon és összefüggésben alkalmazza a *novecentismo* kifejezést olyan értelemben, amely segít megvilágítani Farkas Ferenc emlékező sorainak háttérét. Néhány évvel ezelőtt a *VeneziaMusica* című online folyóirat 20. századi zenének szentelt számában reá bízta a *Le origini del Novecentismo italiano* című tanulmány megírását, amely jellemző módon Raffaele Pozzi *Il Neoclassicismo del Novecento. Un concetto problematico* című tanulmánya után következik.⁷ Bernardoni fogalomhasználata pontosan jelzi, amit Farkas – aki nem történész, hanem tanú – valamelyest elmos: a *novecentismo* esetében nem kronológiai besorolásról van szó, hanem programról – a „huszadikszázadiasság”, „huszadikszázadizmus” jelszavának tudatos megfogalmazásáról. Az itáliai *novecentismo* zászlóvivőit már a maguk korában nemzedéknek tekintették: ha Alfredo Casella, Gian Francesco Malipiero, Ildebrando Pizzetti és Ottorino Respighi „fürtjét” vagy „raját” (*grappolo*) a „generazione dell’ottanta” (a nyolcvanas években születettek)

6 „[...] quel mix di filologia musicale, archivistica e filosofia della musica che chiamiamo novecentismo”. Carlo Serra: „Terminologia tecnica e riappropriazione concettuale. Le polifonie medievali come laboratorio compositivo”. In: *DOCTOR VIRTUALIS: Rivista di storia della filosofia medievale*, 10. (2010), 67–98., ide: 69.

7 Virgilio Bernardoni: „Le origini del Novecentismo italiano”. *VeneziaMusica*, no. 24. (settembre/ottobre 2008), 33.

címke alatt keressük a zenetörténeti irodalomban, sokkal gyorsabban és félreértetlenebbül találunk rájuk, mint ha holmi zenei „novecento” nyomát ütnék botunkkal. A nemzedék tagjai kettős feladat előtt állottak – mondja Bernardoni és számos más olasz zenetörténeti kompendium –: tisztázni az olasz zeneszerzés jelenének viszonyát egyfelől az *ottocento* elhalóban lévő honi hagyományához, mely szinte kizárólagosan a *melodrammában*, az operában állott, másfelől az európai modernizmushoz, mely a világháború végén diadalmasan belépett a művészi és kulturális produkció homlokterébe. Tudnivaló, más tisztáznivalók is támadtak hamarosan: Európát a nyolcvanasok felnőtté válásával egy időben kezdték bejárni a modern média, a tömegkultúra és a totalitarizmus kísértetei. E hatások közepette – ezek miatt? – az olasz újtók visszavonultak a mérsékelt modernizmus bástyái mögé, eltávolodván azon főcsapásoktól, melyeket – fejezi be dolgozatát Bernardoni – „Berg és Webern, Bartók és Stravinsky” nyitott meg a 20. századi zene története előtt.

Bernardoni pauszál ítélete szerint a nyolcvanas évek olasz zeneszerző-nemzedékének történeti érdeme nagyrészt kimerül a múlttal – az operával – való szembefordulásban. Igaztalan verdikt, amelyet egyedül Alfredo Casella életerős zenéje elégségesen cáfol – a hangfelvételeket széles körben élvező hallgatóság tanúsága szerint. Főhősünket, az urat – fiatalurat – Budapestről amúgy is vajmi kevéssé érdekelhette a melodrámtalanítás negatív teljesítménye, hiszen magyar operai hagyomány, mellyel szembe lehetett volna fordulni, gyakorlatilag nem létezett. Ami pedig az *ottocentót*, a 19. század magyar nemzeti romantikáját illeti, annak medúzafejét már az ő születése táján levágta a magyar modernizmus *generazione d’ottantaja*, a nyolcvanas években született magyar újtók nemzedéke. Megjegyzendő, hogy az olasz muzsikuskok sem vártak a tetemrehívással Farkas római látogatásáig. A nyolcvanasok nemzedékének művészete már a novecento első évtizedének végén termőre fordult – és Bernardoni figyelmeztet, hogy az operisták utolsó nagy generációjának mindig újra törő vezéralakja, Giacomo Puccini a *Gianni Schicchi*vel s még inkább a *Turandottal* maga is „novecentista” irányba fordult.⁸ Midőn Farkas Ferenc meglátta Rómát, az olasz – és európai – zenetörténet kanyargós 20. századi útjának már a következő fordulójához érkezett. A kor immár nem a 19. század, hanem a *belle époque* – a Larousse szerint olaszul is így nevezik –, másképpen a „die Moderne” avagy a szecesszió, egyszóval az első európai avantgárd stílusától való megszabadulás jelszavát tűzte zászlajára. Ez a jelszó – vagy inkább gyakorlat – hatott a fiatal Farkasra Itáliában: Róma légköre nem a romantikus múltat, hanem a modernista („komplikált”) avantgárd parancsát helyezte hatályon kívül a fiatal komponistában.

Mindezzel még nem válaszoltuk meg a kérdést: vajon miért tapadt Farkas emlékezetében az olasz zenei neoklasszicizmus irányzatához eltéphetetlenül a „novecento” név, amely – úgy tűnik – a kor és utókor zenetörténeti szóhasználatában nem szerepelt egyértelmű irányjelző etikettként? A rejtvény kulcsát a figyelmes ol-

8 Virgilio Bernardoni: „Le ‘tinte’ della ‘Fanciulla’”. In: *La fanciulla del West*. Lucca: Centro Studi Giacomo Puccini, 2001, 13–24.

vasó megtalálja magukban Farkas Ferenc memoárjaiban. Idézzük most az elejét is annak a korábban már látott szakasznak, mely bevezeti a „novecento” fogalmát:

Életre szóló hatást gyakorolt rám a római környezet. A régi művészetekre különösen a római magyar akadémia képzőművész lakói irányították rá a figyelmemet: Pátzay Pál, Molnár C. Pál, Vilt Tibor, Hincz Gyula, Patkó Károly, Aba Novák Vilmos. Nekik köszönhetem, hogy a festészet után a szobrászat és építészet szépségeit is sikerült felfedeznem. Néhány hónapig lázasan látogattam a múzeumokat és nevezetességeket, majd nagy szorgalommal láttam neki a komponálásnak, az úgynevezett „novecento” neoklasszikus irányzatát követve, amely közel állott hozzám.

A felsorolt képzőművészek csoportosulását a kortársi kritika és a későbbi művészettörténet-írás a „Római iskola” néven tartja számon. Aligha férhet kétség hozzá, hogy az ifjú zeneszerző a velük folytatott intenzív esztétikai és művészettörténeti eszmecsere közben ismerkedett meg a *novecentó*val, mely az 1920-as évek elején vált mondhatni hivatalosan elismert iskolává és irányzattá – nem a zenében, hanem az olasz képzőművészetben és irodalomban. Ebben az értelemben a *novecento* oly stabil stílusjelzővé szilárdult, hogy évtizedekkel később a magyar művészeti lexikonba is bekerült. Az irányzat elnevezése nem képzőművész, hanem az esztéta-kritikus Margherita Sarfatti nevéhez fűződik, aki 1922-ben toborozta össze azt a csoportot, mely 1923-ban jelentkezett első kiállításával „Gruppo del Novecento” néven. A dúsgazdag velencei zsidó családból származó Sarfatti a szocialista mozgalom holdudvarában tűnt föl Mussolinival együtt – akivel viszonya volt –, és a „ducéval” tartott a fasiszta fordulat után is, egészen 1934-ig, a faji törvények elfogadásáig, amikor Dél-Amerikába emigrált. Addig azonban még két nagy kiállítást rendezett, melyen részt vett „az olasz képzőművészet valamennyi jelentős alakja” – így Carlo Carrà, Giorgio de Chirico, Gino Severini.⁹ Az irodalomban a *novecento* legjelentősebb képviselője Massimo Bontempelli volt; ő 1926-ban folyóiratot is indított ezzel a címmel. A *novecento* irodalmi és képzőművészeti irányzata az I. világháborút követően a modern művészet valamennyi területén megmutatkozó *ritorno all'ordine* – „visszatérés a rendhez” – jelszóval jellemezhető. Az irányzat elnevezése Jean Cocteau *Le rappel à l'ordre* című esszéjére utal.¹⁰

Aki járt Rómában, saját szemével láthatta a *visszatérés a rendhez* jelszó fasiszta értelmezését: az Urbs évszázadok során kialakult szerves „rendetlenségét” kegyetlenül felszámolták, és halvaszületett „klasszicizáló” épületekkel, többnyire azonban dermesztően üres felvonulási terekkel cserélték föl. A többi művészeti ágban a visszatérés nem járt együtt pusztítással, és az írók, zeneszerzők és művészek személyes politikai álláspontjától függetlenül nem kötődött egyértelműen politikai irányokhoz. Alfredo Casella 1926-ban írt *Concerto romanó*ját az engesztelhetetlen „ellenállók” fasiszta hódoló műként bélyegzik meg – mások viszont óva intenek: ugyanolyan okkal minősíthető sztálinista hódoló műnek Sosztakovics 5. szimfó-

9 <https://it.wikipedia.org/wiki/Novecento>, „(movimento, „artistico)”

10 https://it.wikipedia.org/wiki/Ritorno_all'ordine

niája, nem beszélve a *Dal az erdőkről* című kantátáról. Casella és Respighi zenéjének helyenkénti monumentális formálását és misztikus hangvételét talán párhuzamba lehet állítani a képzőművészet *novecentó*jának erős hajlamával a szakrális, metafizikus és monumentális megnyilvánulásokra – efféle törekvések dominánsan jelentkeznek a magyar festészet Római iskolájának egyes képviselőinél is. Mindennek azonban aligha találni nyomát az ifjú – vagy akár a későbbi – Farkas Ferencnél. Ahogy az általa név szerint említett, 1902-es születésű Virgilio Mortarinál sem, aki tehát nem a nyolcvanas évek generációjához, hanem Farkaséhoz tartozott.

III. Egy úr Velencéből

E ponton kénytelen vagyok egyes szám első személyben betolakodni az elbeszélésbe, és egy személyes emlékekkel bevezetni a harmadik részt. Az 1990-es évek elején *Magyar Képek* címmel előadássorozatot tartottam a Magyar Rádióban az 1940 és 1956 között eltelt sorsdöntő évek magyar zenéjéről – az előadások egy része nemrégiben könyv formában is megjelent.¹¹ A sorozatban jó néhányszor beszéltem Farkas Ferenc műveiről is; többek között rövidített formában újra felolvastam *A bűvös szekrényről* az 1970-es évek végén elhangzott ismertetésemet. Felolvastam, Farkas Ferenc pedig meghallgatta – és ahogyan én nem hagytam említés nélkül *A bűvös szekrényt*, úgy a Tanár úr sem hagyta említés nélkül az előadást. Néhány nappal később rövid, géppel írott levelet hozott Tőle a posta. Azóta sok idő telt el, és a lakások és munkahelyek közötti vándorlás közben a levél bizony elkalódott. Tartalma azonban olyan élesen elevenedett meg emlékezetemben, hogy azt nem foghattam fel másnak, mint a tudattalan egyelőre bizonytalan célú, de határozott felszólításának: reflektálnom kell rá felolvasásomban, legfeljebb „akár hiszik, akár nem” bevezetést fűzök hozzá. Szerencsére erre nincs szükség: a levél másolata annak rendje és módja szerint lefűzve megtalálható a zeneszerzői hagyatékban. A néhai feladó bizonyosan nem veszi rossz néven, ha ideiktatom:

Kedves Tallián Tibor,

meghallgattam rádióelőadását és hálásan köszönöm operámra vonatkozó méltató szavait. Nem tudom, félreértettem, vagy rosszul értettem azt a megállapítást, hogy a mű azóta feladásba ment.

Még abban az évben előadásra került Kolozsvárott, eredeti rendezésben, eredeti díszletekkel és kosztümökkel, én vezényeltem.

Rövidesen a bemutató után Lukács Miklós Erfurtban [sic] mutatta be, bombatámadások közepette.

A háború után Plauen, Gera és új fordításban Luzern, Oberhausen és Berlin, kamaraváltozatban Zürich és legutóbb Pécs tűzte műsorra.

Azt hiszem, ez az egyetlen magyar opera, melyből nem készült lemez.

És – lehet, hogy az írás régebbi keletű – de azóta írtam Márai Sándor verses drámájából *Egy Úr Velencéből* c. két felvonásos operámat, mely tíz évi kényszerű várakozás után ke-

11 Tallián Tibor: *Magyar képek. Fejezetek a magyar zeneélet és zeneszerzés történetéből, 1940–1956*. Budapest: Balassi – MTA BTK, 2014.

rült előadásra az Operában, sajnos, nyolc előadás után – melyből négy katasztrofális második szereposztásban – előttem érthetetlen okból lekerült a műsorról.

Még egyszer köszönettel és szíves üdvözzellettel
Farkas Ferenc

Látnivaló, hogy a 90 éves Mester jól emlékezett: A *bűvös szekrényről* mondottakat már hallotta, olyan időben, amikor a Casanova-opera még nem került színpadra, talán el sem készült. Nyilván nem kerülte el figyelmét az sem, hogy a folyó sorozat az 1940-es évek kezdetétől araszolgatva szemlézi a magyar zenei termést és intézménytörténetet, és nem áll szándékában előreugrani férfikoruk delelőjén élő és alkotó szerzők akkor még ismeretlen jövőjébe. A kései operánál jobb okkal kérhette volna számon, hogy elmaradt az 1949-es balettsiker, a *Furfangos diákok* ismeretése – e hiányt a *Magyar Képek* nyomtatott változatában pótoltam. Nem tette, talán azért, mert ha emlékeztet rá, emlékeztetnie kellett volna a szégyenteljes sajtótámadásra is, amelyet a bemutató után tekintélyes és hatalmas kollégája intézett ellene. Meg aztán a balett az évtizedek során jótállt önmagáért, élt a színpadon, és él ma is zenekari szvitként, a második opera viszont – hogyan is érezhette volna másként a szerző – érdemtelenül osztozott a 20. századi magyar operák többségének sanyarú sorsában. Egyetlen előadássorozat után a limbusba került; ez az egyetlen sorozat is keserű ízt hagyott vissza a zeneszerző szájában egyrészt azzal, hogy az Opera nem biztosította a bariton főszerepre ideálisnak tartott énekest, másrészt, hogy ostoba szokás szerint színre erőltette a gyenge második szereposztást.

Beismerem: a bemutató idején sem történészként, sem kritikusként, de még egyszerű operalátogatóként sem találkoztam a *Schmerzenskind* második operával, melynek címét előadásom játékosan a szerzőre viszi át: *Egy úr Velencéből*. Akkoriban rossz viszonyban voltam a kortárs magyar operával, és örültem, hogy a tisztelt mesternek nem kellett szembesülnie e rosszkedv írott bizonyítékával. Maradjunk csak a negyvenes évek lírájánál, ahogyan az első operában oly tartózkodó szépséggel megnyilatkozott! A hetvenöt éves komponista operazenéje biztos archaikus – gondoltam –, vagy ha modern, annál rosszabb. Meg aztán az opera szövegével szemben is támadt bennem bizonyos ellenállás már akkor, mikor értesültem a bemutatójáról. Erőltetetten blikkfangosnak találtam a címet a regényéhez képest. A regény címét ugyanis már gyermekként megismertem: házi könyvtárunkban ott volt a *Vendégjáték Bolzanóban* is, ama rendkívüli siker tanújaként, amelyet Márai Sándor 1940-ben megjelent műve annak idején aratott. A *Vendégjáték* Szegedy-Maszák Mihály véleménye szerint „e műfajban [az írónak] sem legjobb, sem kifejezetten gyenge könyvei közé nem sorolható, s ennyiben talán alkalmas annak kiderítésére, mi is okozza, hogy Márai tevékenységének művészi értékéről olyannyira megoszlanak a vélemények”.¹² Az én gyermekkori véleményem *nem oszlott meg*

12 Szegedy-Maszák Mihály: „Szerep és mű. Márai életműve kétféle megvilágításban”. Petőfi Irodalmi Múzeum, Márai Sándor, Szakirodalmi szövegek, <https://www.pim.hu/object.08fe82f2-b31e-48c6-a87b-31966e23a7e1.ivy>

a *Vendégjátékról*; tettem ugyan néhány tétova kísérletet az elolvasására, de az „ömlesztett” szöveg néhány bekezdés után elriasztott. Midőn aztán Márai alakja kényszerítően újra megjelent a magyar művelődés láthatárán, az *Egy polgár vallomásaival* kezdtem az ismerkedést, azzal a művel, mely Szegedy-Maszák szerint is „kétségtől legjelentősebb munkája”. Nem titkolom, a Casanova-regényre csak most került sor, azután és azért, mert Farkas Ferenc hozzám írott levelének felbukkanása – előbb emlék, majd másolat formájában – kategorikus imperatívusként hatott rám: nem térhetek ki másodszor is az *Egy úr útjából*.

Készültem a találkozásra: elolvastam a regényt és Márai abból készült verses színdarabját, amelyet Farkas rövidítve, de nem változtatva megzenésített. Kijegyzeteltem a zeneszerző *Vallomásainak* vonatkozó tételeit és passzusait – többek között azt az interjút, melyben Farkas az író hozzá intézett levelét idézi; Márai levelét, amelyből kiderül, hogy az opera címét, amelyet nem szeretek, nem a zeneszerző adta az operának, hanem az író a színjátéknak, és visszatekintve maga sem tartotta azt szerencsésnek.¹³ Elolvastam – helyenként megrendülten – Márai 1943–44-es *Naplóját*, és igazolva láttam a komponista szavait: Márai legkésőbb 1945-ben valóban tervezte a *Vendégjáték* témájának feldolgozását verses színjáték formájában. Arra is találtam nyomot a *Naplóban*, hogy Márai nagyra becsülte az akkoriban szorongatóan veszélyeztetett helyzetben volt író társát, Heltai Jenőt, kinek *Néma leventéjét* a háborús hónapokban vette kézbe, és nagy szeretettel nyilatkozott róla – Heltai olasz múlttal játszó varázslatos verses színművére az *Egy úr Velencéből* olvastán nem lehet *nem* gondolni.¹⁴ Kézbe vettem az opera zongorakivonatát, és megnéztem a televíziós közvetítés videofelvételét, amelyet a hagyatékból kaptam meg digitalizált formában. És közben folyton-folyvást az a kérdés nyugtalanított: vajon a levél hirtelen felbukkanása emlékezetemben az előadás eredeti tárgya, a *novecento*, illetve az opera kapcsolatára kíván-e figyelmeztetni? Ha igen, indoklás nem volt mellékelve az üzenethez, azt magamnak kellene megfogalmaznom. Ehhez itt és most csak néhány érvet vagy inkább csak észrevételt rögzíthetek az első találkozás – regény-, színmű- és kottaolvasás, zenehallgatás és elkésett operálátogatás – nyomán.

Kezdem a zenei vonatkozásban legközvetlenebbül árulkodó mozzanattal. Beszélgetőtársa kérdésére, vajon felhasznál-e olasz zenei elemeket az opera helyszíne, Bolzano jellemzésére, a komponista a bemutató előtt azt válaszolta:

Áttételesen, tekintettel arra, hogy a darab egy bolzanói vendégfogadóban, álarcosbál alatt játszódik. Átszűrődik ezért a gigue, a siciliana, a polonéz, amit könyvében Márai nagymazúrnak nevez. Ezek a stilizált táncok idézik a hangulatot, de más olasz vonatkozása nincs a zenének.¹⁵

13 „Márai Sándor utolsó levele” (Dalos László interjúja, 1989). In: *Vallomások a zenéről*,TM 70–173.

14 Gondolt erre Dalos László is, aki a bemutató idején több cikkben is foglalkozott az operával. Vö. <http://www.ferencfarkas.org/egy-ur-velencebl-casanova-a-gentleman-from-venice-casanova.phtml>.

15 „Látnom kell téged”. Új operájáról beszél Farkas Ferenc” (Gábor István interjúja, 1991). In: *Vallomások a zenéről*, 173–175.

Maga a kérdés persze félinformáltságról tanúskodik: Bozen, Dél-Tirol központja a 18. században német város volt. Igaz, hogy Tirol I. világháború utáni erőszakos italianizálásának előrehaladott fázisában erre Márai sem gondolt – Casanova titkára, Balbi, valahol a darabban felsóhajt: akkor nyugszik csak meg, ha átlépi az olasz határt. Farkas az interjúban részben ki is igazítja a kérdést, amennyiben a zenei *couleur locale*-t, a 18. századi táncokat nem Itáliához, hanem az álarcosbál eseményéhez és helyszínéhez, a fogadóhoz kapcsolja. *Antiche danze ed arie* mint az opera gerincét képező tételsor – hát ez persze kompozíciós formaelvként és operai dramaturgiai eszközként törőlmetszett, hamisítatlan *novecento*. Nem mellékes, hogy a neoklasszikus fogadós-báljelenetes tánczene nem *divertissement*-ként vagy henye balettbetétként ékelődik a darabba, hanem a drámai feszültség egyik pólusát képviseli a magánszereplők dialógusának hátterében. Köztudott, hogy ez a zenedramai technika monumentális 18. századi összel bír. Ám az operák operájának árnyát talán nem csak a báljelenet vetíti a kései utód művére – a tragikus sorsú Komor András recenziója a Nyugat 1940. évi júliusi számában a frissen megjelent regényt egészében a *Don Juan* újrajátszásának ítélte:

Gondolt-e Márai a mozarti operára, vagy véletlen, hogy a szerzetes Balbi félig-bohóc, félig-raisonneur szerepében Leporello mosolyát, a gróf beszéd közben egyre magasodó alakja mögött a Komtur árnyékát érezzük s hogy a döntő, a legsúlyosabb jelenet nála is maskarában s álarcok mögött játszódik?¹⁶

Midőn évtizedekkel később végre Farkas Ferenc kezébe került a regény színműváltozata, abban örömmel észrevételezhetett néhány üdvös változtatást. Márai játszhatóvá sűrítette a szerkezetet – a regénybeli szereplők száma lényegesen nagyobb, és a helyszín sem klasszikusan egységes –; a végtelen belső és külső monológokat pedig mondható – rövidítve énekelhető – versekké alakította. Mi több, az író néhány ponton kifejezetten „novecentósította”, azaz neoklasszicizálta az alapanyagot. A változtatások e körébe tartozik mindenekelőtt a háttérben zajló álarcosbál és annak a *commedia*-keretjátékot alkotó figurái, Pierrot és Pierrette. Balbi karakterét Márai a színműben egyértelmű komédiafigurává rajzolja át, és olyan irreális-misztikus betéteket illeszt be, mint a három álarcos nő jelenete – alkalmat adva Farkasnak, hogy megkomponálja a partitúra legvarázslatosabb „novecentisztikus” részletét. A regényben fiúnak öltözött Franciskát a színdarab *grande dame*-má emeli, és az asszony monológját kifejezetten áriásítja, a hozzávaló zene „megkomponálásával” egyetemben. Mintha tudná, mely régmúlt évszázad alkotta a „novecento” neoklasszicizmusának legkedveltebb, bár nem kizárólagosan preferált hivatkozási pontját, Franciska magánbeszédéhez a darab a következő színpadi leírást fűzi: „amíg Franciska az alkudozás *áriáját* mondja, messziről, tehát a bálteremből, a falakon áthangzó, dél-olasz, *settecento-zene*” szól (kiemelések T. T.).

16 Komor András: „Vendégjáték Bolzanóban. Márai Sándor regénye – Révai”, *Nyugat*, 1940/7.
<http://epa.oszk.hu/00000/00022/00654/20988.htm>.

Nem tudom, vajon összekapcsolta-e valaha bárki Márait – vagy magát a *Vendégjátékot* – az olasz irodalmi *novecentó*val; a regény, hogy úgy mondjam, penetránsan olasz légköre azonban még abban az olvasóban is az *italianità*, az olasz(os)ság képzetét ébreszti fel, aki csak halvány saját Itália-élményekre emlékezhet, vagy még azokat is nélkülözi. Hogyne ismert volna rá a maga mitikus, jelenvalóságában is mindig múltbéli Itáliájára a *Vendégjátékban* a *novecentó*n nevelkedett Farkas Ferenc! Arra az Itáliára, amely a muzsikások és a közönség tudatában mindig és mindörökké az operát fogja jelenteni. Itália, az olaszság minden állítással ellentétben az operát jelentette a *generazione dell'ottanta* mesterei számára is – Malipiero és Pizzetti egyik színpadi művet írta a másik után, nem beszélve a nyolcvanasokhoz tartozó Zandonairól, aki honi és nemzetközi ismertségét nagyrészt a *melodramma*-nak köszönhette. Az operakomponálás vágya ott élt minden, mégoly hamisítatlan *novecentista* szívében; és ha őszinték akartak lenni magukhoz és közönségükhöz, be kellett vallaniuk: annál, hogy operájuk a *novecento* szellemét tükrözze, fontosabb nekik, hogy *igazi* opera legyen, olasz opera. Tudjuk: a *novecento* operája sem szűzsé, sem stílus tekintetében nem korlátozódott Goldoni-, Molière, Gozzi-komédiák *all'antica* megzenésítésére – vagy éppen az *Ezeregy éjszaka* kópemeséinek bábjátékos operai földolgozására. A *Bűvös szekrény* sikerén felbuzdulva Farkas Ferenc már a háborús években új operát akart írni – de úgy sejtjük, valami egészen mást, mint az előző darab. Hogy mennyire mást, az még a Casanova-bemutató idején is kiviláglott az ingerültségből, mellyel elvágta a riporter közhelyes kérdését, vajon hasonlít-e az *Egy úr Velencéből* a *Bűvös szekrényre*: „egészen más darab – csattant fel. – Ez sokkal drámaibb, mint a *Bűvös szekrény* volt. Az vígjáték, ez pedig vérre menő szócsata a szereplők között.” Vérre menő szócsata, mint a *Tosca* második felvonása – tehetjük hozzá, ironikusan, de a valóságnak megfelelően: minden modern operadráma olyan szeretne lenni, mint a *Tosca* második felvonása. Amelynek tragikus dialógusa egyébként ugyancsak beszűrődő *settecento* zeneünep kulisszái előtt bontakozik ki, és vezet el a nyíltszíni gyilkosságig. A *Vendégjáték* áradó pszichoprózában kibontakozó, „véres”, de mégis ironikus magándrámája nem 18. századi, hanem 1900 körüli operamodelleket idéz. A *Don Juan*-utalás regisztrálása után ebben az irányban tágitotta értelmezését Komor András is: „Mert [Márai] regénye, rokokó fogadó-díszletével, kulcslyukon leselkedő női kórusával, nagy énekszamaival, szabályos opera.” Mint potenciális librettóforrás a Bolzanóban játszódó „regény [mely] az én nemzedékem számára nagyon népszerű volt” (Farkas) a fiatal magyar zeneszerző szemében ideáltipikusan testesíthette meg az olasz operát, amilyennek lennie kell: *ottocento* a *novecentó*ban.

Kérdezhetjük: ha Márai bele is egyezett volna, hogy operaszöveget szabjanak a regényből, mihez kezdett volna a „vérre menő szócsatákkal” az ifjú magyar *novecentista* *annak idején*; abban a korban, amelyben – mint olvastuk – a zenében „szolid, jól nevelt irányzatok terjedtek el”? Jobban illett volna a zenei korállapothoz, ha Farkasnak már 1960-ban kezébe kerül a frissen elkészült Márai-darab – párba állhatott volna Szőnyi Erzsébet *Firenzei tragédiájával*. Az opera kritikai fogadtatása szempontjából aligha lett volna kedvező, ha közvetlenül a megkomponálás után (1979/1980) színre kerül: a fiatalabb nemzedék heroikus-tragikus operapassziói-

nak korában udvarias formulákba csomagolt értetlenség – tartok tőle: a jelen szerző mint operakritikus értetlensége is – vette volna körül e hősök nélküli polgári házassági tragikomédiát. Amikor aztán végre bemutatták, az utcán és parlamentben zajló hideg polgárháború tragikomédiája teljes egészében lefoglalta a közönség figyelmét.

A bemutató idején megjelent nyilatkozatok egyike furcsa módon azt a benyomást kelti, mintha magát a zeneszerzőt is zavarba hozta volna az egy évtizede papírra vetett opera. Úgy kezd, mintha mentegetőzne: „A szerzőnek nagyon nehéz a saját zenéjéről nyilatkoznia. Tíz év előtti hangvételem érződik rajta. Talán másképpen írnám meg...” Aztán hirtelen „hangvételt” cserél, mintha rádöbbenne, éppen ő, a komponista nem határolódhat el a mű stílusától: „...de vállalom minden hangját, és bár azt mondtam, hogy másképpen írnám, paradox módon ma sem írnám meg másként”.¹⁷ Illetéktelenségünk tudatában csak óvatosan kísérelhetjük meg értelmezni Farkas dodonai szavait saját hallgatói reakciói alapján. Az, amitől bizonyos mértékig distanciálódott, nem vitatható formai, dramaturgiai vagy technikai megoldás vagy egyenesen hiba. A szöveg-metrum kíméletlen tiszteletben tartását, a klasszikus skandalást példának okáért, ami olykor lefékezi, kalodába kényszeríti a zenét, Farkas tíz évvel a komponálás után is magától értődőnek tekintette – az előadás rendezője a híradónak úgy közvetítette a zeneszerző szerény szavait: nem operát, hanem zenés drámai dialógust komponált. A „tíz év előtti hangvétel” nem jelenthet mást, mint a hangrendszer, hangközkészlet és harmónia használatát, amit a 20. század poszttonális körülményei között a stílus meghatározó tényezőjének tekintünk. Ha a dikció klasszicizál is, a harmónia és a dallamosság nyelvezete határozottan novecentista, nem a fogalom neoklasszikusolasz értelmében, hanem az 1970-es évekében. A magyar opera neoavantgárd korszaka az *Egy úr Velencében* hangvételére is ráütötte bélyegét – Farkas ugyan nem alkalmazott szélsőséges technikákat, de nem is engedett a neoklasszikus szépség csábításának. 1991-ben talán már kissé sajnálta, hogy 1980-ban olyan szigorú volt – ne feledjük, 1988-ban bemutatták Vajda János *Mario és a varázslóját*, és az idős – de nem agg – komponistában felrémlt: Franciska *Schlussgesangjában* gátlástalanabbul hódolhatott volna posztmodern szépségesszményeknek. A nyilatkozat paradoxonának második fele – „ma sem írnám meg másként” – annyit közöl: az érzelmes és groteszk anyagok egymás közötti arányaival, a deklamáció és dallami kitárlás szerves összehangolásával, az opera kifejezési ambitusával (a nem túl sok és nem túl kevés között), az idővonal megtervezésével, a szereplők jellemzésével, komédia és tragédia *chiaroscurójának* kialakításával, az egész mű üzenetével most is egyetért – más eszközökkel ugyanerre a célra törekednék, ha később dolgozza ki. Újra csak az örök operát komponálná meg, amely újra meg újra végigvezeti hőseit és hallgatóit a valóság prózájából az érzelmek költészetéig vezető, hullámzó zenei úton.

17 Ld. Vallomások a zenéről, 173–175.

Így, ahogy van, az *Egy úr Velencében*, ez a közvetlen dramaturgiájú és mégis artisztikus opera nem szűkölködik zenei meggyőző erő híján. A *novecento* jellegzetes farkasferenci *impassibilitéjéből* mindkét felvonásban sikerrel emelkedik fel – ha nem is „az érzelmek tobzódásáig” (Farkas), de – az érzelmek intenzív kifejezéséig, hogy aztán jókedvű fintorral tegye megint idézőjelbe az emóciókat és hordozójukat, az embert. A komponista nyilatkozatával ellentétben magam úgy látom: az opera nem szorult rá, hogy akár születése, akár bemutatója idején *bárki másképpen írja meg*. Még ha Farkas Ferencnek is hívták volna az illetőt.

ABSTRACT

TIBOR TALLIÁN

A GENTLEMAN FROM BUDAPEST

Ferenc Farkas and the Novecento

Ferenc Farkas, born in 1905, studied composition at the Budapest Music Academy from 1922 to 1927. Although he was not a pupil of Zoltán Kodály, Farkas, like most Hungarian composers of his generation, was strongly influenced by the national folkloristic avant-garde ideas of Bartók and Kodály, who had by then reached the zenith of their careers. Therefore the two-year scholarship to Ottorino Respighi's master class at the Accademia di Santa Cecilia offered Farkas a welcome opportunity to broaden his stylistic horizons. In Rome Farkas got to know the specific Italian variant of post-World War I neoclassicism which taught him „how to avoid writing unnecessarily complicated music, and how to express himself fluently, simply and clearly.” In his memoirs Farkas referred to the neo-classicist music of Alfredo Casella and Virgilio Mortari (but not that of his teacher Respighi) as „the so-called Novecento,” a term denoting stylistic developments in Italian art and literature of the Mussolini era but as a rule not used for music. The source of Farkas's terminology may have been his close association with Hungarian painters and sculptors then staying at the Accademia d'Ungheria in Rome, who followed the new Italian artistic trends and are known in Hungarian art history as the *Roman School*. Following his return to Budapest Farkas strove to „re-Hungarianize” his style without ever sacrificing Italianate formal clarity and transparency. *Guest Performance in Bolzano*, an opera composed in 1980 to words by Sándor Márai and premiered in 1991, can be considered as a monument to Farkas's lifelong intimate relationship with Italy and Italian art.

Tibor Tallián (b. 1946), studied musicology at the Liszt Academy of Music, Budapest and at the University of Vienna. Since 1972 he has been a researcher at the Institute of Musicology of the Hungarian Academy of Sciences. Between 1998 and 2011 he was the director of this institute. He is Professor of Musicology at the Liszt Academy of Music and – since 2011 – Editor in Chief of *Studia Musicologica*. His main research areas are the life and work of Béla Bartók and the history of 19th- and 20th-century Hungarian music with a special emphasis on opera as a genre and a cultural institution. He initiated in 1998 the complete critical edition of Ferenc Erkel's operas.

TANULMÁNY

Elaine Sisman

HAYDN, SHAKESPEARE ÉS AZ EREDETISÉG SZABÁLYAI*

2. rész

Haydn kritikusai és Haydn mint Shakespeare

Az 1760-as és '70-es években Haydn műveit egyre nagyobb elismerés fogadta, a lelkes kórusba azonban jó néhány elutasító hang is vegyült, elsősorban a német folyóirat-kultúra északi központjaiból: Berlinből, Hamburgból és Lipcséből. A kritikusok ritkán voltak olyan magukkal ragadó, szellemes és széles látókörű értelmiségiek, mint Shakespeare bírálói, írásaik azonban éppannyira kellemetlenül érintették Haydnt. Az a tény pedig, hogy ezekről a támadásokról a komponistát magasztaló szerzők is említést tettek (például a *European Magazine* 1784-ben, Charles Burney 1789-ben az *A General History of Music*-ben és Ernst Ludwig Gerber 1790-ben a *Tonkünstler-Lexikon*-ban), azt sugallja, hogy a kritikák nagy feltűnést keltettek. Az 1766 és 1776 közötti évtized különösen bővelkedett efféle kritikákban, melyek hangneme az enyhe dorgálástól a frontális támadásig terjedt. Az írások közül jó néhány a bécsi stílust egészében bélyegzi meg, s Haydn csupán mint annak kiemelkedő képviselője szerepel. Ugyanezt a periódust jelöli ki két apologetikus írás: a *Wiener Diarium* hosszadalmas cikke a „bécsi zenei ízlés” erényeiről (1766) és Haydn önéletrajzi vázlat (1776). Mindkét szöveg szembeszáll a kritikusokkal, és kertelés nélkül zengi Haydn dicséretét: az előbbi „nemzetünk kedvencének” nevezi a zeneszerzőt, utóbbiban pedig Haydn kijelenti, hogy a „kamarazene-stílusban” csaknem valamennyi nációnak sikerült a kedvére tennie – kivéve a berlinieket, akik „egyik hetilapban az egekig magasztalnak, a következőben 60 öl mélységben a földhöz vágnak”.¹

Érdekes belegondolnunk, hogy ugyanez az évtized volt az első, amelyben Haydn – elődje, Gregor Joseph Werner halálát követően, aki öt éven keresztül fel-

* A tanulmány 1. részét ld. *Magyar Zene*, LIII/3. (2015. augusztus), 241–260.

1 „[...] der Liebling unserer Nation”. „Von dem wienerischen Geschmack in der Musik”. *Wiener Diarium*, 1766, No. 84. (18. Weinmonat [Oktober]), Gelehrter Nachrichten, [oldalszám nélkül]; *Joseph Haydn élete dokumentumokban*. Szerk. Bartha Dénes és Révész Dorrit. Budapest: Zeneműkiadó, 1961, 54. Haydn önéletrajzi vázlatának retorikai szempontú elemzése a berlini kritikák visszaütését a klasszikus szónoklat struktúrájában mint *confutatio*t (az ellenfelek érveinek cáfolatát) azonosítja; ld. *Haydn and the Classical Variation* című kötetemben: Cambridge: Harvard University Press, 1993, 24.

jebbvalója volt – teljes jogú Kapellmeisterként szolgált; ebben az évtizedben építtetett Esterházy Miklós új palotát az elszigetelt Eszterházában, majd odaköltöztette udvarát, s hozzákezdett a gazdag színházi élet megteremtéséhez; továbbá erre az időszakra esik az úgynevezett *Sturm und Drang*-stílus, amelynek behatárolása és értelmezése körül máig folyik a tudományos vita (egyetértés mindössze abban mutatkozik, hogy számos idetartozó mű hevesen szenvedélyes, és bővelkedik az eredeti effektusokban).² Charles Burney *A General History of Music*-ja (1789) találó visszatekintésben összefoglalja, miféle nehézségekkel szembesítette a bécsi és a mannheimi stílus a különféle kritikusokat:

[Haydn] számtalan szimfóniájának, vonósnégyesének és más hangszeres darabjának, amelyek oly eredetiek és olyannyira nehezek, megvan az az előnyük, hogy Eszterházában az ő saját vezetése alatt próbálják és adják elő őket. [...] Az ennyire új és változatos gondolatok kezdetben korántsem örvendek olyan általános tiszteletnek Németországban, mint manapság. A birodalom északi részeiben a kritikusok fegyverre kaptak. Egy hamburgi barátom pedig 1772-ben így írt nekem: „Haydn, Ditters és Filtz zsenijét, remek gondolatait és fantáziáját dicsérték, az azonban ellenérzést keltett, hogy összevegyítik a komolyat a komikussal, különösen mivel az utóbbiból több akad a műveikben, mint az előbbiből. Ami pedig a szabályokat illeti, azokról kevés fogalmuk van.”³

A szabályok megszegésével kapcsolatos legfőbb ellenvetések közé tartozott Haydn azon újítása, hogy egyes dallamokat az első hegedű és egy mélyebb vonós hangszer oktávparhuzamban szólaltatott meg (mintha „apa és fia oktávban énekelve koldulna”⁴), de felhánytorgatták a „kompozíció hibáit, különösen a ritmus

2 A *Sturm und Drang*ról mint zenei stílusról és korszakról ld. Barry Brook: „Sturm und Drang and the Romantic Period in Music”. In: *Studies in Romanticism*, 9. (1970), 269–284.; Landon: *Haydn at Eszterháza*, 266–283.; R. Larry Todd: „Joseph Haydn and the *Sturm und Drang*. A Revaluation”, *Music Review*, 41. (1980), 172–196.; Joel Kolk: „‘Sturm und Drang’ and Haydn’s Opera”. In: *Haydn Studies*. Szerk. Jens Peter Larsen, Howard Serwer, James Webster. New York: Norton, 1981, 440–450.; Elaine R. Sisman: „Haydn’s Theater Symphonies”, *Journal of the American Musicological Society*, 43. (1990), 292–352.; James Webster: *Haydn’s „Farewell” Symphony and the Idea of Classical Style. Through-Composition and Cyclic Intergration in His Instrumental Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

3 „[Haydn’s] innumerable symphonies, quartets, and other instrumental pieces, which are so original and so difficult, have the advantage of being rehearsed and performed at Esterhasi [sic] under his own direction. [...] Ideas so new and so varied were not at first so universally admired in Germany as at present. The critics in the northern parts of the empire were up in arms. And a friend at Hamburg wrote me word in 1772, ‘the genius, fine ideas, and fancy of Haydn, Ditters, and Filtz, were praised, but their mixture of serious and comic was disliked, particularly as there is more of the latter than the former in their works; and as for rules, they knew but little of them.’” Charles Burney: *A General History of Music*. London: Harcourt, Brace, and Co., 1789, vol. 2, 958–959. Idézi: Gretchen Wheelock: *Haydn’s Ingenious Jesting with Art. Contexts of Musical Wit and Humor*. New York: Schirmer, 1992, 35.

4 „Vater und Sohn singend in Octaven betteln”. [N. N.:] „Abhandlung vom musikalischen Geschmacke. In einem Schreiben an einen Freund”. *Hamburgische Unterhaltungen*, 1. (1766), 54 sk. Idézi Hubert Unverricht: *Geschichte des Streichtrios*. Tübingen: Hans Schneider, 1969, 156. A részletet Landon (*Haydn at Eszterháza*, 132.) a „minuets in octaves” leírásaként idézi. Johann Adam Hiller ugyanezt a technikát mint „a második hegedű vagy egy másik mélyebb szólamnak az első hegedűvel való visszataszító oktavozását” [des widerwärtigen Octavirens der zweyten Violin, oder einer andern tiefern Stimme mit der ersten Violin] írja le, amely „Hofmann, Hayden, Ditters, Fils, u. s. w.” műveiben is megfigyelhető. →

ellen elkövetetteket, és többnyire a kontrapunkt nagy bizonytalanságát is”.⁵ A stílussal szembeni általánosabb ellenérzés okát retorikai szempontból röviden így fogalmazhatjuk meg: a különféle stílusrétegek nem helyénvaló kombinációja, ami vét az illendőség ellen. Adam Hiller *Wöchentliche Nachrichten*jének megfogalmazása szerint Haydnra jellemző „a komoly és a komikus, a fennkölt és az alantas stílusok sajátos keveréke, amely oly gyakran fordul elő együtt, egy és ugyanazon tételben”. Ezt a nézetet több más szerző is visszhangozza.⁶ Számos kollégájához hasonlóan Hillernek sincsenek ínyére a nagyobb művekbe illesztett menüettek, mivel megtörik a hangulatot, s még inkább megbotránkozik, ha ezek a menüettek valamilyen „tanult” technikával (például kánonikus szerkesztéssel) élnek. A szimfóniák – érvelt Johann Abraham Peter Schulz 1774-ben – különösen a nagy, az ünnepélyes és a fennkölt kifejezésére alkalmasak, tételeik karakterének tehát illeszkednie kell a műfaj „méltóságához”.⁷ A tánc világának megidézése nem felelt meg ennek az elvárásnak, és Carl Philipp Emanuel Bach, valamint észak-német kortársainak szimfóniáiban többnyire nem is találkozunk menüettekkel.

Gretchen Wheelock kutatásai szerint Hiller *Musikalische Nachrichten* folyóiratában jelent meg az első olyan írás, amely a fenti szempontokat konkrét Haydn-kompozíciókkal (a 17., 29., 28. és 9. szimfóniával, továbbá egy – mint már maga a recenzió is gyanítja – nem Haydntól való szimfóniával) kapcsolatban veti fel, s Wheelock részletesen bemutatja, pontosan mi vét a helyes stílus ellen.⁸ Például az a „nevetséges mód”, ahogyan a 29. szimfónia lassú tételében a dallam megoszlik az első és a második hegedű között (ezt az izgalmasan „kooperatív” vállalkozást Wheelock szerint a „dallam mint dal” elvének felrúgásaként lehetett értelmezni: „a dallam széttördelése a motivikus játék során megsérti annak vokális integritását, s egyúttal – az észak-német normák szerint – kifejezésbeli koherenciáját”⁹); az

Ld. [Johann Adam Hiller:] „Zehnte Fortsetzung des Entwurfs einer musikalischen Bibliothek”. *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*, 3. (1768–1769), 103–108., ide: 107. Leopold Hoffman és Karl Ditters von Dittersdorf Bécsben vagy Bécs közelében működött, míg Anton Filtz Mannheimben. Landon (uott, 154.) számos idevágó kritikai dokumentum részletét idézi.

5 „Die Fehler gegen den Satz, besonders gegen den Rythmus, und meistens eine große Unwissenheit des Contrapunkts”. Johann Christoph Stockhausen: *Critischer Entwurf einer auserlesenen Bibliothek für die Liebhaber der Philosophie und schönen Wissenschaften*. Berlin: Haude und Spener, 1771, 465. Idézi: Klaus Winkler: „Alter und neuer Musikstil im Streit zwischen den Berlinern und Wienern zur Zeit der Frühklassik”. *Die Musikforschung*, 33. (1980), 40. A vád Toeschit, Cannabichot, Filtzet, Pugnani és Campionit is éri (Stockhausen trióról és kvartettekről ír).

6 „[...] das seltsame Gemisch der Schreibart, des Ernsthaften und Comischen, des Erhabenen und Niedrigen, das sich so oft in einem und eben demselben Satze beysammen finder”. [Hiller:] *Zehnte Fortsetzung des Entwurfs*, 107. Angolul idézi Wheelock: *Haydn's Ingenious Jesting with Art*, 43. Stockhausen szerint (ld. *Critischer Entwurf*..., 465.) még a „csak félig hozzáértők” („nur halber Kenner”) is felismerik „az ürességet, a komikus és a komoly, a játékos és a megható furcsa keverékét” („das Leere, die seltsame Mischung vom comischen und ernsthaften, tändelnden und rührenden”).

7 [Johann Abraham Peter Schulz:] „Symphonie”. In: Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. Zweyter Theil, von K bis Z. Leipzig: M. G. Weidmanns Erben und Reich, 1774, 1121–1123.

8 Wheelock: *Haydn's Ingenious Jesting with Art*, 40–45.

9 „[...] laughable manner [...] melody as song; fragmentation of a tune in motivic play violates its vocal integrity, and thus, by North German standards, its expressive coherence”. Uott, 41.

egyes frázisok közötti átfedés világos tonikára érkezés nélkül (a 28. szimfónia „együgyű” triójában); valamint az illendőség megsértése a komikus és komoly stílusok kontrasztjával a 28. szimfónia Poco Adagiójában (a lépegető basszus felett a középregiszterben hallható főtéma frázisról frázisra utat enged a magas regiszterben staccato megszólaló pontozott ritmusoknak, amelyek később felgyorsulnak).

Ezek a – német földön komolyan vett – vádak még nagyobb feltűnést keltettek a *European Magazine and London Review for October, 1784* lapjain megjelent forró hangvételű Haydn-életrajzban. Mint tanulmányom első szakaszában már említettem, a szerző Haydn védelmére kelt a vádaskodókkal szemben:

Látjuk, amint Haydn túlszárnyalja valamennyi vetélytársát. S minthogy az irigység sosem mulasztja el üldözni az erényt, a németországi mesterek olyannyira féltékenyek lettek [Haydn] gyarapodó hírnevére, hogy szervezkedni kezdtek ellene, hogy munkáit becsméreljék és kompozícióit neveltségessé tegyék; sőt odáig mentek, hogy írjanak ellene, és német nyelven számos pamflet jelent meg nyomtatásban, leértékelve őt a közvélemény szemében annak hangoztatásával, hogy művei túlságosan felületesek, könnyelműek és vadak, egyszersmind pedig azzal vádolták [Haydnt], hogy egy új zenei doktrínát talált fel, egy azon a földön teljesen ismeretlen fajta hangzást vezetve be. Ez utóbbi vélekedésük tökéletesen helytállónak bizonyult: [Haydn] valóban újfajta zenével szolgált, mely a sajátja és egészen különböző attól, amelyhez korábban hozzászoktak – „eredeti, mesteri és gyönyörű”.¹⁰

A szerző szerint maga Carl Philipp Emanuel Bach is kikelt Haydn ellen, aki viszont ellenfelei stílusának kifigurázásával állt bosszút néhány zongoraszonátájában (Hob. XVI:21–26. és 27–32.; a szöveg konkrétan a 23. szonátát és a 22. második tételét említi). Amikor az életrajz a következő esztendőben németül is megjelent, Bach egy hamburgi lapnak küldött levelében cáfolta az alaptalan vádakat: „azt kell hinnem, hogy ez az érdemdús férfiú, akinek a munkái számomra még mindig nagyon sok örömet szereznek, éppannyira bizonyosan a barátom, mint én az övé.”¹¹ Hogy Haydn szándékosan utánozta és parodizálta-e Bach és mások stílusát, arról máig folyik a vita.¹²

10 „[W]e now behold Haydn outstrip all his competitors. And as envy never fails to pursue merit, the masters in Germany were so jealous of his rising fame, that they entered into a combination against him in order to decry his works and ridicule his compositions; nay they even carried it so far as to write against him; and many pamphlets in the German language appeared in print to depreciate him in the public esteem, alledging his works were too flighty, trifling, and wild, accusing him at the same time as the inventor of a new musical doctrine, and introducing a species of sounds totally unknown to that country. In the last position they were perfectly right: he had indeed introduced a new species of music: it was his own, totally unlike what they had been used to – original, masterly, and beautiful.” Ld. *An Account of Joseph Haydn...*, 252–254. Idézi Brown: *Earliest English Biography*, 343–344. Faksimilében közli Landon: *Haydn at Eszterháza*, 496–497.

11 „[...] muß ich glauben, daß dieser würdige Mann, dessen Arbeiten mir noch immer sehr viel Vergnügen machen, ebenso gewiß mein Freund sei, wie ich der seinige.” *Hamburger Unpartheiischer Correspondent*, 1785, No. 150. A levelet angol fordításban közli Brown: *Earliest English Biography*, 345.

12 Ld. A. Peter Brown: „Joseph Haydn and C. P. E. Bach. The Question of Influence”. In: uő: *Joseph Haydn's Keyboard Music. Sources and Style*. Bloomington: Indiana University Press, 1986, 206–229.

Hiller egy figyelemre méltó és kifejezetten színpadi metaforával jellemzi a stílusok vegyítését, kifejezésre juttatván nyilvánvaló ellenszenvét az improvizált bécsi komédia közismert szereplőtípusával szemben:

Mennyi versenyművet, szimfóniát és hasonlót hallunk manapság, amelyek komoly és pompás hangjaik révén megéreztetik velünk a zene méltóságát; ám hamarabb, semmint hinnénk, előugrik Hans Wurst, és közönséges tréfálkozásával annál inkább felébreszti szimpátiánkat, mennél komolyabb volt a megelőző érzés.¹³

Hiller tehát egy zenei karaktertípus megidézése helyett egy tényleges vígjátéki szereplő színpadi belépőjét hallja (vagy magyarázza) bele az instrumentális műbe. Homályban marad viszont, hogy a tétel kezdetének „méltóságteljes” karakterét is meg kívánná-e személyesíteni. Talán arra céloz, hogy a komoly zenét anélkül hallgathatjuk, hogy afféle „nézővé” kellene válnunk – mígnem Hans Wurst kellemetlen felbukkanásával elkerülhetetlenné válik ez a pozícióváltás? Hiller mindenestre valamiféle színházi élményre utal, amelynek során a zenei részletek a hangulat megtörése révén a dráma ágenseivé válnak. Ez pedig – a lekicsinylő nyelvezet ellenére is – Haydn egyik legeredetibb újításának mély megértéséről tanúskodik.¹⁴

Hasonló következtetést vonhatunk le egy Haydnal kapcsolatban megfogalmazott, egyébként gyökeresen eltérő kritikából, amely Carl Ludwig Junker (1748–1797) 1776-ban megjelent *Zwanzig Componisten. Eine Skizze* című kötetében olvasható. Junker megjegyzései némileg ellenségesek, jóllehet a szerző rokonszenvvel figyeli, hogy „Haydn gyakran vét a kontrapunkt szabályai ellen” (mint megjegyzi, a szabályok esetenként túlzottan korlátozzák a művészt), továbbá elnéző az „oktávmenetekkel” is, amelyek véleménye szerint áttekinthetőbbé teszik a zenét. Junker

13 „Wie viel Concerte, Sinfonien u. d. g. bekommen wir heut zu Tage zu hören, die uns die Würde der Musik in gesetzten und prächtigen Tönen fühlen lassen; aber ehe man es vermuthet, springt Hans Wurst mitten darunter, und erregt durch seine pöbelhaften Possen um so vielmehr unser Mitleid, je ernsthafter die vorhergegangene Rührung war.” [Johann Adam Hiller:] „Verzeichniß derer im Jahr 1766 in Italien aufgeführten Singspiele”, *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen, die Musik betreffend*, 2. (1767–1768), 13–14. Angolul idézi Mark Evan Bonds: „Haydn, Laurence Sterne, and the Origins of Musical Irony”, *Journal of the American Musicological Society*, 44. (1991), 57–91., ide: 83. Wheelock kiálólán összegzi Haydn kritikai fogadtatását a *Haydn's Ingenious Jest* with Art 2. fejezetében.

14 Ez a fajta keverék különösen jól korrelál a komoly színdarabok bécsi előadói gyakorlatával. Lessing 1763-ban keletkezett, *Miss Sara Sampson* című tragédiájának első bécsi előadásain a Hanswurst-specialista Gottfried Prehauser lépett fel Norton, a szolga szerepében. Valószínűtlennek tűnik, hogy az improvizáció mestere a szerepét pontosan a leírt szöveg szerint játszotta volna. Ld. Zechmeister: *Wiener Theater*, 121. George Lillo *The London merchant; with the history of George Barnwell* című melodrá-májában (1731) pedig, amely *Der Kaufmann von London* címen hatalmas sikernek bizonyult a német színpadokon, az 1754-ben és 1759-ben tartott bécsi előadások alkalmával az eredeti két szolgafiguráját (Lucyt és Bluntot) három hagyományos komikus szereplő helyettesítette: Colombina, „Scapin, ein Lohnlackey” és „Hanns Wurst, ein Kaufmannsjung”. A komikus szereplők az első felvonást követően már nem jelennek meg, a Bécsben 1767-ben színre került új produkcióból pedig teljesen kiiktatták őket. A darabot fordító és adaptáló Johann Wilhelm Mayberg (Meiperg), Kurz társulatának színésze volt. Ld. Alexander von Weilen: „Der 'Kaufmann von London' auf deutschen und französischen Bühnen”. In: *Beiträge zur Neueren Philologie. Jakob Schipper zum 19. July 1902 dargebracht*. Wien und Leipzig, 1902, 220–234., ill. Lawrence Marsden Price: „George Barnwell on the German Stage”, *Monatshefte für Deutschen Unterricht*, 35. (1943), 205–214.

(csaknem húsz évvel később név nélkül újranyomott) írásának¹⁵ jelentősége a Haydn és Shakespeare közötti kapcsolat felvetésében rejlik – ez ugyanis az általam ismert legkorábbi ilyen utalás (eltekintve a Haydn Shakespeare-darabokhoz komponált zenéjével kapcsolatos adatoktól, amelyekről alább még szó lesz). Junker idevágó megjegyzései a Dittersdorfnak, illetve Haydnnak szentelt két fejezetben találhatók, és nyelvezetük elüt a korban megszokottól:

Amióta Haydn megváltoztatta vagy újra megadta a bécsi muzsika hangját, az ugyan karakteresebb, mint valaha, abból a méltóságból viszont, amelyben Wagenseil még megtartotta, túlságosan a játékoságba süllyedt. Haydn óta a zene talán éppen azon a változáson ment keresztül, amelyen korábban a színház, csakhogy előbbinek ez bizonytalanságba vált előnyére.

Megnevettetni, bármi áron, ez volt az utóbbi célja – mígnem Sonnenfels panaszok és javaslatok áradatával járult a trón elé. [...] Úgy látszik, a színház világából kitiltott kis komika a zeneművésznél könyörgött bebocsáttatásért; a láthatólag jó kedélyre termett pap [Haydn?] szíve meglágyult, megragadta a mulatságos szerzetet, s betaszajtott a templomába – azóta nevetünk a bécsi zenén.¹⁶ [...]

Senki sem tagadhatja, hogy az egyedüli uralkodó felfogás (vagy, zenéről lévén szó, az egyedüli uralkodó érzés) Haydnnál a szokatlan, a bizarr – amely bármiféle visszafogottság nélkül fejeződik ki. Akad valaki, aki Haydn Adagiójára akarna hivatkozni? Helyes, hiszen komoly, érdeklődést keltő kedélyről van szó, akárcsak egy Shakespeare tragikus érzései esetében.¹⁷

15 „Hayden oft wieder [sic] die Regeln des Contrapunkts fehlt [...] Octavengang”. Carl Ludwig Junker: *Zwanzig Componisten. Eine Skizze*. Bern: Typographische Gesellschaft, 1776, 67. (Reprintje: *Portfeuille für Musikliebhaber*. Leipziger Ostermesse, 1792.) Részleteit angol fordításban közli H. C. Robbins Landon: Haydn: *Chronicle and Works*, vol. 3.: *Haydn in England 1791–1795*. Bloomington: Indiana University Press, 1976, 189–191.; illetve (precízebb fordításban) Gretchen Wheelock: „Wit, Humor, and the Instrumental Music of Joseph Haydn”. PhD-disszertáció, Yale University, 1979, 100–102.

16 „Seit dem Hayde [sic] den Ton der Wiener Musik geändert, oder neu angegeben hat, ist er zwar charakteristischer als jemals, aber von der Würde, worinn ihn Wagenseil noch so erhalten hat, zu sehr bis zur Tändelei herabgesunken. Seit Hayde hat vielleicht die Musik eben die Veränderung erlitten, die das Theater erlitten hatte, aber die erstere gewiß mit weniger Vortheil. / Lachen zu erregen, seys durch welche Art es wolle, war des letztern Zweck, – Zweck so lange bis ein Sonnenfels Klagen und Vorschläge für den Thron auszuschütten wagte. [...] Das aus dem theatralischen Gebiet verwiesene komische Mädchen [...] scheint die Tonkunst um Aufnahme angefleht zu haben; der Priester ein Mann der zur Laune geschaffen zu sey schien, wurde erweicht – ergrif das drolligste Ding, – und stieß sie in seinen Tempel hinein; – und seit dem lachen wir über Wiener Musik.” Junker: „Ditters”. In: uő: *Zwanzig Componisten*, 28–36., ide: 28–29.

17 „Das wird niemand in Abrede seyn, daß die einzig herrschende Gesinnung (oder weil von der Tonkunst die Rede ist) die einzig herrschende Empfindung Haydens abstechend, bizarr sey; – daß sie sich ohne Zurückhaltung äußere. Will man sich auf Haydens Adagio berufen? – gut denn ist ernsthafte, interessante Laune; wie bey den tragischen Gesinnungen eines Shakespear.” Junker: „Haydn”. In: *Zwanzig Componisten*, 55–67., ide: 64. Landon a *Laune* szót következetesen „caprice”-nak fordítja, ami kétségtávol a szó egyik lehetséges jelentése – Bonds azonban meggyőzően érvel egy tágabb értelmezés mellett, „a kifejezés régebbi értelmében, amely az ember – a testnedvek vegyülése által meghatározott – általános diszpozícióját jelöli” [older sense of the term, signifying one’s general disposition as determined by the mixture of bodily humors]. Ld. Bonds: *Haydn, Laurence Sterne, and the Origins of Musical Irony*, 61.

Junker tehát nyíltan összekapcsolja Haydn legsajátabb hangulatait mind a komikus (az 1. pontban), mind a komoly – sőt shakespeare-i – színházzal (a 2. pontban), éreztetve, hogy a színháznak mindig is megvoltak a maga komikus és komoly vonásai – hiszen az improvizációt betöltő Hanswurst-reform éppenséggel több komikumot eredményezett a „megírt darabokban”, Shakespeare műveiben pedig folyton keveredett a két elem.¹⁸ Junker a komikus szereplőt mint „bohócot” személyesíti meg, aki a zene templomába tévedve magára vonja a figyelmet. A „szeszélyes” jelentés pedig, ami a („bizarr” és „tragikus” összefüggésben használt) *Laune* szóban rejlik, egy újfajta ötvözetre utal: egy olyan próteuszi darabra, amelynek hallgatásakor a közönségnek nem csupán reagálnia kell a hallottakra, hanem mintegy „ki kell találnia”, mit is hall. Ráadásul Junker ezeket a gondolatokat a lassú tételhez kapcsolja, amelyben Haydn legmegragadóbb ötleteivel találkozunk – a szimfóniáknak a londoni publikum is éppen a lassúit ismételtette meg a leggyakrabban. Mark Evan Bonds szerint a humor alkalmat nyújt a zeneszerzőnek, hogy személyében is megjelenjen a művében, s a kortársak által Haydn és Laurence Sterne között vont párhuzamok nyilvánvalóvá teszik a művészetek közötti határok átjárhatóságát és az „esztétikai illúzió” végét.¹⁹ Hiller és Junker megjegyzései meggyőződésem szerint arra utalnak, hogy Haydn kortársai tudatában voltak annak, hogy a zeneszerző színdarabok által inspirált zenét is írt, s hogy az ilyen teátrális ihletésű darabokban a komponista egyes tételeket „jeleneteknek” tekinthet, cselekvő – néha egymással ellentétben álló – karakterekkel népesítve be (vagy épp szakítva meg) azokat.

Későbbi (főképp angol) szerzők is párhuzamot vontak Haydn és Shakespeare között – köztük újságírók és kritikusok, akik a „Haydn a zene Shakespeare-je” frázissal a nagyság automatikus átruházására tesznek kísérletet közönségcsalogató kampányuk részeként, vagy épp őszintén hisznek abban, hogy Haydn a maga gazdagságával és erejével a Bárd magaslatán áll. Közülük ketten fogalmaznak nyíltabban, s fejtik ki az analógia bizonyos részleteit. A londoni *Morning Chronicle* 1791. március 12-i számában ezt olvashatjuk „korunk első zenei géniuszáról”:

Nem csoda, hogy azoknak a lelkeknek a számára, akiket meg tud érinteni a zene, HAYDN tisztelet, sőt bálványimádás tárgya, hiszen a mi SHAKESPEARE-ünkhöz hasonlóan tetszése szerint indítja meg és irányítja a szenvedélyeket.²⁰

18 Junker afféle fekete báránynak számít a Haydn-kutatók szemében – Landon „émelyítő szószátyárságára” („nauseating verbosity”) panaszkodik –, Bellamy Hosler azonban több megértéssel beszél róla *Changing Aesthetic Views of Instrumental Music in Eighteenth-Century Germany* című kötetében: Ann Arbor: UMI Research Press, 1981, 168–177.

19 Bonds: *Haydn, Laurence Sterne, and the Origins of Musical Irony*, különösen 69–72.

20 „first musical genius of the age [...] It is not wonderful that to souls capable of being touched by music, HAYDN should be an object of homage, and even of idolatry; for like our SHAKESPEARE, he moves and governs the passions at his will.” Idézi Landon: *Haydn in England*, 49. Mozartot néha ugyancsak Shakespeare-hez hasonlították, de a kritikusok ilyenkor elsősorban a „szellemek nyelvén” megszólaló operákra – mindenekelőtt a *Don Giovannira* – gondoltak. A *Don Giovanni* temetői jelenetéről egyikük ezt írta: „Úgy tűnik, Mozart Shakespeare-től tanulta el a szellemek nyelvét.” [Mozart scheint die Sprache der Geister von Shakespeare abgelernt zu haben.] *Dramaturgische Blätter* (Frankfurt,

Amikor pedig Haydnt tiszteletbeli doktorrá avatták Oxfordban, a *European Magazine* levelezője a következő szavakkal jellemezte őt:

[...] ez a zenei Shakespeare – ez a zenei Drawcansir, aki egy kerub énekével is felveszi a versenyt, és megbabonáz egészen a balladáig terjedő valamennyi árnyalattal – egy olyan zseni, akinek sokoldalúsága magában foglalja a harmónia minden erejét és a dallam minden energiáját, pátosát és szenvedélyét! Aki képes megrémíteni a mennydörgésével vagy együtt csicseregni egy madárral!²¹

Haydn tehát az *Originalgenie* legmagasabb rendű megvalósulása: nem csupán Bárd, de egyszersmind kalandor, akinek művei valóságos kontinuumot alkotnak a legemelkedettebbtől (a kerub éneke) a legegyszerűbbig (ballada), a legtudományosabbtól és legtanultabbtól (harmónia) a legihletettebb, szabályok közé nem szorítható invencióig (dallam), a fenségestől (mennydörgés) a szépig (madárdal).

Csupán egyetlen, harmadkézből származó tudósítást ismerünk, amely szerint Haydn maga is Shakespeare-hez hasonlította volna magát. A francia fuvolista, Louis Drouet (1792–1873) egy 1816-ban tett turnéja alkalmával látogatást tett Beethoven-nél, és sok évvel később, 1858-ban egy hamburgi lapban számolt be találkozásairól. A cikkben az alábbi részlet idézi fel Haydn és Beethoven egyik beszélgetését:

[Haydn Beethovenhez, aki első műveiről alkotott őszinte véleménye felől érdeklődött:] Véleményem szerint az ön műveiben mindig lesz valami – ha nem is különcködő, de legalábbis szokatlan: az ember gyönyörű dolgokat, sőt csodálatra méltó részleteket talál majd bennük, viszont itt-ott valami különöset, sötétet, mivel ön maga is kissé baljóslatú és különös, és a muzsikuss stílusa mindig az emberé magáé. Nézze meg az én kompozícióimat. Gyakran talál majd bennük valami joviálisat, mert magam is ilyen vagyok; egy komoly gondolat mellett egy vidámat lel, akárcsak Shakespeare tragédiáiban.²²

1789). Idézi: Mozart. *Die Dokumente seines Lebens*. Gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch. Kassel: Bärenreiter, 1961, 299. További hasonló összevetésekről is szót ejt Gernot Gruber: *Mozart and Posterity*. Ford. R. S. Furness. Boston: Northeastern University Press, 1991, 87–90. Mi több, 1801-ben Mozartnak is szemére hányták a tragikus és komikus elemek vegyítését, ld. Johann Karl Friedrich Triest: „Bemerkung über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im achtzehnten Jahrhundert. (Fortsetzung)”, *Allgemeine musikalische Zeitung*, 3. (1800–1801), 389–401.

21 „[...] this musical Shakespeare – this musical Drawcansir, who can equal the strains of a Cherub, and enchant in all the gradations between those and a ballad – a genius whose versatility comprehends all the powers of harmony, and all the energy, pathos, and passion of melody! Who can stun with thunder, or warble with a bird!” *European Magazine and London Review*, 15 July 1791. Idézi Landon: *Haydn in England*, 93. Wheelock helyesbíti Landon „Drawcausir” olvasatát, tisztázva, hogy az *Oxford English Dictionary* szerint Drawcansir „[George] Villiers egy 1672-ben született darabjának hetvenkedő, indulatos szereplője, amelynek modellje Dryden volt” [a swachbuckling, impetuous character in a [George] Villiers play of 1672 modeled after Dryden]. Wheelock: *Haydn's Ingenious Jesting with Art*, 214., 40. jegyzet.

22 „[In] my opinion there will always be something – if not eccentric [*Verschrobenes*], then at any rate unusual in your works: one will find beautiful things in them, even admirable passages, but here and there something peculiar, dark, because you yourself are a little sinister and peculiar, and the style of the musician is always that of the person himself. Look at my compositions. You will often find something jovial about them, because that's the way I am; next to a serious thought you will find a cheerful one, as in Shakespeare's tragedies.” *Zeitung für Gesangvereine und Liedertafeln*. Angol fordításban →

Az elképzelés, miszerint a műben a személyiség tükröződik, eredetileg az *étosz* (avagy karakter) retorikus ideájából származik. Arisztotelész a meggyőzés három fajtáját különböztette meg: az *étosz* a beszélő személyes tulajdonságaiból vagy karakteréből ered, a *pátosz* a szónoklatra reagáló hallgatóság érzelmeiből, a *logosz* pedig a logikus érvelés vagy bizonyítás szavaiból.²³ Haydn az első zeneszerzők egyike, akit ezen kategóriák alapján olyan személyként írtak le, akinek – humorosnak, napfényesnek érzékelt – karaktere kompozícióiban is testet ölt. Ez a nézőpont persze drasztikusan leegyszerűsíti, sőt meghamisítja a képet.

A Haydn-recepció életciklust idéző természete – amely szembeötlően emlékeztet a 18. századi német Shakespeare-recepció alakváltásaira – végső soron kárára vált a komponistának. Amint a kritikusok tudomást vettek népszerűségéről, Haydn az illetet lábbal tipró szabályszegőből eredeti, érett, komplex, fennkölt és mégis mindig megközelíthető művésszé lett.²⁴ Sikerének előfeltételeiben azonban benne rejtett hírneve későbbi hanyatlásának csírája is. Egyfelől elsőbbsége és rendkívüli eredetisége, másfelől pedig *étosza* és derűs temperamentuma folytán pusztán „alapítónak” minősítették le – mint két ízben is látni fogjuk, a szó szoros értelmében *letaszítva* őt –, s e státuszában már csak abból tengődhetett el, hogy ő a Bécsi Klasszikus Triász egyetlen földhözragadt tagja. Amikor az utazásait levelekben megörökítő komponista, Johann Friedrich Reichardt – aki 1782-ben már Haydn új érettségét hirdette – 1808-ban Bécsbe látogatott, Haydnt, Mozartot és Beethovent vonósnygyeseik alapján hasonlította össze. Az építészetből kölcsönzött képpel él: Haydn az elragadó nyári lak, Mozart a palota, Beethoven a dacos torony – s mondanunk sem kell: egymást követő lépésekben mindegyik az azt megelőző tetejére épült.²⁵ 1838-ban Wolfgang Griepenkerl zeneibb ihletésű képpel, egy hármashangzat elemeiként írta le a három komponistát: „Haydn [...] az alkotó, az alap, Mozart szépen középen a szép terc – Beethoven az erőteljes, minden régióba gyorsan szétáradó kvint.”²⁶ Akárcsak Shakespeare, Haydn is tiszteletet parancsolt, de már nem számított.

idézi H. C. Robbins Landon: Haydn: *Chronicle and Works*, vol. 4.: Haydn. *The Years of „The Creation” 1796–1800*. Bloomington: Indiana University Press, 1977, 63.

23 Bővebben ld. alábbi tanulmányomban: „Pathos and the *Pathétique*. Rhetorical Stance in Beethoven’s C Minor Sonata, Op. 13”, *Beethoven Forum*, 3. (1994), 86–87.

24 Ld. a Wheelock által festett helyzetképet a zeneszerző későbbi kritikai fogadtatásáról: Haydn’s *Ingenious Jesting with Art*, 48–51.

25 Ld. Johann Friedrich Reichardt: *Vertraute Briefe geschrieben auf einer Reise nach Wien*. Amsterdam: Kunst- und Industrie-Comtoir, 1810, 231–232. Magyarul: „Reichardt bizalmas levelei. Második, befejező rész: Bécs”. Vál., ford. és közr. Mikusi Balázs, *Muzsika*, 57/8. (2014. augusztus), 14–19., ide: 16.

26 „Haydn [...] ist der Schöpfer, der Grundton, Mozart in schöner Mitte die schöne Terz – Beethoven die gewaltige, in alle Regionen rasch hinüberströmende Quinte.” Wolfgang Robert Griepenkerl: *Das Musikfest oder die Beethovener*. Leipzig: Otto Wigand, 1838, 27. Idézi Gernot Gruber: *Mozart und die Nachwelt*. Salzburg: Residenz, 1985, 157.

Haydn és Shakespeare

Hiller és Junker értelmezése szerint Haydn stílusának legeredetibb vonásai a színházból erednek, s e nyugtalanító újítások jellemzésére Hanswurst és Shakespeare látszólag szöges ellentétben álló figuráját idézték fel. Mindez segít emlékezetünkbe idézni két egymással összefüggő és meglehetősen rendkívüli tényt. Az első: Eszterháza – legkésőbb 1769-től kezdődően – évi hat hónapon át (áprilistól októberig) naponta rendeztek színházi előadásokat, és Haydn feladata volt a nyitányként és közzeneként használható darabok felkutatása vagy megkomponálása. A dráma-rajongó Fényes Miklós a legkiválóbb társulatokat szerződtette az improvizált komédiától a fennkölt tragédiáig terjedő repertoár színrevitelére; a színtársulatok már az udvar Eszterházára költözését megelőzően is rendszeresen szerepeltek Kismartonban. A másik tény pedig: Haydn az első zeneszerző, akinek a nevét összekapcsolták a német színpadokat meghódító első nagy Shakespeare-divattal. Amellett hogy I. Esterházy Miklós 1772 és 1777 között Carl Wahr híres társulatát szerződtette, és Shakespeare tragédiáit (többek között a *Hamletet*, a *Macbethet*, az *Otellt* és a *Lear királyt*) állíttatta színpadra, korabeli forrásokból arról is értesülünk, hogy Haydn 1774-ben zenét is komponált a *Hamlethez*. Ennek a zenének sajnos mindmáig semmi nyoma. Valószínű azonban, hogy Haydn ekkortájt keletkezett szimfonikus műveinek jó része vagy eleve színpadi kísérőzenének készült, vagy legalábbis a későbbi nyitányként és közzeneként való esetleges hasznosítást is szem előtt tartva, s hogy ekkori stílusának erőteljes drámai és retorikus vonásait ennek fényében érthetjük meg.²⁷

Haydn egyetlen színházi kísérőzenéje Carl Wahr társulata számára készült 1774-ben, Regnard *Le distrait* (*Il distratto*, *Der Zerstreute*, „A szórakozott”) című, 1694-ben írott vígjátékához – a nyitányt, a négy közjátékot és a finálét Haydn rögtön hattételes szimfóniává alakította, amelyet ma 60-as sorszám alatt ismerünk. A drámai szempontból hatásos zenei részletek elemzésével tanulmányban foglalkozott Robert Green, Gretchen Wheelock és e sorok írója; e helyütt csupán összegezni szeretném, miként követelte a színpadi zene a szabályok megszegését, illetve különféle cselekvő karakterek beiktatását.²⁸ E technikák közé tartozik az oda nem illő feldolgozás (például az egymást követő – lírai/harcias vagy népi/„egzotikus” – frázisok expresszív összeférhetlensége, egyes akkordok vagy frázisok mértéktelen megnyújtása); a dallamok összekulcsolódása; a zenei gondolatok lineáris – világos rekapituláció nélküli, új anyaggal záruló – sorozata; a megszokott tonális és formai felépítés megtörése. Valójában mindezek a várározásainkat meghatározó, konvencionális „szabályokat” sértik meg.

27 Mindezt bővebben is kifejtettem *Haydn's Theater Symphonies* című írásomban. A következő szakasz javarészt e tanulmánynak a summázata.

28 Ld. uott, 311–320.; Robert A. Green: „Haydn's and Regnard's *Il distratto*. A Re-examination”, *Haydn Yearbook*, 11. (1980), 183–195.; Gretchen Wheelock: *Haydn's Ingenious Jesting with Art*. 7. fejezet: „The Paradox of Distraction”. Jean-François Regnard (1655–1709) darabjai a 18. század folyamán mindvégig megőrizték népszerűségüket.

A színházi dokumentumok azt sugallják, hogy Haydn baráti, de legalábbis szoros munkatársi kapcsolatban állt Carl Wahrral, aki a fennmaradt beszámolók egyöntetű tanúsága szerint nagyszerű színész volt.²⁹ Wahr Németországban is játszott, sőt Bécsben Joseph Kurz-Bernardonnal is együttműködött, s végül 1770-ben vagy '71-ben hozta létre a maga társulatát (minthogy az a hír járta, hogy sohasem adott elő improvizált komédiát, Kurzcal való kapcsolatáról rendszerint mélyen hallgat az irodalom). Egyes források szerint Wahr és Haydn barátok voltak, míg későbbi színházi lapok Wahr társulatának zeneigazgatójaként említik Haydnt.³⁰ Az 1775. évi *Gotha Theater-Kalender* egyenesen úgy tudta, hogy „a társulat számára Haydn Kapellmeister úr csaknem minden egyes figyelemre méltó darabhoz odaillő zenét készít a felvonásközökre”.³¹ Mi több, a *Pressburger Zeitung* egy olyan, 1774. július 6-i dátummal megjelent cikket közölt egy Eszterházán tartózkodó tudósító tollából, amely szerint Haydn vagy most készült el Shakespeare *Hamletjéhez* írott kísérőzenéjével, vagy éppen most tervez nekilátni a komponálásnak:

Eszterháza, június 30. Ma előkelő idegen uraságokat várnak ide. [...] Két napon át maradnak majd, és minden itteni látnivalót szemügyre vesznek. [...] Ma este német komédia van műsoron, s a *Der Triumph der Freundschaft* kerül színre. Aztán szerenád lesz és vacsora. Holnap [...] este a *L'infidelta delusa* című olasz operát játsszák, a zene Joseph Haydn Kapellmeister úrtól való. Ez a kiváló zeneszerző nemrégiben Wahr úr társulata számára is komponált muzsikát kifejezetten a *Der Zerstreute* című vígjátékhoz, amelyet a hozzáértők mesterműnek tartanak. Az ember egy zenei-komikus szeszélyben ugyanazt a szellemet érzékeli, amely Haydn valamennyi munkáját életeti. [...] Ettől a rátermett komponistától még Shakespeare *Hamletjéhez* is várnak zenét.³²

29 Wahrról bővebben ld. Horányi Mátyás: *Eszterházi vígjátékok*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1959, 70–119. passim; ill. Landon: *Haydn at Eszterháza*, 176. és passim a 2. fejezet 1772-re és 1777-re vonatkozó dokumentumaiban. Wahr korai pályájának megítélése vegyes volt: 1770-ben Augsburgban Romeóként valószínűleg kifütyülték (Schmid: *Chronologie des deutschen Theaters*, 1775), Bécsben viszont sikert aratott (*Theaterjournal für Deutschland*, 1779).

30 *Theater-Kalender auf das Jahr 1776*, Gotha, [1776], 252.: „Wahr'sche Gesellschaft. Schau- und Singspiel. Aufenthalt: Esterhaz in Ungarn und Pressburg. Musikdirector H. Haydn fürstl. Esterhazy'scher Kapellmeister.”

31 „Der Capellmeister Herr Haydn verfertigt der Truppe für fast jedes merkwürdige Stück eine passende Musik für die Zwischenakte.” Idézi Oscar Teuber: *Geschichte des Prager Theaters. Von den Anfängen des Schauspielwesens bis auf die neueste Zeit*. Prag: Haase, 1885, Band 2., 48.

32 „Eszterház vom 30. Junius: Heute werden hier hohe fremde Herrschaften erwartet. [...] Sie werden sich zween Tage aufhalten, und alles hier sehenswürdige in Augenschein nehmen. [...] Heute Abend ist deutsche Komödie, und wird vorgestellt 'Der Triumph der Freundschaft'. Dann ist Nachtmusik und Tafel. Morgen [...] a]uf dem Abend ist italienische Opera 'L'infidelta delusa'. Die Musik ist von dem Herrn Kapellmeister Joseph Hayden. Dieser vortreffliche Thondichter hat auch kürzlich für die Schaubühne des Herrn Wahr zum Lustspiele 'Der Zerstreute' eigene Musik komponirt, welche von Kennern für ein Meisterstück gehalten wird. Man bemerkt derselben in einer musikalisch-komischen Laune den Geist, welcher alle Heydnischen Arbeiten belebt. Er wechselt Kennern zur Bewunderung, und den Zuhörern gerade zu zum Vergnügen meisterhaft ab [...] Man erwartet noch eigene Musik zum 'Hamlet' des Shakespear von diesem geschickten Thonkünstler.” *Preßburger Zeitung*, 54. Stück, 6. Julius 1774. Idézi Marianne Pandi und Fritz Schmidt: „Musik zur Zeit Haydns und Beethovens in der Preßburger Zeitung”, *Haydn Yearbook*, 8. (1971), 165–293., ide: 170.

A Haydn környezetében előadott *Hamlet* azonban igencsak különbözött a mai közönség számára ismerős változattól, s ha tökéletesen körül akarjuk járni a Haydn és Shakespeare közötti – a recepciótörténeti párhuzamoktól a nyílt összehasonlításokon keresztül egészen Haydnak a shakespeare-i „eredetiségről” szerzett személyes tapasztalataiig ívelő – kapcsolatot, amelynek feltárására ez a tanulmány kísérletet tesz, nem a *mi* Shakespeare-ünket kell magunk elé képzelnünk, hanem az *ővét*. Az igazság az, hogy egészen a 19. század elejéig – Schlegel fordításainak elkészültéig – Shakespeare tragédiáit olyan formában ismerték, amely alig hasonlított az eredetire. A normát – gyakran igen szabad – adaptációk jelentették: képzeljünk el egy *Romeo és Júliát*, amely (mint például Christian Felix Weiße 1767-es változata) Tybalt halála és a címszereplők házassága után kezdődik.³³ Vagy vegyük példaként a *Hamletet*.

A *Hamlet* első németországi produkciójához Franz von Heufeld alakította át a darabot; adaptációját a bécsi Kärntnertheaterben mutatták be 1773. január 16-án, ugyanabban a szezonban, amelyben négy további Shakespeare-darab is színre került: a *Macbeth* (az ifjabb Gottlieb Stephanie átdolgozásában, amelynek kezdetén Malcolm és az angol urak már Skóciában vannak), a *Romeo és Júlia* (Weiße adaptációjában, amelyet Heufeld még tovább módosított), a *Die ländliche Hochzeitsfest* (Christian Moll igen szabad *Szentivánéji álom*-átirata) és a *Die lustigen Abentheuer an der Wien* (A windsori víg nők új, bécsi helyszínre és kontextusba helyezett feldolgozása Joseph Bernard Pelzel tollából).³⁴ A hivatalnok és drámaíró Heufeld értette a módját, hogyan elégítse ki a közönséget is és a cenzort is. *Hamletje* nagy sikert aratott: a szezonban hatszor került színre, s mint „Lieblingsstück” rögzült a repertoárban.³⁵ A hasonló adaptációk többségénél hűségesebbnek is bizonyult Shakespeare-hez, mivel a szöveget Wieland prózafordítására alapozta – eltekintve a Gonzaga meggyilkolásának epizódjától, amely rímes alexandrinusokban szólt meg mint „színház a színházban”. Heufeld az uralkodó bécsi ízléshez igazította a darabot, amely megkövetelte a „hármasság” betartását, a *happy endet*, a szereplők és a halottak csekély létszámát. A teljes cselekvény egyetlen nap alatt játszódik le Elsinore palotájában és környékén. Az angliai utazáson kívül Heufeld kiiktatja Rosencrantzt, Fortinbrast, a sírásókat és – ami a legmeglepőbb – Laertest. Mindemellett Heufeld megragadja az alkalmat, hogy visszanyesse mind Shakespeare, mind Wieland szövegeit: az 1. felvonás 7. jelenetében (ami Shakespeare 1. felvonásának 1. jelenete) Horatio „But look, the morn, in russet mantle clad, / Walks o’er the dew of yon high eastern hill” sorai – amelyek Wielandnál „Der Morgen, in

33 Ld. Stahl: *Shakespeare und das deutsche Theater*, 60.

34 Sok más forrás mellett a produkciókról részletesebben szól Heinz Kindermann: „Shakespeares Tragödien im Spielplan des frühen Burgtheaters”. In: *Österreich und die angelsächsische Welt*. Hrsg. Otto Hietsch. Wien: Braumüller, 1961, 457–473.; ill. Stahl: *Shakespeare und das deutsche Theater*, 73–82. A megelőző két évad során a III. Richárd és az Otello került színre. Stephanie később Mozart *Szöktetésének* librettistája lett.

35 Stahl: *Shakespeare und das deutsche Theater*, 80.; ill. *Almanach des Theaters in Wien*. [Wien: Kurzböck], 1774 (oldalszám nélkül).

einem roten Mantel eingehüllt, wandelt über jenen emporragenden ostlichen Hügel durch den Tau” [Arany János magyarításában pedig „De ím, a reggel, öltve bíborát, / Ott járdal a domb harmatján, keletre”] formában szerepelnek – a lakonikus Heufeldnél így hangzanak: „Aber seht, der Morgen bricht an.”

Shakespeare első felvonásának anyagából épül Heufeld 1. és 2. felvonása (Laertes hiányából eredően kiiktatva Polonius, Laertes és Ofélia hármasságát), az angol eredeti 2. felvonása pedig Heufeld 3. felvonásának szolgál alapul (a politikai bonyodalmak és a színészekkel való kötekedés itt elmarad). A legmélyrehatóbb változások Heufeld utolsó két felvonásában történnek, amelyek összesűríti és egyúttal teljesen új formába öntik Shakespeare 3., 4. és 5. felvonását. Ofélia nem örül meg, és nem fullad vízbe – egyszerűen csak nyomtalanul eltűnik, miután Hamlet nyilvánosházba küldi őt. Ha pedig Ofélia nem hal meg, fivére pedig még csak nem is létezik, alkalom sem kínálkozik sírásójelenetre, temetésre vagy párbajra. A zárójelenetek a következőképpen alakulnak: a király elárulja Guildensternnek, hogy Hamletnek meg kell halnia. Miközben az Angliába készülő Hamletnek mondott pohárköszöntőt halljuk, a királynő tévedésből beleiszik a hercegnek szánt méregpohárba. Hamlet leszúrja a királyt, s amint a felháborodott dánok rárontanak, a haldokló királyné bevallja, hogy bűnrészese a néhai uralkodónak, Hamlet atyjának meggyilkolásában. Hamlet elfoglalja a trónt, utolsó megszólalásakor arra kérve a dánokat, hogy tartsák meg emlékezetükben becsületét és jogos követelését.³⁶

A *Realzeitung* recenzense lelkesen áradozott Heufeld éles kritikai érzékéről, amellyel feszesebbre fogta Shakespeare laza és rendezetlen epizodikus szerkesztését, s büszkén emlegette fel a nyíltszíni gyilkosságok csökkentett számát (három, az angol eredetiben szereplő nyolc helyett).³⁷ Való igaz, hogy Hamlet karaktere megszabadult számos ellentmondástól és kételytől. Heufeld kiiktatta az ironikus és politikai felhangokat, valamint a kétértelmű szexuális célzásokat, így a címszereplő komoly és melankolikus hajlamú fiatalemberré alakult, aki egy családi drámába keveredve eltökélten végrehajtja atyja szellemének parancsát. A bécsi *Hamlet* tehát beilleszkedett a német színház „polgári szomorújátékainak” – az ún. *bürgerliches Trauerspiele*nek – a sorába.³⁸ Mindazonáltal ez az adaptáció még min-

36 A Heufeld-féle változat egyetlen modern kiadása: *Die erste deutsche Bühnen-Hamlet. Die Bearbeitungen Heufelds und Schröders*. Hrsg. Alexander von Weilen. Wien: Wiener Bibliophilen-Gesellschaft, 1914. Ld. még Rudolph Genée: *Geschichte der Shakespeare'schen Dramen in Deutschland*. Leipzig: W. Engelmann, 1870. Reprint: Hildesheim: G. Olms, 1969, 230–231.

37 Jóllehet a két megállapítás közül az utóbbit gyakran hivatkozzák, a teljes recenzió csupán egyetlen modern forrásban férhető hozzá: Adolf Winds: *Hamlet auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart*. Berlin: Gesellschaft für Theatergeschichte, 1909 (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte 12.), 32–34. Ld. még Herbert Foltinek: „Franz von Heufeld und seine Beziehung zur englischen Literatur”. In: *Die österreichische Literatur. Ihr Profil an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert (1750–1830)*. Hrsg. Herbert Zeman. (Jahrbuch für österreichische Kulturgeschichte 7–9)(1977–1979), 445–462., ide: 459.; *Haydn Yearbook*, 8. (1971), 165–293., ide: 170

38 A 18. századi német tragédiákról (beleértve a polgári szomorújátékokat) ld. Robert R. Heitner: *German Tragedy in the Age of Enlightenment*. Berkeley: University of California Press, 1963.

dig közelebb áll Shakespeare-hez, mint az első francia *Hamlet*-produkció, amelyet Jean-François Ducis állított színpadra 1769-ben. A hármas egység rigorózus betartása mellett Ducis-t mindenekelőtt a francia klasszikus tragédiák méltósága és erényessége motiválta, amikor a *Hamletet* „klausztrófób palota-intrikává” egyszerűsítette, amelyben Ofélia Claudius lánya, Claudius viszont nem Hamlet nagybátyja, hanem hitvány trónbitorló, Gertrúd pedig, aki még nem lett Claudius hitvese, rögtön és folyamatosan megbánja, hogy részt vett a király meggyilkolásában.³⁹ Két kísérletet látunk tehát, amelyekben az *Originalgenie*-t az ízlés törvényeinek próbálják alávetni, s a bécsi *Hamlet* semmiképp sem igazodott olyan gondosan a szabályokhoz, mint a francia. Az ironia abban rejlik, hogy e megszelídített adaptációkat pontosan abban az időszakban állították színpadra, amikor Herder és Goethe egyaránt Shakespeare „vad” zsenijéről értekezett. Az 1770-es évek végére Schröder – Heufeld adaptációjára épülő és sokfelé játszott – változatában mind Laertes, mind a sírásók visszatértek a *Hamlet*be, egyetlen darabban állítva egymás mellé az érzékenységet és az otromba szellemességet, a főhőst azonban továbbra is életben hagyva a darab végén.

Az eredetiség haydni szabályai

Tanulmányom zárószakaszában néhány zenei példán keresztül próbálom ismét felidézni Haydn „shakespeare-i” vonásait: a magas és a mély, a komoly és a komikus-szeszélyes egymás mellé állítását, ami a zeneszerző legmélyebb hajlamából fakad; a „karakter” és a „szín” színpadi effektusait, amelyekben gazdag színházi tapasztalatai tükröződnek, valamint a szabályok igen eredeti megszegését. Elsőként az érzelmi egyenetlenség kérdését vizsgálom az 1783-ban vagy ’84-ben keletkezett 80. szimfónia nyitótételében és az 1797-ben komponált Op. 76 No. 1-es vonósnégyes fináléjában, amelyek egyaránt izgatott drámával kezdődnek, és frivol komédiával végződnek, s olyan művekkel vetem össze e példákat, amelyekben az egyenetlenség koncentráltabb (egyetlen témán belül feszül) vagy lazább (nem egyes tételeken belül, hanem azok között nyilvánul meg). Ezután három lassú tételt veszek szemügyre, amelyek szabálytalanságára maga a komponista hívja fel a figyelmet: két esetben – a *C-dúr kvartett* (Op. 20 No. 2, 1772) Adagiójában és a 86. szimfónia (D-dúr, 1786) Largójában – a „Capriccio” cím használatával, egyszer pedig – az *Esz-dúr vonósnégyes* (Op. 71 No. 3, 1793) Andante con motójában – egy *licenza* jelzéssel.⁴⁰ Végül az egy tételben megjelenő össze nem illő karakterek előadásbeli hatását vizsgálom az *Esz-dúr kvartett* (Op. 76 No. 6, 1797) menüett-tételében megszólaló rövidke Alternativo példáján.

39 Ld. John D. Golder: „‘Hamlet’ in France 200 Years Ago”, *Shakespeare Survey*, 24. (1971), 79–86.

40 Nem tárgyalom e helyütt a korai A-dúr billentyűs triót (Hob. XV:35/i) és az 1765-ben írott egytételes capricciót (Hob. XVII:1), amelyek eltérő hagyományokhoz kapcsolódnak; ld. Brown: *Joseph Haydn's Keyboard Music*, 221–229.

(a) **Allegro spiritoso** +fafúvók, kiért

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello e Basso

f *fz* *fz* *fz* *fz*

p *p* *p* *p* *f*

1. kotta. Haydn: 80. szimfónia, 1. tétel: a) főtéma, b) F-dúr téma, c) „umcacca”-téma

A 80. szimfónia azon három mű egyike, amelyeket Haydn 1784-ben Eszterházan komponált, majd rögtön publikált is Bécsben és Londonban. A kezdőütemek sodró erejét a frázisok szabálytalan hosszúsága is növeli – voltaképpen úgy is fogalmazhatnánk, a tétel kezdetén nem is egy téma áll, hanem csupán dühöngő aktivitás, amelyet egy rövid, sóhajszerű késleltetés tagol (*1a kotta*). Az első „koherens” – vagyis periodizáló – téma már a párhuzamos F-dúr hangnemben jelenik meg a 25. ütemben, azaz „túl korán”, s egybeolvasztja az első „téma” skálaszerű emelkedését, illetve késleltetését (*1b kotta*). Az ebben az F-dúr szakaszban megjelenő harmóniai és ritmikai kilengések továbblendítik a zenét a trillás zárlatig (53. ü.) s a kezdőütemekre utaló lezárásig – mígnem az utóbbi éppen abban a pillanatban szakad meg, amikor a zárógesztus ismétlését várnánk. E ponton egy olyan dallamot hallunk, amelyet Landon „keringőszerű frivolitásként”, Webster pedig „olcsó dallamként” jellemez.⁴¹ Valóban, ez a rövidke „umcacca” tánc, a maga pizzicato akkordjaival és behízelt kis éles ritmusaival mintha egy másik darabból keveredett volna ide (*1c kotta*).

41 „waltz-like frivolity”. Landon: *Haydn at Eszterháza*, 566.; „cheap tune”. Webster: *Haydn's „Farewell” Symphony*, 167.

(b)

25 +fafúvók, kürt

(c)

+fuvola

58

A kidolgozási szakaszban ez a dallam játssza a főszerepet, kétszeri felbukkanásával keretezve a formarészt: először Desz- és Esz-dúrban, majd A- és (az expozíció végéről már ismerős) F-dúrban hangzik el. A téma ismétlései között a nyitógondolat kontrapunktikus újrafogalmazása szólal meg. A rekapituláció vélhető kezdete voltaképpen ezt az anyagot (128. ü.) formálja terjedelmes domináns orgonapont feletti visszavezetéssé, s az eredeti F-dúr témából alakítja a „valódi” visszatérést, D-dúrban. Haydn pikáns hangszeres fantáziájának csodálatos példaként pedig az eredendően vonósokra szánt umcacca-téma minden alkalommal más köntösben jelenik meg: az expozícióban a fuvola kettőzi a hegedűk dallamát, pizzicato kí-

sérettel; a kidolgozási rész Desz-dúr szakaszában az oboák, Esz-dúrban viszont a fagottok umcaccáznak; az A-dúr megszólaláskor a fagottokon és az arco vonóson halljuk az umcaccát, majd F-dúrban a fuvola kettőzi a dallamot; a rekapitulációban az oboára marad a dallamkettőzés, a kürt és a második hegedű umcaccázik. Hanswurst báltermi alteregója remekül szórakozik, kiváltképp ebben a környezetben – az umcaccákat Haydn ugyan gyönyörűen újrakomponálta a 97. szimfónia triójában, csak hogy abban a darabban nincs fülsértő *agitato*, amely valamilyen teatrális meglepetéshez illő, komikus „játék a játékban”-t csinálna belőlük.

A G-dúr vonósnégyes (Op. 76 No. 1) fináléjának kezdetén két dolog adja tudtunkra, hogy valami nincs rendjén. Először is a tétel g-mollban kezdődik, jóllehet az eddig hallott tételek mindegyike dúrban állt, beleértve a menüett trióját is. Másodsorban pedig a drámai unisono frázis a skála 6. és 5. fokát (*esz–d*) érintve ér véget, s az *esz* hangon egy teljes ütemen át trillázik mind a négy hangszer – ezt a gesztust az előadástól függően baljóslatúnak vagy épp gúnyosan komolykodónak is hallhatjuk (2a kotta a 460. oldalon). Mindez arra figyelmezteti a hallgatót, hogy különösen a dúr-moll váltakozásnak és általában a harmóniak árnyalatainak kell nagy figyelmet szentelnie, miközben a kontrapuntikus szövet hangsúlyos megjelenése egyszersem a komoly stílus egy különleges fajtáját vetíti előre. Az expozíció meglepően kiegyensúlyozatlan, amennyiben a g-moll tematikus terület mindössze 17 ütemnyi, a párhuzamos B-dúrban viszont Haydn 55 ütemen keresztül időz. Jóllehet valódi „melléktéma” nem tűnik fel, a másodlagos hangnemi terület mégis hangsúlyosan tagolja egy távoli kitérés (54–63. ü., b-moll–Desz-dúr egy *esz*-moll hetedhangzaton [IV⁵] keresztül). Ez a gesztus a kidolgozási rész hosszú és különleges enharmonikus szakaszát vetíti előre, amely B-dúrban zárul. A visszatérés az előre sejtett ponton G-dúrba modulál (139. ü., a második hangnemi terület kezdete). Semmi sem készít azonban elő a kóda derűs fordulatára (180. ü., 2b kotta a 461. oldalon), amikor is a kvartetten egy népies hegedűmelódia szólal meg ritmikus kísérettel: a mélyebb vonósok pengetett akkordokkal támasztják meg a főtéma triolás felütéséből alakuló dallamot. A mollból dúrra világosodó befejezések gyakran emelik magasabb dimenzióba a hallgatót, győzedelmes vagy akár transzcendens fénybe vonva az addig hallottakat. Ezúttal azonban világosan felismerhetjük a vándormuzsikusok hangját és képét.

A 80. szimfónia és az Op. 76 No. 1-es vonósnégyes nyilvánvalóan eltér a komikus fordulatok gyakoriságában és elhelyezésében. A komédia mindkettőben lezárásként, mint *lieto fine* jelenik meg; csak hogy az előbbiben az expozíció vége még nem hozhat *happy end*et, bármennyire jelentős szerepet játszik is a tétel egészében strukturális és expresszív szempontból egyaránt.⁴² Utóbbiban viszont ez a gesztus a tételt és egyúttal az egész kvartetten is egy elvarázsolt régióba emeli, amelyben szinte látni véljük Monostatost és az állatokat, amint táncra perdülnek Papageno zenélő dobozának hangjaira.

42 A zárószakaszokban megjelenő komikus témákról ld. Wye J. Allanbrook: „Mozart’s Tunes and the Comedy of Closure”. In: *On Mozart*. Ed. James M. Morris. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, 169–186.

Az expresszív összeférhetetlenség lokálisan is megfigyelhető, például a lírai és indulószerű anyagot kombináló témákban. A tételek némelyike egyértelműen színházi eredetű, mint a 60. („*Il distratto*”, „*Der Zerstreute*”) szimfónia Andantéja, mások pedig gyaníthatóan azok, mint például a 65. szimfónia Adagiója (3. *kotta a 462. oldalon*) vagy akár a 28. szimfónia lassúja is (amelyben mind a dallam, mind a fanfár a vonósokon szólal meg).⁴³

Az efféle témátípusban a zene mintha egy olyan jelenetet vagy szituációt testetne meg, amelyben a karakterek konfliktusba vagy intrikába keverednek egymással. A későbbi feldolgozás azonban elkülönítheti a karaktereket, vagy épp tovább bonyolíthatja a viszonyukat. A 65. szimfóniában például a kezdeti összeférhetetlenséget egy unisono figura megjelenése mérgesíti el (21–24. ü.), amely nem csupán elválasztja egymástól a téma egyes darabjait (28–31. ü.), hanem a visszatérésben immár teljesen szétbontja a két tagot. A 82. („*Medve*”) szimfóniában a téma intonációs gazdagságából eredően a nagyszabású nyitógesztus (1–4. ü.), a záró fanfár (8–20. ü.) és a finom menüett „középrész” (5–8. ü.) kerül egymással konfliktusba.⁴⁴ Végül pedig akadnak teljes egészükben antitézisként megkomponált tételek is, mint például Haydn váltakozva egy-egy dúr, illetve moll témát feldolgozó variációsorozatai, amelyekben a hangszerelés, a textúra, az affektus és a dinamika mind olyan mérvű ellentétet teremthet, amely túlmutat a két hangnemtől eredendően várhatón.⁴⁵

Haydn jellegzetes és eredeti stíluskontrasztjai nem csupán egy-egy téma, de a teljes tétel szintjén is érvényesülhetnek. A nagyon eltérő stílusrétegeket képviselő tételek zavarba ejtő egymás mellé állítása végső soron nem csupán az illendőséggel kapcsolatos kérdéseket vet fel, hanem a ciklus egészének a jelentését is megkérdőjelezi. A német kritikusok számára persze csaknem bármilyen menüett bosszantóan derűs, a komoly hangulatot aláásó betolakodónak tűnhetett. A *G-dúr vonós-négyesben* (Op. 33 No. 5) a sűrű motivikus szövésű nyitótételt az első hegedű szenvedélyes, cadenzát is tartalmazó g-moll áriája követi. A még komolyabb folytatás ígéretét azonban hirtelen szertefoszlatja a Scherzo a maga sziporkázó hemioliával, kizökkentő szüneteivel és mindegyre halogatott zárataival. Hogy 1782-ben a kritika ezt még mindig Hanswurst oda nem illő beugrásának tekinthette, vagy éppenséggel a „deviáns stílus”⁴⁶ komikus mintapéldájának, nyitott kérdés.

Jóllehet a „capriccio” és a „fantázia” terminusokat az improvizatív előadással való kapcsolatuk miatt már régóta szokás volt rokonítani, csupán a „capriccio” szó

43 Másutt felvetettem, hogy a 64. „*Tempora mutantur*” és a 65. szimfónia összefügghet Haydn színházi megbízásaival, akár éppen a *Hamlet*t is. Ld. Sisman: *Haydn's Theater Symphonies*, 326–330.

44 Az e témában megbúvó különféle karakterekről ld. korábbi kötetemet: *Mozart: The „Jupiter” Symphony*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, 47–48.

45 Az egy dúr és egy moll témát váltogató variációsorozatok antitézisként való értelmezéséről ld. *Haydn and the Classical Variation* című kötetemet (158–162.), valamint Tom Beghin tanulmányát: „Haydn as Orator. A Rhetorical Analysis of His Keyboard Sonata in D Major, Hob. XVI:42”. In: *Haydn and His World*. Ed. Elaine Sisman. Princeton: Princeton University Press, 1997, 201–254.

46 „deviant manners”. Wheelock: *Haydn's Ingenious Jestings with Art*, 111.

(a) Allegro ma non troppo

The musical score is for a piece titled 'Allegro ma non troppo' (a). It is written for four staves: two treble clefs (soprano and alto) and two bass clefs (tenor and bass). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score is divided into three systems. The first system contains measures 1 through 3. The second system contains measures 4 through 7. The third system contains measures 8 through 11. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several trills marked with a 'tr' symbol. The dynamics include a forte 'f' marking at the beginning of the first system. The piece concludes with a final cadence in the eleventh measure.

2. kotta. G-dúr vonósnegyes (Op. 76 No. 1), finálé: a) tételkezdet, b) kóda

definícióban bukkannak fel olyan szavak, mint a „bizarrerie” vagy a „Laune” (humor, szeszély).⁴⁷ S csupán a fantáziát tárgyaló szövegekben különíthetők el a *phantasia* mint retorikai figura – vagyis egy hiányzó tárgyról alkotott élénk kép –

47 Előbbi terminus Pierre-Louis Ginguené „Fantaisie” szócikkében fordul elő az *Encyclopédie méthodique: Musique* című kötetben. Éd. Nicolas-Étienne Framery et al. Paris: 1792–1818. Reprint: New York: Da Capo Press, 1971, I., 547.; utóbbi Heinrich Christoph Koch *Musikalisches Lexikon*jának „Capriccio” szócikkében jelenik meg: Frankfurt am Main: August Hermann der Jüngere, 1802, 305.

(b)

elemei.⁴⁸ Sem a „capriccio”, sem a „fantázia” nem gyakori nagyobb művek egyik tételének címe, s Haydn is csak ritkán használja a két terminust.⁴⁹

Az Op. 20 No. 2-es vonósnégyes Capricciója emelkedett hangvételű, komplex, nyitott végű tétel c-mollban (4. kotta a 464–465. oldalon). Többnyire *scenaként* emlegetik, arra utalva, hogy recitativo- és ariosjellegű deklamáló részek is vannak benne a dallamközpontú szakasz mellett, mely utóbbi az előzmények folytán „áriának” hat. A tétel két nagy szakaszra osztható, amelyek mindegyike csaknem azonos félzárlattal végződik a c-moll dominánsán, csak hogy ez a két egység nem egyszerűen egy „recitativo” és egy „ária” vagy egy „deklamáló” és egy „lírai” szakasz szembeállítását jelenti. Ha ez volna a helyzet – amint például a *Le midi* esetében –, Haydnnak nem is kellene élnie a „capriccio” megjelöléssel. Ehelyett azonban az első szakaszban a határozott *accompagnato* akkordok után szerteindázó,

48 A fantázia irodalma túlságosan bőséges, hogysem itt idézhetnénk; vö. Elaine R. Sisman: „After the Heroic Style. *Fantasia* and the ‘Characteristic’ Sonatas of 1809”, *Beethoven Forum*, 6. (1998), 67–96.

49 A szóló billentyűs hangszere írott művek között egy-egy capriccio, ill. fantázia akad (Hob. XVII:1 és 4). Az előbbi terminus három tétel élén szerepel (az imént említett kettőn kívül a Hob. XV:35 számú *A-dúr trióban*), és egyetlen „fantázia” tétel megjelöléssel találkozunk (az Op. 76 No. 6-os *Esz-dúr vonósnégyes* Adagio-jában). Levezetésében Haydn alkalmanként mint „capricciót” említi a Hob. XVII:4-es fantáziát.

Andante

2 Oboi **Soli**

2 Corni in Re/D **Soli**

Andante

Violino I

Violon II

Viola

Violoncello (Fagotto) e Basso

5

10

kvázi-improvizatív hegedűszólók következnek, amelyekben sem az artikulációt (az autográfban gondosan jelölt legatók, staccatók és kötőívcsoportok szerepelnek), sem az – emlékezetes módon *ff*-tól *pp*-ig terjedő – dinamikát, sem pedig a kísérő hangszerek számát és belépéseit nem lehet előre kiszámítani. Az improvizatív írásmód meglehetősen eltér Haydn más hangszeres recitativóitól, amelyek sokkal szolgálban utánozzák a vokális modelleket, mint például a 7. („*Le midi*”) szimfónia (1761), az Op. 9 No. 2-es és Op. 17 No. 5-ös vonósnégyesek és a Hob. II:17 *Divertimento* lassú tételai vagy a *Concertante* (Hob. I:105) fináléja.⁵⁰ Nem csupán a melodikus főszereplő „hangjának” tónusa változik folyamatosan, mind regiszterét, mind függetlenségének fokát tekintve, de időnként mintha több versengő vagy éppen együttműködő hangot hallanánk; a színpad benépesült, és a beszélők hol erre fordulnak, hol arra. A fizikai gesztus érzete kitapintható, még ha absztrakt módon jelenik is meg.

A tétel egyik „legszerencsésebb”, legkevésbé szabályok közé szorított vonása, hogy mindkét fele csupán a dominánsig tud eljutni. A deklamáló félben ez egy olyan harmóniasor révén történik, amelynek basszusa előbb kromatikusan emelkedik (*a–b–h–c*, 14–22. ü.), aztán visszaereszkedik a cselló arioso témájának g-moll megszólaltatására (26. ü.). Az Esz-dúr, „ária” szakaszban laza háromtagúság figyelhető meg: 4 ütem az I. fokig, 4 ütem a domináns hangnembeli félzárlatig, 4 ütem a dominánsbeli egészzárlatig, amelyet cadenza, majd zárlat követ (46–50. ü.). Ezen a ponton a deklamáció retorikája kerekedik felül, és az ária nyitódallamának hátralévő kétszeri, kétütemnyi ismétlését – az f-mollból Esz-dúr felé haladó szekvenciát – maguk alá gyűrik az unisono skálamenetek.⁵¹ Az ária még közel sem érne véget, amikor erre kényszerül: befejező félzárlata (63. ü.), amely a korábbi szakasz záró félzárlatra (33. ü.) rímelt, arra csábít, hogy a sántikáló menüettet az ária deklamáló folytatásának halljuk.⁵² Mint Junker fogalmazott, „az egyedüli uralkodó felfogás [...] bármiféle visszafogottság nélkül fejeződik ki.” A tétel szeszélyesége paradox módon éppen hogy aláhúzza expresszív értékeinek komolyságát.

A „Párizsi”-ak közé tartozó 86. szimfónia *Largója* egészen rendkívüli tétel, nem utolsósorban azért, mivel indító tematikus gesztusához „napfelkelte” dinamika társul, dallami és dinamikai csúcspontján pedig egy késleltetés is (5. *kotta a 466. oldalon*). Egyúttal pedig azon nagyon kevés lassú tétel egyikéről van szó, amelynek nyitóütemei a lassú bevezetések retorikáját – s különösen Haydn 92. („*Oxford*”) szimfóniájának (1789) indítását – idézik fel. A „*capriccio*” megnevezést alighanem a 25–28. ütemek előkészítetlen, sokkoló forte kitérése (és annak a 47. és a 85. ütemben hallható utóhatása) indokolja, valamint a főtéma különböző

50 A hangszeres recitativo különböző típusairól ld. David Charlton: „Instrumental Recitative. A Study in Morphology and Context, 1700–1808”, *Comparative Criticism. A Yearbook* 3. (1982), 149–168.

51 Janet M. Levy az unisono textúrát az „authoritative control” jeleként értelmezi; ld. „Texture as a Sign in Classic and Early Romantic Music”, *Journal of the American Musicological Society*, 35. (1982), 482–531., ide: 507.

52 Webster az egész kvartettet átkomponáltként értelmezi, amely a fűgált finálé mint kulmináció felé halad; ld. Haydn's „*Farewell*” *Symphony*, 296–300.

(a)

5

piano

p

7

f

9

mezzo forte

ff

p

f

11

sotto voce

4. kotta. C-dúr vonósnégyes (Op. 20 No. 2), 2. tétel: a) 1. szakasz, b) 2. szakasz

(b)

32 *piano assai*

34 *più forte*

36

hangnemekben és kiszámíthatatlan pillanatokban felbukkanó ismétlései, s persze a fenti két vonásból eredő, meglehetősen eltorzult szonátastruktúra. Feltűnő, hogy Haydn legtöbb capricciónak vagy fantáziának címkézett műve egyetlen dallamot ismételtet különböző hangnemekben, s az egyes megszólalások közötti időt töltelékjellegűnek, átmenetinek vagy epizódszerűnek mondható anyag tölti ki; mindennek megfelelő következménye a konvencionális formai minták leépülése.

A 86. szimfónia G-dúr Largójában az expozíció két témát vonultat fel a tonikai hangnemben (1a és 1b); ezek közül a második modulál, és a 20. ütemben a melléktema szerepét is betölti. A domináns hangnem leszállított VI. fokán következő álzárlat valamelyest gyengíti a következő ütem forte kitörése keltette meglepetést, majd a ritmikus akkordok visszavezetnek a tonikára (29–32. ü.). A nyitótéma visz-

Capriccio
Largo

Flauto

2 Oboi

2 Fagotti

2 Corni in Sol/G

Violino I

Violon II

Viola

Violoncello e Basso

5. kotta. 86. szimfónia, 2. tétel

szatérése ennél fogva nem csupán az expozíció ismétlésének, hanem egyszersmind rondó szerű visszatérésnek is hat, álzárata azonban már a kidolgozást jelzi előre, amint a téma azonnali, a-moll ismétlése is. Ezen a ponton egy második álzárlat a finálé egy hasonló helyét előlegezi Beethoven *Kilencedikjéből*, amikor a cselló és a basszus az első tétel felidézését készíti elő. A 86. szimfóniában a földöntúli Cisz-dúr akkord egy mélyenszántó, késleltetésekkel teli, tanult stílusú fisz-moll szakaszt vezet be (41–46. ü.), amelynek fuvola-ellenszólama a *Teremtés* „Káosz”-áig tekint előre (6. kotta). A kitörés visszatérése meggyorsítja a nyitótéma e-moll, majd G-dúr visszatérését, mely utóbbi már a rekapituláció kezdetét jelzi. A kidolgozást tehát a főtéma megszólalásai keretezik, éppen úgy, ahogyan a 80. szimfónia első tételében az umcaccás dallam elhangzásai szolgálnak keretül. Csakhogy az 1b és 2 témák G-dúr visszatérése után az 1a bukkan fel a-mollban, újra és egészében felidézve 1b-t és 2-t is. Ez talán egy második rekapituláció volna? A lényeg, hogy az efféle körben forgás szeszélyes és zavarba ejtő benyomást kelt, hogy a végeredmény a szonáta, a rondó és talán egyúttal a strofikus forma hibridje, s hogy a komplikációk egyszerűen a megszokott harmóniai feloldás elkerüléséből adódnak.

Haydn tudtunkra adja, hogy az Op. 71 No. 3-as kvartett *Andante con moto* tételében párhuzamos oktávok fordulnak elő. Az ütem fölé írt „licenza” felirattal jelzi, hogy szándékosan áthágott egy olyan szabályt, amelynek megsértésére hallása

37 Téma a-mollban

41 Tanult stílus

45

Kitörés

Andante con moto

6

ten.

(ten.)

7. kotta. Esz-dúr vonósnégyes (Op. 71 No. 3), 2. tétel

feljogosítja (7. kotta). A helyet különösen érdekessé teszi, hogy hasonló címkével el nem látott oktávpárhuzamok a tétel csaknem valamennyi visszatérésében előfordulnak, beleértve a *minorékat* is, amelyek nem követik szorosan a témát.

Mindemellett Haydn azért, hogy mindjárt az elején bevallja hibáját, és erényt kovácsol belőle – azaz retorikai figurává teszi azt –, eltereli a figyelmet a tétel rendkívül furcsa struktúrájáról (frázisok, zárlatok, variációk) és textúráiról. Ebben a hatrészes formában (A B A A₁ B₁ A₂) az erőteljes és kifejező moll (B) szakaszok inkább a dúr téma variációi, semmint egymáséi, és belső zárataik sem esnek egybe. Közülük a második (B₁) sokkalta kontrapunktikusabb, mint az első, s egyúttal előkészíti a téma textúrájának a záró szakaszban bekövetkező transzformációját: ebben a rendkívül magas regiszterbe helyezett variációban nem csupán a dallam, hanem a textúra valamennyi eleme tizenhatod-mozgásúvá gyorsul. A téma dallamának és textúrájának feloldása (8. kotta a 470–471. oldalon), végül pedig struktúrájának széttördelése révén ez az éteri s mégis bizarr szakasz a téma utolsó, kódaszerű visszatérését készíti elő, amelyben az A dallam a B-ből vett kontrapunktikus elemekkel áll szemben.

Utolsó példám az Op. 76 No. 6-os vonósnégyes menüettjének „Alternativo” feliratú triószakasza. A kvartett valamennyi tétele ismétlésen alapul; mindenekelőtt díszítés nélküli, viszont a témát új kontrapunktikus, harmóniai és karakterkörnyezetbe helyező ismétléseken, és bizonyos értelemben igazságtalan eljárás volna csupán az egyik vagy a másik szólamra koncentrálnunk.⁵³ Az Alternativo

azonban világosabb képet ad a színészek együttes „játékáról”, mint bármely más tétel. A falrengetően banális témát, egy Esz-dúr skálát a játékosok kézről kézre adják, szigorúan előírt rendben (9. kotta a 472. oldalon): először ereszkedő skálát hallunk a csellón, aztán sorra az egyre magasabb szólamokon, majd emelkedő skálamenetet megint csak a csellón kezdve és így tovább. Ezután a hangszerek sorrendje megváltozik: ereszkedő skálák következnek az első hegedűn, majd egyre mélyebben, aztán emelkedő skálamenetek, ugyancsak a hegedűk indításával. Végül visszatér az eredeti rend: ereszkedő, majd emelkedő skálák, előbb a csellón majd szép sorjában a többi hangszeren, egészen az első hegedűig.

A tétel eredetisége nem csupán az alapjául szolgáló tervből ered, hanem az önmagában véve zárt témából is, amely a rákövetkező ellenpontokat is zárttá teszi, elmentetben a kánon vagy a fuga folyamatos retorikájával. Az ellenszólamok a skála minden egyes megszólalásakor új meg új formát öltenek, a válaszok virtuális színházát teremtvé meg. Ezek a válaszok az iskolás kontrapunktgyakorlattól (a legelső belépés, 64. ü.) a kidolgozott kíséretig (89. ü.), a teljesen új táncról (113. ü., 10a kotta a 473. oldalon) egy fúgált stílusú kontraszsubjektumig terjednek (128. ü., az egyedüli alkalom, amikor a skála megállás nélkül halad tovább valamilyen új anyagra, 10b kotta a 473. oldalon). A vállalkozások mindegyike egyszersmind együttműködésre épül, hiszen az egymást követő megszólalásoknak is illeniük kell egymáshoz. Valahányszor a skálamenetek új sorozata kezdődik, az első hangszer először egyedül játszik, ezáltal látszólag az invenció új pillanatát harangozva be – azt a pillanatot, amelyben a zseni uralkodik, és törvényt szab a művészetnek. Haydn tehát egyik utolsó kvartettjében az invenció eszményképeként és egyszersmind színházi emberként jelenik meg, a csoportos improvizáció apró jeleneteit keltve életre, amelyek során minden egyes résztvevő újjáteremti a hozzá kerülő téma kontextusát.

Amint az 1790-es évek kritikusan Shakespeare-ben a művészi tökélyt és a magasrendű mesterségbeli tudást csodálták, úgy tekintette Haydnt ugyanez a kor egyszerre zseninek és a művészet szolgájának. Az együttműködő invenciónak az Op. 76 No. 6-os triójában látott jelenete emlékeztetőül szolgálhat számunkra. Haydnnek az Esz-dúr skála „színpadra állítási” lehetőségeinek feltérképezésében megnyilvánuló eredetisége William Duff az eredeti zseniről írott tanulmányának (1767) következő sorait juttatja eszünkbe: „Az 'eredeti' szóval, amikor a zsenire alkalmazzuk, az emberi szellemnek arra a veleszületett és alapvető képességére utalunk, amellyel minden témában valami újat és szokatlant fedez fel.”⁵⁴ Mi több, az 1780-as évektől fogva Haydnról az a vélekedés alakult ki, hogy a kontrapunkt-nak olyan kiváló mestere, aki a fogásait tetszés szerint el is tudja leplezni. Miután korai éveiben gyakorta rendreutasították a szabályok megsértése miatt, a zene-

53 Mindezt bővebben tárgyalta a *Haydn and the Classical Variation* kötet 178–185. oldalain.

54 „[...] by the word original, when applied to genius, we mean that Native and Radical power which the mind possesses, of discovering something New and Uncommon in every subject.” William Duff: *An Essay on Original Genius*. London: E. and C. Dilly, 1767. Reprint: ed. John L. Mahoney. Gainesville: Scholars' Facsimiles & Reprints, 1964, 86. Idézi: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Band 6. Hrsg. Joachim Ritter, Karlfried Gründer. Basel: Schwabe, 1984, 1374.

8. kotta. Esz-dúr vonósnégyes (Op. 71 No. 3), 2. tétel: a 2. mollvariáció (B₁)
és az utolsó dúrvariáció (A₂)

szerzőnek bizonyára nagy öröme szolgált, amikor *Esz-dúr zongoratriójának* (Hob. XV:30) egy 1799-ben megjelent recenziójában „Haydn közismert, tanult stílusát” emlegették, hozzátéve, hogy „Haydn érti a módját, hogyan kell az ilyen művészi tételeknek – amelyeket egyesek igaztalanul hajlamosak üres, iskolás művészieskedésnek vélni – tetszetős külsőt adni.”⁵⁵ A kortársak meggyőződése szerint Haydn

55 „Haydn’s bekannte, gelehrte Manier [...] Haydn besitzt [...] die Geschicklichkeit, solchen künstlichen Sätzen, die manche mit Unrecht für leere Kunststückchen der Schule halten möchten, einen Gefälligen Anstrich zu geben.” *Allgemeine musikalische Zeitung* 1 (1799), 599–602, ide: 600–601.

The image displays three systems of musical notation, each consisting of four staves (treble, alto, tenor, and bass clefs). The first system begins at measure 85. The second system starts at measure 89, marked with a key signature change to A₂ (two flats) and includes the instruction *staccato assai e piano* above the treble staff and *piano* below the tenor and bass staves. The third system begins at measure 93. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

– akárcsak Shakespeare – birtokában volt a stílusok, technikák és érzelmek teljes palettájának a köznapitól az emelkedettig, a természetestől a tanultig, a széptől a fenségesig. Nem meglepő, hogy a zeneszerző maga is igyekezett fenntartani ezt a pozíciót életrajzíróinak elmondott szavaiban. Az imázs összhangban volt a valósággal, s ezt nála jobban senki sem tudta.

Mikusi Balázs fordítása

Alternativo 61

67

74

9. kotta. Esz-dúr vonósnygyes (Op. 76 No. 6), 3. tétel, Alternativo

(a)

109

p

(b)

125

p

10. kotta. Esz-dúr vonósnégyes (Op. 76 No. 6), 3. tétel: a) táncos ellenszólam,
b) kontraszsubjektum

ABSTRACT

ELAINE SISMAN

HAYDN, SHAKESPEARE, AND THE RULES OF ORIGINALITY

This essay explores the discourse around Haydn's famous statement that in his isolation at Eszterháza he "had to become original." Considering the relationship of originality to rules and to genius in 18th-century thought leads to the reception history of the arch-original Shakespeare in Germany and Austria. Haydn's critics not infrequently compared him to Shakespeare, especially in stylistic mixtures of comic and serious elements, and in his role as composer for visiting theatrical troupes Haydn's name was linked with productions of Shakespeare, even *Hamlet*. Finally, the theatrical rhetoric and heterogeneous topical play associated with originality are explored in several string quartets and symphonies that help to recover the "Shakespearean" Haydn.

Elaine Sisman is the Anne Parsons Bender Professor of Music at Columbia University. The author of *Haydn and the Classical Variation*, the Cambridge Handbook *Mozart: The "Jupiter" Symphony*, and editor of *Haydn and His World*, she has published numerous essays on music of the eighteenth and nineteenth centuries that interweave history, biography, aesthetics, and analysis. She is currently working on studies of *Don Giovanni*, mechanical music and expressive topoi, and the music of illumination. She received the PhD in music history from Princeton University and has taught at the University of Michigan and Harvard University. Sisman was awarded the Alfred Einstein Award of the American Musicological Society in 1983 for best article by a younger scholar, serves on the boards of the Joseph Haydn-Institut and the Akademie für Mozartforschung as well as *The Musical Quarterly* and *The Journal of Musicology*, and completed a term as president of the American Musicological Society, which elected her to Honorary Membership in 2011. In 2014 she was elected a Fellow of the American Academy of Arts and Sciences.

FARKAS FERENC EMLÉKKONFERENCIA AZ OSZK-BAN

BOZÓ PÉTER

Csontos karabély – újratöltve

A Csinom Palkó a Farkas-hagyaték forrásainak fényében 403

GOMBOS LÁSZLÓ

Farkas Ferenc, a zene polihisztora

364

JENEY ZOLTÁN

Emlékek Farkas Ferencről

357

KELEMEN ÉVA

„Amikor Székesfehérváron trubadúrdalokat fordítottál...”

Farkas Ferenc és Weöres Sándor találkozásai 388

MIKUSI BALÁZS

Farkas Ferenc, a menedzser

373

TALLIÁN TIBOR

Egy úr Budapestről

Farkas Ferenc és a novecento 425

TANULMÁNY

BALI JÁNOS

Repetitio mater studiorum est

Sáry lászló repetitív darabjai és a hazai zenepedagógia 335

BERECZKY JÁNOS

Ő és új az első világháborús katonanótákban

185

BIRÓ VIOLA

A nagy háború küszöbén

Bartók hunyadi gyűjtésének néhány tanulsága

121

CORMAC, JOANNE

Liszt, nyelv, identitás: a multinacionális kaméleon

5

DALOS ANNA

Sári József és a posztmodern zene születése Magyarországon
(1967–1990)

174

IGNÁCZ ÁDÁM

„Szkrjabin és a forradalom szelleme”

Megőrzés vagy megtagadás?

28

A populáris zene helye Maróthy János esztétikai gondolkodásában

323

KERÉKFY MÁRTON

Ironikus önarcképek?

Ligeti György: Hungarian Rock, Passacaglia ungherese

160

KOVÁCS ILONA

„Egy évig csak Beethoven-, Brahms-, Bruckner-, Mahler-
szimfóniákat vezényelni, és utána meghalni!”*Adalékok Jemnitz Sándor fiatalkori portréjához*

146

LAMPERT VERA

Bartók: *Kontraszok*, Benny Goodman és a szabad előadásmód

48

MOLNÁR SZABOLCS

„Mesterszóknek okos formálása”

Zenei terminológia, vita és karaktergyilkosság, 1831–1832

263

PÉTERI LÓRÁNT

Adalékok Rajeczky Benjamin és az MTA Népzene kutató Csoportja
kapcsolatához

305

RISKÓ KATA

Népzenei inspirációk Bartók stílusában

68

SISMAN, ELAINE

Haydn, Shakespeare és az eredetiség szabályai, 1. rész
2. rész

241

442

SOMFAI LÁSZLÓ

Komponálás a kiadás esélye nélküli években

Bartók és a Nagy Háború

38

SZABÓ FERENC JÁNOS

„Magyar hangok” a háborúból

Az első világháború és a magyar hanglemeztörténet

277

TARI LUJZA

„Széles az Isonzó vize...”

Az első világháború és a népzene kutatás

95

DOCUMENTA**HAMBURGER KLÁRA**

Kiadatlan Liszt-levelek a weimari Goethe–Schiller Archívumból

209

RECENZIO**DALOS ANNA**

Magyar képek, párhuzamos történetek

Tallián Tibor: Magyar képek. Fejezetek a magyar zeneélet és zeneszerzés történetéből, 1940–1956

346

Magyar ZENE

JOURNAL OF MUSICOLOGY

CONTENTS (ABSTRACTS) OF VOLUME LIII, 2015

CONFERENCE IN MEMORY OF FERENC FARKAS AT THE NATIONAL SZÉCHÉNYI LIBRARY

BOZÓ, PÉTER

The Bony Carbine Reloaded

Csinom Palkó by Ferenc Farkas in the Light of the Sources of his Estate 424

GOMBOS, LÁSZLÓ

Ferenc Farkas, Music's Polymath 372

JENEY, ZOLTÁN

Memories of Ferenc Farkas 363

KELEMEN, ÉVA

„When You Translated Troubadour Songs in Székesfehérvár ...”

Ferenc Farkas's Encounters with Sándor Weöres 402

MIKUSI, BALÁZS

Ferenc Farkas the Manager 387

TALLIÁN, TIBOR

A Gentleman from Budapest

Ferenc Farkas and the Novecento 441

ARTICLES

BALI, János

Repetitio Mater Studiorum Est

*Minimalist Compositions by László Sáy and**Hungarian Musical Education*

345

BIRÓ, VIOLA	
On the Eve of the Great War	
<i>Some Lessons of Bartók's Hunyad Collection</i>	145
BERECZKY, JÁNOS	
Old and New in First World War Soldiers' Songs	206
CORMAC, JOANNE	
Liszt, Language, and Identity: a Multinational Chameleon	27
DALOS, ANNA	
József Sári and the Birth of Postmodern Music in Hungary 1967–1990	185
IGNÁCZ, ÁDÁM	
„Scriabin and the Spirit of the Revolution”	
<i>Preservation or Rejection?</i>	37
The Place of Popular Music in János Maróthy's Approach to Aesthetics	334
KERÉKFY, MÁRTON	
Ironic Self-Portraits?	
<i>György Ligeti's Hungarian Rock and Passacaglia ungherese</i> and the Birth of Postmodern Music in Hungary 1967–1990	172
KOVÁCS, ILONA	
„To conduct Beethoven's, Brahms's, Bruckner's and Mahler's Symphonies for a Year and Then Die!”	
<i>Contributions to a Youthful Portrait of Sándor Jemnitz</i>	159
LAMPERT, VERA	
Benny Goodman, Bartók's <i>Contrasts</i> , and Free Playing	65
MOLNÁR, SZABOLCS	
„A Wisely Formed Professional Vocabulary”	
<i>Musical Terminology, Arguments and Character Annihilation, 1831–1832</i>	276
PÉTERI, LÓRÁNT	
Contributions to Benjamin Rajeczky's Affiliation to the Folk Music Research Group of the Hungarian Academy of Sciences	322
RISKÓ, KATA	
Folk-Inspired Elements in Bartók's Style	94

SISMAN, ELAINE

Haydn, Shakespeare, and the Rules of Originality, Part 1

260

Part 2

474

SOMFAI, LÁSZLÓ

Composition without Prospects of Publication

Bartók and the Great War 47

SZABÓ, FERENC JÁNOS

„Hungarian Tones” from Wartime

The First World War and the History of Hungarian Recordings

304

TARI, LUJZA

„Széles az Isonzó vize...”

(Wide Is the Water of the River Isonzo...)

The First World War and Folk Music Research

114

DOCUMENTA

HAMBURGER, KLÁRA

Unpublished Liszt-Letters from the Weimar Archives

236