Magyar ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT
LXI. évfolyam, 2. szám · 2023. május

Szerkesztő / Editor:
Péteri Judit

Szerkesztőbizottság / Editorial Board:
Dalos Anna, Domokos Mária, Eckhardt Mária,
Komlós Katalin, Mikusi Balázs, Péteri Lóránt,
Székely András, Vikárius László

Tanácsadó testület / Advisory Board:
Malcolm Bilson (Ithaca, NY), Dorottya Fabian (Sydney),
Farkas Zoltán, Laki Péter (Annandale-on-Hudson, NY),
Madas Edit, Rovátkay Lajos (Hannover), Somfai László,
Tallián Tibor

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság lapja • Felelős kiadó: a Társaság elnöke • Levelezési cím: Magyar Zene, Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság, 1014 Budapest, Táncsics Mihály utca 7. E-mail: magyarzene@hotmail.hu • A folyóirat online elérhető a https://mzzt.hu/hu/magyar-zene oldalon. Kéziratot nem őrzünk meg, és csak felbélyegzett válaszborítékkal küldünk vissza • Külföldön előfizetésben terjeszti a Batthyány Kultur-Press kft., telefon/telefax (+36 1) 201 88 91, (+36 1) 212 53 03; e-mail: batthyany@kultur-press.hu • Előfizethető a terjesztőktől kért postautalványon. Előfizetési díj egy évre 3200 forint. Egyes szám ára 800 forint • Megjelenik évente négyszer • Tördelés: graphoman • Címlapterv: Fodor Attila • Nyomtatta az Argumentum Könyv- és Folyóiratkiadó kft. Budapesten • ISSN 0025-0384

TARTALOM – CONTENTS

TANULMÁNY – ARTICLES

129 KACZMARCZYK ADRIENNE
Beethoven-allúziók Liszt *Dante-szimfóniá*jában
146 Allusions to Beethoven in Liszt's *Dante Symphony*
(Abstract)

147 FEHÉR ÉVA
A zene mint emlékezeti médium
Előtanulmány a verbunkos zene emlékezettörténetéhez
161 Music as Medium of Memory
A Preliminary Study of the Mnemohistory of Hungarian Verbunkos Music
(Abstract)

162 NAKAHARA YUSUKE
Rejtett töredezettség: Bartók vonósnégyeseinek kompozíciós folyamatáról
200 Concealed Fragmentariness: on the Compositional Process of Bartók's String Quartets (Abstract)

201 BRAUER-BENKE JÓZSEF
A hangszer-etimológiai adatok organológiai elemzése
225 The Organological Analysis of the Etymology of Musical Instruments
(Abstract)

KÖZLEMÉNY – SHORT CONTRIBUTIONS

226 KOMLÓS KATALIN
„Il pleure dans mon coeur"
Verlaine, Debussy, Kodály
232 „Il pleure dans mon coeur"
Verlaine, Debussy, Kodály
(Abstract)

233 KORODY-PAKU ISTVÁN
Bartók clevelandi tartózkodásai és egy ismeretlen levele
244 On Bartók's Visits to Cleveland and his Unpublished Letter
(Abstract)

A LAP MEGJELENÉSÉT TÁMOGATTA:

Nemzeti Kulturális Alap

Magyar Tudományos Akadémia

TANULMÁNY

Kaczmarczyk Adrienne

BEETHOVEN-ALLÚZIÓK LISZT *DANTE-SZIMFÓNIÁ*JÁBAN*

Dante, Beethoven és a fenséges

1849. június 24-én kelt levelében Liszt Ferenc Dante Alighierit dicsérte a weimari nagyhercegi cím várományosának, Carl Alexandernek. Az *Isteni színjáték*ot olvasva – írta – a költő mintegy az Izrael fiait vezető lángoszloppá vált a szemében.[1] A bibliai hasonlatot Dantén kívül Liszt egyetlen további személyre alkalmazta: Beethovenre. Mint a zenetörténész Wilhelm von Lenzhez szóló 1852. december 2-án kelt levelében írta, szerinte a jelenkor muzsikusainak Beethoven műveit éjt nappallá téve kellene tanulmányozniuk, és felhő- és lángoszlopként kellene követniük.[2]

Dante és Beethoven nevét Liszt először 1839. szeptember 2-án kelt irodalmi levelében hozta összefüggésbe egymással. Az 1837–39 folyamán tett itáliai utazása tapasztalatait összefoglalva számolt be felismeréséről, miszerint bizonyos alkotók és műalkotások között több évszázados távolságuk ellenére is kapcsolat fedezhető fel:

> A géniusz műveit egyesítő rejtett kapcsolat érzése és gondolata napról napra egyre jobban áthatott. Raffaello és Michelangelo jobban megértették velem Mozartot és Beethovent; Giovanni Pisano, Fra Beato, Francia megvilágították számomra Allegrit, Marcellót, Palestrinát. Tiziano és Rossini egyazon pályán mozgó csillagokként jelentek meg előttem. A Colosseum és a Campo Santo nem olyan idegen az *Eroica szimfónia*tól és [Mozart] *Requiem*[jé]től, mint azt gondolnánk. Dante Orcagnában és Michelangelóban megtalálta festői kifejezését; egy nap talán zenei kifejezését is megtalálja a jövő Beethovenjében.[3]

* Grabócz Mártának tisztelettel és barátsággal. Készült a Magyar Művészeti Akadémia 2020/2021. évi kutatói támogatásával. A szerző a BTK Zenetudományi Intézet kutatója.

1 *Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Carl Alexander Grossherzog von Sachsen.* Hrsg. La Mara. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1909, 26.

2 *Franz Liszts Briefe,* I. Hrsg. La Mara. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1893, 123–124.

3 „Le sentiment et la réflexion me pénétraient chaque jour davantage de la relation cachée qui unit les œuvres du génie. Raphaël et Michel-Ange me faisaient mieux comprendre Mozart et Beethoven; Jean de Pise, Fra Beato, Francia, m'expliquaient Allegri, Marcello, Palestrina; Titien et Rossini m'apparaissaient comme deux astres de *rayons* semblables. Le Colysée et le Campo Santo ne sont pas si étrangers qu'on pense à la Symphonie héroïque et au Requiem. Dante a trouvé son expression pittoresque dans Orgagna et Michel-Ange, il trouvera peut-être un jour son expression musicale dans le Beethoven de l'avenir." „Lettres d'un bachelier ès musique, XIV. À Hector Berlioz". In: Franz Liszt: *Frühe Schriften.* Hrsg. Rainer Kleinertz–Serge Gut. Wiesbaden–Leipzig–Paris: Breitkopf & Härtel, 2000 (Sämtliche Schriften, 1. Hrsg. Detlef Altenburg), 304., 306.

A levélrészletben a kort foglalkoztató esztétikai témák közül több is szóba kerül. Liszt utal a különféle művészeti ágak összefüggéseivel és rangsorával foglalkozó *ut pictura poesis* vitára, amely az ókortól a 18. század végéig, nagyjából Horatiustól Lessingig folyt. Érint egy másik, szintén a görög–római gondolkodók által felvetett esztétikai problémát, azt, amely XIV. Lajos udvarában, Perrault és Boileau révén a régiek és a modernek vitája *(querelle des anciens et des modernes)* formájában éledt újjá. Míg az előbbi téma a programzene esztétikai legitimációja kapcsán foglalkoztatta őt, addig az utóbbiban az érdekelte, hogy a felvilágosodás korának haladáseszménye hogyan értelmezhető a művészet, mindenekelőtt a zene terén. A romantikus nemzedék tagjaként úgy vélte, hogy a régi és a modern alkotókat és alkotásaikat karakterbeli hasonlóságaikon alapuló benső kapcsolat fűzi össze egymással, s így mindkettő hozzájárul a másik megértéséhez.

A mai olvasó számára meghökkentő szerzőpárosítások mögött alapvetően a szép és a fenséges kategóriáiról folyó 18–19. századi vita körvonalazódik. A problémát, mint ismeretes, tudományos szinten Kant fejtette ki 1790-ben kiadott esztétikai főművében, *Az ítélőerő kritikájá*ban.[4] A szép fogalmát a harmonikus, kiegyensúlyozott és az emberi léptéknek megfelelő stílusként meghatározva – a Liszt-levélben említettek közül – Raffaellót és Mozartot tekintették e kategória képviselőinek. A kettejük között vont párhuzam már Niemetschek 1798-as Mozart-életrajzában feltűnik.[5] Az emberit meghaladó léptékekben manifesztálódó fenséges kategóriájába, amely a 19. században a rút esztétikája felé is utat nyitott, Michelangelót és Beethovent sorolták. Az irodalmi levélben átfedésre is van példa. Az alapvetően derűs lelkületűnek tartott Mozart *Requiem*jét a 19. századi esztétikai érzék a fenséges kategóriájába sorolta, olyan alkotások mellé, mint a romos állapotában is tragikusan lenyűgöző *Colosseum,* Beethoven *Eroicá*jának gyászindulója vagy a pisai Campo Santo Orcagnának tulajdonított (mai tudásunk szerint Buonamico Buffalmacco alkotta) freskói.

A bennünket közelebbről érdeklő, Dante, Michelangelo és Beethoven közötti képzettársítás gyakran feltűnik a 19. században. A Dante és Michelangelo között érzett szellemi rokonságra egyebek közt Liszt és Marie d'Agoult itáliai útikönyvének szerzője, Valéry is felhívta olvasói figyelmét.[6] A két alkotó között, mint Michael Caesar antológiája bizonyítja, már a 16. század közepén párhuzamot vontak, ami annál is könnyebb volt, mert Michelangelo közismerten csodálta a költőt.[7] Ám a klasszikus antikvitásra igazán fogékony reneszánsz után Dante századokra

4 1–22. §: „A szép analitikája"; 23–29. §: „A fenséges analitikája". In: Immanuel Kant: *Az ítélőerő kritikája.* Ford. Papp Zoltán. Budapest: Osiris, 2003, 113–151., ill. 156–193.

5 „Der Vater unsers Raphaels in der Musik, Leopold Mozart […]." Franz Niemetschek: *W. A. Mozarts Leben nach Originalquellen beschrieben*. Prag: in der Herrlischen Buchhandlung, 1798, 2. A Liszt-levél esztétikatörténeti értelmezéséhez ld. Kovács Imre tanulmányát: „Megjegyzések Liszt Michelangelo-recepciójához". In: *Omnis creatura significans. Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára.* Szerk. Tüskés Anna. Budapest: CentrArt Egyesület, 2009, 393–399.

6 Antoine-Claude Valéry: *Voyages historiques, littéraires et artistiques en Italie*. Paris: André & Baudry, ^{2}1838, III., 14–15.

7 Vö. Michael Caesar (ed.): *Dante. The Critical Heritage*. London and New York: Routledge, 2010, 28–29.

háttérbe szorult. Voltaire például a felvilágosodás antiklerikális szellemében azzal gúnyolta az *Isteni színjáték*ot, hogy azért nevezik isteninek, mert olyan, mint egy rejtőzködő istenség, akinek a jóslatai csak kevesek számára érthetők, s azért híres még mindig, mert szinte senki sem olvassa.[8] Dante rehabilitációja Giambattista Vico révén indult meg a 18. századi Itáliában. A Liszt-kortárs Francesco de Sanctis, az itáliai dantisztika meghatározó 19. századi képviselője szemében Dante a romantikus géniuszt, a hegeli korszellemet és a Thomas Carlyle-féle hőst egyszerre testesítette meg. A *Pokol* de Sanctis szerint Dante életművének csúcspontja, amelyben a költő a rút – vagyis a 19. században legitimált esztétikai kategória – realisztikus és esztétikailag hiteles ábrázolását nyújtja.[9]

Az 1800-as évek elejére kialakult Dante-kép vonásait könnyű volt párhuzamba állítani Michelangelo és Beethoven korabeli jellemzéseivel. Beethoven hangszeres zenéjének egyediségét a Dante *Pokol*ában és a Michelangelo *Utolsó ítélet*ében is fellelt negatív érzések, E. T. A. Hoffmann szavaival „a borzongás, a félelem, a döbbenet, a fájdalom" kifejezésének képessége adja.[10] Amikor Liszt 1839-ben kommentárt írat a *Dante-szonáta* ősverziójához a bécsi bemutatón jelen lévő Karl Tausenauval, közönségének tudtára adja, hogy a komponálás során a kárhozottakat sújtó „rettenetes keserűség", a „pokoli kínok" és a „démoni borzalmak" kifejezésének zenei eszközeit kereste. Beethoven nyomán indult el, de messzebbre tört: a „diabolikus elem" és a „titáni őserőben tántorítatlan lelkület", azaz a démoni karakter addig ismeretlen zenei kifejezési lehetőségeit kutatta.[11] Arra a kérdésre tehát, hogy a zene hogyan jelenítse meg a poklot, kézenfekvő volt számára, hogy Beethovennél keressen választ.

8 „Vous voulez connaître le Dante. Les Italiens l'appellent divin; mais c'est une divinité cachée: peu de gens entend ses oracles; il a des commentateurs, c'est peut-être encore une raison de plus pour n'être pas compris. Sa réputation s'affirmera toujours, parce qu'on ne le lit guère." Voltaire: *Lettres philosophiques* (1734). Idézi Werner P. Friedrich: *Dante's Fame Abroad, 1350–1850*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1950, 94.

9 Caesar: *Dante*…, 579–594.

10 „Beethovens Musik bewegt die Hebel der Furcht, des Schauers, des Entsetzens, des Schmerzes und erweckt jene unendliche Sehnsucht, welche das Wesen der Romantik ist." „Recension: Sinfonie […] composée et dediée etc. par Louis van Beethoven, à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel, Oeuvre 67, No. 5", *Allgemeine musikalische Zeitung* 12/40. (1810. júl. 4.), 630–642. hasáb, ide: 633.

11 „Die Conception dieser Tondichtung ist durch *Dantes* Hölle angeregt. […] *Liszt* faßte, meines Wissens, der erste den Entschluß, dieses diabolische Element, und besonders ein unter hoffnungslosen Höllenqualen in titanischer Urkräftigkeit ungebeugtes Gemüth durch die Instrumentalmusik zu veranschaulichen. Daher der grandiose Bau dieses sogenanntes Fragmentes, das eigentlich ein Orchesterstück mit Clavierеffecten ist, und in der Entwicklung und Vervielfältigung des bedeutenden Hauptsatzes durch reiche und originelle Modulationen einen Fortschritt beweist, in dem eine ganze Zukunft liegt." (E zenemű koncepcióját Dante *Pokla* ihlette. […] Tudomásom szerint *Liszt* elsőként döntött úgy, hogy ezt a diabolikus elemet és különösen a titáni őserőben a reménytelen pokoli kínok között is hajlíthatatlan lelkületet hangszeres zenével ábrázolja. Erre vezethető vissza a grandiózus felépítése ennek az úgynevezett töredéknek, amely tulajdonképpen egy zongoraeffektusokkal tarkított zenekari mű. A figyelemre méltó főtétel fejlődése és ismétlődése a gazdag és eredeti modulációk révén olyan előrelépésről tesz tanúságot, amelyben egy egész jövő lakozik.) Karl Tausenau: „Liszts 'Fragment nach Dante'". Az *Allgemeine Theaterzeitung*ban megjelent írást közli Legányi Dezső: *Franz Liszt. Unbekannte Presse und Briefe aus Wien 1822–1886*. Budapest: Corvina, 1984, 72–73.

Beethoven művei közül mindenekelőtt a 9. szimfónia jöhetett számításba, mivel a kortársak annak I. tételét nemritkán Dante *Poklá*val hozták összefüggésbe. 1834. február 2-án például a párizsi *Revue musicale* kritikusa a 9. szimfónia Conservatoire-beli előadásáról szólva Beethovent az *Utolsó ítélet*et megfestő Michelangelóhoz hasonlította, és a 9. szimfónia indítását a pokol kapuján olvasható Dante-sorral magyarázta: „Ki itt belépsz, hagyj fel minden reménnyel".[12] Beethoventől ugyan nem maradt ránk olyan dokumentum, amely alátámasztaná az analógiát, ám a tétel kezdetén jól hallhatók a pokolba avagy alvilágba való leszállás – a barokk *musica poetica* „szótárából" örökölt terminussal élve a *catabasis* avagy *descensus*[13] – zenei jegyei: a színpadi zenében a 17. század óta meggyökerezett *ombra*-jelenet ismerhető fel itt. Liszt párizsi kamarapartnere, Chrétien Urhan 1838-ban az *ombra*-jegyeket sorolta fel, amikor a nyitótétel különlegességeként a rend látszólagos hiányát – a dallamvonal töredezettségét és a szokatlan harmonizálást, a hirtelen modulációkat és az alaphangnem megszilárdulásának késleltetését – emelte ki. A kezdő ütemeket a *Pokol* első soraival hozta összefüggésbe: „Az emberélet útjának felén / egy nagy sötétlő erdőbe jutottam, / mivel az igaz útat nem lelém."[14]
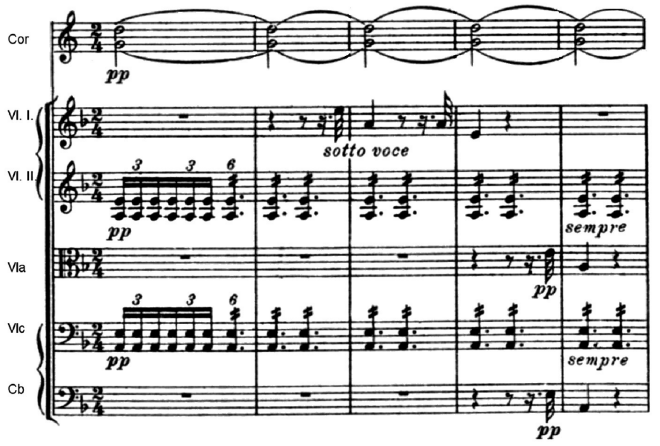
A 9. szimfónia *ombra*szerű indítása nem veszített vonzerejéből a 19. század folyamán. A feszült, várakozásteljes atmoszféra megteremtésében döntő szerepet játszik az alaphangnem megszilárdulásának elodázása, ami a tonika helyett a domináns exponálásának *(a–e)* és a terchang *(cisz)* kihagyásának következménye *(1. kotta)*. A zeneszerzők közül többen nemcsak tanulmányozták az emblematikus bevezető szakaszt, hanem átvették, s esetenként, tiszteletük jeléül, többé-kevésbé nyíltan hivatkoztak is rá.[15] Ami Lisztet illeti, Wagner *Bolygó hollandi*járól szóló 1854-es tanulmányában maga hívja fel a figyelmet a nyitányt indító, terc nélküli hármashangzatra épülő motívumra (d-moll: *d–a)*, amelyben a Hollandira nehezedő átok jelképét látja. Bár *expressis verbis* nem hozza kapcsolatba a 9. szimfónia kezdetével, zenei elemzése alapján és a zene keltette hangulat jellemzése alapján elképzelhetetlen, hogy a nevezetes Beethoven-hely inspiráló volta elkerülte volna a figyelmét. Liszt a kvartból és kvintből építkező, terc nélküli motívum, a hozzá társuló emelkedő kromatikus menet és a további zenei je-

12 „Nouvelles de Paris. Premier concert du Conservatoire", *Revue musicale* 8/55. (2 février 1834), 39. Az *Isteni színjáték*ot Babits Mihály fordításában idézem.

13 Vö. „catabasis sive descensus". In: Dietrich Bartel: *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln–London: University of Nebraska Press, 1997, 214–215.

14 „Beethoven a commencé comme Dante. Écoutez le premier morceau de cette symphonie! quel tiraillement! quel désordre! n'est-ce pas bien là la forêt sauvage et âpre? […] Entendez-vous ces phrases mélodiques soudainement interrompues, ces accords étranges, ces modulations brusques, le ton même du morceau qui est en re mineur, ne se détermine qu'après une quarantaine de mesures!" Chrétien Urhan: „Revue musicale. Première concert du Conservatoire – Symphonie avec chœur de Beethoven", *Le Temps* 5/8. (25 janvier 1838), Supplément no. 3020.

15 A téma Wagnerre, Schumannra és Brahmsra vonatkozó szakirodalmát tárgyalja és saját megfigyeléseivel egészíti ki Christopher Alan Reynolds: *Wagner, Schumann, and the Lessons of Beethoven's Ninth*. Oakland: University of California Press, 2015.



1. kotta. Beethoven: 9. szimfónia, I. tétel, 1–5. ütem

gyek alapján a Hollandi villámfényben megpillantott árnyára és a titokzatos szellemhajóra asszociál.[16]

Lisztet magát is megihlette a *Kilencedik* bevezetése. A szimfóniát indító tiszta kvintek és kvartok egymásutánját lefelé zuhanó tritonusokká alakította át a *Dante-szonáta* kezdetén. Ezekkel késleltette az alaphangnem megszilárdulását és a tritonus hagyományos jelentése *(diabolus in musica)* révén megvilágította a darab programját.[17] Hogy a 9. szimfónia kezdetét egészen különlegesnek érezte, azt az is jelzi, hogy bár zenei autográf-gyűjteménnyel nem büszkélkedhetett, a birtokában volt az a vázlatlap, amelyre Beethoven a szimfónia kezdőmotívumát kottázta le.[18] A *Dante-szonáta* kezdete egyfajta invokációnak is felfogható. Míg Dante Vergiliust választotta vezetőül, aki az *Aeneis* 6. énekében a főhőssel járta be az Alvilágot, addig Liszt Beethovent. Nem lehet véletlen, hogy a *Dante-szonáta* első változatát épp annak a hangversenysorozatnak a keretében mutatta be 1839. december 5-én Bécsben, amelyet a bonni Beethoven-szobor felállítása érdekében vállalt.

16 „Das instrumentale Drama beginnt mit dem Motiv, welches den auf dem Holländer lastenden Fluch bezeichnet. Dieß einige Tacte lange, mehr rhythmische als melodische Motiv bewegt sich ausschließlich auf Tonica und Dominante ohne Terz und macht so den Eindruck eines mit Zucken des Blitzes erblickten Schattens, dessen Geberde uns in der Erinnerung bleibt. Das Ohr nimmt die Wiederkehr dieser Phrase jedesmal wie eine flüchtig hingeworfene Skizze des Geisterschiffs und seines finstern Capitäns auf." (A hangszeres dráma azzal a motívummal indul, amely a Hollandit sújtó átkot jelzi. Ez a néhány ütemes, inkább ritmikus, mint dallamos motívum kizárólag a terc nélküli tonikán és a dominánson mozog, és így egy villámfénynél megpillantott árny benyomását kelti, amelynek a taglejtése megmarad az emlékezetünkben. A fül e frázis visszatérését mindannyiszor a szellemhajóról és komor kapitányáról papírra vetett vázlatként fogja fel.) Franz Liszt: „Wagner's Fliegender Holländer". In: *Dramaturgische Blätter.* Hrsg. Dorothea Redepenning–Brigitta Schilling. Wiesbaden–Leipzig–Paris: Breitkopf & Härtel, 1989 (Sämtliche Schriften, 5.), 68–114., ide: 74.

17 Vö. Kaczmarczyk Adrienne: „A Dante-szonáta Vergiliusa". In: *Zenetudományi Dolgozatok 2017–2018, Tallián Tibor tiszteletére*. Szerk. Kim Katalin. Budapest, BTK Zenetudományi Intézet, 2020, 53–75., ide: 69–71.

18 Klassik Stiftung Weimar / Goethe- und Schiller-Archiv, 60/Z 33.

Zenei-dramaturgiai kapcsolatok a Kilencedik és a *Dante-szimfónia* között

Minthogy a 19. század Beethovenben Dante lelki rokonát látta, és a 9. szimfónia kezdete többeknek Dante pokolra szállását juttatta eszébe, érdemes megvizsgálnunk, vajon a *Dante-szimfónia*val Liszt keresett-e utat a 9. szimfóniához, s ha igen, hogyan hozta összefüggésbe Beethoven kompozícióját az *Isteni színjáték*kal. Arról, hogy volt ilyen szándéka, legnyíltabban a kórusfinálé árulkodik, amely kezdettől része volt szimfóniatervének. Az 1855 júniusában több levelében is említett eredeti koncepciót, amely szerint Dante három *canticá*ját három tételnek (Inferno, Purgatorio, Paradiso) komponálta volna meg, módosította ugyan Wagner tanácsára,[19] de a későbbi koncepció szerint megkomponált kéttételes szimfónia (I. Inferno Francesca és Paolo jelenetével, II. Purgatorio és Magnificat) zárórészét, a Magnificatot szintén kórussal egészítette ki.

A 9. szimfónia ösztönző szerepéről árulkodik Liszt hangnemválasztása, még ha a párhuzam a 18–19. századi hangnemesztétika általános tendenciáival is magyarázható. A d-moll a démoni karakterrel fonódott össze, nem kis részben a *Don Giovanni* és a *Requiem,* tehát Liszt kora legnépszerűbb Mozart-műveinek köszönhetően. Ez az alaphangneme a 9. szimfónia I–II. tételének és a finálé bevezetésének, továbbá erre konkludál Liszt Infernója. A hangnem *maggiore* párját Beethoven az Örömódára tartogatja, de megelőlegezi a nyitótételben, a scherzo triójában és a lassú tétel 2. témájában (Andante moderato); Liszt a Purgatorio pasztorálkarakterű bevezetéséhez társítja. Paul Mies szerint a D-dúr, Beethoven ciklikus műveinek leggyakoribb hangneme sokszor tűnik fel felszabadult indulók és pasztoráljellegű tételek hangnemeként.[20] Ami Lisztet illeti, Paul Merrick megfigyelése szerint ez a hangnem szinte mindig vallásos tematikát hordoz az életművében.[21] Hasonló eredményre vezetett a – karaktereit és alaphangnemét tekintve a szimfóniával rokon – *Dante-szonáta* vizsgálata szemiotikai módszerrel: Grabócz Márta a hangnem megszilárdítását lehetetlenné tevő bevezetésben a „makabreszk keresés", a *lamentoso* karakterű d-moll főtémában a „gyászos harc", a Fisz-dúr szakaszban a „pasztorál-szerelmi" és a „vallásos-hősies", végül a kódában a „hősies-gyászos" toposzt tudta azonosítani.[22]

Az említett főbb hangnemektől (d-moll és D-dúr) eltekintve Liszt tonális terve eltér Beethovenétől. A 9. szimfóniában a B-dúr, az alaphangnem szubdominánsa kap fontos szerepet; ez az I. tétel melléktémájának és a III. tételnek a hangneme. Liszt ellenben a kisterc-kapcsolatokat részesíti előnyben: a D mellett a H a szimfó-

19 Ld. Liszt 1855. június 2-i és Wagner június 7-i levelét. Franz Liszt–Richard Wagner: *Briefwechsel*. Hrsg. und eingeleitet Hanjo Kesting. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1988, 423., 427–431.

20 Paul Mies: *Der Charakter der Tonarten. Eine Untersuchung*. Köln–Krefeld: Staufen, 1948, 40–44.

21 A D-dúr hangnemű önálló kompozíciók közül a *Mazeppa* (d-moll/D-dúr) az egyetlen, amely nem vallásos témájú. Paul Merrick: *Liszt's Programmatic Use of Key. Essay on key character in one composer's music*. Budapest: Argumentum, 2021, 34–37.

22 Grabócz Márta: „Narrative strategies of the Romantic 'philosophical epics'", *Interdisciplinary Studies in Musicology* 14. (2014), 108–129., ide: 121.

nia másik tonális centruma. Az Infernóban a d-moll és a gisz-moll kap meghatározó szerepet. Az előbbi a Purgatorio D-dúr természetzenéjével, az utóbbi a H-dúr hangnemű Magnificattal tart kapcsolatot. Paolo és Francesca jelenetének fisz-moll, majd Fisz-dúr hangnemét domináns minore, illetve domináns viszony fűzi az említett részekhez.

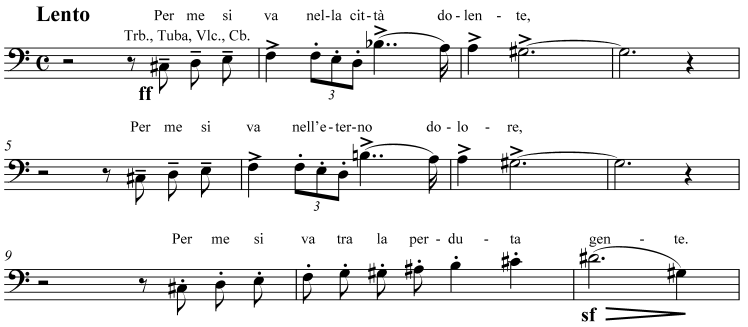
A hangnemválasztás mindkét szimfónia esetében igen átgondolt tonális terven alapszik. Beethoven voltaképpen a *b* és a *h* hang folytonos szembeállításával hagyja nyitva a kérdést, vajon nyitótételének a d-moll vagy a D-dúr a tényleges alaphangneme. Liszt ugyancsak arra törekszik, hogy tonális bizonytalanságot idézzen elő az Infernóban. Ám ő ezt, mint Carl Dahlhaus kimutatta, a tritonus kétértelműségét kihasználva éri el.[23] Az eldöntendő kérdést az Inferno élén felhangzó mottó exponálja, amelyet Liszt megszövegez: a programot egyértelműsítendő a pokol kapujának feliratát idézi (*2. kotta* a 136. oldalon). Az első másfél sor d-mollban szól, de a *b* hangot felváltó *h* (6. ütem) megingatja a hangnemérzetet. A harmadik sor, bár szintén d-mollban indul, a hat kvinttel távolabbi gisz-mollban zárul. Hogy Liszt a tonális kapcsolatokat megtartva bár, de tizenkét fokú hangrendszerben gondolkodik, abban megerősít a mottót követő, kromatikus skála alkotta motívum (*3. kotta* a 136. oldalon), amely a szonátaformát körvonalazó gyors főrészben zárótémává (230–233. ütem, *4. kotta* a 136. oldalon; 541–542. ütem) lesz. A motívum kétszer hat hangja tonális szempontból a d-mollt (d^1–a) és a gisz-mollt (gisz–esz) exponálja (zárótémaként a H-dúrt és az f-mollt). De emellett, mint Dahlhaus rámutat, két tritonust kitevő hét-hét hangja (d^1–gisz és gisz–d) a harmóniai összefüggéseket is megvilágítja: a szimfónia meghatározó hangnemeit – d-moll, gisz-moll, D-dúr, h-moll, H-dúr – a *d–f–gisz–h* hangokból álló szűkített szeptimakkord fűzi össze. E szeptimakkordon alapszik a főtéma (Allegro frenetico, *5. kotta* a 136. oldalon) is, amelyben szintén a d-moll és a gisz-moll feszül egymásnak. Mivel a „diabolikus" természetű tritonus mind dallami, mind harmóniai tekintetben áthatja és uralja az Infernót, nem kétséges, hogy a tétel megfelel a címben ígért programnak.[24]

A szóban forgó, kromatikus skálán alapuló motívum *(3. kotta)* visszatér az Inferno kódájában (604–646. ütem, *6. kotta* a 138–139. oldalon). Mivel a mély regiszterben – fagotton, csellókon és nagybőgőkön – szólal meg, és *ostinato*-szerűen ismétlődik 22 ütemen át (604–625. ütem), kísérőfigura benyomását kelti. A zeneirodalomban ezt a lefelé szálló, kromatikusan kitöltött kvartot *(d–a,* illetve *gisz–esz)* a 17. század eleje óta lamento-basszusként vagy kromatikus kvartként tartják számon.[25] A Lisztnél feszes ritmusban és folytonos dobpergés kíséretében fel-
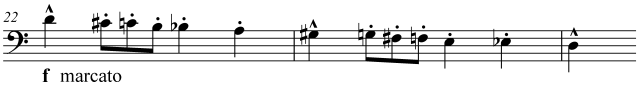
23 Carl Dahlhaus: „Franz Liszt und die Vorgeschichte der Neuen Musik", *Neue Zeitschrift für Musik* 122. (1961), 387–391.

24 Paul Merrick a tételt a tonális bizonytalansága alapján a hangnem nélküli (*sans ton)* kompozíciók közé sorolja. Ezek, mint megállapítja, programatikus szempontból az Infernóval együtt valamiképp mindannyian a halál, a semmi (*nihilum)* kifejezői. Ld. Merrick: *Liszt's Programmatic Use of Key,* 7–17.

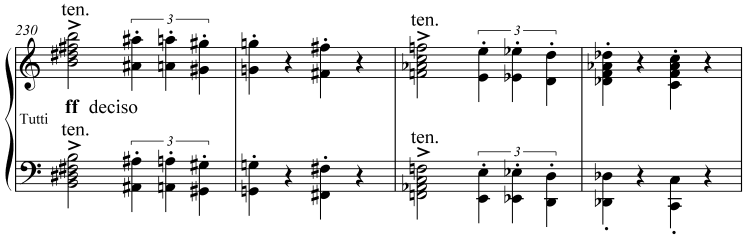
25 A téma átfogó feldolgozását nyújtja és Liszttel kiemelten foglalkozik (bár nem a *Dante*-szimfóniából választja példáit) Peter Williams: *The Chromatic Fourth during Four Centuries of Music*. Oxford: Clarendon Press, 1997, 180–185.



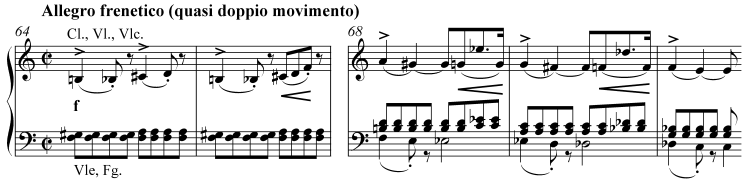
2. kotta. Liszt: Dante-szimfónia*, Inferno, 1–11. ütem*



3. kotta. Liszt: Dante-szimfónia*, Inferno,* 22–24. *ütem*



4. kotta. Liszt: Dante-szimfónia*, Inferno, 230–233. ütem*



5. kotta. Liszt: Dante-szimfónia*, Inferno, 64–65. és 68–70. ütem*

hangzó motívum egy vonuló menet képzetét kelti, amely, mint a növekvő hangerő elárulja, fenyegetően és megállíthatatlanul közeledik. A kezdeti *p*-tól *fff*-ig érve, a csúcsponton a teljes zenekaron felhangzó tremoló (626–629. ütem) készíti elő a dallam megjelenését. A mély regiszterben – csellókon, nagybőgőkön és tubákon – megszólaló unisono dallam nem más, mint a melléktéma, jobban mondva az eredetileg e-moll V. fokán felhangzó témadallam (163–167. ütem, *7. kotta* a 140. oldalon) gisz-moll I. fokára transzponált változata. A dallamban felismerhető a mottó 3. sora, pontosabbana gisz-moll szakasz („la perduta gente") rákfordítása, amiből
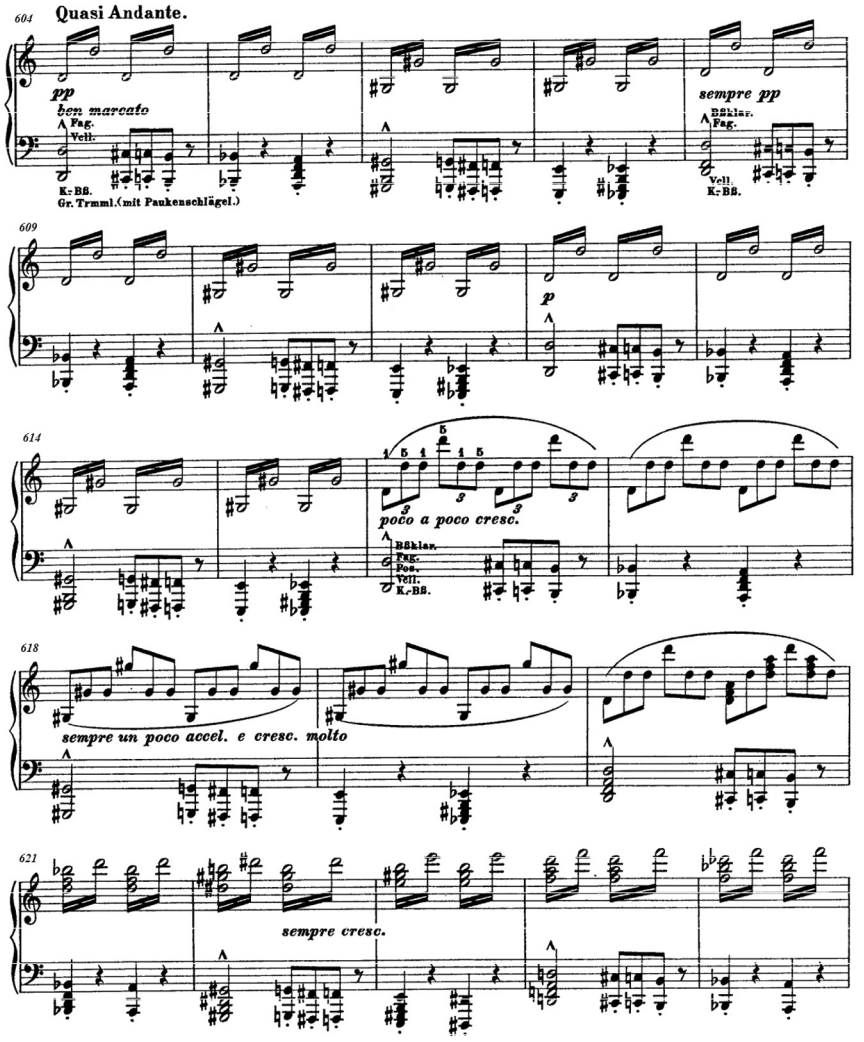
megtudjuk, hogy a közeledő menet a pokolba száműzött kárhozottakból áll. Ezt éppúgy, mint a tétel bevezetésében, a pokol kapuján olvasható 9. sor követi („Lasciate ogni speranza voi ch'entrate."), amely tagoló szerepet tölt be a tételben (12–17., 274–278., 388–393. ütem). A kódában a kromatikusan emelkedő skála (d–d^1), vagyis két egymást követő kromatikus kvart fölött, ugyancsak ezzel a sorral zárul d-mollban a tétel (637–641. ütem, *6. kotta)*.

A kódában tehát egyrészt az *ombra*-jelenet tipikus elemei tűnnek fel: instabil tonalitás, kromatika, tremolo, szélsőséges mértékű dinamikai fokozás. Másrészt Liszt minduntalan szembehelyezi egymással a kvintkörön egymástól tritonus távolságra lévő hangnemeket (d-moll és gisz-moll), amivel a „diabolikus" harmóniai kapcsolatokat hangsúlyozza. Mindeközben indulókaraktert hoz létre, amelyen belül az ereszkedő motívum *(3. kotta)* a csúcsponton felhangzó melléktéma kíséretének hat. E vonások összessége, valamint a tény, hogy mindezek az Inferno tétel legvégén kapnak helyet, arra enged következtetni, hogy Liszt itt Dante Infernójának egy bizonyos helyére utal. Úgy vélem, az utolsó énekről van itt szó, amelyben előbb a pokol urának serege és zászlói, majd végül maga Lucifer is feltűnik („Vexilla regis prodeunt inferni", Inf. 34,1). Liszt Infernójának retorikai csúcspontja tehát egybeesik a programul szolgáló *canticá*éval.

Moll hangnemű szonátaforma esetében a rekapituláció során hagyományosan megtörténik a feloldás, vagyis a tematikus anyag az alaphangnem párhuzamos vagy azonos alapú dúr hangnemében hangzik el. Amennyiben van kóda, akkor az megerősíti a pozitív irányú elmozdulást. Liszt azonban, mint láthattuk, nem önkényesen, hanem a programot követve tért el a műfaji hagyománytól. Mintát erre épp a 9. szimfónia I. tételében talált, sőt, feltételezhető, hogy az Inferno kódáját a Beethoven-tételé, pontosabban annak végső szakasza (513–547. ütem, *8. kotta* a 140–141. oldalon) nyomán alakította ki. A Lisztnél említett, 22 ütemen át ismételgetett kromatikus kvart Beethoven kódájában le-fel mozogva 14 ütemen át, *ostinato*szerűen ismétlődik (513–526. ütem).[26] E kíséret fölött pontozott ritmusú, gyászinduló jellegű motivika bontakozik ki. A hangerő *pp*-tól *ff*-ig emelkedik, ami csakúgy, mint később Lisztnél, egy feltartóztathatatlanul közelítő menet képzetét kelti. A csúcsponton a főtéma unisono hangzik fel. A tétel a bevezetést visszaidézve, de a katasztrófát immár befejezett tényként elénk tárva a dramaturgiai csúcsponton d-mollban zárul. Liszt Infernójának zárása *(6. kotta)* tehát retorikailag Beethovenére rímel.
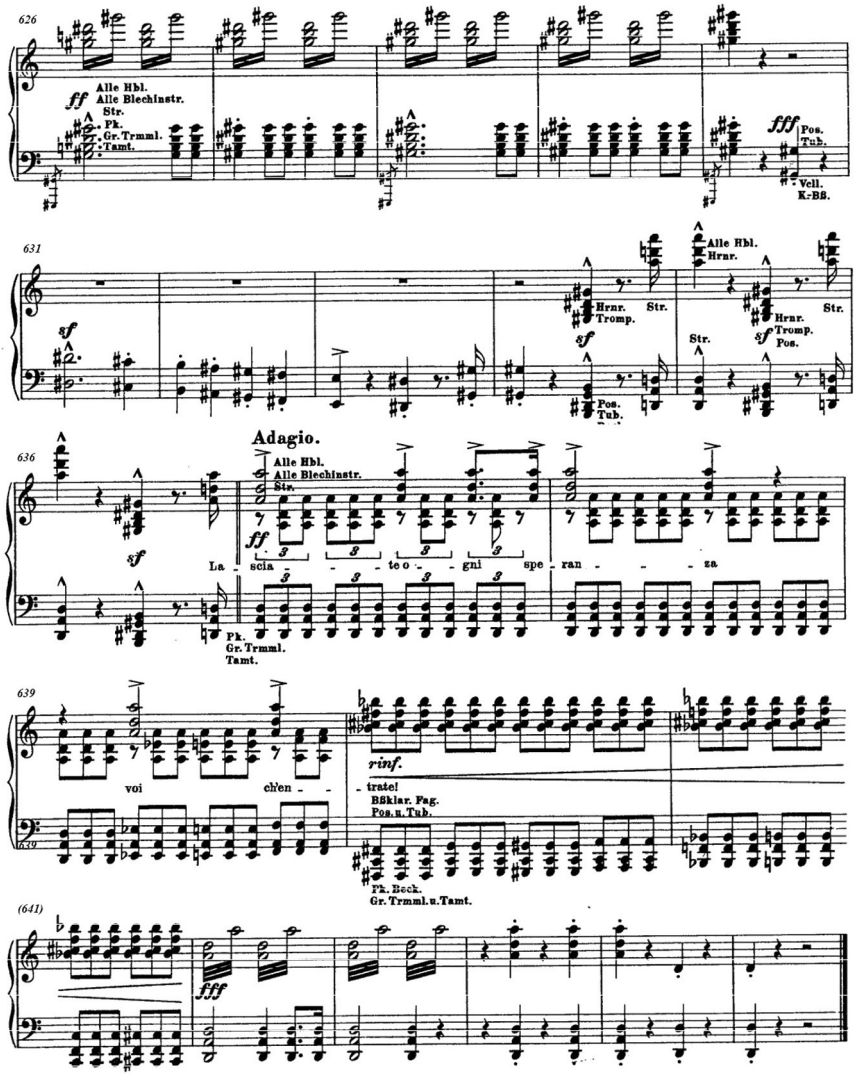
Ha megvizsgáljuk a Purgatorio bevezetését (*9. kotta* a 142. oldalon), megállapíthatjuk, hogy a két szimfónia közötti párhuzamoknak még nincs vége a nyitótétellel. Az Inferno d-moll zárlata után a Purgatorio élén unisono felhangzó *fisz* hang, majd az ahhoz társuló *d* és *a* hangokból kirajzolódó D-dúr akkord értésünkre adja, hogy immár egy reményteljes helyre érkeztünk. Az a hangnemváltás történt itt meg, amelyre a műfaji hagyomány alapján a nyitótételbeli rekapitulációban számítanánk. A Purgatorio 1–32. ütemében egyetlen D-dúr akkord szól felbontás-

26 Vö. Williams: *The Chromatic Fourth…*, 156–157.



6. kotta. Liszt: Dante-szimfónia*, Inferno, 604–646. ütem (August Stradal zongorakivonata)*

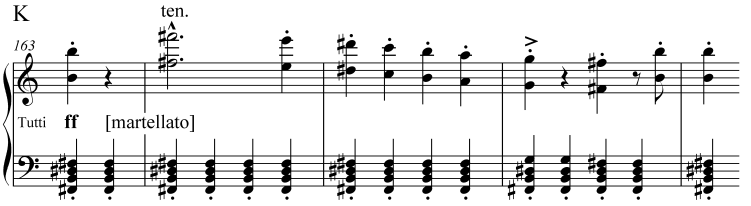
ban, mozgásával a tenger hullámzását elénk idézve, ahova Dante és Vergilius érkeztek a pokolból, s amelyen át a tisztítótűz szigetére tartanak. A természetzene tehát kettős szerepű: ellensúlyozza az Inferno tonális instabilitását, és realizálja a dantei programot. A d-moll és a D-dúr akkord, illetve a *minore* és a *maggiore* hangnem a 19. század számára két, egymással ellentétes világ kifejezője. Az ellentét a programban gyökerezik: a purgatórium hegye a Földbe mélyedő pokol vertikális tükörképe. E logika mentén haladva a pokolra szállás *(catabasis, descensus)* retorikai– zenei alakzataira itt a felemelkedés *(anabasis, ascensus)* alakzatainak kell következniük. Úgy tűnik, valóban ez történik. Liszt mellőzi a legmélyebb vonós
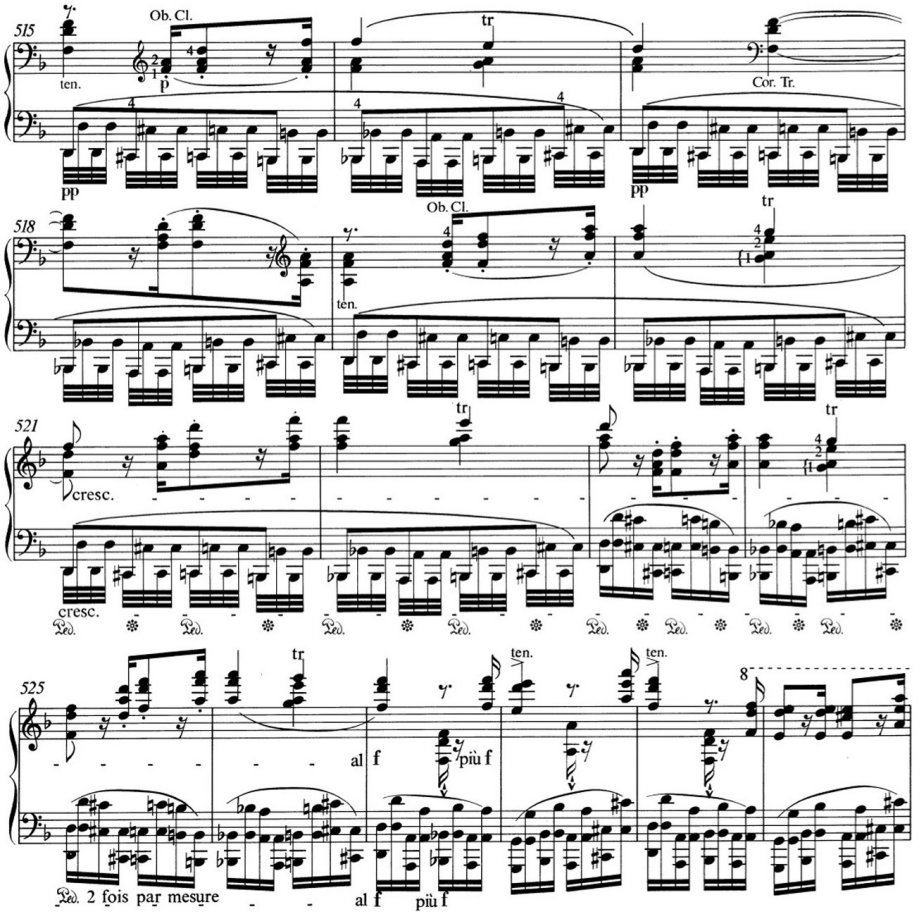


hangszert, a nagybőgőt, és alaphelyzet helyett szextfordításban játszatja a D-dúr akkordot, hogy az emelkedés és a lebegés érzését keltse. Míg az Infernóban az oktávot felező, ezáltal kétértelmű tritonus, addig a Purgatorióban a világosabban orientáló tiszta kvint és tiszta kvart kap elsőséget. Ehhez járul, hogy az Inferno motívumai vagy egy helyben topognak (főtéma), vagy lefelé tartanak (melléktéma, zárótéma), a Purgatorio bevezetésében viszont felfelé ívelnek. A D-dúr akkord hangjai hullámokat rajzolnak ki a vonóskaron; amplitúdójuk először oktáv (Fisz–-fisz, d–d^1, a–a^1), aztán tiszta kvint és tiszta kvart (d^1-a^1, a-d^1) hangközt ad ki.

Az oktáv, a kvint és a kvart azok a hangközök, amelyek a 9. szimfónia nyitótételében a bevezetés motivikus anyagát alkotják. A Purgatorio kezdetén, úgy vé-

lem, Liszt ezt a szakaszt idézi fel s formálja át. Eljárását a retorikai fogalomtárból az antikvitás óta jól ismert palinódiához („ellenének", visszaéneklés) hasonlíthatjuk, amelynek célja egy megvádolt személy rehabilitálása.[27] Liszt célja a pokolra
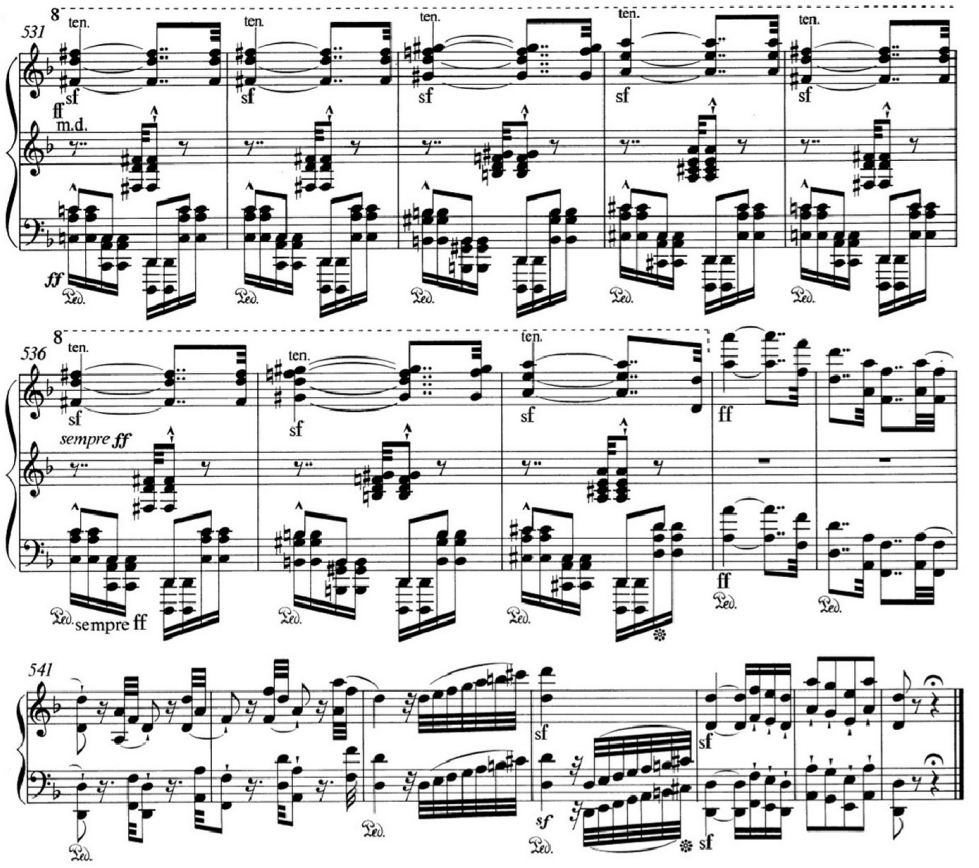


7. kotta. Liszt: Dante-szimfónia*, Inferno, 163–167. ütem*
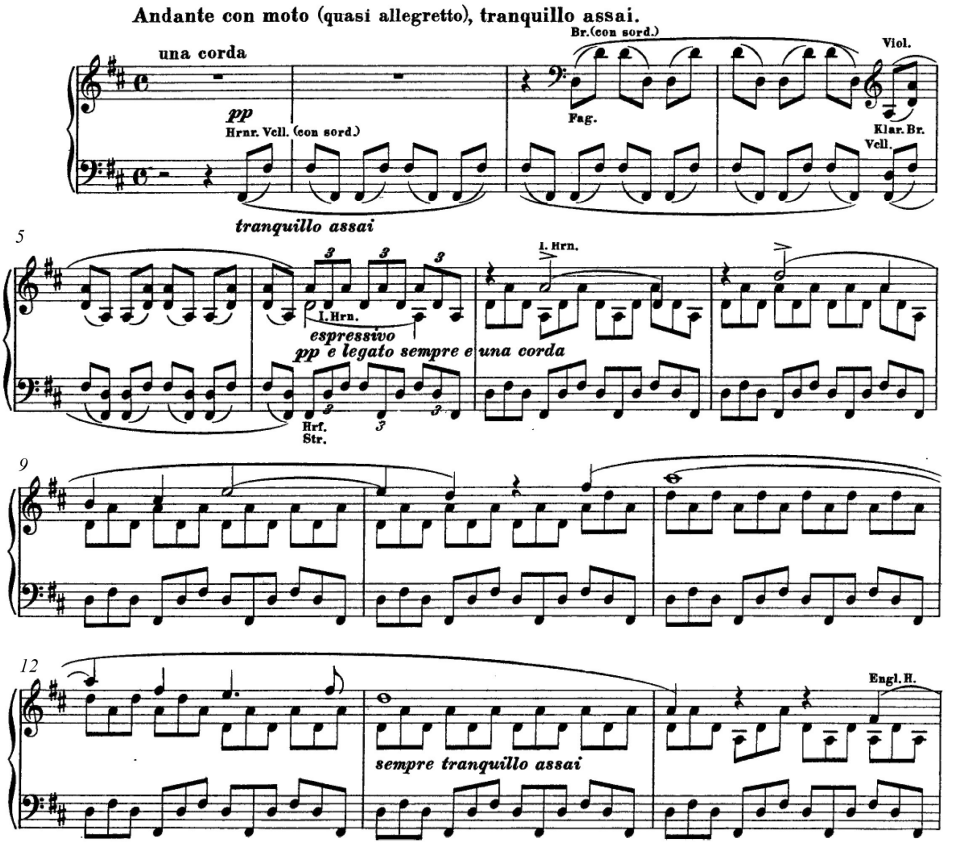


8. kotta. Beethoven: 9. szimfónia, I. tétel, 515–547. ütem. Liszt zongorapartitúrája

27 Ilyen palinódia Euripidész *Helené* című drámája, amelyben a költő igazságot szolgáltat a trójai háború kirobbantásával a darab szerint hamisan megvádolt címszereplőnek.



szállás „visszajátszása”, az ellenkező irányú útvonal megrajzolása. A 9. szimfónia és a Purgatorio kezdetének zenei eszköztára sok tekintetben hasonló. Mindkettőben hosszan – 16, illetve 32 ütemen át – szól egyetlen hangköz, illetve hármashangzat, egyfelől az *a–e* kvint, másfelől a D^6 akkord, aminek következtében a hallgató bizonytalanságban marad az alaphangnem felől. A vonóskar nemcsak hogy ugyanazokat a hangközöket játssza a két tétel kezdetén, de a hangszínek is hasonlók: Beethoven utasítása *sotto voce,* Liszté *con sordino*. A *Kilencedik* nyitótételében a bevezetésnek, majd a főtémának (és a scherzónak) az oktávugrásai, mint gyors tempó és nagy hangerő esetén általában, a heroikus erőfeszítés kifejezői. Ez megfelel a Dante pokolra szállásáról és a 9. szimfónia kezdetéről alkotott 19. századi képnek. Liszt is így gondolkodhatott, ugyanis 1832. február 21-én Kessler c-moll oktávetűdjét tanítva a *Pokol*ból olvasott fel tanítványának, hogy az ráérezzen az etűd „rémséges és bosszúszomjas” karakterére.[28] A „palinódia” során az oktávok – kikerülve a hősi asszociációs körből – halk és egyenletes lüktetéssé csillapulnak. A Purgatorio bevezetése végső soron szintén azt bizonyítja, hogy Liszt képzeleté-

28 *Liszt pédagogue. Leçons de piano données par Liszt à Mademoiselle Valérie Boissier à Paris en 1832,* notes de Mme Auguste Boissier. Paris: H. Champion, 1923. Repr. Genève: Slatkine, 1976, 53. Kessler 1827-ben megjelent Op. 20-as *24 Études*-je közül a 8. darabról lehet szó.



9. kotta. Liszt: Dante-szimfónia*, Purgatorio, 1–14. ütem*

ben Dante és Beethoven a 9. szimfónia I. tétele kapcsán került a legközelebb egymáshoz.

Originalitás és epigonizmus

Megfigyeléseim szerint a 9. szimfónia és a *Dante-szimfónia* közötti hasonlóság nem annyira a hatás, mint inkább az allúzió jelenségét példázza. Nem kétséges, hogy Liszt igyekezett megtanulni Beethoventől mindazt, amit lehetett, s hogy őszinte szívvel biztatta erre kortársait. Ám a *Dante-szimfónia* esetében másról, egyfajta hódolatról, valamint a mögötte meghúzódó programatikus indíttatásról van szó. Mint a *Dante-szonáta* és a 9. szimfónia kezdete közötti hasonlóság kapcsán már jeleztem, feltételezésem szerint Liszt arra törekedett, hogy Beethovent idézve Dante vezetőjét, Vergiliust jelenítse meg szonátájában és szimfóniájában.[29] A gondolat,

29 Míg a szimfóniában Liszt Beethovent idézte meg Vergiliusként, addig a dedikációs levelében Wagnert nevezte a Vergiliusának.

hogy Dante példaképét a sajátjával helyettesítse, Liszt programértelmezésének szubjektív jellegével függ össze. Erre az attitűdre utal a mű címében a határozatlan névelő: *Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia* vagyis *Egy szimfónia* – a számos elképzelhető közül – *Dante Isteni színjátékához*. A Vergilius–Beethoven-analógia emellett megvilágítja Liszt weimari célkitűzését is, miszerint szimfonikus programzenei alkotásaiban a zene megújítására törekedett, éspedig „a zenének a költészettel való bensőségesebb szövetsége által".[30]

A szimfónia komponálása közben, Vergilius-Beethoven nyomdokait követve Liszt óhatatlanul szembesült az eredetiség és epigonizmus vagy – saját szavaival – a szabadság és tekintély problémájával. Az a felfogás, amely szerint a kreativitás kibontakoztatásának feltétele az örökölt, tanult szabályok és minták elutasítása, a 18. század folyamán terjedt el az utánzás *(imitatio)* elvén alapuló hagyományos művészetfelfogás ellenében. A művészi kreativitást először a kor angol gondolkodói kötötték a kivételes képzelőerőhöz, és határozták meg a géniusz képességeként. Shaftesbury, Addison és Edward Young az „eredeti avagy költői géniusz" legfőbb példáját Homéroszban és Shakespeare-ben látták.[31] Felfogásukat átvette az 1760–80-as évek észak-német irodalmi mozgalma, a *Sturm und Drang*, amelynek ideálja a korlátlan szabadsággal bíró géniusz volt. A géniusz 19. századi felfogására Kant volt döntő hatással, aki *Az ítélőerő kritikájá*ban (46–50. §§) vállalkozott a fogalom szisztematikus interpretációjára. A géniusz elsődleges megkülönböztető jegyének elődeihez hasonlóan ő is az eredetiséget tartotta, amit az részben a megtanulható szabályok, a „receptek" elutasításával érhet el. Kortársaival ellentétben azonban Kant úgy vélte, hogy a géniusz is szabályokkal dolgozik, csakhogy azok saját maga által, öntudatlanul alkotott és érvényesített szabályok. E sajátossága, továbbá képzelőereje révén válik képessé „esztétikai eszmék" ábrázolására, illetve alkotásaiban a valóságos természet felkínálta anyagból egy „másik természet" megalkotására. Kant szerint a szabálykövetés és a szabadság közötti, a géniuszban létrejövő egyedülálló harmóniát a géniusznak a természettel rokon lénye garantálja. Kant felfogása meghatározó volt a 19. századi gondolkodásra. Hatása jól kivehető a kor éles elméjű költője, Heine véleményében is:

> A géniusz a természet másolatát hordozza szellemében, és általa emlékeztetve alkotja meg ezt a másolatot. [Vele szemben a] tehetséges ember [Talent] utánozza a természetet, és analitikusan alkotja meg, amit a zseni szintetizálva. […].[32]

30 Ld. Liszt 1860. november 16-i levelét: „[…] si je suis resté à Weymar une douzaine d'années, j'y ait été soutenu par […] une grande idée: celle du renouvellement de la Musique par son alliance plus intime avec la Poésie". *Franz Liszt and Agnes Street-Klindworth. A Correspondence (1854–1886)*. Ed. Pauline Pocknell. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2000, 351.

31 Vö. Jonathan Bate: „Shakespeare and Original Genius". In: Penelope Murray (ed.): *Genius. The History of an Idea*. Oxford: Blackwell, 1989, 76–97.

32 „Das Genie trägt im Geiste ein Abbild der Natur, und durch diese erinnert, gebiert es dies Abbild; das Talent bildet die Natur nach und schafft analytisch, was das Genie synthetisch schafft. Es gibt aber auch Charaktere, welche zwischen beiden schweben." Heinrich Heine: „Gedanken und Einfälle". In: *Vermischte Schriften,* I. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1876, 326.

Liszt Heinéhez hasonlóan különböztette meg az alkotásra képes géniuszt a csak másolásra képes tehetségtől.[33] Az eredetiség versus epigonizmus problémát illetően álláspontját a Wilhelm von Lenznek szóló 1852-es levelében fejtette ki a legvilágosabban. Az apropót ehhez Lenz frissen megjelent könyve szolgáltatta, amelyben Beethoven stílusát három alkotókorszak szerint osztályozta. Liszt úgy vélte, valójában csak két kategóriát kellene megkülönböztetni:

> […] az első az, amelyben a hagyományos és elfogadott forma fogadja magába és irányítja a mester gondolait; és a második, amikor a gondolat a saját igényei és ihlete szerint feszíti szét, töri össze, teremti újjá és munkálja meg a formát és a stílust. Így tovahaladva persze egyenesen a *tekintély* és a *szabadság* örök problémájához érkezünk. De miért rettennénk vissza ettől? A szabad művészetek területére szerencsére ezek nem hozzák magukkal azokat a veszélyeket és csapásokat, amelyeket ingadozásaik a politika és a társadalom világában okoznak, hiszen a Szép birodalmában egyedül a géniusz parancsol tekintélyt, és ezáltal, mivel a Kettősség eltűnik, a tekintély és a szabadság fogalma visszanyerik eredeti identitásukat. – Manzoni, amikor a géniuszt mint „az Istenség legerősebb lenyomatát" határozta meg, ugyanezt az igazságot fejezte ki ékesszólóan.[34]

A levélrészlet Lenzétől gyökeresen eltérő koncepcióról tanúskodik. Az alkotói életmű megítélésében az életrajzhoz igazodó korszakolást Liszt nem tartja relevánsnak. Számára a fő kérdés az, hogy egy művész képes-e létrehozni „eredeti, azaz költői stílust", vagy megreked az önálló alkotásra képtelen, utánzó tehetség szintjén. Ami a tanulás módját és lehetőségét illeti, kortársaival együtt osztotta Lessing nézetét, miszerint „egy géniuszt csak egy másik géniusz képes lángra lobbantani; s a legkönnyebben egy olyan, aki látszólag mindent pusztán a természetnek köszönhet, s nem riad vissza a fáradságos műgondtól."[35]

Zeneszerzői példaképe előtt Liszt sokféleképp lerótta tiszteletét. Virtuóz korszakában zongorázta, weimari éveiben vezényelte, ettől kezdve haláláig tanította Beethoven műveit. A bonni Beethoven-szobor felavatására 1845-ben komponált, majd a német mester születésének centenáriumára lényegesen átdolgozott Beet-

33 Franz Liszt: „Berlioz und seine Harold-Symphonie". In: *Gesammelte Schriften,* 4. Hrsg. Lina Ramann. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1881, 332. (17.).

34 „[…] la première [catégorie], celle où la forme traditionnelle et convenue contient et régit la pensée du maître; et la seconde [catégorie], celle où la pensée étend, brise, recrée et façonne au gré de ses besoins et de ses inspirations la forme et le style. Sans doute en procédant ainsi nous arrivons en droite ligne à ces incessants problèmes de l'*autorité* et de la *liberté*. Mais pourquoi nous effraieraient-ils? Dans la région des arts libéraux ils n'entraînent heureusement aucun des dangers et des désastres que leurs oscillations occasionnent dans le monde politique et social, car dans le domaine du Beau, le génie seul fait autorité, et par là, le Dualisme disparaissant, les notions d'autorité et de liberté sont ramenées à leur identité primitive. – Manzoni, en définissant le génie »une plus forte empreinte de la Divinité«, a éloquemment exprimé cette même vérité." *Franz Liszts Briefe,* I., No. 91., 124.

35 „Denn ein Genie kann nur von einem *Genie* entzündet werden; und am leichtesten von so einem, das alles bloß der Natur zu danken zu haben scheinet, und durch die mühsamen Vollkommenheiten der Kunst nicht abschrecket." Gotthold Ephraim Lessing: *Briefe, die neueste Litteratur betreffend,* 17. Brief. In: uő: *Literatur-theoretische und ästhetische Schriften*. Hrsg. Albert Meier. Stuttgart: Reclam, 2006, 35–36.

hoven-kantátával hódolata további jelét adta. A kantáta bizonyos mértékig összefügg a Vergilius- és a Dante-tematikával. Az 1. kantáta Bernhard Wolff jénai professzor által írt, Beethovent üdvözlő szövegét Liszt a Lamennais abbénak írott, 1845. április 28-án kelt levelében a következőképp jellemezte: „A szöveg mindenesetre elég új; az Isten által meghódított emberi lélek egyfajta Magnificatja az időn és a téren át zajló örök kinyilatkoztatásra; olyan szöveg, amely egyformán jó lenne Goethére vagy Raffaellóra vagy Kolumbuszra vagy Beethovenre alkalmazva."[36]

A kantáta szövegének alábbi szakaszai megvilágítják, mit ért Liszt ez esetben *Magnificat*on:

III.	III.
Aber soll der Menschheit Streben	De az emberiség igyekezetének
auch entfluten mit dem Leben?	az élettel szintén semmivé kell válnia?
Wird denn Nichts den fernsten Jahren	Semmi sem marad a távoli jövőnek
was sie wirkt aufbewahren?	abból, amit elér?
Arme Menschheit, schweres Los!	Szegény emberiség, nehéz sors!
Wer wird von dir entsendet	Ki küldetik majd hozzád
an der Tage Schluss?	a nap végén?
Der Genius!	A géniusz!
In seinem Wirken ewig wahr und groß.	Művében örökkön igaz és nagy.
IV.	IV.
Er, … der Menschheit eint mit Gott…	Ő az, … aki az emberiséget egyesíti Istennel…
ist's, der das Schicksal versöhnet.	ő az, aki kibékíti a végzetet.
Heilig! heilig! heilig!	Szent! szent! szent!
Des Genius Walten auf Erden,	A géniusz uralma a földön,
er umhüllt das himmlische Werden,	ő leplezi mennyei eredetét,
der Unsterblichkeit sicherstes Pfand.	a halhatatlanság legbiztosabb záloga ő.
[…]	[…]
Heil! Heil! Beethoven Heil!	Üdv! Üdv! Üdv, Beethoven![37]

A bibliai allúziók következtében – mennyei eredet, képesség ember és Isten egyesítésére, valamint a végzet kibékítésére – a géniusz érkezése a Megváltóéhoz hasonlatos. A szöveg aligha véletlenül juttatja eszünkbe Vergilius 4. eklogáját, amely a középkorból örökölt 19. századi felfogás szerint a Megváltó születését jósolja

36 „Le texte du moins en est assez neuf; c'est une sorte de *Magnificat* du Génie humain conquis par Dieu à la révélation éternelle à travers le temps et l'espace; texte qui pourrait aussi bien s'appliquer à Goethe ou Raphael, ou Colomb, qu'à Beethoven." *Franz Liszts Briefe,* I., No. 42., 55.

37 A magyar szöveg a saját fordításom. A kantáta értelmezését vö. Ryan Minoréval: *Choral Fantasies. Music, Festivity, and Nationhood in Nineteenth-Century Germany*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012, 74.

meg. A 2. Beethoven-kantáta szövegírói, Adolph Stern és Ferdinand Gregorovius az 1845-ös szöveg képeit kibontva alkották meg a magukét. A Lamennais-nak írott Liszt-levél magyarázata így mindkét kantátára vonatkoztatható: ahogy a liturgikus Magnificat Isten emberré válásáért, úgy a kantáta a Teremtőhöz legközelebb álló géniusz megjelenéséért elhangzó hálaének. Liszt az 1870-es verzió számára zenekarra hangszerelte Beethoven Op. 97-es *(Főherceg)* triójának variációs lassú tételét, emellett annak témáját beleszőtte a kantáta további szakaszaiba is. A Beethoven-idézetekkel, hasonlóan a *Dante-szimfónia*beli allúziókhoz, Lisztnek ezúttal is kettős célja volt: a tiszteletadás, valamint az ünnepelt megidézése révén a program zenei eszközökkel való kifejezése.

ABSTRACT

Adrienne Kaczmarczyk

ALLUSIONS TO BEETHOVEN IN LISZT'S *DANTE SYMPHONY*

The more Liszt explored the *Divine Comedy,* the more he admired its author, Dante Alighieri. On 24 June 1849, he wrote in a letter to Carl Alexander, the future Duke of Weimar, that Dante was for him the pillar of fire that had led the Israelites through the desert. Apart from Dante, Liszt applied this metaphor only to Beethoven. In a letter to Wilhelm von Lenz on 2 December 1852, Liszt wrote that 19th-century composers should follow Beethoven as their pillar of fire and clouds. On this basis, one expects that Liszt's *Dante Symphony* should be related not only to Dante's poem but also to Beethoven's oeuvre. The genre in itself leads to such expectations because every 19th-century symphonist wanted to become the successor of the German master. The present study examines how Liszt's *Dante Symphony* refers to Beethoven, particularly his ninth symphony.

Adrienne Kaczmarczyk graduated from the Ferenc Liszt Academy of Music with a diploma in musicology in 1995 and from the Eötvös Loránd University of Sciences in 2002 as a Latin philologist. Between 1992–2010 she was a member of the scientific staff at the Ferenc Liszt Memorial Museum and Research Centre, Budapest. Since 1995 she has taught at the Liszt Academy of Music, Department of Musicology. Since 1994 she has been an editor, since 2009 also the editor-in-chief of the Ferenc Liszt Complete Critical Edition. Since 2021 she has worked as a research fellow at the Department for Hungarian Music History, Institute for Musicology RCH. Her main field of research is centred on Liszt's life and works and music history in the 19th century.

Fehér Éva

A ZENE MINT EMLÉKEZETI MÉDIUM

Előtanulmány a verbunkos zene emlékezettörténetéhez

Nincs könnyű dolgunk, ha a zene és a múlt kapcsolatát szeretnénk vizsgálataink tárgyává tenni, különösen akkor, ha mindezt a zenei emlékezettörténet keretein belül tennénk. A zene mint történeti nyom ugyanis többnyire megfoghatatlan, megragadhatatlan és nem áll az utókor rendelkezésére. Caroline Bithell a *The Past in Music* (A zenében megjelenő múlt) című tanulmánykötet bevezető tanulmányában ezt így fogalmazza meg:

> [a] múlt hangjait nem helyezhetjük el egy múzeumban, ahol megtekinthetnénk, megvizsgálhatnánk és egymáshoz hasonlíthatnánk őket. Nem gyűjthetünk össze fagyott hangjegyeket és törött hangzatokat, és nem őrizhetjük őket egy üvegvitrinben. Írott hagyatékok vagy maguknak a hangoknak az utókornak szánt felvételei hiányában a zene egyedül az előadás pillanatában „ragadható meg".[1]

Mindennek ellenére ha azt kérdezzük, hogy juthat-e a zenének kiemelt szerep egy közösség vagy nemzet történeti múltjának és jelenének értelemmel teli összekapcsolásában, akkor bármiféle megalapozott és egzakt tudományos kutatás nélkül, tapasztalataink alapján is kijelenthetjük, hogy igen, juthat. Tekintve hogy a kérdés már rég eldöntöttnek tekinthető, inkább arra kell választ találnunk, hogyan és miért alakult ki a hangzó művészeti forma ilyetén funkciója az egyes társadalmakban. Mivel jómagam egy egész doktori disszertációt kívánok szentelni a verbunkos zene emlékezettörténetének, ezért – megelőlegezve a téma részletesebb kifejtésekor felmerülő minden további kérdéskört és dilemmát – a továbbiakra tekintve azt a kérdést kell összefoglaló jelleggel feltennem és legjobb tudásom szerint megválaszolnom, hogy a 18–19. század fordulóján kialakult verbunkos stílusú tánczene milyen sajátságok mentén látta el a nemzeti múlt emlékezetének őrzésére hivatott feladatát a 19. század folyamán.

1 „[T]he sounds of the past cannot be put in a museum, where we might look at them, measure them and compare them one with another. We cannot collect a frozen note or a broken chord and preserve it in a glass cabinet. In the absence of a written tradition or means of recording the sounds themselves for posterity, music is 'visible' only in the moment of its performance." Caroline Bithell: „The Past in Music. Introduction", *The Past in Music. Ethnomusicology Forum* 15/1. (June, 2006), 4.

Témánk központi mozzanata mindenképpen a magyar nép nemzetté válásával és az új, ezúttal minden társadalmi rétegre kiterjedő nemzeti identitás létrejöttével függ össze. Ugyanis egy-egy „zenei stílus nemcsak azt határozza meg, hogy kicsodák az emberek, hanem azt is, hogy kik nem. Nemzeti kontextusban a hagyományos zenei stílusokat és repertoárokat egyrészt a hősi múlt emlékeztetőjeként, másrészt az elkülönült identitás hangzó jeleiként is használják."[2] A zene tehát identitásteremtő erővel és megkülönböztető jelleggel bír, továbbá „[a]zzal egyidejűleg, hogy a múlt némely aspektusát életben tartja, az ellenállás és a túlélés szimbólumaként szolgálhat".[3] A verbunkos zene a magyar történelem folyamán két kiemelt alkalommal is ilyen jelkép volt a nemzet számára: először a nemzetiesedés 18. század végi, 19. század eleji folyamatában játszott kiemelkedő szerepet, majd az egyre halványuló jelentőségteljesség és a felejtés közötti egyensúlyozás évtizedei után másodszor az 1849–1867 közötti neoabszolutizmus idején nyerte el újra erőteljes formában a nemzet szimbólumának rendeltetését.

Tovább nehezíti a dolgunkat, hogy a zenének a múlt és jelen közötti kapcsolat fenntartásában és az emlékezésben játszott szerepét mindezidáig kevesen firtatták. Néhány izgalmas és előremutató projekt[4] szárnypróbálgatásait leszámítva nem találunk olyan tanulmányt, amely a kulcsfogalmakat tisztázná, és kidolgozott metódussal közelítene a témához, vagy legalább a kezdeti, legalapvetőbb kérdéseket igyekezne feltenni. Az emlékezettörténeti tanulmányok egyik legjelesebb kutatója, Aleida Assman az emlékezet médiumainak irodalom- és kultúrtörténetét egy egész kötetben dolgozta fel, amelyben kimerítő alapossággal járja körül az emlékezés olyan közvetítő közegeinek létmódját és sajátosságait, mint az *írás,* a *kép,* a *test* és a *helyek;* a zenéről, mint potenciális emlékezeti médiumról azonban nem szól.[5] Bárki is fogjon tehát a témához, rendkívül nehéz helyzetben van, és nagy felelősség nyomja a vállát a tekintetben, hogy egy rosszul megvilágított, úttalan dzsungelen kell átverekednie magát, valamint kezdetleges ösvényt vágnia az őt követni szándékozók előtt. A kérdéskör alulreprezentáltsága miatt tanulmányomban éppen ezért gyakran fogok visszanyúlni a már jobban kimunkált területekhez, így sokat hivatkozom majd a többi emlékezeti médium kutatása terén elért eredményekre, amelyek jó kiindulópontként és összehasonlítási alapként szolgálhatnak azon cé-

2 „[M]usical style defines not only who people are but also who they are not. In nationalist contexts, traditional music styles and repertoires are mobilized both as reminders of a heroic past and as sonic markers of a separate identity." Uott, 8.

3 „At the same time as keeping some aspect of past alive, music can also function as a symbol of resilience and survival[.]" Uott, 8.

4 Az egyik ilyen projekt a 2006-ban megjelent *The Past in Music* c. tanulmánykötet, amely a 2003 májusában a University of Walesen tartott Brit Népzene-történeti Fórumon elhangzott előadások írott változatait tartalmazza. A magyar emlékezettörténeti kutatások közül Orosz-Réti Zsófia *Nekünk nyolcvan* c. kötetét említhetjük, amelynek „István, a király – Kultusz és nosztalgia" c. fejezete egyedülálló módon foglalkozik zenei emlékezettörténettel. O. Réti Zsófia: *Nekünk nyolcvan. Közelítések a nyolcvanas évek magyar kulturális emlékezetéhez (Korabeli stratégiák, populáris mítoszok és ezek utóélete)*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2018 (Loci Memoriae Hungaricae 6.), 109–134.

5 Aleida Assman: *Cultural Memory and Western Civilization. Functions, Media, Archives.* Cambridge University Press, New York, 2011.

lunkhoz, hogy felgöngyölítsük a zene mint emlékezeti médium természetének sajátságait és lehetséges működési módozatait.

Meglátásom szerint a zene mint emlékezeti médium – hasonlóan a többi emlékezeti médiumhoz – kétféle funkciót is ellát, azaz kettős természetű: egyfelől biztosíthatja egy adott közösség kollektív emlékeinek a túlélését, az utókornak való továbbadását, tehát *hordozó*ként funkcionál, másfelől pedig magának az emlékezési folyamatnak a beindításában játszik igen jelentős szerepet, ennélfogva emlékezeti *stimulus*ként tekinthetünk rá. A hordozói szerepkör elsősorban azt segíthet megértenünk, hogy egy-egy kisebb vagy nagyobb közösség vagy egy egész társadalom hogyan emlékezik a saját múltjára a zenén keresztül, s hogyan építi be a zenét kulturális emlékezetének kiterjedtebb szövetébe, míg a zenemédium stimuláló funkciója inkább az egyéni szinten működő emlékezés mikéntjét s az arra ható faktorok jellegzetességeit magyarázhatja. Ennélfogva a szokásos szociológiai, történelmi és kulturális aspektusok mellett az emlékezés egyénekre bontott, biológiai-kognitív természetét is figyelembe kell vennünk a téma vizsgálata során, vagyis a neurológia és a pszichológia tudományának eredményeit szintúgy a diskurzus részévé kell tennünk.

Tekintve, hogy ez a tanulmány a verbunkos zene emlékezettörténetéhez kíván, ha nem is teljesen kiforrott, de mégis valamiféle kezdeti módszertani fogódzót nyújtani, példáim többsége éppen ezért ebből a témakörből kerül majd ki, némi kitekintéssel a 20–21. századi populáris zene világára is. Ezek a szemelvények azonban csak nagyon tömören és összefoglaló jelleggel igyekeznek megvilágítani az egyes elméleti problémákat és fogalmakat, ugyanis többségüket már korábban megjelent vagy a továbbiakban tervezett tanulmányokban fejte(tte)m ki részletesebben.

A zenemédium emlékezethordozó funkciója

Mielőtt belevágnék az emlékezeti médiumok részletesebb tárgyalásába, röviden ki kell térnem két kérdésre, amelyeket érdemes még az elején közelebbről megvizsgálni. Az emlékezettörténetről folyó magyar tudományos diskurzusnak még nem sikerült teljes mértékben tisztáznia a tárgykört érintő minden felmerülő kérdést és fogalmat, így gyakran fordulnak elő definíciós zavarok. Az egyik ilyen fogalmi tisztázatlanság éppen az emlékezet hordozójának terminusát illeti. Mivel nem szeretném tovább bonyolítani és még jobban összezavarni a már forgalomban lévő meghatározásokat, ezért inkább az Aleida Assman-féle kifejezéshez, a *médium*hoz ragaszkodom, amikor az emlékezet közvetítő közegéről – itt: a zenéről – beszélek, s az emlékezeti hordozót csak mint ennek a médiumnak egy funkcióját említem. A fogalom zavarossága éppen abból ered, hogy ez a funkció gyakran megtestesül, azaz bizonyos személyek látják el az emlékezet hordozásának vagy másképpen őrzésének feladatát, tehát őket is hordozóként emlegetjük. Assman ezekre a személyekre, akik lehetnek költők, bárdok, levéltárosok és további archivátorok, az „adathordozó” („data-carrier”) kifejezést használja,[6] de talán szerencsésebb lenne

6 Uott, 36.

Krzysztof Pomian „mediátor" terminusát[7] bevezetni, amely a lehető legjobban adja vissza, hogy az ember maga nem az emlékezés közvetítő közege, hanem olyasvalaki, aki ezt a mediális eszközt használni és irányítani tudja. A *mediátor* fogalom ráadásul meglehetősen általános, vagyis ernyőfogalomként is használható, sok olyan adathordozói szerepkör befér ugyanis alá, amelyekre nehezebben lenne alkalmazható például Jan Assmann-nak az *emlékezet specialistái* definíciója, amely sokkal szigorúbb és szűkebb meghatározással él, amikor bizonyos egyéneknek a kulturális emlékezésben betöltött különleges szerepét és ebből kifolyólag társadalmilag is kitüntetett mivoltát hangsúlyozza.[8] A mediátori szerepkörre jó példák a 19. századi magyar cigányzenészek, akik az emlékezésben érintett zenemédium sokáig egyedüli irányítóinak számítottak azáltal, hogy ők szólaltatták meg a verbunkos stílusú zenét.

A helyekkel mint emlékezeti médiumokkal kapcsolatban az egyik legfontosabb kérdés, amelyet őket vizsgálva fel kell tennünk, a következő: maguk a helyek azok, amelyekre emlékezünk, vagy a helyek csak hordozzák a múlt emlékezetét – a hely tehát az emlékezés tárgya vagy hordozója, másképpen fogalmazva jelölő vagy jel?[9] A válasz maga tulajdonképpen benne foglaltatik a kérdésben, hiszen a helyek emlékezeti szempontból egyaránt lehetnek ágensek és közvetítők, azaz az emlékezetünk megőrizheti őket saját jelentőségük okán, de közvetett módon olyan elvont dolgokra is utalhatnak, amelyek messze túlmutatnak rajtuk. Ugyanez a kettősség jellemzi a zenemédiumot is; emlékezhetünk egyrészt bizonyos zeneművekre, vagy emlékezetben tarthatunk zenei stílusokat azok kanonizálásával. Emellett az említett művek és stílusok összekapcsolódhatnak egyéni szinten konkrét életeseményekkel vagy hangulatokkal, közösségi szinten pedig történelmi jelentőségű eseményekkel és folyamatokkal, amelyek mintegy a zene hátára kapaszkodva szintúgy a jövő felé tartanak azáltal, hogy hordozójuk nem engedi elfelejteni őket. A verbunkos stílusú zene ugyanígy nem pusztán önmaga jelölője volt az 1849–1867 közötti önkényuralom idején, hanem életben tartotta a 18–19. század fordulójának történelmi emlékezetét is, mindazt a küzdelmet, amelyet a nemzeti önállósodás folyamata jelentett az idegen hatalom ellenében.

Most pedig lássuk, hogyan működnek az egyes médiumok mint emlékezeti hordozók a gyakorlatban, különös tekintettel a zenére! Az ember által létrehozott építmények, műalkotások és egyéb kulturális javak közül az *írás* már csaknem születése után, a kezdetekkor kiemelkedett mint olyan eszköz, amely jócskán túléli használóit, s amely minden másnál inkább képes arra, hogy továbbörökítse alkotóinak lenyomatát az utókor számára – egészen a halhatatlanságig. Az ókori egyiptomiaktól kezdve Horatiuson át („non omnis moriar") a reneszánsz filológusokig az írást és a szövegeket tekintették ugyanis hosszú évszázadokon, sőt évezredeken

7 Uott.

8 Jan Assman: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. Ford. Hidas Zoltán. Budapest: Atlantisz, 1999, 54–56., különösen az egyiptomi kulturális emlékezetről szóló fejezetben: 183–187.

9 A. Assman: *Cultural Memory…*, 281.

át az egyetlen alkalmas eszköznek egy-egy korszak szellemi miliőjének és emlékének a megőrzésére. Úgy vélték, hogy „minél kevésbé materiális egy médium, annál nagyobbak az esélyei a halhatatlanságra”,[10] mivel tapasztalataik szerint a nagy és kézzelfogható dolgokat még mindig hamarabb elemésztette az idő vasfoga, mint a törékeny papírt és az egyre halványuló tintát. Ezt a vélekedést nem másra, mint a test és a szellem ősi dichotómiájára építették, szembeállítva egymással az előbbi romlandóságát és elpusztíthatóságát, valamint az utóbbi halhatatlanságát. Az építmények és képek (ideértve a szobrokat, tárgyakat is) a testet, míg az írás a szellemet jelképezte.[11] Különösen a reneszánsztól kezdődően, valamint a könyvnyomtatás aranykorában vált a humanisták meggyőződésévé, hogy a szövegek egyfajta koncentrátumként működnek, amelyek lejegyzőik vagy íróik tiszta szellemét, energiáját élő formában őrzik (lásd például John Miltonnál).[12]

Szűkebb témánkra, a verbunkos zene emlékezettörténetére térve a fentiekkel szembetűnően rokon jelenség az *eredetiség*, azaz az eredeti nemzeti szellemiség hajszolása a neoabszolutizmus korának zenéjében. A korszak politikailag és morálisan is kiábrándult és reményvesztett értelmiségének kétségbeesett próbálkozása arra, hogy valamilyen kapaszkodót találjon a nagy történelmi kudarc után, egyedül a kulturális élet szférájában fejeződhetett ki. A megingathatatlan nemzeti identitás utáni vágy a zeneművészetben már évtizedekkel korábban gyökeret vert, azonban csak az 1850–60-as években jutott csúcspontjára az az öndefiníciós kényszer, amely csaknem teljesen elfoglalta ennek a két évtizednek a zenekritikai diskurzusát, s amely meghatározója volt az új művészeti törekvések irányának. Sokan úgy vélekedtek, hogy a századfordulós verbunkos stílus az egyedüli letéteményese és hív őrzője az autentikus magyar virtusnak, amelynek a továbbélését kizárólag a stíluselemek és a verbunkos zenenyelvi kifejezésmód konzerválásával lehet biztosítani.[13]

Az írást azonban nemcsak emlékezetőrző funkcióval ruházták fel, hanem a már említett, szellemi tartalmakat összesűrítő természetéből fakadóan úgy ítélték meg, hogy képes a régi gondolatok megújítására, frissen tartására, azaz a későbbi korok gondolkodói számára is termékenyítő erővel bír. Az ebben a kontextusban leggyakrabban használt kifejezések, mint a Miltonnál és Francis Baconnél is sokszor előforduló „productivity”, „seeds”, „germinate” és „breeding”, mind az írott szövegek ezen korokon átívelő gyümölcsfakasztó mivoltára utalnak.[14] Mindamellett a helyek is stimulálhatják az íráshoz hasonló módon a képzeletet, és életre hívhatnak új ötleteket, lévén, hogy az emlékezés helyszínei egyfajta „kontaktzónának” tekinthetők, amelyek kapcsolódást biztosítanak a múlt szellemeivel.[15] Visszaka-

10 Uott, 180.
11 Uott.
12 Uott, 184–185.
13 Fehér Éva: „Eredetiség és emlékezet. A ’virtuóz triász’ recepciója az 1849–1867 közötti irodalmi és sajtónyilvánosságban”, *Magyar Zene* LVIII/3. (2020. augusztus), 290–317.
14 A. Assmann: *Cultural Memory…*, 180–186.
15 Uott, 296., 322.

nyarodva az önkényuralom korának zenekritikusaihoz: ők ugyanúgy a holtakat kívánták megszólaltatni, mivel a régi verbunkos mesterek műveinek tanulmányozásától és azok termékenyítőnek hitt hatalmától várták az új zenei témák megszületését, az új utak és iskolák megteremtését.[16]

Az innováció ezen paradox jellegű – a múltból, a letűntből nyert újdonság – megközelítésére és a holtak szellemeivel való kommunikációra igen extrém példa azoknak a társadalmaknak az esete, amelyekben „a zenei repertoár új kiegészítéseire nem úgy tekintenek, mint amelyeket a jelenben komponáltak, hanem inkább úgy, mint amelyeket az ősök továbbítottak [a múltból]; az élők lényegében a halottak hangjának a médiumai, akik maguk is aktív szerepet játszanak a jelen történéseiben".[17]

Az írás halhatatlanságát éltető reneszánsz humanisták azonban nem vették figyelembe, hogy az írás a nyelvben van kódolva, amely idővel megváltozhat, „idegenné, elérhetetlenné és érthetetlenné válhat".[18] Ha a zenei (kor-)stílusokat is nyelvként vagy nyelvezetként értelmezzük, akkor ugyanez a meglátás lehet érvényes a zene mint emlékezeti médium időtállóságára is. A zenei nyelv gyors változására, majd lecserélésére jó példa a 18–19. századfordulós klasszikus verbunkos stílus értékvesztése, amely a 19. század közepére már egyre nyilvánvalóbbá vált a zenekritikusok és az „eredeti" nemzeti szellemiségű zene sorsáért aggódók számára. A kor fiataljai szemében a régebbi, hagyományos verbunkos zene minden bizonnyal egyre érthetetlenebbé vált, helyét ugyanis átvette a belőle kinövő csárdásstílus – valami, ami ugyan még emlékeztetett az elődjére, csakhogy egészen újnak számított hozzá képest. A klasszikus verbunkos zene addigra már túlságosan távoli volt ahhoz, hogy nemzedéki szempontból sajátnak lehessen tekinteni.[19]

Ugyanakkor megjegyzendő, hogy az írott szöveg mint emlékezeti médium halhatatlansága és elpusztíthatatlansága már a reneszánszban is, a későbbi századok folyamán pedig még inkább megkérdőjeleződött. Rájöttek, hogy az írás csalás eszközévé is válhat, és nem minden kordokumentum eredeti, amelyet annak tartottak.[20] A hamis történeti emlékek és az eredetiség fölötti bizonytalanság a zeneművészet esetében is problémát jelentett: Fáy István gróf, aki különös módon szívügyének tekintette a verbunkos zene megőrzését és átmentését az utókornak, 1856-ban felhívást intézett a csalók leleplezésére és a verbunkos írott történelmi nyomainak, vagyis a kottáknak az átvizsgálására és megtisztítására.[21] A cigányzenészek mellett – akiket a leggyakrabban gyanúsítottak azzal, hogy idegen tollakkal ékeskednek, többnyire a régebbi és a század közepére már kevésbé ismert dalla-

16 Fehér: *Eredetiség és emlékezet,* 296–299.

17 „new additions to the musical repertoire are viewed not as being composed in the present but as being transmitted by the ancestors; the living are essentially a medium for the voices of the dead, who themselves play an active part in the affairs of the present." Bithell: *The Past In Music,* 7.

18 A. Assman: *Cultural Memory…,* 179–180.

19 Fehér: *Eredetiség és emlékezet,* 297., 309–310.

20 A. Assman: *Cultural Memory…,* 187.

21 Fáy István: „Szózat a közönséghez!", *Hölgyfutár* VII/144. (1856. június 24.), 591.

mokat magukénak nyilvánítva – még Rózsavölgyi Márkot is sikerült tetten érni Bihari János és Csermák Antal egy-egy művének eltulajdonlása bűntettében.[22]

Ahogy láttuk, a zenei nyelv változásai már önmagukban akadályaivá válhattak annak, hogy a régi korok emlékezete a zene segítségével időtlenül fennmaradhasson. Ehhez szorosan kapcsolódik az utókor attitűdje, amely a nemzedékek cserélődésével szintén nagy mértékben zavarhatja az emlékek megőrzésének és átadásának folytonosságát. A 18. század egyik felfedezése volt az írásmédium kapcsán, hogy a szövegeknek nem „veleszületett" tulajdonsága a fennmaradásra való képesség, azt sokkal inkább a jövőbeli olvasók esetleges megléte és felelősségvállalása határozza meg. Jonathan Swift 1710-ben megjelent *A Tale of a Tub* (Hordómese) című kötetének egyik példázatában azt hangsúlyozta, hogy az írott szöveg halhatatlansága egyfajta társadalmi paktumon múlik, amelynek betartása a jövő generációinak vállán nyugszik („pact across generations").[23] Swift paktumának sebezhetősége tehát egyfelől a (zene-)nyelvi módosulásokban, másfelől a generációk egymást követő természetes és megállíthatatlan váltakozásában rejlik. A nemzedékeknek a (zenei) emlékezet megőrzésében vagy éppen az emlékek szándékos vagy szándékolatlan elfelejtésében játszott szerepére később még részletesebben is kitérünk.

Az írás és a képek versengése emlékezeti médiumként már több száz éve tartó folyamat, azonban a 20. századi „ikonikus fordulat" végleg letaszítani látszott trónjáról az írást mint halhatatlan és korrumpálhatatlan emlékezeti médiumot. A *képek*et – itt képeken a képzőművészeti alkotásokat és a fotográfiát értjük – azért tartották előnyösebbnek az írásnál, mivel azok közvetlenebbül kötődtek az érzelmekhez és a tudattalanhoz, ezzel szemben az írott szövegek mindig tudatosan jöttek létre, a propagandisztikus célzat veszélyét is magukban hordozva.[24] A totalitárius diktatúrák azonban azt is megtanították nekünk, hogy még a képek sem menekülhetnek meg attól, hogy a propaganda eszközeivé váljanak, a technológia fejlődésével pedig egyre inkább nyilvánvalóvá vált, hogy az emlékezet elferdítésének, sőt a kifejezett múlthamisításnak a könnyű kivitelezhetősége épp ugyanúgy ronthatja meg a képmédium ártatlanságát, ahogyan az írott szövegekét a korlátlan reprodukálhatóságban rejtező hibalehetőség, valamint a szándékolt átírás és megváltoztatás.

A képmédium gyengesége ráadásul épp abban áll, ami egyben az erőssége is: az asszociáció szabadsága ugyanis azt jelenti, hogy nem áll rendelkezésünkre az adott kép eredeti kontextusa vagy narratívája, amely pedig egészen bizonyos, hogy volt neki. Tehát hiába tekinthető például a fotó a leghitelesebb tárgyi bizonyítéknak a múlt egyes eseményeinek bizonyítására, az adott történelmi pillanat tényszerű összefüggéseitől s ezen tényeknek a szemlélő által való tudásától megfosztva – néma marad. Ez a némaság pedig kizárólag akkor oldható fel, azaz a kép csak

22 Uott, 591.
23 A. Assman: *Cultural Memory…*, 191.
24 Uott, 208.

akkor bírható rá a múlt elbeszélésére, ha az írás segítségével narratívával látjuk el azt, s így változtatjuk a félholtat élő emlékezetté.[25]

De vajon mi a helyzet a zenével? Ha a régi humanista mesterek gondolatainak fonalát követjük, és elfogadjuk, hogy minél kevésbé anyagszerű egy emlékezeti médium, annál esélyesebb a halhatatlanságra, vagy legalábbis a hosszú távú fennmaradásra, akkor ezen gondolatmenet szerint a zenének kiütéssel kellene győznie bármelyik másik emlékezeti médium felett. Ha pedig a szabad képzettársításra való képesség és a korrumpálhatatlanság felől közelítjük meg a kérdést, akkor szintén a zene kellene, hogy legyen az emlékezet közvetítésére legalkalmasabb közeg.

A valóság ezzel szemben azt mutatja, hogy a zene egészen a hangrögzítési technológiák 19. század végi megjelenéséig, de legfőképpen azok 20–21. századi fejlődéséig és széles körű elterjedéséig a legkevésbé megfogható, legillékonyabb és ezáltal a legsérülékenyebb kulturális és művészeti médium volt. Egy adott zenei stílus, nyelvezet vagy tradíció mindig is kiszolgáltatottabb volt a társadalmi-kulturális változásoknak, mint az írott szövegek vagy a képek. Fennmaradásuk nagyban függött a hagyományozásra való szándéktól és annak kitartó folytonosságától, valamint attól, hogy az adott zenét birtokló társadalom, társadalmi réteg vagy közösség kultúrájára az oralitás vagy az írásbeliség volt-e jellemző. Az írásbeliséggel rendelkező kultúrák ugyanis előbb-utóbb ugyanúgy megpróbálták előállítani a zenének valamiféle írott változatát, ahogyan azt a szóbeli kommunikáció, a beszéd esetében is tették. A hangjegyírás és kottahasználat azonban önmagában még mindig nem jelentett garanciát a halhatatlanságra: a „zeneszövegek" megmaradása ugyanúgy az archiválásra való szándékon és sokszor a vakvéletlenen múlott, ahogyan hangzó változatuké is. Ezzel a problémával szembesültek a 19. század közepének magyar zenekritikusai is, akik utólag próbálták meg összegyűjteni és konzerválni a verbunkos művek leiratait: sokuk ugyanis végleg elveszett, a megmaradtak közül pedig számos mű eredeti szerzőjét már lehetetlen volt azonosítani. Hogy mennyire a szerencsén is múlhatott egy-egy verbunkos darab megmentése, arra jó példa lehet Fáy gróf felháborodott lamentálása a fölött, hogy gyűjtőútjai során egy-egy kottadarabot a pókhálók közül vagy egyenesen a szemétdombról kellett kimenekítenie,[26] de megemlíthetjük még itt azt az anekdotát is, amely szerint Csermák Antal egy kocsmai italozás alkalmával az asztalra krétával kottázta le egy szerzeményét, amelyet éppen, hogy sikerült megmenteni az utókor számára.[27]

S ahogyan a képek, úgy a zene esetében sem tekinthetünk el sem attól a történelmi pillanattól, amelyben megszületett, sem attól a társadalmi-kulturális közegtől, amelyben gyökerezik. Egy adott zenei stílus vagy konkrét zenemű mindig ma-

25 Uott, 210.

26 Fáy: *Szózat a közönséghez,* 591.

27 A kevésbé legendásnak tűnő változat szerint a művet Ruzitska Ignác másolta le és fejezte be: „Csermák Antal zenészt illető pótlékadat", *Vasárnapi Újság* VII/22. (1860. május 27.), 259. Fáy István elbeszélésében a nóta felírását Csermák halála szakította félbe, viszont a mű így is fennmaradt (Fáy nem említi Ruzitska közreműködését), mégpedig a gróf tulajdonában: Fáy István: „Nemzeti zenénk ügyében", *Hölgyfutár* III/62. (1852. március 16.), 245.

gában hordozza korának elbeszéléseit, amelyek – csakúgy, mint az írás esetében – idővel elveszthetik eredeti mondanivalójukat és hatósugarukat, ezzel értelmezési nehézségeket okozva a később jövőknek, akik hiába próbálnának kapcsolódási pontokat keresni a – számukra már – jelentését vesztett zenével.

A zenemédium emlékezést stimuláló funkciója

A zene emlékezethordozó funkcióját tárgyalva már megállapítottuk, hogy az írott szöveg mint emlékezeti médium nem pusztán a régebbi korok szellemi miliőjének megőrzésében játszhat szerepet, hanem ezen ősi szellemi tartalmak feltámasztását és friss élettel megtöltését is véghez viheti. Hatásköre azonban nem korlátozódik kizárólag a gondolatok megformálására és új irányokba terelésére (Aleida Assman szavaival élve: „stimulus to thought"),[28] hanem egy, a gondolkodáshoz szorosan kapcsolódó s attól talán nem is elválasztható kognitív folyamatra, az emlékezésre is hatással van („stimulus for memory").[29] Ennek következtében felmerül a kérdés, hogy vajon a zene is bír-e az íráséhoz hasonló, az emlékezetet stimuláló erővel; vajon képesek-e rá hangok és dallamok, hogy beindítsák az emlékezés folyamatát, hogy emlékeket ébresszenek fel?

Amikor Marcel Proust *Az eltűnt idő nyomában* című művének narrátora megkóstolja a teába mártott madeleine-t, a hirtelen fellépő erős és kellemes érzelmi impulzusokat követően egy elfelejtettnek hitt emlék tör fel benne – méghozzá önkéntelenül, anélkül hogy előzetes intellektuális erőfeszítést tett volna az emlék felidézésére. Az elbeszélő ezt követően egyre inkább az eltemetett emlékek feltámasztásának szakértőjévé válik: különböző érzéki benyomásokat követően – legyen az a látás, hallás, szaglás, ízlelés vagy a tapintás – újabbnál újabb emlékfoszlányok, méghozzá egyre gyorsabb ütemben emelkednek a főhős tudatának a felszínére.[30] Egy másik Proust-mű, a *Jean Santeuil* főhősét egy zongorán előadott keringő készteti akaratlan emlékezésre,[31] míg James Joyce *A holtak* című novellájának a konfliktusa a benne szereplő házaspár között egy fogadáson hallott ír dallam miatt bontakozik ki, amely az asszonyt éri váratlanul, és ébreszt benne nem várt, elfeledett emlékeket.[32]

Hogy egy-egy dallamfoszlány vagy konkrét zenemű valóban betöltheti az emlékezési stimulus szerepét, vagyis hogy olyan folyamatokat indíthat el az emberi agyban, amelyeknek a régi emlékek előhívásához, újraéléséhez és további kognitív műveletekhez van közük, arra ma már a legmodernebb orvosbiológiai képalkotó eljárásokkal végzett kutatások adnak kézzel fogható és szemmel is jól látható bizonyítékot. Egy fiatal felnőttekkel végzett kutatásban a Nyugalmi Hálózat (Default

28 A. Assman: *Cultural Memory…*, 183.
29 Uott, 179.
30 Michael Wood: „Proust. The Music of Memory". In: *Memory. Histories, Theories, Debates*. Ed. Susannah Radstone–Bill Schwarz. New York: Fordham University Press, 2010, 116–117.
31 Uott, 111–112.
32 A. Assman: *Cultural Memory…*, 225–229.

Mode Network) – az az agyi neurális hálózat, amely az életrajzi emlékek és az önmagunkra vonatkozó érzelmek feldolgozásában játszik kiemelkedő szerepet – és a zenehallgatás kapcsolatát vizsgálva azt találták, hogy bármilyen stílusú zenemű hallgatása nagy mértékben megnöveli a DMN-en belüli neurális aktivitást, a preferált zeneszámok hallgatása azonban – még ezen is túlmenően – az agy elülső lebenyében is megnövekedett idegi kapcsolódást mutat.[33] Ez azt jelenti, hogy „a kedvenc zenéink hallgatása az agyunk azon, a magasabb rendű gondolkodásért felelős részét aktivizálja fokozottan, amelyben olyan kognitív folyamatok zajlanak, mint a megértés, az elemzés vagy az értékelés".[34] Az említett agyi műveletekről készült felvételek alátámasztották a kutatásban résztvevők előzetes beszámolóit, miszerint kedvenc zenéik hallgatása közben a figyelmük mindig befelé irányul, és ilyen alkalmakkor személyes emlékeken és érzéseken merengenek. Egyes kutatók következésképpen azt is feltételezik, hogy a DMN hatással lehet a kreativitásra, az elvont gondolkodásra, a kognitív rugalmasságra, valamint az új ötletek és koncepciók létrehozására, de talán még a társas tanulásban, a döntéshozatalban és az identitás megteremtésében is szerepet játszhat.[35]

A zene és az identitás kialakulása közötti összefüggéseket támaszthatják alá Abraham Maslow-nak az emberi *csúcsélmények*ről való megfigyelései – amelyeket később más vizsgálatok is megerősítettek –, miszerint ezek a legbelső, intenzív és transzcendens tapasztalatok, melyek a legjobban segítik az adott egyént az autentikus önmegvalósításban, nagyon gyakran zenei jellegűek.[36] Minden valószínűség szerint ilyen zenei csúcsélmény lehetett Liszt Ferenc számára az az esemény, amikor a legképlékenyebb, legbefolyásolhatóbb életkorban, még gyermekként hallotta a cigányprímás Bihari Jánost játszani, s amire még évtizedekkel később is élénken és lenyűgözötten emlékezett vissza.[37] Feltételezhető, hogy ez az élmény meghatározó volt abban, hogy a zeneszerző élete végéig megszállott rajongással kutatta és dolgozta fel a magyar zenét, valamint hogy önmagát művészként a cigányzenészekkel azonosította.[38]

A feltételezést alátámaszthatják még azok a pszichológiai kutatások is, amelyek szerint a bizonyos zenék és egy adott egyén emlékei közötti legszorosabb kapcsolat függ az életkortól, ugyanis a kamasz- és fiatal felnőttkori zenei élmények hangsúlyosabbak az egyén életében, mint az ennél korábbi vagy későbbi életszaka-

33 Donald A. Hodges–Robin W. Wilkins: „How and Why Does Music Move Us? Answers from Psychology and Neuroscience", *Music Educators Journal* 101/4. (June 2015), 43.

34 „listening to favorite music engaged the part of the brain involved in higher-order thinking, which can involve such cognitive functions as understanding, analysis and evaluation." Uott, 43.

35 Uott, 43–44.

36 Uott, 44–45.

37 Liszt Ferenc: *A magyarországi cigányokról és zenéjükről*. Ford. Hamburger Klára. Budapest: Balassi Kiadó, 2020, 165–166.

38 „(Liszt Ferencz) a redout teremben adott második hangversenye alkalmával – mint az „Ungar"-ból olvassuk – szabad bemenetet engedett a Farkas Józsi (máskint Párisi Józsi) vezérlete alatt lévő czigány zenészeknek, és pedig jegyre, mellyet az említett czigány zenészekhez küldött, írt következő szavakkal: 'Laissez passer, mes charmants et excellents collegues les Zigeiner' (Bocsássátok be kedves és jeles collegáimat a czigányokat.)" *Nemzeti Újság*, XL/277. (1846. május 7.), 285.

szok zeneélményei, továbbá az általuk kiváltott emlékek is pontosabbak, az érzelmek pedig erősebbek, mint az egészen kisgyermek- vagy időskorból származóak. A jelenséget *reminiscence bump*nak (emlékezeti kiugrásnak) nevezik.[39]

A fenti eredmények fényében számos olyan jelenség megmagyarázhatóvá válhatna, amelyeket eddig csak filozófiai-fenomenológiai megközelítésben próbáltunk értelmezni. Példának okáért annak a verbunkos zene történetét végigkísérő különös fenoménnak a hátterére is fény derülhet, amelyet Szabolcsi Bence *A 19. század magyar romantikus zenéje* című kötetében kiváló ráérzéssel „retrospektív elérzékenyülésnek" nevezett.[40] Szabolcsi arra utalt ezzel a kifejezéssel, hogy a verbunkos stílusú lassúk, fantáziák és kesergők, összefoglaló nevükön hallgató nóták a közönség tagjaiban minden alkalommal erős érzelmi válaszreakciót váltottak ki, amely mindig a nemzet múltjába történő, egyszerre fájdalmas és ellágyult, nosztalgikus visszatekintéssel járt együtt.

Mindez megerősíthet minket abban a feltételezésünkben, hogy a zenét nem pusztán szórakoztatási céllal vagy éppen művészeti és esztétikai értekeiért hallgatjuk, hanem azért is, hogy általa könnyebben tudjunk emlékezni; a zene segít visszahelyezkedni életünk bizonyos – főleg fiatalkori – idősíkjának az eseményei közé, amely korszak zenéi végigkísérték és mintegy aláfestették az akkori egyéni és társadalmi történéseket.

Zenei és generációs emlékezet

A zenemédium emlékezethordozó funkcióját tárgyaló fejezetben már utaltam rá, hogy az idő múlásával és az újabb generációk felléptével a zene azon képessége, hogy konzerválja egy történelmi korszak emlékezetét, akár jelentős mértékben is meggyengülhet, mégpedig a természetes (zene-)nyelvi változások következményeképpen. A felejtés folyamatának elindulásához azonban nemcsak ezek a nyelvi és narratív átalakulások járulnak hozzá jelentősen. Ahogy láttuk, minden jel arra utal, hogy a zenének kiemelkedő szerep juthat az egyén identitásának kialakulásában és megszilárdításában, amely folyamat viszonylag korai életszakaszban, a kamaszkor és fiatal felnőttkor között megy végbe. Tekintve, hogy az azonos *nemzedéki elhelyezkedés*en[41] osztozó kohorsz tagjait többé-kevésbé ugyanazon, vagy legalábbis hasonló zenei élmények érik, nem csoda, ha ezen tapasztalások révén a korosztály tagjai egy közös, esztétikai alapokon nyugvó, de eszmei tartalmakkal is dúsított identitásban forrnak össze.

Bár egy-egy 20. századi nemzedék és zenei stíluskorszak összefonódását a közbeszédben evidenciaként kezeljük, így gyakran esik szó „beatnemzedékről" vagy „rockandroll-nemzedékről", ennek ellenére a tudományos (pop-) zene- és

39 Carol Lynne Krumhansl–Justin Adam Zupnick: „Cascading Reminiscence Bumps in Popular Music", *Psychological Science* 24/10. (October 2013), 2057–2058.

40 Szabolcsi Bence: *A XIX. század magyar romantikus zenéje*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1951, 6.

41 Mannheim Károly fogalma. Ld. Mannheim Károly: „A nemzedékek problémája". Ford. Bendl Júlia. In: uő: *Tudásszociológiai tanulmányok,* Budapest: Osiris, 2000, 214–219., 231–241.

kultúrtörténeti kutatások a mai napig adósak a jelenség szociológiai és antropológiai mélységeinek feltárásával, az emlékezettörténeti aspektusról már nem is beszélve. Ezen hiányosság megléte pedig azt is megnehezíti számunkra, hogy jobban érthessük a nemzedék és a zenestílus közötti kapcsolatnak a 20. századnál korábbi megjelenési formáit és sajátosságait – merthogy egészen biztosan nem olyan jelenségről van szó, amely csak a 20. századi értelemben vett, a komolyzenétől megkülönböztetett populáris zenével együtt ütötte volna fel a fejét. Inkább feltételezhetjük azt, hogy a nyugati vagy euro-atlanti zene történetét mindvégig generációs meghatározottság kísérte, azzal a különbséggel, hogy míg a 20. századtól kezdődően az egyes zenei stílusok és a hozzájuk kötődő nemzedékek egyre gyorsuló ütemben váltották egymást, addig a korábbi évszázadokban sokkal lassabban s kevésbé éles és látványos váltásokkal tűntek fel, majd le az egyes stílusvariációk, valamint azon generációk, amelyek megteremtették és életben tartották ezeket a zenei nyelvezeteket.

Visszatérve az *emlékezeti kiugrás* jelenségéhez, egy kutatásban arra jöttek rá, hogy a zenei emlékezetben manifesztálódva ez a jelenség egy idővonalon ábrázolva *lépcsőzetes,* azaz a résztvevő alanyok nemcsak a saját kamasz- és fiatal felnőttkoruk zeneszámaira és irányzataira reagáltak erős érzelmekkel – mint a boldogság- és felvillanyozottságérzés –, valamint számottevő életrajzi emlék felbukkanásával, hanem a szüleik, sőt nagyszüleik fiatalsága idején divatos előadókat hallgatva is jelentős mértékű és erősségű kapcsolt érzelemről és nosztalgikus emlékekről számoltak be. A szülők és a nagyszülők által preferált zenék a generációk közötti átvitel segítségével találnak utat a fiatalabbakhoz, tehát míg azok a saját koruk zenéivel jellemzően kortárs közösségben vagy önállóan ismerkednek meg a kamaszkortól kezdődően, addig a gyermekkori zenefogyasztást a család idősebb tagjainak ízlése határozza meg.[42]

Bár az említett kutatás a 2000-es évek amerikai fiataljainak zenehallgatási szokásait vizsgálta, azoknak, akiknek a szülei nagyjából az 1980-as évek, a nagyszülei pedig a ’60-as évek elején voltak huszonévesek, hasonló összefüggésre a 19. századi Magyarországon is találhatunk példát. Az a nemzedék (idetartozik gróf Fáy István zeneszerző, magyaros kottagyűjtemények kiadója, és Bernát Gáspár, Lavotta János életrajzírója is), amely körülbelül a század elején – tehát a verbunkos tánczene aranykorának idején – született, ugyanúgy a sajátjának érezte a verbunkost, mint a szüleik generációja, s talán még nagyobb vehemenciával is próbálta annak az emlékezetét megőrizni a század közepének önkényuralmi időszakában.[43] Ahhoz, hogy Fáy nemzedéke a sajátjaként kezelte a magyaros tánczene legkiforrottabb, klasszikus formáját, amely a szóban forgó nemzedék fiatalsága idején – azaz az 1830-as évek környékén – már kezdett letűnni és megváltozni, két dolog járulhatott hozzá nagy valószínűséggel: egyrészt a zenei stílusoknak, így a verbunkosnak is a 20. századinál jóval lassabb átalakulása valami másba, másrészt a verbunkos

42 Krumhansl–Zupnick: *Cascading Reminiscence Bumps…,* 2061–2067.
43 Bővebben ld. Fehér: *Eredetiség és emlékezet,* 310–312.

darabok továbbra is, egészen a 19. század utolsó harmadáig tartó hozzáférhetősége és műsoron tartása. A zenestílusok hosszabb lejárati ideje és az elérhetőség tehát nagyban megkönnyíthette a kapcsolódást az akár évtizedekkel korábbi zsánerekhez, még azokban az időkben is, amikor a zenefogyasztó többnyire csak az élő előadásokra és az igen ritka kottakiadványokra hagyatkozhatott.

A generációk és a zenei emlékezés kapcsolatát vizsgáló tanulmányok végkövetkeztetéseit mindazonáltal nem alkalmazhatjuk egy az egyben a 20. századot megelőző korszakokra, mivel számításba kell vennünk, hogy a hanglejátszó technológiák használata minden kétséget kizáróan jelentős befolyással van arra, hogy az egyes nemzedékek milyen zenei (kor-)stílusokhoz – mégpedig azok eredeti, csorbítatlan formájához – férhetnek hozzá. Következésképpen még úgy is a sajátjának vallhat egy adott nemzedéki egység bizonyos zenei stílusokat, ha azok időbeli elhelyezkedése nem esik egybe sem az övével, sem a szülők generációjáéval. S bár a jövőre nézve nem tehetünk egyértelmű állításokat e tekintetben, ám azt az elképzelést mégis felvethetjük, hogy a korlátlan elérhetőség internetes korában egyre inkább elválik majd egymástól nemzedék és zenei korstílus, és az egymást követő generációk úgy cserélgethetik majd a különféle zsánereket – azok időbeli megjelenésétől függetlenül –, ahogyan más fogyasztási cikkeket, nem alakítva ki velük komolyabb, az identitást is erősen formáló köteléket.

Ezen elgondolásnak azonban jócskán ellentmondani, valamint a nemzedékek és zenestílusok elválaszthatatlanságát megerősíteni látszik egy nem túl régi eset, amely rávilágít arra, hogy még a 21. század eleji, webkettes generációk is ragaszkodnak a maguk korának zenéjéhez és előadóművészeihez, a szuperhozzáférhetőség ellenére is felejtésre ítélve a korábbiakat. Történt ugyanis, hogy Sir Paul McCartney, a világhírű Beatles önjogon szintén világhírű énekes-dalszerzője 2014-ben együttműködött néhány zeneszámnál a nálánál jóval fiatalabb, ugyancsak világszerte ismert Kanye Westtel. A közös munkát az internet (ifjabb) népe úgy értelmezte, mint West jótéteményét egy öreg, ismeretlen gitárossal, akit a negyvenes éveiben járó rapper volt szíves „felfedezni".[44] Bár azt hihetnénk, hogy nincs ember a planétán, Liverpooltól Los Angelesig, Los Angelestől pedig Timbuktuig, aki ne hallott volna a Beatlesről és McCartneyról, mégis úgy tűnik, hogy a mai huszonévesek többsége – akik Kanye West fő rajongói bázisát alkotják – már rég megfeledkezett mind a zenészről, mind az együtteséről – az interneten szabadon és ingyen fellelhető Beatles-számok ide vagy oda. Ahogyan arra a GQ magazin cikke is rámutat, a korlátlan *elérhetőség* nem jelent egyet a valós *elérés*sel,[45] s hiába vezet látszatra egyformán könnyű út Paul McCartney-ig és Kanye Westig a világhálón, a fiatalabb generációk jellemzően maguk közül, azaz a saját nemzedéki elhe-

44 The Untold Stories of Paul McCartney. https://www.gq.com/story/the-untold-stories-of-paul-mccartney?mbid=social_twitter (utolsó megtekintés: 2022. június 21.). That Time Kanye West „Discovered" Sir Paul McCartney: A Modern Fairytale. https://www.huffpost.com/entry/that-time-kanye-west-disc_b_6474356 (utolsó megtekintés: 2022. június 21.).

45 The Untold Stories of Paul McCartney. https://www.gq.com/story/the-untold-stories-of-paul-mccartney?mbid=social_twitter (utolsó megtekintés: 2022. június 21.).

lyezkedésük tengelyéről választanak és emelnek ki előadókat. Itt visszautalhatunk a zene, mint emlékezeti médium narrativitására, amely sosem bontható le értelemvesztés nélkül a hordozójáról: Paul McCartney és a Beatles zenéinek szociokulturális beágyazottsága és mondanivalója egyértelmű, relevanciája pedig megkérdőjelezhetetlen volt az 1960–70-es évek fiataljai számára, ám a közösségi média tanúsága szerint a 2010-es évek közepére a Beatles által játszott zene elvesztette azt a képességét, amellyel elbeszélheti saját korát, vagy legalábbis olyan nyelven szól, amelyet ma már kevéssé vagy egyáltalán nem értenek meg.

A nemzedékek és az emlékezés viszonyát természetesen a fentieknél sokkal árnyaltabban kell megközelítenünk, főleg ha egy-egy résztémakörben szeretnénk jobban elmerülni. Ez a rövid tanulmány, ahogyan azt a bevezetőben is jeleztem, csak betekintést kíván nyújtani a téma egészébe, a főbb területek felvázolásával. A nemzedéki problematika önmagában, a zenei és emlékezeti aspektusoktól függetlenül is meglehetősen sokrétű, s azok a kérdések, amelyek vele kapcsolatban felmerülnek, csak tovább bonyolódnak, ha még hozzájuk vesszük a zenetörténeti és emlékezetelméleti megközelítéseket is. A jövőbeli feladatunk tehát az lesz, hogy komplex rendszerszemlélettel vizsgáljuk tovább a problémakört, s így próbáljunk válaszokat találni a kérdéseinkre.

ABSTRACT

Éva Fehér

MUSIC AS MEDIUM OF MEMORY

A Preliminary Study of the Mnemohistory of Hungarian Verbunkos Music

The present article aims at discovering new paths that could lead us to a better understanding of the rarely investigated connection between the past and music. In order to achieve its goal it applies the term of the German historian Aleida Assman, 'medium' when it theorizes music as an intellectual and spiritual channel that enables us to reconnect with our past. Comparing music to other media of memory such as writing, picture and places, the study draws the conclusions that music is able to function as a vehicle of memory as well as a stimulus to it. The former function shows us how a society, a community or a group uses music as an instrument to build bridges between its present and past, to relive and even revive the past, while the latter brings us close to the neurobiological background of how individuals recollect their past memories through music. In addition we can get a brief insight into how different generations can form the way of remembering and forgetting certain musical styles. In order to enlighten the said issues the study gives most examples from the era of Hungarian verbunkos music – in the first half of the 19th century, and some others from the history of the latest popular music.

Éva Fehér (b. 1989) studied literature, linguistics and Hungarian studies at the University of Debrecen. Now she is working on her doctoral thesis as a postgraduate at the same institution. Her research focuses on the mnemohistory of Hungarian verbunkos music in the 19th century.

Nakahara Yusuke

REJTETT TÖREDEZETTSÉG: BARTÓK VONÓSNÉGYESEINEK KOMPOZÍCIÓS FOLYAMATÁRÓL*

BEVEZETÉS

Bartók Béla autográfjainak mikrokronológiai vizsgálata nem egészen új témája a Bartók-kutatásnak. A kompozíciós folyamat tanulmányozása szükségessé teheti a leírás sorrendjének vizsgálatát nem csupán különböző autográfok között, hanem egyetlen kéziratoldalon belül is.[1] Mindeddig azonban a leírás pontos sorrendjének rekonstruálása alárendelt szerepet játszott az alkotói folyamat interpretálása mellett. Ez persze természetes tendencia, hiszen az előbbi a papírra vetés aktusának pusztán technikai vonatkozásai közé tartozik, amely látszólag nem tarthat számot a tudomány érdeklődésére. Valójában azonban a konkrét leírás sorrendjének szabálytalansága Bartók olyan lehetséges kompozíciós problémáinak felismerését, majd vizsgálatát teheti lehetővé, amelyek egyébként rejtve maradtak volna. Kézenfekvőnek látszik az a lehetőség, hogy egy komponista átugrik egy problematikus részt, és csak később tér vissza rá; ezt azonban nem tudjuk vizsgálni, ha észre sem vesszük.

---

* A tanulmány a budapesti Bartók Archívum és a Zenekadémia 2021. október 29-én megrendezett Bartók: The String Quartets – An International Colloquium konferenciáján elhangzott „Concealed Fragmentariness: on the Compositional Process of Bartók's String Quartets" című előadás magyar nyelvű változata. Angol nyelven megjelent a (*Studia Musicologica* 62/3–4. 2021) számában. A szerző a BTK Zenetudományi Intézet kutatója. A tanulmányban szereplő fakszimiléket a bázeli Paul Sacher Stiftung és a budapesti Bartók Archívum szíves engedélyével közöljük.

1 A komponálás autográfok egy csoportján belüli sorrendjének rekonstruálására vonatkozóan a legjelentősebb kutatási eredmények Somfai László monográfiájában, a *Béla Bartók Complete Critical Edition (Bartók Béla műveinek kritikai összkiadása*, a továbbiakban: *BBCCE)* köteteiben (különösen a 24. és 41. kötetben) és a hasonmás-kiadások bevezetésében találhatók: ld. Somfai László: *Bartók Béla kompozíciós módszere*. Budapest: Akkord, 2000; Klára Móricz (ed.): *Concerto for Orchestra.* München–Budapest: Henle–Editio Musica, 2017 *(BBCCE,* 24).; Yusuke Nakahara (ed.): *Mikrokosmos* (2). München–Budapest: Henle–Editio Musica, 2021 *(BBCCE,* 41.); Felix Meyer (hrsg.): *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta. Facsimile des Partiturautographs und der Skizzen.* Basel: Paul Sacher Stiftung, 2000. A szűkebb értelemben vett mikrokronológiára koncentráló írásom közvetlen előzménye viszont Somfai László tanulmánya az 1. hegedűszonáta vázlatainak kronológiai rekonstrukciójáról. Somfai meggyőzően mutatta ki például, hogy a „fekete zsebkönyv" 24^{v} és 25^{r} fóliója több, kronológiailag különálló réteget tartalmaz annak ellenére, hogy a kottaírás folyamatosnak látszik; ld. Somfai László: „'Íróasztal, zongora között'. Bartók komponálási rutinjáról, vázlatai datálásáról". In: uő: *Kottakép és műalkotás. Harminc tanulmány Bachtól Bartókig*. Budapest: Rózsavölgyi és társa, 2015, 455–474. Ld. még a 2. vonósnégyes III. tételéhez készült vázlat rekonstrukcióját itt: Vera Lampert: „Bartóks

Írásom elsősorban azoknak a Bartók-autográfoknak – nagyrészt vázlatoknak és fogalmazványoknak – a tüzetes vizsgálatából bontakozott ki, amelyekből számos átírást készítettem a *Bartók-összkiadás* vonósnégyeskötete számára.[2] Ez a fő oka annak, hogy a cikk horizontja nem terjed túl Bartók vonósnégyesein. Az itt tárgyalt jelenség azonban Bartók más műveiben is előfordul, és tanulmányozása a későbbiekben segíthet a kutatóknak abban, hogy jobban tudják értelmezni az autográfok egyes szabálytalanságait.[3]

A töredezettség megnyilvánulásainak rendszerezése

A töredezettség megnyilvánulásait három csoportba sorolom:

(A) üres szisztémák az autográfban (amikor van olyan üres terület, amely egy szisztémánál hosszabb, és megszakítja az autográf kottaképét)

(B) szokatlan üres terület az autográfban (amikor a kottakép látszólag folyamatos, de van benne egy szokatlan, legtöbbször rövid kihagyás, amely megzavarja a lejegyzés folyamatosságát)

(C) rejtett töredezettség az autográfban (a kottakép folyamatos, de a kontextus azt sejteti, hogy az adott szakasz nem szabályos sorrendben íródott)

(Mindhárom kategória többféle esetet tartalmaz. Ezekre az esetekre az alábbiakban a kategória jelével együtt hivatkozunk: A-1, A-2, és így tovább. Az osztályozás sorrendje az adott eset egyértelműségének fokával függ össze.)

Megjegyzendő azonban, hogy a kategorizálás csupán a fogalmazvány képétől függ, és nem feltétlenül releváns a zenei jelentőség szempontjából. Bizonyos esetek (például C-2 és C-3) nehezen értelmezhetők, ám a legkézenfekvőbb esetek (például A-1 és A-2) betekintést engednek a zeneszerző műhelyébe, és nem kevésbé fontosak, mint az összetettebb esetek. Az esetek ismertetését lehetőség szerint a töredezettség okának rövid elemzése és értelmezése kíséri. Egyes esetekben további magyarázatra is szükség van, amely figyelembe veszi a tétel formáját és kompozíciós stratégiáját (különösen az A-2 és a C-4 esetében). Helyhiány miatt tanulmányom csupán a leglényegesebb szempontokkal foglalkozik.[4] Azt is szükséges

---

Skizzen zum III. Satz des Streichquartetts Nr. 2". In: *Documenta Bartókiana,* 6. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1977, 179–189.

2 Az átírások a vonósnégyeskötetek *Kritikai jegyzetei*ben fognak megjelenni: László Somfai–Zsombor Németh–Yusuke Nakahara (eds.): *String Quartets* (2). München–Budapest: Henle–Editio Musica, 2021 *(BBCCE,* 30.)

3 Itt meg kell jegyeznem, hogy ezzel a jelenséggel még nem voltam teljesen tisztában akkor, amikor a *Mikrokosmos* autográfjait kutattam. Az egyik lehetséges esetre vonatkozóan, amely a 133. számú, „Szinkópák" című darabbal kapcsolatos, ld.: Nakahara (ed.): *Mikrokosmos* (2), 174–176.

4 Az A-2 esetben, a 4. vonósnégyes V. tételével kapcsolatban hasznos lehet a hiányzó szakasz lehetséges formai funkciójának elemzése és összehasonlítása Bartók analízisével, amelyet az Universal Edition felkérésére írt a Philharmonia zsebpartitúra-kiadás bevezetőszövegeként, ld. Somfai László–Németh Zsombor (eds.): *String Quartets (1)*. München–Budapest: Henle–Editio Musica, 2022 *(BBCCE,* 29). A keletkezőben lévő mű és a későbbi analízis közötti szembeötlő eltérést annak tulajdoníthatjuk, hogy a komponálás idején még nem volt meg a tétel megszilárdult terve; a *Concerto for Orchestra* ehhez hasonló esetéről ld.: Klára Móricz: „Operating on a Fetus. Sketch Studies and Their Relevance to the →

tisztázni, hogy az alábbi esetek kiválasztásában nem a kíváncsiság játszott szerepet, hanem a zenei és kompozíciós technika nézőpontjából vett fontosságuk a saját megítélésem szerint.

(A) kategória: üres szisztémák az autográfban

A-1: Idézet a *Pelléas és Mélisande*-ból (2. vonósnégyes, III. tétel)

Az üres területtel kapcsolatos legfontosabb példák közé tartozik a 2. vonósnégyes (BB 75, 1914–1917) utolsó tétele. E tételnek a budapesti Bartók Archívumban őrzött autográf vázlata a 2. oldalon egy kisebb üres területet tartalmaz.[5] Ezen a vázlatoldalon, amelyet Bartók alapvetően tintával írt, megfigyelhetjük, hogy a zeneszerző a 4. szisztéma vége felé abbahagyta a komponálást, majd ceruzával folytatta az írást *(1. fakszimile)*. A 4. szisztéma hátralevő részében és a teljes 5. szisztémában Bartók ütemvonalakat húzott, amelyek hét ütem helyét jelölik ki; ide azonban csak a brácsa- és a csellószólam első hangját *(e/Aisz)* írta be.[6] Ezek valószínűleg a kihagyott rész első hangját jelzik, és emlékeztetőül szolgálnak.[7] Ezután a zeneszerző a 6. szisztéma elejére ugrott, és ott felvázolta a(z esetleg) már elgondolt, de papírra még nem vetett előző ütemek folytatását.

Bónis Ferenc megvizsgálta annak lehetőségét, hogy Bartók esetleg Debussy *Pelléas és Mélisande*-jából idézett.[8] Véleménye szerint az idézet a 88. ütemben kezdődik. Ez a hiányzó rész legelső üteme; ilyen módon a *Pelléas*-részlet nem jelenik meg a vázlatban. Ennek az érdekes egybeesésnek csupán a közelmúltban szentelt figyelmet a *Bartók-összkiadás* vonósnégyeskötete.[9] A közreadók szerint az, hogy ez a részlet nem szerepel a vázlatban, megerősíti Bónis észrevételét. De még akkor is, ha nyitva hagyjuk azt a kérdést, hogy ez a szakasz mennyire tekinthető idézetnek, kézenfekvő feltételeznünk, hogy az üresen hagyott terület összefügg azzal a ténnyel, hogy Bartók itt a *Pelléas*ra utalt.[10]

Interpretation of the Finale of Bartók's 'Concerto for Orchestra'", *Studia Musicologica* 36/3–4. (1995), 461–476. A 4. vonósnégyes V. tételének esetében azonban nem zárható ki az sem, hogy a formai terv másodlagos fontosságú volt a tétel alapvető koncepciójához képest, amely nem a formai szerkezetet, hanem a zenei folyamatot határozta meg.

5 BBA, BAN 494a-b, folio 1^{v}. A forrást már Lampert Vera leírta és publikálta fakszimilével kísért cikkében: ld. Lampert: *Bartók's Skizzen*. (A fakszimile a cikket tartalmazó kötet végén található.)
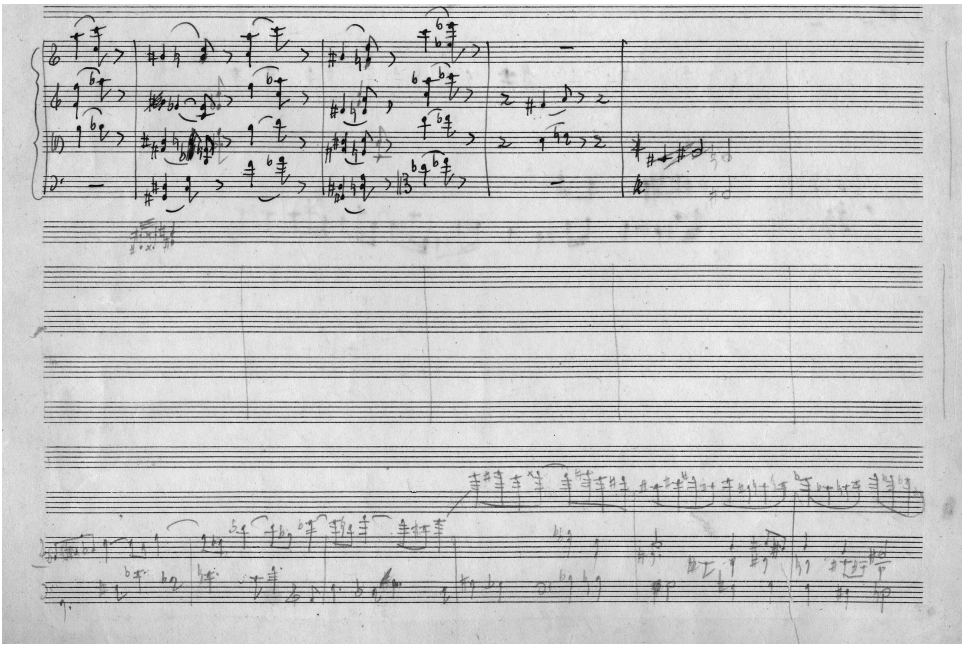
6 Megjegyzendő, hogy ezt a vázlatot Bartók a végleges változathoz képest mindvégig megfelezett hangjegyértékekkel jegyezte le; ezért a vázlat fél kottája a végleges változat egész kottájának felel meg. Az ütemmutató ugyanakkor mindkét esetben 4/4. Következésképpen az ütemek száma a vázlatban és a végleges változatban eltér egymástól. Ez utóbbi viszont ismeretlen okból egy ütemmel rövidebb.

7 A ritmika nem felel meg pontosan a végleges változatnak. A vázlatban a két szólam együtt mozog, a végleges változatban viszont a brácsa később csatlakozik a cselló szólamához. Az effajta eltérés azzal magyarázható, hogy Bartók ezeket a hangpárokat csak emlékeztetőnek szánta.

8 Ferenc Bónis: „Quotations in Bartók's Music. A Contribution to Bartók's Psychology of Composition", *Studia Musicologica* 5/1. (1963), 371. A Bartók-vonósnégyes és a Debussy-opera összefüggését azonban újabban megkérdőjelezték: Tornyai Péter: „Idézi-e Bartók Mélisande halálát a 2. vonósnégyesben? Kísérlet egy bő fél évszázados pontatlanság korrekciójára", *Magyar Zene* 58/2. (2020. május), 230–237.

9 Somfai–Németh (eds.): *String Quartets (1)*.

10 Több probléma is felmerül e szakasz idézetstátusával kapcsolatban. Először is csupán az első öt ütem (a nyomtatott partitúrában a 88–92. ü.) dallama felel meg nagyjából a *Pelléas*nak. Így tehát lehetséges,



1. fakszimile. A 2. vonósnégyes III. tételének autográfja (BBA, BAN 494a–b, fol. 1v, 4–6. szisztéma)

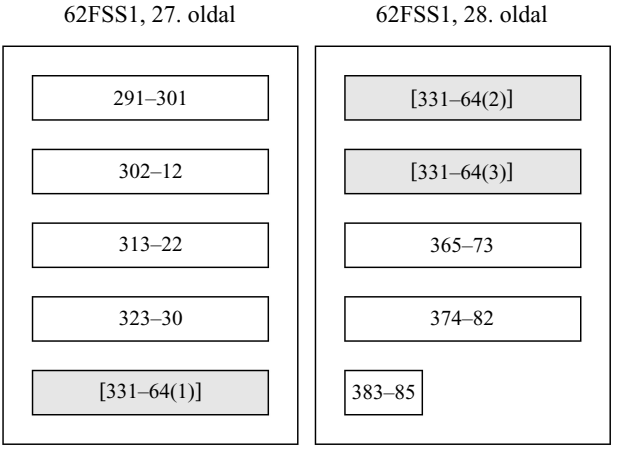
A-2: Nagyobb üres terület (4. vonósnégyes, V. tétel)

Sokkal nagyobb üres terület található a 4. vonósnégyes (BB 95, 1928) V. tételének fogalmazványában, kevéssel a befejezés előtt.[11] Az üres terület a 27. oldal alján és a 28. tetején található (*1. ábra* a 166. oldalon), és három üres szisztémából áll (egy a 27., kettő a 28. oldalon).[12] Ezt követően Bartók a fogalmazványt a 28. oldal 3.

hogy Bartók nem egyszerűen idézett a *Pelléas*ból, hanem annak alapján saját, a *Pelléas*ból vett elemeket tartalmazó zenét szándékozott írni. Emellett elképzelhető az is, hogy nem csupán a szóban forgó részlet, hanem a tételnek legalább egy része is összefügg a *Pelléas*szal: Tornyai például felveti annak lehetőségét, hogy a vonósnégyes egymáshoz kapcsolódó nagytercei (pl. a 68., 72. stb. ütemben) és a *Pelléas* között összefüggés van; ld. Tornyai: *Idézi-e Bartók…*, 233–236. Ha az említett szakaszt tekintjük az egyetlen idézetnek, az elhomályosíthatja további elemeknek a *Pelléas*szal való kapcsolatát.

11 A 4. vonósnégyes eredeti autográfja jelenleg a baseli Paul Sacher Stiftung (CH-Bps) Bartók-gyűjteményében (a továbbiakban: PSS) található, 62FSS1 jelzettel (korábban Bartók Péter tulajdona; fotokópiája a budapesti Bartók Archívumban). A PSS Bartók-autográfjain esetenként többféle lapszámozás is található, közülük a legfontosabb kettő a következő: (1) a zeneszerző saját kézzel írt, végig nem vitt lapszámozása, illetve (2) egy csaknem teljesen végigvitt, rápecsételt lapszámozás, amelyet a korábbi New York-i Bartók Archívum munkatársai készítettek. A jobb eligazodás kedvéért e cikk csupán az utóbbira hivatkozik. Megjegyzendő, hogy ez a lapszámozás nem mindig követi az oldalak valóságos sorrendjét; emiatt egy bifólió négy oldala nem feltétlenül van folyamatosan számozva.

12 Bartók a 27. oldalon tulajdonképpen öt kottasort hagyott üresen anélkül, hogy szisztémává kapcsolta volna össze őket, ellentétben a 28. oldal két üres szisztémájával, ahol mindkét szisztéma kezdetét kapcsokkal fogta össze. Mindazonáltal nyilvánvaló, hogy a 27. oldal öt kottasorát is egy teljes szisztémának szánta, egy kottasor szokásos üresen hagyásával a szomszédos szisztémák között.



1. ábra. A 4. vonósnégyes V. tétel fogalmazványának tartalma (62FSS1, 27–28. oldal; az üresen hagyott részt szürke háttér jelzi)

szisztémájának elején folytatta. A kinyomtatott változat szerint a hiányzó szakasz a 331–364. ütemnek felel meg.[13]

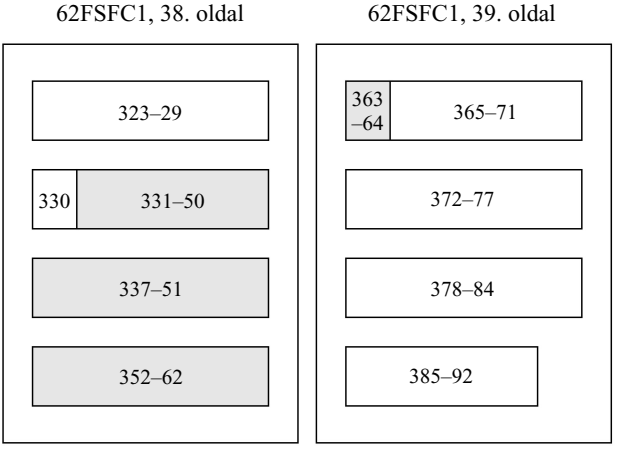
Ez az eset lényegesen különbözik az előzőtől (A-1). A 2. vonósnégyesben Bartók egy új, végül üresen hagyott szakasznak csupán az első hangját jelezte, és a vázlatot a kihagyott ütemek folytatásaként vitte tovább. Ebben az esetben viszont a komponálást anélkül szakította meg, hogy határozott lezáráshoz érkezett volna; majd néhány szisztéma kihagyása után új kezdés megkomponálásába fogott. Ez esetben az üres terület közvetlen filológiai bizonyítéka lehetne egy egyébként gyakori felismerésnek: annak, hogy egy kompozíciónak több fontos szerkezeti csomópontja van, ahonnan kiindulva a zeneszerzők meg tudnak írni egy új formarészt úgy, hogy átvezető szakaszt komponálnak hozzá. Ez azonban a Bartók folyamatfogalmazványát tanulmányozó kutató kevésbé valószínűsíthető benyomásai, következtetései közé tartozik, amelyet csak alapos vizsgálat igazolhatna.

A két eset közös jellemzője lehet, hogy a hiányzó rész egyik esetben sem tartalmaz Bartók számára alapvetően új anyagot. Ebben az esetben nem idézetről van szó, hanem arról, hogy újjászervezte azt az anyagot, amelyet a tétel egy korábbi pontján felhasznált, tudniillik a 99–148. ütemet, amely lényegében megfelel a kihagyott 34 ütemnek, az anyagok azonban más sorrendben szólalnak meg. Figyelemre méltó, hogy Bartók szemmel láthatóan nem véletlenszerűen hagyott üresen területeket. A 27–28. oldal három üres szisztémája elég helyet biztosított a hiányzó 34 ütem számára. És valóban, ez a 34 ütem majdnem pontosan három szisztémát foglal el a tisztázati példány 38–39. oldalán *(2. ábra)*.[14]

---

13 Erről az üres területről már Somfai említést tett: „Az V. tétel két bifóliót foglal el […]; ez egy folyamatfogalmazvány számos rövidített jelöléssel, és az utolsó oldalon a struktúrát jelző üres területekkel." Ld. László Somfai: „Bartók and the Paper-Studies. The Case of String Quartet no. 4", *Hungarian Music Quarterly* 1/1. (1989), 10.

14 A tisztázat jelenleg a PSS-ben található, jelzete 62FSFC1 (fotokópia a budapesti Bartók Archívumban).



2. ábra. A 4. vonósnégyes V. tétel autográf tisztázatának tartalma (62FSFC1, 38–39. oldal; a fogalmazványból hiányzó ütemeknek megfelelő területet szürke háttér jelzi)

Létezik azonban egy alternatív magyarázat is. Mint említettem, a kihagyott rész nagyjából megfelel a 99–148. ütemnek. Ezek az ütemek a fogalmazvány 23–24. oldalán találhatók. Bartók ismételten átdolgozta ezt a részt: sokat törölt, és sok betoldást írt be ide, a kvintakkordokat tartalmazó részt (a nyomtatott partitúra 121–148. ütemét) pedig átírta, ezért nehéz pontosan megállapítani, hogy ez a szakasz mennyi helyet vesz igénybe. Mégis, ha csupán a végleges ütemeket számoljuk és eltekintünk az oldalon található üres területre írt betoldásoktól, akkor ez a szakasz is három szisztémának megfelelő helyet foglal el (*3. ábra* a 168. oldalon). Ez azt jelenti, hogy nem szükséges feltételezni, hogy Bartók pontosan elgondolta volna a kihagyott rész tartalmát; visszaemlékezhetett arra, mekkora területre volt szüksége a megfelelő ütemek lejegyzéséhez a tétel korábbi részében, és nagyjából ugyanennyi helyet hagyott ki azzal, hogy majd később betöltse.[15]

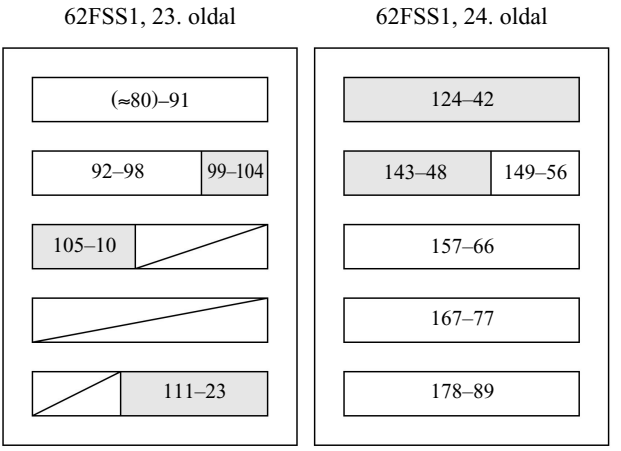
A-3: Üres terület, amelyet felülragasztások fednek le (5. vonósnégyes, III. tétel)

Ezt az esetet több szempontból is rendhagyónak tekinthetjük. Először is a fogalmazványoldalon lévő üres terület le lett fedve két felülragasztással, amelyek a végleges változatot tartalmazzák. Másodszor annak ellenére, hogy a háromféle papírra (a teljes kottalapra és a két felülragasztásra) írt zenei anyag nyilvánvalóan nem folyamatos, lehetséges, hogy többé-kevésbé folyamatosan lett lejegyezve. Az üres terület megléte azonban arra utal, hogy Bartóknak valamiféle kompozíciós problémával kellett szembenéznie.

Az üres terület az 5. vonósnégyes (BB110, 1934) III. tételének 58–76. ütemét tartalmazó 25. oldal felső felében található.[16] Itt nyolc üres kottasort találunk,

15 Nyitott kérdés a mélyreható változtatások és a 27–28. oldalon kihagyott terület kronológiai viszonya. Természetesen lehetséges, hogy azok a változtatások, amelyeket Bartók nem a szisztémába, hanem az üres helyekre (vagyis a szisztémák közti üres kottasorokba vagy a margóra) írt, lényegesen későbbiek.

16 A tisztázat jelenleg a PSS-ben található, jelzete 71FSS1 (fotokópia a budapesti Bartók Archívumban).



3. ábra. A 4. vonósnégyes V. tétel fogalmazványának tartalma (62FSS1, 23–24. oldal; a fogalmazványban hiányzó résznek megfelelő területet szürke háttér jelzi)

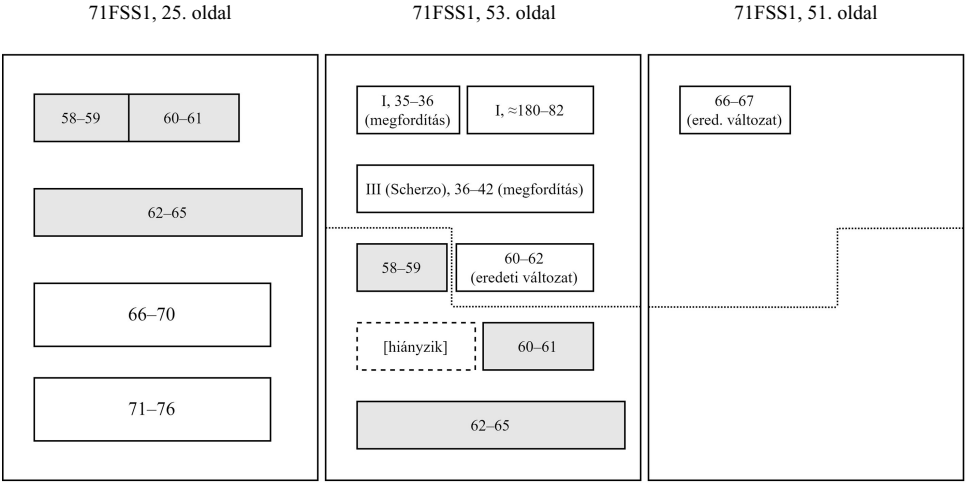
amelyekre Bartók később két papírdarabot ragasztott *(4. ábra)*. A felülragasztások az 58–65. ütemet tartalmazzák, mégpedig egy kisebb az első két ütemet (azaz az 58–59. ütemet), egy nagyobb pedig a többit (a 60–65. ütemet). A felülragasztások után a kottaszöveg a 66. ütemmel folytatódik.

Ezek az ütemek azonban eredetileg folyamatos kottaszöveget alkothattak egy önálló fólión, amelyet Bartók később legalább három részre vágott szét. A fólió legnagyobb részére, nagyjából egy fél kottalapra (amelynek az alsó fele hiányzik), az 51-es és 53-as lapszámot pecsételték, a papír két további darabját pedig a 25. oldalra ragasztották fel. Megjegyzendő, hogy ennek a fóliónak a papírfajtája (24 soros kottapapír) különbözik a folyamatfogalmazvány törzsének 18 soros kottapapírjától.[17] Az 5. vonósnégyes komponálása során Bartók a 24 soros kottapapírt főleg vázlatok és későbbi betoldások céljára használta; így a mostani 53. oldal tartalmazza az I. és a III. tétel különféle vázlatait.[18]

Bartók az 58. skk. ütemeit eredetileg kétféle változatban jegyezte le az eredeti, teljes 53. oldalon. Az egyiket egy nem teljes, előzetes vázlatnak tekinthetjük; ez a vázlat a mostani töredékes 53. oldal aljára került, az első két ütem kivételével, amelyeket Bartók kivágott, és a fogalmazvány végleges változatának részeként használt fel. A másik lényegében folyamatfogalmazvány, amely eredetileg a fólió másik oldalán, az 51. oldalon folytatódhatott. Ez az oldal egyébként tartalmazza

17 A papírfajták részletes leírását ld. itt: Somfai–Németh–Nakahara (eds.): *String Quartets (2)*.

18 A fogalmazvány (71FSS1) a 24 soros kottapapír négy fólióját tartalmazza (összesen nyolc oldalt: a 34., 50–51., 53–54., 62., 64. és egy üres oldalt). A 34. oldaltól eltekintve, amely az V. tétel fogalmazványának végleges változatát tartalmazza, az összes többi oldalon előzetes vagy részvázlatok találhatók, amelyek a folyamatfogalmazvány végleges változatának alapjául szolgáltak. Ld. még a C-2 eset vizsgálatát.



4. ábra. Az 5. vonósnégyes III. tétel fogalmazványának tartalma (71FSS1, 25., 53., 51. oldal, a felülragasztásokkal összefüggő részt szürke háttér jelzi)

annak a 66. ütemnek egy korábbi formáját, amely a 25. oldal felülragasztásainak kottaszövegét folytatja.

A felülragasztások meglétének legegyszerűbb magyarázata az lenne, hogy Bartók valamiért az 58–65. ütem felvázolását nem a folyamatfogalmazvány törzséhez tartozó 25. oldalra, hanem az 53. oldalra tervezte. Ezt követően döntött úgy, hogy ezt a részt nem egyszerűen bemásolja, hanem időnyerés céljából kivág két darabot az 53. oldalból, és odaragasztja őket a 25. oldalra, majd a folytatást a 25. oldalon vázolta fel, esetleg egy olyan előzetes vázlat alapján, amely az 51. oldalon volt. Ez kivételes kompozíciós folyamatnak tekinthető Bartók műhelyében, mivel az ilyen felülragasztásokat rendszerint több ütem utólagos megváltoztatására használta.[19] A kivételes jelleg azonban azzal az életrajzi adattal is magyarázható, hogy Bartók az 5. vonósnégyest sietve, egyetlen hónap, tehát igen rövid idő alatt komponálta, hogy tartani tudja a határidőt.[20] Ez az egyszerű magyarázat azt jelenti, hogy az üres terület kissé megtévesztő, mert nem feltétlenül jelenti azt, hogy Bartók a komponálás során átugrott egyes szisztémákat. Azt azonban mégis valószínűsíti, hogy

19 Bartók többek között a *Mikrokosmos* több kéziratában is alkalmazott felülragasztást abból a célból, hogy könnyen olvasható verziókat hozzon létre előadási, illetve kiadási célokra. Ld. pl. Yusuke Nakahara: *Genesis and the „Spirit" of Bartók's Mikrokosmos*. PhD disszertáció. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2020, 99–100.

20 Az 5. vonósnégyes megírására Elizabeth Sprague Coolidge 1934 júniusában kérte fel Bartókot; a mű befejezésének határideje ugyanazon év decembere volt. Bartóknak azonban a szokásos módon csak a nyári vakáció alatt volt ideje a komponálásra; vagyis csupán egy hónap állt rendelkezésére. A határidővel kapcsolatban ld. Carl Engel Bartókhoz írt 1934. június 4-i levelét (PSS, PB, BB–LIBCONGR; fotokópia a budapesti Bartók Archívumban); a mű keletkezéséről ld. még: Somfai–Németh (eds.): *String Quartets (1);* 1934 nyarának zsúfolt programjáról, amely csupán egy hónapot hagyott Bartóknak a komponálásra, ld. a 70* oldalt.

az 58. skk. ütemek megkomponálása különleges figyelmet igényelt, és ezért döntött úgy Bartók, hogy ezt a szakaszt külön lapon írja meg.

Ennek több oka is lehetett. A legvalószínűbb közülük, hogy szükségét érezte annak, hogy ehhez a szakaszhoz előzetes vázlatot készítsen. Kompozíciós szempontból ez a szakasz könnyen és mechanikusan kidolgozható mint egy olyan ellenmozgásos kromatikus kettőskánon, amelyben a felső és az alsó szólam felfelé, illetve lefelé mozog.[21] Gyakorlati szempontból azonban nehéznek bizonyulhat egy ellenmozgású szólam megírása.[22] Ráadásul a sok módosítójel további nehézséget jelenthetett, többek között a négy szólam hangjainak vertikális egymáshoz igazításában.[23]

Mindennek ellenére is feltehető egy megszakítás az 58–65. és a 66. skk. ütemek között, a 25. oldal felülragasztásán ugyanis két szokatlan dolog figyelhető meg. Egyrészt a második szisztéma utolsó üteme részben a margóba nyúló, kézzel megrajzolt vonalrendszerre került *(2. fakszimile)*, mintha a következő szisztéma elején már lett volna valami más (azaz, konkrétan, az 51. oldal kezdete).[24]

Másrészt a zenei szöveg eredetileg nem kapcsolódott össze varratmentesen a 65. és a 66. ütem között, sem az előzetes változatban, az 51. oldalon, sem pedig a 25. oldal eredeti rétegében (*1a kotta* a 172. oldalon). Az első hegedű az 58. és a 66. ütem között több mint két oktávot emelkedik, *cisz'*-től *e'''*-ig, de az *e'''* mint a menet végpontja és legmagasabb hangja, eredetileg csak nyolcad értékű volt, és azonnal leereszkedett a *h'* hangig. Ez a dallam szempontjából túlságosan hirtelen történik, és nem hangzik kielégítően. Bartók úgy javított ezen az átmeneten, hogy felcserélte a két hegedűszólamot, és az első hegedűnek kitartott *e'''* hangot írt elő (*1b kotta* a 172. oldalon).[25] Ez a változtatás azt valószínűsíti, hogy a 66. ütem az
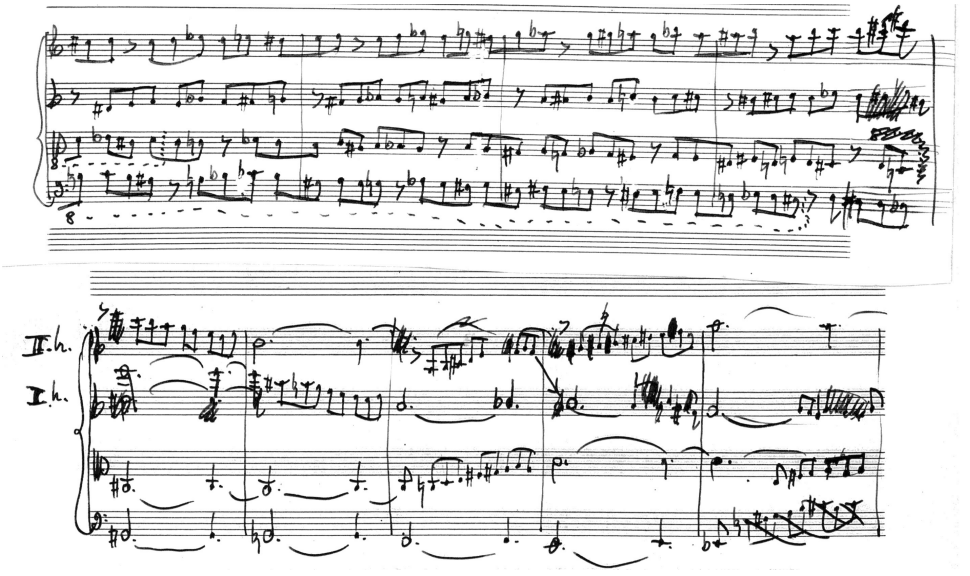
21 A nyomtatott partitúrában a csellószólam valamelyest eltér a szigorú kánontól: a 60. ütemben az első három hang *disz–e–f, f–e–disz* helyett (vagyis a dallam nem ereszkedik, hanem emelkedik; ld. még a 62. és 64. ütemet). Ez azonban tudatos változtatás Bartók részéről. A beavatkozás nyomai megfigyelhetők a 25. oldalon.

22 Ehhez hasonló esetnek tekinthető, hogy Bartók előzetes vázlatokat készített az I. tétel bizonyos szakaszaihoz, ahol a tétel egy korábbi része inverz formában jelenik meg (ld. 54–53. és 53. oldal; itt az 53. és 54. oldal azért szerepel fordított sorrendben, mert a kottaszöveg az 54. oldal után az 53.-on folytatódik).

23 Érdemes megfigyelni, hogy az 53. oldal előzetes vázlatának egy részében Bartók függőleges vonalakkal aprólékos gondossággal kijelölte a négy szólam vertikális elrendezését. A lejegyzés nehézségét hangsúlyozza az is, hogy a második hegedű szólamában található egy valószínű elírás: itt a szólamot feltehetőleg hibásan írta le, kifelejtve egy nyolcad értékű hangot; ennek következtében a harmadik és a negyedik ütem jelentős része jobbra tolódott.

24 A margóra kézzel rajzolt rasztrál beiktatása nem tekinthető erős bizonyítéknak, mivel Bartók esetenként akkor is így járt el, amikor egy szisztéma végén nem akarta megszakítani az ütemet. Ha azonban figyelembe vesszük, hogy a rasztrálok megrajzolása eléggé időigényes feladat, lehet, hogy nem tett volna így, ha lett volna hely a következő sor elején, különösen olyankor, amikor meglehetősen szűkösen volt ideje a komponálásra.

25 A szólamok felcserélése rendszerint egy rövid szakasz „újrahangszerelésével" függ össze. Ld. pl. az 5. vonósnégyes fogalmazványának 41. oldalát (V. tétel, 411. skk. ü.), ahol a felső két szólam valamilyen okból felcserélődik, valószínűleg azért, hogy az első hegedű játsszon magasabb regiszterben. Mégis vannak olyan szólamcserék, melyek a szabálytalan sorrendben történő komponálás bizonyítékául szolgálhatnak.



2. fakszimile. Az 5. vonósnégyes III. tételének fogalmazványa (71FSS1, 25. oldal, 2–3. szisztéma)
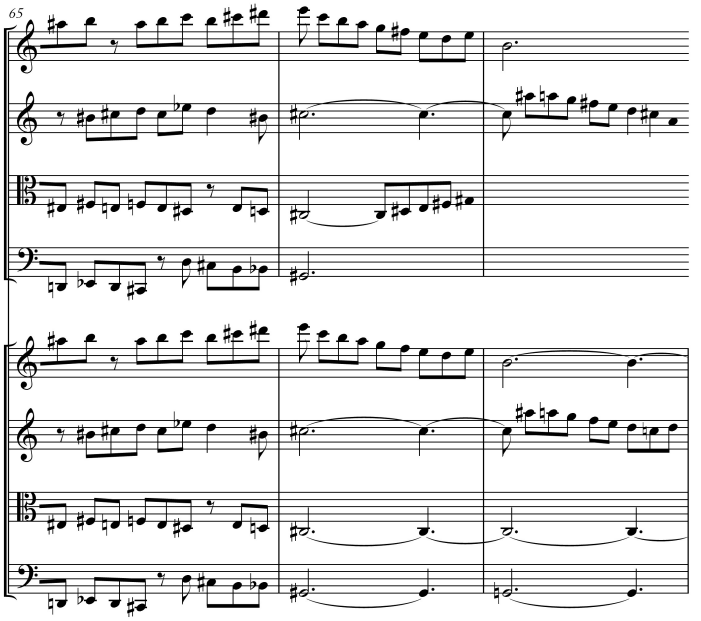
előző ütemek előtt keletkezett, és valamiféle kompozíciós „könyvjelzőként" szolgált, ahová az előző ütemeknek meg kellett érkezniük. Ebben a fázisban azonban Bartók nem foglalkozott még a szólamok belső dallamvezetési logikájával.

(B) kategória: szokatlan üres terület az autográfban
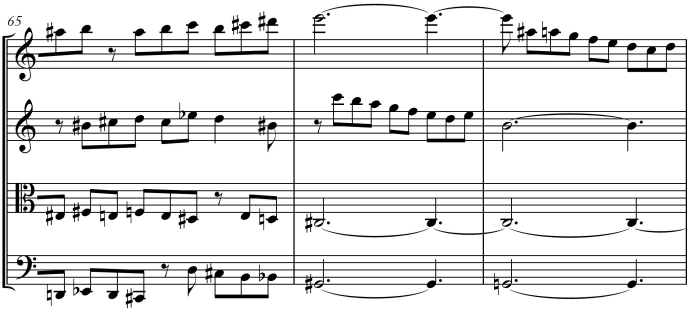
B-0: Fölösleges üres terület egy betoldás végén (5. vonósnégyes, III. tétel)

A megvizsgált esetek némelyike (A-1 és A-2) azt mutatta, hogy bár amikor kihagyott szisztémákat, Bartók majdnem teljesen pontosan meg tudta becsülni a szükséges terület nagyságát, időnként, úgy látszik, több helyet hagyott ki annál, mint amennyire végül szüksége volt; ezért kéziratainak egyes lapjain szokatlan üres területek maradtak. Noha nem mindig könnyű annak eldöntése, hogy egy ütem egy részének a margóra kézzel rajzolt rasztrálokra történő lejegyzése a következő szisztéma elején mutatkozó helyhiánynak tulajdonítható-e (ld. az A-3 esetet), vagy pedig nincs különösebb oka, az üres terület jelenléte könnyen észrevehető.[26]

26 A margóra történő lejegyzés interpretációjának nehézségéről ld. a 2. hegedűverseny fogalmazványának egyik oldalát (PB 76VPS1, 1. oldal); ennek fakszimiléje megtalálható Somfai egyik cikkében: Somfai László: „Diplomatikus átírás vagy kommentált fakszimile-közreadás? *A Bartók Összkiadás módszertani dilemmái*". In: uő: *Kottakép és műalkotás,* 323–338. Somfai felhívja az olvasó figyelmét arra, hogy a szólóhegedű margóra írt szakasza nem utólagos gondolat, és nem is későbbi betoldás, mert létezik egy olyan előzetes vázlat, amely már tartalmazza a hegedűtémát.



1a kotta. Az 5. vonósnégyes III. tétel fogalmazványának átírása a 71FSS1 jelzetű forrás 25. és 51. oldalából, az eredeti forma. A fölső szisztéma: a 25. és 51. oldalból, az alsó szisztéma: a 25. oldalból



1b kotta. Az 5. vonósnégyes III. tétel fogalmazványának átírása a 71FSS1 jelzetű forrás 25. oldalából, a végleges forma

Mielőtt szemügyre vennénk ezt a szokatlan üres területet, röviden megvizsgáljuk azt a területet az anyag végén, amely a folyamatfogalmazvány egy részének helyére került a komponálás kései stádiumában. A csere jelensége analógnak tekinthető az üres terület kitöltésével, miután az illető rész mindkét esetben későbbi a folyamatfogalmazvány őt körülvevő részénél. Egy lehetséges különbség abban áll, hogy Bartók a kicserélt szakaszt a folyamatfogalmazvány törzsanyagától független helyre jegyezte le (általában egy külön kottalapra), ahol nem korlátozta helyszűke.

Az 5. vonósnégyes fogalmazványa számos betoldást tartalmaz, bizonyára a sietős kompozíciós munka következtében.[27] Ezt a 23. oldal példázhatja. Ez tartalmazza a 22. oldal utolsó ütemének és a 24. oldal jelentős részének jóval később kicserélt változatát (*5. ábra* a 174. oldalon).[28] A 24. oldal tartalmát az utolsó szisztéma kivételével Bartók a 23. oldaléval cserélte fel.[29]

Látható, hogy Bartók nem használt fel minden helyet a 23. oldalon; az utolsó szisztéma mintegy egyharmadát üresen hagyta.[30]

B–1: A „lágyrész" és az ismétlés problémája (5. vonósnégyes, III. tétel)[31]

A folyamatfogalmazvány szokatlan üres területeinek némelyike nyilvánvalóan az úgynevezett „lágyrésszel", Bartók zenéjének egy jellegzetes jelenségével függ össze.[32] Tudjuk, hogy a zeneszerző nem mindig ragaszkodott szigorúan a megismételt ütemek számához sem a komponálás, sem pedig zongoraműveinek előadása során.[33] Ilyen megismételt ütemek rendszerint tempóbeli és/vagy dinamikai vál-

27 Az 5. vonósnégyes keletkezéséről ld. a 20. lábjegyzetet.

28 A 25. oldalon (a 24. oldal hátoldalán), valamint a 22. és a 26. oldalon (a 24–25. oldalt tartalmazó lap szomszédos oldalain) látható rozsdamaradványokból ítélve valószínűnek tűnik, hogy a 23. oldal rá volt tűzve a 24. oldalra. Fontos körülmény, hogy a 24. oldalon kétféle folyamatfogalmazvány található. Az egyik, egy félbehagyott fogalmazvány, amely a Scherzo da capo eredeti változatához tartozik, az oldal elején kezdődik, és egy teljes szisztémát és a következőnek mintegy kétharmadát foglalja el. A másik a Scherzo da capo végleges változatának része; ez közvetlenül követi a félbehagyott fogalmazványt, és az oldal aljáig tart.

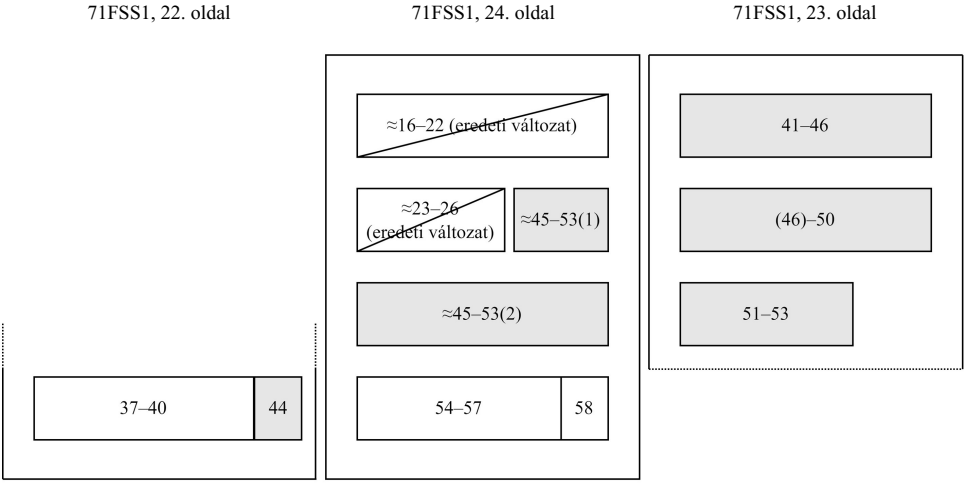
29 Megjegyzendő, hogy Bartók nem húzta ki a 24. oldal lecserélt részét. Figyelembe véve, hogy ő maga nem adott lapszámot a 23. oldalnak, valószínű, hogy ez a csere a fogalmazványkészítés legutolsó pillanatában történt. Az is lehetséges továbbá, hogy ezt a cserét Bartók a tisztázat készítésekor hajtotta végre, amikor már nem volt szükség rá, hogy az elvetett részt a saját tájékozódása kedvéért törölje, illetve hogy az új fogalmazványoldalt lapszámmal lássa el. Előfordul azonban ennek az ellenkezője is: egy másik (a 29.) oldal tartalmaz egy cserét, ám ezen az oldalon van egy eligazító megjegyzés („27. laphoz"; lényeges, hogy ez Bartók saját lapszámozására vonatkozik, és az ő 27-es lapszáma a jelenlegi 28. oldalon látható). A 28. oldalon a lecserélt szakasz végül ki lett húzva, majd egy utalás is odakerült arról, hogy hol található a végleges változat. A forrás lapszámozásának kérdéséről ld. Somfai–Németh–Nakahara (eds.): *String Quartets (2)*.

30 Az 5. vonósnégyes fogalmazványában további példákat is találunk, pl. a 20., 21. és 37. oldalon. Ezek mindegyikén előfordul a folyamatfogalmazvány anyagának kicserélése.

31 Cikkemben e tétel aszimmetrikus metrumára időnként egy Bartók által használt, autentikus kifejezéssel „bolgár ritmusként" hivatkozom; ld. a következő tanulmányát: „Az úgynevezett bolgár ritmus". In: *Bartók Béla írásai,* III.: *Írások a népzenéről és a népzenekutatásról,* I. Szerk. Lampert Vera–Révész Dorrit. Budapest: Editio Musica Budapest, 1999, 329–335. A mai népzenetudomány viszont inkább az „aksak" kifejezést használja „bolgár ritmus" helyett, Timothy Rice pedig a pontosabb bolgár „metrum" kifejezést ajánlja „ritmus" helyett; ld. Timothy Rice: „Béla Bartók and Bulgarian Rhythm". In: *Bartók Perspectives.* Ed. Elliott Antokoletz et al. Oxford: Oxford University Press, 2000, 197.

32 A „lágyrész" terminusról ld. Somfai: *Bartók Béla kompozíciós módszere,* 287. Somfai magyarázata szerint „[l]eginkább a forma 'lágy' részeiben – egy-egy figura ismételgetésekor, két téma között, a kódában – Bartók néha a kottabelinél több, vagy kevesebb zenét játszott."

33 Bartóknak ezt a szokását valószínűleg a *Mikrokosmos* 153. száma (a *Hat tánc bolgár ritmusban* 6. darabja) érzékelteti legjobban. Ez a darab hat olyan ütemet tartalmaz, amely kizárólag repetált hangokból áll (69–74. ü.). Bartók egyébként fokozatosan növelte egyről hatra az ütem ismétléseinek számát. Ennek ellenére úgy fest, hogy koncertjein nem követte szó szerint a kinyomtatott kottát, mivel a felvételen az ütemet hat helyett ötször játssza el. A részletekről ld.: Nakahara (ed.): *Mikrokosmos (2)*.



5. ábra. Az 5. vonósnégyes III. tétele fogalmazványának tartalma (71FSS1, 22., 24. és 23. oldal, a csere által érintett részeket szürke háttér jelzi)
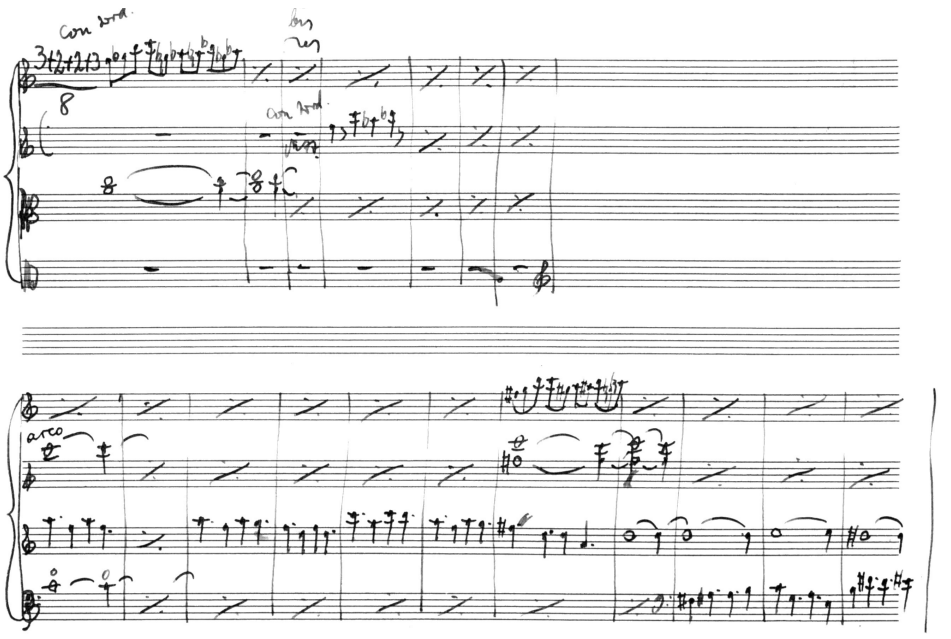
tással jártak együtt. Szerepük az, hogy megteremtsék a megfelelő teret két fontosabb szakasz vagy frázis között, s e célból az ütemek száma rugalmasan változhat a sima átmenet elérése végett. A megismételt ütemek pontos száma tehát kevésbé lehet fontos.[34]

Az 5. vonósnégyes fogalmazványának egyik oldala tartalmaz egy „lágyrésszel" kapcsolatos üres területet. A terület a III. tétel Triójának kezdetén található. A 19. oldalon az első szisztéma utolsó harmada maradt üresen *(3. fakszimile)*. Ez szokatlannak számít a folyamatfogalmazványon belül, mivel ilyen üres területek általában a kicserélt szakasz vagy betoldás végén jelennek meg (ld. a B-0 esetet).[35] Ebben az esetben azonban az üres terület oka az lehetett, hogy amikor Bartók az első szisztémát írni kezdte, még nem határozta meg pontosan az ütemek számát.

Az első szisztéma jelenleg az 1–8. ütemet tartalmazza, a következő ütemek pedig a következő szisztéma elején folytatódnak. Ez a nyolc ütem átmenetet képez a Scherzo főrésze és a Trió között. A nyolc ütem két szakaszra bontható: az első rész (1–4. ü.) kétszólamú, az első hegedű gyors ostinatója és a brácsa kitartott kéthangos akkordja alkotja; a második részben (5–8. ü.) csatlakozik hozzájuk a második hegedű, amely azáltal hangsúlyozza a szakasz $\frac{3+2+2+3}{8}$ metrumát, hogy kettőzi az egyes ütések elején az első hegedű által játszott hangot.

34 Ld. egyebek között a szokatlan *„rep. ad libitum"* utasítást a *Mikrokosmos* 103. számának *(Moll és dúr)* 37–38. ütemében, ahol a két ütem ismétléseinek száma az előadóra van bízva. Ehhez hasonló eset a *Szabadban* szvit (BB 89, 1926) „Musettes" tételének 80. üteme, amelynek második ütéséhez Bartók ezt a megjegyzést fűzte: *„due o tre volte ad lib."*).

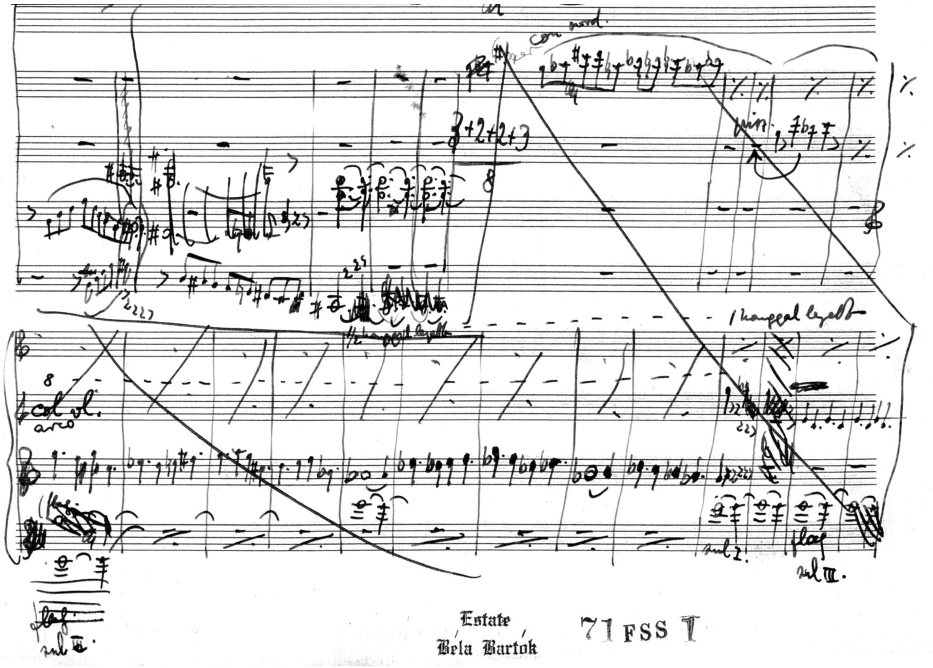
35 A 19. oldal egyébként a Trió revideált formáját tartalmazza; emiatt ennek az oldalnak a funkciója a Trió eredeti verziójának (18., 67. és további oldalak) „helyettesítése", ahogy azt a B-0 eset tárgyalása során láttuk. Ez azonban nem érinti a 19. oldal első és második szisztémájának viszonyát. Ezek a szisztémák folytatólagosnak vannak szánva, tekintet nélkül az üres részre az első szisztéma végén.



3. fakszimile. Az 5. vonósnégyes III. tételének fogalmazványa (71FSS1, 19. oldal, 1–2. szisztéma)

Tekintetbe véve, hogy az első szisztéma csupán hét kiírt ütemet tartalmaz, amelyek közül a harmadiknak a megismétlésére a *„bis”* szöveges utasítás vonatkozik, valószínű, hogy az első szisztéma eredetileg csak 3 + 3 átvezető ütemet tartalmazott (azaz az utolsó, hetedik ütem utólagos hozzátétel lehet). Az átvezető szakasz meghosszabbítása még korábbra, az átmenetnek a 18. oldalon, a harmadik szisztéma második felében található korai változatára megy vissza (*4. fakszimile* a 176. oldalon). Miután ez a verzió a Trió korai változatához tartozik, vannak bizonyos különbségek, de maga az átvezetésfunkció megegyezik a végleges verzióéval.[36] Ez a korábbi változat szemmel láthatóan hat ütemből áll, bizonyos azonban, hogy eredetileg csak ötütemes volt (a margón jobboldalt egy ismétlést előíró ·/· jel szerepel, és a brácsaszólam szükséges kulcsváltása már korábban ki van írva).

36 Mivel a Trió eredeti változata eltérő tonalitású, az ostinato szakasz egy egész hanggal magasabb, mint a végleges változatban. Lényeges körülménynek kell tartanunk, hogy az eredeti Trióból teljesen hiányzott az a tartott kettőshangzat, amely az ostinato szakasszal együtt jellegzetes bartóki dúr-moll akkordot hoz létre. Érdemes itt röviden utalni Marcia Beach egy állítására. Szerinte az *f* tonalitásra utaló *c''/a'* kettőshangzat már ott volt a Scherzo szakasz végén is, megelőzve az eredeti Triót; később azután a kettőshangzat tette indokolttá a Trió tonalitásának megváltoztatását *g*-ből *f*-be; ld. Marcia Beach: Bartók's Fifth String Quartet. Studies in Genesis and Structure. PhD dissz. Rochester, NY: Eastman School of Music, 1988, 68–69. és 72. Meg kell azonban említenünk, hogy a Scherzo utolsó három ütemében a brácsaszólamban eredetileg egy-egy teljes ütem szünet állt a kettőshangzat helyén, és ezt a változatot követte az eredeti Trió. Vagyis a kettőshangzat nem befolyásolta a revideált Trió tonalitásának megválasztását, hanem megfordítva, a revideált Trió tonalitásával összhangban lett megválasztva és helyére illesztve, hogy lehetővé tegye a sima kapcsolatot a Scherzo és a Trió között.



4. fakszimile. Az 5. vonósnégyes III. tételének fogalmazványa (71FSS1), 18. oldal, 3–4. szisztéma

Arra a kérdésre, hogy Bartók miért növelte folyamatosan az ütemek számát, választ kapunk, ha megvizsgáljuk a Scherzo és a Trió tempójának eltérését (a nyomtatott partitúrában a nyolcad értékre megadott metronómszám 414, illetve 600).[37] Jóllehet a fogalmazvány nem tartalmaz semmilyen tempójelzést, igen valószínű, hogy Bartók az alapérték hosszának megváltoztatásával már accelerandóra gondolt. Ez a változtatás közvetlenül nem nyilvánul meg magában a metrumjelzésben ($\frac{4+2+3}{8}$, illetve $\frac{3+2+2+3}{8}$), miután az csupán azt mutatja, hogy a nyolcadok, az ütem ritmikai alapegységei, hogyan oszlanak el az ütések között. A tematikus anyag alapján azonban világos, hogy a nyolcadhangok a Scherzo főrészében melodikus jellegűek, míg a Trióban csakis gyors ostinato-alakzatokban jelennek meg, s helyettük a (pontozott) negyedek hordozzák a dallamot. Ezért a Triót lényegesen gyorsabbnak kell feltételeznünk, mint a Scherzo főrészét.

A fogalmazványírás során viszont Bartók valószínűleg nem határozta még meg a Scherzo és a Trió pontos tempóarányát. Ez vethette fel a kérdést, hogy az előadónak hány ütemre van szüksége ahhoz, hogy természetes módon valósítsa meg az accelerandót. Először kevesebb ütemre (az első változat eredeti rétege szerint

37 A partitúrában kisebb metronómszámok vannak megadva azért, hogy egy közönséges metronómon beállíthatók legyenek: ♩‿♩‿♩ = 46 és ♩‿♪ = 120. A nyolcadokra átszámított metronómértékek a könnyebb összehasonlíthatóságot szolgálják.

ötre)[38] gondolhatott, majd az ütemek számát fokozatosan nyolcra növelte (mint ahogy a végleges változatban is).[39] Lehetséges, hogy öt ütem elegendő volt számára, amikor egy hasonló menetet eljátszott a zongorán; ám itt alkalmazkodnia kellett egy négy vonósjátékosból álló együtteshez, amelynek esetleg több ütemre lehetett szüksége egy ilyen helyen. E probléma okozhatta, hogy Bartók úgy döntött: nem rögzíti azonnal az átvezető ütemek pontos számát; ehelyett a következő szisztémában kezdte leírni a Trió főrészét, hogy az ütemek számát a későbbiekben még módosíthassa.[40]

B-2: „Lágyrész" egy quasi cadenzán belül (6. vonósnégyes, II. tétel)

A 6. vonósnégyes (BB 119, 1939) fogalmazványában ugyancsak van egy „lágyrésszel" összefüggő üres terület, ennek kontextusa azonban jelentős mértékben különbözik az előbbi esettől.[41] A rövid üres terület (a szisztémának mintegy egynegyede) a 10. oldalon található, a Trió vége (114. skk. ü.) és a főrész visszatérése (122. ü.) között (2. *kotta* a 178. oldalon). A megszakítás előtt mind a négy szólam egy négy hangból álló figurát ismétel párhuzamos mozgásban. A fogalmazványnak ez a része nem tartalmaz előadási utasítást, a zene azonban nyilvánvalóan *quasi cadenza* jellegű, ahogy a nyomtatott kotta előírja (a 115. ütem kezdetén). A tíz negyed értéket tartalmazó, hosszú ütem (a szisztéma második üteme) tipikus cadenzaszakasz.

Ebben az esetben viszont nem csupán az ismétlések száma, hanem az átmenet, tehát a főrész visszatérésének sima előkészítése is problémát jelentett Bartók számára. Ezért lehetséges, hogy először a főrész kezdetét kellett megkomponálnia ahhoz, hogy jobban el tudja tervezni az átmenetet (ld. a B-1 esetet).

B-3: A komponálás fordított sorrendje egy kicserélt szakaszban (5. vonósnégyes, III. tétel)
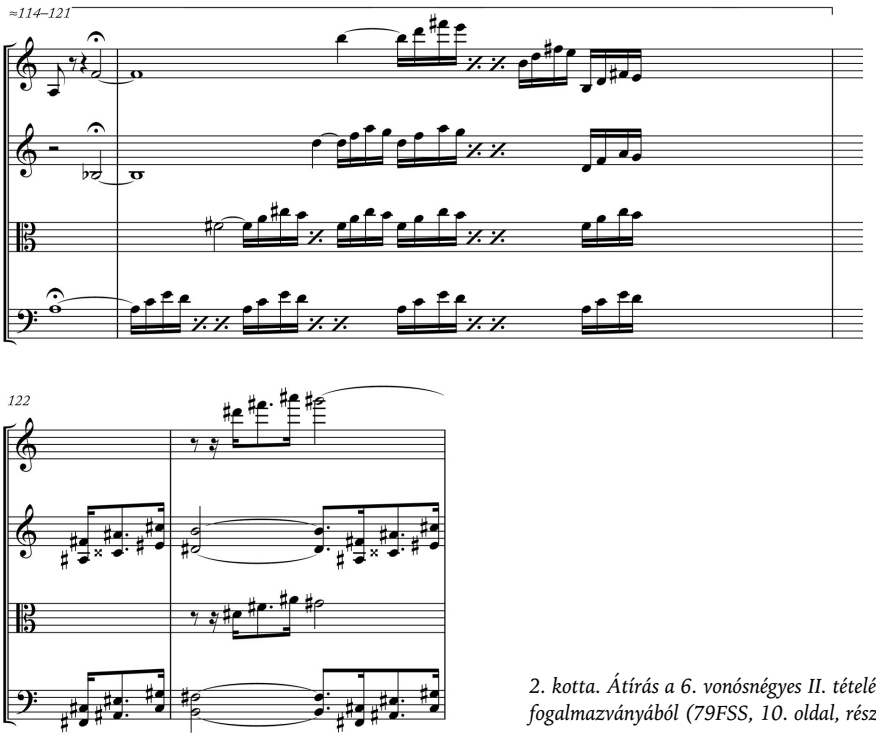
Ismét másféle üres helyet találunk az 5. vonósnégyes III. tételének fogalmazványában. A 23. oldalon van egy egészen rövid üres hely a 2. szisztéma 3. ütemében

38 Az is lehetséges azonban, hogy a Trió kezdetén az átmenetre eredetileg nem öt, hanem csak négy ütemet szánt. A második és harmadik ütem ugyanis túlságosan keskeny, még úgy is, hogy csak a ·/· jelet tartalmazzák. Úgy tűnik, hogy ezeknek az ütemeknek a helyén eredetileg egyetlen ütem állt (együttes szélességük nagyjából megegyezik az ötödik ütemével, amelyben szintén csak egy ·/· jel található). Ha erről van szó, akkor a ·/· jeleket Bartók a fogalmazványkészítés folyamatának egy későbbi pontján írta be.

39 Egy lehetséges alternatív magyarázat az lehet, hogy Bartók úgy döntött, szimmetrikus osztásokkal (2 + 2, 4 + 4 stb.) szabályosabb frázisszerkezetet hoz létre, amelyet a legtöbb előadó könnyebben érzékel, mint a szabálytalan osztásokon alapulót. Ami az előadóknak tett „engedményeket" illeti, ld. még a későbbiekben a B-3 eset vizsgálatát. Az azonban mindenképpen látható, hogy Bartók egyes esetekben szabálytalan frázisszerkezetet alkalmazott bolgár ritmusú darabokban; ld. többek között: Nakahara: *Genesis and the „Spirit"…*, 339–344.

40 Ami a megismételt ütemek számának növelését illeti, lehetséges, hogy Bartók különböző tempóra gondolt a Trió első és végleges változatával kapcsolatban, és a különböző tempók különböző ütemszámot kívántak meg. A fogalmazvány 67. oldalán a saját mérésén alapuló tempókalkuláció található, amelyből lassabb tempó, nyolcadokra számítva 530-as metronómérték adódik, mint a végleges változatban megadott 600-as.

41 A 6. vonósnégyes fogalmazványa jelenleg a PSS-ben található, jelzete 79FSS1 (fotokópia a budapesti Bartók Archívumban).
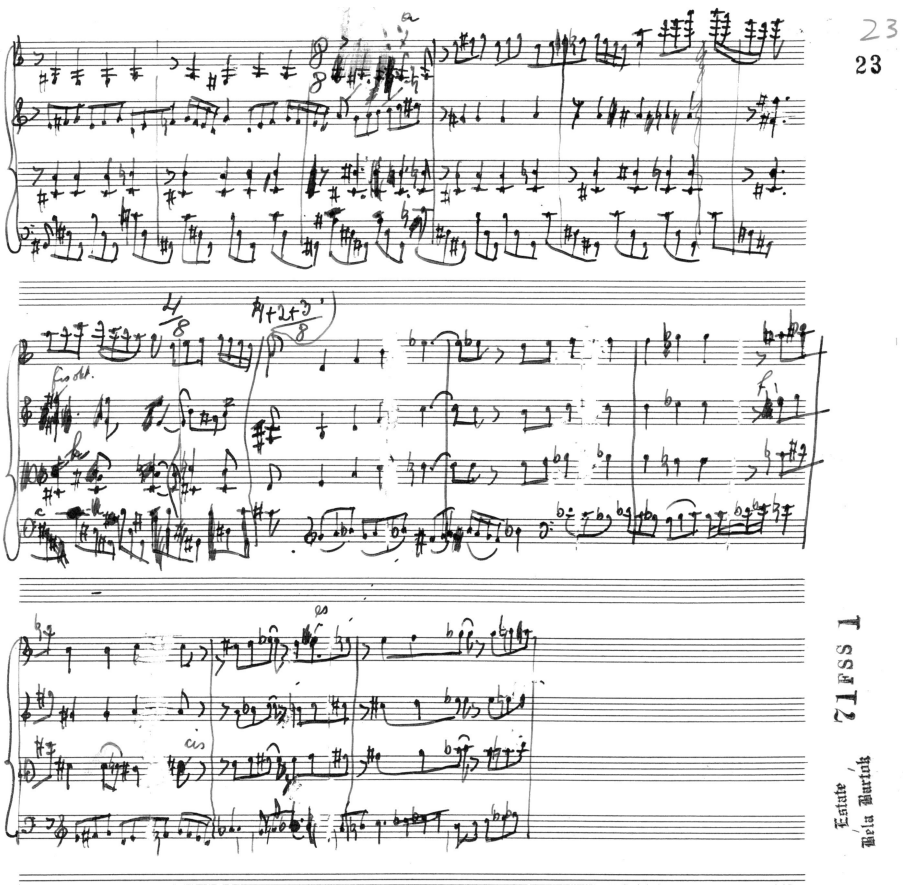


2. kotta. Átírás a 6. vonósnégyes II. tételének fogalmazványából (79FSS, 10. oldal, részlet)

(5. fakszimile; a nyomtatott kottában ez az üres hely a 48. ütem első két hangja között van). A nyomtatott kottában tagolásra utaló jel (') áll a megfelelő helyen, valószínűtlen azonban, hogy a kis kihagyás valóban az első két hang közötti rövid szünetre utalna. Egyrészt a vessző utólagos ötletnek tetszik, amelyet Bartók a komponálás legutolsó pillanatában írt bele a kottába (a pauszpapírra írt tisztázatban sincs még ott).[42] Másrészt nagyon valószínű, hogy a rövid kihagyás oka az volt, hogy Bartók ezt a szisztémát szabálytalan sorrendben töltötte ki: a rövid űrt követő frázisokat még azelőtt felvázolta, hogy az előttük lévő hangokat lejegyezte volna.

Mielőtt megvizsgálnánk a szabálytalan kompozíciós folyamatot, szükséges emlékeztetni arra, hogy a szóban forgó 23. oldal a 22. oldal utolsó ütemének és a 24. oldal jelentős részének helyettesítésére íródott (ld. a B-0 esetet). Bartók nem komponált teljesen új zenét, hanem csak kissé átdolgozta a 22. és a 24. oldalon leírt szakaszt. Számos eltérés van az eredeti alak (22. és 24. oldal) és az új változat (a 23. oldalon) között, a legfontosabb azonban az, hogy a 22. és 24. oldalon a zenei szöveg mindvégig ugyanabban a metrumban ($\frac{4+2+3}{8}$)[43] van lejegyezve, jóllehet

42 Az 5. vonósnégyes tisztázata jelenleg a washingtoni Library of Congress (US-Wc) zenei részlegében található, jelzete: ML 29c B29 (fotokópia a budapesti Bartók Archívumban).

43 Bár a fogalmazványban a Scherzo da capo kezdetén nincs metrumjelzés (a $\frac{9}{8}$ jelzés egy $\frac{5}{8}$-ra történő átmeneti váltást követően, a 11. ütemben jelenik meg), igen valószínű, hogy Bartók ugyanúgy az aszimmetrikus $\frac{4+2+3}{8}$ metrumra gondolt, mint az első Scherzo szakaszban.
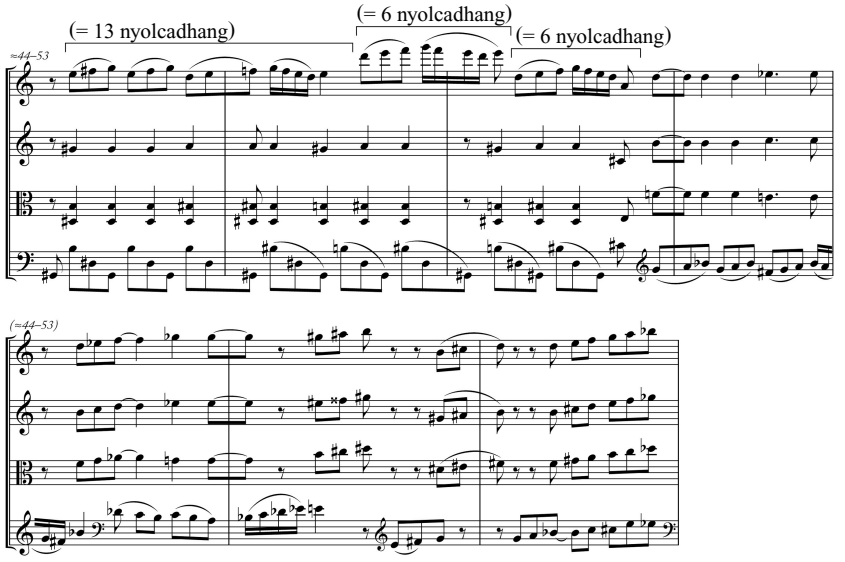


5. fakszimile. Az 5. vonósnégyes III. tételének fogalmazványa (71FSS1, 23. oldal)

ez a szakasz szabálytalan hosszúságú frázisokat tartalmaz (*3. kotta* a 180. oldalon; az első hegedű például 13, illetve 6 nyolcad értéket kitevő hangokból álló frázisokat játszik). Ebben a szakaszban a frázisok hossza független a megadott metrumtól.[44]
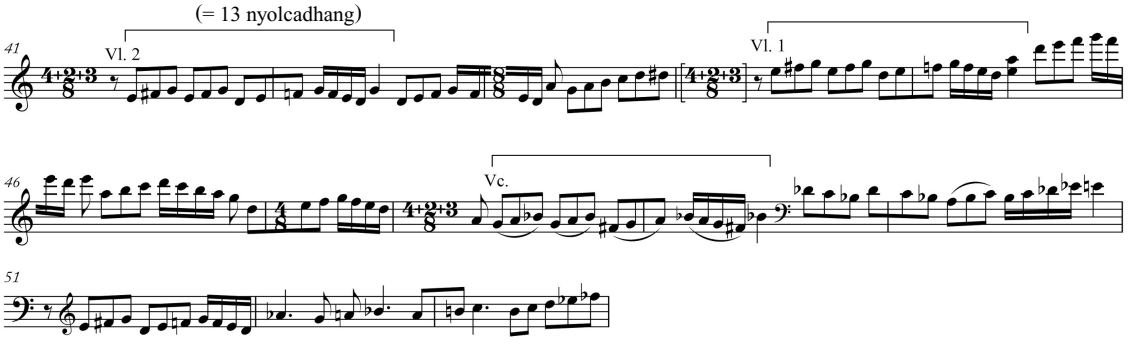
Ezzel szemben a 23. oldalon a 42. és a 47. ütemben metrumváltás van azért, hogy legalább a leghosszabb, 13 nyolcad hosszúságú frázisok (ezek három különböző szólamban a 41., a 44., illetve a 48. ütemben kezdődnek) ugyanabba a metrikus mintába kerüljenek (*4. kotta* a 180. oldalon).[45] Ezt Bartók az előadók kedvéért

44 Ezzel a jelenséggel kapcsolatban ld. Bartók Rudolf Kolischoz írt, alább idézett levelét (ld. a C-4 esetet).

45 Rejtély azonban, hogy Bartók miért írt eltérő metrumjelzést – $\frac{4+2+3}{8}$ helyett $\frac{4+3+2}{8}$ -ot – a 43–46. ütemben. Tanulmányom gondolatmenetét azonban az sem érinti, ha ez a kivételes metrumjelzés nem elírás, hanem Bartók valódi szándékát tükrözi. Ugyanis a ($\frac{4+2+3}{8}$-ban lejegyzett) 41. és 48–51. ütem zenei tartalma rendkívül hasonló a 43–46. üteméhez, a kottában szereplő ütemjelzéstől függetlenül.



3. kotta. Átírás az 5. vonósnégyes III. tételének fogalmazványából (71FSS1, részlet a 22. és 24. oldalról)
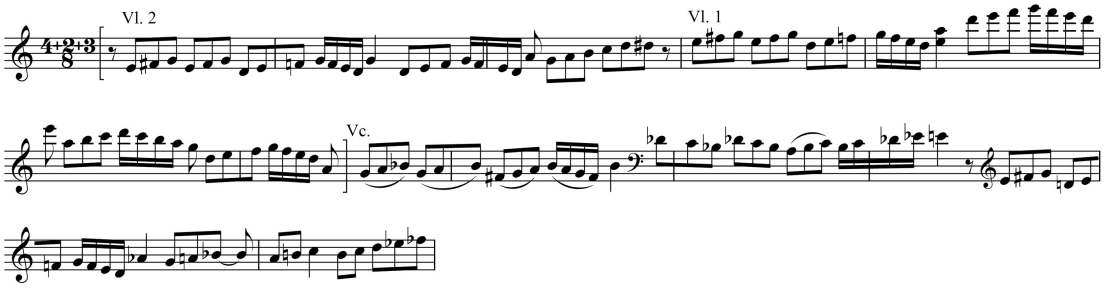


4. kotta. Átírás az 5. vonósnégyes III. tételének fogalmazványából (71FSS1, 23. oldal, csak a vezető szólamok)

legyezte így le; bizonyára könnyebb volt tájékozódniuk, ha ugyanazokban a frázisokban azonosak a metrikus hangsúlyok, különösen egy olyan tétel esetében, amely igen gyors tempóban és aszimmetrikus metrumban íródott.

Az üres helyet követő frázis esetében viszont Bartók eredetileg más metrikai mintát alkalmazott *(5. kotta)*. Ez azt a feltételezést erősíti, hogy a kihagyást követő frázist előbb komponálta meg, mint az azt megelőzőket, és hogy akkor még nem döntött úgy, hogy megkönnyíti az előadók dolgát.[46]

46 Ezt a feltételezést erősíti az a további bizonyíték is, hogy a jelenlegi 47. ütem és a 48. ütem egy része eredetileg egyetlen, 10 nyolcad értékből álló ütemet képezhetett volna, ha ezeket az ütemeket Bartók folyamatosan írta volna le. Úgynevezett bolgár ritmusban komponált szakaszokban Bartók sohasem használt olyan ütemjelzést, amely több ütést tartalmazott, mint a szakasz alapmetruma.



5. kotta. Az szerző eredeti szándékának rekonstrukciója az 5. vonósnégyes III. tételének fogalmazványa alapján (71FSS1, 23. oldal, csak a vezető szólamok)

Az ütemvonalak eredeti elhelyezése ugyancsak figyelmet érdemel. A 48. ütemtől kezdve az eredeti ütemvonalak három nyolcadhanggal korábbra kerültek, mint a végleges változatban. Ezek az ütemvonalak akkor lennének jó helyen, ha Bartók nem változtatta volna meg az ütemjelzéseket az előző ütemekben. Ha nem merő véletlenről van szó, akkor azokban már kiszámolta a kihagyott ütemek nyolcadainak pontos számát.[47] Ebben az esetben a fordított sorrendben történő komponálást az is befolyásolhatta, hogy Bartók elsődleges célja a már meglevő anyaghoz (azaz a 24. oldal utolsó szisztémájához; lásd az *5. ábrát*) való gördülékeny átvezetés megkomponálása volt.[48]

(C) kategória: rejtett töredezettség az autográfban

C-1: Új részlet felvázolása új szisztémán (5. vonósnégyes, V. tétel)

Annak tudata, hogy Bartók időnként kihagyott néhány ütemet a komponálás során, arra a feltételezésre jogosíthat fel bennünket, hogy látszólag folyamatosan leírt fogalmazványoldalakon is lehettek eredetileg üres területek. Ahhoz azonban, hogy meggyőzően beszélhessünk ilyen korábbi üres helyekről, a lejegyzés bizonyos szabálytalanságaira kell támaszkodnunk.

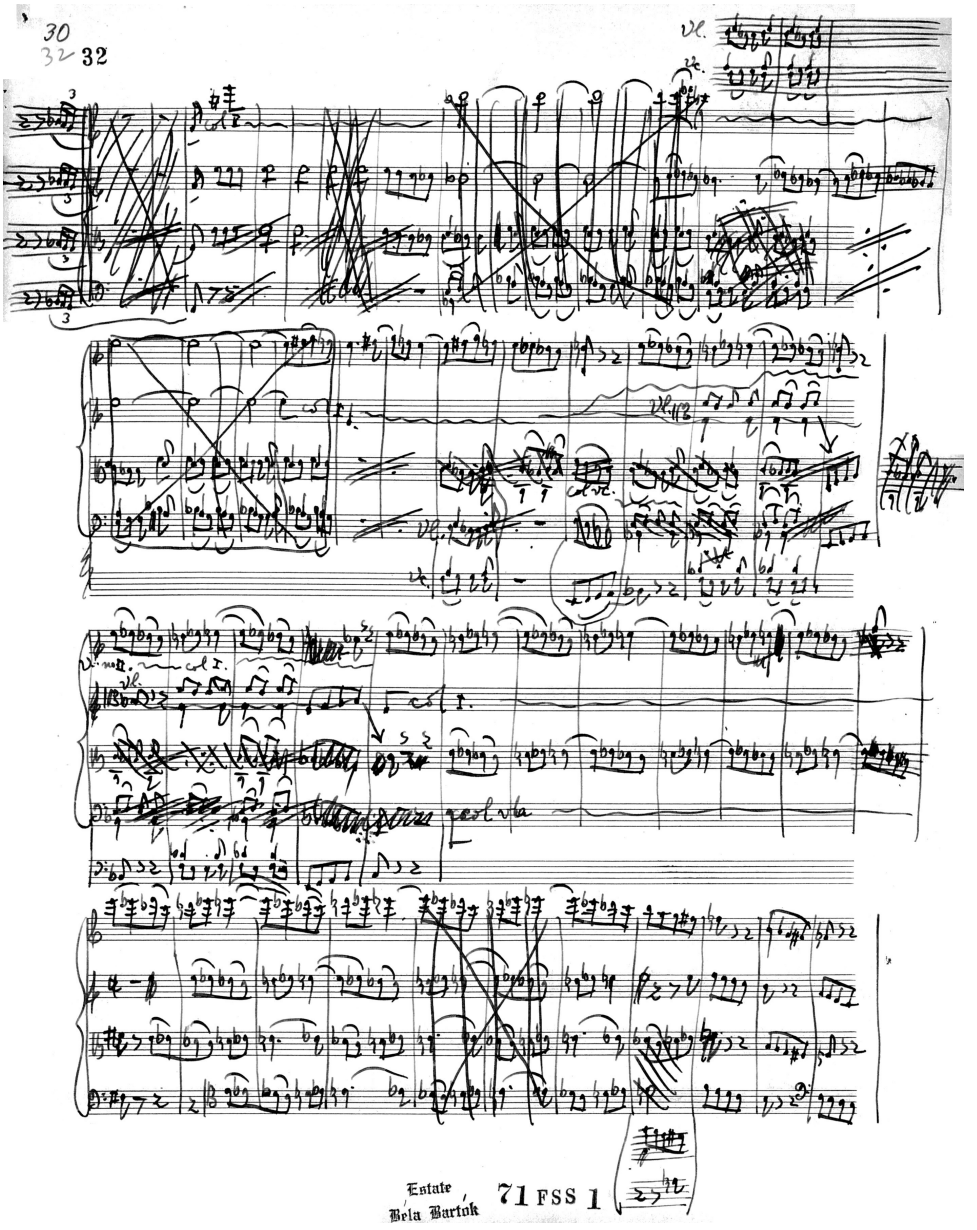
Kitűnő példával szolgál az 5. vonósnégyes V. tételének fogalmazványa. A 32. oldalon, közel a tétel kezdetéhez, az utolsó szisztéma egy négyszólamú oktávkánont tartalmaz negyed értéknyi eltolással (a nyomtatott változat 43. ssk. üteme; *6. fakszimile* a 182. oldalon). Ebben a menetben az a szabálytalan, hogy az alsó két szólam (a brácsa és a cselló) eredetileg szünettel kezdődött, ezek helyére azonban később nyolcad értékű hangok kerültek.[49]

---

47 Amikor Bartók a 23. oldalt véglegesítette, akkor, úgy látszik, probléma adódott az összekötéssel, amelyet az ütemvonalak három nyolcaddal történő eltolódása okozott. Úgy tűnik, hogy a zeneszerző a problémát minimális erőfeszítéssel oldotta meg azáltal, hogy az 52–53. ütemben három negyedkottát pontozott értékűvé alakított.

48 A fakszimilében megfigyelhető, hogy az előző ütemek (46–47. ü.) csellószólamával kapcsolatban is adódhatott probléma; ez azonban bizonyára nem befolyásolta a komponálás szabálytalan sorrendjét. Valószínű, hogy Bartók először a vezető szólamot írta meg (ez esetben az első hegedő szólamát), a kísérőszólamokat pedig valamivel később töltötte ki; a korábbi ütemekben egyébként nem fordul elő hasonló probléma a vezető szólamokban. Ebben az esetben Bartók egyszerűen hibázhatott a csellószólam leírásakor.

49 A második hegedű szólamának revíziója itt irreleváns, mivel csupán azt sugallja, hogy az első comest Bartók eredetileg a második hegedűben és nem a brácsában tervezte indítani.



6. fakszimile. Az 5. vonósnégyes V. tételének fogalmazványa (71FSS1, 32. oldal)

Gyakran előfordul, hogy egy bizonyos ütemben a változtatás összefügg a környező ütemekben végrehajtott más változtatással. Itt a 43. ütem kezdetén történt javítás azt sugallja, hogy Bartók ezt az ütemet korábban vázolta fel, mint az előtte lévőket. Ennek közvetlen bizonyítéka, hogy az előző frázisban a két-két felső, illetve alsó szólam párt alkot,[50] s ezek a párok negyed eltolású oktávkánont játszanak

50 A szólamok a *„col 1”,* illetve *„col vla”* utasítással vannak párosítva.

(35–42. ü.). Ha Bartók ezeket az ütemeket az előző szisztémára jegyezte volna le, akkor az alsó két szólamban nem írt volna eredetileg szüneteket a 43. ütem kezdetén. Mivel az első hegedű szólamában nem látunk törést, lehetségesnek látszik, hogy az utolsó két szisztémában csak az első hegedű szólamát vázolta fel végig, majd az alsó három szólamot fordított sorrendben dolgozta ki. Ez már önmagában is érdekes eredmény, hiszen arról tanúskodik, hogy egy látszólag folyamatos szakasz eredetileg több, egymástól függetlenül kidolgozott blokkot tartalmazott.

Két további észrevétel azonban figyelmet érdemel, és módosíthatja a fenti hipotézist. Az egyik az, hogy az előző (42.) ütem a jobb oldali margóra kézzel odarajzolt rasztrálra került. Bartók a margót általában üresen hagyta esetleges későbbi javítások céljára, és csak ritkán írt ide teljes ütemet, kivéve, ha nem maradt hely számára a kottalapon.[51] Lehet, hogy ebben az esetben azért kellett igénybe vennie a jobb margót, mert a következő szisztémára már elkezdett írni. Ez merő véletlenségből is megtörténhet; ám a fentebb ismertetett esetek némelyikében (különösen az A-2, illetve a B-1 esetben) Bartók valóban azért kezdett új szisztémát, hogy oda egy szakasz kihagyása után új anyagot jegyezzen le. Ebből következik, hogy minden olyan esetben, amikor egy új szisztéma kezdete egybeesik egy fráziséval, elképzelhető, hogy Bartók azelőtt kezdett felvázolni valamit, hogy végzett volna az előző szakasszal. Figyelemre méltó, hogy a négyszólamú kánont tartalmazó szakasz esetében, úgy látszik, különleges odafigyelésre volt szükség ahhoz, hogy a létrehozni kívánt kontrapunktikus szakasz jól működjön. Ennek anyagát tehát már előre kidolgozhatta, az előző ütemektől függetlenül.[52]

Ugyanazon az oldalon egy további bizonyíték is található arra, hogy Bartók szándékosan kezdett új szisztémát egy új anyaggal. A 2. szisztéma, noha részben át van húzva, egy új szakasszal, *e''* hangon kezdődik. Ez tulajdonképpen nem is önálló szakasz, hanem egy meglehetősen hosszú téma része, amely a végleges változat 14–26. ütemének felel meg (32. oldal, 1–2. szisztéma). A nyomtatott partitúrából következtetve Bartók ezt a frázist az előző, *b''*-ről induló (részben ugyancsak törölt) frázis transzpozíciójának szánhatta egy szűk kvinttel lejjebb. A fogalmazványban azonban ezeket az anyagokat nem folyamatosan írta le. Az első szisztéma végén a második hegedű *f'*-re lép le, de utána hirtelen nagy szeptimet ugrik felfelé, *e''*-re, ami a következő szisztéma következő hangja. Ez erőteljesen azt sugallja, hogy a 2. szisztéma már az 1. befejezése előtt készen volt. Így tehát a második

51 Ld. többek között a *Mikrokosmos* „Induló" című 147. számának közönséges kottapapírra írt autográf tisztázatát (PSS, PB 59PS1, 4–5. oldal). Ez az autográf egy bifólió belső oldalain található; itt Bartók következetesen igénybe vette a 4. oldal bal oldali margóját, de nem tette meg ugyanezt az 5. oldalon. Úgy tűnik: arra törekedhetett, hogy minél többet írjon a 4. oldalra, hogy a bifólió belső oldalain a teljes darab elférjen. Amikor elkezdett írni az 5. oldalra, bizonyára észrevette, hogy van elég helye; ezért a darab hátralevő részét valamivel levegősebben írta le, a margó használata nélkül.

52 Egyébként az 59. oldal 5–8. rasztrálján létezik egy olyan előzetes vázlat, amely az illető motívum négyszólamú kánon formájában történő feldolgozását tartalmazza. Ez a vázlat azonban több szempontból is eltér a fogalmazványtól. A szólamok felülről lefelé haladva, szabályosan lépnek be, a szólamok közötti hangközök pedig a következők: tiszta kvint, tiszta kvint és nagyszext. Amikor Bartók a 43. skk. ütemeket felvázolta, bizonyos mértékig erre a vázlatra támaszkodhatott.

szisztéma kezdete eredetileg nem az első folytatása volt. Az 1. és 2. szisztéma feltételezhető kronológiájával kapcsolatban fontos figyelembe vennünk, hogy az 1. szisztéma vége egy kézzel rajzolt rasztrálon, a jobb margón található.

Esetünkből azt a következtetést vonhatjuk le, hogy két olyan jelet azonosítottunk, amely a komponálás szabálytalan sorrendjére utal: (1) kézzel rajzolt rasztrál a margón és (2) új frázis kezdése egy új szisztéma kezdetén. Ezek a jelek, különösen az utóbbi, alapja lehet a töredezettség feltételezésének akkor is, ha az a folyamatfogalmazványban rejtve marad.

C-2: Megtévesztő betoldás (5. vonósnégyes, V. tétel)

Az előző eset kapcsán vizsgált fogalmazványlap folytatásában szerepel Bartóknak egy szokatlan, szöveges megjegyzése: „A. külön lapról ide" *(7. fakszimile)*. Ez a megjegyzés a 33. oldalon, az első két szisztéma között található. A nyomtatott kotta szerint az első két szisztéma az 52–62. és a 113. ssk. ütemeket tartalmazza; vagyis 50 ütem hiányzik erről az oldalról. Az „A" betű a 34. oldalra utal, ahol ugyanez a betű látható a bal margón, és a lap összes szisztémáját egy óriási kapocs fogja össze. Ez annyit jelent, hogy a 34. oldal tartalmát be kellene szúrni a 33. oldal első két szisztémája közé. A 34. oldal valóban a hiányzó ütemeket tartalmazza (63– 112. ü.).

Annak, hogy a 34. oldal kottapapírja (24 soros kottapapír) különbözik a folyamatfogalmazvány többi részének papírjától (18 soros kottapapír), nincs akkora jelentősége, mint hihetnénk.[53] A papírtípus általában alapvető információval szolgál a (mikro-) kronológiáról, s az egyetlen forráson belül többféle papír használata arra utal, hogy azokat különböző időpontokban használták fel.[54] A 34. oldal tehát lényegesen későbbi betoldásnak látszik. Ez az általános feltételezés azonban nem alkalmazható erre az esetre. A papírvizsgálat szempontjából figyelembe kell ugyanis venni, hogy Bartók alkalmanként már az 5. vonósnégyes komponálásának legkezdetétől használt 24 soros kottapapírt előzetes vázlatok lejegyzésére.[55] Egymással párhuzamosan kétfajta kottapapírt használt: a 18 sorosat elsősorban a folyamatfogalmazványhoz, a másik, 24 soros papírt pedig főleg vázlatok céljára. Az a körülmény, hogy a folyamatfogalmazványt részben mégis 24 soros papírra írta, azzal magyarázható, hogy a betoldást egyetlen oldalra akarta leírni. Abból, hogy a 24 soros papírra írt 34. oldalt teljes terjedelmében kihasználta, az következik, hogy ezt 18 soros papíron nem tudta volna megtenni.[56]
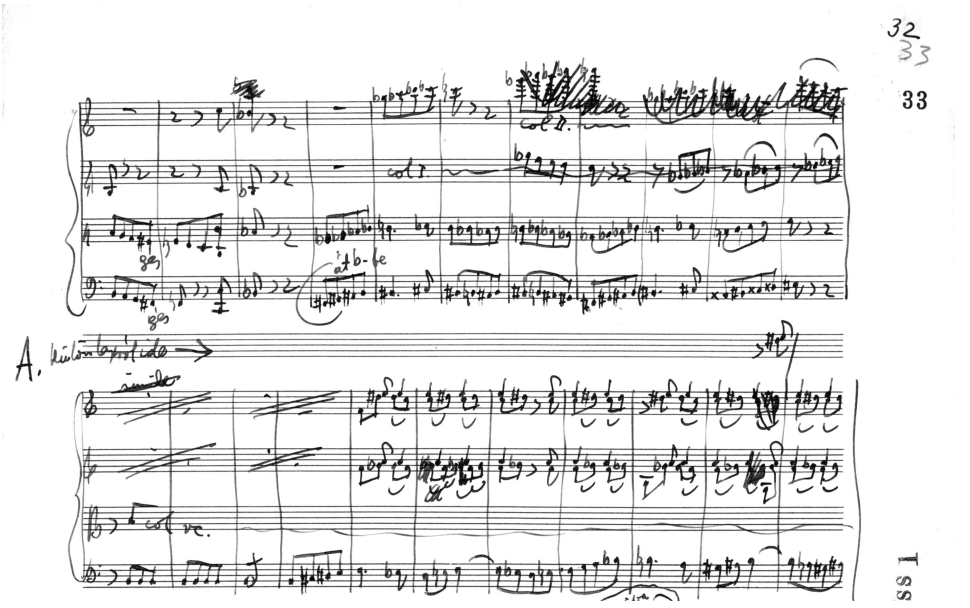
A 34. oldal tartalma lényegesen különbözik a folyamatfogalmazvány többi részétől a dinamikai jelzések megléte miatt, amelyek egyébként csak kivételesen fordul-

53 A papírtípusról ld. a 17. lábjegyzetet.

54 Ld. például a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára* esetét Felix Meyernek a fakszimile kiadáshoz írt előszavában: Meyer (hrsg.): *Musik für Saiteninstrumente,* 44–45. A három különböző fajta kottapapír használatát egy két oldalra terjedő diagram szemlélteti.

55 Többek között az 1. tételhez tartozó vázlatok esetében, az 53–54. és az 56. oldalon. Ld. még a 18. lábjegyzetet.

56 Az is lehetséges azonban, hogy a 18 soros kottapapír bifóliói már íveket alkottak, és Bartóknak csak a 24 soros kottapapír különálló lapjaált rendelkezésére. Ennek a feltételezésnek a megerősítéséhez a PSS-ben található eredeti kézirat tüzetes megvizsgálásával rekonstruálni kell a pontos papírstruktúrát.



7. fakszimile. Az 5. vonósnégyes V. tételének fogalmazványa (71FSS1, 33. oldal, 1–2. szisztéma)

nak elő a fogalmazványban. Ez a különleges körülmény nem jelenti azt, hogy a 34. oldal mint betoldás lényegesen később készült volna. Ellenkezőleg, az látszik valószínűbbnek, hogy a 34. oldal nagyjából a 33.-kal egy időben lett lejegyezve.[57] Ennek pedig az az oka, hogy a 33. oldal első két szisztémájában a felső két szólam tartalma nem folytonos: a 33. oldal első szisztémájának vége a 34. oldal kezdetén, az oldal vége pedig a 33. oldal második szisztémájával folytatódik. A 33. oldal első szisztémájának vége több réteget tartalmaz, de egyikük sem ismételtethető meg kétütemes ismétlést előíró **𝄆** jellel a második szisztéma elején. Valószínűtlen, hogy a 113. ütemtől kezdődő, a két alsó szólam által játszott, hangsúlyosan tematikus anyaggal – a 14. ütembeli főtéma tükörfordításával – az lett volna Bartók szándéka, hogy az a kifejezetten könnyed karakterű figura kísérje, amely az 56–62. ütemben felbukkan.

Felmerül tehát a kérdés, hogy Bartók a fogalmazványt miért nem egyszerűen a 33. oldal tetejétől az aljáig írta meg, ehelyett miért iktatott be egy teljes oldalnyi

57 Ha ez a helyzet, akkor a 34. oldal dinamikai jelzéseit Bartók a komponálás egy későbbi fázisában dolgozta ki. Egy további (bár kissé problematikus) interpretáció szerint a 34. oldalnak legalábbis egy része dinamikai jeleket is tartalmazó előzetes vázlatnak készült, és később épült bele a folyamatfogalmazványba. Egyébként más előzetes vázlatok is tartalmaznak olyan kanonikus frázisokat, amelyeket Bartók egyes esetekben előzetesen kidolgozott (ld. 50., 59., 60. és 62. oldal). Az, hogy a 34. oldalon a felső két szólam eredetileg egy egész ütemes szünettel kezdődött, alátámasztja ezt a feltételezést (vagyis hogy a 34. oldalnak legalább a kezdete azelőtt lett leírva, hogy a 33. oldalon található előző ütemek megszilárdultak volna). Ugyanakkor problematikus, hogy a 34. oldalon a téma már békkel van lejegyezve, miközben Bartók az 59. oldalon (erről feltehető, hogy a téma első lejegyzése) ugyaneztt, úgy tűnik, keresztekkel írta le, továbbá a 33. oldalon, ahol a lejegyzést egy szóbeli utasítással – *„át b-be”* – enharmonikusan megváltoztatta.

fogalmazványt (34. o.) az első és a második szisztéma közé. Egy lehetséges magyarázat az, hogy a 33. oldalon először csak az alsó két szólamot jegyezte le. Valamivel később, amikor a felső két szólamot hozzátette, úgy döntött, hogy egy külön lapon beiktat még 50 ütemet.[58]

Tekintettel arra, hogy a 33. oldal második szisztémája (113. skk. ü.) egy új formarésszel kezdődik, lehetséges az is, hogy Bartók azt megelőzően írta le a második szisztémát, hogy az első szisztémát kitöltötte volna (vö. a C-1 esettel, bár itt az előző szisztéma vége nem nyúlik bele a margóba). Ha így van, akkor a 33. oldal (és a 32. is) eredetileg az új frázisok kezdetét tartalmazó rövid vázlatokat tartalmazott, amelyeket a zeneszerző később a folyamatfogalmazvány részévé alakította ki. S bár nagyjából meg tudta becsülni a szükséges üres terület nagyságát a 32. oldalon, a 33.-on túlságosan keveset hagyott. Az is lehetséges azonban, hogy eredetileg másféle formai szerkezetre gondolt, amelyben a főtéma eredeti formája és megfordítása közvetlenül egymás után következett volna.[59]

C-3: „Könyvjelzők" a strukturális pontokon (5. vonósnégyes, I. tétel)

Az 5. vonósnégyes I. tételében további példák találhatók arra, hogy egy szisztéma kezdete egybeesik egy új frázis kezdetével. Ez a tétel egy repetált *b* hangokból és a *b–c–b* nagy szekund hangjainak váltogatásából álló, jellegzetes témával kezdődik *(6. kotta)*. A tétel egy későbbi pontján a kezdőtéma többször is visszatér különböző magasságokban, egy-egy új szakasz kezdetét jelezve. Az első tételben a téma pontosan hétszer tér vissza, és az utolsó két alkalomtól eltekintve (a kódában) az első öt előfordulás oktáv-unisonóban hangzik el, ami a sorra következő szakasz tonalitását hangsúlyozza.

A téma említett öt megjelenése a következő (az ütemszámok a nyomtatott kiadásra vonatkoznak):
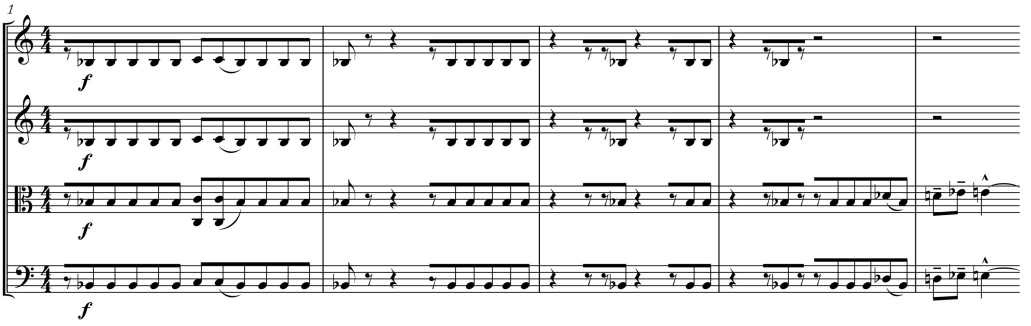
– *b* (1. ü. az 1. oldalon, az „expozíció"-beli „főtéma" kezdetén)
– *c* (37. ü. a 3. oldalon, az „expozíció"-beli „főtémára való utalás" kezdetén, amely a „melléktémára" vezet)
– *e* (59. ü. a 4. oldalon, a „kidolgozás" kezdetén)
– *f* (126. ü. a 8. oldalon, a „kidolgozásban", a „főtéma megfordításának" kezdetén, szintén tükörfordításban, felső *e* pedálhanggal)
– *b* (159. ü. a 10. oldalon, a „visszatérésben" a „főtéma megfordításának" kezdetén, szintén tükörfordításban).[60]

---

58 Hasonló értelmezés lehetősége már az előző, C-1 jelű esettel kapcsolatban felmerült (ld. a 48. lábjegyzetet); Bartók itt valószínűleg az első hegedűt írta ki végig, és az alsó három szólamot később pótolta.

59 Azzal a lehetőséggel kapcsolatban, hogy Bartóknak más formai terve is lehetett, ld. még a következő interpretációt : Beach: *Bartók's Fifth String Quartet*, I., 109–110. és II., 70. Problematikus azonban, hogy a szerző egy kevéssé meggyőző eredeti változatot rekonstruált, amelyben a felső két szólam töredezett: például az első hegedű 62. ütembeli ereszkedő motívumát (amelyet a második hegedű kettőz) váratlanul négy üres ütem követi, anélkül hogy a motívum záróhangja megszólalna.

60 Ebben a listában a formai analízist Bartók saját elemzéséből kölcsönöztem, amelyet a szerző Gaston Verhuyck-Coulon (a Pro Arte vonósnégyes impresszáriója) kérésére, az 1935. december 13-i mar-



6. kotta. 5. vonósnégyes, I. tétel, 1–5. ütem

Látható, hogy a téma mindegyik megjelenése más. Míg eredeti formájában az 1. ütem tartalmazza a jellegzetes billegő motívumot, a későbbi megjelenések során ezt többnyire meghatározatlan számú repetált hang előzi meg. Figyelemre méltó, hogy a másodiktól a negyedik megjelenés esetében a motívum kezdete új szisztéma kezdetére esik a fogalmazványban (7*a–c kotta* a 188. oldalon; a szaggatott vonal a fogalmazvány sortöréseit jelöli).[61] Ha nem merő véletlenről van szó, akkor Bartók először a motívumot jegyezhette le egyes szisztémák elejére, afféle „könyvjelzőként" az új szakaszok kezdetén. A második megjelenés esetében például valószínű, hogy már a 3. oldalon elkezdhette leírni, és a helyhiány kényszerítette rá, hogy a 2. oldalt szokatlanul sűrű kottaírással fejezze be. Ha nincsenek is szabálytalanságok a szomszédos szakaszokban (ellentétben olyan esetekkel, mint a C-1 és C-2), feltűnő, hogy Bartók kottázása rendkívül sűrű a 2. oldal egy részén: a 2–3. szisztéma 11 ütemet tartalmaz (a 21. ü. második felétől a 32. ü. első feléig). A fogalmazvány későbbi részében levegősebb a lejegyzés: a 9. oldal legalsó két szisztémája, amelynek tartalma hasonló a 2. oldalon találhatóhoz, csupán kilenc ütemből áll. (147–155. ü.).

Bartók később írhatta le az előző, repetált hangokat, amelyek a jellegzetes motívum visszatérését előkészítő „lágyrésznek" tekinthetők.[62] Legalább egy esetben megállapítható, hogy a zeneszerző úgy növelte a repetált hangok számát, hogy utólag, a margóra írta őket: a fogalmazványban a második megjelenéskor – a nyomtatott partitúrától eltérően – a kezdőmotívum a 3. oldalon rögtön az ütemvonal után jött.[63] Az ütemvonal azonban később – az előző oldal végén kézzel rajzolt rasztrálon betoldott repetált hangok következtében (ezek a 38. ü. első felének felelnek meg; *8a–b kotta* a 189. oldalon) – fél ütemmel eltolódott.
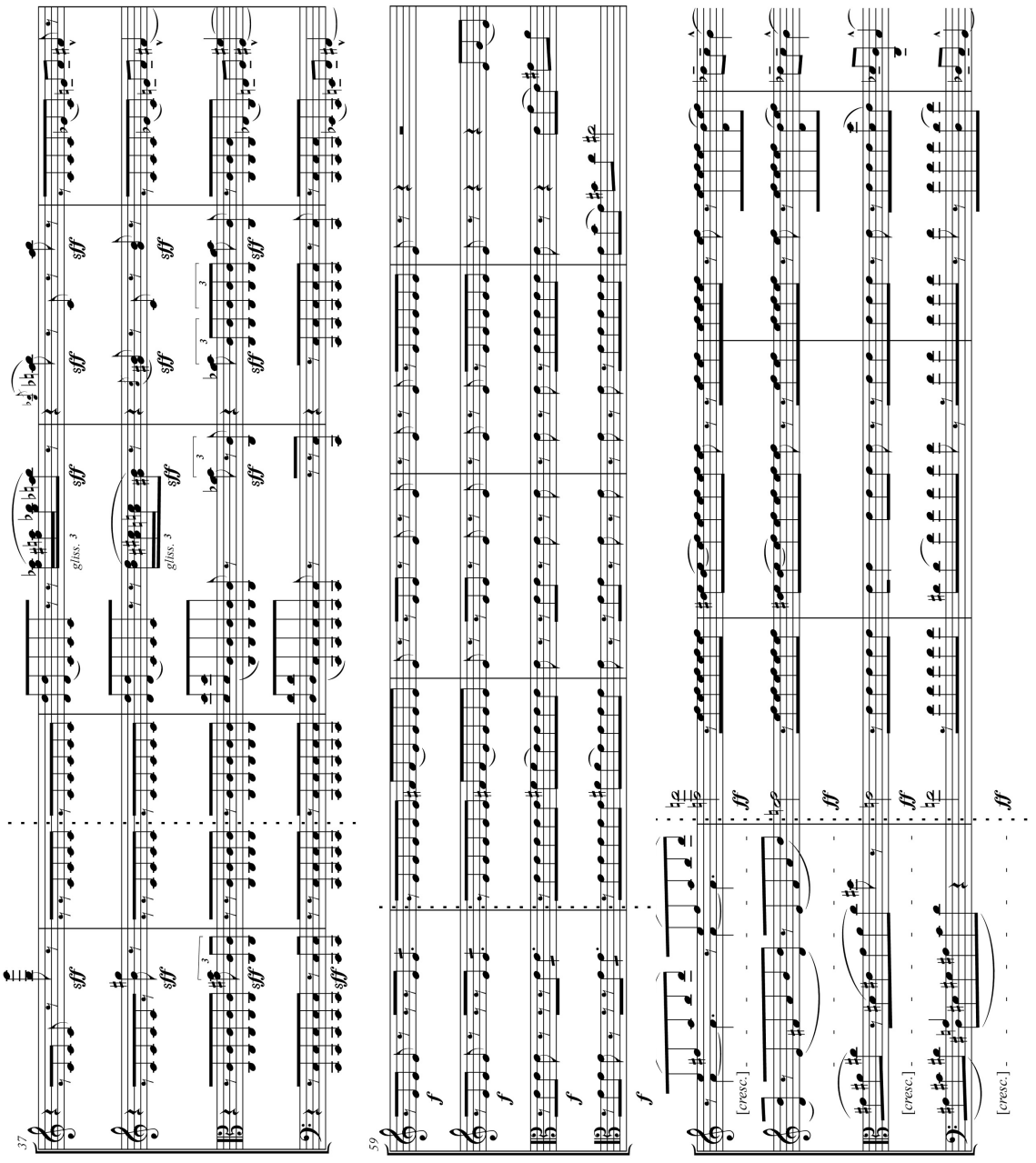
---

seilles-i előadáshoz készített. Az elemzés annotált modern fordítását ld. itt: Somfai–Németh (eds.): *String Quartets (1)*.

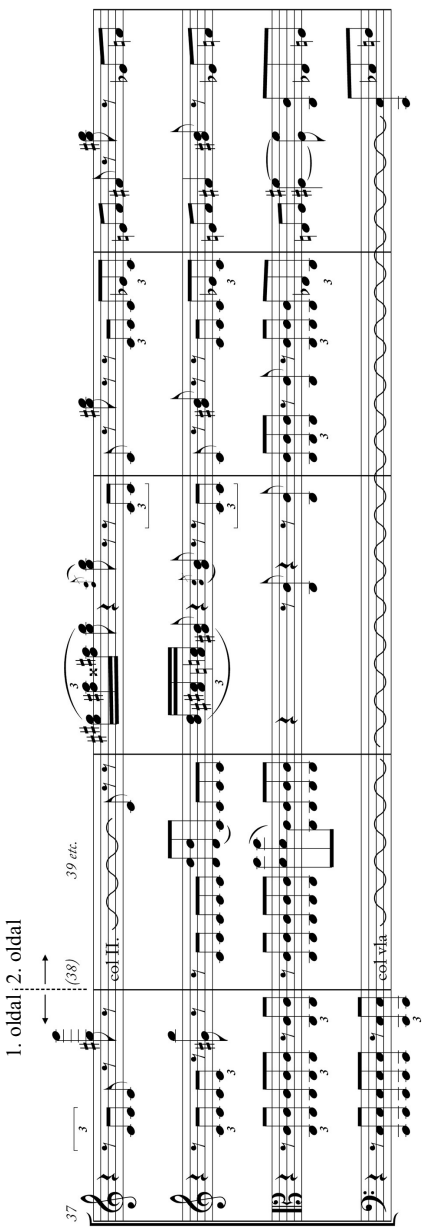
61 A negyedik megjelenés sajátos jellege némi magyarázatot igényel. A motívumot ezúttal nem repetált hangok előzik meg, hanem egy fél értékű *f/e* kettőshangzat, és az új szisztéma ezzel a félkottával kezdődik. A többi megjelenéssel szemben azonban itt a félkotta szerves része a motívumnak, és segít előkészíteni a motívum variált – megfordított és egy felső *e* orgonaponttal kiegészített – formáját.

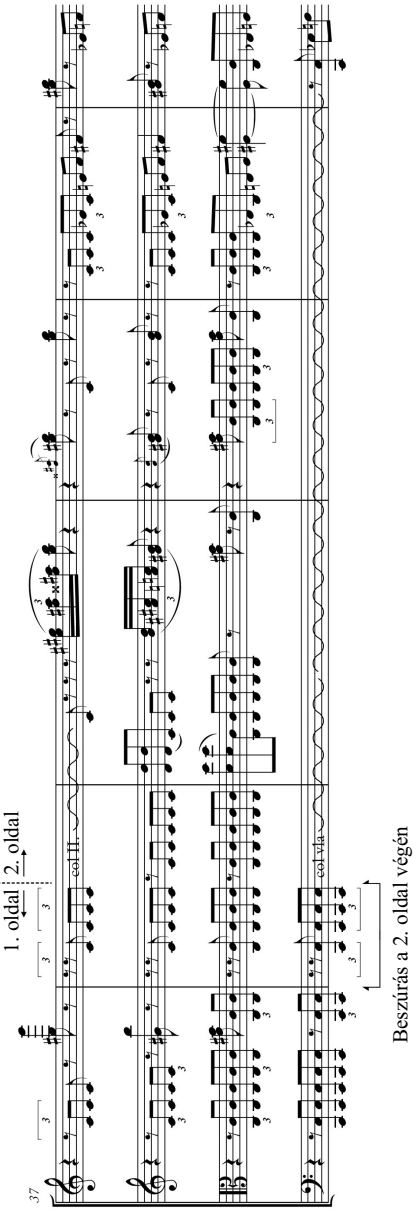
62 A „lágyrész" terminusról ld. a 32. lábjegyzetet.

63 A motívum ötödik megjelenésekor a 10. oldalon (ahol a motívum, illetve a szisztéma kezdete nem esik egybe) Bartók utólag szúrt be repetált hangokat a margóra.



7a kotta. 5. vonósnégyes, I. tétel, 37–41. ütem
7b kotta. 5. vonósnégyes, I. tétel, 59–63. ütem
7c kotta. 5. vonósnégyes, I. tétel, 125–129. ütem





8a kotta. Átírás az 5. vonósnégyes I. tételének fogalmazványából (71FSS1, részlet a 2–3. oldalból); a betoldás és az ütemvonalak eltolása előtt
8b kotta. Átírás az 5. vonósnégyes I. tételének fogalmazványából (71FSS1, részlet a 2–3. oldalból,); a betoldás és az ütemvonalak eltolása után

Ami viszont a negyedik megjelenést illeti a 8. oldalon, igen valószínű, hogy a fogalmazvány leírása nem folyamatosan történt, és ezt magán a lejegyzésen kívül más is bizonyítja. Amikor Bartók a fogalmazvány egyik korábbi oldalán, a 6. oldalon dolgozott, egyszersmind előkészített két betoldássorozatot a következő, 7. oldalon *(6. ábra)*. Miután a 6. oldal folytatása közvetlenül követi a 7. oldal betoldását, a revíziónak legkésőbb addigra meg kellett lennie, amikor a 6. oldal leírását befejezte. Az ilyen azonnali változtatás normálisnak tekinthető, ha nem is túlságosan gyakori.[64] Ezen a ponton figyelmet érdemel, hogy Bartók ezeket az oldalakat szabálytalan sorrendben használta fel: egy verso oldal (6.) egy másik versón (7.) folytatódik; az utóbbi hátoldala a 8. oldal. Egy lehetséges magyarázat az lenne, hogy Bartók egy üres, különálló fóliót használt fel a betoldás lejegyzésére. Nem valószínű azonban, hogy így történt, mert az ilyen azonnali változtatásokat rendszerint ugyanazon az oldalon vagy a következő, a folyamatfogalmazványhoz tartozó oldalon jegyezte le.[65]

Valószínűbb magyarázat viszont az, hogy a kompozíciós munka folyamán a (végleges oldalszámozás szerinti) 8. oldal eleinte még közvetlenül követte a 6. oldalt, és lehetséges, hogy Bartók már akkor lejegyezte a kezdőmotívumot a 8. oldal elején, amikor a 6. oldal leírását még el sem kezdte. Figyeljük meg, hogy a 6. oldal utolsó két szisztémájában már felhasználta a jobb oldali margót. Ennek oka az lehetett, hogy szűk volt a hely a 8. oldal kezdetéhez vezető zenei anyag leírására. A problémát feltehetőleg úgy oldotta meg, hogy megfordította a lapot, és a 6. oldalt a 8. helyett a 7. oldalon folytatta.

A fenti feltételezés arra utal, hogy a fogalmazvány az 5. vonósnégyes V. tételéhez hasonlóan (ld. a C-1 és C-2 esetet) eredetileg rövidebb blokkokból állhatott, amelyeket Bartók egymástól függetlenül kezdett megírni, majd később folyamatos lejegyzést állított össze belőlük. Az azonban nem állapítható meg, hogy ezek között a blokkok között mekkora hely volt, és hogy ezek a blokkok egyidejűleg (és a folyamatfogalmazványban elszórva) léteztek-e. Lehetséges, hogy csupán néhány ütemet hagyott ki (A-1 eset); de az sem zárható ki, hogy lényegesen nagyobb, több szisztémát magába foglaló területet hagyott üresen (A-2 eset).

Az azonban nem igazán valószínű, hogy hasonló feltételezett blokkok nagyon gyakran fordulnának elő Bartók más műveiben. Az 5. vonósnégyes fogalmazványát kivételnek tekinthetjük, ugyanis a művet viszonylag rövid idő alatt kellett megírnia, emellett pedig – különösen az I. tételben – világos és egyedi formatervet hozott létre. Végső soron ez indokolja a független blokkok feltételezett használatát.[66]

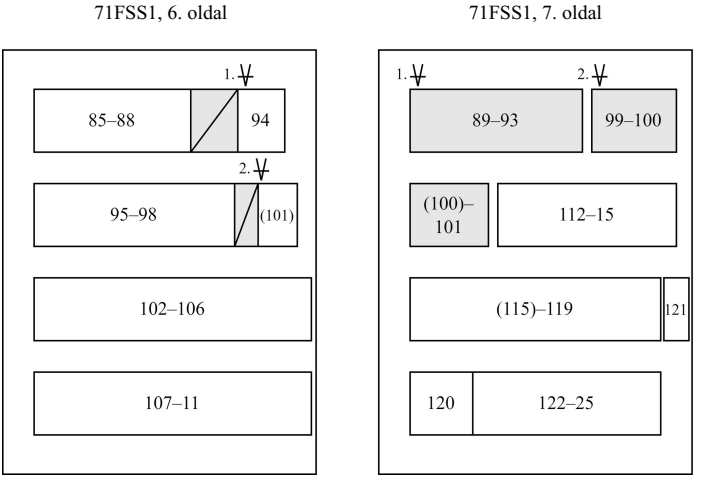
C-4: Nyolcad értékkel eltolt ütemvonalak (4. vonósnégyes, I. tétel)

A tanulmányomban tárgyalt utolsó eset tárgya egy olyan jelenség, amely élesen elüt az előző háromtól: ez az ütemvonalak mindössze egy nyolcad értékkel tör-

64 Ld. például az 5. vonósnégyes I. tételének fogalmazványában a 10–12. oldalt.

65 Az A-3 és a C-2 eset a lehetséges kivételek közé tartozik.

66 A formatervről ld. Bartók saját elemzését: Somfai–Németh (eds.): *String Quartets (1)*.



6. ábra. Az 5. vonósnégyes I. tétele fogalmazványának tartalma (71FSS1, 6–7. oldal, a betoldás által érintett részeket szürke háttér jelzi)
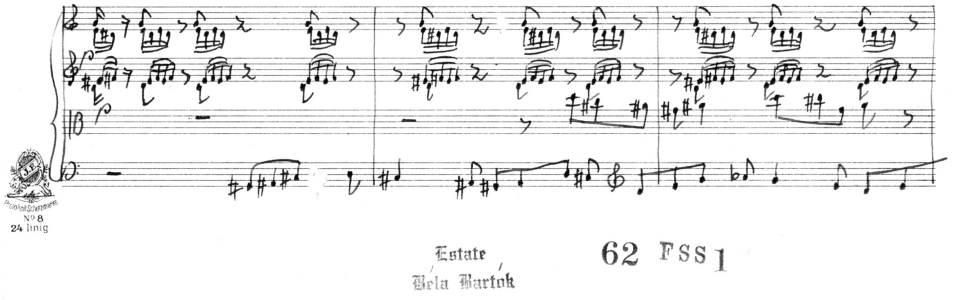
ténő eltolódása. Ez a jelenség az előadói gyakorlattal is összefügg, s ezt egy filológiai adat is megerősíti. Bartók ugyanis egy levelében ezt írta Rudolf Kolischnak: „a 4. vonósnégyes I. tételében az ütemvonalak gyakran csak tájékozódási pontok".[67]

A szóban forgó problémával a 4. vonósnégyes I. tételének fogalmazványában találkozunk. A 4. oldal tetején (ez a nyomtatott partitúra 63. ütemének felel meg, ld. a *8a–b fakszimilét* a 192. oldalon) Bartók az első ütem elejére utólag betoldott egy nyolcad értékű hangot. Habár a szabályos negyed szünetet alig lehet megkülönböztetni a nyolcad szünetből átalakított negyed szünettől a felső két szólamban (különösen akkor, ha az olvasó nem is gyanítja ilyen negyed szünet létezését), nyilvánvaló, hogy az ütem elején az alsó két szólam egy nyolcad értékű hanggal (vagy szünettel) bővült, tekintettel a leírás sűrűségére.
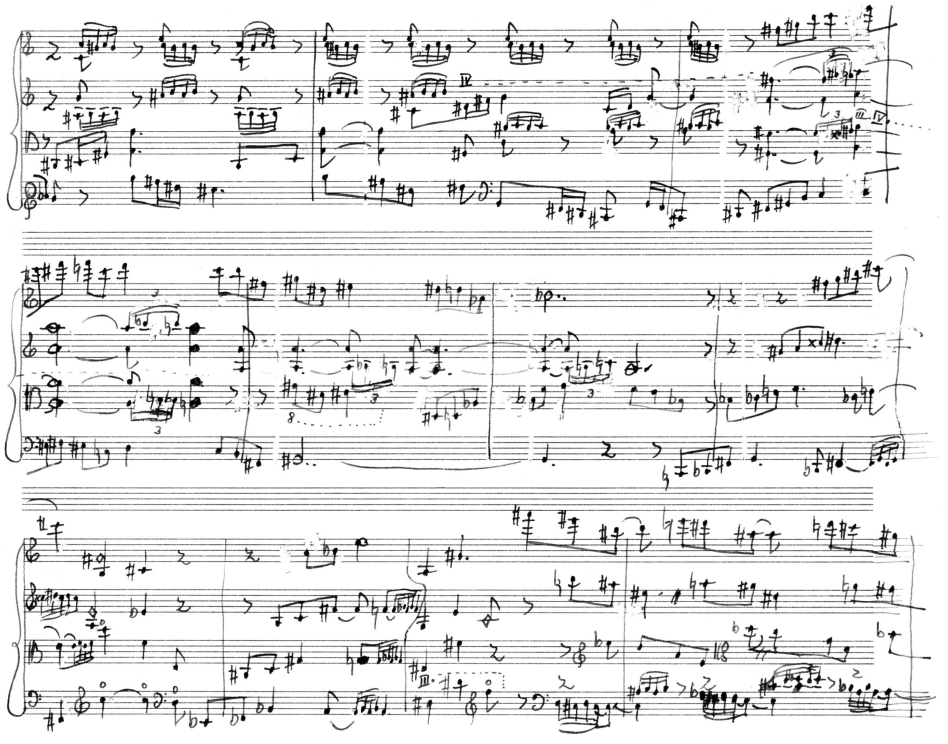
A nyolcad értékű bővülés szükségessé tette a következő ütemek újrarendezését. Az újrarendezett kottaszöveg vizuális szempontból úgy foglalható össze, mint az ütemvonalak egy nyolcad értékkel történő balra tolása. A régi, érvénytelen ütemvonalakat Bartók kivakarta,[68] majd tőlük balra új ütemvonalakat írt be. Ahol ez a beavatkozás nem volt elvégezhető (ti. a szisztémák kezdetén vagy végén), ott egy

67 Bartók levele Rudolf Kolischnak, 1934. október 23., magántulajdon, fotokópia a budapesti Bartók Archívumban. Magyar fordítása: Somfai–Németh (eds.): *String Quartets (1)*, 90*. Tekintetbe kell venni azonban, hogy ez a megjegyzés az 5. vonósnégyes I. tételének notációs problémájával kapcsolatos. Itt Bartók szaggatott ütemvonalakat helyezett el a rendes ütemvonalak között, hogy félreérthetetlenül jelezze a metrikus hangsúlyokat, amelyek nem esnek egybe az ütemvonalakkal. A 4. vonósnégyes I. tételében általában vonásjeleket (felfelé, illetve lefelé indított vonó) használt a fel-, illetve leütés értékű figurák jelölésére.

68 A fénymásolatban a kivakarásnak csak a nyomai láthatók: az előnyomtatott kottavonalakat fehér vonalakhoz hasonló alakzatok szakítják meg.



8a fakszimile. A 4. vonósnégyes I. tételének fogalmazványa (62FSS1, 3. oldal, utolsó szisztéma)



8b fakszimile. A 4. vonósnégyes I. tételének fogalmazványa (62FSS1, 4. oldal, 1–3. szisztéma)

egy nyolcad értékű hangot átvitt a szisztéma végéről a következő szisztéma elejére. Mivel a harmadik szisztémában nincsenek kihúzott ütemvonalak, Bartóknak itt meg kellett szakítania a lejegyzést, hogy a folytatás előtt az oldal tetejétől ellenőrizze azt.[69]

69 Ez közvetlenül bizonyítja azt, hogy Bartók a harmadik szisztéma első üteménél megszakította a fogalmazvány írását, még azelőtt, hogy kitette volna az ütemvonalat az ütem végére. Valószínűtlen, hogy tovább folytatta volna a fogalmazvány írását, és csak később véglegesítette volna az ütemet.

Viszont érdekes módon nincs ilyen kapcsolat a 4. oldal első üteme és a 3. utolsó üteme között. Ez azt jelenti, hogy Bartók a 4. oldalt előbb kezdte leírni, mint hogy a 3. oldalt befejezte volna. Miután a 3. oldal végéhez ért, világossá vált, hogy egy nyolcad értékű hangra még szükség van a csellószólam frázisának befejezéséhez. Viszont ahelyett hogy létrehozott volna egy szabálytalan, négy negyed és egy nyolcad értékből álló ütemet, a hiányzó nyolcad kottát betoldotta a 4. oldal elejére. Miután az előző ütemekben (60–62. ü.) a kánonszerű menetet a cselló vezeti, valószínűtlen, hogy Bartók előbb végigírta volna a brácsaszólamot, és csak utólag adta volna hozzá a csellószólamot.[70]

Zenei szempontból azonban különleges esetről van szó, miután a 4. oldal kezdete (azaz a 63. ütem második nyolcadával kezdő szakasz) nem látszik olyan – a kihagyott ütemek után rendszerint következő – új kezdésnek, amilyeneket az eddig vizsgált esetekben láttunk.[71] A brácsaszólam ugyan látszólag új motívumba kezd új ritmusban, az azonban szervesen következik az előző ütemek kánonszerű menetéből. Ez a menet az először az expozícióban bemutatott frázisból származik (150. skk. ü.), ahol ezt a frázist a szerző mind dallami, mind kontrapunktikus szempontból szabadon kezeli. A 60. ütemtől azonban ez a frázis meglehetősen szigorú transzformációs folyamaton megy keresztül: fokozatosan csökken a hosszúsága mind a hangok számát, mind a hangok ritmusértékeinek összegét tekintve (*9. kotta* a 194. oldalon). Ezért, úgy tűnik: a 63. skk. ütemeket Bartók nem írhatta volna meg anélkül, hogy ne tervezte volna meg az őket megelőző ütemeket; a 4. oldal elején a nyolcad értékű kotta szokatlan beiktatása viszont azt sugallja, hogy az előzmény ütemeit még nem képzelte el pontosan.

A szemmel látható dichotómia megértésének kulcsa az első tétel folyamatvázlata, amely ugyanannak a forrásnak a 30–32. oldalán található.[72] Ez a vázlat korábbi a fogalmazványnál, és lényegében a 93. ütem első ütéséig (azaz a visszatérés kezdetéig) bezárólag tartalmazza a tétel anyagait,[73] jóllehet innen még számos elem hiányzik.[74] Ami a kidolgozási részt (49–92. ü.) illeti, annak első ütemei (49–62. ü.) lényegében megfelelnek a fogalmazvány végleges változatában találhatóknak; így Bartók a zenei szöveget egyszerűen a vázlatból másolhatta le (*9. fakszimile* a 195. oldalon).

A következő ütemek tartalma lényegesen eltér az eggyel későbbi verziótól. Ha Bartóknak már az volt is a szándéka, hogy a zenét innen fejlessze tovább, valószínű, hogy a következő ütemet (amely a nyomtatott kotta 63. ütemének felel meg) mégis „új kezdetnek" szánta, amelyből kiindulva megírhatta a folytatást, anélkül, hogy a megelőző ütemeket véglegesítette volna.

---

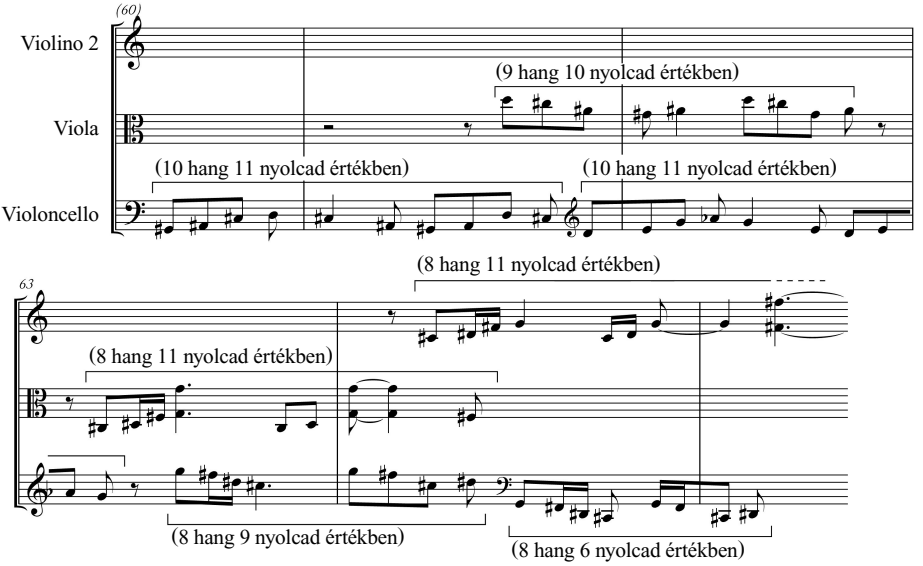
70 Ld. a C-1 esetet, ahol a vezető első hegedű szólamát írta végig.

71 Lényegében minden eddigi esetben új kezdet követi az üres területet (esetleg a megérkezési pont további funkciójával); az egyetlen kivétel az A-1 eset, ahol „folytatódik" a *Pelléas*-frázis.

72 A vázlat részletes vizsgálata itt található: Somfai: *Bartók Béla kompozíciós módszere,* 155–158.

73 E helyen Bartók saját elemzésének analitikai terminusaira utalok (ld. a 4. lábjegyzetet).

74 Figyelemre méltó például, hogy az, ami a tétel „ősmotívumának" látszik, teljesen hiányzik a vázlat legvégéről. Ld. Somfai: *Bartók Béla kompozíciós módszere,* 156–158. Az „ősmotívum" kifejezést innen kölcsönöztem: Kárpáti János: *Bartók kamarazenéje*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 216.



9. kotta. Átírás a 4. vonósnégyes I. tételének fogalmazványából (62FSS1, 3–4. oldal, csak a vezető szólamok)

A következő ütemek valóban kibővültek a vázlathoz képest. Ami az ütemvonal-eltolás által érintett szakaszt illeti, Bartók a vázlat négy ütemét alakította nyolc ütemmé a fogalmazványban (63–70. ü.). Ezen a ponton érdemes megvizsgálnunk, hogy milyen kompozíciós probléma állhat e mögött az eljárás mögött, illetve hogy a konkrét probléma megléte indokolja-e a komponálás szabálytalan sorrendjét.
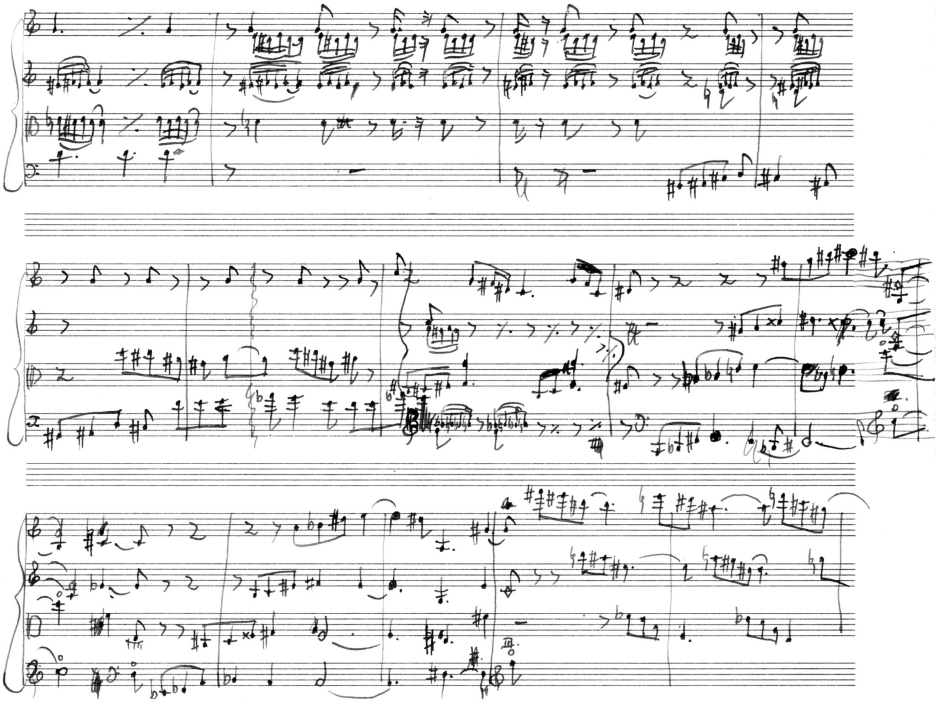
A vázlatban Bartók az említett transzformációs folyamatot szigorúbban és mechanikusabban alkalmazza, úgy, hogy a hangok számát tízről fokozatosan kettőre csökkenti (*10. kotta* a 196–197. oldalon). A folyamat a vázlat végéig folytatódik, ahol az első hegedű egyetlen *f'* hangot ismételget.[75] Úgy látszik tehát, hogy a folyamat célja a zene redukálása „egyetlen hangra", a zene legkezdetlegesebb megnyilvánulására,[76] ahol a rekapituláció új kezdést indít el.[77]

Ha ez a folyamat biztosítaná a kidolgozási rész kereteit, akkor Bartók képes lehetett volna arra, hogy zenei fantáziáját mozgósítva olyan új frázisokat komponáljon, amelyek – ha nem állnak is közel ehhez a kerethez – legalábbis gazdagítják a zenei anyagot. Úgy tűnik, hogy a 65–68. ütem hatalmas ívben kibontakozó, hosszú dallama ennek a fantáziának a gyümölcse lehet, szembeötlő lírai kitérés a cluster-hangzásokkal meg-megszakított zenei folyamatban. Látható azonban, hogy ez

75 A végleges változatban a négy szólamban 10 félhang szólal meg egyszerre; ezek azonban inkább hangtömeget, mintsem hagyományos értelemben vett akkordot alkotnak.

76 Noha az én értelmezésem érvényes lehet a vázlatban található verzióra, a végleges változat zenei folyamatát jobban írja le Kárpáti, aki felismeri „a borzongó trillamotívum és az ismét előtérbe lépő ősmotívum" küzdelméből létrejövő rekonstrukciós folyamatot. Ld. Kárpáti: *Bartók kamarazenéje,* 218.

77 A tétel végleges változata szerint a rekapituláció valóban éppen *f* hangról indul (csak egy oktávval magasabban).
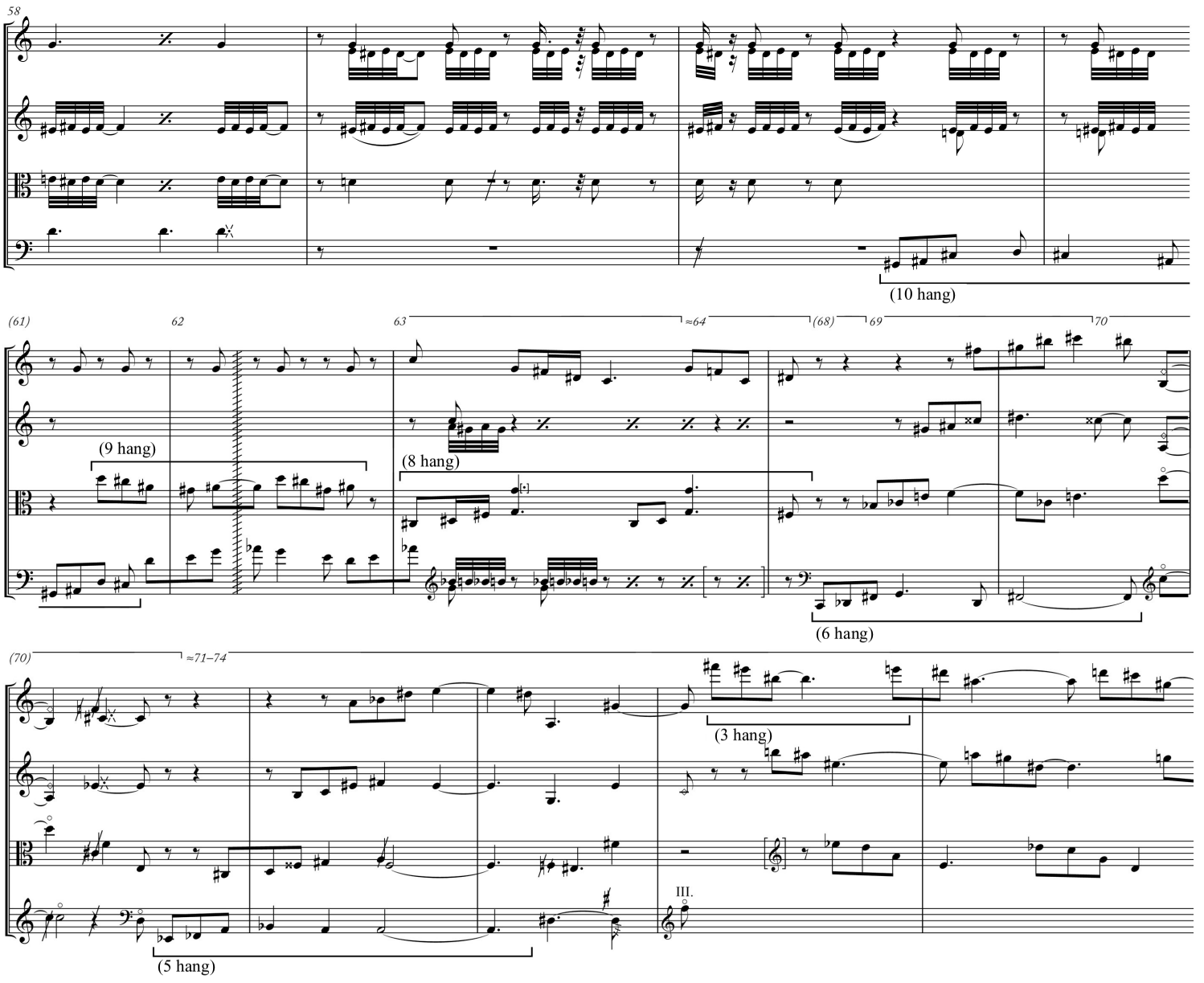


9. fakszimile. A 4. vonósnégyes I. tételének vázlata (62FSS1, 31. oldal, 2–4. szisztéma)

a dallam, bár szinte teljesen szabadon járja be a regiszterét először fölfelé, majd pedig lefelé, tulajdonképpen kizárólag ugyanazokból a motivikus sejtekből épül fel, amelyek a 60. ütemben az imitációs szakaszt elindították (*11. kotta* a 198. oldalon).[78] Ez egészen érdekes pillanata lehet a bartóki kompozíciós folyamatnak. Ugyanis gyakrabban figyelhetjük meg azt, hogy a komponálás későbbi szakaszában igyekszik elkerülni a szigorú rendszereket, még ha az alkotási folyamat elején talán meg is könnyíthették a kompozíciós munkát.[79] Ebben az esetben viszont – bár ezt tette – egy másik rendszert követett.
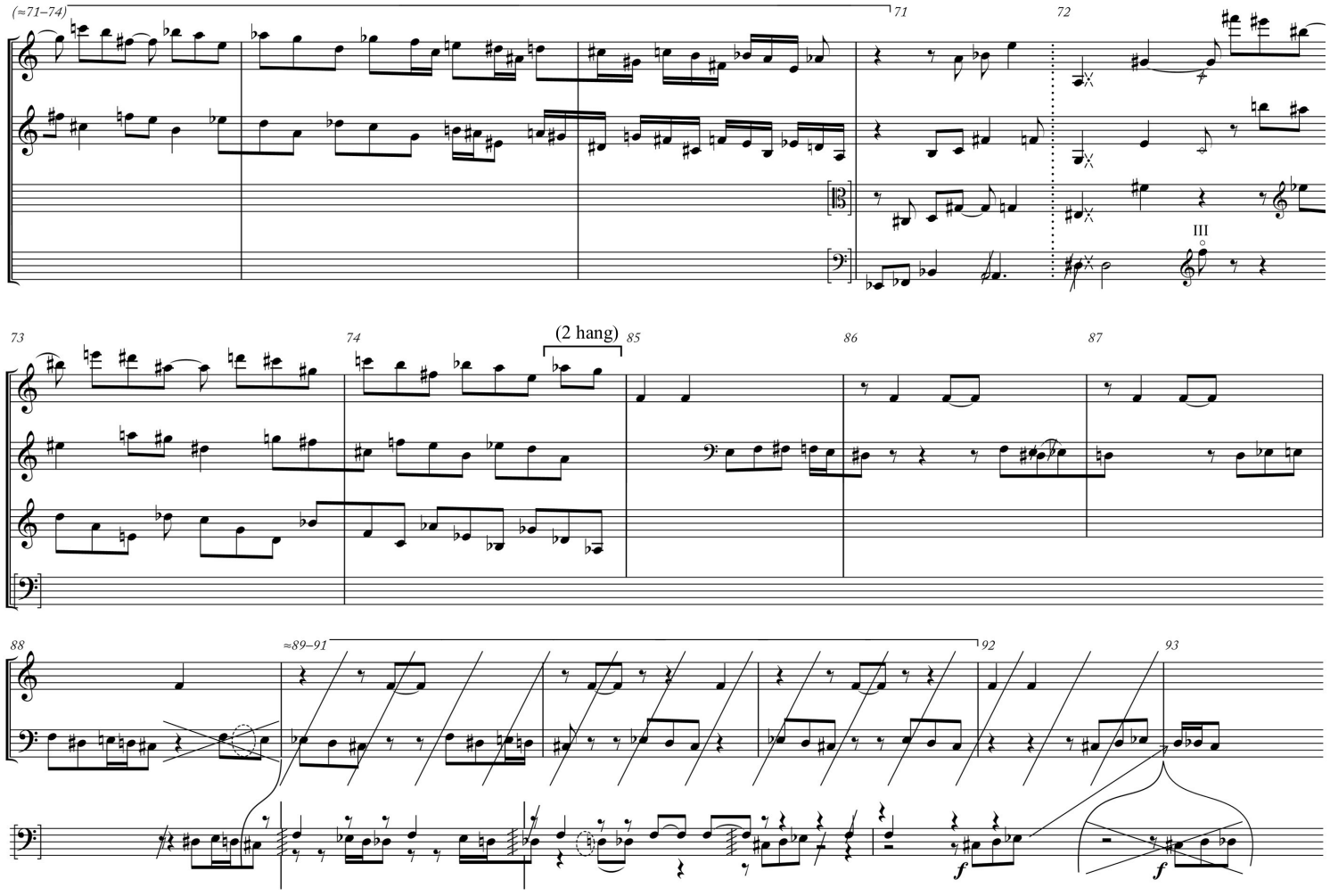
Nem tudjuk eldönteni, hogy a 63. skk. ütemek kidolgozása mekkora kompozíciós problémát jelentett Bartók számára; annyi azonban biztos, hogy ezeknek az ütemeknek a megkomponálása határozottan más jellegű feladatot jelentett, mint

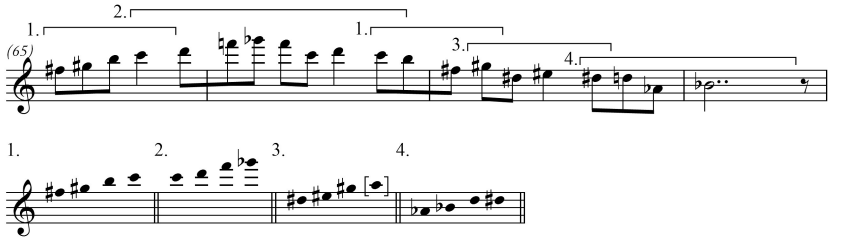
78 Ennek a szakasznak az analitikus értelmezéséről ld. még: Elliott Antokoletz: *The Music of Béla Bartók. A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music.* Berkeley, CA: University of California Press, 1984, 231. Szembeötlő, hogy a szerző felismerte a szakasz nyolchangú hangkészletét *(c–d–disz–eisz–fisz–gisz–*[*a*]*–h)*. Sajnálatos azonban, hogy nem számolt el az utolsó hanggal, a *b*-vel, amely nem illeszkedik a feltételezett nyolchangú hangkészlethez.

79 Ld. pl. a következő konferencia-előadásomat: „直感と理性の狭間で – バルトークの《ミクロコスモス》の作曲過程に対する – 考察” (Az intuitív és a racionális megközelítés között. Bartók Béla *Mikrokosmos*ának kompozíciós folyamatáról). Az előadás a Japán Zenetudományi Társaság éves konferenciáján hangzott el 2021. november 13-án. Az előadás témája a *Mikrokosmos* 125. számú darabja, a „Csónakázás”, amelyben Bartóknak egy frázist ismételten át kellett írnia, amíg végül függetleníteni tudta magát attól a szisztematikus zeneszerzési eljárástól, amelyet létrehozott.



10. kotta. Átírás a 4. vonósnégyes I. tételének vázlatából (62FSS1, 31-32. oldal, részlet)


(≈71–74)
71
72
III
73
74
(2 hang)
85
86
87
88
≈89–91
92
93
f
f



11. kotta. A 4. vonósnégyes I. tétele hosszú frázisának elemzése

a vázlat egyszerű lemásolása (ahogy az az előző ütemekben történt). Ezért valószínűnek látszik, hogy Bartók későbbre halasztotta a mechanikus munkát, amelyet inspiráció híján is könnyen el lehetett végezni.

Tanulmányom e részének befejezéseképpen meg kell említenem, hogy a nyolcad értékű hang beiktatása a vázlat lejegyzésének komplexitásával is összefügghet. A 31. oldal harmadik szisztémájának harmadik ütemében valamiféle függőleges vonal található az ütem elején, ami azt jelenthette, hogy a felső három szólam tartalmát jobbra kell tolni, esetleg egy nyolcaddal. Ha ez így van, akkor elképzelhető, hogy amikor Bartók ennek az ütemnek a kidolgozásához fogott, elfelejtette, hogy mi volt az eredeti szándéka. Ezért tulajdonképpen egy tévedés okozhatta a nyolcad érték betoldását. Ez a magyarázat sem változtat azonban a nyolcad értékű hang betoldásának rendkívüli jellegén. Az a tény, hogy a betoldott nyolcadhang a következő ütemek átrendezését váltotta ki, rávilágít arra, hogy a 63. ütem után következő néhány ütemvonal nem rendelkezik a metrikus hangsúlyok jelzésének szokásos funkciójával.

Befejezés

Írásom a töredezettség jelenségét tíz eset három kategóriába sorolt példáján mutatja be. Mint láttuk, többféle oka is lehet annak, hogy Bartók a komponálás során időnként miért hagyott üresen bizonyos területeket. Egyfelől az, amit nem jegyzett le azonnal, általában egy olyan szakasz volt, amelyet valamilyen már meglevő anyag alapján könnyen meg lehetett írni (A-1, A-2, B-3 és C-4 eset), ezért inkább hozzákezdett a következő szakasz megkomponálásához. Mint igen elfoglalt ember, aki sokféle időigényes feladattal, köztük népzenekutatással is foglalkozott, megpróbálhatott azzal is időt nyerni, hogy nem írta ki teljesen azokat a szakaszokat, amelyeket később is könnyen (és esetleg mechanikusan) lejegyezhetett.[80] Ugyanakkor adódhattak olyan konkrét problémák (elsősorban egy kompozíció

80 Ezzel összhangban gyakran folyamodott zenei rövidítésekhez vagy szóbeli megjegyzésekhez ismétlések vagy szólamkettőzések jelölésére. Az ütemek megismétlésére utaló szokásos jel mellett Bartók gyakran használt a „*col*+hangszernév" megjegyzéshez kapcsolódó vízszintes hullámvonalat annak jelölésére, hogy az adott szólam ugyanazt játssza, mint a megnevezett hangszer. Alkalmanként azonban

„lágyrészével" kapcsolatban), mint az ismétlések számának pontos meghatározása, amelyeket nem oldott meg véglegesen a fogalmazvány készítése során (B-1 és B-2 eset).

Másfelől olyan zeneszerzőként, aki inkább az inspirációjára, mintsem szisztematikus kompozíciós eljárások mechanikus alkalmazására támaszkodott, Bartók minden bizonnyal arra törekedett, hogy amikor csak lehetséges, megragadja a tünékeny ihletet; ezért talán szívesebben dolgozott egy olyan új szakaszon, amely inspirációt igényelt (különösen a C-4 esetben). Ugyanakkor az is előfordulhatott, hogy az új szakasz komponálása is inspirálta a korábbi ütemek megkomponálását (különösen a B-2, C-2 és C-3 esetben).[81]

A töredezettség kimutatása a folyamatfogalmazványban eleve problematikus lehet, mert az egyes fragmentumok közötti törések nem mindig válnak láthatóvá a lejegyzés felszínén, s ez bizonytalanná teszi azonosításukat. Mégis, a töredezettség fogalma megváltoztathatja a bartóki „folyamatfogalmazványról" alkotott elképzelésünket. Ha egy kutató sikerrel mutat ki töredezettséget a kéziratban, akkor az újabb adalékul szolgálhat azoknak a kompozíciós problémáknak a megértéséhez, amelyekkel Bartók szembesülhetett.[82] Emellett az ilyen kompozíciós problémák felismerése lehetővé teszi a kutatók számára, hogy egy jóval magasabb szinten, „a mű szellemének" értelmezésén munkálkodjanak, közelebb kerülve ezáltal Bartók kreatív gondolkodásának e kulcsfogalmához.[83]

Malina János fordítása

---

az is előfordult, hogy semmivel sem utalt arra, hogyan pótolandók a kihagyott hangok. Ennek egyik legjobb példája a 2. zongoraverseny II. tételének vázlata, amelyben a tiszta kvintekből álló vonós akkordnak csak a szélső szólamait írta ki. A vázlatot tartalmazó fogalmazványoldal fakszimiléje: Somfai: *Bartók Béla kompozíciós módszere,* 67.

81 Somfai László foglalkozott azzal, hogy egy korábbi kompozíció témája inspirálja egy új kompozíció új témáját; ld. pl. Somfai: *„Íróasztal, zongora között"*. Ilyen összefüggés máshol is megfigyelhető, még egymás után írt rövid darabok között is; ld. Nakahara: *Genesis and the „Spirit"…*, 204–251.

82 Szükségesnek látszik, hogy itt felhívjam a figyelmet a kéziratok átírásának módszertanával kapcsolatos egyik sajátos problémára. Ha a kutató egy kézirat tartalmát annak átírásából próbálja meg rekonstruálni, akkor tekintetbe kell vennie, hogy a vizsgált szakasz eredetileg folyamatos volt-e. Ez különösen akkor fontos, ha Bartók folyamatfogalmazványát írja át. Mivel a folyamatfogalmazvány tartalma csaknem azonos a végleges változattal, a kutató figyelme nem a fogalmazvány aktuális rétegének az átírására, hanem a komponálás folyamatára és arra összpontosul, hogy hogyan alakult ki a zeneszerző elképzelése (esetleg) számos változtatás során. Ha viszont a kutatók figyelmen kívül hagyják a szakaszok közti esetleges töréseket, akkor összekapcsolhatnak olyan frázisokat, amelyek nem az adott sorrendben íródtak, és így olyan verziót hozhatnak létre, amely sohasem létezett.

83 Bartók „a mű szelleme" kifejezést életében egyszer használta, a Harvard Egyetemen tartott egyik előadásában; ld. „Harvard-előadások". In: *Bartók Béla írásai,* I.: *Bartók Béla önmagáról, műveiről, az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról.* Szerk. Tallián Tibor. Budapest: Zeneműkiadó, 1989, 176. A fogalmat nem definiálta pontosan, és nem is magyarázta el világosan; ennek ellenére gyakran figyelhetjük meg egy ilyen „szellem" létezését a művek szerkezetével kapcsolatban, már a legkorábbi kompozíciók, így a *Kossuth szimfóniai költemény* (BB 31, 1903), az Op. 2-es Scherzo (BB 35, 1904) és más művek esetében is. Ld. többek között Somfai László: „Invenció, forma, narratíva Bartók zenéjében". In: *Kottakép és műalkotás,* 443–453.

ABSTRACT

Nakahara Yusuke

CONCEALED FRAGMENTARINESS: ON THE COMPOSITIONAL PROCESS OF BARTÓK'S STRING QUARTETS

The present paper is a preliminary study towards a deeper understanding of Bartók's compositional process: how he filled in the manuscript paper even though the notation appears to be continuous. He did not always write the draft from the top left-hand corner to the bottom right-hand corner but occasionally omitted some bars or phrases that he intended to write down later. Thus, the continuity draft is not necessarily regarded as a continuity; it might have consisted of fragments but eventually they have been concealed in the final form of the draft. This may directly affect our interpretation of Bartók's creative process. The present research takes the visual appearance of a draft as a clue to examining its hypothetical fragmentariness. Beginning with the examination of some actual blank spaces that were never filled, the paper deals with cases where the original existence of fragments is suggested by the unusual appearance of the draft, such as a blank space at the end of a system, notations in the margin, re-organization of barlines, etc. Besides systematic approaches to fragmentariness, the author offers some interpretation concerning the reasons why Bartók did not write the draft in an ordinary way. There might have been various differing explanations for why the linear compositional process was interrupted. One of the important findings of this paper is that Bartók's bar-lines do not always mark metric accents but sometimes simply facilitate the performers' orientation. Even though the occasional special function of some of his barlines as mere markers of orientation is explained by Bartók in a letter to Rudolf Kolisch, the existence of philological evidence to this effect may further underline its validity and importance.

First published in: *Studia Musicologica* 62/3–4 (2021)

Yusuke Nakahara studied musicology at the Liszt Ferenc Academy of Music in Budapest (2007–2012), and continued PhD studies there on a Hungarian state scholarship (2012–2015). He received his PhD degree in 2021 with a dissertation entitled 'Genesis and the „Spirit" of Bartók's *Mikrokosmos*'. Since September 2015, he has been working at the Budapest Bartók Archives and is currently a research fellow there. He is a contributor to work on the Béla Bartók Complete Critical Edition, especially the Critical Commentary volume of the string quartets to be published in 2023.

Brauer-Benke József

A HANGSZER-ETIMOLÓGIAI ADATOK ORGANOLÓGIAI ELEMZÉSE*

1. Bevezetés

Egy adott hangszer eredetének meghatározásánál az ikonográfiai adatok vizsgálatán túlmenően a hangszernév-etimológiai ismereteknek szintén nagy jelentőségük lehet.[1] Az etimológia a szófejtés tudománya, a nyelvészet egyik összetett ága, amely egy adott nyelv szavainak eredetét vizsgálja, emellett a magyar etimológia fogalom a szótörténet-kutatást is magába foglalja.[2] Az etimológiai kutatás célja a tanulmányozott szó etimonjának nevezett alapszó feltárása, illetve lehetőség szerint a szó adott nyelvben való megjelenése idejének legalább hozzávetőleges meghatározása.[3] Az etimológia tudománya interdiszciplína, mert nem korlátozódik kizárólag a nyelvészeti aspektusokra, hanem több nyelvészeten kívüli tudományágra is támaszkodik, amelyek olyan földrajzi, történelmi, társadalmi, politikai, néprajzi, civilizációs, művelődéstörténeti tényezőket világítanak meg, amelyek hozzájárulhatnak az etimonok azonosításához.[4] Az organológia, a hangszerek eredetének és osztályozásuknak a tudománya szintén interdiszciplináris tudománynak tekinthető, mert felöleli a hangszerek történetének feltárását, a hangszerek leírását (organográfia) és megszólaltatásuk módjait, illetve a különböző kultúrákban használt hangszerek tipológiai besorolását.[5] Mivel magyar nyelvterületen az organológiának nem alakult ki képzett szakembergárdája, és organológiai kutatásokkal a zenetudomány szakemberei csak érintőlegesen vagy egyáltalán nem foglalkoztak, az organológia kifejezést a hazai egyházzenészek félreérthető módon a legtöbbször „orgonaismeret" (ami orgonalógia lehetne) jelentésben használják.[6] Mivel a

* A szerző a BTK Zenetudományi Intézet kutatója.

1 Brauer-Benke József: „A hangszerikonográfiai adatok organológiai elemzése", *Magyar Zene* LVI/2. (2018. május), 206–226.

2 Bokor József: „Szókészlettan". In: A. Jászó Anna (szerk.): *A magyar nyelv könyve*. Budapest: Trezor, 2007, 167.

3 Gerstner Károly: „A magyar nyelv szókészlete". In: Kiefer Ferenc (főszerk.): *Magyar nyelv*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2006, 1204.

4 Bokor: *Szókészlettan,* 165.

5 John Henry van der Meer: „Instrumentenkunde". In: *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel–Basel: Bärenreiter–Metzler, 1996, 951.

6 http://lexikon.katolikus.hu/O/Orsz%C3%A1gos%20Magyar%20Organol%C3%B3giai%20T%C3%A1rsas%C3%A1g.html (utolsó megtekintés: 2022. július 27.).

honi organológiai kutatások ennyire a periférián mozognak, még az olyan közismert hangszereink nevének eredete is javarészt feltáratlan maradt, mint a *doromb,* a *duda,* a *furulya,* a *hegedű* a *tárogató* vagy a *töröksíp*.[7] Sajnos ezen hangszerelnevezések tekintetében az újabb etimológiai szakmunkák, mint a *Magyar etimológiai nagyszótár,*[8] az *Etimológai Szótár. Magyar szavak és toldalékok eredete*[9] és az *Új magyar etimológiai szótár"*[10] sem szolgálnak semmi újdonsággal a korábbi megállapításokhoz képest. Ezért az organológiai szempontú forráselemzések hozzájárulhatnak az etimológiai kutatások eddig fel nem tárt etimonjainak a megtalálásához, illetve kiegészíthetik vagy alátámaszthatják az eddigi eredményeket.[11]

2. Doromb

A történeti kutatások alapján feltételezik, hogy a doromb Kína déli területein vagy Délnyugat-Ázsiában alakulhatott ki.[12] A hangszertípus elnevezéseinek és morfológiai sajátosságainak vizsgálata arra enged következtetni, hogy a hangszer Óceánia népcsoportjaihoz az ausztronéz nyelveket beszélő népcsoportok hajózó migrációjával juthatott el *(1. kép)*. Mivel a nyelvtudomány az ausztronéz nyelvcsalád tagjai szétterjedésének kezdetét a Kr. e. 5. évezredre datálja, a hangszertípus kialakulását az eddigi adatok alapján Kr. e. 13000 és 5000 közé lehet valószínűsíteni.

Ázsia szibériai, ujgur, kipcsak és oguz török nyelvű népcsoportjainál a fából vagy csontból készült idioglott, illetve a kovácsoltvasból készült heteroglott dorombok hasonló elnevezései szintén diffúz átvételeket sejtetnek, ahol a *komys/komuz* terminus húros hangszereket is jelöl, ezért nagyjából „hangszer"-nek megfelelő jelentéstartalommal használják. A finnugor nyelvű népek közül a magyar törzsek mellett a mari (cseremisz) népcsoportra hatottak a legerősebben a környező török nyelvű népek, ami a doromb *kovýz* elnevezésében is visszaköszön. Az ogur (lirtörök) nyelvek közé tartozó csuvasok doromb elnevezése, a *varám-túma* (amely szúnyogot is jelenthet) az obi-ugor hanti *túmran* és a manysi *túmra* elnevezésekkel rokonítható.[13]

A magyar nyelv etimológiai vizsgálatai alapján a bizonytalan eredetű doromb szavunk valószínűleg összefüggésbe hozható a 15–18. század közötti időszakban még elterjedt, fúvással és pengetéssel megszólaltatott *doromblya* hangszernévvel,

7 *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára* (a továbbiakban: TESZ), 1–3. Főszerk. Benkő Loránd. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1.: 1967, 663., 681.; 992; 2.: 1970, 82., 3.: 1976, 856.

8 *Magyar etimológiai nagyszótár.* Szerk. Tótfalusi István, Budapest: Arcanum Adatbázis, 2001 https://www. arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-magyar-etimologiai-szotar-F14D3/ (utolsó megtekintés: 2022. június 15.).

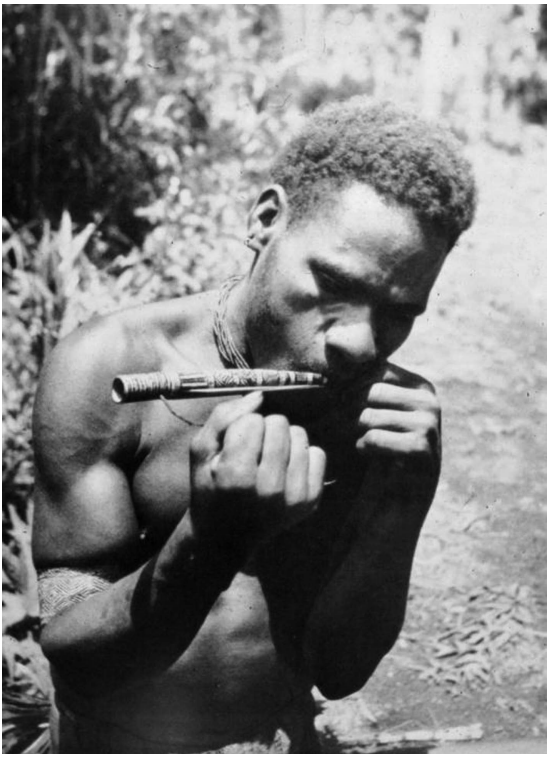
9 *Etimológai Szótár. Magyar szavak és toldalékok eredete*. Szerk. Zaicz Gábor. Budapest: Tinta Könyvkiadó, 2013, 153., 157–158., 224., 274., 730.

10 *Új magyar etimológiai szótár*. Szerk. Gerstner Károly. http://uesz.nytud.hu/, 367., 378., 568., 712., 793. (utolsó megtekintés: 2022. június 30.)

11 Brauer-Benke József: „A doromb hangszertípus történeti áttekintése", *Arrabona* 53–56. (2018), 67–68.

12 Sybil Marcuse: *A Survey of Musical Instruments.* New York: Harper & Row, 1975, 98–99.

13 Alfred Heymann: „Introduction". In: Leonard Fox (ed.): *The Jew's Harp. A comprehensive anthology*. Toronto: Bucknell University Press, 1988, 23–35., ide: 35.



1. kép. Idioglott dorombon játszó melanéziai őslakos (1930)

amely ilyen formájában a szomszédos szláv elnevezésekre utal, amelyek viszont a német *Trommel/Maultrommel* átvételei lehetnek.[14] A magyar *doromb* szóval kapcsolatban onomatopoetikus (hangutánzó, hangfestő) hangszerelnevezés-vizsgálódások rámutattak, hogy az „r" hang jellemzően azt a zörejt fejezi ki, amelyet a rugalmas test nyugvó állapotából való erőszakos kimozdítása okoz, és ezért az „r" hangot gyakran használják együtt támasztó mássalhangzókkal.[15] Ez a jelenség több hangszertípus elnevezésében is megragadható, mint például a dobot jelentő *drumme, tromme,* vagy a trombitát jelentő *drummel, trumbe* kifejezésekben, ezért az onomatopoetikus vizsgálatok alapján a *doromb* szavunk és szláv megfelelői egyaránt idesorolhatók. A lengyel etimológiai vizsgálatok a dorombot jelölő lengyel *drumla* elnevezést a szintén német *Trommel* szóból származtatják.[16] Mindezek alapján valószínűsíthető, hogy a német eredetű kifejezés szláv közvetítéssel jelenhetett meg a magyar nyelvben és annak ellenére, hogy a hangszertípus Ázsiából terjedt el nyu-

14 TESZ 1., 663.

15 Haraszti Emil: *Hangutánzás és jelentésváltozás az egyetemes és a magyar hangszertörténetben*. Budapest: Budavári Tudományos Társaság, 1926, 21.

16 Barbara Szydlowska-Ceglowa: *Staropolskie nazewnictwo instrumentow muzycznych*. Wroclaw: Zaklad Narodowy im. Ossolinskich, 1977, 227.

gati irányba, a *doromb* hangszerelnevezésünk nem a honfoglaláskori vagy azt megelőző időszakból eredeztethető. A magyar *doromb* szó viszonylag késői, 15–16. századi felbukkanása szintén egy szláv közvetítésű német átvételt igazolhat, mert például a felső-ausztriai Molln településen, ahol évszázados hagyományai vannak a dorombkészítésnek, és a város címerében is egy doromb szerepel, már ebben az időszakban is jelentős mennyiségben készítettek kovácsoltvasból dorombokat, amelyek a kereskedők közvetítésével a bécsi és pesti piacokon túlmenően Trieszt, illetve Lengyelország és Törökország nagyobb városaiba is eljutottak.[17]

3. Duda

Sem a duda szavunk első előfordulását, sem annak pontos eredetét illetően nincs tudományos konszenzus. Legkorábbi formájában személynévként, „Michael dwdas" alakban 1494-ből datálható, azonban az 1095-ös tihanyi dolátorban szereplő Dolatores Gedesa Duda pagandi bodin formában a személynévre utaló „duda" kifejezés hangszerrel való kapcsolata megkérdőjelezhető.[18] Összességében a középkori hangszerelnevezések nyelvi vizsgálata alapján a duda hangszernév jelenléte csak a 14–15. századtól adatolható.[19] Ebből következően a folklorista kutatások arra jutottak, hogy a korábbi *gajd* helyett a 16. század közepétől a tömlősíp *(tibia utricularis)* és a *duda* elnevezés lép az előtérbe.[20] Ezzel összefüggésben a történészek az Árpád kori szolgálónépek településeinek vizsgálatakor az 1272–1325 közötti időszakban a Veszprém megyei „terram Goydusbogdan" lakóit gajdos-dudás zenészekkel azonosították.[21] Az oklevélben említett Goydusbogdan helységben azonban egy 1351-es adat szerint *trumbatores,* vagyis királyi trombitások élnek, és egy 1488-as adat szerint az ezzel a hellyel azonosítható „Kysbogdan" birtokosa Trombitás Balázs.[22] Az 1400– 1410 körül keletkezett Schlägli szójegyzékben a latin *tibia* megfelelőjeként bukkan fel a *gajd* kifejezés, és a nyelvészek szerint vélhetően erős, harsány, vastag hangot adó hangszertípust jelölhettek vele.[23] Ezért a *gajd* hangszernév feltehetően nem egy dudatípus megnevezésére szolgált, hanem egy szimpla vagy dupla nádnyelves nyelvsípot érthettek rajta.[24] A *gajd* jelentése más szótárakban is *síp, tárogatósíp, billegetősíp*.[25] A zenetudomány

17 Karl Magnus Klier: *Volkstümliche Musikinstrumente in den Alpen*. Kassel–Basel: Bärenreiter 1956, 71–76.
18 TESZ 1., 681–682.
19 Ecsedy Ildikó: „A középkori népi hangszeres zene nyomozása régi magyar személyneveinkben", *Magyar Nyelv* LVI. (1960), 91.
20 Manga János: „Magyar duda-magyar dudások a XIX–XX. században", *Népi Kultúra – Népi Társadalom. A Magyar Tudományos Akadémia Néprajzi Kutató Csoportjának évkönyve,* I. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1968, 128–129.
21 Györffy György: „Az Árpád-kori szolgálónépek kérdéséhez", *Történelmi Szemle,* XV/3–4. (1972), 298.
22 Zolnay László: *A magyar muzsika régi századaiból*. Budapest: Magvető, 1977, 268.
23 Pais Dezső: *A magyar ősvallás nyelvi emlékeiből*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1975, 180.
24 Szamota István: *A Schlägli magyar szójegyzék. A XV. század első negyedéből*. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1894, 85.
25 Éri Péter: „Adalékok a duda történeti névanyagának kérdéséhez a XV–XVIII. századi szótárirodalom tükrében". In: Agócs Gergely (szerk.): *A duda, a furulya és a kanásztülök*. Budapest: Planétás, 2001, 254.

szintén felveti annak lehetőségét, hogy a Gajdosbogdány helységnév a királyi trombitások és síposok lakóhelyét jelentheti.[26] Ehhez kapcsolódóan az etimológiai kutatások is arra a következtetésre jutottak, hogy a középkori *gajd* szavunk tisztázatlan eredetű, Kelet-Európában és a Balkánon valószínűleg a vlach pásztorkodás által terjedt el, ezért a *gajda* tájszót a középkori *gajd* kifejezéstől független, későbbi szerb vagy horvát átvételnek tartják.[27]

A népnyelvben a hangutánzó *duda* kifejezés eleve többféle hangszertípust is jelölhet, mert a népi trombita elnevezése a *víziduda,* a népi klarinété a *nádduda,* és a peremfurulyákat anyaguk szerint *napraforgóduda* vagy *tökduda,* míg a légtömlővel ellátott nyelvsípot a *bőrduda, kutyaduda, tilíduda,* elnevezéssel illetik.[28] A duda történeti névanyagának írásos szövegelemzése azonban arra is rámutat, hogy a kifejezés a szótárakban tulajdonképpen csak 1818-tól datálható.[29] Amire magyarázatul szolgálhat az, hogy a szótárak, illetve a magyar értelmezések szerzői az általuk ismert korábbi szótárak, szójegyzékek anyagát használták, amit sokszor változtatás nélkül vettek át. Szintén figyelembe kell venni, hogy az egyes szerzők szókészlete nem ölelte föl az egész magyar nyelvterületet, hanem sokszor csak a saját szűkebb környezetük jellemző szavait vették fel a szótáraikba. Emellett azzal is számolni kell, hogy a református vallás elterjedésével együtt járó magyar nyelvű irodalom a korábbi latin elnevezések helyett már a népnyelvi magyar hangszerelnevezéseket kezdi elterjeszteni, ezért nem véletlen, hogy nemcsak a magyar nyelvben, de a környező népek nyelvében is a 16. századtól kezdve nagy számban bukkannak fel új hangszerelnevezések (2. *kép* a 206. oldalon).

Az onomatopoetikus alapú hangszer-etimológiai elnevezések vizsgálata arra mutat, hogy a magyar *duda* hangszernév a lengyelből származtatható, és a hangszer használata északról terjedt déli irányba, s a románok tőlünk vették át.[30] Más, szintén etimológiai érvelések szerint a *duda* szavunk délszláv eredetű.[31] Összességében az etimológiai alapú érvelések szerint a *duda* terminus valamikor a 14–16. században terjedt el a magyar nyelvben, és az átvétel vagy szlovák közvetítéssel a lengyelből, vagy valamelyik délszláv nyelvből történhetett. Ezt a látszólagos ellentmondást feloldhatja, hogy más hangszerekhez hasonlóan az évszázadok során több különböző irányól elterjedő, hasonló elnevezésű *(duda/dude/gajda/gajde)* dudatípus is megjelent a Kárpát-medence térségében. Az ábrázolások áttekintése alapján a 15–17. század közötti időszakból a főképp Nyugat-Európára jellemző szimpla sípszáras dudák két típusa ismert, az egyik a német és nyugati szláv dudatípusokkal, a másik pedig a vlach transzhumansz pásztorkodással elterjedő balkáni *gajda* típussal rokonítható.[32]

26 Lajtha László: „A tárogató vándorútja Perzsiából Európába". In: Berlász Melinda (szerk): *Lajtha László összegyűjtött írásai.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 1992, 190.

27 TESZ 1., 1013.

28 Brauer-Benke József: *A népi hangszerek története és tipológiája*. Budapest: Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézete, 2014, 156.

29 Éri: *Adalékok…,* 252.

30 Haraszti: *Hangutánzás és jelentésváltozás…,* 66.

31 TESZ 1., 682.

32 Brauer-Benke: *A népi hangszerek története és tipológiája,*156.



2. kép. Szimpla sípszáras dudán játszó pásztor Devecser várának előterében (J. Nypoort metszete, Bécs, 1686)

Ezek a dudatípusok még nem rendelkeztek a később jellegzetessé váló dudafejekkel, amelyek csak a 18. században, szlovák közvetítésű lengyel átvétellel terjedtek el, és ezekből fejlődtek ki később a felvidéki, kecskefejes palóc dudák. A valószínűsíthetően Észak-Afrikában kialakuló, itáliai és dalmát közvetítésű kettős sípszáras dudatípusok csak a 19. század elején jelentek meg először az Alföld déli részén és ezekből lettek a dél-alföldi emberfejes, fújtatós dudák *(3. kép)*. Ezért összességében a történeti anyagban szereplő duda hangszerelnevezéseket nem lehet kizárólag a ma dudának nevezett hangszertípushoz kötni, mert hangutánzó jellege miatt több hangszerre is alkalmazták. Emellett a hangszertípus több változata is megjelent az évszázadok során, és azok hasonló szótővel rendelkező elnevezései szintén elterjedtek, ezért a duda szavunk etimonja valószínűleg nem vezethető vissza egyetlen kiindulási pontra.



3. kép. Menyecskefejes fújtatós dudán játszó parasztzenész (Domaszék, 1967, BTK ZTI Népzeneosztály és Archívum, NZ 6990)

4. Furulya

Furulya szavunk legkorábbi írásos megjelenése Geleji Katona István 1636-ból származó ajánlólevelének egyik passzusában, az Öreg Graduál bejegyzésében található.[33] A kutatók már a 20. század elején rámutattak, hogy a régi típusú sípféléket egyre jobban kiszorítják az „oláh" eredetű *tilinkó* és *furulya* szavak, elfeledve az egykori *síp* és *süvöltő* nevüket.[34] Ezért a *furulya* elnevezés késői, 17. századi felbukkanásával kapcsolatban a népzenekutatók felvetették annak lehetőségét, hogy az elnevezéssel együtt egy újabb hangszertípust is átvehettünk a környező népektől, amely kiszorította a korábbi *tilinkó* és *süvöltő* elnevezésű hangszereket.[35] Ezt iga-

33 „…a' mit amaz vizes, vagy etzetes, vagy penig bu'do's bor áruló hamis kortsomárosok, a' kik hegedu'st, vagy furollyást, fogadnak a' pintzejekhez tsak hogy inkáb a' borokra vonhassák a' do'slo' embereket…"

34 Viski Károly: „Hangszerek". In: Györffy István–Bátky Zsigmond–Viski Károly (szerk.): *A Magyarság néprajza,* II. Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1934, 434.

35 Sárosi Bálint: *Hangszerek a magyar néphagyományban.* Budapest: Planétás, 1998, 88.

zolhatja, hogy a moldvai csángóknál fennmaradt magrés-furulyák elnevezéseként használt *szültü* vagy *süvöltő,* a mari (cseremisz) népcsoport körében fennmaradt *sijaltös* nevű két ujjnyílásos, nyelvrésfurulyák terminusával rokonítható.[36] A vélhetően valamilyen furulyatípust jelölő *sültü* kifejezés régiségét mutatja, hogy „Süvöltő" helységnevet már 1321-ből Békés megyéből ismerjük.[37] A Schlägli szójegyzékben mint „fistula–siuelte–süvöltő" szintén szerepel.[38] A nyelvészeti kutatás is a síp szinonimájaként kezeli, mert a moldvai csángók a köznyelvi „s" hangot „sz"-nek ejtik, ezért a *szültü* (furulya) a *süvöltő* megfelelője.[39] Mindezek alapján logikus lenne a feltételezés, hogy a 17. századtól kezdve a korábbi *sültü/süvöltő* elnevezésű peremfurulya-típusokat a 19. század végére kiszorították a *furulya* elnevezésű magrésfurulyák.

Csakhogy amint az észak-macedóniai Staro Nagoričino Szent György-templomának 1314-re datált, Jézus kigúnyolását ábrázoló freskóján látható, a magrésfurulyák már a 14. század elejétől biztosan jelen vannak a térségben.[40] III. Béla király uralkodásának kezdetére, az 1173 körüli időkre tehető a vlach lakosság betelepítése a Balkánról Erdélybe, akiket juhpásztor életmódjukat figyelembe véve, a besenyőkkel vegyesen, mint könnyű fegyverzetű lovasokat a déli határ hegyeinek őrzésére, figyelésére telepítettek elszórtan az Olt áttörésétől nyugatra, a Szebenihavasok alá, ami terra Blacorum (vlachföld) néven külön jogállású terület lett, és utóbb belőle alakult ki Fogarasföld.[41] Majd amint azt a 14. századi források is igazolják, észak felé a Moldvából és Erdélyből származó vlachok elértek az Északi-Kárpátokba, ruszinok, szlovákok, morvák és lengyelek lakta területekre, ahol viszonylag gyorsan beolvadtak a helyi lakosságba.[42] Mindebből következően a magrésfurulyák sokkal korábban, már a 14. században megjelenhettek a térségben, csak a korabeli forrásokban a pásztorok hangszerei nem szerepeltek, vagy ha mégis megemlítették, akkor a latin megfelelőjükkel írták le őket. Ezért a furulya szónak az 1636-ban, Gyulafehérváron kiadott „Öreg Graduál" protestáns énekeskönyvben való első megjelenése valószínűleg egészen egyszerűen azzal magyarázható, hogy a protestáns magyar nyelvű írásbeliséggel együtt, a latin kifejezések ellenében megjelentek a kortársak szemében magyarnak tartott népnyelvi elnevezések.

Az etimológiai vizsgálatok alapján a *furulya* szavunk erdélyi nyelvjárási hangutánzó eredetű szó, amely a vlach pásztorok nyelvéből terjedt el, és valószínűsíthetően Petőfi Sándor révén került be az irodalmi nyelvbe.[43] Emellett az északi és keleti területekről származó *fujera, furoja* változat szlovák nyelvből való átvételét is

36 Domokos Pál Péter: „Szültü. Egy csángó hangszer", *Ethnographia* LXXIV/1. (1963), 282.
37 Györffy: *Az Árpád-kori szolgálónépek kérdéséhez,* 512.
38 Szamota: *A Schlägli magyar szójegyzék,* 85.
39 Beke Ödön: „Süvöltő", *Magyar Nyelvőr* LXVIII/1–3. (1939. január–március), 31.
40 Brauer-Benke *A népi hangszerek története és tipológiája,* 100.
41 Györffy György: *Az Árpád-kori Magyarország történeti földrajza,* 2. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1987, 111–113.
42 Grzegorz Jawor: „Ethnic aspects of settlement in ius valachicum in medieval Poland (from the 14th to the beginning of the 16th century)", *Balcanica Posnaniensia. Acta et studia*. 22/1. (2015), 48.
43 TESZ 1., 992.

valószínűsítik.[44] A szlovák nyelvben azonban a *fujara* csak a Zólyom megyei Gyetva (Detva) környékén honos, kiegészítő fúvókával ellátott, három ujjnyílásos, hosszú magrésfurulyát jelöli, mert a kisebb méretű, hat ujjnyílásos magrésfurulyák elnevezése *píšťaly,* amely a lengyel *piszczalki* szóval rokonítható.[45] Ezzel összefüggésben a Dunántúlon általánosságban a *furulya/furugla* hangszerelnevezést csak az öt ujjnyílásos hosszú furulyára használták, mert a hat ujjnyílásos rövid furulyák elnevezése a *tilinkó* volt[46] (*4. kép* a 210. oldalon). Ami azzal magyarázható, hogy a fúvótoldalékos szlovák *fujara* és a dunántúli hosszú furulya egyaránt egy három ujjnyílásos hosszú furulyaarchetípus lokális fejlesztésének tekinthető, és így organológiai szempontól rokoníthatók egymással.[47] Ami a *tilinkó* szót illeti, az első hazai írott változata *tilinka* alakban található meg Erdélyi Baróti Szabó Dávid 1784-ben Kassán megjelent *Kisded Szó-tár*ában, és az etimológiai vizsgálatok alapján bizonytalan eredetű, mert a magyarban és a románban is nagyjából azonos időben felbukkanó, a nyelvterület középső és keleti részén élő nyelvjárási szó jelentése: egyszerű furulya, pásztorsíp.[48] A román organológiai vizsgálatok alapján leginkább az ujjnyílás nélküli felhangfurulya-típusokra alkalmazott *telincă/tilincă* elnevezés elterjedése az 1950-es években Bukovinából, Észak-Moldvából és Észak-Erdélyből, illetve a csángók és a huculok köréből adatolható.[49] A moldvai magyarok népnyelvi elnevezéseiben a *tilinka* és annak névváltozatai *tilink, tilinka, csilinka, pilinka, pipilinka* egyaránt ismertek.[50] A csángó *tilinka,* a román *tilincă,* a moldován *tilínka* és a hucul *telénka* felhangfurulya-elnevezések interetnikus átvételt feltételeznek, és elterjedésük vélhetően a vlach transzhumáló pásztorkodással hozható összefüggésbe.[51]

A *furulya* szó szintén vlach eredetét támaszthatja alá, hogy változatai a Balkánon és a Kárpátok területén élő népcsoportok köréből egyaránt adatolhatók, úgymint az albán *fyell,* a szerb *frula,* a román *fluier,* és a ruszin *flojára*.[52] A románoknál szinte az egész nyelvterületen ismert a *fluier* és annak képzős alakjai, amelyek a magrés- és a peremfurulya-típusok megnevezésére egyaránt használatosak.[53] A Keleti-Kárpátokban élő ruszinok *floyara* elnevezésű hangszere egy 60 cm hosszú, 6 ujjnyílásos peremfurulya, egyéb elnevezései a *fluyara, fuyara, frylka, frelka, floyarka,*

44 Uott.

45 Oskár Elschek: „Die Volksmusikinstrumente der Tschechoslowakei". In: *Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente,* II. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1983, 165.

46 Bátky Zsigmond: *Útmutató néprajzi múzeumok szervezésére.* Budapest: Hornyánszky Viktor Cs. és Kir. Udv. Könyvnyomdája 1906, 130.

47 Brauer-Benke József: „A dunántúli hosszú furulya történeti vizsgálata", Győr: Rómer Flóris Művészeti és Történeti Múzeum 2012 (Arrabona-Múzeumi Közlemények 50/1.), 242.

48 TESZ III., 1976, 918.

49 Tiberiu Alexandru: *Instrumentele muzicale ale poporului Romin*. Bukarest: ESPLA, 1956, 110–111.

50 Pávai István: *Az erdélyi és a moldvai magyarság népi tánczenéje,* Budapest: Teleki László Alapítvány, 1993, 146.

51 Brauer-Benke József: „Tilinkó vagy tilinka. A felhangfurulya-típusok történeti és tipológiai áttekintése". In: *Zenetudományi Dolgozatok 2015–2016*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2018, 255.

52 Brauer-Benke: *A népi hangszerek története és tipológiája,* 93.

53 Alexandru: *Instrumentele muzicale,* 62.



4. kép. Hosszú furulyán játszó pásztor (Zádor, 1961, BTK ZTI Népzeneosztály és Archívum, NZ 4853)

frelya.[54] Görögországban a vlachok alcsoportjai, az arománok és a meglenorománok körében a hat ujjnyílásos peremfurulyák elnevezése a *floyéra* és annak névváltozatai, mint a *floéra, flouyiéra, flouéra, fióra, flióros, fráouró*.[55] Összességében a felsorolt albán, szerb, román, ruszin és görög elnevezések egyaránt rokonnak tűnnek a magyar *furulya* szóval, amelyet az ukránok görög–román eredetűnek, a magyar nyelvészek viszont román átvételnek tartanak, ugyanis az etimológiai szófejtések alapján a román *fluier, fluieră* (pásztorsíp) szóra vezethető vissza, amely hangutánzó eredetű.[56] A *fluiera* (fütyül, süvít) igével kapcsolatos és a magyar furulya alak úgy jött létre, hogy előbb a szóeleji mássalhangzó-torlódás hangzócserével (flu–ful) oldódott fel, majd a „l" és „r" hangok helyet cseréltek, végül az „l" palatalizálódott, viszont a tájnyelvekben gyakori *furugla* „g" elemére a nyelvészet szerint nincs kielégítő magyarázat.[57] Nem kizárt hogy a „g" elem a furulya terminus eredetileg hangutánzó jellegéből adódhat, amire jó példa lehet Gvadányi József „Dónishoz" írt levelezésének 20. oldalán található bejegyzése: „Flótán furugláltál"[58] *(5. kép)*.

54 Leonid Cherkaskyi: *Ukrainski narodni muzychni instrumenty*. Kyiv: Tekhnika, 2003, 262.
55 Fivos Anoyanakis: *Greek Popular Musical Instruments*. Athens: National Bank of Greece, 1979, 149.
56 TESZ 1., 992.
57 Uott.
58 *Magyar Nyelvtörténeti Szótár. A legrégebbi nyelvemlékektől a nyelvújításig*. 1.: *A-I.* Szerk. Szarvas Gábor–Simonyi Zsigmond. Budapest: Hornyánszky Viktor Akadémia Könyvkereskedése, 1890, 1006.



5. kép. Magrésfurulyán játszó juhász (Nyírbogdány, 1961, BTK ZTI Népzeneosztály és Archívum, NZ 5067)

A leginkább temetések során használt *floyarán* játszó ruszin pásztorok dúdolással kísérik játékukat, amivel burdon-háttérhangot képeznek, ez a gutturális mormogással kísért furulyajáték-technika a Kárpát-medencéből, Törökországból és Észak-Afrikából egyaránt adatolható.[59] Az albán etimológiai vizsgálatok alapján az albán *fyell* elnevezés vagy a *frymë* (lélegzet), vagy a *feee* fúvást utánzó onomatopoetikus kifejezésből eredeztethető.[60] Mivel a nyelvészek általában elfogadják, hogy a vlachok nyelve, az aromán nyelv a Dunától délre, a Duna és a Balkán-hegység közötti régió keleti részén vagy a Pindosz-hegységben és Albánia déli részén keletkezett, úgy, hogy legkésőbb a 10. században elsőként vált le a protoromán nyelvről, mindez összességében szintén alátámaszthatja a *furulya* hangszernevünk vlach eredetét.[61]

---

59 Brauer-Benke: *A dunántúli hosszú furulya történeti vizsgálata,* 245–246.

60 Ramadan Sokoli: *Les danses populaires et les instruments musicaux du peuple albanais*. Tirana: Éditions du Comité albanais pour les relations culturelles avec l'étranger, 1958, 36.

61 Johannes Kramer: „Das Aromunische". In: Günter Holtus-Edgar Radtke (hrsg.): *Rumänistik in der Diskussion. Sprache, Literatur und Geschichte*. Tübingen: Gunter Narr, 1986, 217–247.

5. Hegedű

Ami a *hegedű* szavunk eredetét illeti, már az elején kijelenthető, hogy eredetileg nem arra a hangszerre vonatkozik, amit ma *hegedű*nek nevezünk. Ugyanis a Schlägli szójegyzékben szereplő „fiella-hegedw" még nem az észak-itáliai műhelyekben csak száz évvel később felbukkanó, kávás építésű *hegedű*típus neve.[62] Azt ugyanis, mivel Krakkó irányából érkezett a Kárpát-medencébe, „lengyel hegedűnek" nevezték.[63] A több, egymás mellett élő hegedűtípus jelenlétét bizonyítja Batthyány Ádám Poppel Évának küldött levele 1627-ből, amelyben megjegyzi, hogy Hegedűs János nevű udvari hegedűse magyar létére nem ért a magyar hegedűhöz, csak a német hegedűn tud játszani.[64] Egy 1683-as keltezésű, *Ungarische Wahrheits-Geige* című politikai röpirat leírása egy, az észak-itáliai hegedűktől eltérő hangszertípusról tudósít, és a leírásból arra lehet következtetni, hogy a 17. századi magyar hegedű felépítésében a Fekete-tenger melléki lírákkal rokonítható, de azoktól eltérően nyugati tartásmóddal játszottak rajta.[65] Valószínűleg ez a magyar hegedűtípus látható Gottfried Rogg és Melchior Rein 1750 körül készült színezett rézmetszetén, amelyen egy sörrel teli kupával táncoló kurucnak húzza a talpalávalót egy társa, akivel ilyenformán, a németek dúlása ellenére, csak azért is poharat ürítgetve vigadoznak[66] *(6. kép)*.

A magyar nyelv etimológiai vizsgálatai alapján *hegedű* szavunk ismeretlen eredetű, és az 1438-as Heygethew személynév alapján a „hej" indulatszóból való származtatása hangtani és alaktani szempontból nem valószínűsíthető.[67] A hangszertörténeti kutatásban azonban továbbra is tartja magát a feltételezés, hogy valószínűleg a tájnyelvi „héget, hejget" (von, húz) alakból keletkezhetett a 15. században a hegedű elnevezés.[68] Ezt alátámaszthatja az a tény, hogy a korai „hegedűs" említések nem mindegyike jelenthetett vonós hangszert, mert még a 17. századi adatok vizsgálata is arra mutat, hogy a szót „zenész" vagy „énekes" jelentésben is használták.[69]

62 Walter Kolneder: *Das Buch der Violine. Bau, Geschichte, Spiel, Pädagogik, Komposition*. Zürich: Atlantis Musikbuchverlag, ^{6}2002, 266.

63 Bartalus István: *Ujabb adalékok a magyar zene történelméhez*. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1882 (Értekezések a nyelv- és széptudományok köréből, 10/13.), 15.

64 „[…] a Dunáninnen 'egy olasz hegedötis vene Na[gysá]god mert en igen io hegedöst fogatam az Hegedös Ianos heleben, magyar hegedös, de nem tud az magyar hegedön vonni, hanem az nemet hegedön tudgya csak voni.'" In: Koltai András: *Batthyány Ádám és könyvtára*. Budapest–Szeged: OSZK–Scriptum, 2022, 23.

65 „Ungarischer Wahrheits-Geige Oder Eigentlicher Entwurf des Ungerlands wie auch die Beschaffenheit dieser Nation samt allem Verlauff woraus dieses Ungarische Übel geflossen bis hier gewachsen und jetz in so grosse Flamme ausgeschlagen. Aus dem Ungarischen in das Teutsche übersetzet". Gedruckt zu Freyburg Anno 1683. In: *Catalogus bibliothecae hungaricae Széchényiano-regnicolaris*. Sopronii: Typis Siessianis 1807, 527.

66 „Hungarus exsultat cunctos Spoliare rapina Teutonici praeda pocula plena bibit". In: Keresztúry Dezső–Vécsey Jenő–Falvy Zoltán: *A magyar zenetörténet képeskönyve*. Budapest: Magvető, 1960, 100.

67 TESZ 2., 82.

68 Gábry György: „A magyar hegedű", *Ethnographia,* 94/4. (1983), 588.

69 Viski Károly: „Hegedű". In: Gunda Béla (szerk.): *Emlékkönyv Kodály Zoltán 60. születésnapjára*. Budapest: Magyar Néprajzi Társaság, 1943, 47–48.



6. kép. Kuruc hegedűs kíséri a társa táncát (Gottfried Rogg és Melchior Rein metszete, 1750)

Viszont más hangszernevekhez hasonlóan a *hegedű* sem tekinthető általánosnak a tájnyelvi elnevezések között, mert például a Kis-Küküllő mellől, Háromszékből, a Dráva mellékéről, Csíkból és Gyimesből egyaránt ismert a *muzsika/mozsika,*[70] a moldvai magyarok körében pedig a *cinige* is megtalálható.[71]

A török hangszereket vizsgáló komparatív hangszertörténeti kutatások felvetik annak a lehetőségét, hogy a belső-ázsiai eredetű vonós fidulákat a szomszédos kazár (türk) nyelven beszélő népekkel együtt a magyarság a Volga torkolata és az Azovi-tenger közötti őshazában ismerte meg, és onnan hozta magával a Kárpát-medencébe.[72] Törökország déli részén, a Taurus (Toros)-hegységben fennmaradt egy kabaktökből készített régi típusú, rövid nyakú fidula, amelyet a helyi türkmén dialektusban a *hegit, egit* szóval jelölnek. Az anatóliai türkmén *hegit* és a magyar *hegedű* elnevezés közötti hasonlóságra 1937-ben az itt kutató Bartók is rámutatott.[73] Valószínű, hogy mind a *hegedű,* mind a *hegit* elnevezés összefüggésbe hozható a szláv *gudok*kal, az anatóliai Malatya, Urla (Izmír) és Amasya falvakban elterjedt *giygiy* elnevezés pedig a német *Geige* szóval is rokonítható.[74] Ehhez kapcsolódóan a korábbi hangszernév-kutatások a középkori személynevekben felbukkanó, 1224-ből datált *guegus* szóban a „gégészt", vagyis az énekest vélték felismerni.[75] Valószínűbb, hogy a *guegus* alak Johannes de Garlandia *De Mensurabili Musica* című, 1230-ból származó zenei értekezéséből ismert *guigue* hangszernévvel azonosítható, amelyet a gall *gigue* kifejezésből eredeztetnek, de visszavezethető az ógermán *gige* alakig.[76] A kifejezés a német nyelvben *geige* alakban maradt fenn „vonós hangszer", a későbbiekben „hegedű" jelentéssel, amely ilyenformán a Biharban fennmaradt *higheghe* alakkal is rokonítható. A hangszertörténet-kutatás egyértelműen kimutatta, hogy a hangszerek nagy többsége diffúz, vagyis adott ponttól szétszóródva terjed el a különböző népcsoportok között, ezért feltételezhető, hogy a felsorolt és egymásra nagyon hasonlító hangszerelnevezések etimológiai szempontból is rokoníthatók egymással. Ezért ezek végső forrása a 9–10. századi forrásokból adatolható, a belső-ázsiai nyelvekben előforduló *iklik/iqkliq, iklij, yiklij* vonóshangszer-típusokat jelentő terminus lehet, akárcsak a belőle származtatható későbbi *oklu qobuz* (vonós koboz) hangszerelnevezés.[77] Ezek végső forrása a török eredetű „ok/ik" (íj) szóból képzett „okli/iklij" alak (jelentése: íjjal vagy vonóval) lehet.[78] A dél-szibériai török nyelvű népek körében napjainkig fennmaradtak így nevezett vonóshangszerek, mint például a kéthúros altáj *ikilí,* a tofalar *igíl* és a hakasz *yíkh* fidulák, és nem kizárt, hogy a Szibéria keleti részén élő csukcsok kéthúros *eingengë*

70 Dincsér Oszkár: *Két csíki hangszer. Mozsika és a gardon*. Budapest: Magyar Történeti Múzeum, 1943, 6.
71 Viski: *Hegedű,* 45.
72 Laurence Picken: *Folk Musical Instruments of Turkey*. London: Oxford University Press, 1975, 323.
73 Uott, 199.
74 Gábry: *A magyar hegedű,* 592.
75 Ecsedy: *A középkori népi hangszeres zene nyomozása…*, 88.
76 Hortense Panum: *The stringed Instruments of the Middle Ages*. Westport (Connecticut): Greenwood, 1970, 391.
77 Werner Bachmann: *The Origins of Bowing*. London: Oxford University Press, 1969, 54.
78 Picken: *Folk Musical Instruments of Turkey,* 192.

elnevezésű vonós fidulája szintén rokon hangszer, amelyet pengetéssel és ütéssel is megszólaltatnak.[79]

6. Tárogató

A hangszer nevének etimológiáját illetően egyelőre nincs tudományos konszenzus, mert egyfelől lehet egy főnévként önállósult szó a régi *tárogató síp* szókapcsolat első eleméből, amely talán a „tár" gyakorító formájának igenévi alakja, „nyitogató" értelemben, és a lyukak ujjal való nyitására, zárására értendő, amivel az a gond, hogy a tárogat ige ilyen értelemben csak igen késői időből mutatható ki. Más magyarázat szerint a szó töve egy hangutánzó *tár* ige volna, amelynek rokonai más nyelvekből kimutathatók: szorb *tarakawa* (vadászkürt, oboa), régi francia *tarot* (fagott), latin *taratantara* (a trombita hangjának utánzása), de egy idegen szó átvételének népetimológiás továbbalakítása kevésbé valószínű.[80]

A „tárogat" ige és annak hangszernévvel való kapcsolata 1585-ből Calepinus latin–magyar szótárából ismert „tibia-Billegető sip tarogato sip" formában.[81] Illetve amint az 1533-an kiadott Murmellius-féle latin–magyar szójegyzékben található „Ascaula-Taragato syp" és az „Ascaules, vtriculariu-Tomlo syp" alakokból kiderül, a tárogató sípnak légtömlős változata szintén ismert volt ebben az időszakban.[82] A történeti anyag hangszerneveinek elemzése azonban önmagában nehezen értelmezhető, ezért a korábbi kutatások egyszerűen jelentésbeli átfedésként próbálták értelmezni az „Ascaula-Taragato syp" alakot, és ennek alapján úgy vélték, hogy a duda és a tárogató hasonló játékmódja miatt, a „tömlős-tárogató síp" egész egyszerűen dudát jelenthetett.[83] Ha viszont az ikonográf adatokat is összevetjük az írásos anyaggal, mindjárt megoldódik az „Ascaula-Taragato syp" alak, ugyanis a német nyelvterületen *Platerspiel* elnevezésű hólyagsíp magyar nyelvterületen szintén ismert volt, mert egy, az 1510-es évekre datált felső-magyarországi festettfadomborművön, amely a hangszertípus legkorábbi honi ábrázolásának tekinthető, az Atyaistent egy tárogatós és egy hólyagsípos zenélő angyal kíséri[84] (7. *kép* a 216. oldalon). 1519-ben Tirolban magyar és cseh medvetáncoltatók jártak, akik a leírás szerint egy hólyagsíptípusú kísérőhangszeren játszottak.[85] Habár széles körben „töröksíposként" ismert a kép, szintén hólyagsíp és két trombita látható Daniel

79 Konsztantin Vertkov–Georgi Blagodatov–Elza Jázovickaja (ed.): *Atlas of Musical Instruments of the* P*eoples Inhabiting the USSR*. Moscow: State Publishers Music, 1975, 227–229.

80 TESZ 3., 856–857.

81 *Calepinus Latin-Magyar Szótára 1585-ből*. Szerk. Melich János. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1912, 314.

82 Szamota István (szerk.): „A Murmelius-féle latin-magyar szójegyzék 1533-ból", *Értekezések a Nyelv- és széptudományok köréből. Kiadja a Magyar Tud[ományos] Akadémia* XVI/7. (1896), 38.

83 Éri Péter: Adalékok a duda történeti névanyagának kérdéséhez. A XV–XVIII. századi szótárirodalom tükrében. In: *A duda, a furulya és a kanásztülök*. Budapest: Planétás, 2001, 253–256.

84 Szekeres-Farkas Márta: „A királyi udvar zenéje". In: Kárpáti János (szerk.): *Képes magyar zenetörténet*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2004, 52.

85 Walter Salmen: „Zur Geschichte der Bärentreiber und der Tanzbären". In: Gustaf Hilleström (ed.): *Studia instrumentorum musicae popularis,* 3. Stockholm: Musikhistoriska museet, 1974, 204.



7. kép. Zenélő angyalok hólyagsíppal és tárogatóval (Felföld, 1510)

Hopfer 1530 körül készített, három lovaskatonát ábrázoló rézmetszetén[86] *(8. kép)*. Petrus Bertelius (Pietro Bertelli) 1589-ben Passauban megjelent *Diversarum nationum habitus*ának egyik, 1563-ra datált illusztrációján a képaláírás tanúsága szerint egy ruszin dobos és egy sípos látható, aki jól kivehetően egy hólyagsípon játszik, míg egy tárogató síp az övébe van tűzve[87] (*9. kép* a 218. oldalon).

A tárogatóhoz hasonló, kúpos furatú, dupla nádnyelves sípok legkorábbi ábrázolásának egy Kr. e. 2. századból származó római szarkofág oldalán látható *tibia* tekinthető.[88] A perzsa *surná* keleten, a pártus időszakban bukkan fel, és 160-ból Hatra város templomából ismert egy lakodalmi zenészeket ábrázoló márványlap, amelyen jól kivehető a dupla nyelves, kúpos furatú, nyelvsípra jellemző ajaktámasztó korong ábrázolása.[89] Ebből következik, hogy a Római Birodalom keleti tartományaiban is elterjedhetett a hangszer használata, vagy ami valószínűbb, eleve onnan származik. A Perzsa Birodalomban az arab hódítás utáni Szászánida-korból (7–9. század) származó ezüsttálakon és -korsókon több alkalommal is megjelenő kúpos furatú nyelvsípok ábrázolása a hangszertípus népszerűségét bizonyítja.[90]

86 Keresztúry–Vécsey–Falvy: *A magyar zenetörténet képeskönyve,* 1960, 69.

87 Brauer-Benke: *A népi hangszerek története és tipológiája,* 171–172.

88 Günter Fleischhauer: *Etrurien und Rom.* Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1964 (Musikgeschichte in Bildern, 2., Musik des Altertums, 5.), 73.

89 Subhi Anwar Rashid: *Mesopotamien.* Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1984 (Musikgeschichte in Bildern, 2., Musik des Altertums, 2.), 157.

90 Henry George Farmer: *Islam.* Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1966 (Musikgeschichte in Bildern, 3., Musik des Altertums und der Renaissance, 2.), 27.



8. kép. Hólyagsípon és trombitán játszó lovasok (Daniel Hopfer metszete, 1530)

A hangszertípus 13. századi délnyugat-európai elterjedését a *Cantigas de Santa Maria* kódex CCCX. cantigáján látható ajaktámasztó korongos nyelvsípok ábrázolása bizonyítja, és már itt megjelenik a nyugat-európai típusokra jellemző, harang alakú tölcsér (*10. kép* a 219. oldalon). A 13. századi francia *guetter* kifejezés, amelyből a középkori angol *wayte* és a modern angol *wait* is származik, eredeti latin és francia jelentésében azokra a toronyőrökre utalt, akik a nyelvsípjaikkal éjjelente óránként jelezték az időt.[91] A nyelvsípok harsogó hangjuk miatt kiválóan alkalmasak voltak toronyőrhangszernek, és jelenlétük a 13. századból a Veszprém megyei „terram Goydusbogdan" helységnévből is adatolható. Ezért a középkori *gayd* elnevezésű hangszer a korábbi vélekedésekkel ellentétben az Árpád-kori szolgálónépek to-

91 Francis William Galpin: *Old English Instruments of Music*. New York: Barnes & Noble, 1965, 119–120.



9. kép. Dobos és hólyagsípos ruszin katonák (1563)

ronyőrhangszere lehetett, mivel a kötelező templomépítések és az állandó tűzveszély miatt az Árpád-kori szolgálónépek között valószínűbb, hogy toronyőröket kell feltételeznünk, és nem dudásokat. Mindebből következően a *tárogató* szónak a 16. század eleji latin–magyar szójegyzékekben való felbukkanása nem feltétlenül jelenti egy új hangszer megjelenését, inkább csak a korábbi latin *gayd* elnevezés visszaszorulását és a magyar *tárogató* írásos formában történő elterjedését.

A 18. században a Rákóczi-szabadságharchoz való kötődése miatt a tárogató nemzeti hangszer jelleget öltött. Mivel a nemzeti hangszerek fogalma szorosan összefüggött a modern nemzetek kialakulásával, így ezekről valójában csak a 18. századtól beszélhetünk. Ettől függetlenül a nemzeti hangszereket általában ősi hangszereknek tekintik.[92] A romantika nemzeti ébredést szolgáló buzgalma hívta életre a nemzeti opera műfaját, amelyben a kuruc kor dalainak és táncainak feleleventéséhez továbbra is igény volt egy, a korszak zenei igényeinek is megfelelő tá-

92 Schunda Vencel József: *A czimbalom története*. Függelék: „A tárogató". Budapest: Buschmann Kiadó, 1907, 93.



*10. kép. Harangtölcséres, ajaktámasztó korongos nyelvsípok (*Cantigas de Santa María, *CCCX.)*

rogató kialakítására. Mivel a dupla nyelvsípos típusokon alkalmazott újítások nem váltak be, ráadásul a korabeli cigányzenekarok körében már elterjedtek a klarinétok, a hangszerkészítők a szaxofon szimpla nádnyelves fúvókájával kezdtek el kísérletezni, amihez a korabeli német és francia oboák billentyűzetét, illetve az alsó hangokra a német rendszerű klarinét billentyűzetét társították.[93] Az új hangszerre 1897. szeptember 15-én a cseh–német határvidékről, Kraslicéből (Graslitz) származó Stowasser János jelentett be először szabadalmat, amelyet a Magyar Királyi Szabadalmi Hivatal IX/d. osztálya jóváhagyott, és arra a 11545. lajstromszám alatt szabadalmi engedélyt adott.[94] A pedálcimbalom kifejlesztésével már hírnevet szerzett csehországi Dubečből (ma Prága egyik kerülete) származó Schunda Vencel József hangszergyáros csak szeptember 17-én, a Stowasser-féle szabadalommal

93 Pap János: „A tárogató akusztikai tulajdonságai. In: *A tárogató / Das Tárogató.* szerk. Gábry György é. m. Budapest–Obersützen: MTA ZTI–Hochschule für Musik und darstellende Kunst Institut für Musikethnologie, 1998 (Musica Pannonica, 3.), 24.

94 *Szabadalmi Közlöny* 1898. június 20.

szemben nyújtott be javítási szabadalmi igényt, és a Stowasser-féle tárogató szaxofonszerű fúvókája helyett a B klarinét fúvókáját alkalmazta a hangszerén.[95] Schunda a pedálcimbalom feltalálójának hírnevével felvértezve, 1894–96-ra datálva, visszamenőleg magáénak tudta be a tárogató megreformálásának a dicsőségét.[96] Ezért habár a történeti anyag áttekintése alapján Stowasser elsőbbsége nyilvánvaló, a közvélemény egyre inkább Schunda nevéhez kötötte a hangszer kifejlesztését. Stowasser a hangszert a Schundával kialakult későbbi jogvita miatt „Rákóczi-tárogató" néven forgalmazta, pedig az újonnan konstruált billentyűs tárogatók a német rendszerű szopránszaxofonokkal rokoníthatók, ám azoktól eltérő hangolónyílás-rendszerű, fából készült unikális hangszernek tekinthetők, ezért az eredeti tárogatónak tulajdonképpen csak a nevét kölcsönözték az új hangszertípushoz. Ennek ellenére a közvélekedés egyre inkább összemosta a régi és az új hangszertípust, és a billentyűs reformtárogatóról mint ősi hangszerről beszéltek *(11. kép)*.

7. Töröksíp

Szintén összefonódás tapasztalható a *töröksíp* és a *tárogató* hangszer-elnevezéseknél, mert a történeti anyagban olykor szinonimaként vannak jelen, a népzenekutatók emiatt nem is tesznek különbséget a két hangszer között.[97] A *töröksíp* szavunk nem szerepel a *Magyar Nyelv Történeti-Etimológiai Szótárá*ban, ezért vélhetően a törökbors, törökbúza stb. növénynevekhez hasonlóan a török előtagú összetett szavak jelzős kapcsolatából alakult ki, és a török népnév mint jelző arra utal, hogy a magyarság milyen közvetítéssel ismerte meg ezt a hangszert.[98] A *töröksíp* elnevezés legkorábbi adata 1643-ból ismert, ahol is II. Rákóczi György és Báthory Zsófia esküvőjén kiemelik a lengyel és a török síposok játékát.[99] Ezért a *tárogató* és a *töröksíp* elnevezés közötti időbeli különbség magyarázatul szolgálhat a két hangszer különböző irányú megjelenésére, és csak a későbbiekben bekövetkezett jelentésátvitel során kezdték el a két eltérő felépítésű, de egyaránt perzsa eredetű nyelvsíp nevét egymás szinonimájaként is használni.[100] A dob, trombita és *töröksíp* összeállítású, törökös zenei világú együttesek alkalmazása a Habsburg-házzal szembenálló erdélyi fejedelmek politikai állásfoglalását is tükrözte. A II. Rákóczi Ferencet 1708-ban hajnali muzsikával köszöntő zenészek között is kiemelt szerepet kapnak a trombitások és síposok, és az utóbbiak között külön díjazzák a „török és a salezmai" hangszereseket.[101] Ezek a sípok lehettek a tárogatók, mert a német *schalmei* vagy francia *chalumeau* szó

95 *Szabadalmi Közlöny* 1899. január 21.
96 Schunda: *A czimbalom története,* 93.
97 Sárosi: *Hangszerek a magyar néphagyományban,* 95.; és Pávai István: *Az erdélyi magyar népi tánczene*. Kolozsvár: Kriza János Néprajzi Társaság, 2012, 181.
98 TESZ 3., 972–973.
99 Bárdos Kornél (szerk.): *Magyarország zenetörténete,* 2.: *1541–1686*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990, 114.
100 Réthei Prikkel Marián: „A tárogató síp eredetisége", *Magyar Nyelvőr* XLVII/1–2. (1918. január–február), 5.
101 Esze Tamás: „Zenetörténeti adataink II. Rákóczi Ferenc szabadságharcának idejéből". In: *Zenetudományi Tanulmányok,* 4.: *A magyar zene történetéből*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1955, 73–75.



11. kép. Reformtárogatón játszó parasztzenész (Dévaványa, 1966, BTK ZTI Népzeneosztály és Archívum, NZ 4615)

(nádsíp) a középkori latin colomaula-calamaula-chalemelle-shawm formákból alakult ki.[102] A kifejezés a görög „nád" jelentésű κάλαμος alakra vezethető vissza. A szimpla és a dupla nádnyelvek anyagául szolgáló olasz nád (arundo donax) az egész mediterrán és kis-ázsiai térségben ismert, és általánosan a nyelvsípok anyagául szolgált.

A *töröksíp* (és végső soron a *tárogató* is) a széles körben elterjedt dupla nádnyelves nyelvsípokkal rokonítható, amelyek egy perzsa eredetű hangszertípusra vezethetők vissza, amelynek az óperzsa *sru-nāda* („kürtnád" vagy „kürthangzás") lehetett az elnevezése.[103] Ez a perzsa eredetű nyelvsíp az iszlám terjeszkedéssel Ázsiában, Európában és Afrikában egyaránt megjelent. Idesorolható a perzsa *surná,* az üzbég

102 Galpin: *Old English Instruments of Music,* 120.
103 Picken: *Folk Musical Instruments of Turkey,* 1975, 485.

és tádzsik *surnai,* az afgán *sornay* és az ujgur *surnay,* az örmény és grúz, illetve török és bolgár *zurna,* a macedón és szerb *zurla,* az albán *surlja,* a román *surla,* a kelet-ukrajnai *surmá,* a tunéziai *zokra* és a kenyai *nzumari,* valamint a kínai *suona,* a kambodzsai *sralai* és a maláj *surnai*[104] *(12. kép)*. A jelenség jól mutatja, hogy a hangszertípus elterjedésével a különböző népcsoportok annak elnevezését is átvették, és kisebb mértékben a saját nyelvükhöz igazították. Ez egyben azt is igazolja, hogy a magyarság nem valószínű, hogy keletről hozta volna magával ezt a hangszertípust, máskülönben a perzsa eredetű elnevezés magyarított formája felbukkant volna az Árpád-kori oklevelek és helynévi adatok összeírásaiban, vagy a 14–15. századi latin–magyar szójegyzékekben, amelyek már számos hangszerről és adott hangszeren játszó zenészről szolgálnak információval. Ezért a magyar *töröksíp* elnevezés kialakulása a német/lengyel/magyar/török *hegedű* elnevezéshez hasonlóan azzal magyarázható, hogy amikor a 17. században a törökök által a *zurna* nyelvsíp szélesebb körben is elterjed, a dupla nádnyelves nyelvsípok nyugatról elterjedő típusai már szintén ismertek, amit a történeti adatokban szereplő hangszerleírások is igazolnak (*13. kép* a 224. oldalon).

1643-ban II. Rákóczi György és Báthory Zsófia esküvőjén lengyel és töröksíposok játszanak;[105] 1668-ban I. Rákóczi Ferenc udvari zenészei között egy török- és egy lengyel sípos is található;[106] 1685-ben Thököly Imre 24 tagból álló zenekarában egy német sípos és négy töröksípos szolgál[107]. 1708-ban II. Rákóczi Ferenc udvari zenészei között török- és német „salezmai" síposok is vannak.[108] A 19. század elején a *töröksíp* elnevezés kezd eltűnni, a *tárogató* elnevezés állandósul, és a hangszertípus presztízshangszerré, majd nemzeti hangszerré nemesedik.

8. Összefoglalás

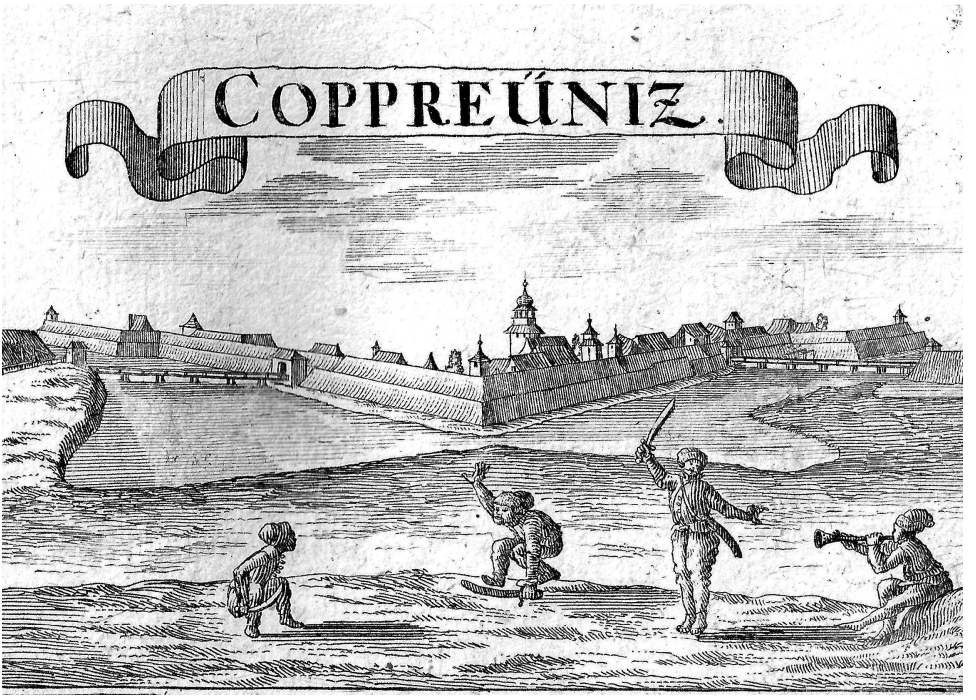
A hangszer-elnevezések tekintetében *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára* című háromkötetes alapmű megállapításaihoz képest az újabb etimológiai szótárak sem szolgálnak semmi újdonsággal. Ezért az organológia komparatív történeti és tipológiai forráselemzései hozzájárulhatnak a bizonytalan etimológiájú hangszerneveink eredetének a feltárásához, illetve kiegészíthetik a korábbi megállapításokat. Ezek szerint a doromb szavunk szlovák–lengyel közvetítésű német eredetű átvétel lehet, és bár a hangszertípus keletről származik, elnevezése alapján nem valószínű, hogy azt a honfoglalók magukkal hozták. A duda eredetileg egy onomatopoetikus, több hangszertípust is jelentő szó lehet, amelynek összetett szavas, jelzős kapcsolatából kialakult formái a bőrduda, köcsögduda, nádduda stb. különböző, nem rokon hangszertípusokat neveznek meg. A vlach közvetítésű, román-

104 Brauer-Benke József–Legeza László: *Nemzeti hangszerünk, a tárogató*. Budapest: Kairosz, 2021, 9.
105 Bárdos: *Magyarország zenetörténete,* 2., 114.
106 Isoz Kálmán: „I. Rákóczi Ferenc udvartartásának zenészei", *Zenei Szemle* XIII/2. (1929), 53.
107 Radvánszky Béla: *Magyar családélet és háztartás a XVI. és XVII. században,* 1. Budapest: Hornyánszky Viktor Könyvkereskedése–Knoll Károly, 1896, 445.
108 Esze: *Zenetörténeti adataink…*, 74.



12. kép. Örmény zurnás (Shiraz, 1972, BTK ZTI Népzeneosztály és Archívum, NZ 7821)

ból származtatott furulya szavunknak valószínűleg az albán *fyell* elnevezés vagy a „frymë" (lélegzet) vagy a „feee" fúvást utánzó onomatopoetikus kifejezés lehet a végső forrása, és a tájnyelvekben gyakori furugla „g" elemére a Kárpát-medencéből, Törökországból és Észak-Afrikából egyaránt adatolható gutturális mormogással kísért furulya-játéktechnika szolgálhat magyarázatul. Az ismeretlen eredetű *hegedű* szavunk a *hegit, egit, higheghe, geige* vonós hangszert jelentő alakokkal rokonítható, és nem kizárt, hogy a török eredetű „ok/ik" (íj) szóból képzett „okli/iklij" alak egy „íjjal vagy vonóval" jelentésű etimonra vezethető vissza. A *tárogató* szavunk a „tár" gyakorító formájának igenévi alakja lehet „nyitogató" értelemben, és a lyukak ujjal való nyitására, zárására értendő, illetve a 16. század eleji felbukkanása a latin–magyar szótárakban annak köszönhető, hogy a reformáció elterjedésével egyre inkább előtérbe kerülnek a magyar kifejezések, mert ez a hangszertípus korábban valószínűleg a latin gayd formában szerepelhetett, és egy olyan dupla nádnyelves síptípust jelenthetett, amelyet a tüzet és egyéb veszélyt jelző toronyőrök használtak. Ehhez kapcsolódóan az „Ascaula-Taragato syp" latin–magyar szótári alak, a korábbi vélekedésekkel ellentétben, nem a mai értelemben vett duda tí-



13. kép. Hajdútánc kísérete töröksíppal Kapronca várának előterében (J. Nypoort metszete, Bécs, 1686)

pusú hangszert jelentett, hanem egy német nyelvterületen *Platerspiel*nek nevezett, magyar nyelvterületen szélesebb körben sosem elterjedt, hamar kihalt hólyagsíptípust, amely a nyugati dupla nádnyelves síptípusok elterjedéséhez is hozzájárulhatott. Ennek köszönhető, hogy a tőlünk keletebbre élő népcsoportoktól eltérően a 17. század közepén megjelenő *zurna* nyelvsíp elnevezését nem vettük át, mert a hangszert a törököktől való átvételre utalva töröksípnak neveztük, így megkülönböztetve azt a nyugatról érkező lengyel és német sípoktól.

ABSTRACT

József Brauer-Benke

THE ORGANOLOGICAL ANALYSIS OF THE ETYMOLOGY OF MUSICAL INSTRUMENTS

Recently published dictionaries of etymology add no new information to already existing knowledge about the names of musical instruments in the classic three-volume *Etymological Dictionary of the Hungarian Language*. However, the source analyses of comparative historical organology contribute to filling in the gaps and gaining new insights about the names of instruments with uncertain etymology. For example, the name of the jew's harp (doromb) is of German origin and entered the Hungarian language through Slovakian and Polish; even though this type of instrument has eastern origins, it is not likely that the ancient Hungarian settlers brought it with them. The word *duda* (bagpipe) is onomatopoeic and refers to various types of instruments, which are all different and unrelated. The name *furulya* (flute) most likely originates from the Wallachian onomatopoeic word referring to the sound of blowing, which is how the instrument is played. The etymology of the word *hegedű* (violin) is unknown, but could be related to *hegit, geige,* all referring to string instruments; and it is possible that it has Turkish origins, because it could be traced back to the Turkish word 'ok/ik' (arrow) referring to how the instrument is played, namely with a bow ('okli/iklij'). The name of the instrument *tárogató* could be traced back to the Hungarian word 'tár', which means 'open', referring to the technique of playing the instrument with fingers opening and closing the holes. Earlier, the Latin name of the instrument, *gayd,* was widespread and referred to a type of pipe used by tower watchmen to signal fire and other calamities. The name *Ascaula-Tarogato syp* found in Latin-Hungarian dictionaries did not refer to the type of pipe instrument as defined today, but to another type of pipe, to the *hólyagsíp* (bladder pipe), in German known as a *Platerspiel*. This would explain why in the 17th century Hungarians, unlike the other ethnic groups east of Hungary, did not borrow the Turkish word *zurna* (referring to a shawm) but instead used the expression *töröksíp* (Turkish pipe), thus differentiating it from other types of shawms of Polish or German or western origin.

József Brauer-Benke (1970) studied ethnography, folklore, cultural anthropology, and African studies at Eötvös Loránd University Budapest from 1995–2000, and from 2001–2004 he completed the Doctoral Programme in European Ethnology at the same institution. His doctoral dissertation examined the history of Hungarian folk musical instruments. He was a lecturer in the African Studies Programme at Eötvös Loránd University in Budapest from 2003–2008, and lectured at the Liszt Academy of Music from 2008–2021. He currently holds an appointment as organologist at the Institute for Musicology RCH. His publications focus on the history of folk musical instruments. His book about African folk musical instruments appeared in 2007, followed in 2014 by a typology and historical overview of the musical instruments of the Carpathian basin that was published in English translation in 2018. He is currently involved in comparative research into the history of European and African folk musical instruments.

KÖZLEMÉNY

Komlós Katalin

„IL PLEURE DANS MON COEUR”*

Verlaine, Debussy, Kodály

Paul Verlaine jól ismert költeménye, az *Il pleure dans mon coeur* (Szívemben könnyezik) 1874-ben jelent meg a *Romances sans paroles* című versciklus harmadik darabjaként. Verlaine, a szavak nagy varázslója, metaforaszerű párhuzamot von a sírás és az eső között: a szív könnyeit a kövezetre hulló esőcseppekhez hasonlítja (az eredeti szöveget és magyar fordítását lásd az *1. táblázat*ban). A költeményt többen is megzenésítették, például Fauré, Delius és Florent Schmitt; a legismertebb feldolgozás azonban Debussytől származik.

Il pleure dans mon cœur *Comme il pleut sur la ville;* *Quelle est cette langueur* *Qui pénètre mon cœur?*	Szivemben könnyezik; s esik kint is, az utcán. Mi bánt, mi keserít, hogy szívem könnyezik?
Ô bruit doux de la pluie *Par terre et sur les toits!* *Pour un cœur qui s'ennuie,* *Ô le bruit de la pluie!*	Óh, eső, édes ének aszfalton s háztetőn! A gyötrődő szivének balzsam e csöndes ének!
Il pleure sans raison *Dans ce cœur qui s'écœure.* *Quoi! nulle trahison?* *Ce deuil est sans raison.*	Ez a könny, ez a gyász ok nélkül kesereg ma. Ugye, semmi csapás? Butaság ez a gyász.
C'est bien la pire peine *De ne savoir pourquoi,* *Sans amour et sans haine* *Mon cœur a tant de peine.*	S ez a fő-kín a szívben: sírni s nem tudni, mért. Se hóhérom, se hívem, megszakad árva szívem. *(Szabó Lőrinc fordítása)*

1. táblázat. Paul Verlaine: Il pleure dans mon coeur. Romances sans paroles, *1874*

* A tanulmány eredetije: „Il pleure dans mon coeur. Verlaine, Debussy, Kodály”, *Studia Musicologica* 58/3–4. (2017), 321–327.

A francia szimbolisták irodalmi irányzata nagymértékben hatott Debussyre; Verlaine költészete különösen közel állt hozzá. Néhány különálló daltól eltekintve két dalciklusában: az *Ariettes oubliées* (1888) és a *Fêtes galantes* I–II. (1892; 1904) címűekben dolgozott fel Verlaine-szövegeket. Az *Il pleure dans mon coeur* az *Ariettes oubliées* második darabja. Érdekes, hogy a dal mottója („Il pleut doucement sur la ville"), amely a nyomtatott kiadásban a cím fölött található, Rimbaud-tól származik, s arra utal, hogy a költői kép eredetileg Verlaine fiatalabb pályatársáé volt.

Úgy látszik, Debussy a szövegnek inkább az első, mint a második sorára reflektál. A jobb kéz figurációjának *con sord.* jelzésű, pianissimo zsongása a csendes eső – ha tetszik, a szelíd könnyek – hangját idézi fel, a könnyes gisz-moll hangnemben. *Triste et monotone* – mondja a darab kezdetén található előadási utasítás. A lassú mozgású legato melódia a dal folyamán mindvégig a bal kéz szólamában jelenik meg, helyenként az énekszólam szomorú dallamvonalával együtt.

Verlaine költeményének szavai egy 1910-ben komponált rövid zongoradarab mottójaként bukkannak fel, meglehetősen váratlanul: a zeneszerző Kodály Zoltán. A nyomtatott kiadások mottójának vagy címének a története egyébként eléggé zavaros. (Kodály autográf kézirata sajnos nem maradt fenn.)[1] Az első Universal-kiadásban az *Il pleut dans la ville* cím olvasható, Verlaine nevének említése nélkül. A további Universal-kiadásokban a későbbi magyar kiadásokkal egybehangzóan így hangzik a cím: *Il pleut dans mon coeur / comme il pleut sur la ville,* alatta pedig Verlaine neve következik, zárójelben. Ez azonban Verlaine szövegének romlott változata: az „Il pleut" kezdet – „Il pleure" helyett – eltünteti a „sírás" és az „eső" költői párhuzamát. Azt, hogy Kodály szándékosan változtatta-e meg a kulcsszót, ma már nem tudhatjuk. Az első kiadás eredeti címe *(Il pleut dans la ville)* mindenesetre megmagyarázza a darab általánosan használt magyar címét: *Esik a városban*. A jobb kéz súlytalan ütemrészre eső, kitartó staccato „esőcseppjei" valóban az eső kopogását idézik a kövezeten. A dallamvonalat, mint Debussy dalában is, a bal kéz játssza; a tempójelzés *Allegretto malinconico* (Debussy dalciklusának és Kodály Op. 11-es sorozatának áttekintését lásd a 2. *táblázat*ban a 228. oldalon).

Az irodalmi hivatkozás egyértelművé teszi, hogy mi ihlette a darabot. A 24 éves Kodály 1907-ben egy ösztöndíjjal néhány hónapot Párizsban töltött, és a francia művészet – különösen pedig Debussy zenéje – a reveláció erejével hatott rá. „Jegyezze meg ezt a nevet: Claude Monet. A világ legnagyobb tájképfestője" – írta egy levelében Gruber Emmának Párizsból 1907 júniusában.[2] Valamivel később pedig erről tudósítja: „[h]ogy végigolvastam ezt a Verlaine-könyvet, különös távoli hangok szólaltak meg bennem".[3] Párizs felszabadító hatása, a zenei, irodalmi és festészeti élmények döntő módon befolyásolták megannyi fiatal magyar művész – Csók, Rippl-Rónai, Ady és mások – pályáját.

1 A Kodály-irodalomban erre nézve ellentmondó adatok találhatók. A forráshelyzet tisztázásáért a budapesti Kodály-archívum levéltárosának, Kapronyi Teréznek tartozom köszönettel.

2 *Kodály Zoltán levelei.* Szerk. Legány Dezső. Budapest: Zeneműkiadó, 1982, 37.

3 Uott, 40.

Claude Debussy: Ariettes oubliées (1886–1888; megj. 1888)	**Kodály Zoltán: Sept Pièces pour Piano / Zongoramuzsika, Op. 11** (1910; 1917–1918; megj. 1921)
1 C'est l'extase languoreuse (Lankadt kéj lelkesedése)	*1 Lento*
2 Il pleure dans mon coeur (Szivemben könnyezik)	*2 Chanson populaire Székely / Székely keserves*
3 L'ombre des arbres (A fák árnyai)	*3 Allegretto malinconico* ("Il pleut [sic] dans mon coeur comme il pleut sur le ville")
4 Paysages Belges: Chevaux de bois (Belga tájképek: Falovak)	*4 Épitaphe / Sírfelirat*
5 Green (Aquarelles 1) (1. Akvarell: Green)	*5 Tranquillo*
6 Spleen (Aquarelles 2) (2. Akvarell: Spleen)	*6 Chanson populaire Székely / Székely nóta*
	7 Rubato

2. táblázat. Az Il pleure dans mon coeur *Debussy, illetve Kodály ciklusában*

A francia fővárosban 83 éves korában tett utolsó látogatásának idején Kőrösi Mária újságírói kérdésére Kodály így emlékezett fiatalkori élményeire a *Phonotèque Nationale*-nak adott interjújában:

> KM: Úgy tudom, már a század elején is járt Párizsban mint diák, és a Conservatoire-on Widor óráit látogatta?
>
> KZ: Hogyne, közel hatvan éve, 1906-ban [sic] jártam itt először. Néhány hónapot töltöttem csak Párizsban, de az nagy élmény volt. Minden. Döntő élmény, egész életemre. […] Azelőtt semmit sem ismertünk belőle [mármint a francia zenéből]. […] Így én vittem az első Debussy-kottákat Magyarországra.
>
> KM: És az Ön zeneszerzői munkásságára, véleménye szerint, nagyon nagy hatással volt a francia zene?
>
> KZ: Feltétlenül. Ha nem is annyira, amint azt néhány kritikus állította. Sok délelőttöt töltöttem a Nemzeti Könyvtárban, a Pelléas szép, nagy partitúráját olvasva. Általában sokat tanultam itt.[4]

Kodálynak a Debussy-hatásra adott azonnali válasza a zongorára írt *Méditation sur un motif de Claude Debussy* volt, amelyet még 1907-ben, a párizsi tartózkodás évében komponált. Hogy három évvel később hogyan jutottak eszébe a „különös

4 Kodály Zoltán: *Visszatekintés,* III. Szerk. Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1989, 576–577.

távoli hangok", nem tudhatjuk. És azt sem tudhatjuk, hogy ismerte-e Debussy *Il pleure dans mon coeur* című dalát az *Ariettes oubliées* sorozatból. Az *Esik a városban* című rövid zongoramű kéziratának egy évtizedig az íróasztalfiókban kellett maradnia, mindaddig, amíg Kodály hat további, 1917–1918-ban komponált darab mellett helyet nem talált számára abban a sorozatban, amelyet azután az Universalnak ajánlott fel kiadásra. A teljes ciklus 1921-ben jelent meg *7 pièces pour le piano* címmel, Op. 11-ként, majd (a hetedik darab kivételével) Bartók Béla mutatta be a Fővárosi Vigadóban 1921. november 12-én. A sorozat egyes darabjait egész pályafutása során műsoron tartotta: a harmadikat előadta Szegeden és Kolozsvárott, de Párizsban, Londonban, Leningrádban, Moszkvában és Koppenhágában is.[5]

A *7 zongoradarab* nem a szó szoros értelmében vett ciklus. Ez a heterogén sorozat tartalmaz rövid, vázlatszerű etűdöket (1. és 5.), erdélyi népi dallamok feldolgozásait (2. és 6.), két, feltehetőleg Debussy által inspirált „programzenei" darabot (3. és 4.), és egy meglehetősen nagylélegzetű, fantáziaszerű záródarabot. A gyűjtemény egésze egy fiatal zeneszerző sokrétű zenei világát tükrözi, amelyben a személyes gondolatok egyfelől a nemrégiben felfedezett magyar népzenével, másfelől pedig a modern nyugati műzene újszerű hangzásaival ötvöződnek. Kodály életrajzírója, Percy M. Young szerint az Op. 11 darabjai „hasznosan tükrözik a zeneszerző stílusát, és ez a tulajdonságuk fontosabb benső értéküknél".[6]
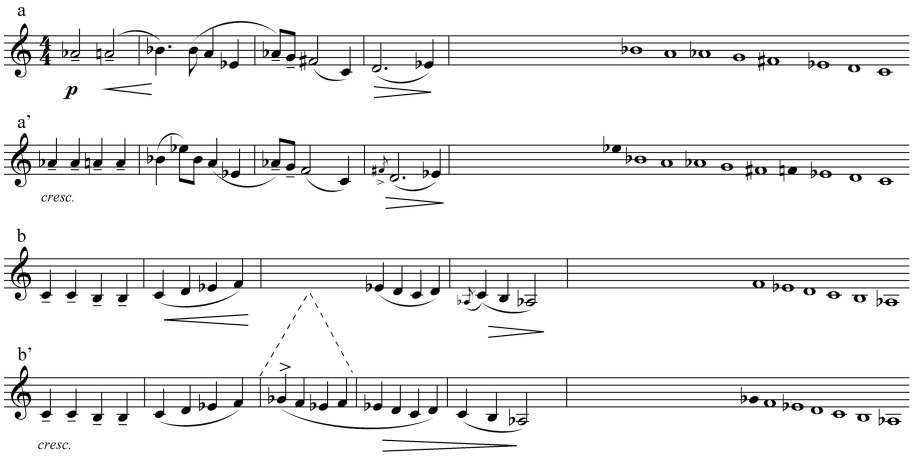
A hét darab közül kétségtelenül az *Esik a városban* áll legközelebb Debussy világához; de a többi kompozíció egy részében is találhatók francia hatásról árulkodó elemek. Az *Épitaphe*-ot, a sorozat középső és legterjedelmesebb darabját, amely 1918 decemberében keletkezett, Kodály búcsúnak szánhatta az abban az évben elhunyt Debussytől. A középrész (a kottában *lontano* jelzést viselő) korálszerű, hatszólamú akkordmixtúrái a *La Cathédrale engloutie* titokzatos atmoszféráját idézik fel. De Debussy egészhangú skáláját is felismerhetjük a 7. *(Rubato)* kezdőmotívumában, vagy akár az 5. *(Tranquillo)* témájának tercpárhuzamaiban.

Az *Esik a városban* zenéje szinte madrigalisztikus eszközökkel idézi fel az eső kopogását. Az esőcseppek eleinte szabályos, majd szabálytalanná váló koppanásai a jobb kézben különálló staccato hangokként, gyors akkordfelbontásokként, majd staccato játszott nyolcad hangok hármas csoportjaiként jelennek meg. Az eső erősödését-gyengülését accelerandók és rallentandók érzékeltetik. A jobb kéz hangfestésével szemben a bal kéz hosszú, szimmetrikus szerkezetű legato dallamot bont ki. Kétszer is felhangzik egy *aa'bb'* felépítésű négysoros strófa, másodszorra csupán azzal a különbséggel, hogy egy oktávval mélyebbre kerül *(1. kotta a 230. oldalon)*.

A dallam két része más-más modust képvisel. Első fele az eol és a dór keveréke, amelyet „cigányos" bővített szekund színez; az első elhangzás nyolchangú skálája az *a'* variánsban kilencfokúvá bővül. A *b* anyag egyszerűbb: hangkészlete az 1:2 modellt követi, vagyis kis és nagy szekundok váltakozásán alapul, leszámítva a záró bővített szekundot, amely viszont hiányos harmonikus moll skálát sugall.

5 Azoknak a hangversenyeknek a teljes listájáért, amelyeknek műsorában szerepeltek az Op. 11 egyes darabjai, Pintér Csillának tartozom köszönettel.

6 Percy M. Young: *Zoltán Kodály. A Hungarian Musician.* London: Ernest Benn, 1964, 71.



1. kotta

Az első elhangzás hatfokú hangkészlete megint hétfokúvá bővül a *b'* variánsban: a dallamhoz hozzáadódik a beékelt ütem magas *gesz* hangja.

Ami Kodály darabját Debussy világával rokonítja, az a nüanszok, az utalások finomsága és a zenei gesztusok rezdülései. A víz különféle megjelenési formái sajátos szerepet játszanak Debussy zenéjében: a felhőket, a szökőkutakat, a tenger hullámait, a könnyeket vagy az esőt úgyszólván festői eszközökkel idézi fel zongoraműveiben, dalaiban és zenekari kompozícióiban. A *Nuages* ködszerű puhasága a *Noktürnök*ben, az eső suhogása a *Jardins sous la pluie*-ben nem más, mint a Természet lenyomata; a sírás és az eső szimbolikus összekapcsolása ezzel szemben tisztán zenei poézis. Amint láttuk, Kodály zenei képe az eső kopogását idézi fel a zongora billentyűin, a kompozíció finoman felvázolt formája azonban egy lelkiállapotot is érzékeltet.

Amikor Debussy, a „musicien français" és Kodály, a „musicien hongrois" viszonyát vizsgáljuk, akkor figyelembe vehetjük a két komponista művészi hitvallását és a zenéről vallott nézeteit. Művészetük kérdéseivel kapcsolatban mindketten határozott véleményt és elveket képviseltek, és az egymás iránt táplált megbecsülés kölcsönös megértésre és rokonszenvre utal.

Debussytől természetesen kevesebb információval rendelkezünk, hiszen a fiatal Kodály munkásságát alig ismerhette. De bizonyára tudott arról, hogy párizsi utazását követően Kodály az ő zenéjének magyarországi kulturális nagykövetévé vált. Amikor 1910 decemberében Budapestre látogatott, és hangversenyt adott a Vigadóban, akkor meglepetten tapasztalta, hogy – amint egy újságírónak nyilatkozta – „műveit itt jobban ismerik, mint Párizsban".[7] Négy évvel később Michel-Dimitri Calvocoressi zenei írónak és kritikusnak adott interjújában elismeréssel

7 Adorján A[ndor]: „Beszélgetés Debussyvel", *Az Est,* 1910. december 6.

említi Bartók és Kodály nevét. A cikk érintett szakasza „az elhamarkodott ítélet veszélyéről” szól, s ebben Debussy így fejti ki nézeteit:

> Szeretném hangsúlyozni, hogy bűnnek tartom az elhamarkodott ítéletet. […] Úgy vélem például, hogy bármily csábító is, még nem jött el az idő, hogy megítéljük a fiatal magyarokat, mint Bartókot és Kodályt. Számos kiváló tulajdonsággal rendelkező, rendkívül figyelemreméltó fiatal művészekről van szó, akik kétségtelenül szenvedélyesen keresik az útjukat. Elég biztosak is benne, hogy rátalálnak erre az útra. És zenéjük egyik fontos jellegzetessége a nyilvánvaló szellemi rokonság köztük és a modern francia zene között. De ennél tovább nem mennék.[8]

Óvatos, de tiszteletteljes elismerés.

Kodály több ízben is nyilatkozott Debussy zenéjéről és a sajátjára gyakorolt erős hatásáról. Nagy elődjének legjelentősebb értékelését a *Nyugat*ban 1918-ban publikált nekrológjában fogalmazta meg.[9] Ez a figyelemre méltó írás jól bizonyítja a még mindig viszonylag fiatal Kodály lényeglátó bölcsességét. Debussy jelentőségének ecsetelésén túl Kodálynak a zenetörténeti stílusváltások jelenségével kapcsolatos észrevételei is érdemesek arra, hogy idézzük őket:

> Homofóniája: dilettánsos annak, aki nem gondolja meg, hogy minden új mester egyben-egyben kevesebbet „tud” elődeinél, mert másban többet tud. Haydn polifóniája is dilettánsos Bach-éhoz képest, Bach maga sokkal egyszerűbb, mint a németalföldiek. „Tematikus munkát” sem találunk Debussynél, mert az ő céljára ez nem volt alkalmas kifejező eszköz. […] Egy-egy hangulatot megrögzíteni, preciz, szuggesztiv képben, vagy egy érzés fejlődését követni, a lélek hullámzásának vonalát megfogni, ezt akarta és tudta.

A nekrológ befejező része egyszerre objektív és profetikus: tipikus kodályi megnyilvánulás.

> Aki ennyire a maga útján jár, nem egyhamar talál tetszésre és lehet, hogy Debussy zenéje még soká, vagy mindig a keveseké lesz. De hatása már ma általános és jótékony. Lehet, hogy kevesebb kész értéket hagyott hátra, mint ösztönzést. Talán minden művénél több és nagyobb: nevelő hatása. […]
>
> A szabadság és szépség felé visz az út, amelyen elindult. És itt nem fontos, hogy az új világból mekkora darab az övé. Határa nem nagy, a néhány legnagyobbak birodalmához nem is fogható. De költő a maga világában és ennél több senki sem lehet.

Ma, 100 évvel később sem határozhatná meg senki pontosabban Debussy helyét a nyugati zene történetében.

Malina János fordítása

8 Michel-Dimitri Calvocoressi: „An Appreciation of Contemporary Music. Claude Debussy”, *The Etude* 32/6. (June 1914), 407. Magyarul: Claude Debussy: *Összegyűjtött írások és beszélgetések*. Ford. Fazekas Gergely. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2017, 383.

9 Kodály Zoltán: „Claude Debussy”, *Nyugat* 11/8. (1918. április 11.), 640–642.

ABSTRACT

Katalin Komlós

'IL PLEURE DANS MON COEUR'

Verlaine, Debussy, Kodály

The poetry of Paul Verlaine inspired several songs by Debussy. *Il pleure dans mon coeur* is no. 2 in the cycle *Ariettes oubliées*. The same poem is used as a motto for a short piano piece by Zoltán Kodály: no. 3 in the *Seven Pieces for Piano,* Op. 11 *(Esik a városban)*. The paper describes the *madrigalesque* word painting of Kodály's composition on the one hand, and analyzes the modes of its melodic material on the other. In a broader context, the influence of French art (the music of Debussy in particular) on the artistic development of the young Kodály is discussed, as well as the two composers' mutual estimation of each other.

First published in: *Studia Musicologica* 58/3–4 (2017)

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

Korody-Paku István

BARTÓK CLEVELANDI TARTÓZKODÁSAI ÉS EGY ISMERETLEN LEVELE

Bartók Béla tengerentúli útjai során kétszer biztosan járt Clevelandben. 1928-as amerikai turnéja részeként február 22-én lépett fel először a városban; előadással egybekötött hangversenyt adott a Művészeti Múzeumban. Az egyik helyi újságnak az eseményt beharangozó híradása[1] közli a hangverseny műsorát is (lásd az *1. fakszimilé*t a 234. oldalon):

Bartók: Suite Op. 14
    Kolindák
Kodály: Sírfelirat
    Két darab a Kilenc zongoradarabból
Bartók: Szonatina
    Első román tánc
    Tizenöt magyar parasztdal, Ballade (Tema con variazioni)
    Burleszk („Kicsit ázottan")
    Sirató ének
    Medvetánc
    Este a székelyeknél
    Allegro barbaro

A zeneszerző Clevelandbe érkezésekor a város zeneélete a virágzását élte. „Az elmúlt néhány hétben nem kevesebb mint öt zongoraestet hallottunk, valamennyit elsőrangú művészek előadásában. Paderewski, Rahmanyinov, Bartók, Gieseking és Schmitz adtak koncertet. A francia Maurice Ravelről sem szabad megfeledkezni, még akkor sem, ha csak elfogadhatóan játszik; hiszen ő világhírű zeneszerző."[2]

Bartók első clevelandi fellépéséről James H. Rogers írt terjedelmes kritikát:

1 *The Plain Dealer* 22 February 1928, 6.

2 „Within the last few weeks we have had in Cleveland no less, than five piano recitals, all given by performers of eminent power. Paderewski, Rachmaninoff, Bartók, Gieseking and Schmitz have given programs here. And one should not fail to mention the Frenchman Maurice Ravel, even though he plays hardly more than acceptably; for he is a composer of world-wide fame." *The Plain Dealer* 4 March 1928, 6.



MAGYAR COMPOSER TO PLAY.

Bartok to Give "Music of Hungary" at Art Museum.

Bela Bartok, Hungarian composer and student of Magyar folk melodies, will play some of his own compositions at his lecture-recital on "The Music of Hungary" at the Museum of Art tonight at 8:15. His program follows:

1. Suite. Opus 14.....Bartok
   Allegretto. Cherzo. Allegro molto. Sostenuto.
   Roumanian Christmas songs.
2. Epitaphe .....Kodaly
   Two pieces from Opus 3.....Kodaly
   Sonatine .....Bartok
   First Roumanian Dance.....Bartok
3. Variations on a Hungarian Folk Song .....Bartok
   (b) Burlesque ("a little tipsy")
   (c) Nanie
   (d) Bear Dance
   (e) Evening in the Country
   (f) Allegro Barbaro.

*1. fakszimile. Bartók 1928. február 23-i fellépésének előzetese (*The Plain Dealer, *1928. február 22.)*

Bartók művei modernek / Fárasztó hallgatni / A kritikus elismeri stílusát és paraszti dallamait

Bartók Béla, a magyar zeneszerző és zongorista, aki tegnap este tartott előadással egybekötött koncertet a Művészeti Múzeumban, a modern iskola egyik alappillére. Harmóniái olyan kesernyések, mint amilyeneket az új rend hívei megkívánnak.

Azonnal el kell mondani, hogy Bartók úr ügyes és sokoldalú zeneszerző. Tudja, mit akar, és tudja, hogyan érje azt el. A zenéjében erő van és logikus fejlődés: és mivel Bartók úr nagyon jó zongorista, az előadás semmi veszteséget nem szenvedett ezen a téren. Ráadásul, különösen mivel a paraszti dallamok alkotják e művek fő alapját, a dallamvonala ritkán bonyolult.

De vajon a természetesség, a báj, a nyugalom, az éneklő periódusok világos áramlása a zene elveszett tulajdonságai, amelyeket a szemétbe kell dobnunk mint olyanokat, melyek csak a megtévedt romantikusokhoz illenek? Úgy tűnik, hogy ez így lesz, ha a zenei forradalmárok baloldala érvényesülni fog. Én magam azt tapasztalom, hogy ez a folyamatos disszonanciák disszonanciákra rakása, mind olyan éles, amilyen csak lehet, terhet jelent a fülnek. És az igazat megvallva, mind ugyanolyanoknak hangzanak számomra.

Az zene megújítóinak fő célja látszólag a hangsúlyozás túlzása; és ez legalább olyan nemkívánatos, mint ha egyáltalán nem lenne hangsúly, és ugyanazt eredményezi. Azonban Bartók úr nem csak disszonanciákkal kápráztatott el bennünket. Semmi esetre sem. De az ő derűs hangulatai ritkák.

> Legjobban az Opus 14. szvitjének első és utolsó tétele tetszett. Az éles Scherzóban, amely ugyanebben a műben szerepel, a legjobb indulattal sem találtam nekem tetsző elemeket. Bartók úr a paraszti dallamok rajongója, és számos ilyen népi hangvételű darabot játszott, többségében kidíszítés nélkül. Emellett több művet is előadott honfitársától, Kodály Zoltántól. Az egyik, amely tisztán Debussyre emlékeztetett, nagyon vonzó volt. Olyan, mint egy forrás a pusztában.
>
> Bartók úr nyilvánvalóan érzékeny, őszinte zenész, rendkívül jól képzett és élénk egyéniség. Kétségkívül sokan élvezték tegnap este a zenéjét. Ami engem illet, úgy éreztem, hogy a kíváncsiságom a futurisztikus zenei körökben zajló dolgok iránt ez alkalommal valamennyire kielégült.[3]

Ugyanez a kritikus bő egy héttel később így emlékezett vissza Bartók fellépésére:

> Kollégájának három számát kivéve Bartók úr csak a saját műveit játszotta. Ő a modern iskola egyik vezető képviselője; és mellesleg szólva a zongora kiválósága is. Zenéje hatalmas vitalitással vonzza a figyelmet; de ritkán állapítható meg, hogy ez belső szépséggel társul. Valójában első hallásra túlnyomóan keményen disszonánsnak tűnik. Talán hozzá kell szoknunk ehhez. Ilyen a zene története.[4]

---

3 „Finds Modern of Bartók / Tire Ears / Critic Has Praise, However, for His Style and His Peasant Tunes
Béla Bartók, the Hungarian composer and pianist who gave a lecture-recital last night at the Museum of Art is one of the pillars of the modernist school. His harmonies are as acrid as the most eager partisan of the new order of things could desire.

Now, be it said at once that Mr. Bartók is a composer of skill and resource. He knows what he wants, and he knows how to get it. There is vigor in this music of his, and logical development: and as Mr. Bartók is a very good pianist. It lost nothing, last night, by reason of inadequate performance. Furthermore, and particularly since folk tunes are the chief basis of these compositions, the melodic line is seldom obscure.

But are euphony, charm, repose, the limpid flow of songful periods to become lost attributes of music to be cast into the discard as fit only for misguided romanticists? It looks that way, if the left wing of the musical revolutionists has its way. For my own part, this relentless piling of dissonance on dissonance all as cutting as it is possible to make them, becomes a burden to the ear. And truth to tell, they sound much alike to me.

Overemphasis seems to be the besetting aim of the moderns; and it is certainly quite as undesirable as no emphasis at all, and has much the same result. However, Mr. Bartók did not regale us exclusively with discord. By no means. But his ingratiating moods are rare.

I liked best the first and last movements of his suite, Opus 14. With the best of intentions, I could find no pleasure in the strident scherzo of the same work. Mr. Bartók is a folk song enthusiast, and he played a large number of these peasant tunes, mostly without embellishment. He also played several pieces of his compatriot, Zoltán Kodály. One of them, which had a distinctly Debussian flavor, was most attractive. A well-spring in a thirsty land.

Now, Mr. Bartók is evidently a sensitive, sincere musician, extremely well equipped and endowed with verve plus. No doubt there were many present last night who reveled in his music. For myself, however, I felt that my curiosity as to what is going on in futuristic musical circles was the moment, anyhow, by way being appeased."

The *Plain Dealer* 23 February 1928, 16.

4 „Save for three numbers of his fellow composer, Mr. Bartók played only his own works. He is one of the leading exponents of the modernist school; and be it said in passing, an expert pianist. His music holds the attention by its enormous vitality; rarely, one may say, by any inherent beauty. In large part it is harshly dissonant. In fact, at the first hearing, it seems predominantly so. Maybe you have to get used to it. That is the history of music." *The Plain Dealer,* 4 March 1928, 6.

A komponista később egy kellemes emléket is megosztott a *Cleveland Press* újságírójával rövid ott-tartózkodásáról: „Néhány barátom elvitt egy kis magyar étterembe egy magyar negyedben, és olyan bort szolgáltak fel, mint Magyarországon – igazán figyelemre méltó volt, a szesztilalom idején."[5]

A zeneszerző második ismert clevelandi látogatására 1940-ben került sor: december 5-én és 7-én 2. zongoraversenyét játszotta a Clevelandi Szimfonikus Zenekarral, Artur Rodziński vezényletével. A helyi lapok részletesen beszámoltak Bartók érkezéséről és fellépéséről, számos interjút és portrét közöltek róla.

> Bartók Béla, a vezető magyar kortárs zongoraművész és zeneszerző tegnap begördült a városba, levetette a kabátját, feltűrte ingujját, ledörzsölte ujjáról a zúzmarát, és leült a Severance Hall zongorájához, hogy két órán át próbáljon a teremben Dr. Artur Rodzinskival és a Clevelandi Zenekarral, hogy felkészüljön a mai és szombat esti koncertjeire.
>
> „Nem szeretem a clevelandi időjárást – mondta a művész. – Kellemetlen. Nem inspiráló. Mégis önök szerencsések. Bőven van üzemanyaguk, és jók a lakásaik is. Ez több, mint ami nekünk Európában van. Nekem tetszik itt. Boldog vagyok." Bartók, aki a Clevelandi zenekarral először játssza el Amerikában a 2. zongoraversenyét, mindössze négy hete érkezett az Egyesült Államokba. „Bartókné New Yorkban van. A csomagjaink Lisszabonban. Remélem, hamarosan újra együtt leszünk mindhárman – mondta. – Addig is folytatom a gyakorlást, és elolvasok néhány könyvet. Mindig olvasok, lehetőleg francia, angol és persze magyar irodalmat." Bartók elégedettnek tűnt, hogy a kritikusok és a közönség kezdi „megismerni és értékelni a magyar parasztzenét. Ez azért fontos, mert erre a fajta zenére épülnek a mi legmagasabb zenei formáink" – tette hozzá.[6]

A december 5-i hangversenyről a Tallián Tibor által közölt két kritika[7] mellett megjelent egy harmadik is, Elmore Bacon tollából:

> Till Eulenspiegelnek panaszkodni kellene, hogy a héten a Clevelandi zenekar programjának a végére került. Nem maradt csínye Bartók Béla után, amint a kiváló magyar zene-

5 „I was taken to a small Hungarian restaurant in a Hungarian neighborhood by some friends, and they served wine just like in Hungary – it was really remarkable, in prohibition time." *Cleveland Press* 2 December 1940.

6 „Béla Bartók, foremost contemporary Hungarian pianist and composer, rolled into town yesterday, doffed his coat, rolled up his sleeves, rubbed the frost from his fingers and sat down at the piano in Severance Hall for a two-hour rehearsal with Dr. Artur Rodzinski and the Cleveland Orchestra, in preparation for his concerts at the hall tonight and Saturday night.

'I do not like the weather about Cleveland,' the artist said. 'It is nasty. It is uninspiring. Still, you are lucky. You have plenty of fuel and good lodgings. That is more than we have in Europe. I like it here. I am happy.'

Bartók, who will play his Second Piano Concerto with the Cleveland Orchestra for the first time in America, arrived in the United States only four weeks ago.

'Mrs. Bartók is in New York. Our luggage is in Libson [sic!]. The three of us will soon be together again. I hope,' he said. 'In the meantime, I shall continue my practicing and read a number of books. I am always reading, preferably French, English and, of course Hungarian literature.'

Bartók seemed pleased that critics and the public are beginning 'to know and appreciate Hungarian peasant music. This is important because upon this type of music, our highest forms of music are based,' he added." *The Plain Dealer* 5 December 1940.

7 Tallián Tibor: *Bartók fogadtatása Amerikában,* Budapest: Zeneműkiadó, 1988, 93–95.

szerző-zongoraművész befejezte a 2. zongoraversenyét, éppen a Strauss-művet megelőzően, tegnap este a Severance Hallban.

Dr. Artur Rodzinski és a Clevelandi Zenekar „először Clevelandben" előadásként szólaltatta meg a versenyművet. A neves magyar zeneszerző rendkívül lelkes tapsot kapott és egy gyönyörű virágcsokrot, melyet két ugyancsak szép, magyar honleányruhába öltözött fiatal nő nyújtott át.

Ám azok, akik azért mentek el a koncertre, és azt várták, hogy a zongoraművész Bartók dallamos és bájos magyar népdalnyelven fogja kifejezi magát, melynek mint zeneszerző a mestere, tévedtek. Amit hallottak, az ultramodern zene volt, barbár dübörgések, vad szinkópák, pasztorális flótázások, vad modulációk és ritmusváltások – Strausst felülmúlóan. És elég üresen.

A nyitótételtől kezdve, melyben a vonósok szüneteltek, a zongora és a zenekar többi része, elsősorban a rézfúvók vitték a vezérfonalat, a zongora és az üstdob párbeszédén át, egészen a záró vonóshangok nyöszörgéséig, a koncert akciótól duzzadt, s könyörtelen erővel rohant előre. A zongoraművész Bartóknak, bámulatos technikával felvértezve, kevés lehetősége volt, hogy megmutassa kifejezőerejét is, vagy hogy egy jól kialakított tematikus diskurzust nyújtson. Túlságosan lefoglalta a pirotechnika.

A második tétel nyitó adagiójában a zongora panaszkodó feszültséget vitt a csillogó vonósokkal szemben, amely végül viharos prestóban tört ki, majd egy különösen riasztó trombitaszó után ismét lecsendesedett, s újabb csillogásba és siránkozásba torkollott. És nagyjából ez állt legközelebb ahhoz, hogy Bartók egy kis régimódi dallamot kínáljon.

Ez a modern, dallamban hiányos zene mégis tudott jelentéstartalmat csomagolni törékeny, csípős ragyogásába. A nyitótétel erősen stilizált szinkópája a kiabáló rezekkel és a zárótétel barbár hangzavara bizonyos értelemben a világról való képünk kifejezéseként is felfogható. A zene némely részének vad ragyogása és kérlelhetetlen előretörő dühe jelezheti a mai önzést, gyűlöletet, kétségbeesést és viszályt. Talán megtaláljuk benne a világ aranygallérosainak fellengzős parádézását, amint halálos küzdelmet játszanak.

De ismétlem, néhány tumultuózusabb rész enyhén érdekes izgalmán túl, ez modern zene, matematikai kiszámítottsággal, s meglehetősen üres."[8]

---

8 „Bartók Concerto Called Modern, Brilliant, Empty

Till Eulenspiegel should complain about his position at the bottom of the Cleveland Orchestra program this week. He didn't have a prank left after Béla Bartók, distinguished Hungarian composer-pianist had finished the Bartók Second Piano Concert, just preceding the Strauss work, at Severance Hall last night.

Dr. Artur Rodzinski and the Cleveland Orchestra featured the concerto in a 'first time in Cleveland' performance. The noted Magyar composer won highly enthusiastic applause, and a beautiful bouquet of flowers, presented by two equally lovely young women in Hungarian native attire.

But those who went to the concert expecting to hear Pianist Bartók express himself in the tuneful and charming Magyar folk song idiom of which Composer Bartók is master, were mistaken. What they heard was ultra-modern music, barbaric thunderings, savage syncopation, pastoral pipings and bewildering modulations and rhythm shifting – out-pranking Strauss. And rather empty.

From the opening movement in which the strings were silent and the piano and the rest of the orchestra, principally the brass, carried on, to the final string whimperings amid the dialog of the piano and tympani, the concerto surged with action, rushing on with a relentless force. Pianist Bartók, equipped with a prodigious technique, had little opportunity to display expression or offer a well-turned thematic discourse. He was too busy with the pyrotechnics.

The opening adagio of the second movement the piano carried a querulous strain against the shimmering strings, that finally burst forth into a tumultuous presto and nagged off again after an extra →

A zeneszerzőnek egy harmadik, egyetlen napra tervezett clevelandi tartózkodásáról közölt előzetest a *The Plain Dealer* 1940. március 31-én:

> Bartók Béla, a kiváló magyar pianista és komponista zeneszerzéskurzust fog tartani április 18-án délelőtt 9:30-tól 12 óráig, valamint délután 13:30-tól 15:30-ig összhangzattani elemzést tart a Cleveland Institute of Musicban. A következő szimfonikus hangversenyszezonban Bartók lesz a Cleveland Orchestra egyik vendégművésze. Más okok is közrejátszanak abban, hogy ez a komponista a zene világában mind nagyobb figyelmet kap, amelyet méltán érdemelt ki ebben az országban is. A Modern Music zenei magazin jelenlegi számában az egyik cikk címe: „Bartók történelmi jelentőségű közreműködése", ennek egyik mondata a következő: „Bartók Arnold Schönberggel és Igor Stravinskyvel századunk három legbefolyásosabb zeneszerzőinek egyike."[9]

A Cleveland Institute of Music körlevélben hirdette az eseményt:

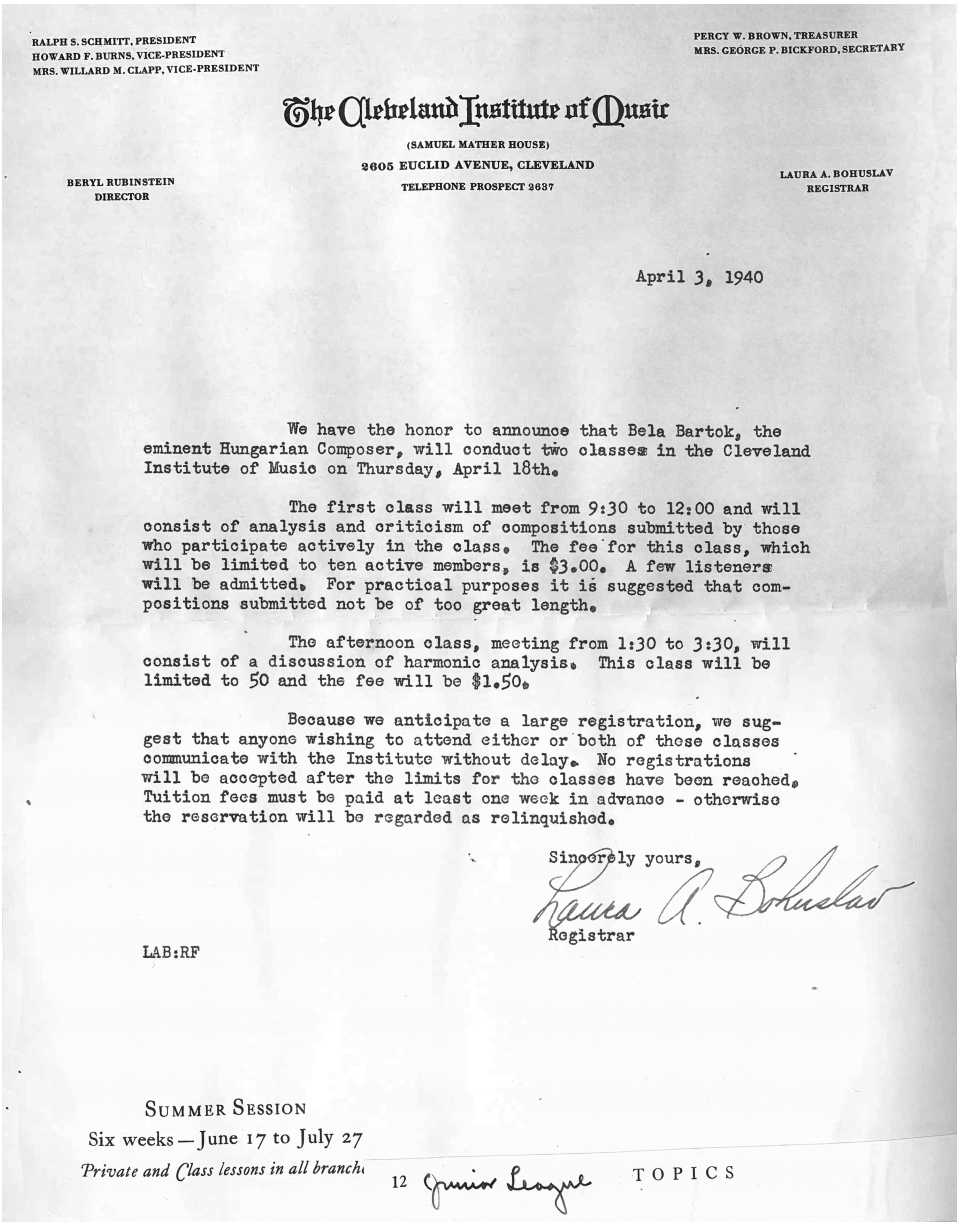
> 1940. április 3.
>
> Örömmel tudatjuk, hogy Bartók Béla, a kiváló magyar zeneszerző két mesterkurzust fog tartani a Cleveland Institute of Musicban április 18-án, csütörtökön.
>
> Az első zeneszerzéskurzus 9:30-tól 12:00-ig fog tartani, és az aktív résztvevők által beadott kompozíciók elemzésével és kritikájával foglalkozik. Az aktív résztvevők száma legfeljebb tíz fő lehet, a részvételi díj pedig 3,00 dollár. Néhány érdeklődő is bejuthat a kurzusra. Gyakorlati okokból javasoljuk, hogy a beadott kompozíciók ne legyenek túl hosszúak.
>
> A délutáni mesterkurzus 13:30-tól 15:30-ig fog tartani, és összhangzattani elemzéssel foglalkozik, erre legfeljebb 50 fő jelentkezését várjuk. Részvételi díj: 1,50 dollár.
>
> Mivel sok jelentkezőre számítunk, azt javasoljuk, hogy azok, akik szeretnének részt venni bármelyik kurzuson, mielőbb vegyék fel a kapcsolatot az Intézettel. Nem fogadjuk el azokat a jelentkezéseket, melyek a kurzusra kijelölt jelentkezési számot már túllépték. A jelentkezési díjakat legalább egy héttel a kurzusok előtt be kell fizetni – másképp a foglalás érvénytelenné válik.
>
> Tisztelettel,
> Laura Bohuslav
> irattáros

---

startling trumpet blast into more shimmerings and wailings. And that was about the closest Bartók came to offering a bit of old-fashioned melody. This modern music, lacking as it is in melody, still could pack meaning in its brittle, pungent brilliance. The highly-stylized syncopations in the opening movement, with its shouting brass, and the barbaric tumult of the final movement might be considered in a way to express conditions of world thought. The savage brilliance and unrelenting forward fury of some of the music could be indicative of today's selfishness, hate, despair and discord. One might find in it too the pompous struttings of the world's brass hats playing their deadly games.

But again, beyond a mildly interesting thrill in some of the more tumultuous sections, you have modern music of mathematical sort, rather empty." *Cleveland News* 6 December 1940

9 „Bartók Coming / Béla Bartók the distinguished Hungarian pianist and composer, will be at the Cleveland Institute of Music Thursday, April 18, to conduct a class in composition from 9:30 to 12 and one in harmonic analysis from 1:30 20 3:30. Bartók will be one of the guest artists in the Cleveland Orchestra symphony series next season, and there are other evidences that this composer is beginning to receive a larger share of the attention his important position in the world of music deserves in



RALPH S. SCHMITT, PRESIDENT
HOWARD F. BURNS, VICE-PRESIDENT
MRS. WILLARD M. CLAPP, VICE-PRESIDENT

PERCY W. BROWN, TREASURER
MRS. GEORGE P. BICKFORD, SECRETARY

The Cleveland Institute of Music

(SAMUEL MATHER HOUSE)
2605 EUCLID AVENUE, CLEVELAND
TELEPHONE PROSPECT 3637

BERYL RUBINSTEIN
DIRECTOR

LAURA A. BOHUSLAV
REGISTRAR

April 3, 1940

We have the honor to announce that Bela Bartok, the eminent Hungarian Composer, will conduct two classes in the Cleveland Institute of Music on Thursday, April 18th.

The first class will meet from 9:30 to 12:00 and will consist of analysis and criticism of compositions submitted by those who participate actively in the class. The fee for this class, which will be limited to ten active members, is $3.00. A few listeners will be admitted. For practical purposes it is suggested that compositions submitted not be of too great length.

The afternoon class, meeting from 1:30 to 3:30, will consist of a discussion of harmonic analysis. This class will be limited to 50 and the fee will be $1.50.

Because we anticipate a large registration, we suggest that anyone wishing to attend either or both of these classes communicate with the Institute without delay. No registrations will be accepted after the limits for the classes have been reached. Tuition fees must be paid at least one week in advance - otherwise the reservation will be regarded as relinquished.

Sincerely yours,
Laura A. Bohuslav
Registrar

LAB:RF

SUMMER SESSION
Six weeks — June 17 to July 27
Private and Class lessons in all branch

12 Junior League TOPICS

2. fakszimile. A Cleveland Institute of Music körlevele Bartók Béla tervezett kurzusairól

this country. In the current issue of the magazine, Modern Music there is an article titled 'Bartók Historic Contribution.' In it is the sentence: 'Bartók has been, with Arnold Schonberg and Igor Stravinsky, one of the three most influential composers of the century.'" *The Plain Dealer* 31 March 1940. Az idézett mondat: Henry Pleasants–Tibor Serly: „Bartók's Historic Contribution", *Modern Music* 17/3. (1940 March–April), 131. Ismertetését ld. *Tallián: Bartók fogadtatása Amerikában,* 40.

Látható, hogy az intézet jelentős eseménynek tartotta Bartók mesterkurzusait. Mint a *Cleveland News* április 13-i közleményéből kiderül, a tervezett kurzusok végül meghiúsultak:

> A híres magyar zeneszerző és muzsikus, Bartók Béla, aki csütörtökön tartott volna órákat a kompozíciós és összhangzattani elemzés témakörében a Cleveland Institute of Musicban, súlyos betegsége miatt lemondta részvételét. Arthur Loesser tart majd összehasonlító művészeti előadást péntek délelőtt.[10]

Valóban beteg lett volna Bartók, vagy összetorlódott fellépései miatt mondta le ezeket a kurzusokat? Krónikásának, fiának feljegyzése szerint

> 1940 április 17-én Pittsburgh-ben Francis Arányi hegedűművésszel Mozart-, Beethoven- és Bartók-műveket játszik, majd Clevelanden keresztül Chicagóba utazik, ahol április 18-án a Stevens Szállóban száll meg. Április 19-én Chicagóban, a Wrigley Arts Clubban, a Mikrokozmoszból játszik.[11]

*

Hegedűversenyének 1943-as amerikai, clevelandi premierjét Bartók nem hallotta, azonban részt vett művének későbbi, New York-i bemutatóján. Clevelandben nagyon készültek a premierre. Rodziński meghívta Tossy Spivakovskyt új koncertmesternek, aki 1942 novemberében Csajkovszkij *Hegedűversenyével* mutatkozott be a clevelandi közönség előtt.

> Spivakovsky, a Clevelandi Zenekar új koncertmestere, az elmúlt novemberben debütált mint a zenekar szólistája, amikor Csajkovszkij koncertjét játszotta. Bartók művét a most New Yorkban élő komponistával együtt tanulta, így előadása szokatlanul autentikus lesz.[12]

A clevelandi és New York-i hangversenyek kritikái magyar nyelven is olvashatók.[13]

Tallián Tibor idézett könyvében szerepel a *Hegedűversenny*el kapcsolatban Reményi József cikke, amely az *Amerikai Magyar Népszavá*ban jelent meg 1943. január 29-én, „Bartók alkotása Clevelandben", címmel.[14] Erre a cikkre válaszolt Bartók az alábbi, Reményinek címzett levelében, melyet a Case Western Reserve University (CWRU) hozzájárulásával mutatok be, első közlésként (lásd a *3. fakszimilét* a 242. oldalon):

---

10 „Béla Bartók, famous Hungarian composer and musician, who was to have conducted classes in composition and harmonic analysis at the Cleveland Institute of Music Thursday, has canceled his appearance here because of serious illness. Arthur Loesser gives the comparative arts lecture Friday morning." *Cleveland News* 13 April 1940

11 Ifj. Bartók Béla: *Apám életének krónikája.* Budapest: Helikon, 2006, 433.

12 „Spivakovsky, who is the new concertmaster of the Cleveland Orchestra, made his debut as soloist with the orchestra last November, when he played the Tschaikowsky Concerto. He has studied the concerto of Bartók with the composer, who is now living in New York, and his performance will be of unusual authenticity." *The Plain Dealer* 21 January 1943.

13 Tallián: *Bartók fogadtatása Amerikában,* 223–224.

14 Uott, 215–217.

3412 Cambridge Ave
Bronx, N.Y. 1943, febr. 2.

Kedves Barátom,

Nagyon köszönöm lelkesedő soraidat, a clevelandi kritikát és a ma érkezett Népszava cikket. Megnyugtató számomra, hogy művem nemzenészekre is ennyire tud hatni, hiszen ez a tulajdonképpeni célja a zeneműveknek, nem pedig hogy csupán zenészek magánszórakoza [sic!] legyen.

Ezt a művet még aránylag nyugodt és boldogabb időkben írtam. Sajnos, mióta Itt vagyok, semmi ujat nem írhattam, annyira kedvezőtlenek a körülmények minden elképzelhető tekintetben. - - -

Sokszor üdvözöl
Bartók Béla

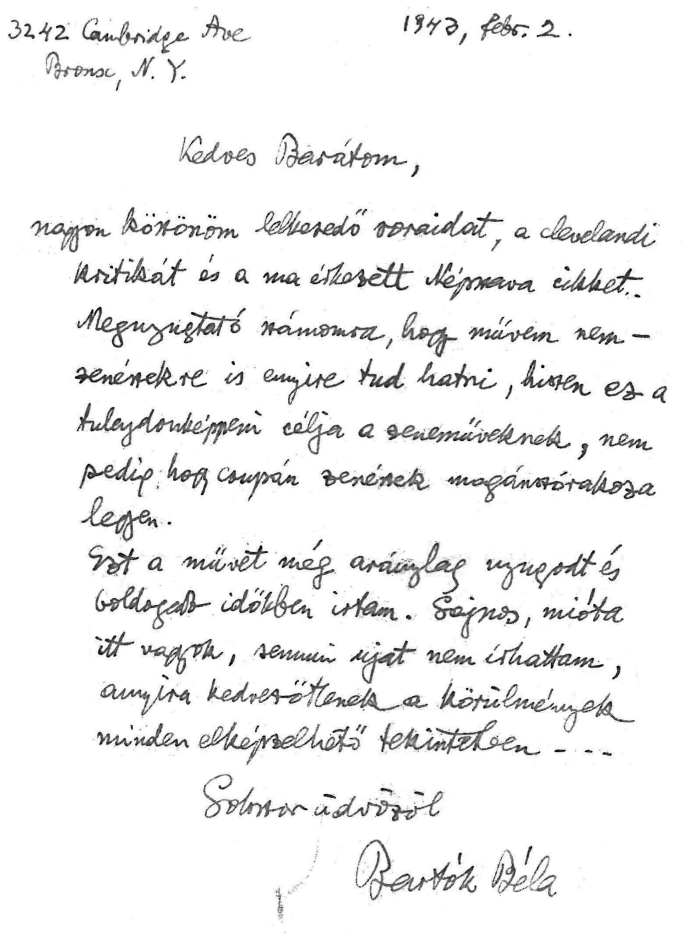
Bartók emellett a kézzel írt levele mellett korábban géppel írt körlevelekkel kereste meg Reményit 1942. június 27-én és július 16-án.[15]

Reményi József (1891. december 1., Pozsony – 1956. szeptember 25., Cleveland) a Western Reserve Egyetem (a Case Western Reserve Egyetem elődje) neves professzora volt. Munkásságát jól foglalja össze a clevelandi *Academic Endeavors:*

> Reményi József regényíró, költő és esszéista 1914-ben érkezett Amerikába, miután Szegeden összehasonlító irodalomtudományból doktorált. Clevelandben előbb a Cleveland Alapítványnál helyezkedett el társadalomkutatóként, később a „Szabadság" újságírója volt. 1929-ben nevezték ki a Western Reserve Egyetem összehasonlító világirodalmi tanszékére. E tisztsége révén „az irodalom apostolaként" vált ismertté, aki az irodalmat hangsúlyozta mint a nemzetközi megértés kulcsát. […]
> Reményi József antológiákat állított össze a magyar irodalomból, gyakran kérték fel, hogy magyar részekkel járuljon hozzá a világirodalmi antológiákhoz, melyek az Egyesült Államokban jelentek meg. Számos publikációja és esszéje gyarapította a magyar irodalom ismertségét az angol nyelvű világban, olyan írók és költők műveit ismertetve, mint Kosztolányi Dezső, Babits Mihály, József Attila, Molnár Ferenc, Németh László és Petőfi Sándor.[16]

15 *Bartók Béla levelei*. Szerk. Demény János. Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 686–687.

16 „Joseph Reményi, novelist, poet and essayist arrived in America in 1914, after receiving a Ph.D. in comparative literature in Szeged, Hungary. In Cleveland, he was first employed as a social investigator by the Cleveland Foundation and later was a journalist for the the 'Szabadság'. Reményi was appointed to the Chair of Comparative World Literature at Western Reserve University in 1929. Through this position, he became known as 'an apostle of literature,' who emphasized literature as key to international understanding. […] Joseph Reményi compiled anthologies of Hungarian litera →



3242 Cambridge Ave
Bronx, N. Y.

1943, febr. 2.

Kedves Barátom,

nagyon köszönöm lelkesedő soraidat, a cleveland kritikát és a ma érkezett Népszava cikket. Megnyugtató számomra, hogy művem nem – zenéinkre is emlős tud hatni, hiszen ez a tulajdonképpeni célja a zeneműveknek, nem pedig hogy csupán zenének magánvirtuózokra legyen.
Ezt a művet még aránylag nyugodt és boldogabb időkben írtam. Sajnos, mióta itt vagyok, semmi újat nem írhattam, annyira kedvezőtlenek a körülmények minden elképzelhető tekintetben – –

Sokszor üdvözöl

Bartók Béla

3. fakszimile. Bartók Béla 1943. február 2-i levele Reményi Józsefhez (Chase Western University; a levél eredetije jelenleg nem fellelhető, ezért csak egy régebben készült másolatban közölhetjük)

Reményi a *Nyugat*ban 34 írást publikált. Különös érdeklődést keltett az amerikai irodalom értékelésével. Úgy tűnik, kedvenc költője Edgar Allan Poe volt, akiről a *Nyugat*ban Juhász Gyula emlékének ajánlva írt: „Edgar Allan Poe nyomán”.[17]. Ebben beszámol arról, hogy Baltimore-ban felkereste a költő sírját, rátette névjegyét, aláírva: „Cleveland Ohio and Hungary”, és ellátogatott Richmondba (Virginia) a költőről elnevezett múzeumba, valamint Charlottesvillbe is. (Poe itt tanult

ture was called upon frequently to contribute Hungarian sections in world anthologies published in the United States. His numerous publications and essays enhanced the knowledge of Hungarian literature in the English-speaking word, introducing the works of such poets as: Dezso Kosztolányi, Mihály Babits, Attila József, Ferenc Molnár, László Németh, and Sándor Petofi.” *MSL Academic Endeavors,* Cleveland, 2010, 220–221.

17 *Nyugat,* XXXII/3. (1939. március), 175–181.

a Virginiai Állami Egyetemen. Egykori szobája ajtaján ez áll: „Edgar Allan Poe MDCCCXXVI Domus Parva Magni Poetae".) Reményi korai novellájában, az *Annabel Lee*-ben (A sárga szekfű, Cleveland, 1917) szintén Poe szellemét idézi.

Reményi előadásokat is tartott a Cleveland Institute of Musicban az intézet első igazgatója, Ernest Bloch által bevezetett „Comparative Arts" sorozatban. A sorozat célja az volt, hogy a hallgatók a zenén kívül irodalmi és képzőművészeti ismeretekre is szert tegyenek. Előadóknak a művészet és pedagógia legnevesebb képviselőit hívták meg, köztük Reményit is.[18]

Bartók kéziratos levele Reményi özvegye jóvoltából került a Clevelandi Zenekar archívumába. Az általunk közölt másolat a Case Western University archívumában található. A levél a zeneszerző ars poeticáját is tartalmazza, miszerint a zeneművek célja, hogy a széles publikumra, a „nem zenészekre" hasson, „nem pedig csupán zenészek magánszórakozása legyen".

18 The Cleveland Institute of Music, Catalog, 1941–42, 17.

ABSTRACT

István Korody-Paku

ON BARTÓK'S VISITS TO CLEVELAND AND HIS UNPUBLISHED LETTER

Béla Bartók's first visit to Cleveland was a part of his American tour in 1928: on February 22, he spent a day in the city giving a lecture-recital playing his own music and three piano pieces by Zoltán Kodály. The next visit in December 1940 was a significant event in the life of the city: Bartók played his Second Piano Concerto with the Cleveland Orchestra conducted by Arthur Rodzinsky. Elmore Bacon's music criticism which until now was unknown in Hungary, was published in the local newspaper. Bartók's third visit, also in 1940, was cancelled because of illness, but the programme of his planned master class is informative.

On January 21, 1943, a very important event took place in Cleveland: the world premiere of Bartók's Second Violin Concerto. Joseph Reményi, the American-Hungarian professor of literature at Case Western University, who heard the concerto, wrote an article that was published in a Hungarian newspaper *(American Népszava)*. He wrote a letter to Bartók and sent him his article. The composer replied to this letter. His answer (together with the facsimile) is published here for the first time. The original letter, a gift from Reményi's widow to the Cleveland Orchestra, has unfortunately disappeared from the orchestra's archive, only this facsimile copy is available. Finally, there is a brief biography of Reményi who was extremely enthusiastic about Bartók's Violin Concerto.

István Korody-Paku (b. 1946) is a musicologist and pianist, living in Liechtenstein. He studied at the Szeged Conservatory of Music, the Cleveland Institute of Music, and at the Ohio State University where he earned his DMA Degree in Piano Performance and Literature. As a postgraduate student he also participated in the musicology courses of professor György Kroó at the Liszt Academy of Music, Budapest. Besides his books *Josef Gabriel Rheinberger, Gerenalbassübungen für die Harmonielehre* (Vaduz, 2001) and *Zenéről és emigráns muzsikussorsról* (On Music and the Fate of Émigré Musicians, Budapest, Háttér, 2019) he published numerous articles in English, German and Hungarian. Concerning Bartók's letters: 'Bartók's Two 100 Year-Old Letters', *Magyar Zene* XLIII/3. (August 2005).