

Magyar
ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT
LXII. évfolyam, 1. szám · 2024. február

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 négy-szer • Tördelés: Demeter Gitta • Címlapterv: Fodor Attila • Nyomtatta az Argumentum Könyv- és Folyóiratkiadó kft. Budapesten • ISSN 0025-0384

TARTALOM – CONTENTS

ESSZÉ – ESSAY

- 5 DOLINSZKY MIKLÓS
Opus, darab, műfaj, modell
A zenei műalkotás identitásváltozásai és a Klasszikus halála
- 13 Opus, Piece, Genre, Model
Identity Changes of the Musical Work, and the Death of the Classical Paradigm
(Abstract)

TANULMÁNY – ARTICLES

- 14 GILÁNYI GABRIELLA
A legkisebb is számít
Az Esztergomi Főszékesegyházi Könyvtár Ms. I. 3c jelzetű antifonáljének újabb töredéke
- 32 Every Little Helps
A New Fragment from the Antiphoner Ms. I. 3c (Esztergom, Cathedral Library)
(Abstract)
- 33 WATZATKA ÁGNES
Liszt Ferenc matinéhangversenyei a belvárosi plébánia szalonjában
- 46 The Matinee Concerts of Franz Liszt in the Salon
of the Inner-City Presbytery
(Abstract)
- 47 HEIDY ZIMMERMANN
Beszámolók és sejtések Kylwiriáról
- 67 Reports And Conjectures On Kylwiria
(Abstract)
- 68 ANDREAS DORSCHER
„Breughelland”: az utópia-disztópia ellentét meghaladása
- 78 ‘Breughelland’: Subverting the Antinomy of Utopia and Dystopia
(Abstract)
- 79 WOLFGANG MARX
Ligeti és a művészeti kutatás
- 92 Ligeti and Artistic Research
(Abstract)

- 93 EWA SCHREIBER
„Die Natur ist hier ...zu Musik geworden”
Ligeti György és a (zenei) természet
- 106 „Die Natur ist hier ...zu Musik geworden”
György Ligeti and (Musical) Nature
(Abstract)

KÖZLEMÉNY – SHORT CONTRIBUTION

- 107 KERÉKFY MÁRTON
A kékszakállú herceg vára 1936-os operaházi felújításának egyetlen
hangzó dokumentuma
- 115 A Unique Recording of Bartók's *Duke Bluebeard's Castle* from 1941
(Abstract)
- 116 Szerzőink

A LAP MEGJELENÉSÉT TÁMOGATTA:



Nemzeti
Kulturális
Alap

MTA MAGYAR
TUDOMÁNYOS
AKADÉMIA

ESSZÉ

Dolinszky Miklós

OPUS, DARAB, MŰFAJ, MODELL*

A zenei műalkotás identitásváltozásai és a Klasszikus halála

ÖSSZEFOGLALÁS

A zenei műalkotás fogalmát egy klasszifikációs folyamat hozta létre az improvizatív-memorális kultúrán belül. Eredetileg a zenei opus egy adott műfaj válogatott darabjait foglalta magában, melyeket a szerző kiemelt keletkezésük körülményei közül, mert azokat méltónak találta a jövő ítéletére. Ez a megkülönböztetés alkalmi és időtlen művek között megszűnt, mihelyt a zeneszerzők kénytelenek voltak a piac számára dolgozni és valamennyi darabjukat eladni. A zeneszerzés addig maradt az *ars* körében, ameddig a műalkotás egy műfaji modell nyomán készült. Ezért a műfaj a 19. század során bizonytalan és idejétmúlt fogalomná vált.

Kulcsszavak: opus, műfaj, szerző, életmű, *ars*, zsenielmélet, Klasszikus

Az opus trónfosztása

Hogy az autonóm zenei műalkotás a modern zeneélet alapjává lett, az egy klasszifikációs folyamatnak köszönhető. A modern nyugati zenekultúra a Klasszikus paradigmáján nyugszik. Ez a paradigma olyan mélyen beágyazódott gondolkodásunkba, hogy a legtöbben magától értetődőnek tekintik: a Klasszikusról alkotott elképzelésen alapul az európai előadóművészet és számos zenei intézmény, a zeneoktatástól kezdve a koncertéletig. És minden további nélkül elvégezhető klasszikus zenei tanulmányok anélkül, hogy közben bárki megkérdőjelezné – vagy engedné megkérdőjelezni – a romantikus-modern zenei műalkotás kézenfekvőségét és hegemoniájának létjogosultságát.

* A húszpercnyi terjedelemből korról korra korlátozott, eredetileg német nyelvű habilitációs előadás (ELTE BTK, 2021) kissé bővített, magyar változata. A zenei opus áttekinthetetlen terjedelmű szakirodalmából, a jelen tanulmányban hivatkozottakon túl ajánlható még: Michael Talbot (ed.): *The Musical Work. Reality or Invention?* Liverpool: Liverpool University Press, 2000; John Butt: „The Seventeenth-century Musical ‘Work’”. In: Tim Carter–John Butt (eds.): *The Cambridge History of Seventeenth Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, 27–54.; valamint egy teoretikus alapmű: Roman Ingarden: *Das Musikwerk in Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*. Tübingen: De Gruyter, 1962. (Angol kiadása: *The Work of Music and the Problem of its Identity*. London: Palgrave Macmillan, 1986.) – A zenei műfajelmélet lényegesen szerényebb szakirodalmából ld. Carl Dahlhaus: „Was ist eine musikalische Gattung?”. In: uő: *Gesammelte Schriften*, 1.: *Allgemeine Theorie der Musik*, I. Laaber: Laaber-Verlag, 2000, 351. Egy általános műfajelmélettel kapcsolatban ld. Tzvetan Todorov: *Les genres du discours*. Paris: Seuil, 1978.

Először a New Musicology mozgalma vállalkozott arra, hogy a zenei opust ledöntse a trónjáról, vagy legalábbis relativizálja. Lydia Goehr, egy sokat vitatott, nagy hatású könyv szerzője provokatívan világított rá az opusfogalom történeti-etlen használatára: e megfogalmazás szerint Bachnak nem állt szándékában zene-művek létrehozása.¹ Amint azonban a második kiadás Bevezetésében a könyv által keltett vitákra reflektálva Goehr hangsúlyozza: ő nem azt állította, hogy Bach nem komponált műveket, csupán annyit, hogy nem állt szándékában műveket komponálni.² Mégis, Goehr megfogalmazása kétértelműnek tűnik, mivel két különböző történeti állapot keveredik benne: a későbbi, amelyben a zenei opus immár a zenei gyakorlat fundamentuma, és a korábbi, amelyben az opus nem fejt ki normatív befolyást a gyakorlatra, és nem alkot éles ellentétet az improvizáció fogalmával. Az autonóm zenemű koncepciója akkor is élő és valóságos, ha nem ellenfogalomként működtetik. Nem a poláris szembenállás, hanem az improvizációs gyakorlaton belül zajló klasszifikációs folyamat oldozta el az írásban rögzített zenét a rögzítetlentől, és fordította szembe egymással a kettőt, megnyitva ezzel az utat a zenei műalkotás autonómiája előtt. Példaként említhetem azokat a 16. századi kísérleteket, amelyek arra törekedtek, hogy az improvizált vokálpolfónia kockázatát egyfajta írásos improvizáció révén csökkentsék (contrapunto osservato).³

Műfaj és mű hierarchiája: a modell

Goehr joggal állítja: a modernitás előtti korokban nem komponáltak „műveket”, hanem csakis motettákat, szonátákat, concertókat stb. Ehhez képest különös, hogy könyvéből hiányzik bármiféle szisztematikus műfajfogalom. Annál különösebb ez, mivel a 18. század komponistái műveiket a hétköznapi nyelvben jellemzően műfajuk nevével azonosították. És ameddig a műfaj hierarchikusan az individuális mű fölé van rendelve, addig a kompozíciós folyamatban a modell szerepét játssza. Innen nézve az individuális műalkotás nem más, mint a modell megvalósításához kínált minta. Például egy Bach-tocatta innen nézve nem egy sub specie aeternitatis műalkotás, hanem az önmagában kimondhatatlan toccatamodell egy lehetséges megvalósítása, szerencsés esetben egyszersmind megváltoztatása.

1 Lydia Goehr: *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press, 1992.

2 Oxford: Clarendon Press, 2007, XIII.; ld. Gavin Steingo: „The Musical Work Reconsidered, In Hind-sight”, *Current Musicology* 97. (Spring 2014), 81–112., ide: 95.; ld. még ugyane kérdéshez David Hunter: „Lydia Goehr: The Imaginary Museum of Musical Works”. *Fontes Artes Musicae* 41/1. (January–March 1994), 136–138. (137.); Harry White: „If it’s Baroque, Don’t Fix it’. Reflexions on Lydia Goehr’s ‘Work-Concept’ and the Historical Integrity of Musical Composition”, *Acta Musicologica* 69/1. (January–June 1997), 94–104., ide: 96.; Willem Erauw: „Canon Formation. Some More Reflections on Lydia Goehr’s *The Imaginary Museum of Musical Works*”. *Acta Musicologica* 70/2. (July–December 1998), 109–115., ide: 110. Bach és az opus kapcsolatának kérdéséhez – függetlenül Goehr könyvétől – ld. még Fazekas Gergely: *J. S. Bach és a zenei forma két kultúrája*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2018, 23–40.

3 Vicentino: *Lantica musica ridotta alla moderna prattica*. Vol. IV, Cap. 23. Roma: Barre, 1555, 80.; Banchieri: *Cartella musicale*. Venezia: Vincenti, 1614³, 231.; ld. még Dolinszky Miklós: *Jelképtől jelig. A kreativitás elvesztése a modern Nyugat zenei gyakorlatában*. Budapest: Typotex, 2019, 37–42.

A 19. század előtt a zenemű saját műfajának példaszerű képviselője. S ameddig a műfaj és mű közötti hierarchia fönnmrad, a zene az *ars* körén belül marad. A zsenielmélet korát megelőzően a szerző nem kitalál, hanem csupán tradicionálisan már adott szintaktikus elemek alkalmazásával válaszol a pillanatnyi követelményekre. A mindenkori jelenhez csupán a végeredmény tartozik; a művészet anyagát magát a premodernitás időtlennek tekintette.

A zeneszerző neve az 1800 előtti publikációkon sokkal súlytalanabban jelenik meg, mint később, semmiképp sem úgy, mint amelynek viselője a műnek jogi értelemben is tulajdonosa. Bár a szponzorok nevének a nyomtatott címlapokon a lehető legföltűnőbbnek kellett lennie, nem ez az oka annak, hogy a zeneszerző neve szerényebb hangsúllyal jelent meg műveinek címlapján, hanem inkább az, hogy a mű bármennyire eredeti volt is, úgy tekintettek rá, mint ami egy közös kultúrkinccs alapanyagából készült. A szerzői jogot ugyan papíron már a francia forradalom idején megalkották, de a gyakorlatban a 19. század közepén lépett csak működésbe, akkor, amikor az opus már nem egy közös zenei nyelvben, hanem önmagában alapozta meg magát, és nyelvét önmaga hozta létre. A szerzői jog gyakorlati alkalmazása és a zenei köznyelv eltűnése, valamint az opus individualizálódása és eldologiasodása között szoros a kapcsolat.

Az időszerű és az időtlen

A modernitás előtti évszázadokban a zenemű egyidejűleg két világban állt: először is a külső világban, társadalmi funkciókhoz tapadva, másodszor egy virtuális térben, amelyben a mű keletkezésének valamennyi körülményétől eloldozódott. Ez a Janus-arc tükröződik a premodernitás zeneműveinek hierarchiájában is. A nyomtatott zene normává válása lehetővé tette a megkülönböztetést példaszerű és alkalmi művek között, és ennek kapcsán egy hierarchia föllállítását. Például a meglepő tény, hogy Corelli egész élete során mindössze hat opust jelentetett meg, erősen valószínűvé teszi, hogy nyomtatott műveinek korpusza nem fűdi le összes művét. Föltűnő, hogy a hat opus úgy van megtervezve, hogy – a triószonátát leszámítva – minden egyes műfajt egyetlen kötet képvisel. A négy triószonáta-kötet pedig a sonata da chiesa és a sonata da camera altípusai révén szimmetrikusan két egyenlő részre oszlik. Ez a nyilvánvalóan megtervezett rend egész bizonyosan nem az egyes kötetek, még kevésbé az egyes művek keletkezéstörténetét követi. Ellenkezőleg: joggal föltételezzük, hogy az opusszámolás egy hierarchia szolgálatában áll, és hogy a számmal ellátott opusok az adott műfajhoz készültek mintákat, vagyis a műfaji modell példaszerű, utánzásra érdemes megvalósításait, a szerző összes létező művének jobbik hányadát foglalta magában – azokat a válogatott darabokat, melyek méltónak bizonyultak arra, hogy az utókor is megismerje és csodálja azokat. Bizonyítékként Corelli jó néhány kéziratban maradt műve említendő, melyeket csak a 20. században fedeztek föl. Még jellemzőbb Vivaldi esete. A tizenkét nyomtatott opusszal kéziratban maradt művek áttekinthetetlen tömege áll szemben, melyeket szerzőjük valószínűleg csupán alkalmi műveknek tartott. (A föltevést, mely szerint a tizenkettes szám itt teljességszimbólum, megerősíti a filológia újabb

fölfedezése a tizenharmadik, Vivaldinak tulajdonított opus – az *Il pastor fido*-szonáták – hitelességének tarthatatlanságáról.)⁴ Händel esete hasonló. Itt a nyomtatott kötetek túlnyomó többsége párokat alkot: az Op. 2 és 5 triószonátákat; az Op. 3 és 6 concerto grossókat; az Op. 4 és 7 orgonaversenyeket tartalmaz.

Figyelemre méltó, hogy operák sem Händel, sem más kortárs zeneszerző esetében nem kaptak opusszámot. Az opera messzemenőig szórakoztató műfajnak számított, amely az örökkévalóságra nem tarthatott igényt. Az „opera” megjelölés egyébként sem a műfaj opuskarakterére utal, csupán azt hangsúlyozza, hogy az operát több önálló darabból állították össze. Az operapartitúra ez esetben csupán az előadás – többnyire egy bizonyos előadás – forgatókönyvéként, nem pedig egy zárt és befejezett műobjektumként funkcionál, és semmi többet nem tartalmaz, mint a mű hangzó alakját, de egyáltalán nem tartozik a zene metafizikai dimenziójához. (Az opera zenedrámává válását Richard Wagnernél pontosan az a szándék motiválta, hogy az előadási kultúrába tartozó operaműfaj egyszer s mindenkorra rögzített kottaszöveggel rendelkező autonóm műalkotássá emelkedjen.)⁵

Az egyházi művek opuskaraktere ugyanilyen problematikus. A 19. század előtt az egyházi művek rendszerint nem viselnek opusszámot. A magyarázat abban keresendő, hogy egy egyházi mű mindenekelőtt saját szövegének kiterjesztése, ezért éles ellentétben áll a művészi autonómia modernista eszméjével. A liturgikus zene nem szakadt le eredeti funkciójáról, s ezzel számára az autonómia lehetősége nem született meg. Ennek jegyében egyházi művek csak akkor viselhetnek opusszámot, ha – az opus eredeti jelentésével összhangban – gyűjteményről van szó; olyan esetekben tehát, amikor az opus nem előadási, hanem csupán publikációs formaként funkcionál, mint például Heinrich Schütz gyűjteményes kötetei esetében. És mivel a zene kevésbé kézíratos, mint inkább nyomtatott alakjában válik le demonstratívan a környezetéről és keletkezésének körülményeiről, érthető, hogy az opusszámolás a nyomtatott gyűjteményekre szorítkozik. Az opus megjelölésnek a publikációs formára való korlátozása azonban azzal jár, hogy a premodernitásban különbség mutatkozik mű és darab között. Ami végül hangzóvá lesz, az mindig csakis a darab, ami annyit tesz: az opus egy darabja. A darab megjelölés, melyet ma magától értetődően használunk zeneművekre, eredetileg egyfajta töredékességre utalt tehát.

Az opus tehát eredendően darabok gyűjteménye, akár két, három, hat vagy annál is több darabot fog össze. Az opusfogalom csak a 19. századtól fogva kezd

4 A sorozatnak annyi köze mégis van Vivaldihoz, hogy Chédeville hat témát a velencei mester concertóiból kölcsönzött. Ld. Philippe Lescat: „Il Pastor Fido, une oeuvre de Nicolas Chédeville”, *Informazioni e studi vivaldiani* 11. (1990), 5–10.; valamint uő: „Vivaldi. Vero e falso”. Antonio Fanna, Michael Talbot (eds.): *Quaderni vivaldiani* 7. Florence: Olschki, 1992, 109–125.; ld. továbbá a szonáták legújabb urtext kiadását: Nicolas Chédeville: *Il pastor fido*. Zugeschrieben / attributed to Antonio Vivaldi. Hrsg. /ed. Federico Maria Sardelli. Kassel [etc.]: Bärenreiter, 2005.

5 Carl Dahlhaus: „Gesamtkunstwerk und Wagner-Ausgabe”. In: uő: *Gesammelte Schriften*, 7.: *19. Jahrhundert IV: Richard Wagner – Texte zum Musiktheater*. Hrsg. Hermann Danuser. Laaber Verlag, 2004, 405–412.

individualizálódni. Ennek a folyamatnak során eltűnik a publikációs és az előadási forma különbsége. Mindenesetre ez a változás is műfajfüggőnek mutatkozik: például Beethoven zongoraszonátáiban az individuális opus a kollektív opust már 1804–1805 tájától (az *Appassionatától*) kezdve kiszorítja, míg ugyanez a folyamat Beethoven vonósnégyes-termésének csupán az utolsó öt darabjában zárul le.

A jövőorientált és az alkalmi – az időtlen és az időszerű – művek hierarchiája tükröződik a kései 18. század nyilvános koncertéletében is. Számos nyomtatott programon, például Joseph Haydn londoni koncertprogramjain csakis azon művek mellett tüntették föl a szerző nevét, amelyeket „klasszikusnak” tekintettek. Virtuóz és tetszetős, ámde jelentéktelen alkalmi művek szerzői többnyire nem szerepeltek a műsorban. E művek címe mellett előadóik nevét tüntették föl.⁶

Mindez azonban megváltozott, mihelyt a zeneélet rezidenciális keretei a 19. század elején meggyöngyültek, és a komponisták elkezdtek a piac számára dolgozni. Formális értelemben az alkotó ekkor már árutermelő és jogtulajdonos. Ekkor vette kezdetét a zenében a tömegtermelés kora: a jövőorientált és az időhöz kötött művek hierarchiájának eltűnése hozzájárult ahhoz, hogy az opus áruvá lett. A klaszszikus zenemű zártsága és áruvá válása csupán egyazon jelenség két oldala. A komponista innentől kezdve rákényszerült, hogy minden egyes művét nyilvánosságra hozza. Viszont 1750 előtt a komponistától még elvárták, hogy megnevezze műve nyilvánosságra hozatalának okát. A nagyobb mű partitúrájának kiadása többnyire a bemutató előadás emlékművének számított. Ezek a publikációk csupán egyetlen előadás anyagát képviselték, semmiképp sem egy eredeti kontextusából kiszakított, végleges és érinthetetlen kottaszöveget.⁷

Élet és életmű

A mű és darab közötti megkülönböztetéssel eltűnt a mű és az életmű közötti szakadék is. Amint korábban már föltártuk: az életmű köre a premodernitásban szűkebb volt, mint az egyes művek számszerű összege. Az egyik oldalon az *ars* az egyes műveken végzett munkák világos elkülönítését követelte. A munka elejét és végét egyértelműen meg lehetett határozni, ahogyan egy kézműves tárgyon végzett munka ideje is világosan behatárolható. Csak a 19. századtól kezdve vált a műalkotás szellemi genezise és anyagi értelemben vett befejezése közötti kapcsolat átláthatatlanná. Példaként megint csak a wagneri zenedráma kínálkozik, mivel e művek esetében genezis és megvalósulás között gyakorta évtizedek teltek el. Thomas Mann-nak igaza volt, amikor kijelentette: Wagner életművének nincsen kronológiája.⁸ Ez pedig elhozta a műalkotás és az élet összekeveredését: míg az egyik oldalon az önmagába forduló műalkotás hermetikusan elzárta magát a külvilágtól, addig a másikon ugyanez a mű föltáruul szerzőjének privát élete előtt, és

6 H. C. Robbins Landon: *Haydn. Chronicle and Works, III: Haydn in England 1791–1795*. Bloomington: Indiana University Press, 1976, 75., 76., 148., 159–161, 249., 255. stb.

7 Goehr: *The Imaginary Museum of Musical Works*, 197–203.

8 Thomas Mann: *Richard Wagner szenvedése és nagysága*. Ford. Szöllősy Klára. Budapest: Európa, 1983, 39.

magába fogadja annak egyes mozzanatait. Hogy Wagner saját gyermekeit zenedrámainak különböző szereplőiről nevezte el, az több mint pusztán játék. Arról vall, hogy a komponista maga is saját művének színpadán ágál.

A műfaj hanyatlása és a műfaj nélküli zene

Melyek voltak azok a föltételek, amelyek a romantikus-modern műalkotás egyeduralma előtt ajtót nyitottak? Az első ilyen föltétel a bécsi klasszika univerzális – nemzetek fölötti – zenei nyelvének, illetve magának a zene nyelvi jellegének lerombolása. Elvégre a modern opusfogalom csakis akkor kanonizálódhatott, és válhatott a zene „második természetévé”, ha egy előzetesen adott nyelvi készletből többé már nem meríthetett. A műalkotás itt már nem számít többé egy modell tetstet öltésének. Ehelyett maga válik modellé.

A második föltétel a műfaj modellszerepének szétesése. A romantika esztétikájának létrejötté, mely a zenét egy titkos, csak beavatottak számára megérthető nyelvnek tekintette, szintén elképzelhetetlen lett volna a korábbi műfajfogalom szétesése híján. Modellfunkciójában megsemmisítve a műfaj a 19. és a 20. században bizonytalan kategóriává lett, mely a nevét gyakran csak vonakodva és utólag kölcsönözte a műveknek. Beszédesekek Berlioz műfaji megjelölései. Például a programatikus *Harold Itáliában* romantikus hibrid, egy szimfonikus költeménybe oltott versenymű, melyet szerzője történetesen szimfóniának keresztelt; a *Faust elkárhozásában*, melyet szerzője „drámai legendának” nevezett, valójában keveredik az opera és az oratórium, míg a *Lelio avagy visszatérés az életbe*, melyet „mélologue” címmel mutattak be, a mű revízióját követően pedig szerzőjétől a „lírikus melodráma” nevet kapta, valójában egy új műfaj egyetlen képviselője. Maga a hagyományos műfajfogalom, amely a premodernitásban gyakorlatilag minden írott és íratlan zenei aktivitás forrása volt, elavulttá vált, és jószerivel használaton kívül került.

A műfajok keveredése és a műfaji identitás gyöngülése csupán egyik jele a 19. század alapvető törekvésének a műfaj nélküli zenére. Erre a legjobb példa Liszt kései műveinek csoportja. Olyan szakrális művek, mint például az *Ossa arida*, vagy olyan zongoradarabok, mint a *Schlaflos!*, az *Unstern!* és a *Nuages gris*, megközelíthetetlenek bármiféle műfaji hagyomány felől; modell nélkül, csakis önnön anyagukból, organikusan formálódnak. Csak zene, semmi más – Lisztnek a hangszín és az előadó-együttes iránti fokozódó közönyével függ össze művei változatainak kirívóan magas száma is.⁹ A multiplicitás, amely korábban a modellbe sűrűsödött lehetséges változatokban volt tetten érhető, Liszt kezén ténylegesen megkomponált változatok egyidejűségévé változik. Ez azt is jelenti, hogy a műfaj nélküli zene ideájához a tulajdonságok nélküli zene ideája társul. Ez az idea szoros kap-

⁹ A legszélsőségesebb eset a *Három Petrarca-szonett* sorozata, mely párhuzamosan létezik szólószingora- és dalváltozatban, de a példák tömegéből említhetők a *Via crucis* vokális és tisztán hangszeres verziói, vagy az öt változatban élő *Angelus!* is. Lényeges, hogy a korábbi változatokat Liszt sosem érvénytelenítette, vagyis – szembemenve korának normáival – egyazon mű koncepciójához több párhuzamos kottaszöveget rendelt.

csolatban áll Liszt egyházzenei reformtörekvéseivel is, melynek során a *Zukunftsmusik* az egyházi és a világi zenét egyfajta metavallás jegyében közös nevezőre hozta. A műfaji hagyományok és vele a modellszerű komponálás tudatos kiiktatása, a műfaji önazonosság hiánya egyike lehetett az okoknak, amelyek miatt számos kései egyházi műve Liszt életében nem jelenhetett meg.

A 21. században már biztonsággal kijelenthető: a nyugati magaskultúra a Klaszszikus paradigmája alapján már nem hagyományozható tovább. A zene területén is ki kell szabadítani gondolkodásunkat e paradigma szorításából. Ez mindenképp előtti a felvilágosodás korából örökölt ellentétpárok föloldását jelenti, mint például előadó–befogadó, mű–improvizáció, könnyű zene–komoly zene, elmélet–gyakorlat. E polarítások föloldásával eltűnik a klasszikus zene egyetemességéről, magasabb rendűségéről, szövegének érinthetlenségéről és mindenekelőtt az opus időfelettségéről szóló elképzelés. A légüres térben létező, klasszikus opus gondolata éles ellentétben áll a pillanatban élő és a pillanat sosem ismétlődő hatásaira válaszoló zene tradicionális létmódjával.¹⁰ A klasszikus műalkotás koncepciója a 18. századi zseniesztétika terméke, és a felvilágosodás eszméjének mai kihunyásával sok jel mutat arra, hogy történeti feladatát már elvégezte.

IRODALOMJEGYZÉK

- Banchieri, Adriano: *Cartella musicale*. Venezia: Vincenti, 1614³, 231.
- Blum, Stephen: „Recognizing Improvisation”. Susan Hallum–Ian Cross–Michael Thaut (eds.): *The Oxford Handbook of Music Psychology*. Oxford [etc.]: Oxford University Press, 2009, 27–45.
- Butt, John: „The Seventeenth-century Musical ‘Work’”. In: Tim Carter–John Butt (eds.): *The Cambridge History of Seventeenth Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, 27–54. DOI: 10.1017/CHOL9780521792738.003
- Chédeville, Nicolas: *Il pastor fido*. Zugeschrieben / attributed to Antonio Vivaldi. Hrsg./ed. Federico Maria Sardelli. Kassel [etc.]: Bärenreiter, 2005.
- Dahlhaus, Carl: „Was ist eine musikalische Gattung?”. In: uő: *Gesammelte Schriften*, 1.: *Allgemeine Theorie der Musik*, I. Laaber: Laaber-Verlag, 2000, 349–358.
- Dahlhaus, Carl: „Gesamtkunstwerk und Wagner-Ausgabe”. In: uő: *Gesammelte Schriften*, 7: *19. Jahrhundert IV: Richard Wagner – Texte zum Musiktheater*. Hrsg. Hermann Danuser. Laaber Verlag, 2004, 405–412.
- Dolinszky Miklós: *Jelképtől jelig. A kreativitás elvesztése a modern Nyugat zenei gyakorlatában*. Budapest: Typotex, 2019.

¹⁰ A zene e tradicionális életmódját az újabb etnográfiai szakirodalom a *responsiveness* megjelöléssel írja le. Innen nézve az improvizáció fogalmában rejlő kiszámíthatatlanság a folyvást változó környezetre adott válasz megismételhetetlenségéből fakad. Ld. Stephen Blum: „Recognizing Improvisation.” In: Susan Hallum, Ian Cross, Michael Thaut (eds.): *The Oxford Handbook of Music Psychology*. Oxford [etc.]: Oxford University Press, 2009, 27–45., ide: 29., 38.

- Erauw, Willem: „Canon Formation. Some More Reflections on Lydia Goehr’s *The Imaginary Museum of Musical Works*”. *Acta Musicologica* 70/2. (July–December 1998), 109–115. DOI: 10.2307/932705
- Fazekas Gergely: *J. S. Bach és a zenei forma két kultúrája*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2018.
- Goehr, Lydia: *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press, 1992. Bővített kiadás: Oxford: Clarendon Press, 2007. DOI: 10.1093/oso/9780195324785.001.0001
- Hunter, David: „Lydia Goehr: The Imaginary Museum of Musical Works”. *Fontes Artes Musicae* 41/1. (January–March 1994), 136–138.
- Ingarden, Roman: *Das Musikwerk in Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*. Tübingen: De Gruyter, 1962. Angol kiadása: *The Work of Music and the Problem of its Identity*. London: Palgrave Macmillan, 1986.
- Landon, H. C. Robbins: *Haydn. Chronicle and Works, III.: Haydn in England 1791–1795*. Bloomington: Indiana University Press, 1976.
- Lescat, Philippe: „Il Pastor Fido, une oeuvre de Nicolas Chédeville”, *Informazioni e studi vivaldiani* 11. (1990), 5–10.; továbbá in: *Vivaldi. Vero e falso*. Antonio Fanna–Michael Talbot (eds). Florence: Olsch, 1992 (Quaderni vivaldiani, 7.), 109–125.
- Mann, Thomas: *Richard Wagner szenvedése és nagysága*. Ford. Szöllősy Klára. Budapest: Európa, 1983.
- Steingo, Gavin: „The Musical Work Reconsidered, in Hindsight”, *Current Musicology* 97. (Spring 2014), 81–112.
- Talbot, Michael (ed.): *The Musical Work. Reality or Invention?* Liverpool: Liverpool University Press, 2000. DOI: 10.5949/UPO9781846313615
- Todorov, Tzvetan: *Les genres du discours*. Paris: Seuil, 1978.
- Vicentino, Nicola: *L’antica musica ridotta alla moderna prattica*. Vol. IV, Cap. 23. Roma: Barre, 1555.
- White, Harry: „‘If it’s Baroque, Don’t Fix it’. Reflexions on Lydia Goehr’s ‘Work-Concept’ and the Historical Integrity of Musical Composition”, *Acta Musicologica* 69/1. (January–June 1997), 94–104. DOI: 10.2307/932803

ABSTRACT

MIKLÓS DOLINSZKY

OPUS, PIECE, GENRE, MODEL

Identity Changes of the Musical Work, and the Death of the Classical Paradigm

The concept of the musical artwork was born due to a classification process within memory-based culture. Originally, the musical opus was a collection made by the composer from works which he separated from the circumstances of their conception and primary use, and which he considered as timeless, independent works of art, worthy of the judgement of the future. The skill of composition remained a craft (*ars*) for as long as composition persisted as a realisation of its model (genre). During the 19th century, however, the genre as a concept became uncertain and old-fashioned, as verified by several works of Berlioz and Liszt. The hierarchy between the collected works and the rest was destroyed: the composer had to work for the market and sell each of his compositions.

Miklós Dolinszky (1962) musicologist, essayist graduated from the Liszt Ferenc Academy of Music in 1989. *Education*: ELTE Department of Aesthetics (1993–1999); Liszt Ferenc Academy of Music, Department of Musicology (1998–2002); Pécs University of Sciences, Faculty of Arts (2002–2007); Liszt Ferenc Academy of Music Doctoral School (2009–10); ELTE Faculty of Humanities, Department of Music and Art Communication (2010–22); Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim (2011); Liszt Ferenc Academy of Music Kodály Institute (from 2022 on). *Research*: Institute for Musicology Budapest (1999–2010). *Publications*: 5 books, c. 150 articles and essays in Hungarian, German, English and French; c. 80 lectures; 18 volumes of urtext editions, including the first edition of Erkel's *Bánk bán*. *Improvisation courses*: Marie Ward Art Music Grammar School, Budapest (2019); Liszt Ferenc Music Academy Kodály Institute (2023); Pécs University of Sciences, Faculty of Arts Doctoral School (2023); Budapest Music Center (2023–24); Liszt Ferenc Music Academy Doctoral School (2024).

TANULMÁNY

Gilányi Gabriella

A LEGKISEBB IS SZÁMÍT*

Az Esztergomi Főszékesegyházi Könyvtár Ms. I. 3c jelzetű antifonáléjának újabb töredéke

ÖSSZEFOGLALÁS

A kora újkori–újkori könyvek kötésében gyakran lappanganak apró kottás kódextöredékek, amelyek azonosítása óriási kihívást jelent a zenetörténész számára. A legkisebb fragmentumokat általában félre is tesszük, mert megfejtésük lehetetlen. Néha azonban az erőfeszítéseket siker koronázza: a mozaik rekonstruálható. Fény derül a műfajára, korára, tartalmára, származási helyére. A legszerencsésebb esetekben magára az anyakódexre is következtethetünk a kivágot tartalma, adatai alapján. A tanulmány középpontjában egy mindössze néhány neumát tartalmazó 15. századi kottás töredék áll, amelynek mibenlétéről a vizsgálat teljes körű válaszokkal szolgált. A kutatás során azonosítottuk az anyakódexet is – a darabka egyik legfontosabb középkori forrásunk, az Esztergomi Székesegyházi Könyvtár Ms. I. 3c antifonáléjának részlete –, illetve az ismeretlen őrzőkötet is előkerült, feltárva az egykori tulajdonos, egy pozsonyi kanonok pályájának egyes állomásait.

Kulcsszavak: fragmentológia, gregorián, kottás kódextöredék, antifonále, proveniencia

A zenei fragmentológia új forrásai és vizsgálatuk módszertana

Megalapítása óta¹ a Lendület Digitális Zenei Fragmentológia Kutatócsoport számos magyarországi és határon túli gyűjteményt fésült át kottás kódextöredékekért.² Az elmúlt években gyakran nyertünk bebocsátást a könyvtárak szentélyeibe, a raktárakba is, ahol módunkban állt szigorú sorrendben, egyenként is megvizsgálni a régi könyveket. Elsősorban azokat a műveket, amelyeket jól láthatóan beírt pergamenlevelekkel borítottak-erősítettek meg, majd azokat is, amelyek gerincén ugyan nem látszik pergamenborítás, de a kötetben felfedezhető kottás töredék. Óriási állományokat tekintettünk végig ily módon, minden gyanús nyomtatványt kézbe véve.

* A tanulmány a Lendület-pályázat és a Bolyai Ösztöndíj keretében készült. A szerző a HUN-REN BTK Zenetudományi Intézet kutatója.

1 Az Magyar Tudományos Akadémia támogatta kutatócsoport 2019 őszén jött létre Czagány Zsuzsa vezetésével.

2 Első helyen a legjelentősebb magyarországi gyűjteményekben végzett kutatásaink említhetők (Országos Széchényi Könyvtár, ELTE Egyetemi Könyvtár és Levéltár, MTA Könyvtár és Információs Központ Kézirattár és Régi Könyvek Gyűjteménye).

Kutatássorozatunk eredményessége felülmúlta a várakozásokat. Nem reméltük, hogy kottás pergamenborítók, fragmentulumok, gerinccsíkok ilyen tömege vár felfedezésre a gyűjteményi polcok 16–17. századi kötetein-köteteiben, ahogy az is valószínűtlennek tűnt, hogy még a legtüzetesebb vizsgálatokat követően is kerülhetnek elő új, mindeddig ismeretlen leletek.³ Nem számoltunk azzal sem, hogy az intenzív kutatómunka nemcsak megsokszorozza majd a viszonyítási pontnak tekintett Szendrei-katalógus korábban ismert, hangjelzett töredékadatait,⁴ hanem lassan a szorzószámot is nehéz lesz követni, hogy hányszorosára növekszik az ismert középkori kottás fragmentumok állománya.

A feltárt töredékeket általában jól kialakított kritériumrendszer, mindenekelőtt mennyiségi és minőségi jellemzők alapján vizsgáljuk.⁵ Néhány különleges tételt aprólékos nagyításban tekintünk át – megfigyeléseinket olykor tanulmány terjedelmű leírásokban közölve –, míg mások csak az általános leírás szintjén kerülnek terítékre.⁶ A feldolgozás mélysége a töredékből kiolvasható adatoktól függ.

A deskripció egyik alapadata az adott töredék mérete, milliméterben megadva. Érthető, hogy a vizsgálat nagyobb érdeklődéssel fordul a terjedelmes töredékek felé, amelyek jelentékenyebb részt (több zenei anyagot) mentettek meg az egykori kódexből, és általában közelebb vezetnek a középkori kézirat azonosításához. A pergamencsíkokcákát, fragmentulumokat ezzel szemben gyakran mellékesnek tekinti a kutatás, és hátrébb sorolja, hiszen a csekély információtartalom kevésbé árulkodik provenienciáról, anyakódexről; még a notáció típusa is csak fenntartásokkal határozható meg a néhány neuma alapján, amely az apró töredékeken fennmaradt.

Mindezek dacára a jelentéktelennek tűnő csíkokról sem szabad lemondani. Néhány esetben a legapróbb mozaikdarabkák is jelentékenyen gazdagítják tudásunkat. A Kecskeméti Református Egyházközség Könyvtárának pár centiméternyi pergamenfragmentulumát, amelyet a kötésből nyertek ki, és jelenleg több kötésdarabkával együtt műanyag tasakba ömlesztve tárolnak a trezorban, Czagány Zsuzsa azonosította a Szent István vértanú decemberi zsolozsmájának egyik verzusdallama nyomán. A *Mortem enim* kezdetű rezponzoriumverzus ugyanis csak a ciszterci rendben 4. tónusú, csakis ott társul egy bizonyos (*Patefactae sunt*) főrészhöz.⁷ A székesfehérvári Püspöki Könyvtárban talált apró gerinccsíkokat jóma-

3 A kódextöredékek száma a jövőben is gyarapodni fog, a régi könyvek restaurálásával, a kötések lebontásával még kerülhetnek elő könyvekben rejtőző, középkori dallamokat őrző kódexrészek.

4 Ld. Szendrei Janka: *A magyar középkor hangjegyes forrásai*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1981 (Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez 1.). A kötet összesen 655 kottás fragmentumot közöl.

5 Ld. a Fragmenta Manuscriptorium Musicalium Hungariae Mediaevalis (röviden: Fragmenta) honlap töredék-leírásainak alapszintjét, ahol a források leírása minden esetben ugyanazt a szempontrendszert követi. Online elérhető: <http://fragmenta.zti.hu/forrasok/> (utolsó megtekintés: 2024. január 2.).

6 A Fragmenta honlap különféle részletességű, rövidebb-hosszabb töredék-leírásai jól szemléltetik a kottás fragmentumokból kiolvasható adatmennyiség véletlenszerű különbségét. Míg az egyik töredék messzire visz előre az elemzés-azonosítás során, más leletek rejtőzködők, kevesebbet árulnak el magukról, lehetetlenné téve a pontosabb meghatározást.

7 A töredék-leírás hozzáférhető: <http://fragmenta.zti.hu/f-939-antiphonale-cisterciense-s-15-1-fragmentulum-kecskemet-reformatus-egyhazkozseg-konyvtara-b-25-hordozo/> (utolsó megtekintés: 2024. január 2.).

gam vizsgáltam meg, ezek tartalma arra utalt, hogy a részek egy Köln-közei 13. század végi egyházmegyes antifonáléhoz tartozhattak.⁸ De említhetnénk Gaál Eszter felismerését is: a Nagyvárad-i Római Katolikus Egyházmegyei Könyvtár gerinccsíkocskáit a rajtuk olvasható Szent Márton-responzorium különleges verzusa alapján az utrechti Szent Márton-templomhoz kötötte, meghatározva ezzel a távoli provenienciát.⁹ Mindezen elemzések és feltárások meggyőzően bizonyítják, hogy a legkisebb darab is fontossá válhat a kirakósban, ha valamilyen különös ismertetőjeggyel rendelkezik: pár hangból megfejthető énektétellel, néhány árulkodó neumaformával, vagy akár egyszerűen a hangok feltűnő (szokatlan) méreteivel, amely attribútumok – szerencsés esetben – elvezethetnek a csíkok által képviselt eredeti (fennmaradt vagy virtuális) anyakódexhez.

Mint oly sok esetben, itt is példaként említhetők a váradi kódexcsalád egészen kisméretű darabjai, amelyek pontosan 15 milliméter magasságú, szabályos rombusz formájú punctumok szerepelnek.¹⁰ Ennél nagyobbra festett rombikus alapneumát nem találunk középkori kódexeinkben. S bár a kisebb töredékeken az óriási hangjegyek miatt csak pár hangnak jut hely, e méret szinte azonnal a nevezetes kódexekhez vezeti el a kutatót.

A Szlovák Nemzeti Levéltár kottás töredékének azonosítása: az őrzőkötet nyomában

A legkisebb azonosítható töredékek versenyében a jelen tanulmány középpontjában álló fragmentulum gyaníthatóan dobogós helyen áll. A szóban forgó, Pozsonyban található levélrész egy könyvre erősített gerincvédő, melynek nagy részét eltakarja a borítótábla vörös leragasztása (1. fakszimile). A hordozón található jelzet szerint – és erre majd még vissza kell térnünk később – a töredék a Szlovák Nemzeti Levéltárban¹¹ őrzött Manuscripta 242 jelzetű kötet borítójaként szolgált.

A fragmentulum fotójára Eva Veselovská kottás töredékkatalógus-sorozatának harmadik, a pozsonyi Szlovák Nemzeti Levéltár töredékeit tárgyaló kötetében

8 <http://fragmenta.zti.hu/f970-antiphonale-s-14-4-fragmentulum-szekesfeharvar-puspoki-konyvtar-ant-105-1-kotestablaja-gerincen-atragasztott-csikok/> (utolsó megtekintés: 2024. január 2.).

9 <http://fragmenta.zti.hu/f1063-antiphonale-s-14-5-fragmentulum-nagyvarad-nagyvaradi-romai-katolikus-egyhazmegyei-konyvtar-551/> (utolsó megtekintés: 2024. január 2.).

10 Mindenekelőtt a hangjegyek méretéből indult ki az azonosítás a váradi kódexcsoport legújabb felfedezett töredékei esetében is. Ld. *Graduale-töredék – „Lucian Blaga” Központi Egyetemi Könyvtár*, hordozó: BMV 2269, Fragmenta-jelzet: F 884; *Graduale/Sequentiale-töredék – ELTE Egyetemi Könyvtár és Levéltár*, hordozó: RMK III 463, Fragmenta: F 706; *Graduale/Sequentiale-töredék – Pécs, Egyházmegyei Könyvtár*, hordozó: RE 660, olim: D. II. 5, Fragmenta: F 996; *Graduale/Sequentiale-töredék – MTA Könyvtár és Információs Központ Kézirattár és Régi Könyvek Gyűjteménye*, T 510, hordozó: RM I 8r 273, Fragmenta: F 1177). A váradi kódexcsalád hasonlóan kisméretű töredéke a güssingi ferences kolostor könyvtárában található, a Stell 12/22 jelzet alatt. Ld. Czagány Zsuzsa, „A késő középkori váradi díszkódexcsalád újonnan előkerült töredékei”. Előadás az V. Scriptorium konferencián az Országos Katolikus Gyűjteményi Központban, 2022. november 24-én (a nyomtatott megjelenés előkészületben).

11 Slovenský narodný archív, Bratislava.



1. faksimile. A pozsonyi töredék és hordozója

bukkantunk.¹² A katalógusleírás azonban nagyon szűkszavú: lengyel eredetüként tünteti fel a notált levéldarabkát. A metzi–német kottairás, az öt kottavonal és a kvadrát órhang kombinációja akár valóban utalhatna lengyel eredetre – ezek a 15. századi cseh–lengyel zenei díszkódexekben gyakori paraméterek.¹³ Ugyanakkor a töredék esetében más lehetőséget is mérlegelni kellett, hiszen a hangjelzés alapján ismert magyar eredetű párhuzamok is felsejlettek a háttérben. A töredék kottaképe ugyanis feltűnő egyezést mutatott az ún. nagyszombati műhely kódexeinek zenei lejegyzésével. E forrásokat korábban három csoportba soroltuk: zenei kutatásaink bebizonyították, hogy a két Esztergomban őrzött csonka antifonále,¹⁴ a szlovák gyűjtemények különböző kódexeket képviselő kottás töredék-

12 Eva Veselovská: *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi – Archivum Nationale Slovacaum*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2014 (Catalogus Fragmentorum Cum Notis Musicis Medii Aevi In Slovacia 4.), 99., 256: Nr. 53 Antiphonar.

13 A katalógusleírás így fogalmaz: N[otation]: Metzger-gotische Notation, polnische Provenienz, b, Custos.

14 Esztergomi Főszékesegyházi Könyvtár, Ms. I. 3c–d. Ld. Gabriella Gilányi: „The ‘Esztergom Antiphoners’ (Cathedral Library of Esztergom, Ms. I. 3c, d) in the Context of Musical Notation”. In: Eva Veselovská–Zsuzsa Czagány (ed.): *Notated Sources from Medieval Europe and Medieval Hungary. Trans-regional Research and Online Database Building*. Bratislava: Institute of Musicology of the Slovak Academy of Sciences, Budapest: Institute of Musicology, Research Centre for the Humanities, 2020, 66–73.

kei,¹⁵ valamint egy újabban vizsgált-rekonstruált graduále anyakódex nyolc fennmaradt része tartozik a forráskörbe. A kérdés már csak az volt, hogy az újonnan felfedezett töredék melyik csoport részét képezi.¹⁶

A fragmentumon olvasható pár hangnyi zsolozsmarészlet¹⁷ azonosítása (2. faksimile) megoldhatatlan feladatnak tűnt, és nem pusztán a kivágtat csekély terjedelme miatt. Már az őrzőkötet azonosításakor is falakba ütköztünk. A Manuscripta 242 jelzet kérdőjellel szerepel a szlovák katalógusban, azonnal elbizonytalanítva az olvasót a jelzet helyességét, azaz a hordozó művet illetően.¹⁸ A 242-es szám kék tintával szerepel a könyvgerinc alsó részén. A gerinc tetején olvasható régi jelzetet ugyanezzel a tintával átfirkálták, de golyóstollal jelenik meg egy másik szám is (157.). Mindezek alapján a modern eszközzel beírt hevenyészett módosítások, jelzetek, amelyek az őrzőkötet Szlovák Nemzeti Levéltárba kerülésekor kerülhettek a kötésre, tisztázásra szorulnak.

Legfőképpen arra voltunk kíváncsiak, miért szerepel kérdőjel az őrzőkötet jelzete mellett, miért nem tudható, mi volt ez a mű. A zenetörténeti szempontból értékes kottás töredékek, valamint az azokat hordozó könyv- és kultúrtörténeti szempontból fontos kéziratok, nyomtatványok adatait kutatócsoportunk együtt, egységben kezeli és vizsgálja. E kombinált kutatás már csak azért is indokolt, mert a töredék maga is utalhat a bekötés helyére, informálhat az őrzőkötet történetéről, és fordítva, a hordozó is tartalmazhat a fragmentumra nézve fontos adatokat, például utalhat a töredékhez tartozó egykori anyakódex provenienciájára. E kutatásunk során különösen fontos volt, hogy ne válasszuk le a kottás töredékről az őrzőkötet-problematikát, hanem próbáljuk meg tisztázni az őrzőkötettel kapcsolatos ambivalens kérdéseket, majd korrigáljuk a hiányos adatokat.¹⁹

Hogy milyen könyv található az egykori pozsonyi káptalani fondba tartozó kötet jelenlegi 242. jelzete alatt, és miért nincs erre utalás a szlovák katalógusban, feltehetően összefügg azzal, hogy a pergamennel megerősített kézzel írt kötetnek nincs címlapja, illetve azzal is, hogy a belefoglalt mű nem nyomtatvány, hanem

15 Ld. Eva Veselovská: *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi e civitate Tyrnaviensi*. Bratislava, Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2015 (Catalogus Fragmentorum Cum Notis Musicis Medii Aevi In Slovacia 4.): Nr. 1 Graduale: Nagyszombati Állami Levéltár, Meisterbuch 1653–1870 borítója; Nr. 7 Graduale: Nagyszombati Állami Levéltár, MMT III d/598 Liber taxarum /1605/1662/1669 borítója. Ezekon kívül Eva Veselovská: *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi e civitatibus Modra et Sanctus Georgius*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2015 (Catalogus Fragmentorum Cum Notis Musicis Medii Aevi In Slovacia 1.): Nr. 20 GRADUALE: Pozsonyi Állami Levéltár Modori Fiókleveletára, 3112. II. 3. 53. 307., Kammerrechnung 1660 borítója.

16 A nagyszombatiként azonosított forráscsoporttal két korábbi tanulmányunk foglalkozik. A Graduale Strigoniense-töredékeket külön monográfiában dolgozzuk fel. Legújabban ld: Gilányi Gabriella: „Új Graduale Strigoniense-töredékek”. In: *Zenetudományi Dolgozatok 2019–2020*. Szerk.: Kim Katalin. Budapest: BTK Zenetudományi Intézet, 2021, 29–48.; uő: „Közép-európai kódexek és kódexmások a 15. századi Felső-Magyarországon kottás töredékek fényében”. In: *Zenetörténetek Közép-Európából*. Szerk. Fazekas Gergely–Péteri Lóránt–Vikárius László. Budapest: Kronosz Kiadó, 2024, 57–77.

17 A dallamból mindössze három punctum, egy clivis és egy porrectus vehető ki.

18 Ld. Veselovská: *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi – Archivum Nationale Slovacaum*, 99, 256.

19 Hálával tartozunk Eva Veselovskának a segítségéért, enélkül ez a kutatás nem valósulhatott volna meg.



2. fakszimile. A pozsonyi töredéken látható zenei tartalom

kézzel írt jegyzet, címlap és possesszorbejegyzés híján nehezen azonosítható tulajdonossal. Az első oldal tetején a *De ultimis voluntatibus et successione ab intestato* felirat szerepel (3. fakszimile a 20. oldalon).²⁰ Ez és a lap alján található *Tractatus* szó arra utal, hogy egy végrendelekről szóló jogi értekezés kéziratos másolatával van dolgunk. Mivel a kézirat korábbi őrzőhelye, a pozsonyi káptalani levéltár ismert, így az anyag legavatottabb egykori ismerőjének, Knauz Nándornak a jegyzékében próbáltuk beazonosítani a művet.²¹ A könyvgerinc tetején feltüntetett Jur. rövidítés a régi káptalani jelzet maradványának bizonyult, minden bizonynyal a pozsonyi levéltár *Jurisprudentia/Juristica*, azaz jogi szakára utalt. Vagyis a gerinc ragasztott címkéje egyértelműen közli, hogy az őrzőketet egy jogi témájú munka. Knauz jegyzékének 242. száma alatt azonban Nádasdy Ferenc *Magyar királyok és hercegek arcképcsarnoka* című művének kéziratos másolatát találjuk a *Historia* szak (ld. a *Hist.* rövidítést) 282. tételeként.²² De nem illik ide a gerincen olvasható másik, 157-es sorszámhoz tartozó mű sem: ez Knauznál egy matematikai témájú iskolai jegyzethez vezet el, amely régen a *Phil.* 143 jelzetet viselte.²³ Vagyis a golyóstollal felírt számok nem köthetők a Knauz-féle pozsonyi jegyzékhez, nagy valószínűséggel tévedésből kerültek a kötetre. Mindez arra utal, hogy a Szlovák Nemzeti Levéltárban a káptalani levéltári fond más köteteivel szemben, ahol

20 „A végakaratról és a végrendeleti öröklésről”.

21 Knauz Nándor (1831–1898) pozsonyi prépost, történész, az esztergomi főegyházmegye történetének kutatója. Az említett mű: Knauz Nándor: *A pozsonyi káptalannak kéziratai. Codices manuscripti capituli Posoniensis*. Esztergom: Horák, 1870 (különlenyomat a Magyar Sion IV–VII. folyamaiból).

22 A mű: *Mausoleum Potentissimorum Regum et Ducum Hungariae*. Knauz: *A pozsonyi káptalannak kéziratai*, 340.

23 Knauz leírása: *Iskolai könyv. – 157. sz. alatt. Scientiarum quarumdam Mathematicarum Selectae Praxes Conscriptae a Joanne Jacobo Francisco Schwartzter Matheseos Auditor (sic!) 1668 die 7. Nov.* Knauz: *A pozsonyi káptalannak kéziratai*, 240.

a számok nyomon követhetők és pontosak, itt nem tisztázták e mű mibenlétét, nem hangolták össze a jelzetet az egyetlen releváns történeti katalógussal, Knauz Nándor jegyzékével.

A kottás töredék vizsgálatához tehát egy előzetes feladat társult: a hordozó utáni nyomozás. Nem volt más út, mint Knauz nyomába eredni, azaz kisilabizálni az eredeti káptalani könyvtári jelzetet, amelyet utóbb (feltehetően a szlovák levéltárban) tollal átsatíroztak. Ezzel az eredménnyel, a kiolvasott jelzet birtokában lehetett a Knauz-jegyzékben szereplő, a káptalani levéltár jogi szakába sorolt műveket áttekinteni és megtalálni a keresett tételt.

A rendelkezésre álló fotó kinagyítása és többféle színskálájú és hőmérsékletű digitális átalakítása a 287-es számot erősítette meg. Vállalkozásunk sikerrel járt. A pozsonyi káptalani levéltárban ugyanis létezett egy Jur. 287-es tétel, ez Knauz jegyzékében a Manuscripta 181-es számot viseli.²⁴ Knauz leírása a 181-es tétel esetében ugyan kissé hiányos,²⁵ de illik ahhoz, amit a kötetről tudunk. Az őrzőkötet tehát nem más, mint kánon- és polgári jogi szemelvények írás- és olvasásmódjával foglalkozó egyetemi jegyzet, a Knauz-féle Manuscripta 181 jelzet alatt.²⁶

A kottás fragmentulum azonosítása

A kottás gerincmegerősítést egy részben vörösre festett vékony bőr fedőréteggel fedték el. Ez alatt a beírt pergamen még folytatódott, viszont a levél nem a teljes kötéstáblát borította be, a gerinc után még mindkét oldalon két-három centiméternyi további rész is kivehető, majd a pergamen láthatóan elfogy. A jobb alsó saroknál a vörös fedőlap megrongálódott, alóla egy nyomtatott szöveget tartalmazó papír makulatúra sejlik föl.²⁷ A pergamencsík jelentős részét, mint már említettük, a könyvtári címke takarja ki, így a kottás töredékből nagyon kevés látszik (2. *faksimile*). A címke felső részénél (bal oldalon) egy neuma kötőelem maradt meg, alul egy gregorián tétel indító, vörös M-lombardája, majd néhány neuma, punctumok, clivis és egy porrectus alsó része, amely kilép az írástükör dupla keretvonalából. A kottaszisztémából négy vonal világosan kivehető, de egy ötödikre is következtethetünk a porrectus hiányzó részéből – ebbe a gerincmelyedést is belekalkulálva. A kottavonalat húzó eszközt feltehetően frissen mártották a tintába, a vonalak végén tintafelesleg látható. Zenei kulcs nem szerepel a tétel előtt, de utólag kiírták a *b*-rotundumot,²⁸ amely útmutató tisztázza a hangfekvést, és olvashatóvá teszi a dallamot. Mindezen kívül egy kvadrát custos alsó fele is szerepel a sor végén, hosszú kifutóvonallal.

24 Uott, 272.

25 Knauz leírása: *Iskolai könyv [...] Modus scribendi et legendi Citationes Textuum in Jure tam Canonico, quam civili [...]*

26 A hibás jelzetszám a katalogizáló tévedésével magyarázható, a kötet tartalmát feltehetően nem vették össze Knauz jegyzékével.

27 Sajnos olvashatatlan.

28 Az eltérő másolási munkafázisra a halványabb tinta és a finomabb tollvonások utalnak.

Bár összességében kevés a támpontunk, az együtt álló adatok mégis sokatmondók. A kvadrát custos és az öt kottavonal a cseh és lengyel gótikus notációkra is jellemző megoldás, ám a rombikusan végződő cseh clivis helyett itt egy ismerős, talpazattal lezárt neuma áll. Ez vonzotta magára elsőként a figyelmünket, pontosan ilyen méretű és kivitelezésű clivisek sorakoznak a nagyszombati műhely kódexeiben és kódextöredékeiben (1. ábra).²⁹ Az ismerős elemek sora tovább folytatható, például a halványabb-vékonyabb *b*-előjegyzés szintén a nagyszombati forráscsoport tagjainak alakzata, mind az antifonálékban, mind a graduáletöredékeken ilyen módosítójel szerepel, de a vörös M kapitális mérete-stílusa is egyezik. A meghatározást azonban a kvadrát örhang tette egyértelművé. Ez ugyanis nem a magyarországi alakzat, csoportunkból csak az Esztergomi Főszékesegyházi Könyvtár Ms. I. 3c antifonáléjában tűnik fel ilyen kivitelezésű custos. Ezenkívül a felsorolt elemek összessége is csak ebben forrásban, az esztergomi *c* antifonáléban mutatható ki.³⁰

Az Esztergomi Főszékesegyházi Könyvtár csonka antifonáléja cseh színezetű kottairásával nyári temporálét és szanktorálét közvetít, feltehetően egy kétkötetes antifonále második darabja.³¹ Párja nem az ugyanitt található *d* kódex, a kutatás korábban meggyőző bizonyítékokat kínált erre.³² A fennmaradt két kézirat két, egymástól független párkódex egy-egy darabja.

A *c* kódexből az elmúlt években két új töredék került elő. A kódex commune sanctorum-szintjének egyikébe, amelyet Eva Veselovská fedezett fel a 2010-es években, 17. századi nagyszombati számadáskönyveket kötöttek.³³ Egy másik fragmentumot 2020-ban, az Egri Főegyházmegyei Könyvtárban azonosítottunk (4. faksimile a 24. oldalon).³⁴ Ez utóbbi levélrészén a *Salve nobilis virga Iesse* rezponzórium látható és a hozzá kapcsolódó verzus eleje: *Odor tuus super cuncta*, Chartres-i Fulbert 11. századi rezponzóriumsorozatának egyik darabja, amelyet a kommunis Mária-zsolozsma részeként énekeltek, s a magyarországi kódexekben többnyire a Nagybaldogasszony-officium függelékében szerepelt.³⁵ A Fragmenta-

29 Az ábrán szereplő összehasonlító források: 1. töredék; 2. Esztergomi Főszékesegyházi Könyvtár, Ms. I. 3c, csonka antifonále (ld. még a 14. jegyzetet); 3. Esztergomi Főszékesegyházi Könyvtár, Ms. I. 3d, csonka antifonále; 4. 15. század nagyszombati graduále Szombathelyen, Pécsen és Budapesten azonosított nyolc töredéke. Ld. Gilányi Gabriella: *Új Graduále Strigoniense-töredékek*; 5. Szlovák Nemzeti Könyvtár (Slovenská národná knižnica), J 2027, graduáletöredék.

30 A neumaformák teljes körű összehasonlítását ld. a Magyar Neumakatalógus honlapon: <https://neuma.zti.hu> (utolsó megtekintés: 2024. január 2.).



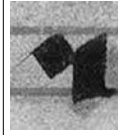


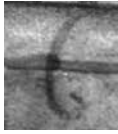


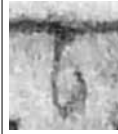
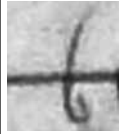






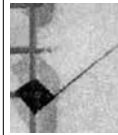
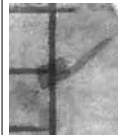

31 Online elérhető: http://esztergom.bibliotheca.hu/scan/ms_i_3_c/index.html (utolsó megtekintés: 2024. január 2.); ld. még a 14. jegyzetet.

32 Ld. Szendrei Janka: *Középkori hangjegyvírások Magyarországon*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1983 (Műhelytanulmányok a magyar zenetörténehez 4.), 78.

33 Állami Levéltár Nagyszombati Fióklevéltára, Pozsony, MMT III d/599 Liber restantiarum 1659, 1670, 1676 borítója, ld. Eva Veselovská: *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi e civitate Tyrnaviensi*, Nr. 9; továbbá Eva Veselovská–Körmendy Kinga: „Az Esztergomi Főszékesegyházi Könyvtár Ms I 3c jelzetű antifonáléjának egy töredéke a Nagyszombati Városi Levéltárban”, *Magyar Könyvszemle* 131/3. (2015), 200–202.

34 A töredék a Yy VI 53 jelzetű kötetet borítja.

35 A tétel pozícióját magyarországi és külföldi forrásokban ld. <https://cantusindex.org/id/007564> (utolsó megtekintés: 2024. január 3.).

	pozsonyi töredék	Ms. I. 3c antifonále (fő korpusz)	Ms. I. 3d antifonále	Nagyszombati graduále-töredékek	Martin, SNK graduále-töredék
clivis					
b-rotundum					
M-kapitális					
custos					

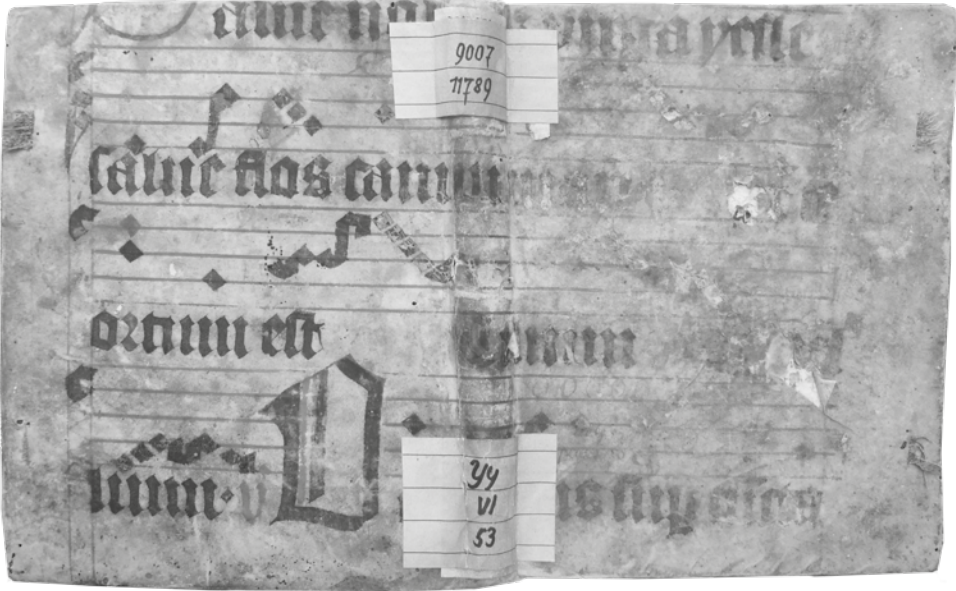
1. ábra. A pozsonyi töredék és a nagyszombati forráscsoport tagjainak íráselemei

honlap leírása, amely szerint a tétel *c* kódexbeli helye nem deríthető fel,³⁶ az újabb vizsgálat fényében kiegészítésre szorul. Az esztergomi forrásokban a *Salve nobilis virga* az Assumptionis Mariae-ünnep vigíliáján jelenik meg először, de nem kottás lejegyzésben, hanem a rubrikaanyag egyik incipitjeként, mintegy megelőlegezve a vesperásban néhány fólióval később kikottázott tételt. Két legfontosabb hazai összehasonlító forrásunk, az Isztambuli antifonále³⁷ és az egyik pozsonyi antifonále (a magyarországi kutatás műhelynyelvében: Knauz-3)³⁸ a tételt kiírt dallammal a Nagyboldogasszony-zsolozsmát követő független sorozat részeként, az

36 Online elérhető: <http://fragmenta.zti.hu/f937-antiphonale-strigoniense-s-15-1-csonka-folio-eger-foegyazmegyei-konyvtar-yy-vi-53-boritoja/> (utolsó megtekintés: 2024. január 3.).

37 Őrzőhely és jelzet: Isztambul, a Topkapi Szeráj Könyvtára (Topkapi Sarayı Müzesi), Deissmann 42. Faksimile kiadás: *The Istanbul Antiphonal about 1360. Facsimile edition and studies.* Ed. Szendrei Janka. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1999. A kódex az esztergomi hagyományt követi, ám szűkebb provenienciája nem ismert. Utóbb tűnt fel dallamainak közelsége az erdélyi hagyományterület kódextöredékein látható példákhoz. Ld. Gilányi Gabriella: *Mozaikok Erdély ismeretlen gregorián hagyományából. Egy Anjou-kori antifonále töredékei Erdélyben.* Budapest: BTK Zenetudományi Intézet, 2019 (Resonemus pariter. Műhelytanulmányok a középkori zenetörténethez, 1.), 80–84.; továbbá uő: „Diszciplínák kéz a kézben. Egy borítónak szétvágott erdélyi antifonále rekonstrukciója”. Előadás az V. Scriptorium-konferencián 2022. november 25.-én, Országos Katolikus Gyűjteményi Központ, írott formája megjelenés előtt a konferencia tanulmánykötetében.

38 Pozsonyi Állami Levéltár (Štátný archív v Bratislave), EC Lad.3. Online elérhető: <http://cantus.sk/gallery/14829> (utolsó megtekintés: 2024. január 2.).



4. faksimile. Az esztergomi Ms. I. 3c kódex egri töredéke

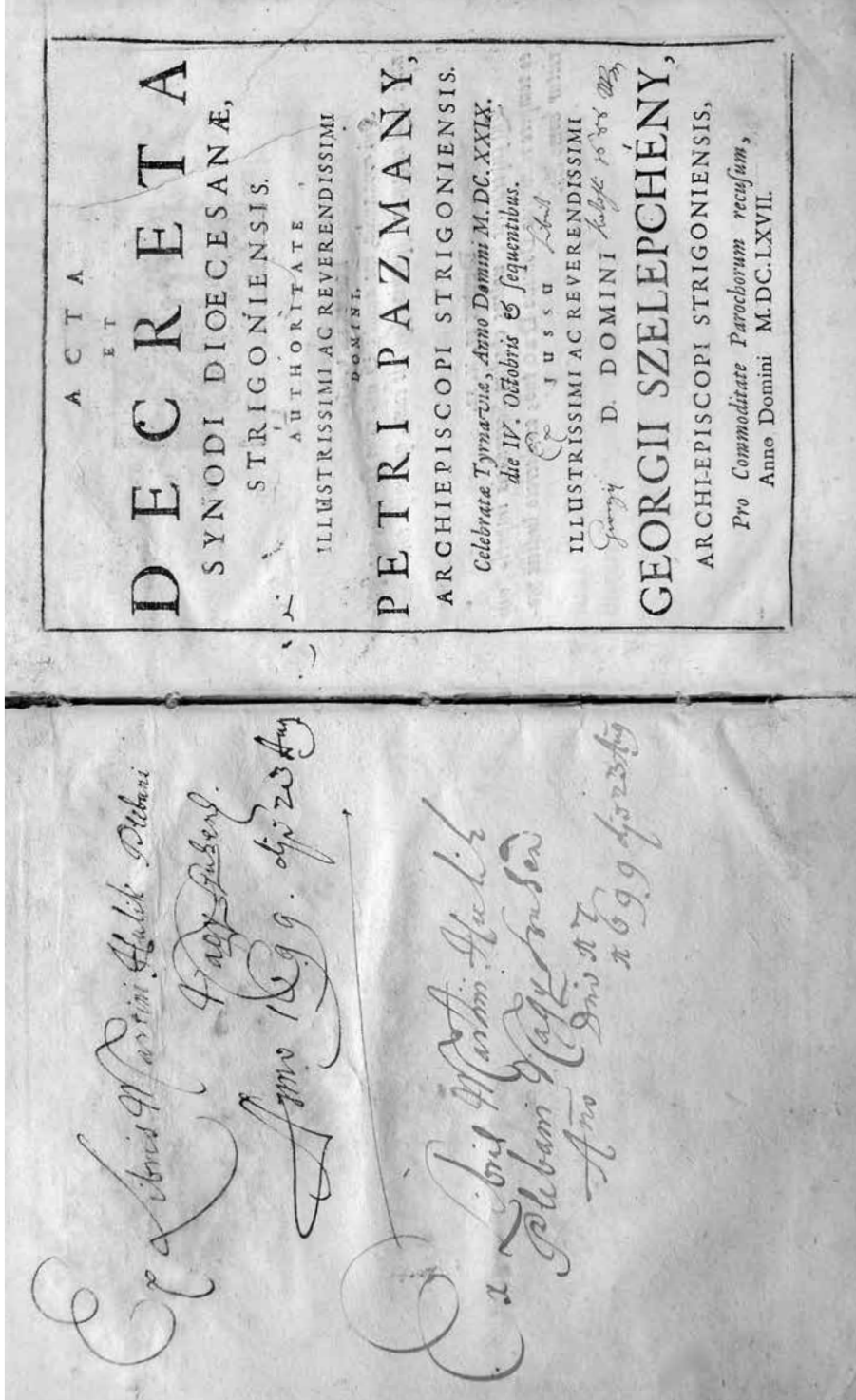
oktáva számára közli. Ezt egyértelműsítve a sorozat az Isztambuli antifonáléban *infra octavas* felirattal, a pozsonyi kódexben az *In commemoratione beatae virginis* rubrikával szerepel.

A rezponzorium a matutínium utolsó énekeként hangozhatott el. Különös véletlen, hogy a *c* antifonále csonka korpuszának első levele is Nagyboldogasszony ünnepére kínál énekeket, és épp az oktávrára – a primától ugyanabban a rendben, mint a vizsgált magyar provenienciájú források. Nagyon izgalmasan illeszthető be a képbe a kódex Egerben fennmaradt darabja, hiszen az a *közvetlen előzménye* a *c* kódex kezdetének (5. faksimile):³⁹ rajta az oktáva matutíniumának utolsó rezponzóriuma olvasható. A töredék alját kitöltő széles margó arra utal, hogy az utolsó, nyolcadik sorról lehet szó az adott levélen. Már csak az a kérdés, mekkora hiátussal számolhatunk a kódex első levele és a fragmentumhoz tartozó fólió között. Érdemes számba venni a hiányzó anyagot: nincs meg a verzus vége, a doxológia, valamint a laudes első antifónája, tudniillik összehasonlító forrásainkban is csak az első, *Sub tuam protectionem* antifóna szerepel hangjegyekkel, a következő négy antifónát nem írják ki. A *c* kódex első fennmaradt levele a *Sub tuam*ot incipittel adja a primához, majd tercia-, szexta, nona antifónaproprium jön tételkezdettel vagy hangjegyekkel, majd a *Magnificat*-antifóna a második vesperás anyagából. E hiány a szellős kottaképzű *c* kódexben körülbelül egy teljes fólióoldalnyi kottát tenne ki, azaz nyolc zenei és szövegsort. E becslést támasztja alá a

39 Hálásan köszönöm Szalai Katalinnak, a Esztergomi Főszékesegyházi Könyvtár vezetőjének, hogy a *c* kódex két fóliójának publikációját engedélyezte.



5. faksimile. Esztergomi antifonále, Ms. I. 3c, f. 1r



6. fakszimile. Az egri töredék őrzőkötetetének (Yy VI 53) előzéklapiján és címlapiján olvasható bejegyzések

sűrűbben leírt pozsonyi antifonále, ahol ekkora zsolozsmarész öt és fél sornyi terjedelmet foglal el.⁴⁰ Mindez arra utal, hogy az egri pergamendarab annak a rektó fóliónak a legalja, amely a csonka kódexben fennmaradt első levél előtt állt.⁴¹

Az egri töredék őrzőkötetete, maga a nyomtatott mű és a beírt possesszorok is megerősítik a középkori felsőmagyarországi provenienciát (6. *faksimile*). Egyrészt a töredék a Szelepcsényi György érsekségének első éveiben megjelent, 1629-es nagyszombati zsinat aktáit tartalmazó nyomtatványt borítja. A példány az előző előzéklap és a hátsó előzék szerint Martinus Hulik tulajdonában volt 1699-ben. A feliratról kiderül, hogy nevezett személy a Gömör megyei Nagyszuhán volt plébános (*plebanus Nagyszuhensis*). Másrészt másik possesszor is szerepel a könyvben: a címlapon olvasható Georgius Kolosy, azaz Kolossy György kiléte is felfedhető: Szerdahely plébánosaként, majd pozsonyi főesperesként működött.⁴²

Térjünk vissza a pozsonyi levéltár kisméretű azonosítatlan gerinccsíkjához! Mint azt fentebb már megállapítottuk, a fragmentulumon szereplő énektétel M kapitálissal kezdődik, s ez jelentős támpontot ad, hiszen egy pontosan ugyanilyen kiképzésű lombard iniciálé indítja a responzorium prolixumokat a c kódexben is, azaz minden bizonnyal responzorium műfajú tételt kereshetünk. Az 5. tónusú responzoriumokra jellemző indítás jelentősen leszűkítette az énekek körét. A magyarországi responzoriumok kiadásában Dobszay László és Szendrei Janka hangnemek és típusok szerint rendezte el a dallamokat,⁴³ így hamar rábukantunk erre az indításra: a Próféták históriájában szereplő *Misit Dominus angelum* responzorium elejéről lehet szó (1. *kotta* a 28. oldalon).

E ponton érkeztünk el a kutatás egyik legfontosabb felismeréséhez. Az esztergomi c antifonále ugyanis a nyári temporále részeként a Próféták históriáját is tartalmazza, amely elsőre csalódást okozott, hiszen ha már szerepel a kódexben ez a szakasz, nem származhat innét a fragmentulum. A díszes antifonále idetartozó levelét fellapozva azonban egy fóliónyi hiányt találtunk.⁴⁴ Éppen az a levél hiányzik, amely a *Misit angelum Dominus* responzorium kezdetét tartalmazta, és az ének folytatódik a következő (a kódexben már meglévő) oldalon (7. *faksimile* a 29. oldalon). A responzorium tehát az előző – hiányzó – fólió verzójának alján indult, és a c kódex következő levelének rektóján haladt tovább. A gépi fóliószámolás nem veszi figyelembe a kimetszett fóliót, folytatólagos.⁴⁵ Ennél sokkal érdekesebb, hogy a 16. század végi levélszámolás, amely a kódexlapok körülvá-

40 Helye a pozsonyi antifonálében (Knauz-3): 111v.

41 A töredék lefejtése igazolná elméletünket.

42 Drozala (Drizela) Georgius (Georgius Kolossy alius Drozala). Ld. Bojtos Anita: *Az első esztergomi főegyházmegyei sematizmus 1647*. Budapest: Mika Sándor Egyesület, 2014 (Magyar Herald, Series I. Nr. 1.), 172.

43 Dobszay László–Szendrei Janka (ed.): *Responsories*, 1–2. Budapest: Balassi, 2013.

44 Ld. f. 193r.

45 A számolás adatait ld. Körmeny Kinga–Lauf Judit–Madas Edit–Sarbák Gábor: *Az Esztergomi Főszékesegyházi Könyvtár, az Érseki Simor Könyvtár és a Városi Könyvtár kódexei*. Esztergom–Budapest: Esztergomi Főszékesegyházi Könyvtár–Akadémiai Kiadó–Országos Széchényi Könyvtár, 2021 (Fragmenta et Codices in Bibliothecis Hungariae VII-A), 63.

Mi-sit Do - mi - nus an - ge - lum su - um et con - clu - sit o - ra
 le - o - num * et non me con - ta - mi - na - ve - runt qui - a co - ram
 e - o iu - sti - ti - a in - ven - ta - est in me.
 V) Mi - sit De - us mi - se - ri - cor - di - am su - am et ve - ri - ta - tem
 su - am a - ni - mam me - am e - ri - pu - it de me - di - o ca - tu - lo - rum
 le - o - num.*

1. kotta. Resp. Misit Dominus angelum (*Historia Prophetarum*), Ms. I. 3c, f. 193r⁴⁶

gása miatt⁴⁷ csak nyomokban látszik, s ezért a számokat a külső margón később valamivel lejjebb ceruzával pótolták, szintén nem törődik a fólióhiánnyal. De nem vesz tudomást róla az olykor nyomon követhető,⁴⁸ a későbbi ceruzás fóliaszámokhoz képest eggyel lemaradt, legrégebb bekerült jelzessorozat sem. Mindebből úgy tűnik, hogy a levelet a 16. század végi újrakötés előtt metszették ki a kötetből. Tökéletesen illik tehát a mozaikdarabka az egészbe, s egyúttal új példát kínál a sokszor átélt tapasztalatra, mely szerint a feltűnő zenei paleográfiai párhuzam tényleges összetartozásra világít rá forrás és forrás között, azaz a kottairás elemzése sok esetben a töredékazonosítás kulcsa.

A töredék és az őrzőkötet közös sorsa

A 18. századi jogi témájú iskolai jegyzet és a töredék sorsára vonatkozóan több kérdés is felmerülhet. Tulajdonosa egyetemi tanulmányai során másolhatta-használhatta a kéziratot, s mivel egyetem ekkoriban Nagyszombatban volt, feltételezhetően egy egykori nagyszombati diák iskoláskönyvére került rá a fóliórész erősítésképp. Ha a fóliót a 16. század előtt metszették ki, ahogy arra a fóliószámzás minden rétege utal, vagy sokkal későbbi, vagy másodlagos könyvkötészeti felhasználására gondolhatunk. Minderre a nagyszombati provenienciájú kódexből kiindulva, illetve a tanulmányok feltételezett helyeként magában Nagyszombatban kerülhetett sor. Ott, ahol az évszázadok folyamán a 15. századi helyi kóruskönyvsorozatok több darabját is dokumentumok, könyvek bekötésénél hasznosították

46 Ld. uott: a tétel a 2. kötet Nr. 5003 responzóriuma.

47 Talán újrakötés áll a háttérben.

48 A 332. és 349. leveleken a számok megmaradtak, még épp nem vágták le őket.



7. fakszimile. Esztergonmi antifonále, Ms. I. 3c, f. 193r

újra.⁴⁹ Különös egybeesés, hogy a 18. században Nagyszombatban volt a *c* antifonále is, egészen 1820-ig, amely esztendőben az érsek és a könyvtár hosszú távollét után visszaköltözött Esztergomba. Ezen együttállásnak azonban nincs gyakorlati jelentősége, hiszen a fólió eltávolítása a kódexből már sokkal korábban megtörténhetett.

Knauz katalógusának megjegyzése a tulajdonoshoz is elvezet. Posszessorra utaló beírás ugyan nincs az iskoláskönyvben, ám Knauz kapcsolatba hozza őrzőkötetünket a 187. számú kéziratos jegyzettel.⁵⁰ Mivel mindkettőt 1722-re datálja, talán ugyanazt a kézírást ismerte föl a két jegyzetben. Szerencsés helyzetet teremt, hogy ez utóbbi iskolás könyvnek a tulajdonosát is ismerjük: a könyv bejegyzése szerint Spácz János József pozsonyi olvasókanonok a nagyszombati Szent István szeminárium egykori hallgatója volt, aki Lewenberg Weichardnak, a nagyszombati akadémia kánonjogprofesszorának és jogi dékánjának óráin vett részt és ott/arra másolta az adott traktátust.⁵¹ E hiányzó láncszemmel tehát bezárul a kör: Spácz János József nagyszombati szemináriumi jegyzetei tulajdonosának egyházi karrierje során Pozsonyba, majd Spácz halála után a pozsonyi káptalani levéltárba kerülhettek, ahonnan az 1954-ben alapított Szlovák Központi Levéltárba (a későbbi Szlovák Állami Levéltárba) vitték át őket.

Az őrzőkötet története önmagában is figyelemre méltó, de a zenetörténeti kutatás szempontjából fontos eredmény, hogy az apró töredék újabb mozaikdarabka a nagyszombati *c* antifonále korpuszából. Reményeink szerint nem az utolsó, s a jövőben további részek is előkerülhetnek a nemrégiben azonosított nagyszombati műhely kézírataiból.

49 Ld. a 14. jegyzetet.

50 „Az alább felhozandó 187. sz. alatti kézirrattal egyidős.” Knauz: *A pozsonyi káptalannak kéziratai*, 272.

51 Uott, 273. Iskolai könyv. – 187. szám alatt. *Canones Joan. Jos. Spacz, quos scripsit sub A. R. P. Weichardo Lewemberg Tyrnaviae S. Steph. R. H. Alumnus existens a. 1722. Libri Quarti Decletarium Tractatus.*

IRODALOMJEGYZÉK

- Bojtos Anita: *Az első esztergomi főegyházmegyei sematizmus 1647*. Budapest: Mika Sándor Egyesület, 2014 (Magyar Herold, Series I. Nr. 1.).
- Dobszay László–Szendrei Janka (ed.): *Responsories, 1–2*. Budapest: Balassi, 2013.
- Fragmenta Manucriptorium Musicalium Hungariae Mediaevalis honlap. Online megtekinthető: <http://fragmenta.zti.hu>.
- Gilányi Gabriella: „The Esztergom Antiphoners” (Cathedral Library of Esztergom, Ms. I. 3c, d) in the Context of Musical Notation”. In: Eva Veselovská–Zsuzsa Czágány (ed.): *Notated Sources from Medieval Europe and Medieval Hungary. Transregional Research and Online Database Building*. Bratislava: Institute of Musicology of the Slovak Academy of Sciences, Budapest: Institute of Musicology, Research Centre for the Humanities, 2020, 66–73.
- Gilányi Gabriella: *Mozaikok Erdély ismeretlen gregorián hagyományából. Egy Anjou-kori antifonále töredékei Erdélyben*. Budapest: BTK Zenetudományi Intézet, 2019 (Resonemus pariter. Műhelytanulmányok a középkori zenetörténethez, 1.).
- Gilányi Gabriella: „Új Graduale Strigoniense-töredékek”. In: *Zenetudományi Dolgozatok 2019–2020*. Szerk. Kim Katalin. Budapest: BTK Zenetudományi Intézet, 2021, 29–48.
- Gilányi Gabriella: „'Közép-európai' kódexek és kódexmásolók a 15. századi Felső-Magyarországon kottás töredékek fényében”. In: *Zenetörténetek Közép-Európából*. Szerk. Fazekas Gergely–Péteri Lóránt–Vikárius László. Pécs: Kronosz Kiadó, 2024, 57–77.
- Knauz Nándor: *A pozsonyi káptalannak kéziratai. Codices manuscripti capituli Posoniensis*. Esztergom: Horák, 1870 (különlenyomat a Magyar Sion IV–VII. folyamaiból).
- Körmendy Kinga–Lauf Judit–Madas Edit–Sarbak Gábor: *Az Esztergomi Főszékesegyházi Könyvtár, az Érseki Simor Könyvtár és a Városi Könyvtár kódexei*. Esztergom–Budapest: Esztergomi Főszékesegyházi Könyvtár–Akadémiai Kiadó–Országos Széchényi Könyvtár, 2021 (Fragmenta et Codices in Bibliothecis Hungariae VII-A).
- Szendrei Janka: *A magyar középkor hangjegyes forrásai*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1981 (Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez 1.).
- Szendrei Janka: *Középkori hangjegyírások Magyarországon*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1983 (Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez 4.).
- The Istanbul Antiphonal about 1360. Facsimile edition and studies*. Ed. Szendrei Janka. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1999.
- Veselovská, Eva: *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi – Archivum Nationale Slovaca*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2014 (Catalogus Fragmentorum Cum Notis Musicis Medii Aevi In Slovacia 4.).
- Veselovská, Eva: *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi e civitate Tyrnaviensi*. Bratislava, Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2015 (Catalogus Fragmentorum Cum Notis Musicis Medii Aevi In Slovacia 1.).
- Veselovská, Eva–Körmendy Kinga: „Az Esztergomi Főszékesegyházi Könyvtár Ms I 3c jelzetű antifonáléjának egy töredéke a Nagyszombati Városi Levéltárban”, *Magyar Könyvszemle* 131/3. (2015), 200–202. DOI: 10.17167/MKSZ.2015.3.300

ABSTRACT

GABRIELLA GILÁNYI

EVERY LITTLE HELPS

A New Fragment from the Antiphoner Ms. I. 3c (Esztergom, Cathedral Library)

The bindings of books from the Early Modern period often reveal small musical fragments, spine strips from the Middle Ages, containing a few notes – their identification is a huge challenge for the researcher. In most cases, these tiny parchment pieces are immediately discarded, as identification from a few pieces of data seems an impossible task. Sometimes, however, this work is successful, and the fragment can be reconstructed as a mosaic piece of an existing mother codex, or at least reveal its genre, age, content, notation and even its exact place in the original manuscript.

The article focuses on fragments, recently discovered in Eger and Bratislava. The two small pieces are from a known mother codex, a truncated 15th-century antiphoner from Nagyszombat, Ms. I. 3c, kept in the Cathedral Library of Esztergom. Of these, the Bratislava fragment is the most interesting, because it allows us to go through the entire identification process, thus determining exactly from which folio of codex c the part of the later host volume that protects the spine was cut. However, our research did not stop there. On the one hand, it clarified the questions concerning the history of the host book, revealing the stages of the owner's priestly career, and on the other hand, it placed a newly discovered fragment preserved in Eger next to the Bratislava one, thus immediately adding two new fragments to the surviving mother codex and its later history.

Gabriella Gilányi is a musicologist and senior research fellow at the Department of Early Music History of the Institute for Musicology, HUN-REN Research Centre for the Humanities. She graduated from the Liszt Ferenc Academy of Music in 2001, and received her PhD in 2007. Her research interests include medieval music history and the investigation of medieval plainchant sources and notated codex fragments. Lately, she has been mainly engaged in music paleographic research. In 2020 she launched the Hungarian Neume Catalogue website; she is an active member of the international community of music paleographers.

Watzatka Ágnes

LISZT FERENC MATINÉHANGVERSENYEI A BELVÁROSI PLÉBÁNIA SZALONJÁBAN*

ÖSSZEFOGLALÁS

Liszt Ferenc 1870 novemberétől 1871 márciusáig tizennégy matinéhangversenyt adott a belvárosi plébánia épületének szalonjában. Ezek különleges eseményt jelentettek a magyar fővárosban: ilyenkor Liszt Ferencsel mint magánemberrel lehetett találkozni, és az ismerősök körében Liszt felszabadultabban játszott, mint a hangversenyteremben. A jelen tanulmány számba veszi a hangversenyen résztvevő magyar és külföldi művészeket és az elhangzott repertoárt, bemutatja a szép plébániaépületet, és betekintést nyújt a hangversenyek légkörébe. A matinéhangversenyek a Zeneakadémia megalapítására fordítják a figyelmet, és nyomom követhetjük a folyamatot, ahogyan Liszt megkapja udvari tanácsosi kinevezését, amely hivatalos szállként fogja őt Magyarországhoz és Pesthez kötni.

Kulcsszavak: Liszt Ferenc, Pest, matinéhangverseny, belvárosi plébánia, Zeneakadémia

1870. november 27. és 1871. március 19. között Liszt Ferenc 14 házi matinéhangversenyt adott a pesti belvárosi plébánia épületében. Ezek a hangversenyek egyedülálló sorozatot képeznek. Ugyanerre az időszakra esik néhány olyan esemény, amely meghatározta Liszt kapcsolatát Magyarországgal és a magyar fővárossal. A jelen tanulmány tehát a matinéhangversenyeken túl Liszt 1870–71-es pesti tartózkodásának fontosabb eseményeit is számba veszi.

1870-ben Liszt Ferenc július 31-én érkezett Pestre hajóval, és egy másik hajóra szállva rögtön továbbutazott Paksra, ahonnan Augustus Antal báró kocsival vitte Szekszárdra.¹ Ezt a szekszárdi nyaralást Liszt már egy éve tervezte: két hónapig akart visszavonultan pihenni az Augustus család csendes vidéki otthonában.² Ám ezt az elképzelést felülírták a világtörténelem eseményei. Július 19-én kitört a francia–

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság *Zenetörténetek Budapestről* címmel, Pest, Buda és Óbuda egyesítésének 150. évfordulója alkalmából rendezett konferenciáján, a HUN-REN BTK Zenetudományi Intézet Bartók-termében 2023. október 6-án tartott előadás írott változata.

1 Liszt Ferenc matinéhangversenyéről Legány Dezső bőségesen közölt leírásokat, ld. Legány Dezső: *Liszt Ferenc Magyarországon 1869–1873*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 53–85., 242–247. és 258–261. Ezek sok más életrajzi adat között elszórva jelennek meg. A jelen tanulmány kisebb részben támaszkodik Legány eredményeire, előnyben részesítve a forrásokat: a korabeli sajtóközleményeket és Liszt levelezését.

2 *Liszt Ferenc levelei báró Augustus Antalhoz 1846–1878*. Szerk. Csapó Vilmos. Budapest: Kilián Frigyes utóda, 1911, Nr. 60, 145. (1869. június 2.); Nr. 62, 148. (1869. szeptember 19.); Nr. 63, 151. (1869. november 9.) etc.

porosz háború, és alig több mint egy hónappal később, szeptember másodikán Sedan mellett a francia csapatok letették a fegyvert. Két nap múlva, szeptember negyedikén Párizsban kikiáltották a Harmadik Köztársaságot, amely hadat üzent Poroszországnak. A porosz hadsereg körülfárta és ostrom alatt tartotta Párizst. Liszt szeptember végére tervezte, hogy visszautazik Rómába, de szeptember 20-án az olasz csapatok elfoglalták Rómát. A pápa bezárkózott a Vatikánba, és ekkor már tudni lehetett, hogy Rómát Olaszország fővárosává fogják tenni. A bizonytalan helyzetben Liszt lemondott az utazásról, és meghosszabbította szekszárdi tartózkodását.

Szeptemberben már Európa-szerte Beethoven születésének századik évfordulóját készültek megünnepelni. Amikor kiderült, hogy Liszt határozatlan időre Magyarországon marad, felkérték a december 17-ére a pesti Vigadóba tervezett Beethoven-centenárium ünnepi hangverseny vezénlyására. A zeneszerző igent mondott, és a magyar főváros kedvéért lemondta részvételét az ugyanakkorra szervezett bécsi hangversenyen. November 16-án utazott Pestre, hogy időben elkezdhesse a próbákat.

Lisztnek nem kellett szállodába mennie. Schwendtner Mihály belvárosi plébános felajánlta neki egy vendéglakást a plébániaépület második emeletén. Liszt 1856 óta ismerte a hazafias lelkületű plébánost, aki tábori lelkészként vett részt a szabadságharcban, és ezért több mint hat évig raboskodott Bécsben.³ Schwendtner 1861-ben lett belvárosi plébános, és már 1865-ben és 1867-ben is vendégül látta Lisztet a tágas és kényelmes új épületben. Most is örömmel ajánlotta fel neki, hogy legyen a vendége.

A plébánia épülete Pest város tulajdonát képezte. Az épület eredeti rendeltetése „a városi képviselők háza” volt.⁴ Az első emeletre egy nagy üléstermet terveztek, mivel a templom mögött álló régi városházának a nagytermét „kinőtte” a városi tanács.⁵ A Budapest Városi Levéltárban még őrzik az 1848–49-ben készült eredeti terveket.⁶ Ezeket három aláírás található: „Kausser, Feszl, Gerster Architekten”. A terveket Feszl Frigyes készítette, de mivel ekkoriban még nem volt mesterlevele, az ő aláírása önmagában nem volt elegendő.

Az építkezést már 1848-ban kezdték. 1849-re elkészült a pince, és felhúzták a földszint falait. A szabadságharc leverése után az építkezés leállt. A csúcsíves ajtókat magukba foglaló falak 1849-től 1854-ig, öt évig éktelenkedtek a templomtér szélén. Ludwig Rohbock 1853 körül örökítette meg őket egyik metszetén.⁷

3 Mivel nem katonaként vett részt a szabadságharcban, nem várbörtönbe vitték, hanem a josefstadti börtönbe, amely Bécs legmodernebb börtöne volt, 1839-ben adták át.

4 Komárik Dénes: „Feszl Frigyes ismeretlen műve”. *Művészettörténeti Értesítő* XXI/3. (1972), 244–248.

5 Az 1710-ben felépített pesti városházat 1842-ben kétemeletesre, 1863-ban háromemeletesre építették át. Az épületből időközönként több részleget is kiköltöztettek, hogy a rohamosan fejlődő város gyarapodó hivatalai megfelelően tudjanak működni benne. A gyűlésterem kihelyezése is egy ilyen – sikertelen – próbálkozás volt.

6 A tervek jelzete: HU_BFL_XV_17_d_328_KT_pl_9 / 0003027.

7 A metszet a darmstadti Lange kiadónál jelent meg, címe: „Pest és Rácváros. Pesth und Raitzenstadt”, de több magyar kiadó is terjesztette.



1. kép. A belvárosi plébánia épülete 1895 körül (Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár, Budapest Gyűjtemény)

1854-ben új plébánost kapott a belvárosi plébánia. Szántóffy Antal megegyezett a várossal, és engedélyt kapott rá, hogy a félbehagyott épületet plébániaépületként építse fel, az eredeti tervekhez képest kevés módosítással. Az építkezési munkálatok még 1854-ben elkezdődtek. Az épület ünnepélyes felavatására 1856. január 27-én délelőtt került sor.⁸ Lehetséges, hogy ekkor még nem fejezték be teljesen az építkezést, ugyanis 1856 júniusában még készültek tervrajzok.

Az 1854-ben készített új tervrajz szerint az első emeleten a hatalmas terem helyett egy nagyobb és néhány kisebb terem kapott helyet. Az Eskü téri oldalon volt az a nagyobb helyiség, amelyet szalonként, ebédlőként és gyűlésteremként is használtak. Ennek a mérete kb. 7 x 12 méter lehetett. A vele szükség esetén egybenyitható három kisebb teremmel a területét több mint kétszeresére lehetett növelni. Ez lett Liszt matinéhangversenyeinek a színhelye.

A második emeleten voltak a papi lakások és a vendégszobák. 1870-ben Schwendtner négy másik pappal dolgozott együtt a plébánián, akik szintén itt laktak. Engeszer Mátyásnak, a templom zenei igazgatójának is lakása volt a házban. Az 1870 telén megalakult, „Liszt-egylet” nevet viselő női énekkarral Engeszer szintén ebben a plébániai nagyteremben próbált, és a Szent István Társulat is itt tartotta gyűléseit.

Liszt alig találhatott volna jobb lakást budapesti tartózkodásához. A város szívében lakott, közel a Vigadóhoz, a Nemzeti Színházhoz, jóformán minden fontos kulturális intézményhez és számos jó barát lakásához. A házban konyha működött, Liszt együtt étkezhetett a többi pappal és vendéggel. Látogatót is fogadha-

8 [Szerző nélkül:] „Napihírek és események”, *Budapesti Hírlap* IV/24. (1856. január 29.), [3.]

tott, erre a célra ott voltak a kisebb termek az első emeleten. És az első emeleti szalonban, régi weimari szokásához híven, vasárnapi matinékat szervezhetett.

Az első matinét Liszt november 27-én adta, alig tíz nappal Pestre érkezése után. Talán ezért volt ezen a hangversenyen csak egyetlen közreműködő társa, Reményi Ede. A műsor gyakorlatilag két számból állt. Elsőként Reményi Ede Liszt kíséretével adta elő Joachim Raff hegedűre és zongorára írt szonátáját. Ezután ugyancsak együtt játszották a *Krisztus oratóriumból* a *Pásztorok imáját* és a *Háromkirályok indulóját* – eredeti címükön *Hirtengesang an der Krippe* és *Die heiligen drei Könige* –, a negyedik és ötödik tételt az első, karácsonyi részből. A két szám kétszer félórányi muzsikát jelentett, és ez megfelelt az alkalomnak. Vadnai Károly leírása, amelyből szemelvényeket idézek, fogalmat ad az esemény hangulatáról:

Tizenegy óra felé, midőn a „matinéé” körülbelül kezdetét vette, legalább is negyven-ötven vendég foglalt helyet a szép szalonban, melynek közepén két díszes Bösendorfer-zongora áll. Rövid, de élénk társalgás után Liszt Ferenc a zongorához ült, fölszólítva Reményi Edét a közreműködésre. Régi ismerősei állítják, hogy a „mester” évek óta nem volt ily jó hangulatban, valamint Reményit sem hallottuk ennyi szellemmel és finomsággal interpretálni. [...] Ez alkalommal a jelenvoltak közül mindenki meggyőződhetett, hogy Liszt még mindig a régi, fölülmúlhatatlan előadó. [...] Liszt átengedte magát zongorájának, mely enyelgett, sirt, sóhajtott és dörgött ujjai alatt. Reményi pedig egész odaadással játszott vele. Liszt arca fölhevült s szinte ragyogott a legtisztább lelkesedéstől, mely ellen-állhatatlanul ment át a társaság minden egyes tagjába. [...] Fél egyre járt, midőn a társaság oszlani kezdett, azzal az ígérettel, hogy a jövő vasárnap ismét „találkozunk.”⁹

A második matinén, december 4-én már néhány ifjú művész is közreműködött. A műsor most változatosabb is volt: Wilhelm Westmeyer *Kaiserouvertüre*-jét két zongorán játszotta Fayl Frigyes és Liszt. Ezután Schubert *C-dúr szimfóniájának* Scherzója hangzott el hegedű-zongora átíratban, Reményi és Liszt előadásában. Volkmann Róbert *Händel-variációit* a két Thern fivér játszotta két zongorán. Liszt *Magyar koronázási miséjének* Benedictus tételét ismét Reményi és Liszt játszották. Zárószámként Liszt *Mazeppa* szimfonikus költeménye szólalt meg két zongorán, Thern Lajos és Liszt előadásában.

Figyelemre méltó, hogy a műsor kizárólag kamaraátiratokból állt. Vadnai erről a matinéről írta a leghosszabb beszámolót; még a teremről is adott leírást:

A díszes teremben, melyet képek, szobrok, virágok és ízléses bútorok ékítnek, körülbelül százan gyűltek össze [...] E terem lakomahelynek lehetett szánva, miután falképei gyümölcsöket ábrázolnak, de most szellemi lakomákat kapunk benne. [...] A csoportozatok, nők, férfiak, fesztelenül társalogtak, nagyrészüik ugyanazon nagy család (a művészet) tagjai lévén. Köztük járt kelt Liszt, látható örömmel, hogy ennyi ismerőse van együtt. A terem közepén áll két remek „Bösendorfer” kitarva, alatta hangjegycsomagok. S a vendégek már alig várják, hogy a mester leüljön zongorájához.¹⁰

9 VK: „Liszt első zenereggélye”, *Fővárosi Lapok* VII/265. (1870. november 29.), 1181.

10 VK: „Liszt Ferenc zenereggélye (A második vasárnap)”, *Fővárosi Lapok* VII/271. (1870. december 6.), 1204–1205.

Vadnai különös figyelmet szentelt Lisztnek, a házigazdának, hangsúlyozva, milyen nyereség lenne a személye egy pesti Zeneakadémia élén.

S a zongorakirálynak – ki roppant birodalmából csodálatos módon csak ily magántermeket tartott meg – mindenik vendégéhez van egy nyájas szava, vagy legalább pillantása. Ő nem ül komolyan a trónon, nem kíván feszes hódolatokat: ő a zongoránál pap (áldozva a művészetnek), különben pedig a legszeretreméltóbb ember, nyájas, elmés, előzékeny. Azt hisszük, hogy sokkal jobban is megismerjük őt egy ily matinéen, mint megismerhetnők bármily nagy hangverseny ünnepélyes ráamájában. Ott csak a lángelmét látnók, itt a szeretet emberét is. Valóban ő utolsó példánya a régi korok ama nagy mestereinek, kiket a tanítványok méltó áhítattal környeztek. A mai idő jelleme önzővé tette korunk lángelméit, míg Liszt ma is valami csodálatos szeretet központja mindenütt, a hol megfordul. A lelkesedés, mely belőle árad, költőiekké teszi nem csak tanítványait, hanem hallgatóit is. [...]

Liszt egyéniségének épp az ád csodálatos vonzerőt és tekintélyt, hogy ő a zenét valóban szent foglalkozásnak tekinti. Mindenkit szeret, aki ezzel komolyan, lelkiismeretesen foglalkozik, s szereti azt is, ki lelkéből élvez. Tanítványait valóságos fiainak tekinti s egy atya szeretetével emeli, buzdítja, bátorítja őket. Képzeljük el, hogy ha ily lelkesítő, szeretetteljes lángész fog állani az országos zeneakadémia élén, a szellemi mozgalomnak mily élénk hullámozása indul meg rövid idő alatt fővárosunkban [...]

Vadnai különösen kiemeli a zárószám, a két zongorán előadott *Mazeppa* szimfonikus költemény előadását:

Ez volt eddigé a zongorán a leghatalmasabb, amit valaha hallottunk. [...] A zongora üvölt, nyargal, cseng-bong, s a hangok csodálatosan szép moraja – mint egy hatalmas ár – elragad mindnyájunkat, s a hallgatók közt sok piros arc elsápad, sok sápadt arc kipirul, a nők szemébe könnyek gyűlnek, a férfiakon láz borzong végig. Semmi nagyítás nincs e leírásban, sőt mosolygunk e gyarló tollon, mely szeretné leírni ezt a hatást, holott érzi, tudja jól, hogy nem lehet. Ha a középkorban valaki így játszik, megégetik, mint egy boszorkányt. [...] „Veszedelmesen szép!” – mondhattuk e játékra, midőn éreztük, hogy lelkünkön átfolyva, idegeinket rázta meg [...] Ha ezt a „Mazeppá”-t végighallgatta volna az országgyűlés, akkor bizonyára – feledve vasutat, törvényszéket, erdőtörvényt és mindent – csakugyan rögtön minden pártkülönbség nélkül kiáltotta volna ki a zeneakadémiát!

Liszt harmadik matinéjén két új szereplő lépett fel. Egy fiatal lány, Stettner Henrietta Schumann zongoraversenyét hozta, Liszt kísérte a második zongorán. Liszt *137. zsoltára* igazi meglepetés volt: Kvassayné énekelte a szólót, Reményi játszotta a hegedűszólamot, a zongorán Liszt kísért. A zárószám ismét szimfonikus költemény volt, Thern Lajos most a *Prométheusz*t játszotta Liszttel.

Ha a második hangversenyen már százan vettek részt, ezen a hangversenyen olyan sokan jelentek meg, hogy a matiné elvesztette házi jellegét.

A Liszt F. harmadik „matinée”-jának oly nagy közönsége volt, melytől a mester maga is megijedt. Tudni kell ugyanis, hogy ő nem zongorázik soha nyilvánosan, már pedig ha sokan hallgatják, olyanok is, kik nem tartoznak személyes ismerősei közé, akkor majd-



2. kép. Liszt Ferenc a zongoránál. Heliogravúr, Hanfstaengl, 1869 (Liszt Ferenc Emlékmúzeum)

nem annyi, mintha a nyilvánosságnak zongorázna. Vasárnap a plébániatermek egészen megteltek, mert nem csak a meghívottak jelentek meg, hanem azoknak a meghívottjai is bő számmal. Ez tehát már nem „matinée” volt, ismerős körrel, hanem meglehetősen tarkaság, tolongással és jókora zajjal. Még játék közben is ropogtak a csizmák, suhogtak a ruhák és susogtak az ajkak. Egy csöppet sem csodáljuk tehát, ha Lisztnek ezúttal távolról sem volt annyi kedve, mint a két első alkalommal, s ennél fogva játéka sem gyakorolt oly varázserőt. [...] Kijövet tanítványaitól hallók, hogy a jövő vasárnap nem lesz „matinée.” Kétségtől azért, mert már ez sem az volt, hanem – amire Liszt nem törekedett – grátis-hangverseny.¹¹

11 *Fővárosi Lapok* VII/276. (1870. december 13.), 1230.

Úgy tűnik, a weimari és római minta Budapesten nem működött. Lisztnek mindvégig küzdenie kell majd azért, hogy ne jöjjenek túl sokan a matinéra. Negyedik matinéját Rákospalotán szervezte meg, Reményi villájában, ahová tényleg csak azok jöhettek el, akik tőle kaptak meghívást.¹²

A leírt három hangverseny alapján fogalmat alkothattunk a Liszt-matinék hangulatáról. A továbbiakban röviden összegzem a tizennégy matiné fontosabb adatait.

A hangversenyekben a kulcsszerepet a közreműködők játszották (lásd az 1. táblázatot). Mivel rövid határidővel kellett fellépni, már betanult műsorszámokat ajánlottak Lisztnek, aki legfeljebb elfogadni tudta a felajánlott műsorszámot, vagy választani tudott két számból. Liszt igyekezett különböző hangszereken játszó művészeket bevonni, hogy a műsor elég változatos legyen. A tizennégy hangversenyen három hegedűs, egy gordonkás, nyolc énekes és tizenkét zongorista működött közre, ami összesen huszonnégy művészt jelent, Liszttel együtt huszonötöt.

Előadó	Hangszer	Matiné
Altschul Rezső	zongora	11.
Bogisich Mihály	ének	9.; 14.
Ernst Henrietta	ének	8.
Fayl Frigyes	zongora	2.
Freund Róbert	zongora	7.
Janina, Olga	zongora	4.; 5.; 9.; 12.; 13.; 14.
Juhász Aladár	zongora	7.
Korbay Ferenc	ének	6.
Kvassayné Saxlehner Emma	ének	3.
Mihalovich Ödön	zongora	9.
Morgenstern Sándor	zongora	13.
Pauli Richárd	ének	14.
Pauliné Markovics Ilka	ének	9.
Plotényi Nándor	hegedű	4.; 5.; 7.; 11.
Reményi Ede	hegedű	1.; 2.; 3.; 4.; 5.; 8.; 10.; 12.; 14.
Servais, Franz	zongora	9.
Servais, Joseph	gordonka	9.; 10.
Spiller Adolf	hegedű	9.; 13.
Steinacker Irma	zongora	11.
Stettner Henrietta	zongora	3.
Thaisz Péter	ének	4.
Thern Lajos	zongora	2.; 3.; 7.; 9.; 11.; 14.
Thern Vilmos	zongora	2.; 9.; 11.; 14.
Wenckheim Krisztina	ének	13.

1. táblázat. A Liszt-matinék közreműködői

12 Fővárosi Lapok VII/282. (1870. december 20.), 1255.

A fiatal zongoraművészek keresték a lehetőséget, hogy Liszttel találkozzanak, és vele játsszanak, ebből adódik nagy számuk. A műsorszámok érthető módon kortárs szerzőktől származtak: Chopin, Schumann, Schubert mellett Joachim Raff, Ludwig Spohr és Joseph Joachim művei szólaltak meg. Emellett mára kevésbé ismert szerzők, mint például Anton Servais és Wilhelm Westmeyer is helyet kaptak a műsorban (lásd a 2. táblázatot a 42–43. oldalon).

Liszt szorgalmazta a magyar szerzők műveinek előadását. Ábrányi megjegyezte, hogy „ez maga elégséges indok arra nézve, hogy a hazai hivatott zeneköltők minél több újat és belbecsűt igyekezzenek teremteni”.¹³ Hét kortárs magyar szerző nevével találkozunk a műsorokban: Volkmann és Mihalovich két-két darabbal szerepel, Mosonyi, Gobbi, Korbay, Reményi és Goldmark egy-egy darabbal.

A matinék műsorának legjelentősebb részét Liszt művei képezték. Liszttől nem kevesebb mint 24 mű és műrészlet szólalt meg, minden alkalommal legalább egy, de inkább kettő. Ezek közül a legfontosabbak talán a kézzongorás átíratban megszólaltatott szimfonikus költemények: a *Mazeppa*, a *Prométheusz*, a *Tasso*, a *Hősi sirató*, az *Ünnepi hangok*, a *Hunok csatája* és egy további szimfonikus költemény. A fiatal művészek Liszt nagy zongoraműveit: a *h-moll szonátát*, az *Esz-dúr zongoraversenyt*, a *Magyar fantáziát* és a *Mefisztó-keringőt* is műsorra tűzték. A 137. zsoltár mellett Liszt több dala is megszólalt. A zeneszerző nem törekedett különösebben művei népszerűsítésére, a Liszt-művek többségét a fiatal művészek hozták, akik ezzel próbáltak kedveskedni neki és kiérdemelni a dicséretét.

A vasárnapi matinéhangversenyek háttérül és ürügyül szolgáltak arra, hogy Pest zenészvilága a Zeneakadémia megalapítását, vezetésére pedig Liszt kinevezését szorgalmazza. A kiegyezés óta a magyar fővárosban igyekeztek létrehozni a magyar művelődés magyar fellegvárát, a bécsi intézmények magyarországi megfelelőit. A Zeneakadémia megalapításáról már korábban is volt szó, de Liszt jelenléte a fővárosban előtérbe hozta ezt a kérdést. Amióta Liszt elkezdte a matinéhangversenyeket, Ábrányi Kornél a *Zenészeti Lapok*ban vasárnapról vasárnapra a Zeneakadémiáról és Liszt magyarországi letelepedéséről írt. Amint láthattuk, ezt a lehetőséget Vadnai sem mulasztotta el. Úgy tűnik, a sajtó kitartó állásfoglalása megtette a hatását. December 18-án (ez a negyedik matiné vasárnapja) az országgyűlés pénzügyi bizottsága határozatot hozott a Zeneakadémia felállításáról.¹⁴

December 25-én, karácsony napján, amely vasárnapra esett, és amelyen Liszt ismét tartott egy jól sikerült matinét, Andrásy Gyula gróf felkereste Lisztet.¹⁵ Mivel a Zeneakadémia megnyitása távoli dolog volt – tudjuk, hogy majdnem öt évet kellett várni rá ettől az időponttól számítva –, Andrásy olyan megbízást akart adni Lisztnek, amely rögtön életbe lép, addig is, ameddig a Zeneakadémia ténylegesen működni kezd. December 26-án Liszt meglátogatta Deák Ferencet az Angol Királynő szállóban. Egy Carolyne hercegnéhez írt levélből megtudjuk, hogy a zeneszerző Deáktól érdeklődött, bízhat-e a vele kapcsolatos nagyszabású

13 „Matinée Liszt Ferencnél”, *Zenészeti Lapok* XI/11. (1871. január 1.), 174–175.

14 *Zenészeti Lapok* XI/10. (1870. december 25.), 158–159.

15 *Zenészeti Lapok* XI/11. (1871. január 1.), 178.

tervek valóra váltásában.¹⁶ Deák Ferenc megerősítette Lisztet: a haza dicsőségére való tekintettel ragaszkodnak a személyéhez.

A Zeneakadémia megalapításával kapcsolatos december 18-i határozatot mindenki Liszt magyarországi letelepedésének tényeként értelmezte. A zenei tesztületek újév napján meglátogatták Lisztet, hogy felköszöntsék.¹⁷ Megjelent a Nemzeti Színház zenekarának, a Zenekedvelők Egyletének, és a Nemzeti Zenedének a küldöttsége. Egyik januári matinéjára Lónyai pénzügyminiszter is eljött. Talán egyeztetni jött a tiszteletdíjról, amelyet felajánlani készültek Lisztnek?

Február 19-én Andrassy gróf újra meglátogatta Lisztet. Ábrányi egy korábbi cikkéből tudjuk, hogy két cím is felmerült Liszttel kapcsolatban: az egyik az „udvari főzeneigazgató” lett volna, a másik pedig „magyar királyi udvari zenegróf”, amely címet sokáig az Amadé grófok viselték.¹⁸ Andrassy ekkorra már megtalálta a Liszt számára megfelelő címet és megbízást: udvari tanácsos.

Ezzel Andrassy nemcsak Liszt teljes függetlenségét biztosította a magyar zenei köröktől, hanem azt is lehetővé tette, hogy Liszt más pénzszerző tevékenység nélkül is megéljen Magyarországon. Andrassy valamikor ezután nyújtotta be felterjesztését Liszt kinevezésére. Bár az uralkodó csak júniusban írta alá,¹⁹ a kinevezést ekkor már mindenki bevégzett ténynek tekintette. Lisztet ez a cím Magyarországhoz, elsősorban a magyar fővároshoz kötötte.

Úgy tűnik, ennek a városi tanács is tudatára ébredt, ugyanis egy héttel később, február 26-án, Pest város tanácsa ötven tagú küldöttséggel tiszteletgett Liszt Ferencnél. Tavasz Endre képviselő Liszthez intézett szavait Vadnai tette közzé a Fővárosi Lapokban. A képviselő nem Magyarországot, hanem Pestet jelölte meg Liszt hazájaként.

Pest városának polgárai, tiszteletünket és szeretetünket jöttünk kifejezni. Az a dicsfény, mely majdnem félszázad óta sugároz körül, s lángelméd és mindeddig utol nem ért művészeted, nagy fényt árasztottak hazánkra. De mindezeket fölül tiszta hazafiságod az, mely büszkeséggel tölti el keblünket. Az egész világ hódolt neked, és te szívbenlélekben mindig magyar maradtál. Fényesen tanúsítád ezt legtöbb, legremekebb, halhatlan [sic!] műveiddel, s legfényesebben az által, hogy midőn az egész világ büszkén vallana a magáénak: hazatértél. Ezt jöttünk megköszönni, s a legtisztább polgári érzettel kérünk, hogy többé állandóan ne hagyj el hazánkat, Pestet. Csodálhatnak, tömjénezhetnek máshol jobban, de oly igazán sehol és soha nem fognának szeretni. Hazád, Pest bírni óhajt. Mondd tehát, hogy nem fogod elhagyni! Isten engedje, hogy sokáig, igen sokáig bírassunk!²⁰

16 *Franz Liszts Briefe gesammelt und herausgegeben von La Mara*, Vol. VI., Leipzig: Breitkopf & Härtel 1902, Nr. 258, 281–282.

17 Legáný: *Liszt Ferenc Magyarországon*, 72.

18 *Zenészeti Lapok* XI/17. (1871. február 12.), 271.

19 P. Eckhardt Mária: „A Zeneakadémia Liszt Ferenc leveleiben”. In: *A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola 100 éve*. Szerk. Ujfalussy József. Budapest: Zeneműkiadó, 1977, 25. Carolyne hercegnéhez írt egyik levelében Liszt szó szerint idézte a kinevezés szavait.

20 [Szerző nélk.:] „Fővárosi hírek”, *Fővárosi Lapok* VIII/49. (1871. március 1.), 227–228.

Matiné	Előadott zeneművek	Előadók
I. 1870. 11. 27	Raff: Szonáta	Reményi, Liszt
	Liszt: <i>Krisztus</i> oratórium, I/4.; 5.	Reményi, Liszt
II. 1870. 12. 04	Westmeyer: <i>Kaiserouverture</i>	Fayl, Liszt
	Schubert: C-dúr szimfónia, Scherzo	Reményi, Liszt
	Volkmann: <i>Händel-variációk</i> (2 zongorára)	Thern Lajos, Thern Vilmos
	Liszt: Benedictus a <i>Magyar koronázási miséből</i>	Reményi, Liszt
	Liszt: <i>Mazeppa</i>	Thern Lajos, Liszt
III. 1870. 12. 11	Schumann: <i>Zongoraverseny</i>	Stettner, Liszt
	Liszt: <i>137. zsoltár</i>	Kvassayné, Reményi, Liszt
	Liszt: <i>Prométheusz</i>	Thern Lajos, Liszt
IV. 1870. 12. 18	Schubert: C-dúr szimfónia, Scherzo	Reményi, Liszt
	Liszt: Benedictus a <i>Magyar koronázási miséből</i>	Reményi, Liszt
	Spohr: Hegedűduó	Reményi, Plotényi
	Liszt: zongoraművek	Janina
	Mosonyi: <i>Letésem a lantot</i>	Thaisz, Liszt
V. 1870. 12. 25.	Gobbi: Hegedű ábránd	Reményi, Liszt
	Mihalovich: Fantázia	Liszt
	Spohr: Hegedűduó	Reményi, Plotényi
	Bach: Fúga	Reményi
	Liszt: <i>Mefisztó-keringő</i>	Janina
	Chopin: Asz-dúr noktürn	Janina
	Liszt: <i>Tasso</i>	Janina, Liszt
VI. 1871. 01. 01.	[Korbay]: 2 dal	Korbay, Liszt
	?: zongoradarabok	Liszt
	Liszt: zongoradarabok	Liszt
VII. 1871. 01. 08.	Liszt: <i>Hősi sirató</i>	Plotényi, Liszt
	Liszt: Fantázia (?)	Juhász
	Liszt: <i>h-moll szonáta</i>	Freund
	Liszt: szimfonikus költemény	Thern Lajos, Liszt
VIII. 1871. 01. 15.	Beethoven: Szonáta, Op. 26	Liszt
	Chopin: Két mazurka	Liszt
	?: dal	Ernst, Liszt
	Liszt: Magyar rapszódia (Nr. 12?)	Reményi, Liszt

2. táblázat. A Liszt-matinék műsora

Matiné	Előadott zeneművek	Előadók
IX. 1871. 01. 22.	? : Hegedű-zongora duó	Spiller, Liszt
	Anton Servais: <i>Concert militaire</i>	Joseph és Franz Servais
	Liszt: Magyar rapszódia	Janina, Liszt
	Mihalovich: dal	Pauliné, Mihalovich
	Reményi: 2 dal	Bogisich [Liszt?]
	Liszt: <i>Ünnepi hangok</i>	Thern Lajos és Vilmos
X. 1871. 01. 29.	Chopin: <i>Szonáta gordonkára</i>	Joseph Servais, Liszt
	Volkman: b-moll zongorahármas	Reményi, J. Servais, Liszt
XI. 1871. 02. 26.	Joachim: <i>Hegedűverseny</i> , 1. tétel	Plotényi, Liszt
	? : zongoradarab(ok)	Steinacker
	? : zongoradarab(ok)	Altschul
	Liszt: <i>Hexameron</i>	Thern Lajos és Vilmos
XII. 1871. 03. 05.	Liszt: <i>Krisztus oratórium</i> , I/4., 5.	Reményi, Liszt
	Chopin: g-moll ballada	Janina
	Liszt: Esz-dúr zongoraverseny	Janina, Liszt
XIII. 1871. 03. 12.	Goldmark: Szvit	Spiller, Morgenstern
	Schubert: <i>Aufenthalt</i>	Wenckheim, Liszt
	Schumann: <i>Du bist wie eine Blume</i>	Wenckheim, Liszt
	Liszt: <i>Tasso</i>	Janina, Liszt
	[Liszt?]: 2 dal	Wenckheim, Liszt
	Liszt: <i>Mefisztó-keringő</i>	Janina
XIV. 1871. 03. 19.	Liszt: ?	Reményi, Janina
	Liszt: dalok	Pauli, Liszt
	Schubert: <i>Die Allmacht</i>	Bogisich, Liszt
	Liszt: Magyar rapszódia	Liszt
	Liszt: <i>Hunok csatája</i>	Thern Lajos és Vilmos

(a 2. táblázat folytatása)

A magyarul elhangzott köszöntő beszéd után hangos éljenzés következett. Ezután Liszt németül nagyjából ezeket mondta:

Bár a magyar nyelvben nem vagyok még egészen jártas [...], azt hiszem, mégis megértettem, hogy önök, uraim, ama rám nézve igen megtisztelő óhajtást fejezték ki, hogy erőmet itt a hazában, Pesten érvényesítsem. Noha közel járok a hatvanhoz, erőm még nincsen megtörve, az én mozgékony életemnek nem lehetne jobb zárköve, mint ha annak maradványát azzal végezhetném, hogy itt, a szeretett hazában hasznosan szolgáljam a művészetet. Köszönöm, uraim, újra, engemet annyira megtisztelő kívánatukat!²¹

21 Uott, 228.

Liszt március 19-én tartotta utolsó matinéját. Egy hónappal később, április 22-én távozott Bécsbe.

Miért szervezett Liszt matinéhangversenyeket a belvárosi plébánián? Azt gondolhatnánk, hogy ezzel a város zenei életébe akart bekapcsolódni. De ha ezt akarta volna, akkor nyilvános hangversenyeket szervezett volna, ahol több százan hallhatták volna, és nem házi hangversenyeket, ahol az volt a fontos, hogy ismerősök jelenjenek meg, lehetőleg korlátozott számban. Liszt szándékának a kulcsát Vadnai leírásaiban vélem megtalálni. Amikor szűk baráti körnek zongorázott, Liszt teljes önátadással tudott játszani, teljesen fel tudott oldódni a zenében. Erre nem volt képes egy nagy létszámú, idegenekből álló közönség előtt.

Hajlamosak vagyunk azt hinni, hogy a zeneszerzői hivatására összpontosító Liszt, aki a zeneszerzői státusz kedvéért lemondott a zongoraművészi pályáról, már nem szeretett igazán zongorázni. De a belvárosi matinék ennek épp az ellenkezőjét mutatják.

A pályakezdő Liszt, aki zenei pályafutását tervezve mérlegelte a zongoraművészi és zeneszerzői karriert, megható szavakkal ecsetelte egyik írásában a zongora iránti szeretetét.

Ön nem tudja, hogy a zongorázás feladásáról beszélni számomra a gyász napja volna, mely megfosztana attól a fénytől, mely egész ifjúkoromat beragyogta s attól elválaszthatatlanná lett. A zongora számomra ugyanazt jelenti, mint a tengerész számára a hajója, az arab számára a lova, nem, több annál, máig a zongora jelentette önmagamát, nyelvemét, életemet.²²

Azt gondolom, hogy Liszt hatvanéves korában még mindig úgy szerette zongoráját, mint tengerész a hajóját és arab a paripáját. A zongoránál volt otthon, különösen akkor, ha maga körül kedves, ismerős arcokat láthatott, akik hozzá hasonlóan szenvedélyesen szerették a zenét, és akik számára, ugyanúgy, mint neki, boldogság volt elmerülni a zene varázslatában.

A belvárosi plébánián Liszt semmi különöst nem akart elérni a matinéhangversenyeivel: csak otthon akarta érezni magát a városban, amely bizonyos mértékig már az otthonává vált.

22 Alan Walker: *Liszt Ferenc, 1.: A virtuóz évek 1811–1847*. Budapest: Editio Musica, 2003, 310.

IRODALOMJEGYZÉK

- Fővárosi Lapok* VII/276. (1870. december 13.), 1230.
Fővárosi Lapok VII/282. (1870. december 20.), 1255.
Franz Liszts Briefe gesammelt und herausgegeben von La Mara, Vol. VI., Leipzig: Breitkopf & Härtel 1902.
Komárik Dénes: „Feszli Frigyes ismeretlen műve”. *Művészettörténeti Értesítő* XXI/3. (1972), 244–248.
Legány Dezső: *Liszt Ferenc Magyarországon 1869–1873*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976.
Liszt Ferenc levelei báró Augusz Antalhoz 1846–1878. Szerk. Csapó Vilmos. Budapest: Kilián Frigyes utóda, 1911.
P. Eckhardt Mária: „A Zeneakadémia Liszt Ferenc leveleiben”. In: *A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola 100 éve*. Szerk. Ujfalussy József. Zeneműkiadó, 1977, 25.
Walker, Alan: *Liszt Ferenc, 1.: A virtuóz évek 1811–1847*. Budapest: Editio Musica, 2003, 310.
Zenészeti Lapok XI/10. (1870. december 25.), 158–159.
Zenészeti Lapok XI/11. (1871. január 1.), 178.
Zenészeti Lapok XI/17. (1871. február 12.), 271.
[Szerző nélk.:] „Napihírek és események”, *Budapesti Hírlap* IV/24. (1856. január 29.), [3.]
VK.: „Liszt első zeneregélye”, *Fővárosi Lapok* VII/265. (1870. november 29.), 1181.
[Szerző nélk.:] „Fővárosi hírek”, *Fővárosi Lapok* VIII/49. (1871. március 1.), 227–228.
VK.: „Liszt Ferenc zeneregélye (A második vasárnap)”, *Fővárosi Lapok* VII/271. (1870. december 6.), 1204–1205.
„Matinée Liszt Ferencnél”, *Zenészeti Lapok* XI/11. (1871. január 1.), 174–175.

ABSTRACT

ÁGNES WATZATKA

THE MATINEE CONCERTS OF FRANZ LISZT IN THE SALON OF THE INNER-CITY PRESBYTERY

Between November 1870 and March 1871, Ferenc Liszt gave fourteen matinee concerts in the salon of the inner-city presbytery in Budapest. These were special events in the Hungarian capital. Liszt intended the matinee concerts to be a means of bringing together people from different social groups in the city: aristocrats, politicians, intellectuals, artists, through a common interest in good music.

This article introduces the artists who took part in these concerts: besides Ede Reményi, Olga Janina and Franz Servais, many young pianists and some remarkable singers. It also presents the repertoire, in which we find several important compositions by Liszt: transcriptions of his symphonic poems for two pianos; great piano pieces such as the Piano Sonata in B Minor or the *Mephisto Waltz*; vocal pieces such as the 137th Psalm and several songs.

Quoting from the contemporary press, the article gives vivid descriptions of Liszt's fascinating piano playing, his original and attractive personality. The presbytery, a beautiful neo-Gothic building that was demolished at the end of the 19th century, is also described in detail.

In this period, after the Compromise of 1867, new cultural institutions were established. Liszt's presence in the Hungarian capital gave urgency to the establishment of a music academy. As Liszt's presence in Hungary was very much desired, especially as the president and a professor of the music academy to be founded, Liszt was appointed Court Counsellor with an annual income that ensured him a comfortable life in Pest.

Thus Liszt's matinee concerts were not only special musical events, but also marked the beginning of Liszt's fruitful activity in Hungary for years to come.

Ágnes Watzatka studied musicology, church music, and theology. She has been a research associate at the Liszt Ferenc Memorial Museum and Research Centre since 1992. She regularly participates in national and international conferences and has been awarded several international research fellowships. Her two main research interests are the life and work of Ferenc Liszt and church music and hymnology in the 18th and 19th centuries. She has published two books and numerous musicological papers, including encyclopedia entries in the MGG Lexicon. She is working on her doctoral thesis "Plainchant Melodies in the Workshop of Franz Liszt" at the Doctoral School of the University of Arts in Graz. She is expected to receive her PhD degree in 2024.

Heidy Zimmermann

BESZÁMOLÓK ÉS SEJTÉSEK KYLWIRIÁRÓL*

ÖSSZEFOGLALÁS

A „Kylwiria” hívószót Ligeti a 70-es évektől kezdve emlegette újra meg újra. Eleinte csupán annak az operának a munkacíme volt, amely végül a *Le Grand Macabre*-ban öltött testet. Gyermekkorának képzeletbeli országáról Ligeti részleteket is elárult: bepillantást engedett az ország színes térképeibe, és hangsúlyozta gyermekkori fantáziavilágának fontosságát. A tanulmány feltárja ennek a „magánmitológiának” a dimenzióit, valamint a zeneszerző alkotó gondolkodására és munkásságára gyakorolt hatását. Példákat közöl abból az 1950-ben keletkezett, több mint 70 oldalas füzetből, amely mindezt dokumentálja, és megvizsgálja annak sajátosságait.

Kulcsszavak: Ligeti György, Ligeti Vera, utópia, kreativitás, gyermekkori emlékek

A Ligeti-kutatók körében a „Kylwiria” szó afféle titkos kód, jelszó, amellyel azonosítják magukat. Kylwiria, amely eredetileg Ligeti gyermekkori képzeletbeli országának neve volt, olyan jelenség, amelynek létezése különös módon cseppfolyós: a szóbeli mítosz és az archeológiai megalapozottság között ingadozik. Ennek a legendás szóeleménynek már az írásmódja is távol áll az egyértelműségtől, és könnyen zavarba jövünk, ha le kell írunk. Idősebb korában Ligeti szívesen számolt be a gyermekkorában elképzelt országról, képeket is nyilvánosságra hozott róla, jellegét és szervezetét is leírta – hol utalások formájában, hol pedig nagyon konkrétan. Amikor így tett, akkor egy művész mítoszt ápolta, egy olyan mítoszt, amelynek nem csupán életrajzi szempontból van jelentősége, de Ligeti alapvető munkamódszerében és gondolkodásmódjában, sőt magában a zeneszerzői tevékenységében is megnyilvánul. Ebben az írásban Kylwiria sajátosságait vizsgálom meg a szóbeli és az írott hagyomány tükrében, az eredetelig visszanyúlva, és rámutatva bizonyos jellegzetességekre. Ennek során ki fog derülni, hogy Kylwiria világának háromféle megnyilvánulása különböztethető meg: Kylwiria mint képzeletbeli gyermekkori világ, mint annak 1950-es budapesti rekonstrukciója és

* A BTK Zenetudományi Intézet és a bécsi Universitat für Musik und Darstellende Kunst Zenetudományi Intézete Ligeti György születésének századik evfordulója alkalmából *Kylwiria and Other Explorations* címmel, a bázeli Paul Sacher Alapítvánnyal és a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társasággal együttműködve rendezett nemzetközi konferenciáján 2023. május 10-én a bécsi Universitat für Musik und Darstellende Kunst Joseph Haydn-termében tartott előadás írott változata. Angol nyelven megjelent: *Studia Musicologica* 64/1–2. (June 2023).

mint az 1960-as évek második felének operaprojektje. Mindegyik megnyilvánulásnak megvannak a jellegzetességei; változó perspektíváik átfedik egymást és keverednek egymással.

Ligeti csak 70 éves kora körül kezdett el nyilvánosan és bizonyos részletekbe is belebocsátkozva beszámolni Kylwiria országáról. A szigetország topográfiai térképét Wolfgang Burde monográfiájához is rendelkezésre bocsátotta. Ez a fekete-fehér térkép a felirata szerint „a leírásnak a háborút követően, emlékezetből történő felidézése”.¹ Szemléletes példával szolgál egy portréfilm is ugyanabból az időszakból:

Kilwiria était un pays surréel, impossible. Peut-être il y a seulement des nuages, peut-être seulement des lumières, des monstres. J'ai dessiné beaucoup de cartes, des villes, des régions, des îles. J'ai inventé une langue kylvirienne, j'ai inventé toute une société utopique. C'est le paradis du peuple, c'est quelque chose qui n'existe pas. C'est un peu un paradis, mais un paradis qui ne fonctionne pas. C'est un peu aussi un symbole des anciens pays de l'est de l'Europe.²

1. Kylwiria nyomában

1996-ban egy eléggé rangos kiadványban³ megjelent három négyszínynyomású Kylwiria-térkép, ezt követően pedig programfüzetekben és újságcikkekben is feltűntek részleteik. A képek kommentárjai szóbeli beszámolókon és két olyan önéletrajzi interjún alapulnak, amelyek már az 1970-es években említést tettek Kylwiriáról. A „Gyermek- és ifjúkori zenei emlékek” című írásában (1973) Ligeti beszámol gyermekkori „meneküléséről a fantáziálásba”, a hatalmas várostérképekről és a kylwirii nyelv grammatikájáról, ami kiváltotta édesapja kritikáját.⁴ 1978-ban a *Le grand macabre* című operával kapcsolatban így fogalmaz: „Kylwiria gyerekkorom képzeletbeli országa volt, az ábrándok helye, az én 'magánmitológiam'”.⁵ Ezzel szemben sem ezekben a visszaemlékezéseiben, sem a korábbiakban

-
- 1 Valószínűleg ez volt Kylwiria térképének első publikált változata. Ld. Wolfgang Burde: *György Ligeti. Eine Monographie*. Zürich: Atlantis, 1993.
 - 2 „Kylwiria szürreális, képtelen ország volt. Lehet, hogy csak felhők voltak benne, lehet, hogy csak fények, szörnyek. Sok térképet rajzoltam a városokról, a vidékekről, a szigetekről. Kitaláltam egy kylwirii nyelvet, egy egész utópisztikus társadalmat. Ez a nép paradicsoma volt, valami nem létező. Egy kicsit paradicsom, de olyan, amelyik nem működik. És egy kicsit a régi kelet-európai országokat szimbolizálta.” *György Ligeti*. Michel Follin–Judith Kele–Arnaud de Mézamat dokumentumfilmje, La Sept stb. 1993 (archív kópia: Paul Paul Sacher Stiftung, Basel, Ligeti György-gyűjtemény, a továbbiakban: CH-Bps GLC).
 - 3 Constantin Floros: *György Ligeti. Jenseits von Moderne und Postmoderne*. Wien: Lafitte, 1996. Floros a Ligeti Vera tulajdonában levő eredetire hivatkozik az illusztrációk forrásaként, évszám megjelölése nélkül.
 - 4 Ligeti György: „Gyermek- és ifjúkori zenei emlékek”. In: *Ligeti György válogatott írásai*. Vál. és ford. Kerékfy Márton. Budapest: Rózsavölgyi, 2010, 11–17., ide: 14.
 - 5 Uő: *A Grand Macabre keletkezéséről*, uott, 414–417., ide: 414.

vagy a későbbiekben nem tesz említést arról a történeti dokumentumról, amelyből a színes térképek származnak, és amely képzeletének hitelesített forrása. Ez meghatározó jelentőségű forrás, vagy nevezhetjük olyan kévének is, amelyben a gyermekkori fantáziák és a későbbi évek emlékei kötődnek össze. Ez a dokumentum mindmáig Ligeti Vera birtokában van.

A Ligeti-irodalomban jártas kutatók tisztában vannak azzal, hogy a „Kylwiria” kifejezés már korábban, az 1960-as évek végén felbukkan egy operaterv munka-címeként. Ove Nordwall, aki kezdettől fogva Ligeti-publicista volt, egy készülő-félben levő, nagyszabású, „Kylwiria” munkacímű operát említ 1968-as monográfiájának műjegyzékében.⁶ A Kylwiria operatervként éveken át napirenden maradt, és rejtélyes, félig nyilvános jelleget öltött a levelekben és a feljegyzésekben, mindannyiszor a gyermekkorra utalva. De Ligeti az *Aventures* és a *Nouvelles aventures* zenei színházi kifejezőeszközeivel kapcsolatban is olyan librettót képzelt el, amely egy általa összeállított képzeletbeli nyelven íródott, és absztrakt jelenetek és cselekménytöredékek labirintusának alapjául szolgál.⁷ Az egykor oly sűrűn benépesített ország így elérhetetlen távolságba került, egyszersem pedig titkos névvé lett, amint egy ezekből az évekből származó feljegyzés mutatja:

KYLWYRIA

KYLWIRIA

KYLWYRIA

talán jobb

KILWYRIA

KYLWIRIA

Das Land Kylwiria liegt in unbestimmter Entfernung. ~~Zwischen Als Kind Als Volksschüler~~ (in meiner Volksschulalter/Zeit) lebte ich eine Weile lang ~~in ihrer (seiner) Hauptstadt~~ da (~~dort~~), und trotz Minderjährigkeit genoss ich volle „Bürgerrechte“. Heutzutage ist es [nunmehr] (~~äusserst~~) schwierig (geworden), dorthin zu gelangen, und über den (das) Schicksal des Landes und seiner Einwohner (Bevölkerung) ~~hat man allzu spärliche Kenntnisse (Erfahrungen) oder~~: ist [nunmehr] [nichts] (kaum) ~~Weiteres Näheres zu erfahren~~.⁸

Ez a dokumentum két szempontból figyelemre méltó: Ligeti ebben a két mondatban az országot hétköznapi és absztrakt szempontból is megpróbálja behatárolni, ugyanakkor minden egyes szót gondosan mérlegel. Kylwiria egyfelől

6 „24. Helaftonsopera (1968–70 under arbete); arbetstitel ‘Kylwiria’ beståld 1965 av Kungl. Teatern, Stockholm”. In: Ove Nordwall (ed.): *Ligeti-dokument. Brev, Skizzer, Partitur, Kommentarer, Om musikteater, Om musikalsk form, Verklister*. Stockholm: Norstedt & Söners, 1968, 309.

7 Ld. Ove Nordwall: *György Ligeti. Eine Monographie*. Mainz: Schott, 1971, 52.; továbbá Ursula Stürzbecher: *Werkstattgespräche mit Komponisten*. Köln: Gerig, 1971, 43.

8 „Kylwiria országa meghatározatlan távolságra fekszik. Kiskorúsként ellenére teljes „polgárjogot” élveztem. Ma már csak nehezen lehet oda eljutni, és az országnak és lakóinak sorsáról immár semmi közelebbit nem lehet tudni.” Ligeti: „Kylwiria”, feljegyzés egy reklámlevél hátoldalán, 1962. december 6-án (CH-Bps GLC). Faksimiléjét ld. itt: Dalos Anna-Kerékfy Márton-Heidy Zimmermann (közr.): *Ligeti-labirintus. Barangolás Ligeti György életművében*. Basel-Budapest: Paul Sacher Alapítvány-BTK Zenetudományi Intézet, 2024, 25. Háromféle írásmód („Kylwiria,” „Kylwryra,” „Kylwiria”) fordul elő a *Lontano* (1967) szóbeli vázlatában, a számitásba vett két tucat címötletben is. (Ligeti: *Lontano*, CH-Bps GLC).

hamar továtúnó, idealisztikus gyermekkori lakóhelyként jelenik meg, „a polgárjogok teljességével”; másfelől pedig olyan vidékként, amely idővel teljesen elérhetetlenné vált, és további sorsáról lehetetlen bármit is megtudni. Ennek az okai tisztázatlanok maradnak. Ezen a meghatározási kísérleten túl Ligeti kialakítja a maga számára szóleleményének végleges írásmódját – feltehetően az operája címadására is tekintettel. A „w” és „v”, illetve „y” és „i” közötti hezitálás után a bekarikázott Kylwiria alak mellett döntött, és a későbbiekben is ezt használta.

1968 augusztusa és 1971 februárja között Ligeti rendszeresen beszámolt bizalmasának, Nordwallnak az operaprojekt munkálatainak előrehaladásáról. Egy 1968 nyarán írt levelében különösen konkrét információval szolgál arról, hogy gondolatai a gyermekkori képzeletvilágából erednek:

Kylwiria: ez egy pszeudomitológiai csodavilág, nem is létezik, talán egy sziget az Antarktisz helyén, miután vulkánkitörések az összes jeget és havat elolvastották, és a helyükön buja szigetvilág jött létre, ezenkívül a Föld tengelye már annyira elmozdult, hogy a Déli-sark valahol az Indiai-óceánban található, így Kylwiria éghajlata szinte szubtrópusinak nevezhető, amely Gran Canaria és Nassau helyett ajánlható a turistáknak. De azt nem tudom, hogy Kylwiria megmarad-e címként, [bár] a cselekmény ott játszódik ... a „munkacím” egyelőre Kylwiria.⁹

1968 szeptemberében Ligeti tájékoztatta a munkacímről Göran Gentelét, a stockholmi Királyi Svéd Operaház intendánsát, a következő év júniusában pedig kiadója, a Schott Verlag szerkesztőjét is.¹⁰ Ugyancsak ekkortájt (egy görögországi megrendelés kapcsán, amelynek „természetesen nem tett eleget”) azt hangsúlyozta, hogy „nem akarom, hogy közöm legyen bármifajta diktatúrához. ... Egyébként, és komolyan: Kylwiria NEM totalitárius ország. Egyszerűen álom- (és rémálom-) ország, de nem diktatúra.”¹¹

Az operaterv megtartotta a Kylwiria címet, annak ellenére, hogy az Oidipusz-motívum került a középpontba, ami 1971-től egy terjedelmes szöveggönyvben testesült meg.¹² Akkoriban Ligeti, Harald Kaufmannal karöltve, kissé merészen egy könyv megírását fontolgatta Kylwiriáról. A könyvnek az opera bemuta-

9 „Kylwiria: das ist eine pseudomithologische Wunderwelt, sie existiert nicht, vielleicht eine Insel an Stelle der Antarktis, nachdem vulkanische Eruptionen alles Eis und Schnee geschmolzen haben und eine üppige Inselwelt dort entstand, ausserdem hat sich die Achse der Erde sowieso schon verlagert, und der Südpol liegt irgendwo im indischen Ozean, und so hat Kylwiria ein fast subtropisch zu nennendes Klima, empfehlenswert für Touristen statt Gran Canaria oder Nassau. Aber ich weiss nicht, ob Kylwiria als Titel bleibt, die Geschehnisse werden sich dort abspielen ... und als 'Arbeits-titel' ist vorläufig Kylwiria.” Ligeti levele Ove Nordwallhoz, 1968. augusztus 12–13. (CH-Bps GLC).

10 Ligeti Klaus Schöllnek (Schott) írt hivatalos feljegyzése, 1969. június 24. (CH-Bps GLC).

11 „Mit keiner Art Diktatur will ich zu tun haben. ... Übrigens, und nicht im Spass: Kylwiria ist KEIN totalitäres Land. Es ist einfach Traum-Land, (auch Alptraum-), doch keine Diktatur.” Ligeti levele Ove Nordwallhoz, 1968. szeptember 24. (CH-Bps GLC).

12 Az opera előtörténetére vonatkozóan ld. Heidy Zimmermann: „From Kylwiria to Breughelland. Concepts and Preliminary Stages on the Way to *Le Grand Macabre*”. In: *Thanatos in Contemporary Music. From the Tragic to the Grotesque*. Ed. by Bianca Tiplea Temeş–Hermann Danuser. Cluj-Napoca: MediaMusica, 2022, 239–268.

tójával egy időben kellett volna megjelennie; ez tartalmazta volna a librettót, egy zenetörténész tanulmányát, és színpadi fotók is lettek volna benne.¹³ Kaufmann váratlan halála és az operaprojekt elakadása azonban megghiúsította a tervet.

Az operával, illetve az Oidipusz-szöveggel kapcsolatos korai feljegyzések szórványosan tartalmaznak olyan meghatározó kifejezéseket és dramaturgiai elképzeléseket, amelyek összhangban látszanak lenni Kylwiria világának körvonaláival. Abszurd módon eltúlzott mindennapi szituációkról vagy labirintusokban folyó vad hajszákról van szó, de találkozunk véres horrorjelenetekkel és levágott testrészek anatómiai balettjével is – mindez groteszk szélsőségességgel, álom- vagy rémlátomásszerűen, szürreálisan (ld. a fentebb idézett filminterjúban említett „szörnyeket”). A librettó nyelve különféle nem fogalmi nyelveken alapul: a beszéd „nonszensz” vagy „makaróni” jellegű, ilyen a hibás latin, amelyet például a *Le Grand Macabre* „Dies irae”-jében használnak, de a Kylwiria számára kitalált nyelvben is megjelenik.¹⁴

Mindezekkel szemben a Kylwiria-terv zeneileg teljesen körvonalazatlan. Mind- eddig összesen egyetlen olyan részlet került elő, amely hangokra vonatkozik. Ez az éppen akkor befejezett *Tíz darab fúvósötösre* (1968) című kompozícióval kapcsolatos, azon belül a 8. és a 9. tétel közötti, erősen meghúzott átvezetéssel: „A kürt búcsúzása után a pikoló éles, cisztoszkópos vizsgálata következik (így kezdődik majd a Kylwiria)”.¹⁵ Ez az allúzió – amely újabb példája Ligeti szemléletes metaforáinak – nem több rövid felvillanásnál, amely még erőteljesebben tudatosítja a Kylwiria-operát körülvevő néma sötétséget. A „Kylwiria” munkacím mögött rejlő kevéske hangtól addig a következtetésig, hogy a *Le Grand Macabre* megvalósításához valamilyen konzisztens cselekményre van szükség, még hosszú út vezetett. Mint a Ligeti munkafolyamatát kísérő sok más szóbeli utalás esetében, nem tudjuk felmérni azokat az asszociációkat, amelyekre a sietősen odavetett kulcsszavak utalhattak, és azt sem, hogy a létező zenei vázlatok milyen képzeletbeli terekre vonatkozhatnak. Mindazonáltal továbbra is figyelemre méltó, hogy egy egész estét betöltő opera gondolata Ligeti gyermekkorának képzeletbeli országából sarjadt ki.

Országának első átfogó leírását Ligeti egy kései önéletrajzi beszámolóban, a Kyoto-díj 2001-es átvétele alkalmából mondott beszédében osztotta meg a nyilvánossággal:

Részletes térképeket készítettem egy nem létező országról és annak városairól, tanulmányokat írtam a társadalmi berendezkedéséről és hegyeinek geológiai jellemzőiről, a sivatagjairól és a folyóiról, valamint kitaláltam egy teljes mértékben „logikus” nyelvet, amelynek a nyelvtanát is pontosan kidolgoztam. A jogrendszer és a társadalmi struk-

13 Ld. Ligeti 1970. február 13-án Harald Kaufmannhoz írott levelét: Harald Kaufmann: *Von innen und außen. Schriften über Musik, Musikleben und Ästhetik*. Ed. Werner Grünzweig–Gottfried Krieger. Hofheim: Wolke, 1993, 254.

14 Ld. Zimmermann: *From Kylwiria to Breughelland*, 252.

15 „Nach diesem Horn-Abschied dann die schrille Cystoskopische Untersuchung mit Piccolo (so wird Kylwiria beginnen).” Ligeti levele Ove Nordwallhoz, 1969. január 4. (CH-Bps GLC).

túra teljesen liberális és abszolút igazságos volt. A betegségről és a halálról nem gondolkodtam. A városokban nem voltak sem orvosok, sem kórházak, sem pedig temetők. Egyfajta „tejjel-mézzel folyó ország” volt ez – kormányzat, pénz és bűnözés nélkül. De nem egy meseország, inkább egy látszólag racionális, magasan civilizált világ, ahol tökéletesen zajlik a mindennapi élet. Sehol sem voltak hibák, megoldandó problémák. Voltak persze iskolák, de unalmas házi feladatok nem, és az egész lakosság tudományral és művészettel foglalkozott. Senkinek sem kellett dolgoznia, mert mindent gépek állítottak elő és azok is szabályozták. A gépeket nem kellett megjavítani, a lakásokat pedig nem kellett takarítani.

Ötéves koromtól kezdve, azaz öcsém születésétől fogva foglalkoztam ezzel az utópiával. Tizennégy évesen egyszerre fordultam a szerves kémia és a zeneszerzés felé, a képzeletbeli ország pedig lassanként eltűnt.¹⁶

Ezt a beszámolót megerősíti az ugyanebben az évben adott utolsó jelentős interjú egy hosszú részlete. Mindkét szövegben megjelenik az összes különböző szempont, egyesek nagyobb részletességgel, mások azonos vagy alig eltérő megfogalmazásban.¹⁷ Nyilvánvaló, hogy az évtizedek múlásával az emlékezet kiegyengette a cselekmény körvonalait, és interpretatív patinával vonta be. Ligeti narratívája újra meg újra szembesíti a gyermek fantáziáját édesapja fenntartásaival és saját később kialakuló természettudományos érdeklődésével, miközben ezzel egy időben egy utópia szisztematikus kibontásaként értelmezi. Az, hogy a betegség és a halál, az orvosok és kórházak hirtelen oly fontossá válnak, a pillanatnyi élethelyzetet tükrözheti vissza. Ami azonban itt elsőrendűen fontos és új mozzanat, az annak a feltárása, hogy a képzeletbeli ország öt éves korában, tehát öccse, Gábor megszületésének idején kezdte el foglalkoztatni.

Az ekkoriban készített várostérképek visszavonhatatlanul elvesztek, az ország leírásait pedig nem vetette papírra, csupán megeremtőjük tudatában léteztek. Ligeti Vera azonban megosztja személyes emlékét arról a dokumentumról, amely megerősíti Ligeti gyermekkori fantáziavilágát. Egy üdvözlő levélről van szó, amelyet 1931-ben édesanyja kívánságának eleget téve fogalmazott újszülött unokatestvérének, Máriának. Ebben nyolc évesen valami ilyesmit írt: „Kedves Éva” (ugyanis úgy tudta, hogy az unokatestvérét így hívják), „örülök, hogy megszületted. De jobban szeretném, ha Erzsinek hívnának. Van egy országom, ami a Déli Sarkon fekszik (itt megadta a pontos földrajzi szélességet stb.). Ha később szeretnél róla többet megtudni, szívesen mesélek róla.”¹⁸

Nem látszik képtelenségnek az a feltételezés, hogy az 1950-es Kylwiria-jegyzet-füzet úgynevezett „rekonstrukciója” összefügg ezzel a rövid levéllel, Ligeti Vera ugyanis úgy emlékszik, hogy látta ezt a levelet 1950-ben, amikor az említett unokatestvér együtt lakott vele (Verával) Budapesten. Mária (sz. 1931), Ligeti legfiatalabb nagybátyjának, Istvánnak a leánya, a háború után Ligeti édesanyjával,

16 Ligeti: „Tudomány, zene és politika között”. In: *Ligeti György válogatott írásai*, 29–42., ide: 29–30.

17 „Träumen Sie in Farbe?” *György Ligeti im Gespräch mit Eckhard Roelcke*. Wien: Zsolnay, 2003, 20–21. Ez a beszélgetés 2001 júniusában és 2002 októberében zajlott.

18 Ligeti Vera személyes közlése, 2022. október 23.

Ilonával Kolozsváron maradt, miután a szüleit a nyilasok meggyilkolták. Amikor Ligeti 1949-ben – útban Bukarest felé, ahol egy kutatóprogramban vett részt – Kolozsvárra érkezett, Mária éppen leérettségizett, és ezért azt javasolta neki, hogy költözzön Verához Budapestre. Ez meg is történt, Mária orvosi egyetemre járt Budapesten, és Veránál és az ő édesanyjánál lakott. Ott a két fiatal lány együtt nézte át a Kolozsvárról elhozott iratokat, köztük Ligeti gyermekkori levelét, amely ma már sajnos elveszettnek tekinthető.¹⁹

2. Az 1950-es jegyzetfüzet

Az 1950-es Kylviria-jegyzetfüzet, amelyet részletesebben vizsgálni fogok, Ligeti ajándéka volt Vera 20. születésnapjára (1950. július 4-re), és ma is az ő tulajdonában van. A nyolcadrét füzet 77 magyarul írt oldalt és számos illusztrációt tartalmaz.²⁰ Ha Vera állítása, hogy Ligeti a teljes szöveget egyetlen éjszaka alatt írta,²¹ esetleg drámai túlzás is, valami lényegeset mégis jelez. Amit Ligeti itt papírra vetett, nem tükröz sem irodalmi ambíciót, sem pedig az átfogó tárgyalás igényét.

Ehelyett a „Kilviria és lakóinak életkörülményei”-ről szóló beszámoló azzal a felvilágosítással kezdődik, hogy a szöveg „nem rendszeres leírás”,²² és hogy csak „csupán igen kis részét tartalmazza a Kilviriaról való ismereteknek. Teljességre terjedelmének korlátozottsága folytán nem törekedhet és így megelégszik azzal, hogy némi tájékoztatást nyújtson.”²³ Mindenekelőtt pedig ennek a képzeletbeli országnak a leírása – a maga bensőséges ajánlásával – egy személyes szférát tár fel, de úgy, hogy eközben az önirónia révén el is távolítja magát tőle. A tartalomjegyzék álszisztematikus áttekintést ad a nyolc fejezetről, illetve a kartográfiai illusztrációkról (*1. faksimile az 54. oldalon*). A szöveg ehhez igazodik, de közben szövevényes kitérőket tesz.

Az ország létrejötte egy mitologikus elbeszélésbe van ágyazva, és erősen személyes szimbolikájú évszámokhoz kötődik. A kiindulópont Ligeti születési éve, 1923, amikor egy „nagy kataklizma” történt, a sarkok elmozdulásával, vulkánkitörésekkel és az antarktisi jég elolvadásával; mindez a szóban forgó terület eleinte megközelíthetetlené tette. Négy évvel később expedíciók indultak a terület felderítésére, amely – a Föld kontinenseinek elmozdulása következtében – szigetcsoporttá változott, enyhe éghajlattal és dús növényzettel. Az első expedíció 1927. június 11-én indult el, azon a napon, amely – feltehetőleg – egy nappal követte Gábor öccsének fogantatását, aki a következő évben, 1928. március 10-én

19 Ligeti Vera személyes közlése, 2023. április 20.

20 Dedikációja: „kizárólag Veronkái”. Mélységes hálával tartozom Ligeti Verának azért, hogy tanulmányozhattam ezt a dokumentumot. Köszönet jár Can Togaynak (Collegium Hungaricum Berlin) is azért, hogy megosztotta velem a szöveg német nyersfordítását.

21 Személyes közlés, 2023. április 20. Elképzelhető, hogy Vera akkor kérdezősködött erről az országról, amikor Ligeti 1950. június végén visszatért Budapestre.

22 Ligeti: Kylviria-jegyzetfüzet (Ligeti Vera magánarchívuma), 1.

23 Uott, 2.

KILVIRIA és lakóinak etnikailag
mémjei. Nem rendszeres leírás.

Ⓘ Kötet.

Tartalomjegyzék:

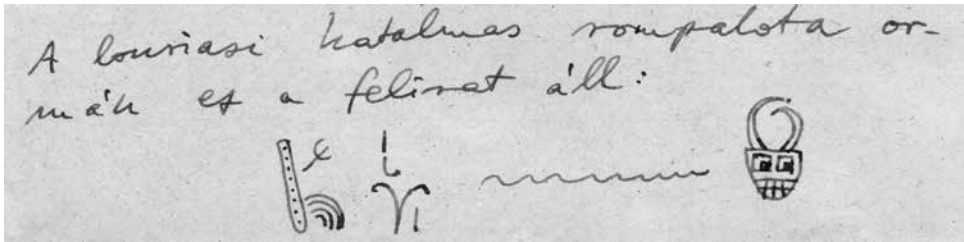
① JELEN LEÍRÁS	2.0.
② TÖRTÉNELEM	2.0.
③ HEGY ÉS VÍZRAJZ	11.0.
④ ÉGHADJLAT	11.0.
⑤ FÖLDTAN	11.0.
⑥ NÖVÉNY ÉS ÁLLATVILÁG	14.0.
⑦ KILVIRIA TÁJAINAK LEÍRÁSA	15.0.
Ⓐ Észak-Kilviria	15.0.
Ⓑ Központi Teregv.	36.0.
Ⓒ Dél-Kilviria	39.0.
Ⓓ A nyugati síkterület	65.0.
⑧ EMBERI TELEPÜLÉSEK (ültetvények)	73.0.

Térképelés jegyzéke:

1. Kilviria felfedezése	10.0.
2. Kilviria hegy és vízrajza	13.0.
3. Észak-Kilviria déli fele	23.0.
4. Városok, lakott területek	37.0.
5. A Jura-rendszer	54.0.
6. A Rames	57.0.
valamint több nyelvi és nyelvi nyelvi	

A B R A

kizárólag
VERONKA



2. faksimile. Ligeti György: Kylwiria-jegyzetfüzet, 5. (részlet, Ligeti Vera szíves engedélyével)

született meg.²⁴ Ez a teremtésmítosz természetesen nem Ligeti gyermekkori képzeletjátékának rekonstrukciója, hanem annak elmélyült pszichológiai interpretációja: tudat alatti menekülés egy ellentétes világba, válaszul életének egy drasztikus élményére. Ez megfelel Ligeti beszámolójának arról, hogy ötévesen egy Krúdy-kötettel visszavonult saját álmovilágába, a padlásra.²⁵

Az ország előtörténete 4-5000 évre tekint vissza, ami az ókori Egyiptoméhoz mérhető, és az emberi kultúra régészeti emlékeiben válik kézzelfoghatóvá. Az egyik expedíció tagjai egy palota romjai között hieroglifákkal írt feliratot találnak, amelyet az ország nevéként értelmeznek (2. faksimile). Az írásjegyekből a „Kilvir” nevet olvassák ki, amit a beszámoló írója filológiai kritikával illet. Szerinte „Semmi sem bizonyítja, hogy ez írást éppen ebben az irányban kellene olvasni s a jelek távoli emlékeztetése a latin betűkre külsődleges, véletlenszerű, valódi jelentésüket erőszakoltan félremagyarázó, mintha valaki pl. az orosz H-t hának, a П-t en-nek, az C-t cének, vagy az И-t szintén en-nek olvasná.”²⁶ Az ország neve történetesen az egész jegyzetfüzetben „Kilviria” formában szerepel; ez összhangban van azzal, hogy az „y” ugyanolyan ritkán fordul elő a kylwiriái szavakban, mint a románban vagy a latinban. Az „y” mellett tehát Ligeti csak később döntött, amint a korábban idézett, 60-as évekből származó feljegyzés is tanúsítja.²⁷

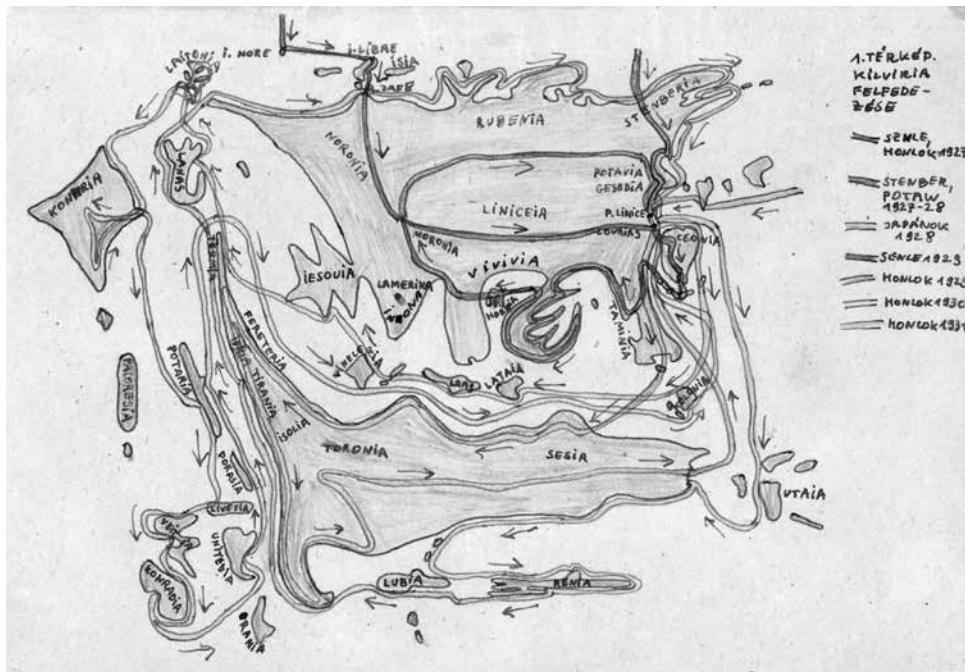
Az első térkép-illusztráció (3. faksimile az 56. oldalon) történelmi atlasz módjára ábrázolja Kylwiria északi irányból történő felfedezését. 1927 és 1931 között hét szakaszban zajlott a felfedezés, ezek egyike a „japánok” hódítási kísérlete volt. A támadások irányát pontosan, nyilakkal jelzi, a gyarmatosított területeket színes vonalakkal választja el egymástól. A további térképeket a felfedezések dokumentálására használja, és tudományos háttérű leírások tartoznak hozzájuk.

24 Uott, 2–3.

25 Várnai Péter: *Beszélgetések Ligeti Györggyel*. Budapest: Zeneműkiadó, 1979, 21.

26 Ligeti: Kylwiria-jegyzetfüzet, 5.

27 Ez ellentmond annak a magyarázatnak, amelyet – Ligeti Verára hivatkozva – Kurtág György idézett fel a barátjáról szóló nekrológban. Eszerint a „Kylwiria” név etimológiája különböző elemek kombinációja. Ötéves korában Ligeti látott egy moziplakátot, amely az „Egy anya kálváriája” című filmet hirdette. Megtetszett neki a „kálvária” szó, de az „Y”-t is szerette, így lett az ország neve „Kylwyrria”. Ld. Kurtág György: „Kylwyrria – Kálvária. Ligeti György emlékére”, *Holmi* 19/11. (2007. november), 1375–1383.

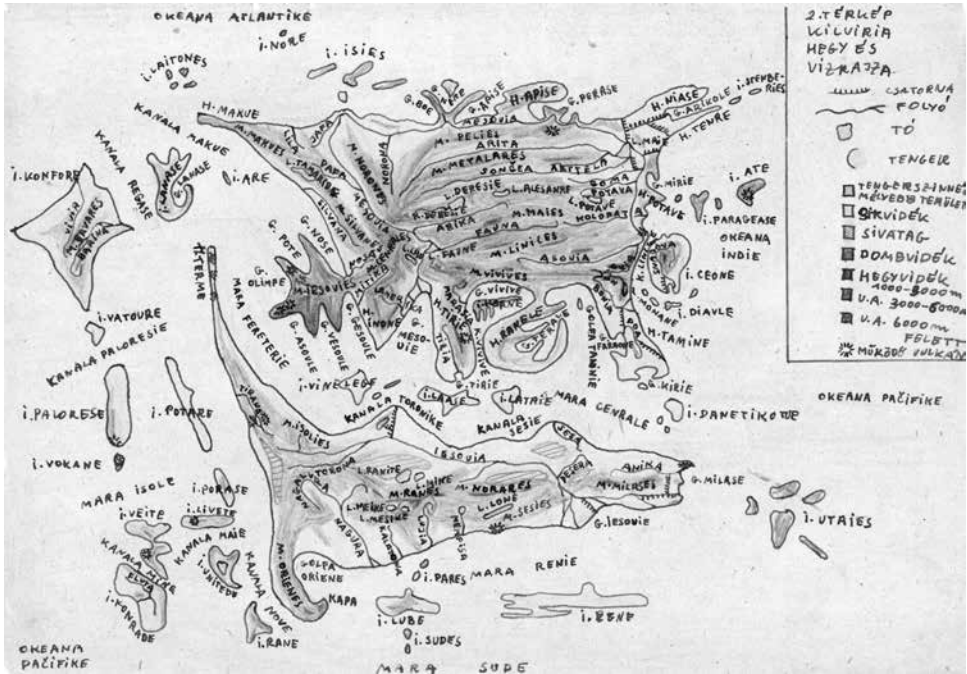


3. faksimile. Ligeti György: Kylviria-jegyzetfüzet, [10.], 1. térkép: „Kilviria felfedezése” (Ligeti Vera szíves engedélyével)

A második térkép (4. faksimile) a környező tengerek elhelyezkedését mutatja, amelyeknek az elrendeződése a Föld forgása miatt megváltozott („Mara Sude,” „Okeana Pačifike”, „Okeana Atlantike”). A nagyobb szigeteken számos folyó, tó és mesterséges csatorna található. A fő szárazföldön a síkságokat, sivatagokat és változó magasságú hegyláncokat színek különböztetik meg. Tekintélyes számú (*-gal jelölt) aktív tűzhányó is található a szigeteken szétszórva. Kylviria benépesítéséről a következőket olvashatjuk: „Seule és Honlok települöket hoztak Louriasba. Ezek javarészt tudósok voltak. Céljuk Kilviria további felkutatása, valamint a felfedezett területen egy új, igazságos rendben élő társadalom kialakítása volt. Elhatározták, hogy csak azt fogadják a települők közé, aki hajlandó ezirányban együttműködni. Fél év leforgása alatt több tízezer telepedtek le Louriasban.”²⁸ A népesség exponenciálisan nő, a tudomány és a technika ennek megfelelően fejlődik. Így például „energiaforrásul a nagymennyiségű vizierő elegendő [...] tele van völgyzáró gátakkal, vizierőművekkel. [...] Annyira bővében vannak az elektromosságnak, hogy a lakások fűtését is ezzel végzik (így, hogy csekély fűtésre van csupán szükség Július – Augusztus hónapokban).”²⁹ A felsorolt műszaki vívmányok mellett Kylviria csodálatos természeti jelenségekkel is rendelkezik, így egy

²⁸ Ligeti: Kylviria-jegyzetfüzet, 5.

²⁹ Uott, 12. és 14.



4. faksimile. Ligeti György: Kylwiria-jegyzetfüzet, [13.], 2. térkép: „Kilwiria hegy és vízrajza” (Ligeti Vera szíves engedélyével)

veszélyes higanytóval, vagy két, a képen is ábrázolt folyóval, amelyeket egy gigantikus gránitplató választ el egymástól, úgy, hogy az egyik a másik fölött folyik.³⁰

Amikor Kylwiria egyes régióiról van szó, akkor a szöveg mindig tárgyyszerű, informatív hangon indít, földrajzi, topográfiai és társadalmi-gazdasági jelenségeket tárgyal, majd himnikus szuperlatívuszokba torkollik. Stilisztikailag a józan és precíz elemzések és a rikító színekben kinyomtatott turistacsalogató kiadványok között váltakozik. Így az Észak-Kylwiria délkeleti részén található (az olasz csizmához hasonló) Taminia-félszigetről azt írja, hogy az északi vidékeknél jobban megközelíthető, és ezért igen sűrűn lakott terület. Emellett „Taminia vonzó erejét fokozta kellemes éghajlata: az északra falként húzódó hegyek megvédik a szelektől, riviéraszerű éghajlatot biztosítva. A félsziget déli, nagyobbik fele sík, kivéve a Kiria-öböl parti sziklát s a Poa folyó mentén emelkedő enyhe dombokat”.³¹ A félsziget nyugati partvidékén található

egész Kilwiria egyik legfestőibb tája (melegen ajánlható külföldi látogatók számára; útikönyvben két csillag jelölés), mert: a) a külső hegyvonulat nyílegyenes sziklafalként zuhan a tengerpartra, csodálatos kilátást nyitván a Bonia-deltára és Ceilonára, és két vonulat között fekszik Laga Monane („hegyi tó”), melynek hossza ködbevesző, s mely-

30 Uott, 27.

31 Uott, 15–16.

ből ered Kilviria leghosszabb és legbővebb vizű folyama a Mesovia; c) A belső magasabb hegység rendkívül változatos, karsztos, teli zuhogó patakokkal, vízesésekkel, barlangokkal (többek között a világ 5-ik legnagyobb cseppkőbarlangjával), stb., s még szebb kilátást nyújt, mint a külső; végül: d) Az itt nyaralás (saison Szeptembertől Májusig) minden kényelemmel teljes, mivel a tó 2 partján fekszik a világ s egyben Kilviria legnagyobb fürdőhelye, az egyszemélyben hegyi, tavi és tengeri üdülő, valamint gyógyfürdő (kénes és rádiumtartalmú források): Laga Monane, mely 7 millió vendéget fogad be egyszerre.³²

A sziget zengzetes dicsérete a legmagasabb hegycsúcsok, a legszebb városok, a legtermékenyebb vidékek, a páratlan természeti jelenségek és a kényelmet szolgáló, egyedülálló műszaki megoldások felsorolásával folytatódik. Szakítsuk meg azonban a szuperlatívuszok áradatát, és fordítsuk figyelmünket Kylwiria nyelvére.

Ligeti több ízben hangoztatott megjegyzése, hogy egy nyelvet is kitalált országa számára, egyes szerzőket arra a feltételezésre készítette, hogy létezett egy teljesen kidolgozott kylwiriai nyelv és grammatika.³³ Ugyan nem ez a helyzet, a nyelv szabályai mégis kikövetkeztethetők az 1950-es jegyzetfüzetből. A szöveg gyors átolvasásából kiderül: a kylwiriai nyelvezet jellegzetessége, hogy távol áll a szerző magyar anyanyelvétől. Ligeti, aki hároméves korára megtanult írni-olvasni, de középiskolai tanulmányai előtt nem tanult rendszeresen románul, már gyermekként vonzalmat érzett a román szavak és latin eredetük iránt.³⁴ Ebből következően a kylwiriai szavak többnyire latin gyökerűek, és azt a szabályt követik, hogy minden főnév „-a”, illetve minden melléknév „-e” végződésű.³⁵ Gyakran előfordul ezenkívül, hogy a latin–román gyök valamelyik hangja kiesik (így pl. „mona” áll „monte” [hegy] helyett). Szigorúan rendszeres nyelvtanával és egyszerű morfológiájával a kylwiriai hasonlít más mesterséges nyelvekhez, különösen az eszperantóhoz, amelyről Ligetinek lehetett tudomása. Az eszperantó, amelyet Lejzer Ludwik Zamenhof (1859–1917) Białystok multikulturális városában alkotott meg, ugyancsak latin eredetű szavakon alapul, amelyek könnyen felismerhetők és kreatívan kombinálhatók.³⁶

Maga a nyelv azonban kizárólag a kylwiriai földrajzi nevekben és a dolgok elnevezésében jelenik meg: így olyan hegynevékben, mint „Monas Cenrales” vagy „Monas Metalares” [Érc-hegyek], hegycsúcsok nevében, mint „Pika Sole” [Napcsúcs] vagy „Pika Devle” [Ördög-csúcs]; „Pika Somre” a vészjósló csúcs, „Desera Kane” a Kutya-sivatag, a „Lecera Riedigite” pedig a „háromujjú” gleccser. A kylwiriai tudósok által újonnan létrehozott, a mérnöki tudományokat és az építészetet

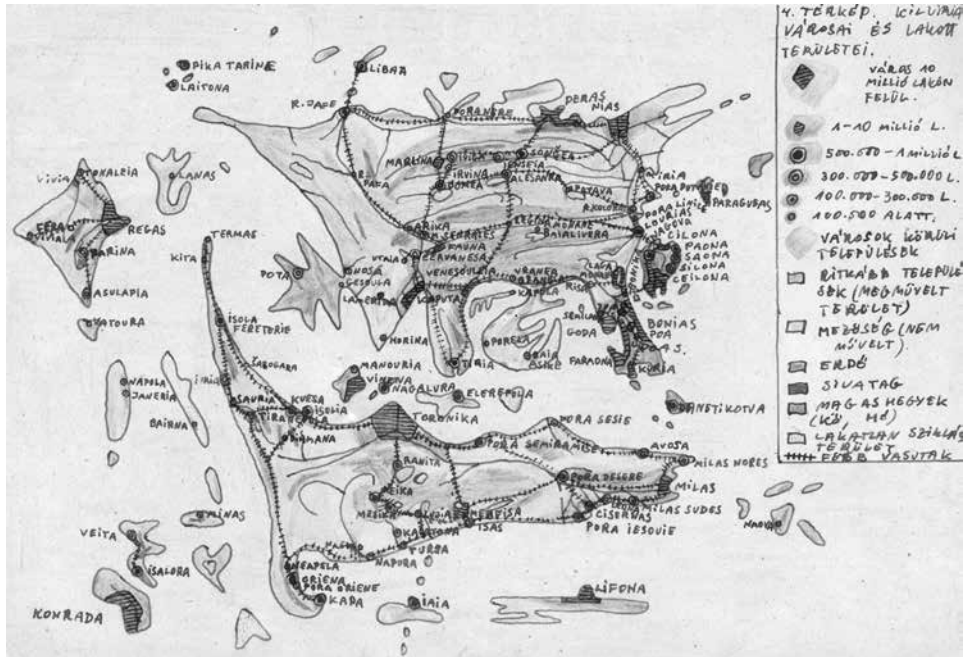
32 Uott, 17–18.

33 Ld. többek között: Burde: *György Ligeti*, 22.; és Floros: *György Ligeti*, 27.

34 *Träumen Sie in Farbe?*, 20.

35 Uott, 21.

36 Umberto Eco: *A tökéletes nyelv keresése*. Ford. Gál Judit–Kelemen János. Budapest: Atlantisz, ²2016, 309–311. – A szerző itt téved, Zamenhof kifejezetten törekedett a különböző típusú indoeurópai nyelvekből – (neo)latin, görög, szláv, germán – vett kölcsönszavak egyensúlyára (*a ford*).



5. fakszimile: Ligeti György: Kylwiria-jegyzetfüzet, [37.], 4. térkép: „Kilwiria városai és lakott területei” (Ligeti Vera szíves engedélyével)

forradalmasító, a régi építőanyagokat felváltó műanyagok olyan neveket kapnak, mint metalina vagy romonbila (ez egy átlátszó anyag), illetve porfila (ez a porcelánt helyettesíti?). Ezekből a nyelvi újításokból sugárzik a nyelvvel való játéknak, a (gyakran létező nevekre utaló) elnevezések megalkotásának öröme, de sokszor az egyes dolgok szisztematikus alapon történő elnevezéséé is.³⁷

Az ország leírása ugyancsak a nagy számok és a maximális értékek iránt gyermeki lelkesedésről tanúskodik. A kifejezéseket és az adatokat Ligeti úgy választja meg, hogy Kylwiria a szuperlatívuszok és szélsőségek országa legyen. Ez a tendencia mutatkozik meg többek között a hegyek magasságában, amely egyes esetekben jóval meghaladja a 9000 métert (a Pika Rege Monane magassága pl. 9859 m), de a települések, a műszaki fejlesztések és kulturális intézmények leírásában is.

Egy negyedik tematikus térkép (5. fakszimile) a városok és települések, a megművelt területek és sivatagok, illetve a vasútvonalak elhelyezkedését tünteti fel a kylwiri szigetvilágban. A térkép jelmagyarázata ezúttal is pontosan felsorolja azokat a jeleket, amelyek a tudományos kartográfiában használt konvencionális szimbólumokat követik – de különös módon a lépték megadása nélkül. Fél tucat

37 A rendszertani osztályozás fontosságáról a tapasztalati tudás szempontjából ld. Michel Foucault: *A szavak és a dolgok. A társadalomtudományok archeológiája.* Ford. Romhányi Török Gábor. Budapest: Osiris, 2000, különösen a 4. és 5. fejezet.

város lakossága több milliós, és ugyanannyi a tízmilliót is meghaladja, közülük „Konrada, 51 millió lakosával a világon a legnépesebb” település.³⁸ Ligeti ugyanakkor hangsúlyozza: „Ne gondolja nyájas olvasónk, hogy itt hypernewyorkokról vagy hyperlondonokról van szó. A kilvir városok nem hasonlítanak európai vagy amerikai (vagy akár ázsiai v. ausztráliai, esetleg afrikai) rokonaikra.”³⁹ Inkább „hatalmas kertvárosok” ezek, olyan nevekkkel, mint Bonias, Toronika, Faraona vagy Kaputa.⁴⁰ Az ilyen idealisztikus lakóövezetek a 20. század elejének európai reformtelepüléseit vagy a cionista telepesek kibucait juttatják eszünkbe. Ezeket a társadalmi és gazdasági utópia vonásai teszik tökéletessé: „Az új építőanyagok, amelyek eddig nem sejtett könnyítését okozták a városépítésnek s a fizikai munka tökéletes gépesítése egyre könnyebb életet biztosított a lakosságnak, amely egyre inkább fordult a tudományok és művészetek művelése felé”⁴¹ – valamiféle „Gelehrtenrepublikról” van tehát szó.

Így Észak-Kylwiriában található Venesouleia gyorsan fejlődő városa a legjelentősebb biológiai, kémiai és fizikai kutatóintézetekkel. Memfisa városát, amely Dél-Kylwiriában fekszik, Ligeti a legszebb városok egyikének minősíti, amely egyben az egyik legfontosabb zenei és művészeti központ.⁴² A zenekarának, zeneiskolájának és hangversenytermeinek kiosztott kitűnő érdemjegyeken túl⁴³ azonban ez a terület homályban marad. Csupán arról olvashatunk, hogy „[a] nagy hangverseny-palota felé koncentrikusan igyekeznek a nagy komponistákról elnevezett sugárutak. Az ettől is délre fekvő hatalmas parkban számos kiváló kilvir muzsikuss, festő, színész és tudós lakik (szétszórt kis házakban).”⁴⁴

Készarva mutattam be itt ezt a jegyzetfüzetet és idéztem belőle ennyi részletet, mert kézzelfogható fogalmat szerettem volna adni erről a mindeddig ismeretlen szövegről, tartalmáról és nyelvi formájáról. Ha mindezt Ligeti későbbi leírásai mellé tesszük, bizonyos utalások érzékletesebbé, a gyermekkori képzeletjátékok képei kézzelfoghatóbbá válnak. Ám új kérdések is felvetődnek: az 1950-es jegyzetfüzet mennyiben ragadja még meg a gyermekkori fantáziavilágot jóval több mint egy évtizeddel később – egy olyan fantáziavilágot, amely Ligeti ötödik és tizenötödik életéve között még erőteljesen továbbfejlődhetett és változhatott? És hol vannak azok a diffúz ködök és szörnyek, amelyekről a filmre vett interjúban beszél? Mennyiben több ez a szöveg rekonstrukciónál, és mennyiben inkább felfrissített változat, amely magában foglalja az 1950-es állapotot?⁴⁵

38 Ligeti: *Kylwiria-jegyzetfüzet*, 72.

39 Uott, 73–74.

40 Uott, 9.

41 Uott, 9.

42 Uott, 44–45.

43 „Zenekarai legelső az egész világon. Központjától délre, egy szigeten van a 'zenei negyed', hangversenytermekkel, Kilviria legelső zeneiskolájával.” Uott, 44–45.

44 Uott, 44–45.

45 Nem csupán arról van szó, hogy *Kylwiria* leírása a gyermekkori fantáziákhoz hozzászerzi a felnőtt tudásának és tanulmányainak elemeit, hanem arról is, hogy az eltávolodás az 1936–1939 közötti időszak történelmi eseményeinek megjelenítésében (*Ligeti: Kylwiria-jegyzetfüzet*, 49.) és a „Nagy Kilvir Földrajz (megjelent 1950-ben Ceilonaban)” említésében is tetten érhető. Uott, 36.

A jegyzetfüzet továbbolvasása növeli azt a benyomásunkat, hogy az ország leírása egyre terjengősebbé válik, és a szuperlatívuszok egyre groteszkebb, egyre hajszoltabb, ismétlődő elősorolásába csap át. Ennek során világossá válik, hogy a szöveg nem egyszerűen egy gyermekkori fantáziavilág szeretetre méltóan önironikus felidézésére törekszik, hanem az ironia a jelen szintjére is vonatkozik. Az ország felfedezéséről szóló, kezdetben józan és objektív beszámoló mértékét veszti, és túlbujánzó, kényszeresen részletező leírássá válik, amely a kommunista üdülőhelyek propagandájára emlékeztet.⁴⁶ Végeredményben a Kylwiria-leírás a szocialista paradicsomról zengő apologetikus dicsőhimnuszok paródiájává válik. Úgy tűnik, hogy Ligeti titokban nem csupán álomországának emlékét osztja meg a címmel, hanem az őt 1950-ben körülvevő lidérces valóságról alkotott szarkasztikus véleményét is.

3. Kylwiria kontextusban

A mostani vizsgálat befejezésekképpen megkísérlem Kylwiriát egy tágabb kontextusban elhelyezni és jellegzetességeit meghatározni. Abban, hogy a gyermekek egy bizonyos korban saját fantáziavilágot alakítanak ki, nincs semmi kivételes, sőt meglehetősen gyakori dolog, amelyet a fejlődéslelektan tárgyal. Hasonlóképpen a művészek és általában a kreatív emberek is gyakran kialakítják saját belső ellenvilágaikat és kivetített utópiáikat, mitikus történeteiket és fiktív útibeszmélőiket.⁴⁷ Tekintettel arra, hogy bőven akadnak irodalmi és kultúrtörténeti példák, meglepő, hogy ezekre a párhuzamokra maga Ligeti sem mutatott rá. Pedig kézenfekvőnek látszik, hogy Kylwiria tartalmában és ábrázolásmódjában időnként Utópiára, Atlantisz elsüllyedt szigetkirályságára, Gulliver utazásaira, Voltaire *Candide*-jára vagy Verne *Nyolcvan nap alatt a Föld körül* című regényére, esetleg az *Alice csodaországban*-ra is emlékeztet. Még Prospero szigete Shakespeare *Viharjában* is Kylwiria östípusainak egyike lehet, ahogyan Reinhart Meyer-Kalkus felvetette.⁴⁸ Írásom azonban nem a modellek és lehetséges hatások pontos számbavételére törekszik, hanem arra, hogy egy kulturális és történeti-életrajzi konstellációt vázoljon fel. A Kylwiria-terv ugyanis viszonylag változékonyan alakul, az 1950-ből származó írott forrás pedig a kutatási beszámoló és az útikalauz, a mítosz, a science fiction és az utópisztikus esszé keveréke, parodisztikus tendenciával.⁴⁹ Tartalmi szempontból a széles körű olvasásélmények és a természettudományok, a történelem és a technikatörténet tananyagából származó tudásanyag egyedi ötvözetével szembesülünk.

46 Ld. Ligetinek a szocialista realizmus „legolcsóbb fajta propagandájával” kapcsolatos kritikáját a „Magyar nyelvű dalok” című írásában, ld. *Ligeti György válogatott írásai*, 361–362.

47 E témáról általában ld. Umberto Eco: *A legendás földek és helyek története*. Ford. Sajó Tamás. Budapest, Európa, 2013.

48 Reinhart Meyer-Kalkus: „'Kylwiria' – Utopie und Künstlermythos im Werk György Ligetis” (2012), 4. A szerző őszinte köszönetét fejezi ki Reinhart Meyer-Kalkusnak a kézirat rendelkezésre bocsátásáért.

49 Meyer-Kalkus: *Kylwiria*, 6. Nem értek egyet azzal, hogy utópisztikus regényről van szó, mert alig tartalmaz cselekményt.



1. kép. Ligeti a testvérével, Gáborral 1934-ben
(Ligeti Vera szíves engedélyével)

Ligeti földrajzi érdeklődése egészen nyilvánvaló: ez bevallottan személyes mániája volt, az egész világról származó postabélyegegyűjtése keltette fel, és térképek és atlaszok tanulmányozása táplálta.⁵⁰ Az 1. kép öccse társaságában ábrázolja őt, bal kezében egy sokat lapozgatott atlaszt tart. A térképek olvasása, rajzolásuk pedig még inkább iránymutatással és hangsúlyokkal szolgál egy bonyolult világban, legyen az igazi vagy képzeletbeli. Ligeti térképek iránti különleges érzékéről tanúskodik egy Kurtág Györgytől származó anekdota, amely szerint amikor Kurtág 1957 karácsonyán meglátogatta Ligetit Párizsban, akkor Ligeti anélkül vezette őt el teljes biztonsággal egy adott címre a sötét utcákon, hogy valaha járt volna ott – a fejében őrzött várostérkép segítségével.⁵¹ A gyermek Ligeti tudásának fő forrása egy magyar nyelvű lexikon,⁵² illetve egy sor különféle tudományos ismeretterjesztő könyv volt, amelyeket szüleinek könyvtárában talált (2. kép).

50 Ld. Roelcke: *Träumen Sie in Farbe?*, 19. és 23.

51 Ld. Kurtág: *Three Interviews*, 91. Felesége szerint Ligeti hasonló módszerrel, a terület egy régi térképét memorizálva szökött át 1956-ban a magyar–osztrák határon; ld. Anna Giulia Fink: „Die Deutungshoheit”, *Datum. Seiten der Zeit* (November, 2007), 65–67.

52 Ld. Roelcke: *Träumen Sie in Farbe?*, 23. Ligeti itt egy huszonnégy kötetes lexikonról tesz említést. Az azonban csak a 30-as évek végén jelent meg: *Uj idők lexikona*. Szerk. Lyka Károly, 24 k. Budapest: Singer and Wolfner, 1935–1942. Az a lexikon, amely a Ligeti-család könyvespolcán látható (7. kép), inkább Révai nagy lexikonának látszik. Szerk. Révai Moór János és Varjú Elemér, 21 k. Budapest: Révai Testvérek, 1911–1935.



2. kép. Ligeti a szüleiivel 1925 körül (Ligeti Vera szíves engedélyével)

Ezek között német nyelvű könyvek is voltak, így a *Das neue Universum* (Az új univerzum), egy fiatal olvasók számára kiadott almanach, amely sokféle témáról írott cikkeket tartalmazott, és a két világháború közötti időszakban a jövővel és a tudománnyal kapcsolatos optimizmus jellemezte.⁵³ Nincs rá határozott bizonyíték, de kézenfekvő, hogy a Baedeker-útikönyvek ugyancsak forrásként szolgáltak számára. A Baedeker-kalauzok információinak pontos és tömör stílusa – a kartográfiai jellegzetességekkel együtt – látszik tükröződni Kylwiria sok különböző leírásában. Elsősorban az „útikönyvben két csillag jelölés” említése Dél-Kylwiria leírásában látszik explicit utalásnak a *par excellence* útikalauzra, abban ugyanis egy vagy két csillaggal jelölik a különleges látnivalókat.⁵⁴ Kétségtelen, hogy Kylwiria olyan belső tájkép volt – és az is maradt –, amelynek kodifikációja talán találébban fejezhető ki afféle megjelölésekkel, mint „fantázia-útikalauz” vagy „a lélek bédekere”. Balázs Béla 1925-ben egy sorozat tárcát és képzeletbeli sétát publikált ezen a címen.⁵⁵ Balázs, akit a zenei világban Bartók Béla *A kékszakállú herceg vára* és *A fából faragott királyfi* című műveinek szövegírójaként tartanak számon, a belső világok érzékeny megfigyelője és a szellemi utazások pártolója volt. Balázs *Történet*

53 *Das neue Universum*. Stuttgart: Spemann, 1880–; ld. Roelcke: *Träumen Sie in Farbe?*, 23., ahol a cím hibásan, *Das grosse Universum*ként szerepel.

54 Ld. Susanne Müller: *Die Welt des Baedeker. Eine Medienkulturgeschichte des Reiseführers 1830–1945*. Frankfurt–New York: Campus, 2012, 54.

55 Balázs Béla: *Der Phantasie-Reiseführer, das ist Ein Baedeker der Seele für Sommerfrischler*. Berlin: Zsolnay, 1925.

a *Lógody-utcáról* (1913) című novellájának főhőse, Géza, úgy gondolja, hogy „[m]inden lélekben van néhány tájkép”, és annak alapján ismeri fel a dolgokat. S amikor arról beszél, hogy Münchenbe készül, hangsúlyozva, hogy az a hely *van a legmeszszibb*, mert [most] „oda megy”, akkor Ligeti szellemében arra jut, hogy „[m]ás nincs messze, mert másra ugyanis csak *gondolni kell*.”⁵⁶

Egy – legalábbis Magyarországon – eléggé jól ismert imaginárius tér Na’Conxypan országa, amelyet Gulácsy Lajos ábrázolt festményein és költeményeiben. Gulácsy látomása egy „marsbeli város”, amely nem tűnik különösen szokatlanak, ugyanis olaszországi utazások benyomásai hatottak rá, és különös, barátságos lények lakják. Na’Conxypan nem annyira Utópia, mint inkább egy olyan belső világ *gestaltja*, amellyel Gulácsy azonosult. Eszképista megnyilvánulásképpen „Na’Conxypan hercegének” nevezte magát, és többek között készített egy szótárt, amelynek szókincese felbukkant a novelláiban.⁵⁷ Gulácsy halála után Na’Conxypan az alternatív költői világ toposzává lett Magyarországon. Először Weöres Sándor vette át ezt a fantázianevet. A költő (akit Ligeti nagyra tartott) húsz rövid versét gyűjtötte össze „Dalok Naconxypan-ból” címmel; ezek 1943-ban jelentek meg első ízben a *Medúza* című verseskötetében.⁵⁸ Az a tény, hogy Weöres, ez a világ minden részének irodalmát jól ismerő nagy nyelvűművész ugyancsak megrajzolta fiktív országok térképét, sokáig nem volt ismert. 1968-ban készített képzeletbeli térképei olyan versekhez tartoztak, mint „A rejtett ország”, de csupán halála után jelentek meg, német fordításban.⁵⁹

Befejezésképpen nem maradhat itt említetlenül Kylwiria egy további, utolsó vonatkozása, annál kevésbé, mivel – még ha későn is – Ligeti maga hozta szóba. Számos alkalommal hangsúlyozta ugyanis, hogy a kylwiriai társadalom jól működött pénz nélkül, és ezt végül ő maga értékelte olyan „kollektivistá fantáziának”, amely összekötötte őt édesapjával.⁶⁰ Ligeti Sándor (1890–1945), aki tanult közgazdász volt, társadalom-gazdaságtani és erkölcstörténeti írásai után valóban publikált egy kötetnyi utópisztikus történetet *A bűvös erszény* címmel.⁶¹ Ennek

56 Balázs Béla: *Történet a Lógody-utcáról, a tavaszról, a halálról és a messzeségről*. Budapest, Athenaeum, 1913, 15. és 27. (kiemelések tőlem).

57 Széchenyi Ágnes: „Gulácsy Lajos és a magyar irodalom”. In: *Gulácsy – Na’conxypan hercege*. Szerk. Bellák Gábor és Plesznivy Edit. Budapest: Magyar Nemzeti Galéria, 2023, 131–139.

58 Weöres Sándor: *Egybegyűjtött írások*, 1–3. Szerk. Steinert Ágota, Budapest: Magvető, ³1975, 1. k., 330–335. Ligeti ezeket a verseket már a 40-es évektől fogva ismerhette, de úgy látszik, hogy Gulácsyról nem tudott; ld. Denys Bouliane: „Stilisierete Emotion. György Ligeti im Gespräch”, *Musik-Texte* 28–29. (1989), 52–62., ide: 62. (köszönöm Kerékfy Mártonnak, hogy felhívta a figyelmemet erre a hivatkozásra).

59 Weöres Sándor: *Der von Ungern. Gedichte und acht Zeichnungen*, Übers. Barbara Frischmuth–Robert Stauffer, Nachw. Robert Stauffer. Frankfurt: Suhrkamp, 1991, 104., 122. és 138. A kötet fordítóinak egyike, Robert Stauffer véleménye szerint a bonyolult térképeket a fantázianevekkel és „egy mögöt-tük rejlő más világrend gondolatával” nem közölték volna magyarországi kiadók.

60 Ld. Reinhard Oehlschlägel: „Ja, ich war ein utopischer Sozialist”. György Ligeti im Gespräch”, *Musik-Texte* 28–29. (1989), 85–102, ide: 90.; továbbá Roelcke: *Träumen Sie in Farbe?*, 21.; „Tudomány, zene és politika között”. In: *Ligeti György válogatott írásai*, 29–42., ide: 40.

61 Ld. B[alogh] E[dgár]: „Ligeti Sándor”. In: *Romániai Magyar Irodalmi Lexikon. Szépirodalom, közírás, tudományos irodalom, művelődés*. Szerk. Balogh Edgár, Bukarest és Kolozsvár-Napoca: Kriterion és Erdélyi Múzeum-Egyesület, 1994, 3. k., 385–386.

idealista főszereplője, Ralin megálmodik egy olyan várost, amelyben nem létezik pénz és egyéni haszon. Ám végül a szerző azt kéri az olvasótól, hogy ne próbálkozzon a lehetetlennel, és ne keresse ezt a várost a térképen.⁶² Nem valószínű, hogy Ligeti 1934-es megjelenésekor elolvasta volna az édesapja könyvét, de igen kézenfekvő, hogy tudott a tartalmáról, és a pénz nélküli társadalom gondolatát beépítette a maga fantáziavilágába. A kylwirii utópiát leíró jegyzetfüzet valóban nem foglalkozik gazdasági kérdésekkel, és pénzről egyáltalán nincs szó benne.

Ha belegondolunk abba, hogy Ligeti milyen hosszú időn át tartotta életben gyermekkorának képzeletbeli országát legalább a saját emlékezetében, és hogy változékonysága ellenére milyen alapvető érdeklődéseivel függött össze, akkor nyilvánvalóvá válik a művész e mítoszának jelentősége az életmű szempontjából. Kylwiria, úgy látszik, olyan hely, amely egyre több teret nyit a „reflektív nosztalgia”,⁶³ az ironikus távolságtartással színezett vágyakozás és odatartozás számára; s ez a nemlétező ország, még ha az Antarktison van is, valamiképpen rokona „a korábbi keleti országoknak”⁶⁴ – annak a történeti-földrajzi régióknak, amely megfelel az Osztrák–Magyar (k. u. k.) Monarchiának, s amelyet ironikusan „Kákániaként”, „a zseniknek való országgént” jellemeztek, „ahol életünket szívesen leélnénk”.⁶⁵ Mint köztudott, Ligeti kifejezetten zenei szülőföldjeként azonosult Kákániával, eleve annak tudatában, hogy ez az ország időközben eltűnt, és a határokat többször is újrarajzolták.⁶⁶ Kylwiria, csakúgy, mint Kákánia, a fantáziák és a projekciók tere, amely – úgy tűnik – az évek során, megannyi változékonnyal együtt a kreativitás terének metaforájává vált. Ezért talán nem túlzás, ha egy olyan ember önkifejezését látjuk benne, aki mindig és mindenütt kívülálló maradt – csak saját képzeletében és a gyermekkorához való hűségben érezte magát otthon.⁶⁷

Malina János fordítása

IRODALOMJEGYZÉK

- Balázs Béla: *Der Phantasie-Reiseführer, das ist Ein Baedeker der Seele für Sommerfrischler*. Berlin: Zsolnay, 1925.
- Balázs Béla: *Történet a Lógody-utcáról, a tavaszról, a halálról és a messzeségről*. Budapest, Atheneum, 1913.
- B[alogh] E[dgár]: „Ligeti Sándor”. In: *Romániai Magyar Irodalmi Lexikon. Szépirodalom, közírás, tudományos irodalom, művelődés*. Szerk. Balogh Edgár, Bukarest és Kolozsvár-Napoca: Kriterion és Erdélyi Múzeum-Egyesület, 1994.

62 Ligeti Sándor: *A bűvös erszény*. Kolozsvár: Pharos, 1934, 229.

63 A kifejezést, amelyet számos újabb Ligeti-tanulmány átvész, Svetlana Boym alkotta meg ebben a könyvében: *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001, 49–51.

64 Uott.

65 Robert Musil: *A tulajdonságok nélküli ember*. Ford. Tandori Dezső. Pozsony: Kalligram, 1977, I. k., 33., 38.

66 „Ha azonban egyáltalán van zenei hazám, akkor az a régi [...] Ausztria, tehát feltétlenül és kizárólag Kákánia.” Ligeti 1968. július 25-én Harald Kaufmannhoz írott levele, in: Kaufmann: *Von innen und außen*, 232.

67 Ld. Kurtág: *Three Interviews*, 104.

- Bouliane, Denys: „Stilisierte Emotion. György Ligeti im Gespräch”, *MusikTexte* 28–29. (1989).
- Boym, Svetlana: *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.
- Burde, Wolfgang: *György Ligeti. Eine Monographie*. Zürich: Atlantis, 1993.
- Dalos Anna–Kerékfy Márton–Heidy Zimmermann (közr.): *Ligeti-labirintus. Barangolás Ligeti György életművében*. Basel–Budapest: Paul Sacher Alapítvány–BTK Zenetudományi Intézet, 2024.
- Eco, Umberto: *A legendás földek és helyek története*. Ford. Sajó Tamás. Budapest, Európa, 2013.
- Eco, Umberto: *A tökéletes nyelv keresése*. Ford. Gál Judit–Kelemen János. Budapest: Atlantisz, 2016.
- Fink, Anna Giulia: „Die Deutungshoheit”, *Datum. Seiten der Zeit* (November, 2007).
- Floros, Constantin: *György Ligeti. Jenseits von Moderne und Postmoderne*. Wien: Lafitte, 1996. „24. Helaftonsopera (1968–70 under arbete); arbetstitel ‘Kylwiria’ bestäld 1965 av Kungl. Teatern, Stockholm”. In: Ove Nordwall (ed.): *Ligeti-dokument. Brev, Skizzer, Partitur, Kommentarer, Om musikteater, Om musikalisk form, Verklister*. Stockholm: Norstedt & Söners, 1968.
- Foucault, Michel: *A szavak és a dolgok. A társadalomtudományok archeológiája*. Ford. Romhányi Török Gábor. Budapest: Osiris, 2000.
- Kaufmann, Harald: *Von innen und außen. Schriften über Musik, Musikleben und Ästhetik*. Hrsg. Werner Grünzweig–Gottfried Krieger. Hofheim: Wolke, 1993.
- Kurtág György: „Kylwiria – Kálvária. Ligeti György emlékére”, *Holmi* 19/11. (2007. november), 1375–1383.
- Ligeti György válogatott írásai*. Vál. és ford. Kerékfy Márton. Budapest: Rózsavölgyi, 2010.
- Ligeti Sándor: *A bűvös erszény*. Kolozsvár: Pharos, 1934.
- Meyer-Kalkus, Reinhart: „‘Kylwiria’ – Utopie und Künstlermythos im Werk György Ligeti”. (kézirat, 2012).
- Musil, Robert: *A tulajdonságok nélküli ember*. Ford. Tandori Dezső. Pozsony: Kalligram, 1977.
- Müller, Susanne: *Die Welt des Baedeker. Eine Medienkulturgeschichte des Reiseführers 1830–1945*. Frankfurt–New York: Campus, 2012.
- Nordwall, Ove: *György Ligeti. Eine Monographie*. Mainz: Schott, 1971.
- Oehlschlägel, Reinhard: „‘Ja, ich war ein utopischer Sozialist’. György Ligeti im Gespräch”, *MusikTexte* 28–29. (1989).
- Roelcke, Eckhard: „Träumen Sie in Farbe?” *György Ligeti Im Gespräch Mit Eckhard Roelcke*. Wien: Zsolnay, 2003.
- Stürzbecher, Ursula: *Werkstattgespräche mit Komponisten*. Köln: Gerig, 1971.
- Széchenyi Ágnes: „Gulácsy Lajos és a magyar irodalom”. In: *Gulácsy – Na’conxypan hercege*. Szerk. Bellák Gábor–Plesznivy Edit. Budapest: Magyar Nemzeti Galéria, 2023.
- Várnai Péter: *Beszélgetések Ligeti Györggyel*. Budapest: Zeneműkiadó, 1979.
- Weöres Sándor: *Der von Ungern. Gedichte und acht Zeichnungen*, Übers. Barbara Frischmuth–Robert Stauffer, Nachw. Robert Stauffer. Frankfurt: Suhrkamp, 1991.
- Weöres Sándor: *Egybegyűjtött írások*, 1–3. Szerk. Steinert Ágota. Budapest: Magvető, 1975.
- Zimmermann, Heidy: „From Kylwiria to Breughelland. Concepts and Preliminary Stages on the Way to *Le Grand Macabre*”. In: *Thanatos in Contemporary Music. From the Tragic to the Grotesque*. Ed. Bianca Țiplea Temeș–Hermann Danuser. Cluj-Napoca: MediaMusica, 2022.

ABSTRACT

HEIDY ZIMMERMANN

REPORTS AND CONJECTURES ON KYLWIRIA

The code word ‘Kylwiria’ was mentioned by György Ligeti from time to time since the 1970s. At first, it functioned rather abstractly as a working title for the opera that had been in the making since the mid-1960s and eventually mutated into *Le Grand Macabre*. Later, Ligeti also shared details about the imaginary land of his childhood, providing glimpses of brightly colored maps of that land and underscoring the importance of his childlike fantasy world. This article explores the dimensions of this ‘private mythology’ and its impact on the composer’s creative thinking and work. Its documentary evidence – the description of the land of Kylwiria recorded in 1950 in a booklet of more than 70 pages – is presented in examples and examined for its particularities. On the one hand, it seems that the pioneering exploration of geographical spaces is transferred as a model to the creative exploration of sound spaces. On the other hand, Ligeti’s concept of a fantastic counterworld is to be seen in a literary and cultural-historical context, in which it is to be located somewhere between expedition report, travel guide and utopian design. Such an outline sharpens the meaning of Kylwiria as a cipher for creativity in a characteristic mixture of ratio and fantasy.

First published in: *Studia Musicologica* 64/1–2. (June 2023)

Heidy Zimmermann has been a member of the research staff at the Paul Sacher Foundation since 2002. She is the curator of more than twenty Collections, among them the archives of Igor Stravinsky, Sándor Veress, György Ligeti, and György Kurtág. She has published numerous articles on twentieth-century music and co-edited several books, such as *Jüdische Musik?* (Cologne: Böhlau, 2004); *Edgard Varèse. Composer, Sound Sculptor, Visionary* (Mainz: Schott, 2006). In 2023 she has been co-curator of *Ligeti Labyrinth. A Guided Tour through the Œuvre* (exhibition and catalogue, Mainz: Schott, 2023).

Andreas Dorschel

„BREUGHELLAND”: AZ UTÓPIA-DISZTÓPIA ELLENTÉT MEGHALADÁSA*

ÖSSZEFOGLALÁS

A *Le Grand Macabre* vajon disztópikus mű, vagy inkább utópia? A disztópia és az utópia hagyományosan vagylagos, de Ligeti és Meschke a kettő összefonódását valósítja meg: 1.) A halál mindenfajta élet elpusztításával fenyeget. 2.) A Föld megmenekül attól, hogy az élet elpusztuljon – „A halál halott” (II/4). 3.) „Breughelland” azonban nyers és kegyetlen zsarnokság marad. 4.) Az egész helyzet abszurditása megkérdőjelezi, hogy az addigi fejlemények bármelyike komolyan vehető-e. Az operát nyitó „Breughellandlied”, amely szétzilálja az utópia–disztópia ellentétpárt, id. Pieter Breughel szellemét tükrözi. Ezt igazolja a festő *Het Luilekkerland* című képe, amely már de Ghelderodét is ihlette. A fogyasztásról festett nyomasztó képet minden kétértelműségétől megfosztja az operaszöveg utolsó versszaka. Ez ugyan hangsúlyozottan ellentmond a fenti értelmezésnek, a befejezés azonban cáfolja a szöveget.

Kulcsszavak: Ligeti György, *Le Grand Macabre*, utópia, disztópia, fogyasztás

A gyermekeknek azért mesélünk, hogy elaludjanak, a felnőtteknek meg azért, hogy felébredjenek. A *Le Grand Macabre* határozottan „csak felnőtteknek” szól. De miféle történetet mond el Ligeti György az operájában? Disztópikus mese ez, vagy utópia? Erre a kérdésre nincs egyszerű válasz, de érdemes megpróbálkoznunk egy kissé bonyolultabbal. Mielőtt azonban ezt megtehetnénk, szembe kell néznünk egy kézenfekvő kérdéssel: azzal, hogy az „utópia” és a „disztópia” egyáltalán alkalmas kategória-e a Ligeti-operával kapcsolatban. A művel foglalkozó irodalom nemleges választ sugall erre a kérdésre. Így a ma létező legalaposabb munkában, Peter Edwards 2016-os monográfiájának szövegében egyáltalán nem található utalás sem utópiára, sem disztópiára, mindössze egy lábjegyzet említ utópiát, megállapítva, hogy Ligeti György édesapja is „utópisztikus regényt írt a kapitalizmus kudarcáról, amelyben egy pénz nélküli társadalom képét rajzolta meg. Ezt köve-

* A BTK Zenetudományi Intézet és a bécsi Universitat für Musik und Darstellende Kunst Zenetudományi Intézete Ligeti György születésének századik évfordulója alkalmából *Kylwiria and Other Explorations* címmel a bázeli Paul Sacher Alapítvánnyal és a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társasággal együttműködve rendezett nemzetkozi konferenciáján 2023. május 11-én a bécsi Universitat für Musik und Darstellende Kunst Joseph Haydn-termében tartott előadás írott változata. Angol nyelven megjelent: *Studia Musicologica* 64/1–2. (June 2023).

tően találta ki a gyermek Ligeti a maga utópisztikus országát, Kylwiriát.”¹ Edwards egyetlen utalása az utópiára így nem is érinti a *Le Grand Macabre*-t. Ez az ellenállás a kérdéssel való foglalkozással szemben voltaképpen kevésbé meglepő – két okból.

Először is úgy fest, hogy maga Ligeti is tartózkodott a téma feszegetésétől. Így például egy 1972-ben, „Gustav Mahler und die musikalische Utopie” (Gustav Mahler és a zenei utópia) címmel Clytus Gottwalddal folytatott beszélgetésben Ligeti sikeresen kerüli el a címben szereplő „utópia” szó kimondását egészen a legutolsó megszólalásáig. Amikor Gottwald kiindulásképpen kijelenti, hogy Mahler „utópisztikus modelleket épít” (Modelle des Utopischen entfaltet), és felveti, hogy Ligeti a *Lontanóban* egy ilyen modellt alkalmaz (eine Einlösung eines utopischen Modells, das die Musik Mahlers aufstellte), válaszában Ligeti az „utópisztikus” (utopisch) szó helyett az „elképzelt” (imaginär) szót használja, határozottan más jelentéssel. A beszélgetés vége felé, kötelességszerűen utalva annak címére, Ligeti futólag megjegyzi, hogy olyan popművészek szemében, mint Edward Kienholz (1927–1994), Charles Ives (1874–1954) zenei technikája csak most, a 70-es években mutatkozik meg a maga „utópisztikus aktualitásában” (utopische Aktualität) – annyira kiüresítve az „utópisztikus” szó jelentését, hogy az már csak annyit jelent: Ives évtizedekkel megelőzte korát.²

Az óvatosságot másvalami is indokolja. Az utópia és a disztópia, Ligeti operájával ellentétben, egyaránt komolyan veszi magát. A *Le Grand Macabre* komikus, kacagtató, játékos, tréfás, tiszteletlen, bohókás, parodisztikus, és a nonszensz felé hajlik.³ Ezek a sajátosságok, tehát a prezentálás mikéntje, teljes egészében zárójelbe teszik az opera tartalmát, legfőképpen egyik központi témáját, a halált.⁴ Mindazonáltal nem csupán a zárójelek fontosak, hanem az is, ami a zárójelek

1 Peter Edwards: *György Ligeti's Le Grand Macabre. Postmodernism, Musico-Dramatic Form and the Grotesque*. London: Routledge, 2016, 138.

2 György Ligeti–Clytus Gottwald: „Gustav Mahler und die musikalische Utopie” (1972), *Neue Zeitschrift für Musik* 135/1. (1974), 7. és 135/5. (1974), 291. A beszélgetést eredetileg a Süddeutscher Rundfunk sugározta.

3 A lista szándékosan kerüli az „abszurd” kifejezést”; a *Le Grand Macabre*-ra alkalmazva ugyanis el kellene azt határolni mind Camus egzisztencializmusától, mind pedig Beckett vagy Ionesco „abszurd színházától”. Wulf Konold a címbeli „abszurd” szót pusztán címkeként használja és nem tárja fel konceptuális implikációit; ld. Wulf Konold: „Ligeti's Le Grand Macabre – absurdes Welttheater auf der Opernbühne”. In: *Oper heute*. Ed. by Otto Kolleritsch. Wien/Graz: Universal Edition, 1985, 136–153. A Ligeti abszurdításával foglalkozó leginkább értő tanulmány mindmáig ez: Harald Kaufmann: „Ein Fall absurder Musik. Ligeti's Aventures & Nouvelles Aventures”. In: uő: *Spurlinien. Analytische Aufsätze über Sprache und Musik*. Wien: Lafite, 1969, 130–158. A *Le Grand Macabre* esete mindazonáltal nagyrészt erősen különbözik az *Aventures*-étől. Kaufmann nem érte meg az opera bemutatását.

4 Ennek kezelése a *Le Grand Macabre*-ban meglehetősen párhuzamokat kínál (a jelentős eltérések mellett) Viktor Ullmann „egyfelvonásos játékával”, a *Der Kaiser von Atlantis*szal (1944), azzal a theresienstadti kamaraoperával, amelynek alcíme *Die Tod-Verweigerung* (A halál elutasítása), s amelyet 1975-ben Amszterdamban mutattak be, három évvel Ligeti operája előtt. Ligeti azonban már 1974 óta dolgozott a *Le Grand Macabre* megírásán. Ld. Péter Laki: „Le Petit Macabre. The Personification of Death in Ullmann's Kaiser von Atlantis and Ligeti's Le Grand Macabre”, az Amerikai Zenetudományi Társaság (American Musicological Society, AMS) Jewish Studies and Music Groupjának konferenciáján San Franciscóban 2011. november 10-én tartott előadás.

között van. Az alábbiakban megmutatom, hogy az egyik szál, amely ott található, az utópia és a disztópia. A zárójelek persze befolyásolják mindazt, amit közrefognak. Mint majd kifejtem, az *egész* képtelen jellege közvetlenül összefügg az utópia és a disztópia kérdéskörével.

Az utópia és a disztópia a hagyomány szerint ellentétben áll egymással. Létezik egyfelől a klasszikus utópisztikus irodalom egy ideális államról, amelyben mindenki boldogan él. Másfelől viszont ott vannak a disztópiák, például a számos 1945 után készült, végítéletet ábrázoló film a nukleáris csapás utáni katasztrófa sújtotta, letarolt tájakkal.⁵

Húszas éveiben Ligeti György ambiciózus fiatal zeneszerző volt, s az utópiának és a disztópiának abban a különös összefonódásában élt, amelyet a politológusok „bürokratikus államszocializmusnak” neveznek.⁶ Ő maga tudatában volt mind az utópisztikus célkitűzéseknek (ez már magában indokolja a fogalomhoz való langyos viszonyulását), mind pedig a rendszer disztópikus valóságának.⁷ Ligeti hosszú időn át talált magának menekülő utat a politikusok által meghirdetett kényszerű áldások elől. A *Le Grand Macabre* Kylwiria nosztalgikus utópiájából nőtt ki.⁸ De még az a hely is finomabb felbontású ábrázolást igényelhet.⁹ A belőle két változatban (1977 és 1996) létrejövő opera¹⁰ mindenesetre azon művek egyikének bizonyult, amelyek meghaladják az utópia és a disztópia anti-nómiáját – s ez olyan állítás, amely relevánsnak, nem pedig irrelevánsnak tekinti ezeket a kategóriákat, ahogyan Edwards sugallja. És miután ez az állítás a mű egészére tekint, nem intézhető el azzal, hogy rámutatunk valamely részletre. Vagyis a kérdéssel általános szinten kell foglalkozni. Ligeti és Meschke az általam említett két szál, a disztópia és az utópia összefonódását lépések és ellenlépések sorával valósítja meg:

- 1) A halál „Le Grand Macabre” formájában megjelenik a Földön, és mindenfajta élet elpusztításával, a Gepopo főnökének fölülmúlhatatlan stílusában: kakakakakakatasztrófával fenyeget (II/3) – disztópikus forgatókönyv.
- 2) „Le Grand Macabre” azonban csak fenyegetőzik a katasztrófával. A Föld megmenekül az élet elpusztításának végzetétől – „Der Tod ist tot”, „A Halál halott” (II/4) – utópisztikus fejlemény, amely meghiúsítja a disztópikus forgatókönyvet.

5 Ld. Eva Horn: *The Future as Catastrophe. Imagining Disaster in the Modern Age*. Transl. Valentine Pakis. New York: Columbia University Press, 2018.

6 Pl. Kai Nielsen: „Capitalism, State Bureaucratic Socialism and Freedom”, *Studies in Soviet Thought* 38/4. (1989), 291–297.

7 Ligeti György: „Magyar nyelvű dalok” (1996). In: *Ligeti György válogatott írásai*. Vál. és ford. Kerékfy Márton. Budapest: Rózsavölgyi, 2010, 361–362.

8 Peter von Seherr-Thoss: *György Ligeti's Oper „Le Grand Macabre”*. Eisenach: Karl Dieter Wagner, 1998, 24–31.

9 Ezt Heidy Zimmermann vetette fel „Beszámoló és sejtések Kylwiriáról” c. cikkében, ld. a 47. oldalon.

10 A revízióval kapcsolatban ld. Ligeti György: „A *Grand Macabre* új változatáról” (1999). In: *Ligeti György válogatott írásai*, Vál. és ford. Kerékfy Márton. Budapest: Rózsavölgyi, 2010, 417–419.

- 3) Viszont a világnak legalábbis az a része, „Breughelland”, amelyet az operában megismerünk, továbbra is durva és kegyetlen zsarnokság marad: ez disztópikus vonás, amely megkérdőjelezi a megváltás utópisztikus tervét.
- 4) Végző soron – és itt visszatérek ahhoz, amit korábban „zárójelnek” neveztem – Ligeti műve mind szövege, mind pedig zenéje révén mindvégig bizonytalan-ságban hagy minket afelől, hogy mit vehetünk komolyan.¹¹ Amint már utaltam rá, az utópia és a disztópia, Thomas More-tól George Orwellig és azon is túl, komoly műforma volt: szerzőik azt mondják, amit gondolnak, legyen szó reményről vagy kétségbeesésről. Ligeti ezzel szemben a paródia, a komédia vagy a kétértelműség elemeit szórja szét mindenütt – s ezek olyan művészi megnyilvánulások, amelyek az utópiát és a disztópiát egyaránt aláássák.

Míg az első három rétegben, jóllehet ugyanahhoz a forgatókönyvhöz vezetnek, még megőrződik az utópia és a disztópia szembenállása, a negyedik réteg magát a szembenállást kezdi ki. Ha ez a rétegződés megfelel Ligeti alapvető elképzelésének, akkor ez többek közt a szerző csalódottságát is megmagyarázza Peter Sellars 1977-es salzburgi rendezése kapcsán, amely a művet egyértelműen disztópiaként interpretálta.¹²

Az utópia és a disztópia témáját már az opera első jelenetét megnyitó és a *Le Grand Macabre* mottójául szolgáló „Breughellandlied” is érinti:

Dies irae, dies illa,
solvet saeculum in ...
O, goldnes Breughelland,
das keine Sorgen kennt,
gib deinen Kindern
einen Rausch!
O, altes Paradies,
wo bist du hin?

Dies irae, dies illa,
solvet saeculum in ...
Ó, boldog Brueghelland,
ínséget nem ismersz!
Kábítsd tovább gyermekeid!
Ó, rég volt Kánaán,
hol vagy te már?
(Kovalik Balázs fordítása, rövidítésekkel)

Ez a zavaros, borgőzös szöveg mindenfajta összefüggés nélkül helyezi egymás mellé a világ végét és az aranykor mítoszát. Amikor az első két sorban Piet felidézi az apokalipszist, visszaretten a *favilla* („hamvak”) szó kimondásától, amely a világ elpusztítását jelentené. Ehelyett azt a helyet, ahol a jelenben tartózkodik, gondtalannak festi le („das keine Sorgen kennt”). Az egyetlen olyan országot, ahol nincsenek gondok, és amely valószínűleg a legnépszerűbb az utópiák között, magyarul hagyományosan „Eldorádónak”, angolul „The Land Cockaigne”-nek, németül „Scharaffenladnak”, hollandul pedig – a Breughellandra rímelve – „Het

11 Wolfgang Marx: „... denn sicher kommt der Tod!’ Der Tod als das Böse in György Ligeti’s *Le Grand Macabre*”. In: *Böse Macht Musik. Zur Ästhetik des Bösen in der Musik*. Ed. Katharina Wisotzki–Sara R. Falke. Bielefeld: Transcript, 2012, 33–48., ide: 43.

12 Sellars egy nukleáris csapás utáni kopár pusztaságba helyezte a cselekményt. Ld. Richard Steinitz: *Ligeti György – a képzelet zenéje*. Ford. Péteri Judit. Budapest: Editio Musica, 2016.

Luilekkerland”-nak nevezik. Ez a címe az idősebb Pieter Breughel híres festményének, amely ma a müncheni Alte Pinakothekban található.¹³ Ez a kép kétségtelenül relevánsabb a *Le Grand Macabre* szempontjából, mint Breughel 1562-es festménye, *A halál diadala*, amelyet oly sokszor hoztak összefüggésbe Ligeti operájával.¹⁴ Végül is a *Le Grand Macabre* nem a halál diadala – éppen ellenkezőleg: olyan opera, amelyben szinte megszakítás nélkül esznek és isznak.¹⁵

A *Le Grand Macabre* az erőfeszítés nélküli fogyasztás utópiája. A tojások és a disznók úgy sétálnak fel-alá, hogy az elfogyasztásukhoz szükséges evőeszközök már rájuk vannak aggatva, hogy azonnal hozzá lehessen látni a bekebelezésükhöz. A felkínált paradicsom, minden kényelmével együtt, nem éppen kellemes látvány. Élettelen testek kuszaságát látjuk, egy világ végének, ha nem a világ végének lehetséges ábrázolását. Az utópia lehet, hogy disztópia, és lehet, hogy éppen azért, mert utópiának szánták. Erre már a 20. század leghíresebb disztópiaszerzője, George Orwell rámutatott. A Breughel-festményre utalva a következőket írta:

A véget nem érő „jóllakottság” pusztá fogalmának üressége jelenik meg Breughel *A restek országa* című képén, amelyen három hatalmas hájtömeg alszik fej fej mellett, miközben a főtt tojások és a sült disznólábak maguktól jönnek elő, hogy elfogyasszák őket.¹⁶

Akiket Orwell „hatalmas hájtömegeknek” nevezett, aligha tekinthetők egyéni karaktereknek – ahogyan Ligeti operájában sincsenek fejlődő jellemek. A karakter és a jellemfejlődés a cselekményből, nem a fogyasztásból ered. Ezért „Breughelland” lényege Ghelderodénél és Ligetinél bizonyára nem egyszerűen egy képzeletbeli Flandria; inkább arról van szó, hogy konkrétan Breughel képzeletében és ábrázolásában ismerhették fel az utópia és a disztópia szétválaszthatatlanságát.

Még Piet, ez a „hatalmas hájtömeg”, Pieter Breughel druszája és rokona is tisztában van ezzel a maga módján, amikor minden, amire Breughellandban sóvárog, a lerészegedés: „gib deinen Kindern / einen Rausch!” („add meg gyerme-

13 Bayerische Staatsgemäldesammlungen Inv. 8940; ld. Jürgen Müller–Thomas Schauerte: *Pieter Bruegel. Das vollständige Werk*. Köln: Taschen, 2018, 294–295. Ligeti már azt megelőzően gondolt „Brueghel festményeire” az operával kapcsolatban, hogy Ghelderode darabját kiválasztotta volna forrásának; ld. Ligeti György: „Conversation with Claude Samuel” (1981). Transl. Terence Kilmartin. In: [without ed.]: *György Ligeti in Conversation with Péter Várnai, Josef Hausler, Claude Samuel and Himself*. London: Eulenburg, 1983, 115. Richard Toop megemlíti, hogy Breughel festményei közül a *Het Luilekkerland* lebegett Ligeti szeme előtt; ld. Richard Toop: *György Ligeti*. London: Phaidon, 1999, 155. A művész nevének írásmódjai közül itt azt tartjuk meg, amelyet Ligeti a legtöbb esetben használt; maga a festő 1559-től kezdve „Pieter Bruegel”-ként szignálta műveit.

14 Pl. Yayoi Uno Everett: „Signification of Parody and the Grotesque in György Ligeti’s *Le Grand Macabre*”. *Music Theory Spectrum* 31/1. (2009), 26–56., ide: 29.: „a zeneszerző megalkotja a Breughel ’A halál diadala’ című festményén ábrázolt káosz, pusztulás és megújulás hallható megfelelőjét”. Maga Ligeti Breughelnek mind az *Eldorádó*, mind pedig *A halál diadala* című képét a Ghelderode-darab ikonikus hátterének tartotta; ld. Ligeti: „Conversation with Claude Samuel” (1981). Transl. Terence Kilmartin. In: *György Ligeti in Conversation with Péter Várnai, Josef Hausler, Claude Samuel and Himself*, 117–118.

15 Uott, 117.: „Az emberek folyamatosan esznek-isznak”.

16 George Orwell: „Can Socialists Be Happy?”, *Tribune* 1943. december 24.

keidnek / a mámort!”).¹⁷ És természetesen a lerészegedés a legjobb állapot egy olyan helyen, ahol a valóság elviselhetetlen. Breughelland, amelyet csak az imént dicsőített az „arany” jelzővel, nem látszik olyan nagyon arany országnak, ha még az alkoholtól feldobott Piet is a szebb múlt iránt áhítozik: „O, altes Paradies, / wo bist du hin?” (Ó, egykori Paradicsom, / hová tűntél?).

A fogyasztást a *Le Grand Macabre* középpontjába helyező katalán színtársulat, a La Fura dels Baus 2009-ben videót készített a barcelonai Gran Teatre del Liceu-ban egy gyorséttermi lakomáról, amelyet az opera előjátéka alatt rendeztek. Ez a maga bőségével – az ételek jelentős részét otthagyták, mert egyszerűen túl sok volt belőlük – szinte a teljes történelem folyamán utópisztikusnak számított volna a mindennapi emberek számára, hiszen szinte a teljes történelem folyamán hiány volt élelmiszerből.¹⁸ A Liceuban megrendezett jelenet látványa ugyanakkor már azelőtt is disztópikus volt, hogy a közönséget és a női főszereplőt megérintette volna az apokalipszis előérzete. Lehangelő volt az ételek silánysága, többek között a világot szennyező hulladékok tömege miatt. A fogyasztói társadalomban az evés és ivás nem egyszerűen evés és ivás; azt is jelenti, hogy az eredménye egy szeméttel borított asztal. Ez nem egészen ugyanaz, mint amiről valaha Eldorádóként álmodtak.

Nos, Ghelderode, Meschke és Ligeti Breughellandja nem azonos Eldorádóval. Itt léteznek gondok. Ugyanakkor azonban a lakói feltűnően nem gondterheltek, még a világ végével kapcsolatban sem. A „bánja a fene” attitűd uralkodik; olyasfajta hozzáállás, amely összhangban van a fogyasztás utópiájával. Ebben az országban szemmel láthatóan senki sem dolgozik – az időt ételek, italok fogyasztásával és szexszel töltik az emberek. Breughellandban a „szerelem” sem lép túl ezen a szférán, nem beszélve annak utópisztikus alternatívájáról. Igaz ugyan, hogy a két, szinte meghatározhatatlan szerelmes duettjei az első felvonásban egy olyan utópiára látszanak utalni, amelyben nem számít semmi más, csak a szerelem. Ez az utópia azonban zeneileg agyoncukrozottnak bizonyul. Eltűzottnak hat: túl szép ahhoz, hogy igaz legyen. Csöpög a szacharintól, és a giccs disztópiájába fordul át: nem rémületes, hanem édeskés disztópiába.

A fogyasztás és a halál tehát a *Le Grand Macabre* központi – sőt, a két központi – témája. Nem véletlenül kerültek azonban egymás mellé. Nekrotizmus a mértékeltensége részegíti le a 3. jelenetben, s ezzel a halál likvidálva van. Meschke és Ligeti tehát rájött, hogy alapvető kapcsolat áll fenn a fogyasztás és a halál között. Nem metafizikai, hanem történeti kapcsolat, miután az „örök élet” mint a halál fenyegetésére adott válasz az emberek többsége számára hitelét veszítette. A fogyasztás a modern módja annak, hogy a halál tagadását kifejezzük. A 20. és a 21. század jómódú társadalmában az individuumok egyedül érzik magukat, és lehet, hogy

17 Amint Constantin Floros rámutat: „Das Motiv des Rausches spielt in Le Grand Macabre eine wesentliche Rolle” („A részegség lényeges szerepet játszik a Le Grand Macabre-ban.”); ld. Constantin Floros: *György Ligeti. Jenseits von Avantgarde und Postmoderne*. Wien: Lafite, 1996, 151.

18 Az elhízással kapcsolatos utópiákról ld. Michelle Philippov: *Fats. A Global History*. London: Reaktion Books, 2016, 20.

csak akkor érzékelik, hogy élnek, amikor fogyasztanak vagy fogyasztani készülnek. A descartes-i formula Go-Go herceg, Piet és Astradamor által használt sajátos változata szerint – „Szomjasak vagyunk, / tehát vagyunk” (Wir haben Durst: / ergo wir leben) (II. felv., 4. jelenet) – a vágy a vitalitás végső bizonyítéka. Ez azt a meggyőződést involválja, hogy az, aki vágyik valamire, még elegendő idővel rendelkezik ahhoz, hogy a vágyott objektumot el is fogyassza.¹⁹ A fogyasztás a mámorral, így például a lerészegedéssel karöltve még arra is képes, hogy teljesen elfeledtesse az élet és a halál nyomorúságát. A vággyal természetesen nincs semmilyen baj, hiszen a léte egyszerűen szükségszerű. Ha létezne földi pokol, az emberekben akkor is élnének vágyak. Azonban éppen emiatt a vágy és a fogyasztás önmagában nem kötődik semmilyen helyhez. Breughelland, a fogyasztás emez utópiája, Breughel Eldorádójához hasonlatosan disztópia marad.

A *Le Grand Macabre* interpretációja az utópia/disztópia szempontjából persze úgy intellektualizálja a művet, ahogy az Ligetinek nem tetszett volna. A szerző ellenszenve az intellektualizálás iránt nem vélemény vagy nyilatkozatrészletek kérdése; magában a műben, annak utolsó versszakában testesül meg:

Fürchtet den Tod nicht, gute Leut'!
Irgendwann kommt er, doch nicht heut'
Und wenn er kommt, dann ist's soweit ...
Lebt wohl so lang in Heiterkeit!
(II. felv., 4. jelenet)

Emberek, nem kell félnetek!
Halálunk még nem fenyeget!
Jöttére várni badarság,
éljen mindig a vidámság!
(Kovalik Balázs fordítása)

Ezzel a befejezéssel azonban nem az a probléma, hogy összeegyeztethetetlen volna az utópia és a disztópia szembenállásának érvénytelenítésével, hiszen mind az utópisztikus, mind a disztópikus megközelítést elveti. Az utópisztikus megközelítéssel szemben a befejezés hangsúlyozza a halandóságot; a disztópikussal szemben hangsúlyozza a jó kedélyt. Ez pedig összhangban van azzal a látásmóddal, hogy az utópia és a disztópia szétválaszthatatlan egymástól.

A befejezés valódi problémája a banalitás és a politikai naivitás. Világunk Hitlerei és Sztálinjai – ennek Ligeti igencsak tudatában volt – nem hagytak teret áldozataiknak arra, hogy „mulatozzanak”. Az intellektuális hallgató számára Ligeti operájának befejezése botrányosnak kell, hogy hasson; egy kritikus, Michael Tanner szerint

a *Macabre* mélyen anarchista mű, amely csúfot űz sok mindemből, ami kedves nekünk vagy amitől rettegünk, de gyengeségét jelzi, hogy legvégül kimondja: „éljünk vidáman és jókedvben”, hiszen sohasem tudhatjuk, mikor kell meghalnunk, bár tudjuk, hogy egyszer sor kerül rá. Egy olyan két órának, amely minden értéket felfogat, nem kellene mégis ennél valamivel meglepőbben végződnie?²⁰

19 Ld. Marianne Gronemeyer: *Das Leben als letzte Gelegenheit. Sicherheitsbedürfnisse und Zeitknappheit*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, ⁴2012.

20 Michael Tanner: „Anarchic spectacular”, *The Spectator* September 26, 2009.

Tanner kifogása semmiképp sem alaptalan. Okunk van feltenni a kérdést, mit is jelent az, hogy „vidáman élni”, amikor a mű szereplői, mint például Mescalina, inkább élőhalottnak, semmint élőnek tűnnek. Ennek ellenére Tanner kifogását háromféleképpen is meg kell válaszolnunk.

Először is: lehetne-e bármilyen meglepőbb annál, mint ha olyasvalaki, aki a Ligetiéhez hasonló elveket vall, nem ilyen „monumentális lapossággal” fejezné be egyetlen operáját?²¹

Másodszor: Tanner összekeveri a darab szereplőinek szavait a szerzőivel. Nincs rá okunk, hogy a szóban forgó négy sort Ligeti üzeneteként fogjuk fel, még akkor sem, ha művének egyik kommentárjában ezt mondta.²² Mint művész mindenki egyedi; mint kommentátor egy a sok közül. A *Le Grand Macabre* esetében világos, hogy az utolsó négy sor a darab szereplőié. Ez a versszak arról is tanúsodik továbbá, hogy a szereplők (Mozart *Don Giovanni*jának utolsó jelenetével feltűnő összhangban)²³ semmit sem tanultak a hajszál híján bekövetkező katasztrófából.

Harmadszor: jóllehet a záró négy sor valóban monumentális laposság, a befejező passacaglia zenéje a maga ridegségében egyáltalán nem az. A nagy vokális művek korántsem csupán megkettőzik a szöveget, hanem túl is lépnek rajta, vagy éppen cáfolják.

És ez vezet el a valódi problémához. Az opera utolsó szavaival való elszámolásnál nagyobb kihívást jelent – ha egyáltalán megtehető – utópia és disztópia összefonódásának kimutatása a zenében, nem pedig a szöveggönyvben (amivel a fentiekben próbálkoztam). Lehet, hogy ezt a szöveggönyt eddig alábecsülték, mert olyan határozottan nem irodalom. Ám egy gondolat jelenléte egy szövegben nem függ annak irodalmi jellegétől. Mindenesetre ami kezdettől fogva vonzott a *Le Grand Macabre*-ban, az Ligeti zenéje volt. Tekintetbe véve a zene szemantikai nyitottságát, nem létezik – és úgy vélem, nem is létezhet – egyértelmű definíciója az „utópisztikus zenének” és a „disztópikus zenének”. Annak az Ernst Blochnak a filozófiája, aki, mindenfajta metodikai megfontolást mellőzve, „utópisztikusnak” minősítette az általa kedvelt zeneműveket, akaratlanul is a vágyvezérelt gondolkodás terepévé teszi ezt a kérdéskört.²⁴ Ez azonban semmiképp sem jelenti azt,

21 Tanner megfogalmazása egy másik írásában: Michael Tanner: „Death rattle”, *The Spectator* January 21, 2017.

22 Ligeti György: „A *Grand Macabre* keletkezéséről” (1978), in: *Ligeti György válogatott írásai*, 414–417: „a cselekmény Erősz valamifajta diadalmenetével zárul: nem törődünk a halállal és az egész sötét jövővel, csak az 'itt és most' köti le a figyelmünket” (417). De az korántsem egyértelmű még ebben az idézetben sem, hogy a „mi” (*uns*) Ligetivel vagy a szereplőkkel azonosítható-e.

23 Ez a párhuzam semmiképp sem erőszakolt, hiszen Ligeti az előző jelenetben egy eltűzött gesztussal már utalt a *Don Giovanni* I. felvonásának báli jelenetében egymásra rétegzett tánczenékre.

24 A vágyvezérelt gondolkodás megnyilvánul Bloch prózájában, vagy inkább patetikus költői szövegében is, amelyet átítat saját retorikája: „szeretnénk a primátust a zenének odaítélni, ennek a magnak és csírának, a színes halotti éj és az örök élet e visszfényének, ennek a vetőmagnak, melyből a háznép misztikus tengere születik meg, ennek a Jerikónak, a Szentföld ez első lakóhelyének. Ha néven tudnánk nevezni magunkat, megkerülne a koronánk, és a zene az egyetlen szubjektív teurgia. Bevezet bennünket a benső meleg, mély, gótikus szobácskájába, ahol a zavaros sötétben egyedül találni

hogy a zene nem rendelkezhet ilyen tulajdonságokkal. Ahhoz, hogy azonosítsuk őket Ligeti partitúrájában, szigorú kontextuális munkára van szükség. Hogy csak egy példát említsék: a 4. jelenetet megelőző közjáték és a jelenetet nyitó éteri zene a kontextusából kiragadva a lehető „legutópisztikusabbnak” hat, de mégsem tekinthető annak, hiszen a scenika egyértelműen arra utal, hogy pusztán illúzióról van szó – arról az illúzióról, hogy Piet és Astradamors a mennyben van.²⁵ Mindenesetre úgy fest, hogy a kritikának továbbra is meg kell találnia az utat oda, hogy azonosítani tudja Ligeti zenéjének ilyesfajta jelentésrétegeit.

Malina János fordítása

IRODALOMJEGYZÉK

- Bauer, Amy: *Ligeti's Laments. Nostalgia, Exoticism, and the Absolute*. Farnham/Burlington, VT: Ashgate, 2011.
- Bloch, Ernst: *Az utópia szelleme*. Ford. Mesterházi Miklós. Budapest: Gond-Cura Alapítvány, 2007.
- Edwards, Peter: *György Ligeti's Le Grand Macabre. Postmodernism, Musico-Dramatic Form and the Grotesque*. London: Routledge, 2016. DOI: 10.4324/9781315531298
- Everett, Yayoi Uno: „Signification of Parody and the Grotesque in György Ligeti's Le Grand Macabre”, *Music Theory Spectrum* 31/1. (2009). DOI: 10.1525/mts.2009.31.1.26
- Floros, Constantin: *György Ligeti. Jenseits von Avantgarde und Postmoderne*. Wien: Lafite, 1996.
- Gottwald, Clytus: „Gustav Mahler und die musikalische Utopie” (1972), *Neue Zeitschrift für Musik* 135/1. (1974), 8. és 11.; és 135/5. (1974), 291.

világosságot, ahonnan egyedül érkezhet még fény, hogy a zűrzavart, a pusztán létező természetlen hatalmát, a démiurgikus vakság durva, paranoiás tapogatózását, ha ugyan nem egyenesen az Isten-től elhagyott létezés koporsóját tönkrezúzza, és darabokra robbantsa, hisz nem a halottaknak, hanem az élőknek prédikáltatott a birodalomról, s így alig ismert, meleg, gótikus szobácskánk az utolsó hajnalon a kinyilatkoztatott égi birodalomnak bizonyul” Ernst Bloch: *Az utópia szelleme*. Ford. Mesterházi Miklós. Budapest: Gond-Cura Alapítvány, 2007, 272. James Young ezzel a bőbeszédűséggel stílszerűen kontrasztáló tömörséggel megállapítja: „Bloch kiábrándítóan tájékozatlan abban a tekintetben, hogy a zene [...] mi módon előlegezi meg az eljövendő utópiát.” Ld. James Young: *A History of Western Philosophy of Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2023, 191. Clytus Gottwaldnak, aki tisztelettel idézi Blochot, nem sikerült beszélgetőpartneréből, Ligetiből semmilyen Blochra vonatkozó reakciót kicsalni. Ligeti, bár szerette a nonszenszet, a dagályos nonszensz iránt ellenszenvvel viseltetett; ld. Clytus Gottwald: „Gustav Mahler und die musikalische Utopie” (1972), *Neue Zeitschrift für Musik* 135/1. (1974), 8. és 11.; és 135/5. (1974), 291.

- 25 Egy másik lehetséges példa az „utópisztikus zenére” a 4. jelenet tükörkánonja, amelyet Amy Bauer oly találoán jellemezett: „Ligeti gyászkanonja könnyű vonóstrió-textúrát ölt – itt minden szólam felirata 'nagyon gyengéden, kifejezően, meleg hangon' –, hangsúlyozva, hogy Nekrotzar halála valamiféle feltámadást jelent Breughelland számára. A *Lontano* kezdetéből kiinduló részlet – a félhangonként ereszkedő három fuvola a közben belépő oboával és angolkürttel – Esz-dúr szeptimakkord-dá bontakozik ki, amelyet egy teljesen diatonikus, fehér billentyűs hangokból álló hangcsokor követ, amint a napfelkelte előkészíti a finálét (672–674-es próbajel)”. Amy Bauer: *Ligeti's Laments. Nostalgia, Exoticism, and the Absolute*. Farnham/Burlington, VT: Ashgate, 2011, 136. Utána azonban ezt a bepillantást egy jobb világba újból megszakítja az, ami következik.

- Gronemeyer, Marianne: *Das Leben als letzte Gelegenheit. Sicherheitsbedürfnisse und Zeitknappheit*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, ⁴2012.
- Horn, Eva: *The Future as Catastrophe. Imagining Disaster in the Modern Age*. Transl. Valentine Pakis. New York: Columbia University Press, 2018. DOI: 10.7312/horn18862
- Kaufmann, Harald: „Ein Fall absurder Musik. Ligetis Aventures & Nouvelles Aventures”. In: uő: *Spurlinien. Analytische Aufsätze über Sprache und Musik*. Wien: Lafite, 1969.
- Konold, Wulf: „Ligeti Le Grand Macabre – absurdes Welttheater auf der Opernbühne”. In: *Oper heute*. Ed. Otto Kolleritsch. Wien/Graz: Universal Edition, 1985.
- Ligeti, György–Clytus Gottwald: „Gustav Mahler und die musikalische Utopie” (1972), *Neue Zeitschrift für Musik* 135/1. (1974), 7. és 135/5. (1974), 291.
- Ligeti, György: „Conversation with Claude Samuel” (1981). Transl. Terence Kilmartin. In: [without ed.]: *György Ligeti in Conversation with Péter Várnai, Josef Hausler, Claude Samuel and Himself*. London: Eulenburg, 1983.
- Ligeti György válogatott írásai*. Vál. és ford. Kerékfy Márton. Budapest: Rózsavölgyi, 2010.
- Marx, Wolfgang: „’... denn sicher kommt der Tod!’ Der Tod als das Böse in György Ligeti Le Grand Macabre”. In: *Böse Macht Musik. Zur Ästhetik des Bösen in der Musik*. Ed. Katharina Wisotzki–Sara R. Falke. Bielefeld: Transcript, 2012.
DOI: 10.1515/transcript.9783839413586.33
- Müller, Jürgen–Thomas Schauerte: *Pieter Bruegel. Das vollständige Werk*. Köln: Taschen, 2018.
- Nielsen, Kai: „Capitalism, State Bureaucratic Socialism and Freedom”, *Studies in Soviet Thought* 38/4. (1989). DOI: 10.1007/BF00841561
- Orwell, George: „Can Socialists Be Happy?”, *Tribune* December 24, 1943.
- Philippov, Michelle: *Fats. A Global History*. London: Reaktion Books, 2016.
- Seherr-Thoss, Peter von: *György Ligeti Oper „Le Grand Macabre”*. Eisenach: Karl Dieter Wagner, 1998.
- Steinitz, Richard: *Ligeti György – a képzelet zenéje*. Ford. Péteri Judit. Budapest: Editio Musica, 2016.
- Tanner, Michael: „Anarchic spectacular”, *The Spectator* September 26, 2009.
- Tanner, Michael: „Death rattle”, *The Spectator* January 21, 2017.
- Toop, Richard: *György Ligeti*. London: Phaidon, 1999.
- Young, James: *A History of Western Philosophy of Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2023.

ABSTRACT

ANDREAS DORSCHEL

'BREUGHELLAND': SUBVERTING THE ANTINOMY OF UTOPIA AND DYSTOPIA

Is György Ligeti's *Le Grand Macabre* a dystopian work, or rather one of utopia? Traditionally, dystopia and utopia have formed an alternative. Yet Ligeti/Meschke enact an intertwinement of dystopia and utopia, in a series of moves and counter-moves: (1) Death threatens to eliminate all life. (2) The earth is saved from the fate of the destruction of life – 'Death is dead' (II/4). (3) Yet 'Breughelland' is and will remain a crude and cruel tyranny. (4) The farcical character of the whole calls into question whether any of the previous moves can be taken seriously. Ligeti/Meschke's subversion of the antinomy of utopia and dystopia, introduced in the opening 'Breughellandlied', turns out to be in the spirit of Piet the Pot's namesake Pieter Breughel the Elder, as a closer look at his 1567 painting *Het Luilekkerland*, an inspiration already to de Ghelderode, reveals. The irritating role thus assigned to consumption, however, seems to trivially lose all ambiguity through the words of the opera's final stanza. While this is a weighty objection to the reading proposed here, the conclusion attempts to outline a rejoinder to it.

First published in: *Studia Musicologica* 64/1–2. (June 2023)

Andreas Dorschel has been head of the Institute for Music Aesthetics at Kunstuniversität Graz (Austria) since 2002. He was Visiting Professor at Stanford University (2006) and Fellow of the Institute for Advanced Study Berlin (2020/21). Dorschel's most recent monograph is *Mit Entsetzen Scherz: Die Zeit des Tragikomischen* (2022).

Wolfgang Marx

LIGETI ÉS A MŰVÉSZETI KUTATÁS*

ÖSSZEFOGLALÁS

Ligeti György a művészet és a tudomány számos ágából merített inspirációt zeneszerzői munkásságához (legismertebb talán a matematikához – különösen a fraktálgeometriához és a káoszelmélethez – való kötődése). Írásomban összevetem a művészeti kutatás fogalmát Ligeti gyakorlatával és életművével. Míg a művészeti kutatás fogalma csak embrionális formában jelent meg Ligeti pályájának kései szakaszában, számos megnyilatkozása segít megértenünk az alkotás folyamatát. A művészeti kutatás fogalmának alkalmazása Ligeti szemléletére és gyakorlatára új megvilágításba helyezheti műveinek és más humán tárgyak, illetve természettudományok iránti érdeklődésének összefüggéseit. Ligeti vizsgálata ebből a szempontból ugyanakkor segíthet bennünket abban, hogy tovább finomítsuk a művészeti kutatás napjaink művészi termésére alkalmazott és gyakran vitatott fogalmát.

Kulcsszavak: Ligeti György, művészeti kutatás, gyakorlaton alapuló kutatás, gyakorlat által meghatározott kutatás, kompozíciós folyamat, neoliberais művészi gyakorlat

Ligeti György erősen érdeklődött számos művészeti és természettudományos terület iránt, és ihletet merített belőlük zeneszerzői munkásságához (legismertebb a matematikához – különösen a fraktálgeometriához és a káoszelmélethez – fűződő kapcsolata). Ebben az írásban a művészeti kutatás fogalmának hasznosságát igyekszem felmérni Ligeti gyakorlata és életműve szempontjából. Bár a művészeti kutatás fogalma csak Ligeti pályafutásának utolsó szakaszában, embrionális formában jelent meg, számos kijelentése legalábbis közel áll a művészeti kutatás egyes meghatározásaihoz. Az alábbiakban Henk Borgdorff, Anke Haarmann, Julian Klein és mások nyomán felvázolom, majd Ligetire alkalmazom a művészeti kutatás episztemológiáját. A művészeti kutatás fogalmának tárgyalása után tanulmányom második része azt vizsgálja, hogy Ligeti írásai mennyiben járulnak hozzá ahhoz, hogy tevékenységeinek legalább egy részét a művészeti kutatások megelőlegezéseként értékeljük. A befejező rész a címével Karl Popper egyik filozófiai esszéjére utaló, *Clocks and Clouds* című darabbal foglalkozik, amely példa arra, hogy egy műalkotás egy másik diszciplína kutatását alkalmazza.

* A BTK Zenetudományi Intézet és a bécsi Universität für Musik und Darstellende Kunst Zenetudományi Intézete Ligeti György születésének századik évfordulója alkalmából *Kylwiria and Other Explorations* címmel, a bázeli Paul Sacher Alapítvánnyal és a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társasággal együttműködve rendezett nemzetközi konferenciáján 2023. május 13-án a BTK Zenetudományi Intézet Bartók-termében tartott előadás írott változata. Angol nyelven megjelent: *Studia Musicologica* 64/3–4. (June 2023).

1. Mi a művészeti kutatás?

A művészeti kutatás fogalma immár több évtizedes múltra tekinthet vissza, de – sok tág és elvont fogalomhoz hasonlóan – még mindig nehezen definiálható. Mi az, ami közös a művészetekben és a tudományokban? Hogyan kerülhetnek kapcsolatba egymással? Miképpen kapcsolhatók össze anélkül, hogy bármelyikük feladná saját jellegzetes gondolkodásmódját? Néhány Julian Klein által feltett kérdés jó bevezetésül szolgál ehhez a gondolatkörhöz:

Kik vagyunk? Hogyan akarunk élni? Mit jelentenek a dolgok? Mi az, ami valóságos? Mi az, amit tudhatunk? Mikor létezik valami? Mi az idő? Mi a kauzalitás? Mi az intelligencia? Hol rejlik az emberi értelem? Lehetne minden másképpen is? Ezek a kérdések a művészet és a tudomány közös érdeklődési körének példái. A velük való foglalkozás nem mindig vezet biztos és általános érvényű tudáshoz [...]. A művészeteknek módjukban áll, hogy a maguk sajátos módján fogalmazzák meg és kezeljék az ilyen alapvető és mégis komplex kérdéseket, a rájuk adott válaszok pedig nem feltétlenül kevésbé reflektáltak, mint a filozófia vagy a fizika válaszai, és olyan sajátos tudást testesíthetnek meg, amely semmilyen más módon nem ragadható meg.¹

Ezek a kérdések azt a benyomást keltik, hogy a művészetek és a tudományok közös hátterét az ontológia és különösen az episztemológia – vagyis, ahogy Thomas Kuhn mondaná, az őket megalapozó paradigmák – adják.² Itt különös hangsúly esik a műalkotás reflexiós fokára, amely éppen olyan magas lehet, mint a természettudományok esetében – legtöbbször találkozott már olyan műalkotással, amely úgy szólt hozzánk, ahogyan semmilyen írott szöveg nem lett volna képes.

Mégis feltehetjük a kérdést, hogy leírhatók-e részletesebben azok a konkrét eszközök, amelyek révén a művészi alkotás ezt a tudást kifejezi. Henk Borgdorff, a művészeti kutatás egyik vezető teoretikusa, az alábbi megközelítést javasolja:

A művészeti kutatás a tudás és megértés [...] megtestesült és elfogadott formáira összpontosít – mégpedig azokra a formákra, amelyek bensőséges kapcsolatban állnak a gyakorlattal, és nem egykönnyen fejezhetők ki nyelvi eszközökkel. [...] [A] vizsgálat elsődleges eredménye [...] a műalkotás. A tudományos fokozatszerző eljárásokkal összefüggésben és a finanszírozási rendszerek követelményeinek eleget téve azt várhatjuk el, hogy ezek az eredmények valamilyen diszkurzív leírással konceptualizálhatók és rendszerbe foglalhatók legyenek. [...] A kutatási program eredményének középpontjában azonban az általa létrehozott konkrét, tárgyiasult eredmények állnak: új műalkotások, kompozíciók, előadások, installációk [...].³

Borgdorff számára tehát a művészi tevékenység, a reflektálás mögött álló cselekvés, a befogadó számára viszont a műalkotás közvetlen érzékelése a legfontosabb.

1 Julian Klein: „What Is Artistic Research?“, *Journal of Artistic Research* (2017), jar-online.net. doi: 10.22501/jarnet.0004 (utolsó megtekintés: 2023. augusztus 17.)

2 Thomas S. Kuhn: *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: University of Chicago Press, 1962.

3 Henk Borgdorff: „Reasoning through Art. Inaugural lecture, delivered upon acceptance of the Chair in Theory of Research in the Arts, at the Faculty of Humanities, Leiden University, on 10 February 2017, by Professor H. A. (Henk) Borgdorff“, 7. https://scienceguide.nl/media/1919288/oratie_borgdorff.pdf (utolsó megtekintés: 2023. augusztus 17.).

Természetesen a művészetet sokszor szavak is kísérik – a hangversenyek műismertetései vagy a kiállításkatalógusok gyakran terjedelmes magyarázó szövegekkel szolgálnak a műalkotásokhoz. Ezek az intellektuális reflexiók azonban sohasem helyettesíthetik azt a közvetlen érzékszervi élményt, amelyet maga a műalkotás kivált. Viszont, amint Borgdorff kifejti, az effajta reflektív szövegeket mégis elvárják, ha a művészeti kutatás formális, tudományos fokozatszerző eljárás keretében történik. Julian Klein egyetért Bergdorffal, és hangsúlyozza, hogy az érzékszervi élmény mindig az egyenlet meghatározó eleme marad – ezért számára a művészeti kutatás eredménye a „megtettesült tudás”:

Egyes szerzők megkövetelik azt, hogy a művészeti tudás mindenképpen verbalizálható legyen, s így össze lehessen hasonlítani a deklaratív tudással [...]. Mások szerint az előbbi a műalkotásokban testesül meg [...]. Végső soron azonban érzékszervi és emocionális percepció, közelebbről művészi élmény útján sajátítható el, attól el nem választható. A művészeti tudás, legyen bár néma vagy hangzó, deklaratív vagy procedurális, implicit vagy explicit – minden esetben érzéki és fizikai: „megtettesült tudás”.⁴

A „megtettesült tudás”, amelyről itt szó esik, nem sajátítható el reflexió útján, egy szöveg elolvasásával. Semmilyen leírás vagy reflexió nem helyettesítheti, legyen bár akármilyen érzékletes, Beethoven 9. szimfóniájának, Picasso *Guernicájának*, a cordobai nagymecsetnek vagy Nofertiti mellszobrának közvetlen, érzéki élményét.

Klein azt is elismeri azonban, hogy ezzel nem mindenki ért egyet. Maarit Mäkelä és szerzőtársai sokkal inkább a folyamat reflektív részére koncentrálnak:

A művészeti kutatás mai fogalmai megkövetelik a művésztől, hogy érzékenyen és tudatosan hozza létre alkotásait, úgy, hogy amikor ez a kezdeti szakasz véget ér, az elképzelés és a folyamat összegezhető és közölhető legyen. A tudományos kutatás is ehhez hasonlóan jár el.”⁵

Szerintük egy művészi alkotó folyamatot és annak eredményét megvilágító szöveg reflexív létrehozása hasonló egy olyan szövegéhez, amely egy tudományos kísérlet elvégzését és eredményét írja le. Ebből az a nézet következik, hogy a folyamat nem lehet teljes a szöveg nélkül – ezt a véleményt bizonyára sem Borgdorff, sem pedig Klein nem osztaná. Ismét mások, többek között Efva Lilja, még erősebben fogalmaznak; szerintük semmilyen műalkotás nem tekinthető művészeti kutatás eredményének a folyamatnak és eredményeinek előírt formális dokumentációja nélkül:

Nem minden művész potenciális kutató, de minden újító művészethez szükség van bizonyos mennyiségű kutatásra. Ezt egyes művészek akadémiai keretek között, mások azokon kívül végzik. Bárki nevezheti magát kutatónak, vagy állíthatja azt, hogy kutatási gyakorlattal rendelkezik, de ahhoz, hogy formálisan is annak tekintsék, teljesítenie kell az előírt hozzáférési és dokumentációs kötelezettséget, amelynek révén az illető a kutatását a bírálók/kollégák rendelkezésére bocsátja eszmecserék, projektvizsgálatok és kritikai párbeszédnek céljából.⁶

4 Klein: *What Is Artistic Research?*, 6.

5 Maarit Mäkelä–Nithikul Nimkulrat–D. P. Dash–Francois-X. Nsenga: „On Reflecting and Making in Artistic Research”, *Journal of Research Practice* 7/1. (2011), 1–12., ide: 6.

6 Efva Lilja: „The Pot Calling the Kettle Black. An Essay on the State of Artistic Research”. In: *Knowing in Performing. Artistic Research in Music and the Performing Arts*. Ed. Annegret Huber, Doris Ingrisch,

Ez a vélemény felvet egy fontos kérdést: vajon mindaz, amit egy művész tesz, automatikusan művészeti kutatás? Lilja szerint sohasem tekinthető annak szöveges dokumentáció nélkül, noha művészeti kutatás az akadémiai kereteken kívül is folytatható – csak éppen ez esetben nem ismerik el annak.

A következő lépés az lehet, amit Klein javasol, aki háromféle művészetet különböztet meg: „olyat, amely (valamilyen más) kutatáson alapul, azután olyat, amely alkalmaz valamilyen kutatást (vagy kutatási módszert), végül pedig [...] olyat, amelynek az eredménye a kutatás”.⁷ Ez a megkülönböztetés érvényes marad számunkra Ligeti művészi gyakorlatának vizsgálata során is, hiszen ő számos nem-zenei területen végzett kutatást tanulmányozott. Viszont igaz-e, hogy az olyan művészet, amelyre hatással vannak többek között a csillagászati, matematikai, zoológiai vagy nyelvészeti kutatások, automatikusan művészeti kutatássá válik pusztán azáltal, hogy ezek a kutatások szerepet játszanak a művész felkészülésében az alkotófolyamatra? A vélemények eltérőek lehetnek, de magam első látásra úgy vélem, hogy a válasz nemleges – ugyanúgy nem értek egyet azzal sem, hogy minden olyasmi, amit egy művész létrehoz, automatikusan művészeti kutatásnak tekinthető. Egy olyan fogalom hatékony kategorizálásra való alkalmassága, mint a „művészeti kutatás”, lényegesen gyengül, ha mindent, amit egy művész létrehoz, művészeti kutatásnak tekintünk.

Klein hármas felosztásához visszatérve: az ő második, illetve harmadik kategóriája az „olyan művészet, amely (valamilyen más) kutatáson alapul”, illetve az „olyan művészet, amelynek az eredménye a kutatás”. Ezeket esetenként igen nehéz lehet megkülönböztetni a gyakorlatban. A második esetben ennek lehetősége valószínűleg attól függ, hogy a kutatás, illetve a kutatási módszerek milyen behatóan befolyásolják a művészeti produktumot (erre még visszatérünk Ligeti vonatkozásában).

Röviden érintenünk kell egy további kérdést: a művészeti kutatás és a gyakorlaton alapuló vagy a gyakorlat által meghatározott kutatás közötti különbség kérdését. Ezeket a kifejezéseket gyakran megkülönböztetés nélkül használják, s még e fogalmak elméleti szakértői sem mindig értelmezik egyformán az egymáshoz való viszonyukat. Henke és szerzőtársai azt írják, hogy a „[gy]akorlaton alapuló kutatásnak nincs mondanivalója a művészeti kutatás számára, ha elutasítja a reflektálást és a reflexivitást”,⁸ ezzel is jelezve, hogy a kettőt nem tekintik azonosnak. Mäkelä és szerzőtársai ezzel szemben azt hangsúlyozzák, hogy nem csupán a művészeti kutatás kifejezés tartalma, hanem az idetartozó kérdések vizsgálata során alkalmazott terminológia is csak most alakul ki. A gyakorlaton alapuló, a művészet által meghatározott, a gyakorlat által meghatározott és a művészeti kutatás kifejezéseket többé-kevésbé egymással felcserélhetően használják,

Therese Kaufmann, Johannes Kretz, Gesine Schröder, Tasos Zembylas. Bielefeld: transcript Verlag, 2020, 27–34., ide: 29.

7 Klein: *What Is Artistic Research?*, 2.

8 Silvia Henke–Dieter Mersch–Thomas Strässle–Jörg Wiesel–Nicolaj van der Meulen: *Manifesto of Artistic Research. A Defense against Its Advocates, mixed with a Declination of the Collage by Sabine Hertig* (2019). Zürich: Diaphanes, 2020, 25.

bizonyos hangsúlykülönbségekkel.”⁹ Ezek a szerzők azonban mégiscsak a gyakorlaton alapuló és a gyakorlat által meghatározott fogalmának megkülönböztetésére hoznak fel példákat:

„a gyakorlat által meghatározott kutatás kifejezést a professzionális gyakorlatnak a kutatási folyamatban játszott aktív szerepe emeli ki. Az ilyen megközelítésű tudományos kutatás kéz a kézben jár a kutató alkotó tevékenységével, amelyben a hangsúly egyenlően oszlik meg az elmélet és a gyakorlat, illetve a gyakorlat reflexiója és dokumentálása között.”¹⁰

Így a gyakorlaton alapuló kutatás ebben a felfogásban együttműködést jelent a művész és a „hagyományos” kutatók között, s ennek során a művészi produkció játszik vezető szerepet. Ez vezetett idővel a „gyakorlat által meghatározott” terminus bevezetéséhez: „a gyakorlat által meghatározott kifejezést egyes szerzők előnyben részesítették a gyakorlaton alapuló kifejezéssel szemben, ezáltal elismerve azt a hangsúlyeltolódást az eredeti műalkotások létrehozásáról a művészi gyakorlatnak a kutatási folyamatba való integrálása felé”.¹¹ Tanulmányomban azonban úgy tekintem, hogy a három kifejezés felcserélhető egymással, és első sorban továbbra is a „művészeti kutatás” terminust fogom használni.

1.1. Művészeti kutatás, gyakorlaton alapuló kutatás és gyakorlat által meghatározott kutatás

A művészeti kutatás utolsó olyan aspektusát, amelyet figyelembe kell vennünk, társadalmi-gazdasági implikációi képezik. Amint azt Henke és szerzőtársai kimutatták, „[a] művészeti kutatás hajtóerejét a kezdetek, az 1990-es évek óta a politika jelentette. A képző- és iparművészet oktatási ágainak szigorú akademizálása nélkül, amelyet a bolognai reform hozott magával, aligha jöhetett volna létre az a valami, amit ’művészeti kutatásként’ ismerünk.”¹² E felfogás szerint a művészeti kutatás fogalma nagyrészt európai politikai machinációk eredményeképpen alakult ki, és a bolognai folyamatban tetőzött, amely többek között arra törekedett, hogy a felsőoktatást Európa-szerte összemérhetővé tegye, például az európai kreditátviteli és -gyűjtési rendszer (ECTS) bevezetése révén. Az a jelenség, hogy számos politechnikumot és főiskolát valamifajta egyetem formájában szerveztek újjá (művészeti, műszaki egyetemek stb.) ugyanennek a trendnek a következménye. E felfogás szerint annak érdekében, hogy az EU által Brüsszelben népszerűsített egységesített finanszírozási modell szempontjából minősíthessék őket, szükség volt a művészi tevékenység eredményének kutatásként történő újradefiniálására – ez a fő hajtóerő rejtőzött a művészeti kutatás fogalma mögött, mondanak bármit is a teoretikusok. Ez a folyamat azonban csak részben bizonyult sikeresnek: „a művészeti kutatás egyelőre a legjobb esetben is csak a tudományos

9 Mäkelä [és szerzőtársai]: *On Reflecting and Making in Artistic Research*, 3.

10 Uott, 4.

11 Uott.

12 Henke [és szerzőtársai]: *Manifesto of Artistic Research*, 10.

diszciplínának kisöccsének számít, amelyet egyesek érdeklődéssel követnek, mások aggodalommal vesznek tudomásul, sőt elég gyakran ki is nevetnek”.¹³ Mindez egy paradoxont is eredményez: annak érdekében, hogy a finanszírozási modell számára értékelni lehessen, a művészeti kutatásnak meg kell próbálnia a lehető legjobban hasonlítani a „hagyományos kutatáshoz”, ugyanakkor, ha a létjogosultságát hangsúlyozni akarja, akkor hangsúlyoznia kell, hogy mi az, ami megkülönbözteti a természettudományos és bölcsészeti kutatástól, aminek révén igényt tarthat arra, hogy elismerjük a világról alkotott képünk kialakításában játszott egyedülálló szerepét: „A művészeti kutatás csakis akkor válik egyszer s mindenkorra megalapozottá, ha függetleníti magát az egyetemi kutatástól. Ha ez nem történik meg, akkor metodikailag, elméletileg és intézményesen aláveti magát az akadémiai-egyetemi rendszernek”.¹⁴

Egyes teoretikusok szerint a művészeti kutatás fogalmát fel lehetne használni arra, hogy belülről kezdje ki a mai neoliberais rendszert:

úgy fest: [...] ahhoz, hogy valaki „kutatással foglalkozó” személynek tekintse magát, elegendő, ha saját gyakorlata valamiképp kihívást jelent az intézményesített tudományos kutatás számára, és érvényteleníti annak az egyedüli legitimitásra támasztott igényét. A valóban „művészeti” kutatásra helyezett hangsúly kézenfekvő módon elegendő ahhoz, hogy felforgatónak, hatalomkritikusnak és aktivistának tekinthessük magunkat.”¹⁵

Az a mód, ahogyan Henke és szerzőtársai a nyilatkozatukat megszővegezik, azt jelzi, hogy az saját maguk számára is gyanús. És valóban, a rendszert úgy hozták létre, hogy az ilyen törekvéseknek előre megfontoltan elejét vegyék. Simon Shicks szerint már annak a hangsúlyozása, hogy a művészeti kutatás eredményeit szavakban is szükséges kifejezni (miközben magára az alkotásra nem sok hangsúly esik), meghatározó szerepet játszik a kultúraipar azon törekvésében, hogy elejét vegye bármiféle „felforgató” szándéknak: „a kultúraiparon belül ugyanis a végső produktum nélküli tevékenység, vagyis más szóval az öncélú kommunikációs tevékenység döntő, központi és nélkülözhetetlen elem”.¹⁶ Egy további alapvető elem az a terminológia, amelyet a művészeti kutatók az eredményeik kommunikálása során, pályázáskor használnak, vagy – általánosabban fogalmazva – akkor, amikor biztosítani igyekeznek helyüket az egyetemi szférában:

Olyan szavak, mint közönség, tapasztalat vagy különbözőség természetesen a piackutatók és PR-menedzserek nyelvezetére emlékeztetnek. Az érem másik oldala azonban a jelentős elmozdulás volt az intézmények nyilvános szerepében és a művész, a művészeti alkotás és a recepció között játszott közvetítő szerepben. A kultúraipar és hasonlóképpen a ma uralkodó neoliberais kormányzás számára a közügyeknek piacokkal, a közösségeknek szegmentumokkal és a képességeknek termékekkel való felváltása jelenti az új tájékozódási pontot.¹⁷

13 Uott, 5.

14 Uott.

15 Uott, 18.

16 Simon Sheichk: „Objects of Study or Commodification of Knowledge? Remarks on Artistic Research”, *Art & Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods* 2/2. (Spring 2009), 1–8., ide: 3.

17 Uott, 2.

Minden olyan próbálkozás, amely arra irányul, hogy egy kapitalista rendszeren belül függetlenítsük magunkat a kapitalizmus gyakorlatától, rendkívüli nehézségekkel jár – amint azt Ligeti művészi tevékenységével kapcsolatban is látni fogjuk.

2. Ligeti művészi gyakorlata

Ligeti a témák széles skáláját érintette írásaiban. Találunk közöttük egyes műveihez írt bevezetőket, saját stílusával vagy zeneszerzői fejlődésével kapcsolatos reflexiókat, életrajzi szövegeket és más szerzők műveinek elemzéseit ugyanúgy, mint általános zenei kérdésekről írott esszéket. Tanulmányomnak ebben a részében először a saját zenéjéről írott szövegeit, majd másfajta írásait veszem szemügyre, végül pedig a *Clocks and Clouds* példáját vizsgálom meg. Céлом annak felmérése, hogy mindezek mennyiben tekinthetők az előző részben tárgyalt művészeti kutatás valamely aspektusa megnyilvánulásának vagy tárgyalásának.

2.1. Ligeti a saját zenéjéről

Ligeti György sok esszét és bevezetőt írt saját műveihez, emellett pedig később megjelentetett interjúkat adott, és terjedelmes beszélgetéseket is folytatott. Ezekben a szövegekben gyakran foglalkozott az alkotás folyamatával. Gyakran beszélt zenei és zenén kívüli inspirációiról és arról, hogy azok hogyan gyakoroltak befolyást a zenéjére. Zongoraetűdjeivel kapcsolatban például ezt írta:

Hiba volna [...] azt feltételezni, hogy *Zongoraetűdjeim* mindezeknek a zenei és zenén kívüli hatásoknak a közvetlen folyományai lennének. E stimulusok felsorolásával mindössze az volt a célom, hogy fogalmat adjak arról a szellemi környezetről, amelyben zeneszerzőként dolgoztam. Nem található a zenémben semmi „tudományos” vagy „matematikai” sem, hanem csakis a konstrukció kombinálása a költői és érzelmi képzelettel.¹⁸

Az általa említett „stimulusok” között másokkal együtt szerepel Lewis Carroll, Franz Kafka, Boris Vian, Weöres Sándor, továbbá olyan természettudósok, mint Manfred Eigen és Hansjochem Autrum, olyan zenei felfedezések, mint Conlon Nancarrow rendkívül bonyolult ritmikájú gépzongora-darabjai, a közép-afrikai poliritmikus zene és végül, de nem utolsósorban a fraktálgeometria. Ligeti érdeklődése széles körű volt, nem szokatlan tőle, hogy ilyen nagyszámú inspirációra hivatkozik. Viszont következetesen azt vallotta, hogy egyikük sem gyakorolt „közvetlen” hatást a darabjaira. Egy bizonyos „szellemi környezet” kialakításával hatottak rá, de nem hagytak közvetlen nyomokat a partitúrában. Csupán közvetett jelzéseket hagytak maguk után akkor, amikor komplex zenei struktúráit a „költői és érzelmi képzeletével” való együttműködésben létrehozta. Az a körülmény, hogy ez a képzelet költői és érzelmi természetű, további távolságot teremtett a kotta és a stimulusok között: az érzelmi „szűrő” csak olyan stimulusokat engedett át, amelyek összhangban voltak a zeneszerző pillanatnyi lelkiállapotával.

18 Ligeti György: „Études pour piano – Premier livre” [1987], ismertető az első lemezkiadáshoz. Wergo, 1987, WER 60134, 3–7.

Másutt ezt írta Ligeti:

Komponálás közben mindig két dolog lebeg előttem: egy szellemi, elvont kép és annak a hangszernek az érzéki, tapintható képzete, amelyre írok. Amikor *Zongoraetűdjeimhez* vagy *Zongoraversenyemhez* kidolgoztam az első ötleteket, az ujjaim alatt lévő billentyűk érzéki benyomása jelentős részét alkotta zenei elképzeléseimnek. Amikor elképzelvek egy dallamot vagy egy figurát, „éreznem” kell a hangszer – és éppen ez hiányzott nekem a hegedű esetében.¹⁹

Ez a *Hegedűverseny* keletkezésére vonatkozó megjegyzés jól illeszkedik a „megtestesült tudás” korábbiakban említett fogalmához. Ligeti jobban – vagy könnyebben – tudott komponálni, ha át tudta érezni, hogyan adható elő a zenéje egy bizonyos hangszeren. Ez megkönnyítette számára, hogy olyan hangszerre (például zongorára) komponáljon, amelyeken maga is játszott, viszont problémát jelentett akkor, amikor hegedűre írt, mert azon sohasem játszott. Megközelítésében jelen van egy csaknem a tudományos kísérletezésre jellemző elem: Ligeti sokszor ostromolta a lejátszhatóság határait, és egyes hangszerre kapcsolódó saját jártassága (még ha nem volt is az a fajta virtuóz, mint Pierre-Laurent Aimard) hasznos „megtestesült tudással” szolgált számára, melynek segítségével felmérhette, hogy meddig mehet el az előadókkal szemben támasztott igényeivel.

Egy másik idézet Ligeti kompozíciós eljárásáról:

Hajlom arra, hogy aszerint tegyek különbséget „jó” és a „nem annyira jó” (vagy „nem kielégítő”) zene között, hogy a zeneszerző egyszerűen leírja-e, ami közvetlenül eszébe jut, vagy pedig – s ez lenne a jó zene kritériuma – addig készít új és új vázlatokat, kezdi el újból és újból a darabot, amíg a „fogaskerek nem fognak”, vagyis amíg ki nem alakul egyfajta helytállóság benyomása.²⁰

Ligetinek a Paul Sacher Alapítványnál őrzött vázlatai arról tanúskodnak, hogy mindez érvényes a saját gyakorlatára is, amelyet az első fogalmazványok beható revíziójának és átírásának gyakorlata jellemez. A revíziók száma mint a darab minőségének (a koherenciában megnyilvánuló) kritériuma természetesen megkérdőjelezhető stratégia, ez a fajta gondolkodás – illetve utólagos leírása – azonban olyan reflektív felfogást képvisel, amely a művészeti kutatás elveihez hasonlítható.

A következő, hasonló jellegű idézetben Ligeti egy zenei stílusát megalapozó elvről beszél:

Így a saját munkámat én is egyfajta, a zenei gondolkodás alapvető adottságaiban végbenemő paradigmaváltásnak látom. Régebben olyan zenei kategóriákban gondolkodtak, mint polifónia, dallam, harmónia és így tovább. Én olyan zenei struktúrákban gondol-

19 Ligeti György: „*Hegedűverseny* (végleges változat)”. In: *Ligeti György válogatott írásai*. Ford. és szerk. Kerékfy Márton. Budapest: Rózsavölgyi, 2010, 441–443. A német nyelvű eredeti: „*Violinkonzert* (definitive Fassung)”. In: György Ligeti: *Gesammelte Schriften*, 1–2. Hrsg. Monika Lichtenfeld. Mainz: Schott, Basel: Paul Sacher Stiftung, 2007, II. k. 2., 304–306.]

20 Uő: *Rapszodikus gondolatok a zenéről, főként a saját műveimről*, uott, 347–357. A német nyelvű eredeti: „*Rhapsodische, unausgewogene Gedanken über Musik, besonders über meine eigenen Kompositionen*”. In: *Ornamenti e attività dei Premi Balzan 1991*, 23–35., ill. *Neue Zeitschrift für Musik* 154/1. (1993), 20–29]

kodom, amelyekben az időbeli voltaképpen a térben koncipiálódnak – úgy, mintha minden egyszerre volna jelen.²¹

Azt, ahogyan Ligeti reflektál saját művészi céljaira és elveire, majd ezeket a gondolatokat másokkal megosztja, ugyancsak kézenfekvő művészeti kutatásnak minősítenünk.

2.2. Ligeti további írásai

Ligeti – különösen azt megelőzően, hogy 1973-ban professzori állást foglalt el a hamburgi Hochschule für Musik und Theaterben – jelentős számú elemző tanulmányt írt más zeneszerzők (például Mozart, Mahler vagy Webern) műveiről, általában az esztétikáról és a kortárs zene fejleményeiről, továbbá életrajzi szövegeket saját múltjáról.²² Feltehető, hogy ezt részben azért tette, mert az effajta írásokat akkoriban jól megfizették (nem úgy, mint ma). Berlinben például akkor fejedelmének számító összeget, 1000 német márkát kapott egy „Musik im technischen Zeitalter” (Zene a technika korában) címmel megtartott egyórási előadásért.²³ Pontosan ugyanennyit kapott, nagyjából ugyanabban az időben a brémai rádiótól a *Volumina* című orgonamű komponálásáért (ehhez további 1000 DM járult az első előadás jogának ellenértékéért).²⁴ 1973 után csak ritkán írt más zeneszerzők műveiről vagy előadókról, például kitüntetésük esetén vagy nekrológgként.

Ligeti természetesen csak olyan témákat választott, illetve olyan előadás- és cikkfelkéréseket fogadott el, amelyeknek a témája valóban érdekelte, de valószínűleg még inkább a komponálás kérdéseire szorítkozott volna, ha ez lett volna a járható út anyagi szempontból. Mindenesetre nagy számban állnak rendelkezésünkre olyan szövegek, amelyek nem a saját zenéjéről vagy stílus fejlődéséről szólnak. Hogyan értékelhetjük ezeket a művészeti kutatás koncepciójának összefüggésében? Ezen a ponton kerül előtérbe ismét az a korábbi tétel, mely szerint nem minden tekinthető kutatásnak, amit egy művész létrehoz. Amikor Ligeti a saját művészeti folyamataira reflektál, legyen szó akár egyes művekről vagy általánosabb kérdésekről, akkor úgy vélem, hogy az illető szövegek művészeti kutatást testesítenek meg. Ez többek között olyan tanulmányokra vonatkozik, mint az „Öninterjú” vagy az „Állapotok, események, változások. Megjegyzések az *Appari-*

21 Uő: „A nyolcvanas évek paradigmaváltása”. In: *Ligeti György válogatott írásai*, 279–281. A német eredeti: „Paradigmenwechsel der achtziger Jahre”, *Österreichische Musikzeitschrift* 44/6. (1989), 279–281.

22 Ld. Wolfgang Marx: „‘A composer should [...] not talk too much’. György Ligeti’s Speeches and Writings”. In: *A Tribute to György Ligeti in His Native Transylvania*, 1–2. Ed. Bianca Țiplea Temeș, Kofi Agawu. Cluj-Napoca: MediaMusica, 2020, 1–27.

23 Angolul: György Ligeti: „Music in the Technological Era”. Transl. Louise Duchesneau. In: *György Ligeti’s Cultural Identities*. Ed. Amy Bauer, Márton Kerekfy. London, New York: Routledge, 2018, 21–28. Az előadás egy tizenkét részből álló televíziós sorozat befejező része volt.

24 Ld. Wolfgang Marx: „weil [...] die Texte oft mehr beachtet werden als die Musik”. Zur Relevanz und Verlässlichkeit kompositorischer Selbstauskünfte am Beispiel György Ligetis”, *Studia Musicologica* 57/1–2. (2016), 189–206.

tions-hoz”.²⁵ Olyankor viszont, amikor a szövegek teljes egészükben más zeneszerzők műveivel foglalkoznak, anélkül, hogy közvetlenül a saját műveire utalnának – más szóval, ha ugyanezt a szöveget egy zeneelmélettel vagy zenetudományal foglalkozó szakember is megírhatta volna –, akkor azt feltételezem, hogy „hagyományos”, nem pedig „művészeti” kutatásról van szó. Lehet azzal érvelni, hogy Ligeti nem tud nem a zeneszerző szemével vizsgálni bármilyen kérdést, de ha ez a hatás a legjobb esetben is csupán igen indirekt módon érvényesül, akkor megmaradok a feltételezésemnél. Példázzhatják ezt az olyan tanulmányok, mint a „Döntés és automatizmus Pierre Boulez *Structure 1a* című művében” vagy a „John Cage és az amerikai experimentális zene” címűek.²⁶

Léteznek azonban olyan írások is, amelyek esetében nem ilyen egyértelmű a helyzet. Ezek általánosságban foglalkoznak a kor esztétikai és zenei kérdéseivel, alkalmanként azonban Ligeti a saját műveire is hivatkozik bennük, és szélesebb összefüggésben helyezi el őket. Idetartozik a „Komponálás hangszínekkel” és az „Új notáció – kommunikációs eszköz vagy öncél?”.²⁷ Az e típushoz tartozó szövegeket ugyancsak a művészeti kutatásokhoz sorolnám, hiszen Ligeti saját művét kontextualizálják reflektív módon.

Az ebben a részben megvizsgált példák azt mutatják, hogy a zeneszerzők olyankor is folytathatnak művészeti kutatást, amikor a szövegeik nem konkrét darabok közvetlen kommentárjai vagy reflexiói. Egyszersmind pedig azt is demonstrálják, hogy a zeneszerzők különböző típusú szövegeket írhatnak, ezért egyenként kell megvizsgálnunk őket, ha fel akarjuk mérni a státuszukat.

2.3. *Clocks and Clouds*

A 2.1 és 2.2. szakaszban nem zenével, hanem szövegekkel foglalkoztam, ezzel sok teoretikusnak azt a nézetét erősítve, hogy a műveket kísérő szövegek alapvető alkotórészei a művészeti kutatásnak. Ám miért ne fordítsuk figyelmünket egy

25 Ligeti György: „Öninterjú”. In: *Ligeti György válogatott írásai*, 333–343. A német eredeti: „Fragen und Antworten von mir selbst”, *Melos* 38/12. (1971), 509–516.; uő: „Állapotok, események, változások. Megjegyzések az *Apparitions*-hoz”. In: *Ligeti György válogatott írásai*, 344–347. A német eredeti: „Zustände, Ereignisse, Wandlungen. Bemerkungen zu meinem Orchesterstück *Apparitions*”, *Blätter + Bilder* 11. (1960), 50–57.

26 Uő: „Döntés és automatizmus Pierre Boulez *Structure 1a* című művében”. In: *Ligeti György válogatott írásai*, 135–166. A német eredeti: „Entscheidung und Automatik in der *Structure 1a*”, *die Reihe* 4. (1958), 38–63.; uő: „John Cage és az amerikai experimentális zene”. In: *Ligeti György válogatott írásai*, 280–283. A német eredeti: „John Cage und die experimentelle Musik in Amerika”. In: György Ligeti: *Gesammelte Schriften*, 1., I–II., hrsg. Monika Lichtenfeld (Mainz: Schott, Basel: Paul Sacher Stiftung, 2007), I. k., 318–321]

27 Angolul: uő: „Composition with Timbres”. In: *The Illusion Machine. Selected Writing by György Ligeti*. Ed. Paul Griffiths, Heidy Zimmermann. Oxford: Oxford University Press, előkészületben; uő: „Új notáció – kommunikációs eszköz vagy öncél?”. In: *Ligeti György válogatott írásai*, 197–209. A német eredeti: „Neue Notation – Kommunikationsmittel oder Selbstzweck?”. In: Ernst Thomas (hrsg.): *Notation Neuer Musik*. Mainz: Schott, 1965 (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik. 9.), 35–50.

zeneműre magára? Ligeti *Clocks and Clouds* című darabja (1973) alkalmas tárgya egy ilyen vizsgálatnak, hiszen már a címe is egy filozófiai értekezésre utal. Maga Ligeti mutatott rá arra, hogy „[a] mű címe Sir Karl Raimund Popper osztrák–brit filozófus *Of Clouds and Clocks* című tanulmányára utal, amely a pontosan mérhető, illetve a meghatározhatatlan, csupán statisztikai módszerekkel leírható természeti folyamatokkal (’órák’, illetve ’felhők’) foglalkozik”.²⁸ Popper szövege a szabadság (felhők) és a determináltság (órák) dichotómiájáról szól. Címadásában Ligeti felcserélte a Popper által használt két főnevet. Vajon miért? A *Clocks and Clouds* egy olyan elvet követ, amelyet Ligeti sok művében alkalmazott: megjelenik egy bizonyos alakzat, vagy érvényesül egy szabály, de csak azért, hogy az alakzat módosuljon, a szabály pedig növekvő gyakorisággal sérüljön. A szabályokat mindig azelőtt kell felállítani, hogy a zenei folyamat meghaladja vagy megszegi őket, ezért Ligeti zenéjében az óra rendszeresen megelőzi a felhőt (bár a folyamat nem jelent egyirányú utcát: a zeneszerző hangsúlyozta, hogy a műben egy olyan „formai folyamat” bontakozik ki, „amelyben ritmikailag és harmóniailag precíz alakzatok lassanként diffúz hangzó textúrákba mennek át és fordítva”).²⁹ Ligeti viszont azt is kiemelte, hogy „[k]ompozíciónak [...] semmi köze Popper tanulmányának tartalmához”.³⁰ S valóban, a műnek a Paul Sacher Alapítvány birtokában található (nem túl számos) vázлата nem árulkodik közelebbi kapcsolatról Popperrel és eszméivel (más vázlatok „széljegyzetei” sokkal részletesebben utalnak Ligeti asszociációira). Emlékezzünk rá, hogy Ligeti kitartóan hangsúlyozza: inspirációi nincsenek közeli hatással a kompozíciós folyamatra, hanem csupán olyan „szellemi környezetet” biztosítanak, amely általános gondolkodásmódját határozza meg, anélkül, hogy közvetlen nyomokat hagyna a zenén. Mindenesetre annyiban, amennyiben a darab egy filozófiai értekezésre utal, Ligeti tevékenysége „gyakorlat által meghatározott kutatásnak” tekinthető a Mäkelä és szerzőtársai által leírt értelemben.

Konklúzió

Ligeti esszéi, interjúi, beszédei és vázlatok arról tanúskodnak, hogy a szerző mindig mélyrehatóan reflektált saját alkotói folyamatára és az általa használt struktúrákra és formákra, ugyanakkor pedig alkotó tevékenységének megtestesült aspektusaira is. Hasonlóképpen reflektált inspirációira és műveinek a különböző zenei és zenén kívüli referenciapontokkal való kapcsolatára is (bár tagadta, hogy bármelyikükkel különösen közeli kapcsolatba került volna). Reflexióinak további visszatérő té-

28 Uő: „Clocks and Clouds”, kísérőszöveg [1973]. In: *Ligeti György válogatott írásai*, 412–413., a német eredeti: György Ligeti: „Clocks and Clouds”. In: *Gesammelte Schriften*, 2., 262–263. Ld. még Karl R. Popper: *Of Clouds and Clocks. An Approach to the Problem of Rationality and the Freedom of Man*. St Louis: Washington University Press, 1966.

29 Ligeti: *Clocks and Clouds*. A darab szerkezeti analizését ld. Jonathan Bernard: „Ligeti’s Restoration of Interval and Its Significance for His Later Works”, *Music Theory Spectrum* 21/1. (Spring 1999), 1–31., ide: 14–19.

30 Ligeti: *Clocks and Clouds*.

máit jelentették zenei stílusának általános jellemzői, a zeneszerzés folyamata és szociopolitikai jelentősége (illetve annak hiánya). Bármiről volt is szó, kitűnő kommunikátornak bizonyult, aki értett ahhoz, hogy jó kapcsolatot teremtsen a hozzá nem értő közönséggel – ez volt talán az egyik olyan fontos adottsága, amely inspirálhatja a művészeti kutatás mai művelőit. Charles Wilson Ligeti kommunikációs stratégiáit úgy vizsgálta, mint más kortárs komponistákkal szemben elért sikereinek alapvető tényezőit, amelyeket azonban a kultúraipar akár az ő akarata ellenére is ki tud aknázni.³¹

Nem minden minősül azonban művészeti kutatásnak, amit Ligeti mondott vagy leírt. E kifejezés használata csak akkor indokolt, ha a szöveget legalább részben a művészi tapasztalat, a „kísérleti tudás” sugallta. A más szerzőkről, az általános értelemben vett zenei életről vagy az olyan stílusokról és műfajokról írott szövegek, amelyeket ő maga nem művelt, nem tartoznak ehhez a kategóriához; véleményem szerint a „hagyományos kutatást” képviselik.

Habár a teoretikusok ezt nem mindig követelik meg, a gyakorlatban a művészeti kutatásnak nyilvánosan megosztható reflexiókkal kell szolgálnia a művészi folyamatra. Ezek azonban nem „helyettesíthetik” a műalkotást, és nem is válhatnak fontosabbá nála. A mai értelemben vett művészeti kutatás konceptuálisan hasznos eszköz, ám a létrejöttétől: a felsőoktatási politika mindent áruvá tevő hajlamától és a hatás mérhetővé tételére való törekvésétől semmiképp sem választható el teljesen – ezt a művészek sohasem hagyhatják figyelmen kívül.

Malina János fordítása

IRODALOMJEGYZÉK

- Bernard, Jonathan: „Ligeti’s Restoration of Interval and Its Significance for His Later Works”, *Music Theory Spectrum* 21/1. (Spring 1999), 1–31. DOI: 10.2307/745918
- Borgdorff, Henk: „Reasoning through Art. Inaugural lecture, delivered upon acceptance of the Chair in Theory of Research in the Arts, at the Faculty of Humanities, Leiden University, on 10 February 2017, by Professor H. A. (Henk) Borgdorff”. https://science-guide.nl/media/1919288/oratie_borgdorff.pdf
- Henke, Silvia–Dieter Mersch–Thomas Strässle–Jörg Wiesel–Nicolaj van der Meulen: *Manifesto of Artistic Research. A Defense against Its Advocates, mixed with a Declination of the Collage by Sabine Hertig* (2019). Zürich: Diaphanes, 2020. DOI: 10.4472/9783035802665
- Klein, Julian: „What Is Artistic Research?”, *Journal of Artistic Research* (2017), jar-online.net. doi: 10.22501/jarnet.0004. DOI: 10.22501/jarnet.0004
- Kuhn, Thomas S.: *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: University of Chicago Press, 1962.

31 Charles Wilson: „György Ligeti and the Rhetoric of Autonomy”, *Twentieth-Century Music* 1/1. (March 2004), 5–28.

- Ligeti, György: „Composition with Timbres”. In: *The Illusion Machine. Selected Writing by György Ligeti*. Ed. Paul Griffiths, Heidy Zimmermann. Oxford: Oxford University Press, előké-születben.
- Ligeti, György: „Études pour piano – Premier livre” [1987], ismertető az első lemezkiadáshoz. Wergo, 1987, WER 60134, 3–7.
- Ligeti, György: „Music in the Technological Era”. Transl. Louise Duchesneau. In: *György Ligeti’s Cultural Identities*. Ed. Amy Bauer, Márton Kerékfy. London, New York: Routledge, 2018, 21–28. DOI: 10.4324/9781315592411-2
- Ligeti György válogatott írásai*. Ford. és szerk. Kerékfy Márton. Budapest: Rózsavölgyi, 2010.
- Lilja, Efva: „The Pot Calling the Kettle Black. An Essay on the State of Artistic Research”. In: *Knowing in Performing. Artistic Research in Music and the Performing Arts*. Ed. Annegret Huber, Doris Ingrisch, Therese Kaufmann, Johannes Kretz, Gesine Schröder, Tasos Zembylas. Bielefeld: transcript Verlag, 2020, 27–34. DOI: 10.1515/9783839452875-003
- Mäkelä, Maarit–Nithikul Nimkulrat–D. P. Dash–Francois-X. Nsenga: „On Reflecting and Making in Artistic Research”, *Journal of Research Practice* 7/1. (2011).
- Marx, Wolfgang: „’A composer should [...] not talk too much’. György Ligeti’s Speeches and Writings”. In: *A Tribute to György Ligeti in His Native Transylvania*, 1–2. Ed. Bianca Țiplea Temeș, Kofi Agawu. Cluj-Napoca: MediaMusica, 2020, 1–27.
- Marx, Wolfgang: „’weil [...] die Texte oft mehr beachtet werden als die Musik’. Zur Relevanz und Verlässlichkeit kompositorischer Selbstauskünfte am Beispiel György Ligetis”, *Studia Musicologica* 57/1–2. (2016), 189–206. DOI: 10.1556/6.2016.57.1-2.12
- Popper, Karl R.: *Of Clouds and Clocks. An Approach to the Problem of Rationality and the Freedom of Man*. St Louis: Washington University Press, 1966.
- Sheickh, Simon: „Objects of Study or Commodification of Knowledge? Remarks on Artistic Research”, *Art & Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods* 2/2. (Spring 2009), 1–8.
- Wilson, Charles: „György Ligeti and the Rhetoric of Autonomy”, *Twentieth-Century Music* 1/1. (March 2004), 5–28. DOI: 10.1017/S1478572204000040

ABSTRACT

WOLFGANG MARX

LIGETI AND ARTISTIC RESEARCH

György Ligeti was very interested in many artistic and scientific fields and drew inspiration for his compositional work from all of them (his engagement with mathematics – particularly fractal geometry and chaos theory – is perhaps the best known). In this chapter I compare the concept of artistic research with Ligeti's practice and oeuvre. While the notion of artistic research was only appearing in embryonic form during the latter stages of Ligeti's career, many – though not all – of his statements seem to be suitable for describing his artistic processes. The benefit of this investigation is expected to be two-fold: applying the concept of artistic research to Ligeti's approaches and practices should yield new insights on the relationship between his work and his interest in other humanities and sciences. Yet this look at Ligeti may also help to refine the concept of artistic research as discussed and applied to the artistic output of today.

First published in: *Studia Musicologica* 64/1–2. (June 2023)

Wolfgang Marx is Associate Professor in Musicology at University College Dublin (UCD) and a member of the UCD Humanities Institute. His main research interests include György Ligeti, post-truth and music, the representation of death in music, and the theory of musical genres. Recent publications include *Music and Death* (The Boydell Press, 2023) and 'I don't belong anywhere': György Ligeti at 100 (Brepols, 2022). He is a general editor of Brill's new series *Death in History, Culture, and Society*.

Ewa Schreiber

„DIE NATUR IST HIER ... ZU MUSIK GEWORDEN”*

Ligeti György és a (zenei) természet

ÖSSZEFOGLALÁS

A tanulmány a természetre és a naturalizmusra (mint a művészetet természetes jelenségekre alapozó és azokkal igazoló irányzatra) való hivatkozásokot vizsgálja Ligeti írásaiban, továbbá műveinek egyes vonatkozásaiban. A természetre történő hivatkozások különböző formákban jelennek meg, a romantikus természetfestés mellett újabb, modernista megközelítésekkel is találkozunk. A természet fogalma összefügg az emberi érzelmek romantikus megjelenítésével, a tudományos törvények felfedezésével, a hangzáskép megfigyelésével, a hangérzékelés jelenségeivel és a hang spektrális kutatásával. Bár a természet nem központi, stratégiai fogalom Ligeti számára, működésének mégis állandóan jelenlévő, bárha rejtett kontextusa, vonatkoztatási pontja.

Kulcsszavak: Ligeti György, természet, modernizmus, hangzáskép

Out of Time. Music and the Making of Modernity című könyvében Julian Johnson ismételten hangsúlyozza, hogy a zenei modernitásban Árkádia, az Éden, egy meghatározatlan, de immár elérhetetlen eredeti, természetes állapot elvesztése tükröződik vissza. A zenei modernitás története megmutatja, hogy az Árkádia iránti vágyakozás állapotában a zenét, közelebbről pedig a hang fizikai és érzéki minőségét gyakran tekintették a természet megtestesítőjének.

A hang fizikai minősége a természet közvetítője a zenei formákban megtestesülő történelemmel szemben. Ez az alapja a természeti szépség, illetve a zene által kiváltott áhítatos tiszteletünk közötti alapvető hasonlóságnak.¹

Azonban mind a modernitást, mind pedig huszadik századi megjelenési formáját, a modernizmust egy, a zenei nyelvnek mint egy valamilyen célhoz vezető eszköz-

* A BTK Zenetudományi Intézet és a bécsi Universitat für Musik und Darstellende Kunst Zenetudományi Intézete Ligeti György születésének századik évfordulója alkalmából *Kylwiria and Other Explorations* címmel, a bázeli Paul Sacher Alapítvánnyal és a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társasággal együttműködve rendezett nemzetkozai konferenciáján 2023. május 12-én a BTK Zenetudományi Intézet Bartók-termében tartott előadás írott változata. Angol nyelven megjelent: *Studia Musicologica* 64/3–4. (June 2023).

1 Julian Johnson: *Out of Time. Music and the Making of Modernity*. Oxford: Oxford University Press, 2015, 310.

nek² a racionalizálása, illetve az ilyen racionalista tendenciáknak „a zene mint a hang konkrét és megtestesült természete”³ kedvéért történő elvetése közötti elmozdíthatatlan hasadás jellemzi.

Johnson szerint a modernitás végső soron nem foglal állást ebben a kérdésben. Ehelyett inkább állandó, kreatív, „termékeny feszültségről” beszélhetünk.

Ha a zenei modernitás egy része a nyelv viszonyaihoz való közeledés és nyelvtani szerkezeteinek imitálása volt, akkor ennek a szöges ellentéte az volt, hogy ellenállt ennek a folyamatnak a zene racionalizálatlan hang jellegének hangsúlyozásával. A zene mindig mindkettőt jelenti...⁴

Ligeti Györgyöt a zenei modernizmus és értékei védelmezőjeként ismerjük,⁵ továbbá olyan művészként, aki egyértelműen állást foglalt a zene autonómiája és absztrakt, kvázimatematikai szerkezete mellett.⁶ Talán ez az oka annak, hogy a zene és a természet viszonya nem az a téma, amellyel elsőként szembesül, aki a zeneszerző írásait olvassa, vagy a műveit hallgatja vagy tanulmányozza. Gondolatainak és műveinek alaposabb interpretációja azonban arról tanúskodik, hogy a zeneszerző nem mindig hangsúlyozta azt, ami fontos volt számára, és hogy megnyilatkozásaiban érdemes „a sorok közt” olvasnunk.

Az alábbi tanulmányban azt a kérdést próbálom megválaszolni, hogy Ligeti zenéje és gondolatai hol helyezkednek el az imént említett kreatív, „termékeny feszültségen” belül. Ennek során elsősorban az írásaira támaszkodom, de életművének egyes aspektusait is vizsgálni fogom. Gondolkodásának visszatérő eleme a különbözőképpen felfogott természet vagy naturalizmus (ezen azt a próbálkozást értve, hogy a művészetet természeti jelenségekre alapozzuk és általuk igazoljuk), bár az olvasónak és a hallgatónak ezekben a kérdésekben határozott kijelentések helyett inkább csak célzásokkal kell megelégednie.

2 Gianmario Borio szerint „A [zenei] konstrukció központisége az 'eszköz/cél racionalitás' megerősítésével párhuzamos jelenségnek tekinthető, amely Max Weber szerint a társadalmi modernizáció szembeszökő vonása”. Ld. Laura Tunbridge–Gianmario Borio–Peter Franklin–Christopher Chowrimootoo–Alastair Williams–Arman Schwartz–Christopher Ballantine: „Round Table. Modernism and its Others”, *Journal of the Royal Musical Association* 139/1. (2014), 177–204., ide: 180.

3 Johnson: *Out of Time*, 287.

4 Uott, 279.

5 Ligeti rámutat arra, hogy a „komolyzene” [„ernste Musik”] zsákutcába jutott, és elvesztette társadalmi jelentőségét. Ld. „Neue Musik und Zukunft”. In: György Ligeti: *Gesammelte Schriften*, 1–2. Hrsg. Monika Lichtenfeld. Mainz: Schott, 2007, 2., 66–67. Ezt a zsákutcát szappanbuborékhoz hasonlítja, ugyanakkor rávilágít kimeríthetetlen lehetőségeire: „kiterjedése végtelenül kicsi, szellemi kiterjedésének lehetősége viszont végtelenül tágas”. Ld. „Rapszodikus gondolatok a zenéről, főként a saját műveimről”. In: *Ligeti György válogatott írásai*. Vál. és ford. Kerékfy Márton. Budapest: Rózsavölgyi, 2010, 347–357., ide: 357.

6 Ld. „Apropos Musik und Politik”. In: György Ligeti: *Gesammelte Schriften*, 1., 232–236.

Önéletrajzi szálak

Ligeti nagyon gyakran magyarázza műveit a gyermekkorából, a múltból merített motívumokkal, ezért kiindulásképpen érdemes megnéznünk, hogy a természet fogalma hogyan jelenik meg az emlékeiben. Visszatekintéseiben a zeneszerző erősen hangsúlyozza a természettudományok iránti vonzalmát. Ebben a jellegzetesen modern megközelítésben a természet olyasvalami, amit fel kell fedezni és meg kell magyarázni, a természettudományok pedig egyet jelentenek a megismerésével. Egy Eckhard Roelckének adott interjúbán Ligeti visszaemlékezik gyermekkorra kémiai kísérleteire, és sajátos humorával előadja, hogy a nagy robbantás célja az volt, hogy a nagymamát kizavarják a gyerekszobából, ahol az öcsésével lakott.⁷ Középkorban a klorofill kémiai szerkezete nyűgözte le, és a tankönyvi ábrák alapján megépítette a modelljét.⁸ Ugyancsak érdekelt a hemoglobin és más fehérjék akkoriban még nem ismert szerkezete, amely sikerrel fejtené meg „az élet titkát”.

Ligeti teljességgel érett reflexiókat vetít vissza a gyermekkorára, amikor ezt mondja: „Ha a rejtélyt keresed, nem találsz semmit. Végezhetsz aprólékos kísérleteket, és akkor az egész mint egy mozaik jelenik meg előtted.”⁹ Egy ezzel analóg gondolatot fejt ki a Kyoto-díj átvétele alkalmából mondott beszédében: „A tudomány nem arra való, hogy holisztikus rejtélyeket fejtünk meg általa. Csak az okosan feltett részletkérdések megoldására törekvő állhatatos munka vezethet használható eredményekhez.”¹⁰ Ezekben a megnyilvánulásaiban Ligeti elhatárolja magát a természet misztikus felfogásától, egyszerűen pedig átfogó megismerésének igényétől is. Ezáltal eltávolodik attól a német filozófiához kötődő elképzeléstől, amely idealizálja és teljes egészésként, egységként fogja fel a természetet.¹¹ A megismerést részlegesnek, specializálnak tekinti, a modern tudós attitűdjéhez hasonlóan.

Történetében Ligeti kiemeli azokat az ifjúkori álmait és nagyszabású ambícióit, amelyek végül idegösszeroppanásához vezettek: „az a naiv elképzelésem volt, hogy egyszerre lehet belőlem zeneszerző és biokémikus”.¹² Ezeknek a válságos érzelmeknek a színtere ismét csak a természet, pontosabban a kolozsvári Fűvészkert volt. A zeneszerző emlékeiben ennek a bájos, inspiráló és madárdallal telített

7 „Träumen Sie in Farbe?”. György Ligeti im Gespräch mit Eckhard Roelcke. Wien: Zsolnay Verlag, 2003, 24.
– Ugyanezt az epizódot Ligeti a következő, magyarul is olvasható szövegében is elmeséli: „Tudomány, zene és politika között”. In: *Ligeti György válogatott írásai*, 29–42., ide: 31. (A ford.)

8 „Träumen Sie in Farbe?”, 25.

9 „Wenn man ein Mysterium sucht, findet man nichts. Man kann Detail-Experimente machen, dann ergibt sich das Ganze wie ein Mosaik.” Uott, , 26.

10 Ligeti: *Tudomány, zene és politika között*, 33.

11 A természetnek mint erkölcsi ideálnak, az ideális boldogság és belső egység jelképének a megértése Friedrich Schiller gondolata, amely visszatükröződik a korai német romantikusok műveiben is. Ld. Marcin Trzęsiok: *Pieśni drzemią w każdej rzeczy. Muzyka i estetyka wczesnego romantyzmu niemieckiego*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2010.

12 „Ich hatte naive Vorstellung, Komponist und Biochemiker gleichzeitig zu werden.” „Träumen Sie in Farbe?”, 33.

helynek a szépsége éles ellentétben állt saját negatív érzelmeivel: „a kert varázsában, nem tudom, hogyan, válságba kerültem”.¹³ Ligeti visszaemlékezik a Fűvész-kert festői fekvésére és látképére. „Hatalmas volt, patakokkal és tavacskákkal, és meredek völgyekkel és dombokkal.”¹⁴ A japánkertnek vagy a trópusi virágok pavilonjának az említése pedig utalást jelenthet a későbbi műveire jellemző lelkes érdeklődésre az Európán kívüli kultúrák iránt.

Ámde magukból a visszaemlékezésekből is kétértelmű, hogy ne mondjuk: ellentmondásos kép bontakozik ki a természetről. Ez a kép egyfelől tudományos és modern, másfelől nosztalgikus, mint egy romantikus dal. Ám mindkét nézőpont egyaránt emberközpontú, a természet mindkét esetben az embernek van alárendelve. Az elsőben az ember felfedezi a természetet, még ha csak részlegesen is; a másodikban a természet az emberi érzések háttéréül szolgál.¹⁵

A tudományos szál a továbbiakban is jelen lesz Ligeti műveiben, mind a nyelv szintjén (a kompozíciós technikákat leíró terminológiákban, amilyen az „interferenciák és áramlási minták vagy fraktálszerű konstrukciók”), a kompozíciós stratégiákban (amilyen az akusztikus modell használata vagy a Doppler-effektus szimulálása a *Hamburgi koncertóban*) és az ideák szintjén, hiszen Ligeti az univerzalizmust és a tudomány szabadságát állította szembe a politikai és ideológiai partikularizmussal.¹⁶ Frederik Knop mutat rá arra, hogy „úgy tűnik: Ligeti tudományos diskurzusokhoz fűződő elsődleges kapcsolata a tudományos értékekkel és adatokkal történő erős azonosulásban gyökerezik, és abból nő ki”.¹⁷ Ezek voltak azok az értékek, amelyek a gyökerek elvesztése, a totalitárius ideológiáktól és nacionalizmusoktól való eltávolodás ellenére Ligeti számára második hazát, ott-hont, nemzetek fölötti és interkulturális hovatartozást jelentettek. „Potenciálisan és ideálisan univerzális, változatlan laboratóriummal szolgáltak számára.”¹⁸

A természet mint az emberi érzelmek sokszor népzene ihlette háttére újra meg újra megjelenik Ligeti dalaiban, amelyeket pályája elején és végén komponált. Ligeti Ur-Lamentjeiben – ahogyan Amy Bauer nevezi őket – a táj szomorúsága is a főhős bánatát tükrözi vissza, így az *Öt Arany-dal* (1952) „A bujdosó” című tételében, a basszus szólam gyakori ereszkedő szekundjainak és a disszonáns harmóniáknak köszönhetően.¹⁹ Érdekes, hogy Debussy műveinek, különösen a *Lépések a havon* című prelűdjének hatása már ekkor érezhető. Ez a zeneszerző a későbbiekben igen fontossá vált Ligeti számára, nemcsak a tematikus munkával való szakí-

13 „[I]m Zaubers dieses Gartens bin ich, ich weiß nicht wie, in eine Krise geraten.” Uott, 40.

14 „Er war sehr groß, mit Bächen und Teichen, und steil, mit Tälern und Hügeln.” Uott, 39.

15 A természet az emberi érzések színtere is lehet, amelyhez kanti erkölcsi értelmet társítunk. A természet ilyenfajta felfogása többek között Beethoven műveiben is megtalálható. Marcin Trzęsiok: *Muzyka doświadczenia. Eseje i studia*. Kraków: PWM, 2023, 366.

16 Frederik Knop: „Making it Home? The Natural Sciences as a Site of Belonging in György Ligeti’s Music”. In: *György Ligeti’s Cultural Identities*. Ed. Amy Bauer–Márton Kerékfy. London–New York: Routledge, 2018, 99.

17 Uott, 94–95.

18 Uott, 95.

19 Amy Bauer: *Ligeti’s Laments. Nostalgia, Exoticism, and the Absolute*. Aldershot: Ashgate, 2011, 27–28.

tása, hanem a természet zenei képei iránti érzékenysége miatt is. A *Három Friedrich Hölderlin-fantáziában* (1982) Ligeti két évtized után tér vissza költői szövegek megzenésítéséhez. Az első, „Hälfte des Lebens” című fantáziában a szöveg különböző részeinek átfedésével és a kánontechnika használatával a természet bőkezűségét, „az élet birodalmának bőségét”²⁰ ábrázolja. A *Magyar etűdökben* (1983) ezzel szemben a mikropolifónia és a madrigál²¹ elemeit alkalmazó békakoncert azt az abszurd poézist képviseli, amely kései alkotókorszakát jellemzi.

Webern magánvaló kozmosza: a naturalizmus nélküli természet

Feltehetjük a kérdést, hogy miben álltak Ligeti fent említett „aprólékos kísérletei” az általa végül kiválasztott hivatás területén. Érdekesen világítja meg ezt a kérdést Webern zenéjének recepciója a zeneszerző írásaiban. Ez arról tanúskodik, hogy a természet – a modernista meggyőződéssel összhangban – megnyilatkozhat hangokban, így tehát a hangok közötti rejtett relációk vizsgálata egyet jelent a természet felfedezésével.

Anton Webern, a darmstadti kör sok zeneszerzőjének meghatározó vonatkoztatási pontja jelenti Ligeti írásainak vezérfonalát az ötvenes évek végén és a hatvanasok elején.²² A zeneszerző Webern korai és középső periódusának kompozícióira hívja fel a figyelmet (így a következőkre: *Entflieht auf leichten Kähnen*, Op. 2, *Sechs Stücke für Orchester*, Op. 6, *Vier Stücke für Geige und Klavier*, Op. 7 és *Fünf Stücke für Orchester*, Op. 10), továbbá hangsúlyozza a szerző kapcsolatát a romantikával, és bátran rámutat műveiben az expresszivitás nyomaira is egy olyan időszakban, amikor az ilyesmi a múlt gyanús maradványának számított.²³ Összefüggéseket talál továbbá Webern és Claude Debussy zenéje között,²⁴ sajátos megvilágításba helyezve mindkettőjüket. Debussy műveiben a zenei kifejezés korlátozását, a forma statikus jellegét és a hangok hierarchiájának hiányát emeli ki – ez utóbbi a vezetőhang és a tematikus munka mellőzésének következménye. Ezt egy érzéketlen metaforával illusztrálja, amikor azt írja, hogy Debussy és Webern zenéjében a zenei *Gestaltok* [alakzatok] „úgy helyezkednek el ... a forma falazatában, mint

20 Pierre Michel–Maryse Staiber: „Rediscovering the Meaning of Words with Hölderlin. About Drei Phantasien by György Ligeti”. In: *„I don't belong anywhere”*. György Ligeti at 100. Ed. Wolfgang Marx. Turnhout: Brepols, 2022, 53.

21 Amy Bauer: „The Cosmopolitan Absurdity of Ligeti's Late Works”, *Contemporary Music Review* 31/2–3. (2012), 163–176., ide: 166.

22 Ld. többek között a következő írásait: „Weber hangszíntechnikája”, „Webern dallamvilága”, „Webern harmóniavilága”. In: *Ligeti György válogatott írásai*, 105–109., 110–114., 119–123.; ill. „Webern und die Tradition”. In: *Ligeti: Gesammelte Schriften*, 1., 379–382.

23 Ligeti Webern-interpretációjának eredetiségével már a 80-as évek közepén foglalkoztak, rámutatva más darmstadti elkötelezettségű szerzők, így Dieter Schnebel és Henri Pousseur Webern-recepciójának hasonló vonásaira. Ld. Christoph von Blumröder: „'Ein weitverzweigtes Spinnennetz' – Ligeti über Webern”. In: *György Ligeti. Personalstil – Avantgardismus – Popularität*. Hrsg. Otto Kolleritsch. Wien–Graz: Universal Edition, 1987 (Studien zur Wertungsforschung, 19.), 27–37.; Diskussion, 39.

24 „Webern és a romantika”. In: *Ligeti György válogatott írásai*, 115–118., ide: 116–117.

a habarcs nélküli téglák”.²⁵ Marcin Trzęsiok, Debussy zenéjét Leonard B. Meyer pszichológiai elméletének nézőpontjából vizsgálva, azt hangsúlyozza, hogy a mű belső hierarchijából való kiindulás maga után vonja a várapozásainktól és perceptuális tendenciáinktól való eltérést is, amellyel megelőlegezzük a mű rendjét.

Az ismétlődések itt nem a jó folytatást szolgálják, hanem statikusan működnek, mintha csupán az volna a céljuk, hogy világosabban rajzolják meg egy adott szegmentum körvonalait. Röviden: a kontraszt és az ismétlődés szerepe annyi, hogy hasznosítsák perceptuális tendenciáinkat egy olyan kísérlethez, amelyben a várt rend nem képes kikristályosodni.²⁶

Másfelől viszont Webern zenéjében, amelyet az avantgárd zeneszerzők körén belül rendszerint a struktúra fogalmával azonosítanak, Ligeti kiemeli a romantikus gyökereket és a szerző árnyalt viszonyát a természet megjelenítéséhez. Úgy fest: Webern zenéjéről alkotott képe arra is ürügyet szolgáltat, hogy olyan, gyakran egyoldalúan vagy tendenciózusan használt esztétikai fogalmakat kommentáljon, mint a „naturalizmus” vagy a „tiszta zene”. Az Op. 6-os *Hat zenekari darabban* Ligeti ugyan „Assoziationswirkungot” fedez fel²⁷ (a nagydob halk tremolói távoli mennydörgést idéznek fel, a gyászindulászerű negyedik darabon pedig harangzúgás vonul végig), de megvédi Webernt a degradáló értelemben vett „naturalizmus” vádjától. Ligeti szerint Webern zenéje a felkeltett asszociációk ellenére sem veszíti el „tisztaságát” és autonómiáját, és amikor a *Hat zenekari darab* kapcsán „a tiszta zene irreális tájairól”²⁸ vagy az *Öt zenekari darab*, Op. 10 „finom és sajátos költészetéről”²⁹ beszél, akkor az autonómia ideálját nem absztrakt, hanem romantikus módon fogalmazza meg.

Ligeti ezzel zárja gondolatait: „Webern rendkívüli hangszín-differenciálása talán éppen annak köszönhető, hogy képes kifülni a természet legapróbb neszeit, valamint képes korábban rejtett hangyi kapcsolatokat felkutatni és megformálni”.³⁰ Ez a megállapítás messze ható következtetésekhez vezet. Az absztrakt módon elrendezett hangok közötti viszonyok *eredete* a hallásra való képességünkben, a hangok sajátosságainak pszichofizikai megtapasztalásában és környezetünk hangyi relációinak nyomon követésében rejlik. Ily módon „a természet itt ugyanúgy zenévé válik, mint a 'Felhők'-ben a *Három nocturne*-ből vagy 'Az éjszaka illatai'-ban az *Ibériából*”.³¹ Ligeti említést tesz Webern hallási adottságairól és megjegyzéseket fűz az Op. 10 alpesi világának zenei szimbólumaihoz. Másfelől viszont elhatáro-

25 Uott, 117.

26 Marcin Trzęsiok: „Claude Debussy. A Grammar of Imagination”. In: *Interdisciplinary Studies in Musicology* 7 (2008), 171–184, ide: 175. A cikkben található kottapéldák Claude Debussy *Kvartok* és *Ondine* című etűdjeiből származnak.

27 Ligeti: *Webern és a romantika*, 117.

28 Uott.

29 Uott.

30 Uott.

31 Uott.

lódik Webern leveleinek és szerzői kommentárjainak tartalmától (beleértve az Op. 28-as *Vonósnégyes* elemzését): ezeket naiv útmutatásoknak tekinti autonóm művek előadásához, általánosságban is kétségeket ébresztve az önelemzések értékével kapcsolatban.³² Ezzel az önéletrajzi szálat is elutasítja, amely Webernnel, de önmagával kapcsolatban is oly nagy jelentőséggel bír. Ligetinek a 60-as évek elején megfogalmazott interpretációja két ponton mégis megfelelni látszik a bécsi komponista újabban elfogadott értelmezésének. Ligeti emlékeztet bennünket a zene anyagi természetére és különösségére,³³ és mikor azt hangsúlyozza, hogy az „átszellemített romantika” nem korlátozható a hangfestő effektusokra, akkor közel kerül ahhoz, amit Johnson „a természet ideája újradefiniálásának” nevezett „a poszttonális zenei univerzum” keretei között – valami olyasminek, ami „gyökértelen, centrum nélküli és inkább térbeli, mint időbeli”.³⁴ Johnson szavaival: „Webern nem követi tárgyának narratíváját, és nem vázolja fel ember és természet ellentétét. Passzív és befejezett zene, amelynek materiális jellege azon intellektuális elvek felől nézve válik átláthatóvá, amelyek alakították.”³⁵ Amikor Ligeti megpróbálta összefoglalni a bécsi zeneszerző zenéjét mint jelenséget, akkor a kozmosz mint teljesség metaforáját hívta segítségül:

Ennek a finom kompozíciós technikának köszönhetően Webern azokat az erőket, amelyek ezt a kozmoszt fenntartják, csakis a középpont irányában működteti, miközben a kozmosz maga egészében önmagán nyugszik, szabadon lebegve az imaginárius térben, anélkül, hogy bármire támaszkodna.³⁶

Hangzaskép és hangzásemlékek

A tér (*Raum*) és hatása (*Raumwirkung*) visszatérő téma Ligeti műveivel kapcsolatban,³⁷ ezt gyakran önmaga sugallta. Zene és természet viszonya – amelyet, mint a Webern-kompozíciók leírása során, nem képek, hanem hangok reprezentálnak –, úgy tűnik, hogy a tér fogalmában is megjelenik. És valóban, Ligeti írásaiban a tér igen gyakran rendelkezik a hangzaskép ismertetőjegyeivel, és végső soron szonikus jelenségnek bizonyul.

A hangok, ideértve azokat, amelyek egy zenemű részét képezik, nem tekinthetők egyszerűen absztrakt, akusztikus tárgyakként, hanem csakis az emberi környezet részének. Asszociációkat és emlékeket hordoznak, valamint – Raymond

32 Blumröder: *Ein weitverzweigtes Spinnennetz*, 27–37.; Diskussion, 37–43.

33 Ebben egy véleményen van Johnsonnal. Ld. Julian Johnson: *Webern and the Transformation of Nature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, 214.

34 Uott, 231.

35 Uott, 233.

36 Ligeti: „Anton Webern zum fünfundsiebzigsten Geburtstag”. In: Ligeti: *Gesammelte Schriften*, 1., 328.

37 Ezt többek között az is bizonyítja, hogy a Ligeti-centenárium alkalmából rendezett szimpozionok egyikének címe „Ligeti-tér-interpretáció” volt (Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Berlin, 2023. február 14–15.).

Murray Schafer felfogásában – hangzásképet alkotnak, „interakciós mezőt, még akkor is, ha azt lebontjuk az őt alkotó hangzó eseményekre”.³⁸

Ez különösen nyilvánvaló akkor, amikor Ligeti a kollázstechnikát tárgyalja. A zeneszerző szerint Charles Ives vagy Gustav Mahler esetében „olyan akusztikai élményekről lehet szó, amelyekben egy vásáron vagy az *Októberfesten* lehet részünk”,³⁹ nem pedig a vizuális művészetek terminus technikusáról. Érzékletesen írja le egy élményt, amelyet a velencei Szt. Márk téren élt át:

A tér körül elosztva három kávéház található, melyekből szalonzene hallatszik, a zenekarok ráadásul kint játszanak a szabadban. Így egyszerre gyakran három különböző zenedarab szól, három különböző tempóban és hangnemben. A zenészek nem hallják egymást. Ahhoz, hogy egyidejűleg mindegyiket hallani lehessen, a tér közepére kell állni.⁴⁰

Ebben az idézetben, mint Schafer írásaiban általában, az emberi hangzásvilág teljességként, „plenumként” jelenik meg, amelyben mindig zajlanak valamiféle folyamatok, és különböző irányokból érnek minket hangok. „Messziről és közléről jönnek ... fel- és elvonulnak, vagy mi vonulunk el mellettük. Ez az oka, hogy az utcazenének nincs sem eleje, sem vége, mindig csak közepe van.”⁴¹ Ligeti a rá jellemző csipős iróniával ezt írja az 1957-ben Párizsban töltött szilveszterestéről: „Csodálatos darab volt, akár Cage is írhatta volna”;⁴² és leír egy „csodálatos dudu-koncertet”, amelyet az autók a kereszteződésben adtak elő. „Az egész úgy hatott, mint egy százszoros rézfúvós hangzás, amely mozog a térben.”⁴³ A zeneszerző itt – ironikus távolságtartással – a hangzásképek-komponálás gondolatához közeledik.

A fenti idézetekben nem csupán a leírás naturalizmusa feltűnő – jóllehet abban az időben (már a 70-es években járunk) Ligeti egyáltalán nem használja ezt a szót – hanem a hangzó emlékek meghatározó szerepének érzékeltetése is. Az a könnyedség, amellyel Ligeti maga mutat rá a kollázsok forrásaira Ives és Mahler emlékének felidézése során, arra utal, hogy nem állt tőle távol az effajta identifikáció:

Ives-ről [...] tudjuk, hogy katonakarmester apja három rezesbandát vonultatott fel a faluban, ezek három különböző utcából masíroztak a főtér felé. Ives itt hallott először három indulót egyszerre. Mahlerről is tudjuk, hogy egy vásáron járva figyelte, hogyan játszanak egyszerre különböző ringlispilek, rezesbandák és zeneautomaták; azt mondta rá: ez az igazi polifónia. És ez benne is van a III. szimfónia kidolgozási részében!⁴⁴

38 Raymond Murray Schafer: *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester, VT: Destiny Books, 1994, 131.

39 In: *Ligeti György válogatott írásai*, 275–279., ide: 276.

40 Uott.

41 Raymond Murray Schafer: „Music, Non-Music and the Soundscape”. In: *Companion to Contemporary Musical Thought*, 2. Ed. John Paynter–Tim Howell–Richard Orton–Peter Seymour. London: Routledge, 1992, 34–45., ide: 36.

42 Ligeti: „Mahler és Ives kollázstechnikájáról”. In: *Ligeti György válogatott írásai*, 275–279., ide: 276.

43 Uott.

44 Várnai Péter: *Beszélgetések Ligeti Györggyel*. Budapest: Zeneműkiadó, 1979, 34.

Az említett nevekből arra következtethetünk, hogy ha Ligeti értékeli egyáltalán a „hangzáskép-kompozíciókat”, akkor azok nem a mimetikus, naturalisztikus, dokumentarisztikus darabok, hanem a finom kidolgozásúak. Mahler megidézése egyszersemind a régimódi technológia kedvelését is jelzi. Maga Ligeti is utal áttételesen saját zenéjének hangzásképhátterére, amikor visszaemlékezik édesapja írógépére.⁴⁵ Viszont a *San Francisco Polyphony*-ban (1974), egy olyan darabban, amely tartalmazhat utalásokat a város zajaira, csak vizuális inspirációkról (térről, épületekről, ködről) tesz említést, és a fogalmazványok nagyrészt grafikus jellegűek.⁴⁶ A mechanikus minták azonban mégis új hangzó interpretációra tesznek szert, amikor Ligeti meggyőz bennünket arról, hogy „gépszerű hektikája emlékeztet egy amerikai nagyvárosra”,⁴⁷ expresszív melódiáit pedig Alban Berggel és Gustav Mahlerrel, áttételesen pedig Bécs koncert-hangzásképeivel hozza kapcsolatba.⁴⁸ A vázlatokban találunk utalásokat „tumultusra” vagy „mahleri” tempóra,⁴⁹ közvetve tehát a Mahler zenéje által felidézett hangzáskép asszociációira is.

Az utalások a hangzásképre azt bizonyítják, hogy a sajátos hangzó emlékek és a lokális hangzó környezet mennyire fontosak voltak Ligeti számára. A természet fogalmát a hangok közvetítik, amelyek jelentéssel bíró alakzatokat létrehozó, helytől függő entitások. Ezek azok a megállapítások, amelyekkel Ligeti leginkább eltávolítja magától a zene autonóm, kvázimatematikai megközelítését.

Spektrális természet

Johnson szerint a *corps sonore* fogalma, amelyet Jean-Philippe Rameau alkotott, és amelyet korának tudományos kutatása megerősített, „több mint két évszázaddal megelőzi a spektrális zene programját és annak törekvését magának a hang természetének a megismerésére”.⁵⁰ A spektrális áramlásban „a zene értelme” nem egy „lineáris utazásban vagy narratívában, nem egy cselekményben vagy egy drámai eseménysorban, nem egy argumentum vagy gondolat diszkurzív kibontásában, hanem egyetlen hangtest kidolgozásában keresendő.”⁵¹

A természet fogalma, különösen pedig a hangorganizmusé, igen erősen bele van vésve a spektralizmus diskurzusába, különösen fő képviselőjének, Gérard Grisey-nek a szövegeibe. Metaforarendszere nagyrészt a hang organikus termé-

45 Erről itt írtam részletesebben: Ewa Schreiber: „The Structure of Thought. On the Writings of György Ligeti”, *Trio* 8/1–2. (2019), 18–43., ide: 32.

46 Ezeket behatóan vizsgálja a következő tanulmány: Kyoko Okumara: „Sketches Reflecting the Images of San Francisco”. In: *György Ligeti’s Cultural Identities*, 203–218.

47 Várnai: *Beszélgetések Ligeti Györggyel*, 100.

48 Utt.

49 Richard Steinitz: „À qui un hommage? Genesis of the Piano Concerto and the Horn Trio”. In: *György Ligeti. Of Foreign Lands and Strange Sounds*. Ed. Louise Duchesneau-Wolfgang Marx. Woodbridge: The Boydell Press, 2011, 169–212., ide: 175.

50 Johnson: *Out of time*, 288.

51 Utt.

szetének és önmaga élettelen szeriális képének szembeállításán alapul.⁵² Monika Lichtenfeld, noha nem utal a spektrális irányzatra, ugyancsak rámutat arra, hogy Ligeti zenéje különbözik a nyugati zene addigi „Sprachlichkeit”-jétől és retorikai rendszereitől. A zeneszerző ezek helyett a hang természetének felfedezésére törekszik:

Ahogy a természetben az elemi hatások bonyolult törvények érvényesülésén alapulnak, amelyeknek az ismerete és alkalmazása lehetővé teszi a természet megismerését, éppen úgy fedezi fel Ligeti a hangok természetét, belső összefüggéseiket és mozgásukat úgy szervezve meg, hogy teljes körűen felismerhetővé és megtapaszthatóvá váljanak, habár eközben megmaradnak egy teljes, komplex, összegező külső forma függvényének...⁵³

Benjamin Levy véleménye szerint Ligeti nemcsak kreatív attitűdje révén osztozik a spektralizmussal (ezzel a legtöbb kutató egyetért, és Ligetit hagyományosan feltűntetik a spektralizmus leszármazási vonalában), hanem kompozíciós technikájával is. A spektrális megközelítés többek között abban nyilvánul meg, hogy „elmossa a választóvonalat harmónia és hangszín között, az anyag fokozatos transzformációját hangsúlyozza, és megmerítkezik a hang belső működésében”.⁵⁴

Ligeti, aki bár nem szerette volna, hogy zenéjét spektrálisnak minősítsék, gyakran alkalmazott a spektrális szerzőkéhez közeli retorikát. Hangsúlyozta a szabadság és a kontroll ellentétét, amit politikai kontextusban is értelmezhetünk.⁵⁵ A spektralistákhoz hasonlóan úgy vélte, hogy a mindent átszövő szerializmust, amely nincs tekintettel az emberi percepcióra, természetellenesnek kell tartanunk.⁵⁶ A spektrális „természetesség” próbájává az emberi percepció tudatos alakítása válik, és Ligeti, Gérard Grisey-hez hasonlóan, messzemenően felhasználta az érzékelés finom küszöbeit.⁵⁷

52 Ewa Schreiber: „Skelett der Zeit. Körper des Klanges. Die organische Metapher in Schriften und Werk von Gérard Grisey”. In: *Les espaces sonores. Klanganalysen, Stimmungen, spektrale Musiken*. Hrsg. Michael Kunkel. Saarbrücken: Pfau, 2016, 78–96.

53 „So wie in der Natur elementare Wirkungen auf dem Wirken komplizierter Gesetze beruhen, deren Erkenntnis und Anwendung Naturbeherrschung ermöglicht, so durchforscht Ligeti die Natur der Klänge, organisiert er ihre inneren Beziehungen und Bewegungen derart, daß sie zwar nachvollziehend erkannt, erfahren werden können, obwohl sie Funktion eines Ganzen, Komplexen, einer übersummativen äußeren Gestalt bleiben.” Monika Lichtenfeld: „... Und alles schöne hatt' er behalten...”. Fragment zu Ligetis Ästhetik”. In: *György Ligeti. Personalstil – Avantgardismus – Popularität*, 122–133., ide: 125.

54 Benjamin Levy: „Ligeti's Distant Resonances with Spectralism”. In: *The Oxford Handbook of Spectral Music*. Ed. Amy Bauer–Liam Cagney–William Mason, <<https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190633547.013.17>> (utolsó megtekintés: 2023. szeptember 10.).

55 Eric Drott: „Spectralism, Politics and the Post-Industrial Imagination”. In: *The Modernist Legacy. Essays on New Music*. Ed. Björn Heile. Burlington, VT: Ashgate, 2009, 39–60.

56 Levy: *Ligeti's Distant Resonances*.

57 A most következő szakaszban részben a következő korábbi szövegemre támaszkodom: Ewa Schreiber: „Twórczość Ligetiego wobec estetyki muzyki spektralnej”. In *Kompozytor i jego świat. Bronisław Kazimierz Przybylski in memoriam*. Ed. Ewa Kowalska-Zajac–Marta Szoka. Łódź: Akademia Muzyczna w Łodzi, 2012, 75–94.

Ligeti többek között a hangsorozatok diszkrét (nem folytonos) és folytonos érzékelése között húzódo határt vizsgálja. Olyan helyeken, ahol a hangsorozatok száma eléri a másodpercenként 16-ot (például *Continuum*, 1968; *Hungarian Rock*, 1978), a fülünk nehezen választja el őket egymástól. A zeneszerző tipikus eljárásai közé tartozik a hangképletek kiemelése vagy összerosása dinamikai vagy texturális változtatások segítségével, továbbá a hangingerek regiszterek szerinti csoportosítása, például úgy, hogy egy kromatikus skála egyes fokait más-más oktávba helyezi (*Apparitions*, 1958–1959; *Csellóverseny*, 1966). Felhasználja az ének- vagy a fuvolaszólamban keletkező különbségi hangokat is (*Atmospheres*, 1961; *Lux aeterna*, 1966).⁵⁸ A hangszín és az akkord érzékelése közti határ képlékenysége, ahogy Grisey műveiben, úgy nála is fontos szerepet játszik. A mikropolifonikus darabokban a hangszín változásai nyomán gyakran keletkezik olyan illúzió, hogy akkordmenetet hallunk. Ligetitől nem áll távol a periodicitás sem, s ez elősegíti a darab belső felosztását. Ezt gyakran azonos hangmagasságok vagy szünetek szabályos repetíciójával éri el (*Continuum*, 1968; *Hegedűverseny*, 1989–1993).⁵⁹

A gyakorlatban az összes említett eljárás gyakran akusztikai illúziók és paradoxonok létrehozását szolgálja.⁶⁰ Richard Steinitz, *A képzelet zenéje* című monográfia szerzője a magyar zeneszerzőt mindenekelőtt nagy illuzionistának tartja. Ezen a ponton merül fel a „természet” és a „képzelet” közötti feszültség, hiszen az utóbbi a művészet tulajdonképpeni felségterülete. Bár Grisey műveiben az akusztikai illúziók nem játszanak meghatározó szerepet, ő is tudatában volt a valóság zenében végbemenő deformációjának. Ez nem annyira a befogadást érintette, mint inkább magát a természetes, de transzformált modelleken alapuló művet.

Mostantól fogva a zenei forma emberi léptékű megnyilatkozássá válik, a természetes mikrofonikus tér kivetülésévé egy mesterséges és képzeletbeli képernyőn. Ez a képernyő emellett torzító tükör is, amely fókuszál, megsokszoroz, szelektál, „megvakul” stb.⁶¹

Benjamin Levy rámutat arra, hogy a spektralizmus a tudományos vizsgálódástól a misztikus felfedezés vagy még expresszívebb ideák felé mozdult el, amint azt Jonathan Harvey, Kaija Saariaho és Claude Vivier művei tanúsítják. Hasonló dolog történik Ligeti esetében is, amikor a spektrális, mikrotonális „természet” találkozik a természetes felhangokat megszólaltató kürtjáték által felidézett természeti

58 A szerző itt pontatlanul fogalmaz: a különbségi hangok nem egy bizonyos szólamban, hanem több szólam együtthangzásának eredményeképpen jönnek létre. (A ford.)

59 Herman Sabbe: „György Ligeti. Studien zur kompositorischen Phänomenologie”, *Musik-Konzepte* 53. (1987), 9–13.

60 Hendrik Purwins–Immanuel Normann–Klaus Obermayer: „Unendlichkeit – Konstruktion musikalischer Paradoxen”. In: *Mikrotöne und mehr. Auf György Ligetis Hamburger Pfaden*. Hrsg. Manfred Stahnke. Hamburg: Bockel, 2005, 39–80.

61 „Dès lors, la forme musicale devient la révélation à l'échelle humaine, la projection d'un espace naturel microphonique sur un écran artificiel et imaginaire; mieux encore, cet écran est à la fois miroir déformant, focalisateur, multiplicateur, sélecteur, «corrodeur», ...”. Gérard Grisey: *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*. Réd. Guy Lelong. Paris: Éditions MF, 2008, 53.

képpel (mint a *Hamburgi koncertóban*, 1998–1999, illetve, Ligeti életművében először, a *Concert Românescben*, 1951). Ahogy Levy megfogalmazza:

[...] a kürt használata gyakran idézi fel a fizikai távolság képzetét – egy hegyoldalon megszólaltatott rusztikus hangszereket vagy a távolból közelítő postakürtöket –, Ligeti-nél azonban ezen túlmenően távoli országokra is asszociálunk, ami további kapcsolatot jelent Vivier zenéjével.⁶²

Befejezés

Ligeti megjegyzései rávilágítanak a természet fogalmára és annak átalakulására gondolkodása és zeneszerzői munkája összefüggésében. Ezek a megjegyzések a természetet az emberi érzelmek hátterével, a tudomány törvényeinek felfedezésével, a hallgatás folyamatával, a hangok érzékelésének jelenségeivel és mindekelőtt a hang konkrét minőségével hozzák kapcsolatba.

Ligeti gondolkodásában a természetre történő utalások többféleképpen jelennek meg, a természet romantikus ábrázolása mellett újszerűbb, modernista megközelítések formájában is. Ligeti sohasem utasítja el kategorikusan a naturalizmus fogalmát, csupán egyoldalú megnyilvánulásait bírálja. Az öt gyermekkora óta rabul ejtő univerzális tudományos gondolkodást önéletrajzi részletekkel és egy fűvészkert nosztalgikus emlékével kombinálja. Érdekli őt az érzékelés törvényeinek felfedezése, de ugyanúgy az is, hogy Webern hogyan hallgatta a természetet. Egyaránt lelkesíti a hang akusztikus, spektrális természete és Charles Ives és Gustav Mahler sajátos lokális hangzasképe. Az akusztikai illúziókat a rusztikus kürtész felidézésével kombinálja. Ligeti természetfogalma nem világos meghatározásokban és erőteljes állításokban nyilvánul meg: inkább tágnak, árnyaltnak és rugalmasnak mutatkozik. Annak ellenére, hogy számára ez a fogalom nem központi, stratégiai jelentőségű, mégis műveinek állandó, bár rejtett kontextusa, vonatkoztatási pontja marad.

Malina János fordítása

IRODALOMJEGYZÉK

- Bauer, Amy: *Ligeti's Laments. Nostalgia, Exoticism, and the Absolute*. Aldershot: Ashgate, 2011.
- Bauer, Amy: „The Cosmopolitan Absurdity of Ligeti's Late Works”, *Contemporary Music Review* 31/2–3. (2012). DOI: 10.1080/07494467.2012.717358
- Blumröder, Christoph von: „Ein weitverzweigtes Spinnennetz' – Ligeti über Webern”. In: *György Ligeti. Personalstil – Avantgardismus – Popularität*. Hrsg. Otto Kolleritsch. Wien–Graz: Universal Edition, 1987 (Studien zur Wertungsforschung 19.).

62 Levy: *Ligeti's Distant Resonances*.

- Drott, Eric: „Spectralism, Politics and the Post-Industrial Imagination”. In: *The Modernist Legacy. Essays on New Music*. Ed. Björn Heile. Burlington, VT: Ashgate, 2009.
- Grisey, Gérard: *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, Réd. Guy Lelong. Paris: Éditions MF, 2008.
- Johnson, Julian: *Out of Time. Music and the Making of Modernity*. Oxford: Oxford University Press, 2015. DOI: 10.1093/acprof:oso/9780190233273.001.0001
- Johnson, Julian: *Webern and the Transformation of Nature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Knop, Frederik: „Making it Home? The Natural Sciences as a Site of Belonging in György Ligeti's Music”. In: *György Ligeti's Cultural Identities*. Ed. Amy Bauer–Márton Kerékfy. London–New York: Routledge, 2018.
- Levy, Benjamin: „Ligeti's Distant Resonances with Spectralism”. In: *The Oxford Handbook of Spectral Music*. Ed. Amy Bauer–Liam Cagney–William Mason, doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190633547.013.17
- Lichtenfeld, Monika: „'...Und alles schöne hatt' er behalten...' Fragment zu Ligetis Ästhetik”. In: *György Ligeti. Personalstil – Avantgardismus – Popularität*. Hrsg. Otto Kolleritsch. Wien–Graz: Universal Edition, 1987 (Studien zur Wertungsforschung 19.), 122–133.
- Ligeti, György: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. Monika Lichtenfeld, 2 Bde. Mainz: Schott, 2007.
- Ligeti, György–Eckhard Roelcke: „Träumen Sie in Farbe?”. *György Ligeti im Gespräch mit Eckhard Roelcke*. Wien: Zsolnay Verlag, 2003.
- Ligeti György válogatott írásai*. Vál. és ford. Kerékfy Márton. Budapest: Rózsavölgyi, 2010.
- Michel, Pierre–Maryse Staiber: „Rediscovering the Meaning of Words with Hölderlin. About Drei Phantasien by György Ligeti”. In: „I don't belong anywhere”. *György Ligeti at 100*. Ed. Wolfgang Marx. Turnhout: Brepols, 2022.
- Okumara, Kyoko: „Sketches Reflecting the Images of San Francisco”. In: *György Ligeti's Cultural Identities*. Ed. Amy Bauer–Márton Kerékfy. London–New York: Routledge, 2018. DOI: 10.4324/9781315592411-13
- Purwins, Hendrik–Immanuel Normann–Klaus Obermayer: „Unendlichkeit – Konstruktion musikalischer Paradoxen”. In: *Mikrotöne und mehr. Auf György Ligetis Hamburger Pfaden*. Hrsg. Manfred Stahnke. Hamburg: Bockel, 2005.
- Sabbe, Herman: „György Ligeti. Studien zur kompositorischen Phänomenologie”, *Musik-Konzepte* 53. (1987), 9–13.
- Schafer, Raymond Murray: „Music, Non-Music and the Soundscape”. In: *Companion to Contemporary Musical Thought*, vol. 2. Ed. John Paynter–Tim Howell–Richard Orton–Peter Seymour. London: Routledge, 1992.
- Schafer, Raymond Murray: *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester, VT: Destiny Books, 1994.
- Schreiber, Ewa: „Skelett der Zeit. Körper des Klanges. Die organische Metapher in Schriften und Werk von Gérard Grisey”. In: *Les espaces sonores. Klanganalysen, Stimmungen, spektrale Musiken*. Hrsg. Michael Kunkel. Saarbrücken: Pfau, 2016.
- Schreiber, Ewa: „The Structure of Thought: On the Writings of György Ligeti”, *Trio* 8/1–2. (2019).

- Schreiber, Ewa: „Twórczość Ligetiego wobec estetyki muzyki spektralnej”. In *Kompozytor i jego świat. Bronisław Kazimierz Przybylski in memoriam*. Ed. Ewa Kowalska-Zajac–Marta Szoka. Łódź: Akademia Muzyczna w Łodzi, 2012.
- Steinitz, Richard: „À qui un hommage? Genesis of the Piano Concerto and the Horn Trio”. In: *György Ligeti. Of Foreign Lands and Strange Sounds*. Ed. Louise Duchesneau–Wolfgang Marx. Woodbridge: The Boydell Press, 2011.
- Trzęsiok, Marcin: „Claude Debussy. A Grammar of Imagination”, *Interdisciplinary Studies in Musicology* 7. (2008).
- Trzęsiok, Marcin: *Muzyka doświadczenia. Eseje i studia*. Kraków: PWM, 2023.
- Trzęsiok, Marcin: *Pieśni drzemią w każdej rzeczy. Muzyka i estetyka wczesnego romantyzmu niemieckiego*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2010.
- Tunbridge, Laura–Gianmario Borio–Peter Franklin–Christopher Chowrimootoo–Alastair Williams–Arman Schwartz–Christopher Ballantine: „Round Table. Modernism and its Others”, *Journal of the Royal Musical Association* 139/1. (2014).
- Várnai Péter: *Beszélgetések Ligeti Györggyel*. Budapest: Zeneműkiadó, 1979.

ABSTRACT

EWA SCHREIBER

“DIE NATUR IST HIER ... ZU MUSIK GEWORDEN”

György Ligeti and (Musical) Nature

This article traces references to nature and naturalism (understood as an attempt to ground and legitimize art in natural phenomena) in Ligeti’s writings, but also in selected aspects of his oeuvre. The references to nature recur here in various manifestations, with romantic depictions of nature appearing alongside more recent, modernist approaches. The concept of nature is associated with the romantic setting for human emotions, with the discovery of scientific laws, with listening to soundscape, with phenomena of auditory perception and with the spectral explorations of sound. Although nature is not a central, strategic concept for Ligeti, it remains a constant, even if hidden, context for his work, a point of reference.

First published in: *Studia Musicologica* 64/3–4. (June 2023)

Ewa Schreiber is Assistant Professor at the Department of Musicology of Adam Mickiewicz University in Poznań. She graduated in musicology and philosophy at the same university and defended her PhD in musicology. Her main research interests are the aesthetics and sociology of music, as well as the musical thought of contemporary composers. In 2012 she published her monograph *Muzyka i metafora. Koncepcje kompozytorskie Pierre’a Schaeffera, Raymonda Murraya Schafera i Gérarda Griseya* (Music and metaphor: The compositional thought of Pierre Schaeffer, Raymond Murray Schafer and Gérard Grisey). From 2020, she has been the Editor-in-Chief of the journal *Res Facta Nova*.

K Ö Z L E M É N Y

Kerékfy Márton

A KÉKSZAKÁLLÚ HERCEG VÁRA 1936-OS OPERA- HÁZI FELÚJÍTÁSÁNAK EGYETLEN HANGZÓ DOKUMENTUMA *

ÖSSZEFOGLALÁS

A kékszakállú herceg vára Bartók életében lezajlott előadásai közül egynek maradt fenn a hangfelvétele: annak az 1941. március 28-án a Magyar Királyi Operaházból a budapesti rádió által közvetített előadásnak, amelynek szereplői Székely Mihály és Némethy Ella voltak, karmestere pedig Sergio Failoni. Bár a felvétel hangminősége messze nem kifogástalan, dokumentatív értéke egyedülálló, hiszen Bartók a felújítás előkészületeiben biztosan részt vett, jóllehet a szóban forgó előadáson már nem lehetett jelen. A felvétel több figyelemreméltó eltérést rögzít a nyomtatott kottaszövegtől, elsősorban kisebb húzásokat, valamint változtatásokat a herceg szólamában. Ezek többsége a kéziratok operaházi forrásokban is megjelenik utólagos bejegyzésként, és joggal feltételezhetjük, hogy a zeneszerző jóváhagyta őket.

Kulcsszavak: Bartók Béla, *A kékszakállú herceg vára*, hangfelvétel, Sergio Failoni, Székely Mihály

Somfai László, Kocsis Zoltán és Sebestyén János 1981-ben két lemezalbumon adtak közre összesen mintegy tíz és fél órányi olyan archív hangfelvételt, amelyek Bartók zongorajátékát és hangját örökítették meg.¹ Ezek a hangdokumentumok – hangzásbeli hiányosságai és esetenként töredékességük ellenére is – felbecsülhetetlen értékűek bárkinek, aki Bartók előadó-művészetét kívánja tanulmányozni, de – mint azt Somfai úttörő tanulmányainak sora² és a Bartók-összkiadás

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság *Modell és inspiráció* címmel, Vikárius László 60. születésnapja tiszteletére rendezett 19. tudományos konferenciáján 2022. október 7-én elhangzott előadás írott változata. A szerző a HUN-REN BTK Zenetudományi Intézet kutatója.

1 *Bartók zongorázik 1920–1945. Eredeti hanglemezek, gépzongora-felvételek, koncertfelvételek*. Szerk. Somfai László–Kocsis Zoltán. Hungaroton LPX 12326–33, 1981; *Bartók hangarchívum. Bartók hangja és zongorajátéka 1912–1944*. Szerk. Somfai László–Sebestyén János–Kocsis Zoltán. Hungaroton LPX 12334–38, 1981.

2 Ld. pl. Somfai László: „Az 'Este a székelyeknél' négyféle Bartók-előadása”. In: uő: *Tizennyolc Bartók-tanulmány*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 117–132. és „Az 'Allegro barbaro' két Bartók-felvétele”, uott, 133–149., újabban pedig „A szerzői előadás eltéréseinek szövegkritikai megjelenítése a Bartók Összkiadásban”. In: uő: *Kottakép és műalkotás. Harminc tanulmány Bachtól Bartókig*. Budapest: Rózsa-völgyi és Társa, 2015, 415–422. és „Tempó, metronóm, durata a pódiumművész-zeneszerző kottázásában”, uott, 423–442.



1. kép. A kékszakállú herceg vára 1936-os operaházi előadásának alkotói és szereplői.
Álló sor: Nádasdy Kálmán rendező, Székely Mihály mint Kékszakállú, Oláh Gusztáv díszlet-
és jelmeztervező. Ülő sor: Bartók, Némethy Ella mint Judit, Sergio Failoni karmester

zongoraműveket tartalmazó, az utóbbi években megjelent kötetei³ ékesen bizonyítják – a Bartók-filológia is sokat nyerhet belőlük, hiszen a hangzó forrás adott esetben korrigálhatja a papíron fennmaradt kottaszöveget, vagy legalábbis árnyalhatja annak értelmezését.

A következőkben egy olyan archív felvételt mutatok be, amely – bár nem Bartók játékát rögzíti – egyedülálló hangzó forrása a zeneszerző egyik legjelentősebb művének: *A kékszakállú herceg vára* Sergio Failoni vezényelte 1936-os budapesti operaházi felújításának egyik előadását örökíti meg, Székely Mihállyal és Némethy Ellával (1. kép). A felvételt a Bartók-kutatók előtt jól ismert Makai István felesége készítette Babits Mihály hitvese, Török Sophie számára. Makai az 1930-as évek derekának egyik ismert fonoamatőrje volt Budapesten, akit a Bartók-rajongó költőnő azzal bízott meg, hogy a mester minden rádiószereplését rögzítse. Makai özvegyének visszaemlékezése szerint egy idő után már nemcsak Bartók szerepléseit kellett férjének felvennie, hanem általában mindent, ami a rádióban Bartókkal

3 37. kötet: *Gyermeknek zongorára. Korai és átdolgozott változat*. Közr. Vikárius László–Lampert Vera. 2016; 38. kötet: *Zongoraművek 1914–1920*. Közr. Somfai László. 2019; 40. és 41. kötet: *Mikrokosmos zongorára*. Közr. Nakahara Yusuke. 2020 (Bartók Béla zeneműveinek kritikai összkiadása), München–Budapest: G. Henle–Editio Musica Budapest Zeneműkiadó.

kapcsolatban elhangzott. Miután Makait a II. világháborúban besorozták, felesége folytatta a felvételek készítését.⁴ Makaiék felvételei közül Somfai és Sebestyén kilencet rekonstruált és adott közre az említett centenáriumi albumokon. A *Kékszakállú* nincs köztük, mint ahogyan *A fából faragott királyfi* szintén Failoni vezényelte operaházi rádióközvetítésének töredékes rögzítése sem. Mindkettő az Országos Széchényi Könyvtár Kézirattárában, a Babits-hagyaték részeként őrzött röntgenfóliákon maradt fenn,⁵ s csak 1994-ben kerültek nyilvánosságra egy Failoni életútját bemutató olasz nyelvű kötet CD-mellékletén.⁶ Makai 1939 áprilisáig készített Bartók-felvételei mind töredékesek, ugyanis addig egyetlen lemeztányérral dolgozott, s amikor a lemez egyik oldala betelt, meg kellett fordítania azt, vagy új lemezt kellett feltennie a gépre, ami 15–20 másodpercet vett igénybe. A korban egy hanglemezdoldalon legfeljebb négy és fél percnyi felvétel fért el. Makai első teljes Bartók-felvétele 1939 októberéből maradt fenn,⁷ amikor már kéttányéros lemezvágó-berendezéssel dolgozott, s így megszakítás nélkül tudott rögzíteni hosszabb anyagokat is.

A *Kékszakállú* felvételét a Failoniról szóló kötetben tévesen 1936. október 29-ére datálják.⁸ Ekkor volt az operaházi felújítás első előadása, de egyrészt ezt az előadást nem közvetítették a rádióban, másrészt – mint az az eddigiekből nyilvánvaló – ha közvetítették volna, sem tudta volna Makai hiánytalanul rögzíteni egytányéros berendezésén. Az 1936 és 1945 közti budapesti rádióműsorokat átnézve hat alkalmat találtam, amikor a *Kékszakállú* előadását közvetítették az Operaházból;⁹ ezek közül csak kettő volt 1939 áprilisa után, amikortól Makainak egyáltalán lehetősége volt hosszabb, megszakítás nélküli felvételeket készíteni: 1941. február 6-án és március 28-án. Szerencsére a szóban forgó felvételen hallható a közvetítés végi konferálás is. Eszerint a műsort Budapest I. és Kassa rádióadóin sugározták. A rádióműsorból megállapítható, hogy a kassai adó a két szóba jöhető közvetítés közül csak a március 28-ait sugározta, így tehát a felvétel minden kétséget kizáróan 1941. március 28-án készült.

4 Sebestyén János tanulmánya a *Bartók hangarchívum* lemez kísérőfüzetében, 8. Makai hangmérnöki tevékenységéről bővebben ld. Szabó Ferenc János: „Saját hangja, vigye haza! Magáncélú hanglemezkészítés Magyarországon 1950 előtt”, *Magyar Zene* 61/1. (2023), 42–62., különösen 48–51.

5 A *Kékszakállú* felvételének jelzete a Babits-hagyatékban: III. fond 2330.

6 *Sergio Failoni*. Red. Marco Boella, David Contini, Michele Selvini. Milano: Edizioni MC, 1995 (Grandi Maestri alla Scala). Arról, hogy ki és mikor játszotta át a röntgenlemezekon őrzött felvételeket, ki és mikor digitalizálta őket, és végül hogyan kerültek a fenti kötet szerkesztőihöz, a könyvtár munkatársai nem tudtak információval szolgálni.

7 1939. október 31-én Brahms kétszongorás szonátáját rögzítette Bartók és Pásztor Ditta előadásában. Sebestyén János tanulmánya a *Bartók hangarchívum* lemez kísérőfüzetében, 10.

8 *Sergio Failoni*, 141.

9 1936. november 13., 1937. április 1. és december 1., 1939. február 1., 1941. február 6. és március 28. A korszakban a legrészletesebb rádióműsort a *Rádióélet* című folyóirat közölte. A *Kékszakállú* operaházi előadástörténetét feldolgozta V. Szűcs Imola: *Kilencvenhat év az Opera színpadán. A kékszakállú herceg vára operaházi előadástörténete*. Szakdolgozat. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Budapest, 2014. A dolgozat függelékében a mű valamennyi operaházi előadásának adatai megtalálhatók 2013-ig.

Bár a hangminősége természetesen messze nem kifogástalan (sőt helyenként kifejezetten gyenge), a *Kékszakállú* e felvétele egyedülállóan értékes hangdokumentum, legalább három okból:

1. Ez a leghosszabb ismert felvétel, amely egy Bartók-művet egészében rögzít a szerző életében.
2. Ez a *Kékszakállú* egyetlen teljes felvétele a zeneszerző életéből.
3. Bár Bartók nem lehetett jelen az előadáson (hiszen ekkor már Amerikában tartózkodott), annak előkészületeiben biztosan részt vett.

Kroó Györgynek a *Kékszakállú* keletkezéstörténetéről és zenei forrásairól írott tanulmányából tudjuk, hogy a zeneszerző az 1936-os repríz előkészítése során Székely Mihály kedvéért a címszerep néhány magasabb fekvésű szakaszát lejjebb helyezte, és a változtatásokat maga írta be az énekes példányába. Kroó Bónis Ferencre hivatkozva azt írja, hogy Bartók bejegyzéseit Székely egy másolóval leragasztatta és fölé íratta a javított szólam tisztázatát.¹⁰ A szóban forgó példány hollétéről Kroó nem árult el semmit, és sajnos nekem sem sikerült a nyomára bukkannom.¹¹ Minden bizonnyal a zongorakivonat első kiadásának egy példányáról lehetett szó, a Bartók által beírt módosítások pedig nagy valószínűséggel ugyanazok lehettek, mint amelyeket az 1941-es felvételen hallhatunk, és az Operaház kéziratos vezénylőpartitúrájában¹² láthatunk is (*1. faksimile*). Az operaházi partitúra nyomán Kroó közölte e variánsok kottáját is, és azt is megállapította, hogy Székely Mihály Ferencsik Jánossal és Doráti Antallal készített felvételein¹³ is ezekkel a módosításokkal énekelte a herceg szólamát.¹⁴

Arról nincs adat, hogy Némethy Ellával vagy Sergio Failonival konzultált volna Bartók a *Kékszakállú* felújítása előtt, de valószínűtlennek tűnik, hogy ne tett volna így. Erre enged következtetni Székely Mihály visszaemlékezése, mely szerint

Sergio Failoni nem érezte a magyar rubatókat a műben. Azt hitte, hogy ami a kottában van, azt pontosan, szigorúan be kell tartani, vagyis úgy kell énekelni, ahogy le van írva. Én vitakoztam vele, hogy ezt a szólamot sokkal szabadabban kell előadni. A vitát végül Bartók döntötte el – az én javamra. Ezután már Failoni is belátta, hogy igazam volt, én pedig úgy énekeltem, ahogy már előbb is jónak tartottam.¹⁵

10 Kroó György: „Adatok A kékszakállú herceg vára keletkezéstörténetéhez”. In: Bónis Ferenc (szerk.): *Magyar zenetörténeti tanulmányok Szabolcsi Bence 70. születésnapjára*. Budapest: Zeneműkiadó, 1969, 333–357., ide: 356.

11 2019-ben érdeklődtem Kroó György lányánál, Kroó Katalinnál, valamint Bónis Ferencnél, a Magyar Állami Operaház emléktárában és a jászberényi Jász Múzeumhoz tartozó Székely Mihály Emlékszóban; sehol nem tudtak felvilágosítást adni róla.

12 A példány a budapesti Bartók Archívum gyűjteményében BA-N 2156 jelzet alatt található.

13 Az előbbi 1956-ban készült Palánkay Klárával (Qualiton LPX 1001; CD-n: Hungaroton HCD 11001), az utóbbi 1962-ben Szőnyi Olgával (Philips 6768 600; CD-n: Mercury 434 325-2).

14 Kroó: *Adatok...*, 356.

15 Idézi Várnai Péter: *Székely Mihály*. Budapest: Zeneműkiadó, 1968 (Nagy magyar előadóművészek), 31.

1. faksimile. Részlet az operaházi vezénylőpartitúrából (fol. 51r). A herceg szólama fölött egy üres kottasorba jegyezték be kék ceruzával a Székely Mihály-féle változatot, a sor elején az énekes neve olvasható.

Az 1941-es felvétel zenei szempontból gondosan kidolgozott, illetett interpretációt őriz. Failoni gördülékenyen irányítja az előadást, plasztikusan formálja meg a zenei folyamatokat, s mindkét énekes értőn, árnyalatokban gazdagon énekel. Különösen jól esik hallani Székely (a mai hallgató számára alkalmasint szokatlanul szabadnak ható) *parlandóját*, melynek egy jellegzetes példáját Várnai Péter az énekesről írt könyvében még kottapéldán is bemutatta (1. kotta a 112. oldalon).

Számomra e helyt azonban az interpretáció vizsgálatánál fontosabb, hogy a felvétel több figyelemre méltó eltérést rögzít a nyomtatásban megjelent kottaszövegtől. Ezek többsége az operaházi partitúrában, illetve részben az ottani zongorakivonatban és zenekari szólamanyagban is megjelenik utólagos bejegyzésként. Jelen esetben az írott források és a hangdokumentum filológiailag hitelesítik egymást. A hangfelvétel bizonyítja, hogy valóban a beírt változtatásokkal adták elő a művet, az pedig, hogy a változtatásokat bevezették az előadási anyagba, azt igazolja, hogy a felvételen hallható eltérések nem esetlegesek. Mindezek alapján joggal feltételezhetjük, hogy legalábbis azokat a változtatásokat, amelyek az írott forrásokban és a felvételen egyaránt megfigyelhetők, a zeneszerző jóváhagyta.

Molto andante

Ugy-e, Ju-dit jobb vol-na most Vő-le-gé-nyed kas-té-lyá-ban:

Székely szövegmondásában és értelmezésében a frázis így alakult:

Ugy-e, Ju-dit jobb vol-na most Vő-le-gé-nyed kas-té-lyá-ban:

1. kotta. Példa Székely Mihály parlandójára (Várnai: Székely Mihály, 31.)

Melyek ezek? Egyrészt a már említett mélyebb variánsok Székely számára, másrészt kisebb húzások. Mivel az előbbieket Kroó már közölte, nem térek ki rájuk bővebben. Annyit azonban érdemes megjegyezni róluk: jellemző módon Bartók csak egyetlen esetben helyezte pontosan egy oktávval lejjebb a szólamot, a többiben a dallamvonalat módosította (2. kotta). A kéziratos operaházi forrásokban látható és az 1941-es felvételen hallható, hogy kissé rövidítettek a virágoskert- és a könnyek tava-jeleneten: az előbbiben összesen 12 ütemet húztak ki (635–638., 654–659. és 661–662. ü.), az utóbbiban pedig tízet (1006., 1008. és 1024–1031. ü.).

E húzások közül az egyetlen, amely az énekszólamokat érinti és a dramaturgia szempontjából jelentőséggel bír, az utolsó. A 100. és 101. próbajel közötti 8 ütemben az eredeti partitúra szerint a herceg előbb kitért karral hívja asszonyát: „Gyere Judit, gyere Judit, csókra várlak”, ezzel igyekezvén elejét venni Judit követelésének, hogy nyissa ki a hetedik ajtót is, majd miután az „nem felel, nem mozdul”,¹⁶ megismétli: „Gyere várlak, Judit, várlak.” Csak miután Judit másodjára sem reagál, jelenti ki a férfi: „Az utolsót nem nyitom ki.” A húzás következtében Kékszakállúnak ez a kétszeri hívása kimarad, ami apró zenei-dramaturgiai törést okoz: a 99. próbajelnél induló fokozás (*Poco agitato*) az 1022. ütem három oktávban megszólaló *forte* Asz hangjával éri el a csúcspontját: ez az a pont, ahol a herceg a kottába írt utasítás szerint „lassan kitérja karját”. Ha ezután rögtön kijelenti: „Az utolsót nem nyitom ki”, az a jelentőségteljesnek szánt ölelő mozdulatot eljelentékteleníti.¹⁷

A többi húzás nem jelentős: lényegében csak bizonyos ismétlődő motívumok számának csökkentéséről van szó. De épp ezért merülhet fel a kérdés: miért volt rájuk szükség, és ki kezdeményezte őket? Idevágó dokumentumok hiányában csak találgathatunk. Az előadásidőt ezek a húzások alig csökkentik. Dramaturgiai okuk nemigen lehet, hacsak nem annyi, hogy kissé rövidítik az adott jeleneteket. Úgy gondolom ezért, leginkább zenei okok állhatnak a húzások mögött. Ebben az esetben a legnagyobb valószínűséggel vagy a karmester, vagy a zeneszerző kezde-

16 Balázs Béla eredeti rendezői utasítása. Bartóknál csak „nem mozdul”.

17 A feltehetően Nádasy Kálmán bejegyzéseit (is) tartalmazó operaházi „főrendezői példányból” nem derül ki, hogy mi mást tett itt Kékszakállú, ha nem tárta ki a karját.

586

Eredeti

Székely

593

Ti - ed most már mind - ez a kincs, ti - ed a - rany, gyöngy és gyé - mánt.

2. kotta. Részlet a herceg szólamából az eredetiben és a Székely Mihály-féle változatban

ményezhette őket. De vajon mi oka lehetett Failoninak, hogy pár ütemnyi zenét rövidítsen azon az áron, hogy azt egyrészt jóvá kell hagyatnia Bartókkal, másrészt gondoskodnia kell arról, hogy azokat a vezénylőpartitúrából megfelelően átvezessék a több mint félszáz zenekari szólamba? Mindezen megfontolások arra a következtetésre vezetnek, hogy a húzásokat a legnagyobb valószínűséggel maga Bartók kezdeményezte. Ezt a feltételezést erősíti meg az a tény, hogy éppen a virágoskert-jelenet hosszú zenekari közjátékát a zeneszerző sorozatosan és drasztikusan meghúzta, tömörítette. Az 1911-es fogalmazványban a közjáték hossza a jelenet kezdetétől Judit első megszólalásáig eredetileg 51 ütem volt.¹⁸ Bartók ezt már a fogalmazványban 4 ütemmel lerövidítette (lásd az alapírással azonos színű áthúzásokat), majd 1917 nyarán, mielőtt benyújtotta volna a művet az Operaházhoz, mind a fogalmazványról készült másolatban, mind az autográf partitúráról készült másolatban további 9 ütemet húzott át.¹⁹ Így a végleges változatban 38 ütemre csökkent a közjáték hossza. Ezt húzták meg 26 ütemre 1936-ban.

Bizonyíték persze nincs rá, hogy Bartók kezdeményezte volna az operaházi húzásokat; az azonban szinte elképzelhetetlennek tűnik, hogy az ő jóváhagyása nélkül végezték volna el a rövidítéseket. Ebből következik, hogy a kritikai kiadás szerkesztése során mind az operaházi húzásokat, mind a Székelynek írt variánsokat történetileg hiteles és a zeneszerző által feltehetően jóváhagyott szövegváltozatokként kell figyelembe vennünk.

Az 1941-es felvétel az eddigieken kívül még néhány más módosítást is dokumentál. Ezek közül itt csak a legfontosabbat említem meg: azt, ami bárkinek, aki valamelyest ismeri a művet, első hallásra feltűnne: elhagyták a Regös prólógusát,

18 A kézirat a budapesti Bartók Archivum gyűjteményében BA-N 492 jelzet alatt található. Hasonmás kiadása: Bartók Béla: *A kékszakállú herceg vára*, opus 11, 1911. *Autográf fogalmazvány*. Közr. Vikárius László. Budapest: Balassi-MTA Zenetudományi Intézet, 2006.

19 Mindkét kéziratot másolatot nagyrészt Ziegler Márta készítette és Bartók revidálta. Mindkettő a bázeli Paul Sacher Alapítvány Bartók-gyűjteményében található, a zongorakivonat jelzete 28VoSFC1, a partitúráé 28FSFC2.

illetve szerepét. Az okot ezúttal sem tudjuk, ám a rendelkezésre álló információk arra utalnak, hogy ez a módosítás is a zeneszerzőtől eredt: 1936-ban Bartók alkalmasint már avítottak, túl modorosnak tartotta a prologus szövegét. Nádasy Kálmán egy, a *Kékszakállú* újabb, 1959-es operaházi felújítása előtt adott interjúban így válaszolt arra a kérdésre, hogy „[a] most készülő felújításon halljuk-e ismét a prologust?”:

Nem. Mert az 1936-os felújításon Bartók kívánságára véleg mellőztük. Bartóknak az volt a véleménye, hogy a közönségnek „ilyesfélétet nem kell magyarázni, mindezt a mű egészének kell elmondania”.²⁰

IRODALOMJEGYZÉK

- Bartók Béla: *A kékszakállú herceg vára, opus 11, 1911. Autográf fogalmazvány*. Közr. Vikárius László. Budapest: Balassi–MTA Zenetudományi Intézet, 2006.
- Bartók Béla: *Gyermekeknek zongorára. Korai és átdolgozott változat*. Közr. Vikárius László–Lampert Vera. München–Budapest: G. Henle–Editio Musica Budapest Zeneműkiadó, 2016 (Bartók Béla zeneműveinek kritikai összkiadása 37.).
- Bartók Béla: *Mikrokosmos zongorára*. 2 kötet. Közr. Nakahara Yusuke. München–Budapest: G. Henle–Editio Musica Budapest Zeneműkiadó, 2020 (Bartók Béla zeneműveinek kritikai összkiadása 40. és 41.).
- Bartók Béla: *Zongoraművek 1914–1920*. Közr. Somfai László. München–Budapest: G. Henle–Editio Musica Budapest Zeneműkiadó, 2019 (Bartók Béla zeneműveinek kritikai összkiadása 38.).
- Bartók Hangarchívum. *Bartók hangja és zongorajátéka 1912–1944*. Szerk. Somfai László–Sebestyén János–Kocsis Zoltán. Hungaroton LPX 12334–38, 1981.
- Bartók zongorázik 1920–1945. *Eredeti hanglemezek, gépzongora-felvételek, koncertfelvételek*. Szerk. Somfai László–Kocsis Zoltán. Hungaroton LPX 12326–33, 1981.
- Boella, Marco–David Contini–Michele Selvini (ed.): *Sergio Failoni*. Milano: Edizioni MC, 1995 (Grandi Maestri alla Scala).
- Gách Marianne: „A kékszakállú herceg vára felújításáról”, *Film Színház Muzsika* 3/20. (1959. május 15.), [28.].
- Kroó György: „Adatok A kékszakállú herceg vára keletkezéstörténetéhez”. In: Bónis Ferenc (szerk.): *Magyar zenetörténeti tanulmányok Szabolcsi Bence 70. születésnapjára*. Budapest: Zeneműkiadó, 1969, 333–357.
- Somfai László: „Az 'Este a székelyeknél' négyféle Bartók-előadása”. In: Somfai László: *Tizenyolc Bartók-tanulmány*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 117–132.
- Somfai László: „Az 'Allegro barbaro' két Bartók-felvétele”. In: Somfai László: *Tizenyolc Bartók-tanulmány*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 133–149.

20 Gách Marianne: „A kékszakállú herceg vára felújításáról”, *Film Színház Muzsika*, 3/20. (1959. május 15.), [28]. Köszönöm V. Szűcs Imolának, hogy felhívta a figyelmemet erre a cikkre.

- Somfai László: „A szerzői előadás eltéréseinek szövegkritikai megjelenítése a Bartók Összkiadásban”. In: Somfai László: *Kottakép és műalkotás. Harminc tanulmány Bachtól Bartókig*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2015, 415–422.
- Somfai László: „Tempó, metronóm, durata a pódiumművész-zeneszerző kottázásában”. In: uő: *Kottakép és műalkotás. Harminc tanulmány Bachtól Bartókig*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2015, 423–442.
- Szabó Ferenc János: „'Saját hangja, vigye haza!' Magáncélú hanglemezkészítés Magyarországon 1950 előtt”, *Magyar Zene* 61/1. (2023), 42–62.
- V. Szűcs Imola: „Kilencvenhat év az Opera színpadán. A kékszakállú herceg vára operaházi előadástörténete”. Szakdolgozat. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Budapest, 2014.
- Várnai Péter: *Székely Mihály*. Budapest: Zeneműkiadó, 1968 (Nagy magyar előadóművészek).

ABSTRACT

MÁRTON KERÉKFY

A UNIQUE RECORDING OF BARTÓK'S DUKE BLUEBEARD'S CASTLE FROM 1941

Of all the performances of *Duke Bluebeard's Castle* given during Bartók's lifetime, only one has survived: a recording of a performance broadcast on Budapest radio from the Royal Hungarian Opera House on 28 March 1941, featuring Mihály Székely and Ella Némethy, conducted by Sergio Failoni. Although the sound quality of the recording is far from impeccable, its documentary value is unique, as Bartók was certainly involved in the preparations for the performance, even though he could not have been present at the performance in question. The recording features a number of notable differences from the printed score, mainly short cuts and changes in Bluebeard's part. Most of these appear as entries in the manuscript sources used in the Opera House, and it is reasonable to assume that they were approved by the composer.

Márton Kerékfy is Senior Research Fellow at the Institute for Musicology in Budapest, Editor of the *Béla Bartók Complete Critical Edition*, and Editor-in-Chief at the music publishing company Editio Musica Budapest Zeneműkiadó. He has widely published on 20th-century Hungarian music with a special focus on Béla Bartók and György Ligeti. Since 2019 he has been President of the Hungarian Musicological Society.

SZERZŐINK

Dolinszky Miklós zenetörténész, esszéista jelenleg a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Kodály Intézetében és Doktori Iskolájában oktat, korábban többek között a mannheimi Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem zenetudományi szakán, az ELTE Esztétika szakán és Zenei Intézetében oktatott. Legújabb könyve: *Jelképtől jelig. A kreativitás elvesztése a modern Nyugat zenei gyakorlatában*. 5 könyv, 150 tanulmány és esszé, 80 előadás szerzője, 18 kötetnyi tudományos-kritikai kiadás közreadója.

Dorschel, Andreas 2002 óta a grazi Művészeti Egyetem Zeneesztétikai Intézetének vezetője. Vendégprofesszor volt a Stanfordi Egyetemen (2006) és ösztöndíjas kutató a berlini Institute for Advanced Study-ban (2020/21). Legutóbbi monográfiája a *Mit Entsetzen Scherz. Die Zeit des Tragikomischen* (2022) című kötet.

Kerékfy Márton a Zenetudományi Intézet tudományos főmunkatársa, a *Bartók Béla zeneműveinek kritikai összkiadása* szerkesztője és az Editio Musica Budapest Zeneműkiadó főszerkesztője. Kutatási területe a 20. századi magyar zeneszerzés, különös tekintettel Bartók Béla és Ligeti György életművére. 2019 óta a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság elnöke.

Marx, Wolfgang a dublini University College (UCD) zenetörténész docense, és tagja az UCD Bölcsészettudományi Intézetének. Fő kutatási területéhez tartozik Ligeti György, a post-truth és a zene kapcsolata, a halál ábrázolása a zenében és a zenei műfajok elmélete. Újabb publikációi közé tartozik a *Music and Death* (The Boydell Press, 2023) és az „*I don't belong anywhere*”. *György Ligeti at 100* (Brepols, 2022) című kötet. Főszerkesztésében jelenik meg a Brill új sorozata, a *Death in History, Culture, and Society*.

Schreiber, Ewa a poznańi Adam Mickiewicz Egyetem zenetudományi tanszékének docense. Ugyanezen az egyetemen szerzett diplomát zenetudományból és filozófiából, és védte meg zenetudományi doktori disszertációját. Fő érdeklődési területe a zeneesztétika és zeneszociológia, továbbá a kortárs zeneszerzők zenei gondolkodásmódja. 2012-ben publikálta *Muzyka i metafora. Koncepcje kompozytorskie Pierre'a Schaeffera, Raymonda Murraya Schafera i Gérarda Griseya* (Zene és metafora. Pierre Schaeffer, Raymond Murray Schafer és Gérard Grisey zenei gondolkodásmódja) című monográfiáját. 2020 óta a *Res Facta Nova* című folyóirat főszerkesztője.

Watzatka Ágnes zenetudományt, egyházzenét és teológiát tanult. 1992 óta a Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont tudományos munkatársa. Rendszeresen vesz részt itthoni és nemzetközi konferenciákon, több nemzetközi kutatóösztöndíjban részesült. Két fő kutatási iránya Liszt Ferenc élete és munkássága és a (magyar) egyházzene és himnológia a 18–19. században. Két könyve és számos tudományos publikációja jelent meg, az MGG lexikon számára több cikket is írt. „Gregorián dallamok Liszt Ferenc alkotóműhelyében” című doktori dolgozatát a Grazi Művészeti Egyetem doktoriskolájához írja, doktori fokozatát várhatóan 2024-ben fogja megszerezni.

Zimmermann, Heidi 2002 óta tagja a Paul Sacher Alapítvány kutatócsoportjának. Több mint 20 gyűjtemény kurátora, köztük az Igor Stravinsky-, a Veress Sándor-, a Ligeti György- és a Kurtág György-archívumoké. Számos cikket publikált a 20. század zenéjéről, és több könyv szerkesztésében vett részt; ezek közé tartozik a *Jüdische Musik?* (Köln: Böhlau, 2004) és az *Edgard Varèse. Composer, Sound Sculptor, Visionary* (Mainz: Schott, 2006) című kötet. 2023-ban az egyik kurátora volt a *Ligeti Labyrinth. A Guided Tour through the Œuvre* című kiállításnak és katalógusának.