

*Magyar*  
**ZENE**

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT  
*LIX. évfolyam, 1. szám · 2021. 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, Kárpáti János, Laki Péter  
(Annandale-on-Hudson, NY), Madas Edit,  
Rovátkay Lajos (Hannover), Sárosi Bálint,  
Somfai László, Tallián Tibor

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság lapja • Felelős kiadó: a Társaság elnöke • Levelezési cím (belföldi előfizetés): Magyar Zene, Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság, 1064 Budapest, Vörösmarty utca 35. ([magyarzene@hotmail.hu](mailto:magyarzene@hotmail.hu))  
A folyóirat tartalomjegyzékét lásd: [www.magyarzene.info](http://www.magyarzene.info), archívumát lásd: [http://mzzt.hu/index\\_HU.asp](http://mzzt.hu/index_HU.asp) (Magyar Zene folyóirat menüpont) • Kéziratot nem őrzünk meg, és csak felbélyegzett válaszbörítéssel 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](mailto:batthyany@kultur-press.hu) • Előfizethető a terjesztőktől kért postautalványon. Előfizetési díj egy évre 2400 forint. Egyes szám ára 600 forint • Megjelenik évente négyszer • Tördelés: graphoman • Címlapterv: Fodor Attila • Nyomtatva az Argumentum Könyv- és Folyóiratkiadó kft. Budapesten • ISSN 0025-0384

# TARTALOM – CONTENTS

## ESSZÉ – ESSAY

- 5 VIKÁRIUS LÁSZLÓ  
Tükör által homályosan?  
*Gondolatok a zenei átdolgozás fogalmához és történetéhez – a „pythói nomos”, Liszt „partition de piano”- ja és a Bartók–Ország Magyar népdalok egyik darabja segítségével*
- 26 Seen in a Mirror Dimly?  
*History and Idea of Arrangement – Considering the Pythic Nomos, Liszt’s ‘partition de piano’ and a Piece from the Bartók–Ország Hungarian Folk Songs (Abstract)*

## TANULMÁNY – ARTICLES

- 27 GÖNCZ ZOLTÁN  
Tematikus és szerkezeti párhuzamok a h-moll mise *Confiteor* tétéle és két korábbi Bach-mű között
- 44 Thematic and Structural Parallels Between the *Confiteor* of the B Minor Mass and Two Earlier Bach Works (Abstract)
- 45 RISKÓ KATA  
„100 cigány hegedűjén Beethoven gyászindulója”
- 61 ‘100 Gypsy Musicians Played Beethoven’s Funeral March’ (Abstract)
- 62 GOMBOS LÁSZLÓ  
Die drei Zigeuner  
*Liszt, Reményi és Hubay parafrázisa*
- 77 Die drei Zigeuner  
*A Paraphrase by Liszt, Reményi and Hubay (Abstract)*
- 78 BELINSZKY ANNA  
Fantázia és kreativitás  
*Kreisler-jegyek Brahms fiatalkori műveiben*
- 100 Imagination and Creativity  
*Kreisler’s Characters in Brahms’s Early Pieces (Abstract)*

- 101 NÉMETH ZSOMBOR  
„Egy Bartók-mű, mely hat évig várt Budapesti bemutatójára”  
*A 6. vonósnégyes első magyarországi előadása*
- 116 ‘A Bartók Work that Waited Six Years for its Premiere in Budapest’  
*The First Performance of String Quartet No. 6 in Hungary (Abstract)*

## RECENZÍÓ – REVIEW

- 117 KOMLÓS KATALIN  
A zenei forma az alkotó szempontjából  
*Fazekas Gergely: J. S. Bach és a zenei forma két kultúrája*  
*Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2018*

A LAP MEGJELENÉSÉT TÁMOGATTA:

**nka**  
Nemzeti Kulturális Alap



Magyar Tudományos Akadémia



# ESSZÉ

Vikárius László

## TÜKÖR ÁLTAL HOMÁLYOSAN?\*

*Gondolatok a zenei átdolgozás fogalmához és történetéhez – a „pythói nomos”, Liszt „partition de piano”-ja és a Bartók–Ország Magyar népdalok egyik darabja segítségével*

Kurtág Márta emlékének ajánlom

Az ókori görög zeneesztétikához Ritoók Zsigmond által összeállított szemelvényekben olvashatunk a zenetörténet számára kulcsfogalomnak tűnő *nomos* kifejezésről. A Pindaros *Pythói ódáihoz* írott *scholion* – egyfajta ókori „komment” – magyarázza így a „pythói nomos” eredetét:

[Apollón] elment arra a jóshelyre, ahol először az Éj adott jóslatokat, azután Themis. [...] akkor Pythón tartotta hatalmában azt a háromlábú jósszéket [...] [Apollón] a Pythón sárkányt megölve, megrendezte a hetedik napon a pythói versenyt: a „próbát”, mert megpróbáltatott az állattal való harcban; az iambost a szidalmazás miatt, amely őt érte a harc előtt [...]; a daktylost Dionysos miatt, mert úgy tűnik, ő szabott a háromlábú székről először törvényeket; a krétikost Zeus miatt; a métróont, mert a Földanyáé volt a jóshely; végül a „süvöltést” a kigyó sziszegése miatt. Ilyen volt a pythói verseny első rendje.<sup>1</sup>

Ritoók Zsigmond válogatásának köszönhetően két további antik szövegrész segít abban, hogy megértsük, miről is lehet szó a verseny elemeinek, részleteinek ebben az önmagában felettébb talányos felsorolásában. Az egyik Julius Pollux 2. századi szerző *Szógyűjteménye* (*Onomastikon*), a másik Strabón nagy földrajzi munkájának részlete. Pollux szerint

Az auloson előadott pythói nomosnak öt része van: próba, kihívás, iambikon, áldozati zene, tánc. Az egész nomos Apollónnak a sárkánnyal vívott harcát mutatja be. A próbában megvizsgálja a helyét, hogy alkalmas-e a küzdelemre. A kihívásban kihívja a sárkányt. Az iambikonban viaskodik. Az iambikon ti. magában foglalja a harsonahangokat és a fogcsikorgatást, ahogyan a sárkány, amikor a nyíl érte, megcsikorgatta a fogát. Az áldozati zene ábrázolja az isten győzelmét, a táncban az isten győzelmi táncát lejt.<sup>2</sup>

\* Elhangzott a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság „Átirat, átdolgozás, feldolgozás” címmel (kivételesen online formában) megrendezett konferenciájának nyitó előadásaként 2020. október 9-én. A szerző a BTK Zenetudományi Intézet kutatója.

1 Ritoók Zsigmond: *Források az ókori görög zeneesztétika történetéhez*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1982 (Görög és latin írók tára, 17.), 40–41.

2 Uott, 42–43.

Talán szükségtelen Strabónt is szó szerint idéznünk, aki a kitharódosok, vagyis kitharával kísért énekesek, az aulosjátékosok és az ének nélküli kitharajátékosok versenyét jellemzi hasonlóan. Valahol a művészet egyik fontos forrásánál érezzük magunkat. A művészet azonban nem önmagában-valóként jelenik meg, hanem *a mítosz jelenvalóvá tételeként*. Vagyis a művészet (ami itt nyilvánvalóan elválaszthatatlan előadásától) maga is közvetít, s ezt különböző eszközök – *instrumentumok* –, vagyis hangkeltő eszközök, illetve hangszerek segítségével teheti meg, miközben lényegét tekintve ugyanaz marad, hisz minden esetben a „pythói nomos”-ról van szó.

Végül – de még mindig előljáróban – hadd idézzek föl egy emlékezetes jelenetet, melyben az imént említett különböző előadói lehetőségek versengését a szatír Marsyas és maga Apollón versenyeként örökítette meg a szicíliai Diodórosz időszámításunk előtti 1. századból való történeti munkájában:

Marsyas versenyre hívta a művészetben Apollónt [...] Apollón először csak éneklés nélkül pengette a kitharát, Marsyas viszont az aulosokra vetve magát szokatlanságával elkápráztatta hallgatóságát, s úgy tűnt, hogy dallamosságával felülmúlja az előtte versenyzőt. Mikor azután megállapodtak, hogy párhuzamosan mutatják be bíráiknak művészetüket, úgy mondják, hogy Apollón másodsorra elővette a kithara dallamához kapcsolódó éneket, s ezzel túlszárnyalta az aulosok korábbi sikerét. Marsyas előbb bosszankodott, s azt magyarázta a hallgatónak, hogy minden méltányosság ellenére maradt alul, hiszen a művészetet kell összehasonlítani, nem a hangot [...]; ezenfelül méltánytalan egyszerre két művészetet az eggyel összevetni. Apollón erre a monda szerint azt felelte, hogy ő semmivel sincs előnyösebb helyzetben, hiszen Marsyas is ugyanazt teszi, mint ő, ha az aulosba fúj. Vagy mindkettejüknek egyformán meg kell adni a keverésnek ezt a lehetőségét, vagy egyik se versenyezzék a szájával, hanem egyedül a keze segítségével mutassa be művészetét. Mikor a hallgatóság úgy ítélte, hogy Apollón helyesebben érvel, ismét összehasonlították kettejük művészetét, s Marsyas alul maradt.<sup>3</sup>

Akár elfogadjuk Apollón rafinált érvelését (mely mintha egy második – szó-noklattani – verseny része lett volna), akár nem, e szöveg bizonyítani látszik – a különféle hangszerekkel előadott *nomos* leírásánál is egyértelműbben –, hogy a zenében ugyanaz előadható csak hangszeren (kitharán), s előadható a „hozzátartozó ének”-kel együtt.

2016 őszén *Fordítás, tolmácsolás, értelmezés* címmel rendeztek konferenciát a Széchényi Könyvtárban. Az utóbbi kötetben is megjelent tanulmányok sorát,<sup>4</sup> mint a cím is jelzi, a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság 2019. évi „Átírat, átdolgozás, feldolgozás” konferenciájának tematikájához igen közel álló kérdéseknek szentelték. S bár a korábbi konferencia címe a *nyelvi* közvetítésre helyezte a hangsúlyt, hiszen a fordítás, tolmácsolás, értelmezés állt a középpontban, az összegyűjtött tanulmányok igen tág összefüggésben és többféle művészeti ágban vizsgálták

3 Uott, 30–33.

4 *Fordítás, tolmácsolás, értelmezés*. Szerk. Mikusi Balázs, Rózsafalvi Zsuzsanna, Sirató Ildikó. Budapest: Országos Széchényi Könyvtár–Gondolat Kiadó, 2017 (Bibliotheca scientiae et artis, 9.).

mű és átdolgozás kapcsolatát. Még a szorosabb értelemben véve szépirodalmi művek tárgyalásakor is messze továbbléptek a fordításhoz közvetlenül kapcsolódó problematikán, s bevonták a mítoszok és toposzok szerepének vizsgálatát. A művészeti ágak közötti átjárást például az irodalom és film, vers vagy szöveg és képi ábrázolás *intermediális* kapcsolatainak példái képviselték.<sup>5</sup> De még a történelmi esemény és annak értelmezési lehetőségei is megjelentek egy-egy tanulmányban.<sup>6</sup> Amivel egyébként – *mutatis mutandis* – akár Apollón és a sárkány történetének mint eseménynek verseny keretében történő zenés megjelenítését is rokoníthatjuk.

Nem csoda, ha a zenei átdolgozás kérdéseit is több előadás tárgyalta. Érthető módon színpadi (megint csak *intermediális*) zenei műfajokhoz kapcsolódott Mikusi Balázs, illetve Illyés Boglárka tanulmánya. (Az előbbi egy Mozart-daljáték Hevesi Sándornak köszönhető alkalmi színpadi adaptációjáról szolt Goldoni egyik darabjának előadásához,<sup>7</sup> az utóbbi a Goethe *Wertherjéből* készült Massenet-opera magyar nyelvű változatairól.)<sup>8</sup> Kiemelt témaként szerepelt azonban az átírat jelensége Bartók életművében, amit Somfai László rendkívül tömör, mégis szinte minden részletre kiterjedő tanulmányban tekintett át.<sup>9</sup> Munkája ugyanakkor nemcsak áttekintést ad a szerzőtől magától származó legkülönbözőbb átdolgozásokról, hanem egyúttal megkockáztat egy markáns – sok szempontból igen meggyőző – művészi értékelést is. A közreadott tanulmány függelékében műfaji szempontból összesen 16 csoportba osztva mutatja be Bartók saját átdolgozásait. Mitután az átdolgozás Bartók életművében különösen sokféle formában van jelen, s e dolgozat részletes bemutatásra szánt példáját ugyancsak Bartóktól veszem, hasznos a Somfai tanulmányában bevezetett rendszerezést áttekintenünk. Mint látni fogjuk, egy konkrét életműre vonatkoztatva olyan sajátos típusok mutatkoznak meg, melyek egy általánosabb és általánosítóbb rendszerezésben nem jelennének meg. A kategóriák a következők (helyenként a megfogalmazást az értelem megváltoztatása nélkül módosítom az egységesség kedvéért):

1. zongoraműből zenekari mű
2. zenekari műből zongoraátírat
3. zongorakivonat
4. négykezes zongorakivonat
5. versenyműből zongorakíséretes forma
6. zongorakíséretes műből zenekar-kíséretes forma
7. zongoraműből hegedű–zongora mű (az átírat Bartók társszerzőségével)

5 Ld. a kötet „Kép és szöveg intermediális kapcsolatai” cím alatt közölt tanulmányait, uott, 159–225.

6 Az utolsó részben „Esemény és interpretáció” cím alatt összefogott tanulmányokra gondolok, s különösen Sárközy Réka tanulmányára: „Nyomozás egy régi gyilkosság ügyében. Kaphatunk-e választ múltat kutató kérdéseinkre?”. Uott, 259–263.

7 Mikusi Balázs: „’A színháztörténet egyik legkülönösebb experimentuma’. Mozart, Goldoni és Hevesi Sándor *Mirandolinája*”. Uott, 133–142.

8 Illyés Boglárka: „Traduttore, traditore? Massenet *Werther* című operájának magyar változatai”. Uott, 143–156.

9 Somfai László: „Fordítás? Értelmezés? Az átírat problematikája Bartók életművében”. Uott, 121–132.

8. kétkezes zongoraműből négykezes, illetve kétzongorás forma<sup>10</sup>
9. hegedűduóból zongoramű
10. ének-zongora műből zenekar-kíséretes forma
11. színpadi műből zenekari szvit-változat
12. a cappella kórusműből zenekar-kíséretes forma
13. ének-zongora mű kiadott formájából koncertváltozat
14. tilinkó-zongora műből önálló zongoramű
15. barokk billentyűs zene zongoraátírata
16. tervek [vonózenekari vagy zenekari átdolgozások zongora- vagy kamaraműből]

Az utolsó – 16. – csoportnál Somfai nemcsak lelkiismeretesen elszámol az átdolgozás meg nem valósult műtervekben megjelenő formáival, hanem – legalábbis az elsőként említett „ca. 15 perces mű zenekarra a Szabadban és a 9 kis zongoradarab egyes tételeiből” esetében – megkezdett fogalmazványra is támaszkodik. Ha csak magát az átdolgozás módozatát vesszük tekintetbe, akkor a kategorizálás valamelyest egyszerűsíthető. Zongorára írt mű vagy kíséret nagyobb együttesre, különösen zenekarra alkalmazása jelenik meg az 1., 6., 10. kategóriában. Ettől mindenképp elüt a 7. kategória, melynél zongoraműből kamaramű válik. Másfelől a kategóriák másik csoportja lényegében a zongorakivonat kategóriájába tartozik, ilyen a 2., 3., 4. 5. Itt is különlegesnek, s feltétlenül megkülönböztetendőnek tűnik a kamaraműből létrehozott önálló zongoramű (9. és 14.). Ide sorolhatnánk esetleg a dalból készült szóló zongoraátíratot is, mint amilyen a *Négy Pósa-dal* 1. számának átírata a *Petits morceaux* 2. darabjaként.<sup>11</sup> A részletes csoportosítás azonban, melynél még a kétkezes és négykezes zongoramű is műfaji különbségként jelentkezik, feltétlenül hasznos, hiszen minden átalakítás, akár a gyermekkézre szánt népdalfeldolgozás koncertzongorista kezéhez igazítása is rendkívül érzékeny zenei-műfaji átalakításokat tesz szükségessé.

Bartók életművében az átírat, átdolgozás, feldolgozás számtalan változata jelenik meg, hiszen pályája nagy részében nemcsak a népdalokkal foglalkozott a lejegyzéstől a legkülönfélébb feldolgozásokig szóló zongorára, énekhangra és zongorára, kórusra, hangszerrel vagy hangszeregyüttessel kísért kórusra, valamint zenekarra. Figyelme és tevékenysége kiterjedt a zenetörténet klasszikusainak közreadásától zongoraátdolgozásokig a barokktól (különösen az olasz barokk billentyűsátíratok) a kortárs zenéig (Richard Strauss, Reger). Zeneszerzői szempontból azonban a legfontosabbak mégis saját műveinek átdolgozásai, hangszerelése és leíratlan koncertváltozatai.

10 Somfai csoportosításában csak „4-kezes” szerepel, de nyilván ideérti a kétzongorás átíratot, hiszen a *Mikrokosmos* darabjaiból, mint jelzi is, kétzongorás átdolgozások készültek, s a *Mikrokosmoson* belül találunk több kétzongorás változatot is.

11 E csak Bartók fiatalkorára jellemző s amúgy is ritka átdolgozási mód bizonyára véletlenül hiányzik a kategóriák közül. Bartók egyébként saját dala mellett Richard Strauss-dalokból is kidolgozott zongoraváltozatot, amint ezt egy koncertműsor tanúsítja. A későbbi életműben kivételesnek tekinthető, hogy a *Mikrokosmos* több darabot közlő szóló zongorára vagy énekhangra zongorakísérettel.

Bartók saját műveinek Somfai gondosan fölállított kategóriáiban megjelenő átdolgozásai között kitüntetett hely illeti meg azokat a csoportokat, amelyekben minden műalak többé-kevésbé önállónak, teljes értékűnek tekinthető. Így különösen a 6–9. csoport: a „zongorakíséretes műből zenekar-kíséretes forma”, „zongoraműből hegedű–zongora mű”, „kétkezes zongoraműből négykezes, illetve kétzongorás forma” és a „hegedűduóból zongoramű”. A két Hegedűrapszódiát (1928) tartalmazó, két kiemelkedő hegedűs partnernek, Szigeti Józsefnek, illetve Székely Zoltánnak készült „versenymű-változatok” természetes továbbfejlesztései az eredeti zongorakíséretes kamaraműveknek. Ezúttal tehát a zongorakíséretes forma az eredeti, s nem kivonat, mint az a versenyműveknél szokásos. A *Mikrokosmos*-válogatás kézzongorás változata (Pásztory Dittával közös koncertjeik számára, 1940) éppúgy egyedi, kivételes jelenség az életműben, mint a két hegedűre írt *Negyvennégy duó* összesen hat darabjából nagyobbbrészt 1936-ban elkészült, önmagában is teljes értékű zongoraciklus, a *Kis szvit*. Ezek mindegyike egyedi kompozíciós vállalkozásként értékelhető. Ezzel szemben zongoraművek hegedű–zongora átíratái (az összeállítás 7. csoportja) a korabeli átdolgozások talán legtipikusabb képviselői. Az e pontban felsorolt – kizárólag a Bartók társszerzőségével készült – átíratok (Bartók–Gertler: *Szonatina*, 1930, és Bartók–Ország: *Magyar népdalok*, 1934) mellé érdemes hozzávennünk azt a két további sorozatot is, amelyek nélkül kérdés, hogy ezek elkészültek volna-e. Az egyik Székely Zoltán átírata a *Román népi táncokból*, a másik Szigeti József válogatása a *Gyermekeknek* magyar füzeteiből. Az utóbbi végső megformálásában Bartóknak is volt szerepe.

Ezúttal egyetlen példát veszek e műcsoportból, a Bartók–Ország-féle *Magyar népdalok*-sorozat egyik átdolgozását. Ennek segítségével próbálok nemcsak Bartók életművén keresztül hozzászólni az átíratok kérdéséhez, hanem egyúttal megpróbálok az átírat és feldolgozás zenetörténeti jelenségét, valamint az eredeti és átdolgozás általánosabb problematikáját is megközelíteni.

A *Román népi táncok* Székely Zoltán-féle átdolgozása vagy a háromtétéles *Szonatina* Gertler Endre által készített hegedű–zongora átírata esetén nem merült föl megoldandó problémaként a műegész kérdése, hiszen egy eleve zárt, egyben előadható zongoraciklus szolgált az átdolgozás alapjául, s azt a maga eredeti tételrendjét megtartva alkalmazták a megváltozott előadóapparátusra. A műforma kialakítása szempontjából jelentősebb beavatkozást igényelt Szigeti József átírata, hiszen a *Gyermekeknek*ből kiválasztott hét szám végül összesen három kis szvitbe vagy tételpárba rendeződött. És éppen itt mutatkozik meg a zeneszerzői gondolat szükségszerűnek tűnő megjelenése – hogy ne mondjam: közbelépése. Szigeti ugyan is eredetileg hat kiválasztott darabot dolgozott át, s Bartók, aki magukba az átdolgozásokba csupán érintőlegesen szólt bele, meglátva a válogatást, 1926. október 2-i levelében azonnal jelezte javaslatait az elkészült átíratokból kialakítható szvittek lehetőségére vonatkozóan:

Pár nappal ezelőtt küldtem vissza átíratait az U[niversal]. E[dition].-nak; a nagyon jól sikerült munkán csak néhány apróságot szeretnék változtatni [...] ajánlatom [...] az, hogy jó volna legalább 2–2 darabot (esetleg 3-at) attacca összefoglalni (amint ezt már Ön is így tervezte a III. és IV.-kel). Éspedig össze lehetne foglalni:

1) N° I. III. IV.

2) N° II. VI.

Az árván maradt V.-hez nem találhatna még egy, frissebb tempójú, átírható darabot?

E javaslat nyomán Szigeti még egy átdolgozást készített, s készséggel átvette a darabok Bartók által javasolt elrendezését. Látjuk tehát, a zeneszerző azonnal alakít munkáján, amint az új összefüggésbe kerül. S noha itt az átíratok teljes mértékben Szigetitől valók, a kialakult sorozat mint koncertelőadásra szánt „mű” a zeneszerző sugalmazására öltött végül is alakot.

A Szigeti-átíratok sorát folytató, ugyancsak hegedűre és zongorára írt *Magyar népdalok* sorozatán belül Országh Tivadar összesen 11 átíratot tartalmazó kézirata eleve három ciklusba rendezte a darabokat<sup>12</sup> (lásd az 1. táblázatot). Bartók természetesen nem szólt bele a hegedű miatt történt természetes transzponálásokba (a táblázatban kiemelve), viszont három tételpárosítás átvétele, valamint két finálététel funkciójának megőrzése mellett jelentős mértékben újrendezte a sorozatot. Két hosszabb szvitet alakított ki. Az elsőt zárta Országh II. ciklusának fináléjával, a másodikat pedig Országh I. sorozatának zárótételével (mely egyébként a *Gyermekeknek* első füzetét is zárta, tehát Bartók eleve finálénak szánta).<sup>13</sup> Bár logikus a hangnemek elrendezése, nem törekedett ő sem (ahogy Országh sem) az egyes szviteten belül hangnemi egységre vagy visszatérő hangnemi keret kialakítására. Viszont a darabok összekapcsolásánál olykor egészen egyszerű átvezetést komponált.

Bartók eredetileg az átíratok – professzionális másoló által készített – kéziratos másolatába kezdte bevezetni a módosításait, majd külön kéziratlpra gyűjtötte a jelentősebb változtatásokat, mielőtt az egész sorozatot elkezdte volna újból leírni.<sup>14</sup> Nyilvánvaló, hogy alakítása részleteiben és a teljes sorozat elrendezésére vonatko-

12 Ld. a 22TVPC2 jelzetű kéziratismásolatot Bartók Péter gyűjteményében, mely jelenleg a bázeli Sacher-Stiftung Bartók-gyűjteményében található. Sajnálatos módon tisztázatlan, hogy a kézirat eredetije, Országh átíratának Bartók által használt kéziratos másolata tulajdonképpen hol maradt fenn, s jelenleg hol található. A Waldbauer Iván által készített gépiratos és befejezetlen Bartók-műjegyzékben (*Thematic Catalog of Bartók's Works, Draft 3*) a forrás (22–9.) részletes leírásában sajnos üresen hagyták a kézirat-tulajdonos nevének szánt helyet. E kalligrafikus kézírással készült másolat (a végén a „Komoróczy” név nyilván a professzionális kopistát azonosítja) címlapja részben Országh kézírását is tartalmazza. A címlapon eredetileg csak ennyi állt: „NÉPDALOK. Bartók 'Gyermekeknek' című gyűjteményéből”. Ez alatt Országh saját kézírásával olvasható neve s az átírat készülésétől dátuma, 1931, továbbá – ugyancsak az ő kézírásával, de valószínűleg utólagos kiegészítésként –: „A vörös ceruzával Bartók javításai láthatók”. Bár kérdéses, hol maradhatott fenn e forrás eredeti példánya, annyi a megjegyzés alapján bizonyosnak látszik, hogy miután Bartók bevezette a javításait, majd az átíratokat saját leírásában véglegesítette, visszaadhatta azt Országh-nak. Így vagy az ő tulajdonában maradt haláláig (1963-ig), vagy ő adhatta át valakinek. Ez a forrás sajnos nincs a Zeneakadémia Könyvtárának a Régi Zeneakadémián található gyűjteményében, ahol több Országh-mű kézirátát is őrzik. E kéziratok ugyanakkor egyértelművé tették, hogy a keresett forráson található följegyzés Országhtól való. Csabai Adriennek tartozom köszönettel, hogy a Zeneakadémia Országh-forrásaiba betekintheztem.

13 Ld. ehhez dolgozatomat: „'Kanásznóta' és 'Kanásztánc'. Bartók: *Gyermekeknek*, II. füzet, XXXIX és XLII”. In: *Tükröződések. Ünnepi tanulmánykötet Domokos Mária népzenekutató-zenetörténész tiszteletére*. Szerk. Szalay Olga. Budapest: L'Harmattan, 2012, 725–749.

14 Ld. ugyancsak a bázeli Sacher-Stiftung Bartók-gyűjteményében őrzött 22TVPS1 jelzetű kéziratot (másolata a budapesti Bartók Archívumban található).



Ország		Gyermekeknek I-II	Bartók
I	1 (d)	14 (d)	II/6
	2 (D)	19 (D)	II/7
	3 (e)	21 (a)	II/9
II	4 (d)	16 (d)	II/5
	5 (a)	8 (a)	II/8
	6 (d)	17 (e)	I/3
	7 (a)	31 (e)	I/4
III	8 (g)	34 (f)	I/1
	9 (g)	36 (g)	I/2
	10 (h)	29 (h)	
	11 (a)	41 (a)	

Kiadás	
I	1 (g) (orig. II/34)
	2 (g) (orig. II/36)
	3 (d) (orig. I/17)
	4 (a) (orig. II/31)
II	5 (d) (orig. I/16)
	6 (d) (orig. I/14)
	7 (D) (orig. I/19)
	8 (a) (orig. I/8)
	9 (e) (orig. I/21)

1. táblázat. *Ország* Tivadar hegedű-zongora átiratai (1931) és a *Bartók-Ország*: Magyar népdalok hegedűre és zongorára (1934)

zóna is végül olyan mértékűnek bizonyult, hogy szükségessé vált a teljes sorozat újbóli leírása. Zenei anyagát tekintve legjelentősebb mértékben ugyanakkor két tételt dolgozott át: aligha véletlenül mindkét sorozat fináléját, az eredeti 21-es számból készült átiratot és az eredeti kiadás szerinti 31-es darab átiratát. Ez utóbbi, eredetileg *Allegretto scherzando* tempójú darab (a népdal szövegkezdetek szerint „Anyám, édesanyám”, az átdolgozat kiadás szerint 29. „Ötfokú dallam”) különösen jó példa arra, hogy mi történhet egy kompozícióval, ha zeneszerző (ez esetben a zeneszerző maga) dolgozza át egyik műfajból a másikba.

Az eredeti zongoradarab közelebbi vizsgálata témánk szempontjából is érdekes, hiszen az maga is feldolgozás, méghozzá egy egyszólamú vokális népdal felhasználása egy gyermekeknek szánt, ám előadási célú pedagógiai zongoradarabban.

A Bartók 1907-es csíki gyűjtésből való, végig azonos ritmusú, 6 szótagos sorokból álló dallam (1. *faksimile a 12. oldalon*) két fele mindössze a zárlatban különbözik – eltérő dūr, illetve moll zárata révén. A Bartók-rendben besorolás nélkül megtalálható tisztán pentaton népdal (az amerikai kiadásban szereplő „Pentatonic Tune” cím épp erre utal) zenei anyaga minimálisnak mondható. Épp e rövidség – vagy tömörség – magyarázza, hogy a dallam feldolgozásakor (2. *faksimile a 13. oldalon*) a megszokottabb 2 strófa helyett Bartók 3 strófát alkalmazott. Még fontosabb azonban, hogy a bevezetés és az átvezető részek – szokatlan módon – épp olyan hosszú, 8 ütemes egységeket alkotnak, mint maga a dal. Bár a bevezetés és a közjátékok nem a dallamból veszik ismételt motívumukat, mégis szervesen kapcsolódnak a feldolgozott dallamhoz. Bartók ugyan 6 szótagos, izoritmikus formában alkalmazta zongoradarabjában az alapidallamot, de a támlap mutatja, hogy 5 szótagos sorok s ennek megfelelő ritmusvariánsok is előfordulnak a dal különböző





XXXI.

Allegro scherzando.

a tempo

Thema.

8

2. fakszimile. Bartók: Gyermeknek II/3.1, Rozsnyai-kiadás

„átirat”-tól, amiről a későbbiekben még lesz szó. Egyelőre értsük átíraton a zenei anyag többé-kevésbé egyszerű áttételét egy eltérő előadóapparátusra, míg átdolgozáson értsünk olyan új alakot, mely lényegesen eltér az eredetitől. Hogy miben, azt a változatok vizsgálatá fogja megmutatni.

Ország h kéziratós változatos szerint a darab terjedelme, formája teljesen érintetlen maradt, ami természetesen elvárható a kompozícióhoz tisztelettel közelítő átdolgozótól (tulajdonképpen „átíró”-tól). Az alapvetően igen korrekt, számos részletében ötletes hegedű–zongora letét logikusan alkalmazza a zenei anyagot a duóformációra. Egy döntő különbség, amelyet Bartók maga is átvett Orzághtól, a darab transzponálása G-dúr/e-mollból C-dúr/a-mollba. Ezáltal a bevezetés alapmotívuma s a téma is nagyrészt az I. húrra kerül. A két átdolgozás néhány részletét érdemes összehasonlítani pusztán az előadóapparátus és a textúra kezelése és kihasználása szempontjából. Orzágh a bevezetés zongoraszólamát (a transzponálás következtében egy kvarttal magasabban játszotva) pontosan átveszi (1. kotta). Csupán a *f* dinamika elérésénél, az 5–6. ütemben adja hozzá a hegedűt. Vagyis igyekszik a hegedűt fönntartani a dallam megszólaltatására, s a zongorát kísérőhangszerként mutatja be.

1. kotta. Bartók–Ország: Magyar népdalok I/4. kezdete, Ország Tivadar átírata alapján

Bartók mindjárt a darab elején, az első négy ütemben együtt játszotja unisono a két hangszert (3. faksimile a 16–17. oldalon). A hegedű *ruvido* utasítást kap, s az indítás eleve *f*, dinamikai fejlesztés csupán annyiban lesz, hogy a 7. ütemben a hegedű *ff* lép be. Mindez azt szolgálja, hogy nagyobb legyen a kontraszt az első strófa *p* dinamikájával. A zeneszerző azonban a zongoraszólamot sem veszi át változatlanul. A fölfelé transzponálást ellensúlyozza a bal kéz oktávozása. Az egységes első négy ütemmel szemben az 5–8. ütemben egyidejűleg a regiszterekkel is és a két hangszer változó használatával is játszik: a zongoraszólam két oktávot emelkedik, s a hangszerek felelgetésbe kezdenek. A „játék” része az is, hogy az első szóló-hegedű-ütem megtöri egy pillanatra a zongorán elkezdett folyamatot, amelynek lezárása a bevezetés csattanóként ható lezárása is lesz egyben.

Bartók emellett a darab „prezentációján” is módosít. Az *Allegro scherzando* előírást *Allegro*ra egyszerűsíti, ugyanakkor, ahogy látni fogjuk, a *scherzando* karaktert még hangsúlyosabban „belekomponálja” a hegedű–zongora változatba. Ugyanakkor váratlanul gyors tempót rögzít,  $\text{♩} = 152$ . Megjegyzendő, hogy a *Gyermekeknek* amerikai átdolgozásakor a továbbra is pedagógiai célú zongoradarab tempója  $\text{♩} = 138$  lett. A gyorsabb tempó nyilvánvalóan ugyancsak összefügg a szerzői átdolgozás legjellemzőbb sajátosságával, hogy a zongoradarabból – a kompozíció kereteit, dimenzióit megőrizve – szerzője virtuóz koncertszámot formált. Ezt a darab karakterén túl sorozatbeli helyzete is indokolta, sőt talán szükségessé is tette, hiszen az

első sorozat fináléja lett. Ez a szerzőnek akár még abban a döntésében is szerepet játszhatott, hogy elhagyta a tempófeliratból a scherzando utasítást, mely jobban illik egy sorozat belső tételéhez.

A zongoradarabban, szokatlan módon, a mindvégig a bal kéz szólamában szereplő dallamot Ország átíratában az első két strófa alatt a hegedű játssza ugyanabban a mély fekvésben. Ilyen módon szükségszerűen elmarad a regisztereknek már az eredeti zongoradarabban is meglévő játéka, ahol az első strófa a kis oktávban szól, a második strófa pedig lekerül a nagy oktávba. Ország azzal kárpótolja valamelyest a hallgatót, hogy a második strófát a hegedű mellett a zongora-balkézzel is játszattja. A zongoraszólam itt ugyanis változtatás nélkül veszi át a zongoradarab teljes anyagát, s csupán kiegészítés a hegedű által elismételt dallam. Éppen ezért e szakaszban az átírat épp a több lehetőséget kínáló, ám kihasználatlanul maradó gazdagabb eszköztár miatt lesz akaratlanul is csupán halvány utánpótlás a zongoradarab szerényebb eszközökkel elért változatos hatásainak. Végül a harmadik, meg-megszakított strófa (*2. kotta*) első felét a zongora, második felét azonban – szellemesen – csak a hegedű játssza, méghozzá az eddiginél egy oktávval magasabban (az egy-, illetve kétvonalas oktávban). A közbeszúrások vagy a hegedűn és a zongorán együtt, vagy csak a zongorán szólalnak meg, a codettában pedig egymásnak adogatja a motívumokat a két hangszer, jól kihasználva a regiszterek változatoságát a hegedű magas (háromvonalas) fekvéséből fokozatosan ereszkedve alá a balkéz nagy oktávjáig.

2. kotta. Bartók–Ország: Magyar népdalok I/4. vége, Ország Tivadar átírata alapján

Bartók átdolgozásában (*3. faksimile*) nemcsak a bevezetésben látotthoz hasonlóan írja újra a zenei szöveget. Valójában nincs egyetlen ütem, egyetlen hang sem, amely változtatás nélkül került volna az átdolgozásba. Az első strófa témától mentes

**Allegro** ♩ = 152

(Original Nr. 31)

The musical score is presented in four systems. The first system includes a vocal line (treble clef) and piano accompaniment (bass and treble clefs). The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 152 beats per minute. The key signature has one sharp (F#). Dynamics include *f*, *ff*, and *f* *ruvido*. The second system features a piano solo with a complex texture of chords and moving lines, marked with *p* and *sf*. The third system continues the piano solo with various dynamics and articulations, including *f*, *sf*, and *p*. The fourth system concludes the piece with a final piano texture, marked with *f* *p* and *sf*.



The musical score is written for piano and violin. It consists of five systems of music. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs), and the violin part is written in a single staff (treble clef). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 2/4.

Key markings and dynamics include:


- mf** (mezzo-forte) at the beginning of the first system.
- cresc.** (crescendo) in the first system.
- pizz.** (pizzicato) in the second system.
- pp subito** (pianissimo subito) in the second system.
- arco** (arco) in the third system.
- poco sosten.** (poco sostenuto) in the third system.
- f** (forte) in the third system.
- mf** (mezzo-forte) in the third system.
- a tempo** in the fourth system.
- p** (piano) in the fourth system.
- più p** (più piano) in the fourth system.
- pp** (pianissimo) in the fourth system.
- poco allarg.** (poco allargato) in the fifth system.
- p** (piano) in the fifth system.
- f** (forte) in the fifth system.
- pizz.** (pizzicato) in the fifth system.

Other markings include **8va** (octave up), **2** (second finger), **1** (first finger), **5** (fifth finger), and **scord.** (scordatura).

zongoraszólamában újdonság a négyütemes egységeket hangsúlyozó alsó, *sf* megszólaló tartott hang, valamint az esztamkíséret előkéi a jobb kézben. Az első strófa utáni közjáték motívumának továbbszövését a zeneszerző kvintekkel dúsítja. A második strófa nála is a hegedűnél marad, de két oktávval magasabban, mint először, s kezdetére virtuóz passzázs vezet föl, hogy a *f* kezdőhangot követő *p* staccatók még szellemesebben szóljanak. A magas fekvésű zongorakíséret is tovább dúsul. Emellett – s alighanem ez a legfontosabb változtatás – a kompozíció maga is kibővül; az eredetileg 56 ütemes darab 70 ütem hosszú lesz. Bartók részben az eredeti darabban is meglévő kompozíciós ötleteket fejleszti tovább, részben azonban a megváltozott körülményekhez és előadóapparátushoz alkalmazza a zenei anyagot.

A második strófát követő lélegzetvételnyi szünet után a zongoraszólam, amely eddig a közjátékokban is a hegedűvel váltakozott, vagy azt kísérte, átveszi a fősze-repet, méghozzá egy félhanggal fölfelé, Desz-dúr/b-mollba csúsztatva, s ezt a pentaton rendszert használja ebben az újabb 8 ütemes közjátékban. A zongoradarabban a megszakításokkal tagolt utolsó strófa – formai szempontból – itt következik. Ebben a változatban azonban Bartók, nyilvánvalóan a két hangszer kínálta lehetőségeket kihasználva s folytatva a hangnemi kalandozást, a fináléhatás érdekében egy idegen hangnemű strófát is beiktat. Ezúttal egy újabb váratlan hangnemi csúszásnak köszönhetően nem följebb, hanem lejjebb kerülünk, H-dúr/gisz-mollba, melyben a súlytalan helyeken a hegedű pizzicato kíséretével a zongora játssza a témát, méghozzá az átvezetés *crescendóját* követő *pp subito* dinamikával, játékos arpeggiókkal emelve ki a dallamhangokat. A strófa végül is – s ez ismét merész alakítása a formának – nem zárul le; már a dal e strófájának 7. üteme helyett, mintegy tévesen a 3. ütem jelenik meg ismét (mely a dúr záratra vezetne a moll helyett), az utolsó ütem pedig el is marad. Újabb tréfa: a látszólag végre elért záróhangok megint elcsúsztak: két *f* G hangra érkezünk. A váratlan szünetet követően azonban könnyen visszatalálunk az alaphangnemhez, mely most viszont – eltérően a zongoradarabtól – háromütemenként szakad meg, s indul újra. Így ezúttal mintegy a dallam alakul át a közjátékok játékos motívumává, mielőtt egy újabb rövid, váratlan szünet után végre elhangoznék – a zongoradarab hangsúlyozott *non rit.* utasításától eltérően *poco allargando* – a beiktatott újabb strófa óta hiányzó utolsó dallamsor, méghozzá – megint csak ellentétben a zongoradarabbal, s ellentétben Országht az szorosán követő eredeti átírásával – pikárdiai nagyterces zárással, A-dúr végződéssel.<sup>15</sup>

Habár Bartók nem változtatta meg a darab alapkarakterét s a hozzá komponált zenei anyag alapjául szolgáló motívumát, mégis olyan mértékben átformálta a darabot, hozzáigazította, sőt többnyire teljesen újrafogalmazva az előadóapparátus és az alkalom (koncertre szánt sorozat zárószáma) lehetőségeihez és elvárásaihoz, hogy mindenképp önálló, teljes értékű műalkarokról kell beszélnünk. Az átdolgozásnak

15 A Rózsavölgyi-kiadású kottának a zeneszerző tulajdonában volt példánya (Bázel, Sacher-Stiftung, Bartók-gyűjtemény, 22TVPFC1) több szerzői javítást és apróbb zenei finomítást, sőt harmóniai változtatást őrzött meg, melyek máig kiadatlanok. Ebben a darabban a zárás előtt még egy apró, ám fontos további kiegészítést találunk. A 64. ütemben a hegedű is megkapja a zeneileg logikus három nyolcad felütést, s így teljes értékűen vehet részt a szólamok imitációjában: 

köszönhető eredete inkább keletkezéstörténeti és filológiai jelentőségű, semmint művészi. A hegedű–zongora átírat meggyőzőerejét hangfelvétel is igazolja, hiszen az átíratok első sorozata Zathureczky Ede és Bartók előadásában a Babitsné Török Sophie/Makkai István-féle rádiófelvételeknek hála hangzó dokumentumként is fennmaradt.<sup>16</sup> A zeneszerző ugyanakkor az eredeti zongoradarabot eredeti formájában és funkciójában is megerősítette, amikor lényegében változtatás nélkül vette át a *Gyermekeknek* Amerikában előkészített új kiadásába.

E népdalfeldolgozás és új előadóapparátusra – és új alkalomra – született átdolgozása jól mutatja – különösen Ország Tivadar bízvást korrektnek tekinthető átírásával összevetve –, hogy mennyire nem szükségszerű az alapul szolgáló mű (az „eredeti”) és a „származtatott” mű (az „átdolgozás”) művészi értékülönbsége. A példa ugyanakkor, melynek itt vizsgált végső formája szerzői átdolgozás, egyúttal jól szemlélteti azt is, hogy a zenei gondolat a zongoradarabból készített hűséges átírásban milyen könnyen válhat másodlagossá, sőt érdektelenné, mivel azt nem is annyira az eredetihez viszonyítva, mint inkább a rendelkezésre álló lehetőségek viszonylatában értékeljük.<sup>17</sup>

Az *átírat*, *átdolgozás* a magyar nyelvhasználatban s a magyar nyelvi érzék szerint – nyilvánvalóan az „át” igekező miatt – valamiféle *közvetítést* érzékeltet. Az olyan szavak, mint például „átad”, „átruház”, „átörökít”, „átvállal”, nyilvánvalóan mutatja ezt az igekező révén is kifejeződő *közvetítettséget*.

Am nem mindig egyértelmű, hogy mi a viszony az alapul szolgáló mű – az „eredeti” – és az „átdolgozás” között. Céljuk is többféle lehet. A Schönberg-kör által 1918 és 1921 között szervezett Zenei magánelőadásokon (*Verein für musikalische Privataufführungen*) sok esetben szólaltatták meg a tanulmányozni kívánt új műveket átíratokban, redukált apparátuson. Jellemző ebből a szempontból Schönberg levele Bartókhhoz, melyben aziránt érdeklődik, hogy Op. 1-es Rapszódiaját (a kompozíció zenekarkíséretes változatát) átírná-e esetleg a náluk szokásos kamaraegyüttesre. A szóba jöhető s szigorúan szólisztikusan alkalmazható hangszereket mindjárt fel is sorolja: zongora, harmónium, vonósok, egy fuvola, egy klarinét.<sup>18</sup> (A mű végül a Bartók által kiadott kézzongorás változatban hangzott el a Zenei magánelőadások keretében.) Az átdolgozások bizonyos fajtái azonban éppen nem reduktív jellegűek. Valójában Schönberg az Op. 1-es Rapszódia esetében is a zenekart helyettesítő zongorakivonat helyett szeretett volna legalább kamaraegyüttest al-

16 Ld. *Bartók Recordings from Private Collections*. Szerk. Somfai László–Kocsis Zoltán–Sebestyén János. Hungaroton Classic, 1995, HCD 12334-37.

17 Daniela Philippi rövid áttekintésében sok árnyalatát jellemzi az átdolgozásoknak a másodlagos formáktól az önálló mű-jellegig, ld. a „Werkbearbeitung” szakaszt „Werktext” című tanulmányában, in: *Musikphilologie. Grundlagen – Methoden – Praxis*. Hrsg. Bernhard R. Appel–Reinmar Emans. Laaber: Laaber Verlag, 2017, 95–96. Ugyanebben a kötetben hasznos példái szerepelnek Brahms műváltozatainak és átdolgozásainak, ld. Michael Struck: „Musikalische Ratgeber, Verleger, Lektoren und Stecher, Werkvarianten und Bearbeitungen: das Beispiel Brahms”. Uott, 129–143.

18 Ld. Denijs Dille: „Les Relations entre Bartók et Schönberg”. In: uő: *Béla Bartók. Regard sur le passé*. Ed. Yves Lenoir. Louvain-la-Neuve: Institut Supérieur d’Archeologie et d’Histoire de l’Art, 1990, 59–60.

kalmazni. A „fejlesztő” átdolgozás típusának klasszikus terepe ugyanakkor éppen a népdalfeldolgozás, s Kodály különösen emlékezetes elokvenciával fogalmazta meg ennek szükségességét, amikor Bartókkal közös, 1906-os, *Magyar népdalok* című kiadványuk (a címlap meghatározása szerint: „közreadásuk”) előszavában így írt a népdal nagyközönségnek szóló, nem tudományos igényű kiadásának lehetőségéről:

A másik cél, hogy a nagy közönség megismerje és megkedvelje a népdalt. Erre nem alkalmas a „nagy szótár”, mert remek és gyenge vegyesen van benne. Válogatni kell a javából és valamilyen zenei földolgozással közelebb vinni a közönség ízléséhez. Kell rá a ruha, ha már behozzuk a mezőről a városba. De a városi öltözetben félszeg, szorongó. Ugy kell rá szabni a köntöst, hogy el ne akassza a lélekzetét. Akár énekkarra, akár zongorára dolgozzuk, a kíséret mindig csak az elvesztett mezőt és falut igyekezze pótolni.

Itt persze nem említi, ami azóta természetessé vált számunkra, hogy a népi gyakorlat maga is „felöltöztetheti” a vokális dallamokat hangszeres vagy hangszerkíséretes formában.

A „földolgozás”, az alkalomhoz és körülményekhez igazítása a daraboknak, ha már vannak egyáltalán „művek”, végigkíséri a zenetörténetet. A zenei notáció európai története valójában sokáig jellemző módon nem rögzíti, illetve hiányosan rögzíti az előadóapparátust. Vokális darabok hangszeres lejegyzései és átdolgozásai, melyeknek egyik jellemző típusa az intavoláció, fontos tanúja az átírás-átdolgozás korai és a középkor óta kétségkívül igen elterjedt gyakorlatának. (Sőt kérdés, hogy a *kitharistés* – ha tetszik, akár maga Apollón – ének nélküli játéka nem hozható-e szintén kapcsolatba a vokális darabok hangszeres megszólaltatásával.) Nyilván nem függetlenül a régizene-játék legújabb kori reneszánszának évszázados történetétől, természetesnek vesszük, hogy bizonyos repertoárba tartozó művek alkalomtól és rendelkezésre álló előadóktól függően egészen másképp szólalhatnak meg (s szólalhattak is meg), mint azt zenei forrásaink dokumentálják. Egyáltalán maguk a fennmaradt zenei források igen sok esetben nem a gyakorlatot, hanem inkább valamiféle reprezentációt és gyűjtési szándékot kívántak kiszolgálni. A zenei anyagnak a gyakorlat számára előállított hordozói gyakran annyira a pillanatnak szóltak, s annyira múlandó anyagokra rögzítették őket, hogy nem maradhattak fenn. Arra pedig, ami ténylegesen elhangzott, a hangrögzítés előtt a zenei notáció egyre részletesebb kidolgozása ellenére is jelentős mértékben érvényben maradt Sevillai Izidor megállapítása: „Ha az ember nem őrzi meg emlékezetében a hangokat, elvesznek, mivel ezeket leírni nem lehet.”<sup>19</sup>

Izidor „írás”-ról beszél, s mi is a zenei „írásbeliség” kifejezést használjuk. Viszont sajátosabb a zenére vonatkozóan az emlékezetben tartásra utaló „megjegyzés” két másik rokon szava, a „följegyzés” és a „lejegyzés”. Jellemző problémának tűnik, hogy gyakran nehezen eldönthető, *följegyzünk-e* valamit vagy *lejegyzünk*. Más esetekben azonban egyértelműnek tűnik: hallás után *lejegyzünk*, viszont ha valami elgondoltat nem akarunk elfeledni, *följegyezzük*.

19 „Nisi enim ab homine memoria teneantur soni, pereunt, quia scribi non possunt.”



Az „átirat”, „átdolgozás” tulajdonképpeni értelmét az emfatikus *műfogalom* összefüggésében nyeri el. A műhöz viszonyítva, mely szellemi létező, s mely, amint anyagi valósággá válik, esendő és a körülményeknek kiszolgáltatott lesz. Megvalósulás esetén csak fokozatok vannak, amint a „hitelesség” ideája és ideálja is jelzi. Mintha gyakran csak megközelítésről lehetne szó. Természetesen mindannyiunknak van élménye a megvalósult ideálról is, ha mégoly ritka is az. Éppen ezért nem kétséges, hogy sokszor egészen egyértelmű minőségi különbséget érzékelünk „eredeti” és „átdolgozás” között, s e minőségi különbség gyakran az „igazi”, „hiteles” és az akár kellemetlenül, fájóan „hamis” és „művi” élményét is jelentheti.

A nagy zenei lexikonok, az angol *New Grove Dictionary* és a német *Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG) több jelentős és részletes szócikkben foglalkoznak az átírat, átdolgozás, feldolgozás kérdéskörével.<sup>20</sup> Németül az MGG Gesine Schröder által írt szócikke a legszorosabban idetartozó jelenségeket az „átdolgozás” – „Bearbeitung” – címszó alá gyűjtve tárgyalja, a terminusoktól és használatuktól kezdve az átdolgozások módozatain, céljain és alkalmain át egészen a szerzői jogi kérdéseig. A fogalom meghatározása így hangzik:

Általánosságban átdolgozásnak nevezzük egy (különösen írásban rögzített vagy publikált) alapul szolgáló mű [Vorlage] fölhasználását, melyet az átdolgozás átalakít, kiegészít, befejez, rekonstruál, javít, kompozicionálisan fölbont (dekomponál), átkomponál, utánkölt, vagy más hangzással lát el, más műfajhoz vagy célhoz igazít.<sup>21</sup>

S persze a különféle átdolgozási módok közül egyszerre több is jelentkezhet. A meghatározásnak megfelelően komplex teoretikus megközelítést tükröz a terjedelmes szócikk tartalma is. Ugyanakkor rendkívül gazdag példatárral szolgál a teljes európai zenetörténetből a legkülönfélébb átdolgozási formákra, célokra és alkalmakra. Fejezetbeosztása a következő:

- I. A terminusról
- II. Az átdolgozás fajtái és technikái
- III. Az átdolgozás szempontjai, céljai és törekvései
- IV. Változások a hangzás jellegében és az előadóapparátusban
- V. Jogi vonatkozások<sup>22</sup>

20 Az MGG-ből az itt röviden jellemzett „Bearbeitung” szócikk mellett ld. még különösen az „Aufführung”, a „Transkription”, a „Vortrag” és a „Wahrnehmung” szócikkeket.

21 „Bearbeitung nennt man allgemein den Umgang mit einer (insb. mit einer schriftlich niedergelegten und veröffentlichten) Vorlage, der diese abwandeln, sie ergänzen, fertigstellen, rekonstruieren, verbessern, dekomponieren, Neukomponieren, nachdichten oder ihr eine andere klangliche Façon leihen, sie einem anderen Genre oder Zweck anpassen kann; oft treten mehrere dieser Bearbeitungsformen gemeinsam auf.”

22 „I. Zum Terminus. II. Arten und Techniken der Bearbeitung. III. Rücksichten, Zwecke und Ziele der Bearbeitung. IV. Änderungen der klanglichen Façon bzw. der Besetzung. V. Der rechtliche Aspekt.”

A III. fejezet éppúgy foglalkozik a pedagógiai célú vagy az önképző jellegű feladatokkal, mint az adaptációk változatos alkalmával, sőt a filmmel és a modernizáló, illetve az átdolgozó egyénisége szerinti alakítással is.<sup>23</sup> A IV. fejezet vizsgálja a kisebb retusoktól kezdve a legkülönbözőbb műfaji átalakításokat.<sup>24</sup>

Fejezetbeosztását és megközelítését tekintve sokkal egyszerűbb – lényegében történeti – felépítésű a Malcolm Boyden által írott *New Grove* szócikk. Érdemes természetesen fölfigyelnünk rá, hova helyezi a fontos történelmi határokat: 1600, 1800 és összefüggően a 19–20. század.<sup>25</sup> A fogalom meghatározása ugyanakkor igencsak tág.<sup>26</sup> Eszerint az „átdolgozás” („arrangement”) szó alkalmazható bármilyen zenei kompozícióra, mely korábbi anyagra épül. Példaként említi mindjárt a variációs formát, a kontrafaktumot, a paródiamisét, a pasticciót, valamint a cantus firmus technikát alkalmazó liturgikus kompozíciókat. Mindjárt hozzátehetjük, hogy a népdalfeldolgozások is leginkább a cantus firmus technikával, illetve gyakran a variációval mutatnak rokonságot.

Szűkebb és látszólag egyértelműbb a *Grove* lexikon fél évszázaddal korábbi, 1954-ben megjelent 5. kiadásának meghatározása, melyre Boyden maga hívja fel a figyelmet. Az „átdolgozás” tulajdonképpen „alkalmazás”, s a szócikk írója még egy félreérthetetlen hasonlatot is használ: Ez az *irodalmi fordítás* zenei megfelelője. Ugyanis:

A szólamok és hangszerek megfeleltethetők a nyelveknek, melyek közvetítik a világ számára a zeneszerző gondolatait és érzéseit; az átírat célja pedig nem más, mint hogy érthetővé tegye egy zenei nyelven azt, ami egy másik nyelven íródott.<sup>27</sup>

Később pedig az átírat készítőjét a fordítóhoz hasonlítja, hiszen a hangszerek, akárcsak a nyelvek, jellegzetes kifejezőmóddal, adottságokkal és fogyatékoságokkal rendelkeznek.<sup>28</sup> A hasonlat akkor is sok mindent megvilágít, ha ma a zenét és a zenei jelenségeket magukat – a hozzáférhető repertoár, az előadásmódok és előadási formák egyszerre jelenlévő sokfélesége miatt – másképp, nehezebben leírhatónak látjuk is.

De vajon mennyire igaz az analógia a fordítással? A fordítás nélkülözhetetlenségét, problémáit és egyedülálló lehetőségeit aligha szükséges ecsetelnem. A for-

23 „1. pädagogische. 2. autodidaktische. 3. adaptive: Konzert-, Bühnen- oder Kammerfassung. 4. Massenmedien. 5. Modernisierung und Aneignung.”

24 „1. Retuschen. 2. Reduktion und Arrangement. 3. Transkription. 4. Orchestrierung und Instrumentierung. 5. instrumental/vokal.”

25 „1. Definition and scope. 2. History to 1600. 3. 1600–1800. 4. 19th and 20th centuries. 5. Conclusion.”

26 „The word ‘arrangement’ might be applied to any piece of music based on or incorporating pre-existing material: variation form, the contrafactum, the parody mass, the pasticcio, and liturgical works based on a cantus firmus all involve some measure of arrangement.”

27 „Arrangement. An adaptation: the musical counterpart of literary translation. Voices or instruments are as languages by which the thoughts or emotions of composers are made known to the world; and the object of arrangement is to make that which was written in one musical language intelligible in another.” A szócikk szerzője: Leonard Borwick.

28 „The functions of the arranger and translator are similar; for instruments, like languages, are characterized by peculiar idioms and special aptitudes and deficiencies which call for critical ability and knowledge of corresponding modes of expression in dealing with them.”

dítás azonban ismeretlen nyelv esetében a megértés nélkülözhetetlen feltétele, s a zenei megértés nagyon is létező nehézsége, amely miatt „a zené”-t „egyetemes”-nek vagy „nemzetközi nyelv”-nek mondani ma aligha mernénk, nem olyan határok mentén található, mint amilyenek a nyelvi határok. A műfaji átlépés ugyanakkor (mindenekelőtt például a jazz felé, de alighanem a népzene műzenei felhasználása is ilyen) bizonyos szempontból hasonlítható a különböző nyelvek közötti fordításhoz. Ám érdemes kitágítani az analógiák körét. Talán más szempontból lehet megvilágító valamiféle képzőművészeti párhuzam.

A legnyilvánvalóbb analógia képek esetén az eredetitől eltérő méretű, anyagú, megjelenésű reprodukció, s annak számtalan lehetséges változata. Egy másik képzőművészeti analógia lehet a térbeli szobor és annak másolata. Itt mindjárt fölmerül a kérdés, kizárhatjuk-e a szobor (vagy épület mint műalkotás és esztétikai tárgy) fénykép-reprodukcióját? A térbeliségből a síkba történő átlépés ugyanis drasztikusabbnak és radikálisabbnak tetszik, mint akár egy nagyzenekari mű zongorakivonata. Viszont ha egy opera zongorakivonatára gondolunk, melynek megszólaltatásánál hiányoznak az énekhangok, akkor talán nem is olyan képtelen a párhuzam a szobor és a róla készült fénykép egymáshoz való viszonyával. Fölvethető, hogy az énekelt szöveg olyasféleképpen ad új „dimenziót” a dallamnak (hangzásban is, s nemcsak az énekelt szöveg által), mint a szobornak a térbelisége. Mintha ezt igazolná a görög mítosz is Marsyas és Apollón idézett versengéséről, s Marsyas méltatlankodó megjegyzése a „kétféle művészet” (vagyis több dimenzió) alkalmazásáról.

A „reprodukció” a zene esetében a közvetítésnek felel meg. Aki még emlékszik a régi rádiók hangminőségére vagy akár az akadozó lemezekre, az tudja, hogy ezek a médiumok is sokáig (és sok esetben) tökéletlen hangminőséget tettek csak lehetővé, s ilyen módon összevethetőek voltak az „átírat” és a zongorakivonat jelenségével, amint társadalmi szerepük sem különbözött azokétól.

A képzőművészeti analógiák arra is fölhívják a figyelmet, hogy talán az irodalomban sem a fordítás az egyetlen lehetséges párhuzama a zenei átíratnak és átdolgozásnak. Miért is ne vehetnénk figyelembe a művek egyszerűsített (*abridged*) változatát? Beleértve a Lamb testvérek eredetileg gyermekeknek szánt *Shakespeare-mesék* címmel, 1807-ben kiadott gyűjteményét, melyet – mondhatni az egyidejűleg gyűjtött Grimm-mesékhez hasonlóan – azóta is folyamatosan kiadnak és olvasnak. Irodalom esetén természetesen gondolnunk kell a prózai művek színpadi adaptációira is, s éppen ezért nem feledkezhetünk meg (ahogy a már említett Széchényi könyvtárbeli konferencia szervezői és résztvevői sem feledkeztek meg) a megfilmesítésről vagy éppen az operai átdolgozásról *mint átdolgozásról*, vagy például a szimfonikus költemény sajátos műfajáról.

A képzőművészeti reprodukció fontos szempontokat vethet föl, ha például színes festményeknek a 20. század legnagyobb részében uralkodó fekete-fehér reprodukcióira gondolunk. S vajon nem nézzük-e magát a festmény eredetijét is valamilyen valós vagy elképzelt jelenség leképezéseként? Ilyen módon ugyanis fölvethető, hogy az „eredeti” műalkotás is tulajdonképp „re-produkció”, „átdolgozás”. Ahogy ezt a bevezetőben fölidéztett történet Apollón és a sárkány harcáról s az azt

megjelenítő *nomos*ról szóló leírások sugallják. Éppen ezért fontos az eredetiségélményt magát is figyelembe vennünk, azt, amiről úgy érezzük, *hiteles, egyszeri, egyedülálló*. Hiszen az „átirat”, „átdolgozás” rossz mellékízét épp ezek feltételezett hiányából meríti. Az egyszeri, megvilágosodásszerű élménynek James Joyce nevet is adott, s rövid írásokban külön műfajként alkalmazta: Ez az „epifánia”. Egyfajta váratlan megvilágosodás.

Mint tanulmányában Somfai László megállapítja, a fiatal zongoravirtuóz Bartók mintája Richard Strauss műveiből játszott zongoraátiratai esetén Liszt volt.<sup>29</sup> Hogy éppen ő, aki olyan meghatározó szerepet játszott az átírások, átdolgozások és parafrázisok 19. századi történetében, milyen magától értődően kapcsolta össze az átirat jelenségét mind a fordítással, mind a képzőművészeti alkotás reprodukciójával, tanúsítja a Beethoven-szimfóniák átírásához 1865-ben Rómában keltezett előszava.<sup>30</sup> Itt a forgalomban lévő szimfóniaátiratokat rossz minőségű litográfiához és pontatlan fordításhoz hasonlítja.

[...] a zongoraátiratok, melyek nagy számban készültek ezekből a szimfóniákból, cseppet sem haszontalanok, még ha önmagukban többnyire középszerűek is. Még a legrosszabb minőségű nyomat, a legpontatlanabb fordítás is ad valami bizonytalan képet Michelangelo és Shakespeare zsenijéről. Még a legfogyatékosabb kivonatban is olykor-olykor fölleljük a mesterek inspirációjának elmosódott nyomait.<sup>31</sup>

A képzőművészeti analógia korai megfogalmazásaként E. T. A. Hoffmann Beethoven 5. szimfóniájáról szóló, 1810-es *Allgemeine Musikalische Zeitung*beli kritikáját tartjuk számon: „A zongora úgy adja vissza a nagy művet, mint a rajz a nagy festményt, amit aztán a képzelet az eredeti színeivel kelt életre.”<sup>32</sup> Liszt a – saját kifejezésével – zongorapartitúra („partition de piano”) készítésének technikáját egy 1838-ban publikált írása szerint Berlioz *Fantasztikus szimfóniájának* átírása nyomán dolgozta ki:

Ha nem tévedek, először a *Fantasztikus szimfónia zongorapartitúrájában* adtam példát arra, hogyan lehet másként eljárni. Akárha egy szent szöveg fordítását végeztem volna,

29 Somfai: „Fordítás? Értelmezés? Az átirat problematikája Bartók életművében”, 121–122.

30 Liszt Beethoven szimfóniáiból készített zongoraátirataihoz ld. mindenképp Domokos Zsuzsanna: „Orchestrationen des Pianoforte’. Beethovens Symphonien in Transkriptionen von Franz Liszt und seinen Vorgängern”, *Studia Musicologica* 37/2–4. (1996), 249–341. Ld. még a Liszt-zongoraátiratok technikájának szentelt újabb monográfiát: Hyun Joo Kim: *Liszt’s Representation of Instrumental Sounds on the Piano. Colors in Black and White*. Rochester: University of Rochester Press, 2019. A monográfia alcíme ugyancsak a képzőművészeti analógiára utal, amelynek háttérével a szerző részletesen foglalkozik a könyv bevezetésében.

31 „[...] les arrangements pour Piano, faits en assez grand nombre jusqu’ici de ces symphonies, ne sont pas dépourvus d’un certain avantage, bien que considérés intrinsèquement ils soient pour la plupart de médiocre valeur. La plus mauvaise lithographie, la traduction la plus incorrecte donne encore une idée vague du génie des Michel-Ange et des Shakespeare. Dans la plus incomplète réduction on retrouve de loin en loin les traces demi-effacées de l’inspiration des maîtres.”

32 E. T. A. Hoffmann: „V. szimfónia”. In E. T. A. Hoffmann *válogatott zenei írásai*. Szerk. és ford. Várnai Péter. Budapest: Zeneműkiadó, 1960, 123. Vö. Hyun Joo Kim: i. m., 4.

olyan szigorúan ragaszkodtam ahhoz, hogy ne csak a szimfónia zenei vázát, hanem a kis részlethatásokat és a harmóniai és ritmikai kombinációk sokféleségét átvigyem a zongorára. [...] Munkámat *zongorapartitúrának* neveztem el, hogy érthetőbbé váljék az a törekvés, hogy a zenekart lépésről lépésre követi, s annak csupán azt az előnyt hagyja meg, amelyet a tömeg és a hangszínek változatossága jelent. Amit Berlioz szimfóniájával elkezdtem, azt most Beethoven szimfóniáival folytatom.<sup>33</sup>

A mű esztétikai értékeléséhez erősen hozzátartozik, ha nem egyenesen meghatározó benne a tudat, hogy amit hallunk (látunk, olvasunk) a mű *primer – elsődleges* – formája. Hogy mindjárt egy jellegzetesen ellentmondásos élményt hozzak szóba: Marcus Aurelius lovas szobra másolatban áll tulajdonképpeni helyén, a Capitoliumi Múzeum előtt, s magában a múzeumban tekinthető meg – mondhatni: nyilvánvalóan nem természetes környezetében – az eredetije. Számtalan műalkotás, különösen építészeti emlékek s azok szobrászati elemei láthatók eredeti helyükön rekonstruált formában, többé-kevésbé hű másolatokkal helyettesítve. Élményünk mégis lehet teljes találkozás az „eredetivel” annak helyettesítője révén. Ugyanis a művészi jelenség „elsődlegessége” nemcsak és nem feltétlenül a műből magából, hanem az alkalomból vagy – zene és a színészi produkció esetén – az előadásból is eredhet.

Nyilvánvalónak tűnik, hogy a művel való találkozás lényege a *művészi élmény* vagy akár csak az *élmény*. Valamiféle *részesülés* – valamiféle *minőség*ből, amelyet mondhatunk *magasrendűnek* is. S ha a kérdés spirituális síkra terelődik, lehetetlen nem rákérdeznünk a *hitelesség* kérdésére. Bartók itt vizsgált s szerzőinek tekinthető átdolgozása saját zongoradarabjából – különösen a szerző közreműködését megörökítő hangfelvételen hallva – nyilván hasonlíthatatlanul teljes élményt nyújt. Van azonban más, ugyancsak teljes élményt nyújtó formái az átdolgozásnak, amikor valami, ami egyértelműen átírat, átalakítás, mégis kinyilatkoztatásszerű élményt nyújthat. Kurtág György és Kurtág Márta négykezes játékában Bach 106-os kantátájából az *Actus tragicus*ból a nyitó Sonatina tétel koncerten is szerencsére sokszor hallott, s felvételeken is többször megörökített előadása is ilyen.<sup>34</sup> Ilyenkor ugyanis – függetlenül az eredetiség történeti és filológiai kérdéséhez fűződő problematikus viszonytól – mintha „színről színre” látnánk, s nem „tükör által homályosan”.

33 „Si je ne m’abuse, j’ai donné, en premier lieu, dans la partition de piano de la symphonie fantastique, l’idée d’une autre façon de procéder. Je me suis attaché scrupuleusement, comme s’il s’agissait de la traduction d’un texte sacré, à transporter sur le piano, non seulement la charpente musicale de symphonie, mais encore les effets de détail et la multiplicité des combinaisons harmonique et rythmique. [...] J’ai donné à mon travail le titre de *Partition de piano*, afin de rendre plus sensible l’intention de suivre pas à pas l’orchestre et de ne lui laisser d’autre avantage que celui de la masse et de la variété des sons. Ce que j’ai entrepris pour la symphonie de Berlioz, je le continue en ce moment pour celles de Beethoven.” Lettre d’un bachelier ès-musique, *Revue et Gazette musicale* 5/6. (1838. febr. 11.), 57–61., ide: 59–60.

34 Az „Átírat, átdolgozás, feldolgozás” konferencián „Mi is a mű? Kurtág György tolmácsolásában Bach János Sebestyén üzeni...” címmel tartott, különösen mély előadásában Fazekas Gergely foglalkozott Kurtág átírataival és a négykezeséhez fűződő viszonyával.



## ABSTRACT

---

LÁSZLÓ VIKÁRIUS

SEEN IN A MIRROR DIMLY?

---

*History and Idea of Arrangement – Considering the Pythic Nomos, Liszt’s ‘Partition de Piano’ and a Piece from the Bartók–Országh Hungarian Folk Songs*

The essay is based on an invited keynote lecture to introduce the conference entitled ‘Transcription and Arrangement’ organized by the Hungarian Musicological Society in 2020. Relying on basic general literature in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* and in *Musik in Geschichte und Gegenwart*, it emphasizes the difference between what we generally name arrangement (a term of French origin) and transcription (from the Latin *transcriptio*). That the phenomenon is present from the very origins of music is shown by the careful differentiation between *kytharistes* (solo performer on the *kythara*) and *kytharodos* (singer accompanied by the *kythara*) in the performance of ancient Greek *nomoi* quite particularly testified by the competition between Apollo and Marsyas as described by Diodoros. Whereas the most diverse forms of creating, performing, using, distributing, studying music throughout the Western music history could be fruitfully discussed in this context, the essay focuses on a detailed analysis of Béla Bartók’s ‘Pentatonic Tune,’ no. 29 in volume I of his revised *For Children* series (1943; original edition *Gyermekeknek*, vol II, no. 31, 1908/09), a piano arrangement of a Hungarian folk song collected by Bartók in Transylvania in 1907 and its transcription for violin and piano by Tivadar Országh which was then completely revised by Bartók and published as the finale of the first series in *Hungarian Folk Songs* for violin and piano (1934). Finally the essay considers analogies in the fine arts and in literature occasionally mentioned in connection with musical arrangements and transcriptions, including *translation* and *abridgement* as well as prints and photos of art works, paintings, sculptures and architecture. Liszt’s writings accompanying his devoted work on the piano transcriptions, which he termed *partition de piano*, of Beethoven’s symphonies are quoted in this context. The essay argues that it is often the originality of the experience rather than that of the art work actually encountered that is decisive (providing a true *face to face* experience) and mentions the revelation experienced at the frequent concert performances by Márta and György Kurtág (also recorded) of J. S. Bach’s *Sonatina* from the *Actus tragicus* (BWV 106) in Kurtág’s piano four-hand transcription. The article is dedicated to the memory of Márta Kurtág.

---

László Vikárius is head of the Budapest Bartók Archives and editor-in-chief of the Béla Bartók Complete Critical Edition, founded by László Somfai. Together with Vera Lampert, he edited the first published volume of the series, *For Children: Early Version and Revised Version* (2016). He is also professor of music and programme director of PhD in musicology at the Liszt Ferenc Academy of Music (now state university) in Budapest. His main field of research is source study, style analysis and reception history.

Göncz Zoltán

## TEMATIKUS ÉS SZERKEZETI PÁRHUZAMOK A H-MOLL MISE *CONFITEOR* TÉTELE ÉS KÉT KORÁBBI BACH-MŰ KÖZÖTT

Míg a 19. század derekán a h-moll misét teljes egészében eredeti, önálló műnek vélték,<sup>1</sup> a későbbi kutatások nyomán kiderült, hogy tételeinek meghatározó része Bach korábbi kompozícióira vezethető vissza.<sup>2</sup> A *Confiteor*t illetően viszont széles körű közmegegyezés uralkodik abban, hogy újonnan komponált tételről van szó. Erre utal többek között az autográfban a fúga legelején a téma egyik hangjának átjavítása mind az öt vokális szólamban, amely változtatás a továbbiakban már következetesen így szerepel.<sup>3</sup> Az eredetiséget erősíti a kiegyensúlyozottan ötszólamú tételszerkezet, de magának a „*Confiteor*” gregorián dallamnak hangsúlyos szerepeltetése is, amely azt jelzi, hogy aligha futhatott e fúga valaha is más szöveggel, mint e misében.

Miközben nem vitatom, hogy a tétel valóban új kompozíció, felvetem, hogy a *Confiteor* – az előző állítás fenntartása mellett – kapcsolatba hozható Bach két korábbi művével. E tételek azonban nem egymás paródiái, közöttük dallami-szerkezeti párhuzamok mutathatók ki. Mivel írásos dokumentumok híján teljes bizonyossággal nehéz eldönteni, hogy vajon ezek a továbbiakban részletesen bemutatott párhuzamok tudatosan jöttek-e létre, vagy csupán véletlen egybeesések, különösen fontos lesz annak vizsgálata, hogy a különféle dallambeli-szerkezeti párhuzamok

1 „Von Beziehungen solcher Art ist die H moll-Messe frei, so viel ich nach den mir bekannt wordenen geistlichen Gesangswerken Bachs finden konnte; ein ganz selbständiges Werk also, dessen Herrlichkeit und Tiefe zu würdigen mehre Blätter kaum hinreichen würden...” („A h-moll mise effajta vonatkozásoktól mentes, amennyire ezt Bach általam ismert egyházi vokális művei nyomán megítélhettem; teljesen önálló mű tehát, amelynek nagyszerűségét és mélységét méltatni több oldal is alig lenne elegendő...”). Carl von Winterfeld: *Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes*, 3. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1847; repr. Hildesheim: Olms, 1966, 422–423.

2 Bővebben ld. Alfred Dürr: „Zur Parodiefrage in Bachs h-moll-Messe. Eine Bestandsaufnahme”, *Die Musikforschung* 45/2. (1992), 117–138.

3 A *Confiteor* autográf partitúrájában (Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. Bach P 180, 136.) az 1. téma harmadik hangja eredetileg egy szekunddal magasabban szerepelt mind az öt vokális szólamban. Bach később e hangot egy szekunddal mélyebbre változtatta. Ld. Friedrich Smend: *Neue Bach-Ausgabe*, II/1.: *Kritischer Bericht*. Kassel: Bärenreiter, 1956, 350. A változtatásokat a kottafejek fölött látható betűk erősítik meg, amelyeket nagy valószínűséggel Bach fia, Johann Christoph Friedrich írt az autográfba. Ld. Peter Wollny: „Beobachtungen am Autograph der h-Moll-Messe”, *Bach-Jahrbuch*, 95. (2009), 143.

a *teljes életműben* milyen gyakorisággal fordulnak elő, hiszen ha kifejezetten ritkán (vagy esetleg máshol soha), ez a véletlenszerűség valószínűségét csökkenti. A ritka zeneszerzési megoldások *halmozottan párhuzamos* előfordulása szintén a tudatos kompozitorikus kapcsolatot erősítheti.

A legelső és legnyilvánvalóbb párhuzam a *Confiteor* és a feltételezésem szerint vele kapcsolatba hozható két korábbi Bach-mű között, hogy – szerkezetüket, formájukat tekintve – mindhárom tétel egy – a teljes életmű dimenzióját tekintve – meglehetősen kisszámú csoportba tartozik: mindhárom *kettősfuga*. A bachi kettősfúgák<sup>4</sup> között vannak tematikus párhuzamok (több műben például a második téma kromatikusan ereszkedő dallamot ír körül),<sup>5</sup> de arra, hogy *mindkét téma* – legyen bármennyire is archetipikus – *teljes hosszában* hasonló legyen *mindkét műben*, a következő részben bemutatott összefüggésen túl nincs példa.

## 1. Tematikus és szerkezeti párhuzamok a *Confiteor* és az e-moll csembalótoccata első fúgája között

Az életmű igen korai, de már érett<sup>6</sup> szakaszában (1708–1709-ben)<sup>7</sup> keletkezett e-moll csembalótoccata (BWV 914) első, négyszólamú fúgája a művet indító (tempójelzés nélküli) improvizatív, preludizáló szakasz után kezdődik; hosszú szünettel elválasztva, új ütemmutatóval (3/2→4/4), új tempóval (*Un poco allegro*), új zenei anyaggal és új szövezmóddal megkülönböztetve, gyakorlatilag önálló tételként.

Az 1. kottán jól látható a hangszeres és a vokális fuga témáinak hasonlósága. A könnyebb összevetés érdekében a csembalófuga (e-moll) témái kétszeres hangértékekkel (4/4→2/2), fisz-mollba transzponáltan szerepelnek. A csembalófuga elején az alsó (tenor) szólamban hallható téma szinte hangról hangra egyezik a *Confiteor*-fuga 1. témájával. A szillabikusan kialakított vokális és a hangszeres téma közötti egyedüli eltérés a 3. hangnál jelentkezik; a hangszeres témában szereplő átmenő hangok helyére a misében egy hang kerül: az előző hang ismétlődik meg.

A csembalófuga elején a felső (alt) szólamban megszólaló téma a *Confiteor*-fuga (az „in remissionem peccatorum” szöveget hordozó) 2. témájával mutat feltű-

4 A kettősfuga meghatározása nem teljesen egységes. Az irodalom széleskörűen kettősfúgaként tárgyalja a kettős témájú fúgákat is, amikor a két téma nem kap egy-egy önálló expozíciót, hanem már a fuga legelején együtt szólalnak meg. (Ez a terminológiai ambivalencia a Bach-korabeli teoretikusok értekezéseire is jellemző.) Ilyen kettős témájú fúgák számos Bach-műben található: *Ein ungefärbt Gemüte* – kantáta, BWV 24/3; *Orgonaművek*: a-moll fuga, BWV 551/2, h-moll fuga, BWV 579, c-moll *passacaglia* („Thema fugatum” rész), BWV 582, d-moll *canzona*, BWV 588 (3/2-es rész), D-dúr *Allabreve*, BWV 589, *Christ, unser Herr, zum Jordan kam* – korálfughetta, BWV 685; *Csembalóművek*: D-dúr *toccata*, BWV 912 (a 80. ütemtől), e-moll *toccata*, BWV 914/2.

5 Ilyen pl. a *Wohltemperiertes Clavier* II. kötetének cisz-moll (BWV 873/2) és gisz-moll fúgája (BWV 887/2), az a-moll csembalófuga (BWV 904/2); de ilyen az F-dúr *orgonafuga* (BWV 540/2) első témája is.

6 „The seven manualiter toccatas mark the culmination of Bach’s early work for keyboard instruments without pedals.” David Schulenberg: *The Keyboard Music of J. S. Bach*. New York: Routledge, 2006, 97.

7 Christine Blanken: „Ein wieder zugänglich gemachter Bestand alter Materialien der Bach-Familie im Verlagsarchiv Breitkopf & Härtel”. In: *Bach-Jahrbuch*, 99., (2013), 79–128.



nő hasonlóságot. Egyetlen hajlítást leszámítva ez a vokális téma is szillabikus. Az eltérés a két dallam között itt már nagyobb: a csembalótéma gyors tizenhatodmozgása a misében jobbra<sup>8</sup> teljesen „lecsiszolódik”, ezáltal a *stile antico* nyugodtabb, kiegyensúlyozottabb nyelvezetéhez közelít. A csembalótémát indító pontozott negyed helyén a vokális témában három ismétlődő hang szerepel („in re-mis-”), a belépésekkor nagyon jól felismerhető, karakterisztikus témafejet megvalósítva. Eltérés mutatkozik még e téma legvégén is: míg a vokális változat az alaphangon, addig a billentyűs a tercen zár; de megemlítendő, hogy e záróhang már a csembalófúgában is változékony: a nyolcszor elhangzó 2. téma valójában három alkalommal az alaphangon fejeződik be.<sup>9</sup>

2. téma

BWV 914/2

Csembaló

1. téma

1. kotta. A BWV 914/2 és a Confiteor témáinak kapcsolata

A *Confiteor* és a csembalófúga hasonlóságának egyszerűségét, különlegességét erősíti az a jellegzetesség is, hogy Bach kettős témájú fúgái közül egyedül itt, az e-moll fúgában (BWV 914/2) kezdődik *egyszerre* a két téma, az összes többi ilyen szerkezetű tételben a második téma egy-két ütemrésszel később indul.

Ha a dallami hasonlóság mögött tudatos zeneszerzői eljárást (átalakítást, átdolgozást) gyanítunk, ezt erősítendő, további érvként érdemes tudatosítani, hogy a csembalófúga és a *Confiteor* között meglévő ritmikai-notációs különbség, a korábbi téma hangértékeinek kétszeresére növelése (augmentálása) nem egyedülálló eljárás Bach műhelyében az 1740-es évek végén. Egybevág azzal a gyakorlattal, amellyel a zeneszerző – szintén ebben az időszakban – *A fúga művészete* korábbi (az 1740-es évek elején keletkezett, kéziratos formában fennmaradt) verziójának fúgáit a későbbi, nyomtatott kiadás céljából átalakította,<sup>10</sup> illetve a BWV 120/2-es

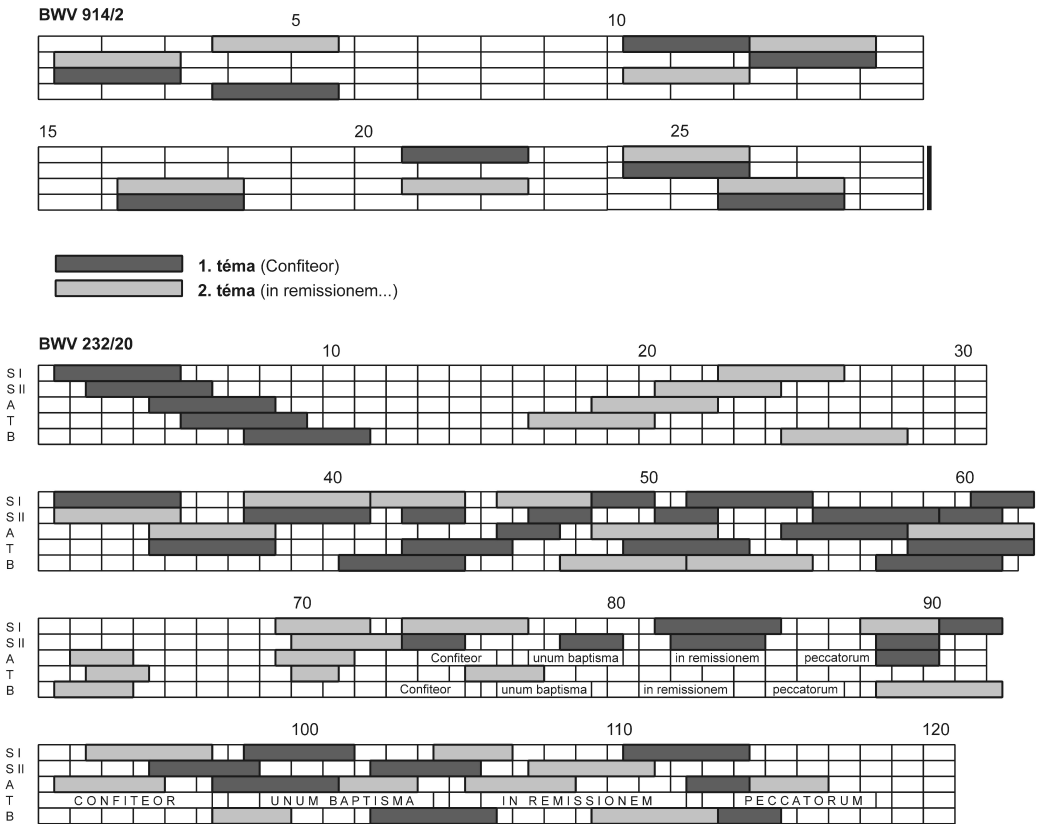
8 A 75. ütemben a tenorban kezdődő témabelépés (egyetlenegyszer a tételben) a („si” szótagra eső) leugró kvint helyett a toccata-fúgabeli átmenőhangokat szólaltatja meg (76. ü.).

9 A 12., 22. és 26. ütemben.

10 Bach a Contrapunctus 8, 9, 10, 11, 12 és 13 esetében alkalmazza e ritmikai eljárást. Vö. Christoph Wolff: *Johann Sebastian Bach. A tudós zeneszerző*. Ford. Széky János. Budapest: Park Könyvkiadó, 2004, 496.; David Schulenberg: *The Keyboard Music of J. S. Bach*. New York: Routledge, 2006, 401.

kantátáfúgát (éppen a *Confiteort* követő tételként) a misébe integrálta (*Jauchzet, ihr erfreuten Stimmen*→*Et expecto*).

Mint már szó volt róla, a BWV 914/2 formáját, szerkezetét tekintve kettős témájú fúga, a két téma a fúga legelejétől kezdve mindig együtt szólal meg, ugyanakkor a két téma nem kap külön-külön önálló expozíciót (lásd az 1. ábra 1. grafikus sorát).



1. ábra. A BWV 914/2 és a Confiteor témáinak megjelenése (felül az ütemszámok)

A négyszólamú csembalófúga két témájának késleltetési láncokon alapuló megformálása háttérben Richard D. P. Jones Corelli fúgaszerű tételeinek és más, 17. század közepén alkotó olasz szerzők hangszeres kompozícióinak mintáját mutatja ki.<sup>11</sup>

11 Felhívja a figyelmet a négyszólamú csembalófúga (BWV 914/2) és a „Legrenzi-témára írt” c-moll orgonafúga (BWV 574b) közötti hasonlóságra. Richard D. P. Jones: *The Creative Development of Johann Sebastian Bach*. Vol. I.: 1695–1717. *Music to Delight the Spirit*. Oxford: Oxford University Press, 2007, 44. Jóllehet a c-moll orgonafúga valódi kettős fúga (két kidolgozott, külön expozícióval), azonban

A nyolc témabelépés mindegyike moll hangnemű, nem érintik a párhuzamos dúrokat (öt belépés e-mollban, kettő h-mollban és egy a-mollban hangzik el). A két téma kettős oktávellenpontban magasságot cserélhet – két alkalommal (a 10. és a 20. ütemtől) ez meg is valósul –, ugyanakkor a 2. téma túlnyomórészt (a nyolc témás fázisból hatszor) felül szólal meg, és soha nem hangzik el a basszusban. Tématorlasztásra csak egyetlenegyszer, az utolsó ütemekben kerül sor; ekkor a szopránban és az altban megszólaló témák befejeződése előtt (két negyeddel korábban) lép be a tenor és a basszus, és így – bár rövid ideig – megvalósul a teljes tematikus telítettség azáltal, hogy mind a négy szólamban valamelyik téma hangzik fel egy időben.

Érdemes tudatosítani, hogy ez a BWV 914/2 utolsó ütemeiben – torlasztás révén – elért témasűrűség lesz az „etalonja”, „kiindulópontja”, „szaturációs minimuma” a *Confiteornak*, amelynek abban a szakaszában, ahol a két téma egyidejűleg hangzik el (a 31. ütemtől), a témapárok már eleve torlasztottan lépnek be (lásd a 2. kottát a 32. oldalon, illetve az 1. ábra 2. és 4. grafikus sorát). A két kompozíció között tehát a mindkét téma közötti tematikus párhuzamokon túl kifejezetten *strukturális*, *kontrapunktikus* kapcsolat is kimutatható a torlasztások összefüggésében.<sup>12</sup>

Ami a közjátékokat illeti, az 1. ábrán jól látható, hogy a *Confiteorban* alig marad számukra hely, a tételben szinte kizárólag tematikus részek találhatók. A csembalófúga közjátékai főképp egy lépcsőzetesen ereszkedő tizenhatod-motívumból építkeznek, amely – a mű koherenciáját erősítve – nem más, mint a záró háromszólamú fúga témafeje, illetve (mivel e téma *epanaleptikusan*<sup>13</sup> van formálva) legvége. Van ugyanakkor egy másik közjátékelem, amely az előző dallammal ellentétben megjelenik a *Confiteorban* is: egy emelkedő *passus duriusculus*. E figura a BWV 914 négyszólamú fúgájában az 5–6., a 11–12. és a 22–23. ütemek basszus szólamában, míg a *Confiteorban* a 65–67. ütemekben egy meghatározó

a tematikus kapcsolat a *Confiteorral* nem olyan primer, mint a *Confiteor* és a BWV 914/2 esetében. A *c-moll orgonafúga* (BWV 574b) első témájának és a hozzá kapcsolódó kontraszsubjektumnak (azaz nem a második témának) csupán utolsó kétharmada (az is kizárólag *comes* elhangzás esetében, pl. az 5–7. ütemben) emlékeztet a *Confiteor* témáira. E c-moll fúga témáját – az egyik fennmaradt kézíraton (*Andreas-Bach-Buch*) található megjelölés alapján – Giovanni Legrenzinek tulajdonították, jóllehet ilyen téma a Legrenzi-műveket tartalmazó nyomtatott gyűjtemények egyikében sem azonosítható. Egy újabb tanulmány arra a következtetésre jut, hogy az első téma valójában Giovanni Maria Bononcini egyik triószonátáján alapul: Rodolfo Zitellini: „Das 'Thema Legrenzianum' der Fuge BWV 574 – eine Fehlzuschreibung?“, *Bach-Jahrbuch*, 99. (2013), 243–257.

Az olasz barokk mesterekkel való dallamrokonságok sorolását mi is folytathatjuk: nagyon hasonló szólamvezetést találunk Arcangelo Corelli F-dúr triószonátájában (Op. 3, no. 1), a II. tétel (*Allegro*) 25–27. ütemében, a violone (orgona) és a II. hegedű szólamában. Azonban e művekben a témáknak és ellenszólamaiknak csupán szegmensei emlékeztetnek a *Confiteor* két témájára, ellentétben a BWV 914/2-es toccata-fúgával, amelyben a *Confiteorral* való hasonlóság minkét mű mindkét témájának teljes terjedelmében fennáll.

12 A két fúga két témája közötti tematikus párhuzam (mivel fúgákról, szólamcserékről van szó) valójában már eleve *strukturális* párhuzamot is jelent.

13 Vö. Dietrich Bartel: *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1997, 256–258.

BWV 914/2

Csembaló

BWV 232/20

Soprano I

Soprano II

Alto

Tenore

Basso

Continuo

2

1

1

2

1

1

2

1

con - fi - te - or, con - fi - te - or, u - num ba - pti - sma in re - mis - si - o - - - rum, in re - mis - si - o - - - rum, ca - to - rum, ca - to - rum, to - - - rum,

ca - to - rum, in re - mis - si - o - - - rum, pec - ca - to - - rum, con - fi - te - or, con - fi - te - or

to - - - rum,

2. kotta. A BWV 914/2 végének és a Confiteor két témát kombináló szakaszának kapcsolata (az e-moll esemlalófiga kétszeres ritmikai értékekkel, fisz-mollba transzponálva)

formai határponton, a gregorián dallam legelső megjelenése<sup>14</sup> előtt szólal meg, ugyancsak a basszusban.<sup>15</sup>

Ugyanakkor természetesen nemcsak a tematikus sűrűség és a szólamszám változik meg (ötszólamúvá bővül) a misetételben, hanem a forma, a szerkezet is radikálisan átalakul. Míg a BWV 914/2 kettős témájú fuga, a *Confiteor* kettősfuga; azaz mindkét téma külön, önálló expozíciót kap, méghozzá mindkettő – a *Gratiashoz* és a *Dona nobis pacem*hez – hasonló sűrűségűt, tehát olyan expozíciót, amelyben az egyes témák eleve torlasztva lépnek be.

Az 1. („Confiteor”) téma szabályszerű *dux–comes–dux–comes–dux* sorrendben hangzik el, míg a 2. („in remissionem...”) téma bemutatása egy ötlépcsős, autentikus irányú modulációsorozattal történik meg (a 16. ütemtől: *fisz–moll–h–moll–E–dúr–A–dúr–D–dúr*). A két témát bevezető szakasz nem csak az expozíció funkcióját tölti be, de egyben mindkettő *stretto maestrale*<sup>16</sup> is, vagyis olyan torlasztás, amely minden szólamra kiterjed. A 2. téma expozíciója ezenkívül egy fokozatosan növekvő szólamszámú moduláló szekvencia attribútumait is hordozza.<sup>17</sup>

Összehasonlítva a korai (billentyűs) négyszólamú és a késői (vokális) ötszólamú fuga szerkezetét, azonnal szembetűnik a hosszúság és a sűrűség jelentős megnövekedése. A terjedelem (nem számítva már ide a 121. ütemtől kezdődő homofon *Adagio*-szakaszt) mintegy kétszeresére nő; maga a formálás, a szerkezet, a komplexitás és a tematikus telítettség foka – még az életmű léptékével mérve is – egyedülálló. A misében szereplő szabályszerű kettősfuga végéhez – *cantus firmus*-ként – hozzászövődik a „Confiteor” gregorián dallama, először a basszus és az alt szólamokban, felső kvintkánonban, majd a tenor szólamban augmentálva.

A *Confiteor*-fuga nagyszerkezete a következő:

- 1) Az 1. téma torlasztott expozíciója (1. ábra, 3. sor);
- 2) A 2. téma torlasztott expozíciója (1. ábra, 3. sor);
- 3) A két téma együttes elhangzásai, további torlasztások mellett (1. ábra, 4. sor);
- 4) A gregorián *cantus firmus* elhangzása felső kvintkánonban, a két téma kombinációi és torlasztásai mellett (1. ábra, 5. sor);
- 5) A gregorián *cantus firmus* augmentált elhangzása, a két téma kombinációi és torlasztásai mellett (1. ábra, 6. sor).

Hozzávetőleg annyi idő alatt, amíg a négyszólamú csembalófugában a témapárok négyszer elhangzanak (1–14. ü.), a *Confiteor*ban lezajlik a két téma torlasztott expozíciója (1–28. ü., lásd az 1. ábra 1. és 3. grafikai sorát). Az expozíciók után a

14 A gregorián dallam – az *Adagiót* is beleszámítva – a tétel pontos középpontjában (a 73. ütemben) szólal meg legelőször. Vö. John Butt: *Bach: Mass in B Minor*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991, 98–99.

15 Ez az emelkedő *passus duriusculus* a tétel egyetlen, négy ütem hosszúságú orgonapontjához vezet, amely felett feszült harmóniakat eredményezve a 2. téma igen sűrű, négyszólamú torlasztása zajlik *canon sine pausis* (szimultán terc-, illetve szextpárhuzamban mozgó) és *imitatio per arsin et thesin* (fél ritmusérték távolságú) belépésekkel (ld. az 1. ábra 5. grafikus sorának elejét).

16 Vö. *Wohltemperiertes Clavier* I. kötet, b-moll fuga (BWV 867/2), 67–72. ütem.

17 Hasonlóan kialakított modulációs „témakaszád” van a BWV 190/1 (*Singet dem Herrn ein neues Lied*) kantáta-fuga 108–120. ütemében.

*Confiteor*ban megkezdődik a két téma egybeszövése. Ami ebben a szakaszban is nyilvánvaló különbség a négyszólamú csembalófűgához képest: a még ökonomikusabb időkihasználás (sűrítés), a variabilitás fokozódása, a kontrapunktikus lehetőségek maradéktalan kibontása. A *Confiteor* két témát egyesítő, kombinatorikus szakasza a két szoprán szólamban indul (31. ü.), majd az alt és a tenor torlasztott belépésével folytatódik, miközben a témapárok magasságot cserélnek (kettős oktávcsere). A következő témapár látszólag redundáns módon ismét a két szoprán szólamban jelenik meg (37. ü.), azonban e kombináció valójában teljesen új magasságcserét valósít meg (duodecimcsere, lásd a 3. kotta első felét).

A 40. ütemben a basszusban elhangzó 1. téma a szoprán I-ben hallható 2. téma végéhez társul. Ez a 2. téma az eddigi gyakorlathoz képest fél értékkel később záródik, illetve e „záródással” egy újabb 2. téma virtuális kezdetét – témafejét – körvonalazza inherens módon, majd rövidesen e virtuálisan kezdődő téma további részét ténylegesen is megszólaltatja (3. kotta). Két 2. téma – az egyik vége, illetve a másik eleje – csúszik egymásba. Az elízió folytán már nemcsak a különböző szólamokban, hanem egy szólamon belül is zajlik a torlasztás.

A továbbiakban (amint az 1. ábra 4. grafikus sorában jól látható) mind térben, mind időben egyre sűrűsödő témabelépések, tématorlasztások következnek; az idősíkon igen hamar elérve a szünet nélküli imitáció, a *canon sine pausis*<sup>18</sup> tömörségét, és a hangzó térben többször megvalósítva a teljes, ötszólamú tematikus telítettséget.

A „*Confiteor*” gregorián dallam kvintkánonban történő beleszövése e kettős-fűgába (a 73. ütemtől, lásd az 1. ábra 5. grafikus sorát) természetesen újabb, még komplexebb kontrapunktikus szövetet valósít meg. A kánon és a kettősfűga ily módon megformált fúziója – egy, a továbbiakban tárgyalt kantátatételt leszámítva – egyedülálló az életműben. Miközben a tematikus koncentráció nem éri el az előző szakasz sűrűségét, a párhuzamosan futó kánon és fűga hallatlanul feszült kontrapunktikus struktúrát eredményez.

A gregorián dallam augmentált belépése (92. ü.) előtt a tenor több ütemen keresztül elhallgat, a szólamszám négyre csökken, ez azonban nem csökkenti a tematikus sűrűséget, hanem paradox módon növeli azt, ismét előhívva az egy szólamon belül megvalósuló összetorlódás, összecsúsztatás gyakorlatát (3. kotta). A 88. ütemtől az I. szoprán a 2. téma első felét szólaltatja meg, majd – a 2. témát álbelépésként abbahagyva – váratlanul az 1. téma második felével folytatódik. Az 1. téma azonban már kezdettől fogva ott van; ugyanis inherens, virtuális módon megjelenik a 2. téma anyagában (4. kotta a 36. oldalon).

Nemcsak a legmagasabb szólamban valósul meg ez a gyakorlat, de a legmélyebben is. A 109. ütemben a basszusban belépő (némileg módosított) 2. témához a 113. ütemben az 1. téma második fele kapcsolódik, de úgy, hogy ennek az 1.

18 Frekventált *canon sine pausis* belépések (szimultán terc- vagy szextpárhuzamban mozgó témák) találhatók pl. a *Wohltemperiertes Clavier* II. kötet g-moll fűgájában (BWV 885/2), a b-moll fűga végén (BWV 891/2), a *Musikalisches Opfer* hatszólamú ricercarjában (165. ü.), valamint A fűga művészete 10. Contrapunctusában.

Inherens téma

Soprano I

Soprano II

Alto

Tenore

Basso

Continuo

Inherens téma

Soprano I

Soprano II

Alto

Tenore

Basso

Continuo

3. kotta. Az 1. és a 2. téma duodecim magasságcseréje; a 2. téma elejének és végének összehasonlítása a Confitteorban

Inherens téma  
con - fi - te - or, con - fi - te - or,

Soprano I  
88 in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum,

Soprano II  
sma, con - fi - te - or, in re - mis - si - o - nem pec -

Alto  
rum, con - fi - te - or u - num pa - pti - sma in re -

Tenore  
rum,

Basso  
in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum,

Continuo

#### 4. kotta. Az 1. és a 2. téma összepréselődése (1)

témának az eleje (akárcsak az előző példában) rejtetten ott van a 2. téma végén. Ebben az esetben ráadásul Bach kihasználja a continuo szólam alternatív lehetőségeit, a „virtuális” 1. téma kezdőhangját (*fisz*) ténylegesen megszólaltatva<sup>19</sup> (5. kotta).

## 2. Tematikus és szerkezeti párhuzamok a *Confiteor* és a BWV 25/1-es kantátatétel között

Míg a BWV 914/2-es csembalófuga a *Confiteor* két témát egyesítő szakaszával mutat párhuzamot (és nem tartalmaz a *Confiteor* témaexpozicióival összevethető formarészt), a BWV 25-ös kantáta (*Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe*) nyitókórusában olyan megoldás található, amely a *Confiteor* 1. expoziációjával állítható párhuzamba (ugyanakkor nem lelhető fel benne a *Confiteor* két témát kombináló szakasza). A tétel kettősfuga (két önálló expozicióval), azonban 2. témája („und ist kein Friede...”) teljesen más, mint a *Confiteor* 2. („in remissionem...”) témája.<sup>20</sup> A *Confiteor* két fúgatémájának körvonalai a kantátafuga 1. témájában ismerhetők fel – komprimáltan. A BWV 25/1 1. témájának eleje (miképpen a BWV 914/2-ben) szintén a 3. hangnál tér el a *Confiteor* 1. témájának dallamától, s legvége is más, tekintettel

19 Ez az egyetlen olyan 1. témaalak, amely az autográfban (az 1. téma expoziációjában) fontolgatott, majd elvetett változat körvonalát követi (vö. a 3. jegyzettel).

20 Bár a kantátafuga 2. témájának első három repetáló hangja („und ist kein”) emlékeztet a *Confiteor* 2. témájára.



109

Soprano I  
con - fi - - - te -

Soprano II  
(2)  
- nem pec - ca - to - - - rum, con - fi -

Alto  
rum, pec - ca - to - - - rum,

Tenore  
si - - - o - - - nem

Basso  
sma in re - mis - si - o - - - nem pec - ca -

Continuo

Inherens téma  
con -

Soprano I  
or, con - fi - - - te - or, u -

Soprano II  
- - - te - or u - num ba - pti - - -

Alto  
1  
u - num ba - pti - sma in re - mis - si - o - 2

Tenore  
pec - - - ca - - -

Basso  
to - - - rum, con - fi - - - te - or

Continuo

Inherens téma  
fi - te - or, con - fi - - - te - or,

arra, hogy a kantátafúga *epanaleptikusan* megismétli a témafej jellegzetes nyitómotívumát. A kantáta-fúgató téma második fele („an meinem Leibe”) az „in remissionem”-téma végének körvonalait idézi fel:

BWV 232/20

Con - fi - te - or, con - fi - te - or,

BWV 25/1

Es ist nichts Ge - sun - des an mei - nem Lei - be

BWV 232/20

in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum,

6. kotta. A BWV 25/1 1. fúgatójének és a Confiteor két fúgatójének hasonlósága (a BWV 25/1 kétszeres ritmikai értékekkel lejegyezve és a-mollból fisz-mollba transzponálva)

Rövid zenekari bevezető (ennek jelentőségére még visszatérünk) után kezdődik el az 1. téma torlasztott expozíciója. Az első két téma – leszámítva az oktáv magasságcserét – éppen úgy torlódik egymásra, mint a *Confiteor* lelegején, azonban a 3. és a 4. szólam *Confiteor*-sűrűségű belépései már elmaradnak. Ugyanakkor – mivel a BWV 25/1 1. témája *epanaleptikus* – a két témabelépés utolsó három hangja („-nem Leibe”) megegyezik a *Confiteor*-expozícióban belépő 3. (alt) és 4. (tenor) szólam kezdetével<sup>21</sup> (7. kotta).

A tétel nem szokványos kettősfúga, szerkezete – amelybe cantus firmusként beépül a *Herzlich tut mich verlangen* korál dallama – teljesen egyedien van megformálva. A négyütemes zenekari prelúdium a continuóban megszólaló augmentált 1. korálsor feletti (vonósok és oboák által játszott) sóhajmotívumokból áll, megelőlegezve az 1. téma jellegzetes elejét (és végét). A torlasztott expozíció – ritka kontrapunktikus bravúrt megvalósítva – a dux–comes témaalakok elhangzása után is hosszan felső kvintkánonban halad tovább, még akkor is, amikor a 3. és a 4. szólam belép. A további témaelhangzásokhoz hozzáadódik a cornetto–harsona kóruson a korál 1. sora (15. ü., a 2. ábra 1. sora – a 40. oldalon).<sup>22</sup> Ez a 20 ütem ezt követően változatlanul megismétlődik, azzal a különbséggel, hogy az alsó és felső vokális szólampár felcserélődik (alt–szoprán–basszus–tenor sorrend helyett: basszus–tenor–alt–szoprán, a 2. ábra 2. sora). A 41. ütemtől kezdetét veszi a 2. téma szín-

21 A dux témánál teljesen megegyeznek a hangok (cisz-d-cisz), a comes alaknál az első hang egy szekunddal elcsúszik (nem fisz-a-gisz, hanem gisz-a-gisz szól).

22 A fennmaradt szólamanyagok nyomán feltételezték, hogy a cornetto szólamát egy oktávval magasabban kettőzte volna a három furulya (amint ez számos felvételen hallható), azonban meggyőző érvek arra mutatnak, hogy ebben a tételben eredetileg nem szerepeltek furulyák, csak egy későbbi előadás során, amikor viszont valószínűleg a cornetto és a harsonák hiányoztak. Uwe Wolf: „Zur Bläserbesetzung der Kantate 'Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe' BWV 25". In: *Bach-Jahrbuch*, 92. (2006), 303–304.

The image shows a musical score for five vocal parts: Soprano I, Soprano II, Alto, Tenore, and Soprano II/Alto. The score is in G major (one sharp) and common time. It consists of two systems. The first system is labeled 'BWV 232/20' and the second 'BWV 25/1'. Both systems have a first ending bracket labeled '1'. The lyrics are: 'Con - fi - te - or, con - fi - te - or' for the first system and 'Es ist nichts Ge - sun - des an mei - nem Lei - - - be' for the second system. An arrow points from the Soprano II part in the second system to the Soprano I part in the first system, indicating a rhythmic connection between the two pieces.

7. kotta. A Confiteor és a BWV 25/1 első expozíciójának kapcsolata (a BWV 25/1 kétszeres ritmikai értékekkel lejegyezve és a-mollból fisz-mollba transzponálva)

tén torlasztott expozíciója, majd még sűrűbb stretták következnek; az eddig a vonósokon és oboákon folyamatosan hallható sóhajmotívumok elhallgatnak, pontosabban diminuálva áttevődnek a continuóra. A szakasz a 3. korálsor elhangzásával záródik (a 2. ábra 3. sora).

Utolsó szakaszként újra megismétlődik (szinte teljes hosszában) az első formaegység,<sup>23</sup> de most a négyütemes augmentált korálsor elhagyásával, az alsó kvint hangnemében (d-mollban), az 1. téma szólambelépéseinek újabb (permutatív) sorrendcseréjével (tenor–alt–szoprán–basszus), és – amint egy kettősfűgában várható – a 2. téma bevonásával. Érdeemes azonban figyelni arra, hogy a szokásos kettősfűga-logikát e negyedik formarészben „felülírják”<sup>24</sup> a változatlan formában megjelenő, kánonszerűen vezetett ellenszólamok, s emiatt e kettősfűga – egészen egyedi módon – a *da capo*-fűgák formai attribútumát is magán viseli. A tétel a többszörösen torlasztott két téma és a 4. korálsor együttes megszólalásával záródik (a 2. ábra utolsó sora).

A BWV 25/1 alapsabb áttekintése után a számottevő különbségek mellett kirajzolódnak azok a ritka megoldások is, amelyek e tételt (az 1. téma hasonlóságán túl) a *Confiteor*hoz közelítik:

23 A felütemes eltolódás némileg megnehezíti az azonos lefutás tudatosítását.

24 Valóban „felülírják”, mivel nem engedik addig megvalósulni a 2. téma 1. témához kapcsolódó elhangzását, ameddig jelen van a kánon.

- 1) a kettősfügába beleszótt cantus firmus;
- 2) a cantus firmus augmentált megjelenése;
- 3) a kánonszerű szövés mód (kvintkánon) alkalmazása.

The diagram illustrates four variations of a cantus firmus across four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The first variation, 'Cantus firmus (1)', shows a single melodic line on the Soprano staff. The second, 'Cantus firmus (2)', shows the cantus firmus on the Soprano staff and an augmented version on the Alto staff. The third, 'Cantus firmus (3)', shows the cantus firmus on the Soprano staff and a canon in fifth on the Alto staff. The fourth, 'Cantus firmus (4)', shows the cantus firmus on the Soprano staff and a double cantus firmus on the Alto staff. A legend at the bottom identifies the first theme as '1. téma (Es ist nichts...)' and the second as '2. téma (Und ist kein Friede...)'.

2. ábra. A BWV 25/1 témának megjelenése. A kánonszerűen haladó ellenszólamokat „xxx” jelöli (felül az ütemszámok)

Míg a csembalófuga esetében kizárólag a dallami, kontrapunktikai összefüggésekre koncentrálhattunk, itt a kantáta szövege is jelentőséggel bírhat. Az első lipcsei évfolyamból származó, 1723. augusztus 29-ére, a Szentháromság ünnepe utáni 14. vasárnapra komponált mű (a felolvasott evangéliumi szakaszhoz<sup>25</sup> szorosan kapcsolódó) fő gondolata az emberiség – Ádám bűnbeesése óta tartó – bűn által bekövetkezett beszennyeződése, megbetegedése („Der erste Fall hat Jedermann beflecket...”). A nyitótétel a 38. zsolnárból merít: „Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe vor deinem Dräuen und ist kein Friede in meinen Gebeinen vor meiner Sünde.” („Nincs épség testemben a te haragodtól; nincs békesség csontjaimban vétkeim miatt.”)

A fenti – bűnnel, betegséggel és halállal kapcsolatos – tematika miatt Alfred Dürr azt feltételezi, hogy a szöveg nélküli koráldallam<sup>26</sup> valójában a 6. zsolnár-átköltése nyomán keletkezett, *Ach Herr, mich armen Sünder* kezdetű költeményre utal:<sup>27</sup>

Ach Herr, mich ar - men Sün - der straf nicht in dei - nen Zorn,  
dein' erns - ten Grimm doch lin - der, sonst ists mit mir ver - lohnen.

Ach Herr, wollst mir ver - ge - ben mein Sünd und gnäd - lich sein,  
daß ich mag e - wig le - ben, ent - flieh der Höl - len - pein.

8. kotta. Az „*Ach Herr, mich armen Sünder*” kezdetű korál

Látható, hogy a zenei, tematikus, szerkezeti hasonlóság mellett nagyon erőteljes fogalmi, szöveg- és affektusbeli kapcsolat is van a két tétel között. A BWV 25/1 középpontjában a vétkek, bűnök állnak, amelyek – a teljes kantáta kontextusában értelmeződve – térben és időben egyaránt kiterjednek az egész emberiségre, „a bűn zsoldjaként” betegséget és halált okozva. A *Confiteor* centrumában szintén a bűnök vannak, azonban már az evangélium jövőidejében, bizakodóan: a keresztség eredményeképpen a bűnök bocsánatát (*remissio*), a holtak feltámadását és az eljövendő örök életet hirdetve.

25 Lukács 17, 11–19: Tíz leprás meggyógyítása.

26 Hans Leo Hassler – eredetileg világi – dallamát számos korálszöveggel társította maga Bach is: *Befiehl du deine Wege; Ach Herr, mich armen Sünder; Herzlich tut mich verlangen; Ihr Christen, auserkoren; Lobet Gott, unsern Herren; O Haupt voll Blut und Wunden; Wie soll ich dich empfangen*.

27 „... nemcsak egész tartalmával áll közelebb kantatánk szövegéhez, hanem második strófájának kezdetével – 'Heil du mich, lieber Herre, denn ich bin krank und schwach' ('Gyógyíts meg, édes Uram, mert beteg vagyok') – közvetlenül, is kapcsolódik a tételhez.” Alfred Dürr: *J. S. Bach kantátái*. Ford. Rácz Judit. Budapest: Zeneműkiadó, 1982, 442.

### 3. „Remissio” – „Vergebung”

A *Confiteor*ban, egy nagyon jelentős formahatárnál, cezúránál: a *fuga legvégénél*, ahol a *cantus firmus utolsó* hangja megszólal (117. ütem), a basszusban megjelenik egy nem különösebben jellegzetes dallam, amely eddig az irodalomban nem kapott figyelmet, s amely biztosan nem is kapna figyelmet akkor, ha nem fordulna elő a BWV 25/1-es kantátatételben is. Pedig önmagában már az is figyelemreméltó, hogy ez a dallam háromszor hangzik el a *Confiteor*nak abban a szakaszában, amely feltűnően kerül minden dallam- és hangnembeli fixációt, fogózkodót, fenntartva a bizonytalanságot, körvonalazatlanságot.<sup>28</sup>

A dallam az „Ach Herr, mich armen Sünder” kezdetű korál (8. kotta) 3. dallam-sorának kezdete: „Ach Herr, wollst mir vergeben” – aligha véletlenül az „in remissionem” (vagyis ugyancsak a *megbocsátásra* vonatkozó) szövegre énekelve:

116

Soprano I  
num ba - pti - sma in re - mis -

Soprano II  
sa in re - mis -

Alto  
- nem pec - ca - to - - - - -

Tenore  
to - - - - - rum, in re -

Basso  
num bap - pti - sma in re - mis - si - o - - - - -

Continuo  
(Ach Herr, wollst mir ver - geben)

9. kotta. Az „Ach Herr, wollst mir vergeben” dallam 1. megjelenése

Ez a dallam a *Confiteor* Adagio szakaszában még kétszer szólal meg (a „resurrectionem mortuorum” szövegre), mindkétyszer igen jól hallhatóan a szélső szólásokban<sup>29</sup> (129–131. ü. szoprán I, 132–134. ü. basszus, continuo). A dallamot – jól appercipiálhatóan – mindkét esetben a másik szélső szólásban hangzó *passus duriusculus* kíséri:

28 Ismétlődő motívum csak az 1. fúgató kezdőgesztusa és az ereszkedő *passus duriusculus*, de ez utóbbi – az egyre mélyebbre csúszással – éppen az instabilitás érzetét fokozza.

29 Ezt az érzékelépszichológiai jellegzetességet Bach nagyon tudatosan alkalmazza más műveiben is. De látható a *Confiteor*-fúgában is ennek tudatos kiaknázása. Az egy szólámon belüli torlasztások, téma-összesűrítések mindegyike valamelyik *szélső* szólásban megy végbe (3., 4. és 5. kotta). Mindezek ellenére e korálsor („Ach Herr...”) aligha a hallgatónak van címezve, hanem inkább – Bach mélyen megélt hitéből következően – Istennek.

129

Soprano I  
- - cto re - sur - re - cti - o - nem mor - tu - o - rum, mor - tu - o - rum,  
(Ach Herr, wollst mir ver - geben)

Soprano II  
- cto re - - - sur - re - cti - o - nem mor - tu - o - rum, mor - tu - o - rum,

Alto  
re - cti - o - nem mor - tu - o - rum, mor - tu - o - rum,

Tenore  
8 re - cti - o - nem mor - tu - o - rum, re - sur - re - cti -

Basso  
pe - - - - - cto re - sur - re - cti - o - nem mor - tu -

Continuo  
(Ach Herr, wollst mir ver - geben)

10. kotta. Az „Ach Herr, wollst mir vergeben” dallam 2. és 3. megjelenése

Vajon mi lehet az oka annak, hogy a kifejezetten a betegséggel foglalkozó *Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe* kantáta nyitótételének „Ach Herr, wollst mir vergeben” korálsora háromszor is megjelenik a *Confiteor* „szélsőségesen expresszív”<sup>30</sup> legvégén? Elképzelhető, hogy az idézet – egyfajta személyes fohászként – az idősester saját egészségi állapotának megromlásával is összefüggésben van? Vagy talán éppen egészségének megromlása irányította gondolatait a BWV 25-ös kantátaéhoz?

## Összefoglalás

Ha a fenti következtetések helyesek, a *Confiteor* különleges helyet foglal el a h-moll mise azon tétélei között, amelyek bizonyíthatóan korábbi kompozíciókkal hozhatók összefüggésbe, ugyanis nem egy, hanem két előzménye van az életműben. Ugyanakkor – amint ezt részletesen bemutattuk – az adaptáció módja, a szerkezet és a forma változtatásai nagyon radikálisak, mélyrehatóak és komplexek.<sup>31</sup>

Erre vonatkozó dokumentumok híján nehéz egyértelműen eldönteni, vajon a bemutatott tematikai, szerkezeti párhuzamok, hasonlóságok tudatosan jöttek-e

30 „The extremely expressive five-part *a cappella* setting of the *Adagio*, accompanied only by thoroughbass, is filled with unprecedented chromatic and enharmonic devices that very movingly illustrate human suffering, misery and pain invariably and ultimately leading to death.” Christoph Wolff: „Past, present and future perspectives on Bach’s B-minor Mass.” In: *Exploring Bach’s B-minor Mass*. Ed. Yo Tomita–Robin A. Leaver–Jan Smaczny. Cambridge: Cambridge University Press, 2013, 19.

31 Egy valószínűnek tűnik, hogy Bach a h-moll mise más tétélei esetében is alkalmazhatott a paródiagyakorlattól eltérő adaptációs technikákat. Az első Kyrie háttérében például – amint az alapos vizsgálat felfedi – alighanem egy triószonáta körvonalai rajzolódni ki. Ld. Gergely Fazekas: „Formal Deviations in the First Kyrie of the B minor Mass”, *Understanding Bach* 12. (2017), 21–36.



létre, vagy esetleg csupán véletlen egybeesésekkel van dolgunk. Mégis: e párhuzamok, hasonlóságok nagy száma, az eleve nem mindennap használt zeneszerzési technikák, szerkesztési módok halmozott előfordulása és ritka, egyedi kombinációja erőteljesen azt sugallja, hogy mindez együtt aligha lehet a véletlen műve.

## ABSTRACT

---

ZOLTÁN GÖNCZ

### THEMATIC AND STRUCTURAL PARALLELS BETWEEN THE *CONFITEOR* OF THE B MINOR MASS AND TWO EARLIER BACH WORKS

---

The *Confiteor* occupies a unique place among those movements of the B minor Mass which demonstrably go back to earlier compositions, as it has two – rather than one – direct antecedents or prototypes in the oeuvre. At the same time, the changes in form and structure were radical, profound and complex.

The first fugue of the Toccata in E minor (BWV 914) shows a resemblance to the combination section of the *Confiteor* combining two themes, while the opening movement of cantata BWV 25 primarily recalls the exposition of the first theme in the *Confiteor*. Just like in the *Confiteor*, the double fugue of cantata BWV 25 has a completely irregular structure. Remarkably, this peculiar structure and the unique combination of the applied procedures deepen the similarities between these two compositions. A *cantus firmus* is integrated into both double fugues; these *cantus firmi* on both occasions appear in their augmented forms as well; and both fugues present a canon at the fifth.

Besides the musical, thematic and structural similarities one can detect a powerful connection on the textual-conceptual level as well: both movements focus on sins (*Sünde / peccata*). Furthermore, one of the lines, referring to forgiveness in the *cantus firmus* of fugue BWV 25/1 (*‘Ach Herr, mich armen Sünder’*) reappears several times at the end of the *Confiteor* (*Vergebung / remissio*), further proclaiming remission.

---

Zoltán Göncz, composer and musicologist, was born in Budapest in 1958. In 1980 he graduated from the Liszt Academy of Music, then subsequently worked as music organizer for the National Philharmonic Concert Agency and for the ensembles of Hungarian Radio. Since 2008 he has taught at John Wesley Theological College, Budapest. Besides his own compositions (*...i rinoceronti del nero cosmo...*, for brass quintet; *Great canon* [Canon perpetuus], for orchestra; *Three Algo-Rhythmic Studies*, for two pianos; *Canon gradus a 12*, for mixed voices) he has made a reconstruction of the unfinished *Contrapunctus 14* of the *Art of Fugue*, published by Carus-Verlag in 2006. His main publications are: ‘The Permutation Matrix in J. S. Bach’s Art of Fugue’, *Studia Musicologica* 33. (1991); ‘Reconstruction of the Final Contrapunctus of The Art of Fugue’, *International Journal of Musicology* 5. (1997); *Bach’s Testament. On the Philosophical and Theological Background of the Art of Fugue*. Lanham, MD: Scarecrow Press, 2013 (Contextual Bach Studies, 4.); ‘The Sacred Codes of the Six-Part Ricercar’, *Bach. The Journal of the Riemenschneider Bach Institute* 42/1. (2011); ‘In search of the lost parts of Bach’s cantata *Singet dem Herrn ein neues Lied* (BWV190)’, *Early Music* 47/4. (2019).

Riskó Kata

## „100 CIGÁNY HEGEDÚJÉN BEETHOVEN GYÁSZINDULÓJA”\*

A 19. században és a 20. század nagy részében a magyar szórakoztató zene előadójának legjelentősebb csoportját a cigányzenészek alkották, akik hivatásos zenészekként is egy részben szájhagyományos zenei kultúrát őriztek. Repertoárjuk legjellemzőbb része a népies dalokból és csárdásdallamokból álló, sajátos magyar populáris zene volt, amelyet előadásmódjuk tett jellegzetessé. A városi muzsikuskok lépést tartottak a könnyűzene aktuális divatjaival, sőt a 19. század második felétől egy-egy népszerű operarészletet is műsorukra tűztek. A sajtóhírek alapján kedvelt műsorszámuk volt például a *Tannhäuser-induló*, a *Traviata-egyveleg*, a *Tell Vilmos-nyitány*,<sup>1</sup> és a 20. század eleji gramofonlemez-kiadványok között megtaláljuk a *Bánk bán*, a *Tosca*, a *Nyugat lánya* és a *Parasztbecsület* egy-egy különösen népszerű részletét.<sup>2</sup> Bár a muzsikuskok az operarészletekkel sokoldalúságukat kívánták bemutatni, a híradások alapján repertoárjuknak ez a része meglehetősen behatárolt lehetett, és előadásuk színvonala sem érte el a képzett zenészekét.<sup>3</sup> Noha a komolyzenében is a viszonylag újabban népszerűvé vált darabokat részesítették előnyben, a 20. század során számos sajtócikk említi, hogy az ország legkülönbözőbb pontjain működő cigányzenekarok „Beethoven gyászindulóját”-t adták elő. Mit érthettek a tudósítók e megnevezésen, és milyen szerepet tölthetett be az így azonosított mű vagy akár több különböző mű a cigányzenészek repertoárján?

\* A tanulmány a budapesti Zenetudományi Intézet által szervezett, 2020. december 4-én tartott „Beethoven Reception and Reception History” című online nemzetközi konferencián elhangzott előadás kibővített változata. A szerző a BTK Zenetudományi Intézet kutatója.

1 Sárosi Bálint: *A cigányzenekar múltja az egykorú sajtó tükrében*, I.: 1776–1903. Budapest: Nap Kiadó, 2004, 256.; [szerző nélkül]: „A monstre-cigányhangverseny programja”, *Pesti Hírlap* II/302. (1880. október 13.), 5.; [szerző nélkül]: „Nagy cigányhangverseny”, *Budapesti Hírlap* X/80. (1890. március 22.), 9. A tanulmányban hivatkozott sajtóadatok a 42. és 58. jegyzet kivételével az Arcanum Digitális Tudománytárból származnak.

2 Riskó Kata: „Városi cigányzenekarok hangfelvételei a 20. század elejéről”, *Magyar Zene* LII/1. (2014. február), 28–42., ide: 30–31.

3 Sárosi: i. m., 83–86.

## I.

Reprezentatív külföldi temetések magyar híradásaiban már a 19. század közepétől olvashatunk „Beethoven gyászindulójá”-nak temetési, azon belül kifejezeten a gyászmenetet kísérő szerepéről. Magyar hírlapok is beszámoltak arról, hogy 1856-ban a berlini rendőrigazgató temetésén a koporsót vivő menet élén álló lovas hadrendőröket a berlini vadásztisztület zenekara Beethoven gyászindulóját játszva követte.<sup>4</sup> E művel kísérték zenekarok az 1865-ben elhunyt holland anyakirályné „egészen a régi hagyományok szerint” rendezett gyászmenetét, amely a fővárostól egy órára fekvő delfti királyi sírboltig vonult.<sup>5</sup> Később többek között a Charles Darwin<sup>6</sup> és Viktória királynő<sup>7</sup> temetéséről szóló hírekben említették ezt a gyászindulót hasonló funkcióban.

Magyarországi kontextusban az 1870-es évektől jelennek meg hírek „Beethoven gyászindulójá”-nak használatáról. Deák Ferenc belvárosi gyászszertartását követően, mikor a koporsós kocsit kísérő százezres menet megindult a Kerepesi úti temetőbe, a zenekar Beethoven gyászindulóját, majd Donizetti *Don Sebastian* című operájának részletét játszotta.<sup>8</sup> A *Katholikus Hetilap*ban 1874-ben közölt *A szivar* című novella mint közismert zongoradarabot játszatja, említetteti hőseivel,<sup>9</sup> de zongorázták például Deák Ferenc emlékére rendezett kisebb ünnepeken is.<sup>10</sup> A zeneszóval kísért gyászmenet kevésbé jelentős személyiségek búcsúztatásának is része volt. Tóth József 1875-ben publikált novellájában a mű egy köznapi temetés kísérőjeként szerepel: „a tágas utcán szomorú gyászdal hangzott föl. Beethoven gyászindulója. Valakit temettek. Hosszú kíséret, számos fogat követte a gyászszekeret...”<sup>11</sup> A sajtóban gyakran váratlan haláleset után, vagy az elhunyt helyi jelentősége miatt írnak olyan részletesen a temetésről, hogy az elhangzott zeneművet is megnevezik. Nem tudjuk, mennyiben volt szerepe Wawra József szegedi kürtös foglalkozásának abban, hogy koporsóját a városi zenekar az általa igen szeretett művel kísérte ki 1878-ban.<sup>12</sup> Meák Gyula szegedi gyógyszerész 1881-ben veszttségben bekövetkezett, hosszú szenvedést követő halála általános részvétet váltott ki a városban, temetésén tömegek jelentek meg, dalárda énekelt, és a zenekar az elhunyt végakaratainak megfelelően Beethoven gyászindulójával kísérte a koporsót.<sup>13</sup> Ezt játszotta a Nemzeti Színház és a Népszínház együtteseiből összeállt zenekar egy fiatalon elhunyt

4 [szerző nélkül]: „Külföld”, *Budapesti Hírlap* IV/64. (1856. március 16.), 2.

5 [szerző nélkül]: „Németalföld”, *Pesti Hírnök* VI/70. (1865. március 27.), 3.

6 [szerző nélkül]: „Darwin temetése”, *Pesti Hírlap* IV/116. (1882. április 28.), 5.

7 [szerző nélkül]: „Az angol trónváltozás”, *Pesti Hírlap* XXIII/33. (1901. február 2.), 10.

8 [szerző nélkül]: „Deák Ferencz temetése”, *Pesti Napló* XXVII/27. (1876. február 4.), 2.

9 [szerző nélkül]: „A szivar”, *Katholikus Hetilap* XXX/7. (1874. február 12.), 62–65., ide: 64.; és [szerző nélkül]: „A szivar”, *Katholikus Hetilap* XXX/8. (1874. február 19.), 72–74., ide: 73.

10 [szerző nélkül]: „A nemzet gyásza”, *A Hon* XIV/28. (1876. február 5.), 1.; [szerző nélkül]: „Deák-ünnepély”, *Fővárosi Lapok* 1882/24. (1882. január 29.), 155.

11 Tóth József: „Eljátszott élet”, VI., *Dívat-Nefejejts* I/43. (1875. december 26.), 1–2., ide: 1.

12 [szerző nélkül]: „Vidéki hírek”, *Fővárosi Lapok* XV/174. (1878. július 31.), 850.

13 [szerző nélkül]: „Helybeli újdonságok”, *Szegedi Híradó* XXIII/237. (1881. október 18.), 2–3., ide: 3.

fővárosi lány gyászmenetében,<sup>14</sup> egy zenekar a szintén fiatal Halmi Ferenc színész temetésén a belvárosi halottas háztól a temetőig vonuló menet élén,<sup>15</sup> de ezzel kísérté a trencsén-teplitzi fürdőorvos gyászmenetét is a fürdő zenekara.<sup>16</sup> A század végére a darab eléggé ismert volt ahhoz, hogy humorforrás legyen. Kozma Andor a bacilusokról írt tárcájában a „legnagyobb orvos”-t, a dr. Mors néven megszemélyesített halált is meginterjúvolta a kórokozókról. Mikor annak lakhelyére, a Kerepesi úti temetőbe utazott ki, a gyászfiáker kocsisa Beethoven gyászindulóját fütyülte a lovaknak, akik ütemre lépkedtek, hiszen a zenekíséretes temetésekhez voltak szokva.<sup>17</sup>

E híradásokból nem derül ki, hogy milyen összetételű zenekar játszott a temetésen. A fúvószenekar ugyanakkor a katonai jellegtől függetlenül szorosan hozzátartozott a gyászzenéhez, a 17. századi magyar forrásokban kifejezetten fúvósok szolgáltatták a temetési menetek kíséretét.<sup>18</sup> A Beethoven gyászindulóját említő tudósítások jelentős része katonazenekart alkalmazó reprezentatív katonai dísztemetésről szól, mint 1879-ben egy honvédalezredes<sup>19</sup> vagy 1888-ban Henneberg altábornagy temetéséről Budapesten.<sup>20</sup> Ugyanebben az évben Pozsonyban Scherz káplán koporsóját egy hadastyánzenekar,<sup>21</sup> míg egy öngyilkos hadnagyét a 72. ezred zenekara kísérté Beethoven gyászindulójával a templomból, illetve a katonakórházból a temetőbe.<sup>22</sup>

A századfordulón az ország legkülönbözőbb pontjain lévő tanintézmények zenekarai is repertoárjukon tartották Beethoven gyászindulóját. Újonnan szervezett iskolai zenekarok a *Himnusz* és *Szózat* mellett az elsők között tanulták meg a művet,<sup>23</sup> amely elhangzott gyászünnepeken,<sup>24</sup> október 6-i megemlékezéseken<sup>25</sup> és különösen gyakran az 1898-ban meggyilkolt Erzsébet királynéra emlékező ünnepeken.<sup>26</sup> 1911-ben egy selmecbányai tanár temetésén az ifjúsági zenekar kísérté a koporsót a gyászindulóval.<sup>27</sup>

14 [szerző nélkül]: „Bogdány Margit temetése”, *Pesti Napló* XXXIV/65. (1883. március 7.), 2.; a haláleset-  
hez ld. még Hevesi József: „Fővárosi levél”, *Vásárhely és Vidéke* I/10. (1883. március 8.), 2–3., ide: 2.

15 [szerző nélkül]: „Halmi Ferenc temetése”, *Fővárosi Lapok* XX/129. (1883. június 5.), 837.

16 [szerző nélkül]: „Temetés”, *Fővárosi Lapok* XXXII/204. (1895. július 28.), 2372.

17 Andronicus [Kozma Andor]: „Bacillusok”, *Nemzet* IX/2968. (331.) (1890. december 2.), 1–2., ide: 1.

18 Szabolcsi Bence: „A XVII. század főúri zenéje”. In: uő: *A magyar zene évszázadai, I.: Tanulmányok a közép-  
kortól a XVIII. századig*. Sajtó alá rendezte Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1959,  
209–280., ide: 234–238.

19 [szerző nélkül]: „Személyi hírek”, *Fővárosi Lapok* XVI/245. (1879. október 24.), 1177.

20 [szerző nélkül]: „Henneberg altábornagy halála”, *Budapesti Hírlap* VIII/340. (1888. december 10.), 3–4.

21 [szerző nélkül]: „Scherz páter temetése”, *Pesti Napló* XXXIX/262. (1888. szeptember 22.), 3.

22 [szerző nélkül]: „Az öngyilkos pozsonyi százados”, *Pesti Hírlap* X/311. (1888. november 10.), 5.

23 Vörös Mátyás: *A lévai kegyes-tanítórendi főgymnasium értesítője az 1899/1900. tanévről*. Léva: Nyitrai és  
Társ, 1900, 84.; Fölker Gusztáv: *A ciszterci rend bajai kath. főgymnasiumának értesítője 1900, 1901*. Baja:  
Kazal József, 1901, 61.; Lenner Emil: *A győri m. kir. állami főreáliskola harminczadik évi értesítője az  
1902–903. tanévről*. Győr: Gross Gustáv, 1903, 182.

24 „Ünnepély Kun Kocsárd emlékére”, *Kolozsvár* X/97. (1896. április 28.), 3.

25 [szerző nélkül]: „Október 6.”, *Vásárhely és Vidéke* XIV/81. (1896. október 8.), 2–3.; Matavovszky Béla:  
*Győr szab. kir. város felső kereskedelmi iskolájának hatodik jelentése*. Győr: Pannonia, 1903, 42.

26 Fölker: i. m., 86.; Perjéssy László: *A szegedi m. kir. állami felsőkereskedelmi iskola tizennyolcadik évi értesítő-  
je az 1902–1903. iskolai évről*. Szeged: Endrényi Imre, 1903, 91.; [szerző nélkül]: „Erzsébet-ünnepély”,  
*Sopron* XXXIII/139. (1903. november 18.), 3–4.

27 [szerző nélkül]: „Halálózás”, *Pesti Hírlap* XXXIII/259. (1911. november 1.), 13.

Míg a háztól való temetés és a nagyszabású, zenekíséretes gyászmenetek visszaszorulásával egyre ritkábban értesülünk Beethoven gyászindulójának temetési menetet kísérő funkciójáról, a katonai temetéseknél a 20. század első felében szerves része maradt a zeneszó és ezzel együtt e mű. Az első világháborúban még gyakran hangzott fel Nagyvárad utcáin, mert a hősi halottakat katonazenekarral temették.<sup>28</sup> Később állami, illetve katonai temetéseken vagy a köztisztviselői állás – és részben a kollégáiknak köszönhetően is fényes temetésben részesülő – művészek gyászszertartásán szólalt meg.<sup>29</sup> Gárdonyi Géza Eger utcáin,<sup>30</sup> Prohászka Ottokár Székesfehérváron<sup>31</sup> végighaladó gyászmenete alatt Beethoven gyászindulóját játszották, ez hangzott el Gömbös Gyula temetési menetében,<sup>32</sup> és még 1944-ben is ezzel kísérték végig Kolozsváron Tóth Elek színművészt.<sup>33</sup>

A mű e funkciójának hagyományát viszonylag hosszú ideig fenntartották a munkatársaik gyászszertartásán résztvevő munkászenekarok. Már 1898-ban olvashatunk arról, hogy egy sepsiszentgyörgyi önkéntes tűzoltó temetésén Beethoven gyászindulóját játszotta a tűzoltózenekar.<sup>34</sup> Hasonló értesüléseink vannak egy szociáldemokrata aktivista temetésén muzsikáló kőműveszenekarról,<sup>35</sup> a két világháború közötti időszakból rákoskeresztúri<sup>36</sup> és marosvásárhelyi<sup>37</sup> temetéseken játszó vasutas-zenekarokról, valamint a fővárosban egy gépkocsivezető-zenekarról.<sup>38</sup> A darab hagyományos használatának viszonylag kései sajtóadata, hogy ezzel kísérték egy pécs-somogyi bányász koporsóját 1947-ben a kultúrháztól a temetőig.<sup>39</sup>

Zenekíséretes temetésre olyan helyen is volt igény, ahol a zenét elsősorban cigánybanda szolgáltatta, és természetesen a cigányzenészek saját halottaikat is maguk búcsúztatták. A 19. század végétől kezdve olvashatunk arról, hogy Beethoven gyászindulója a cigányzenekarok, illetve más vidéki bandák dallamkészletének részévé vált. A század második felére mutat vissza a Rimaszombatban született Kálnay László (1849–1931) 1896-ban megjelent tárcája gyerekkora Marci bácsinak nevezett cigányprímásáról – talán a gömöri Dombi Marciról –, aki hívás nélkül is megjelent a család elszegényedett barátjának temetésén, s eljátszotta többek között Beethoven gyászindulóját.<sup>40</sup> Kozma Imre tanító 1910-ben egy keszthelyi cigány

28 [szerző nélkül.]: „Virágok a hősök sírján”, *Pesti Hírlap* XXXVIII/165. (1916. június 15.), 15.

29 Pl. 1914-ben az Operaház karnagyának feleségét ezzel kísérték a sírhoz. [szerző nélkül.]: „Kerner Istvánné temetése”, *Magyarország* XXI/102. (1912. április 28.), 19.

30 [szerző nélkül.]: „Eltemették Gárdonyi Gézát”, *Budapesti Hírlap* XLII/251. (1922. november 3.), 3–4.

31 [szerző nélkül.]: „Prohászka Ottokár püspök temetése”, *Pécsi Napló* XXXVI/79. (1927. április 7.), 3.

32 [szerző nélkül.]: „Gömbös Gyula utolsó útja”, *Kecskeméti Lapok* LXIX/41. (1936. október 11.), 1–2.

33 [szerző nélkül.]: „Színház, film, művészet”, *Új Magyarország* XI/5. (1944. január 8.), 8.

34 [szerző nélkül.]: „Napi hírek”, *Székely Nemzet* XVII/82. (1899. június 5.), 3.

35 [szerző nélkül.]: „Pintér Károly”, *Népszava* XXXIV/58. (1906. március 9.), 8–9.

36 [szerző nélkül.]: „Hull a hóvirág Szalay Laura sírhantjára...”, *Magyar Hírlap* XL/67. (1930. március 22.), 3.

37 [szerző nélkül.]: „Hírek”, *Maros* V/280. (1931. november 29.), 3.

38 [szerző nélkül.]: „Óriási részvét mellett, piros virágok alá temették a margit-hídi autókatasztrófa áldozatát”, *Népszava* LXIV/128. (1936. június 6.), 6.

39 [szerző nélkül.]: „Közel kétezer gyászoló kísérte utolsó útjára Somogyon Szalay Sándor elvtárs bányász-mártírt”, *Dunántúli Népszava* III/269. (1947. november 25.), 4.

40 Kálnay László: „Marci bácsi”, *Budapesti Hírlap* XVI/258. (1896. szeptember 19.), 2–4., ide: 3.



temetésére emlékezett vissza, amelyen a három helyi banda a halott házától a temetőbe indulva Beethoven gyászindulóját húzta, majd olyan nóták hangzottak el, mint a „Kitették a holttestet az udvarra...”, és végül a „Lehullott a rezgő nyárfa...”. Kozma a gyászindulót a siratás zenei kifejezésének érezte: „Oly hűen, szívhezszólóan utánozták azok az egekig feltörő kétségbeesett sikongásokat a fájdalom kitérőseit, hogy mindnyájunkat elbűvölt.”<sup>41</sup> 1906-ban a keszthelyi gazdasági akadémia fiatal hallgatójának viszonylag nagyszabású temetését az akadémisták szervezték, a fáklyavivők ők maguk voltak, s a népes temetési menet élén Bizi Sándor bandája Beethoven gyászindulóját játszotta.<sup>42</sup> Tudunk egy, a híradás alapján cigányzenét kedvelő kaposvári polgár cigányzenés temetéséről, amelyen „Tóki bácsiék” e művel kísérték a koporsót, annak sírgödörbe eresztésekor pedig a „Lehullott a rezgő nyárfa...” kezdetű nótát húzták.<sup>43</sup> Egy öngyilkos kolozsvári orvos pedig 1930-ban ötezer lejt hagyott arra, hogy a cigányok játsszák el a sírjánál Beethoven gyászindulóját.<sup>44</sup>

A cigánymuzikusok és más, hagyományos módon működő vidéki bandák szórakoztató zenészi szerepének köszönhetően nem közvetlenül temetéssel összefüggő, részben bulvárjellegű híradások is említik Beethoven gyászindulóját. Az ilyen hírek tükrözik a mű vagy művek ismertségét, temetési kísérőzene-funkcióját, bár nem feltétlenül utalnak ténylegesen az adott településen betöltött szerepére. Egy 1894-es cikk szerint a Pest melletti Hidegkúton szilveszterkor két gazda pálinkaivó-versenyt rendezett, és elhívták a helyi „trombitás-nagydobos” bandát, hogy az vidám indulókkal kísérje az eseményt. Mikor az egyik gazda már nem bírta, a győztes Beethoven gyászindulóját játszatta neki a muzikusokkal.<sup>45</sup> Egy 1909-es anekdota szerint egy aradi kocsmában egy úr nem is egy, hanem két cigánybandával húzatta egyfolytában „a híres Trauermarschot”, Beethoven gyászindulóját, majd kiderült, hogy egy temetésrendező jött mulatni egy közeli kisvárosból.<sup>46</sup> Csáth Géza *Bácska* című, 1909-ben megjelent elbeszélését egy Magyarakanizsára került tanár naplójaként fogalmazta meg. Beethoven gyászindulóját a szövegben egy lakodalom vége felé fújták trombitások a hajnalra már elázott társaságnak.<sup>47</sup> Míg az akkor német többségű Hidegkúton a trombitás-nagydobos banda a helyi rezesbandát jelentheti, Csáthnál a trombitások szorosabban kötődnek kifejezetten a temetési zenéhez, hiszen a novellában a lakodalom estéjén cigányzenészek, reggel tamburások játszottak, s a trombitásokat a gyászindulók kedvéért rendelték a helyszínre.

41 Kozma Imre: „A cigányok”, *Magyar Paizs* 1910. június 16. Közli: Landauer Attila (szerk.): *A Kárpát-medencei cigányság és a keresztyén egyházak kapcsolatának forrásai (1567–1953)*. Budapest: Károli Gáspár Református Egyetem, L'Harmattan Kiadó, 2016, 323–326., ide: 324.

42 [szerző nélkül.]: „Halálózás”, *Balatonvidék* X/46. (1906. november 18.), 4–5. Az adat a Hungaricana adatbázisából származik.

43 [szerző nélkül.]: „Elhantoltuk Gruber Kazit”, *Új-Somogy* III/155. (1921. július 10.), 3.

44 [szerző nélkül.]: „Megölte magát dr. Lőrinczi Sándor”, *Ellenzék* LI/26. (1930. február 2.), 4.

45 [szerző nélkül.]: „Pálinkás újesztendő”, *Budapesti Hírlap* XIV/6. (1894. január 6.), 9–10.

46 [szerző nélkül.]: „Tarka krónika”, *Pesti Napló* LX/9. (1909. január 12.), 11.

47 Csáth Géza: „Bácska”, *Élet* I/28. (1909. július 11.), 35–40, ide: 37.

Még kevésbé tükrözi a gyászinduló helyi temetési használatát az az 1902-es hír, amely szerint egy hadnagy, akit öngyilkossága előtt már egy ideje szuicid gondolatok foglalkoztattak, esztergomi tartózkodása alatt „a cigányokkal folyton a Beethoven gyászindulóját húzatta, amelyet katonai temetések alkalmával a katonai zenekar szokott játszani”.<sup>48</sup> 1926-ban egy öngyilkos kiskundorozsmai gyógyszerész szintén Beethoven gyászindulóját játszatta többször is a cigányzenészekkel, miközben mérget ivott a kocsmában,<sup>49</sup> és valami hasonló állítólag egy marosvásárhelyi lokál dzsesszzenekarával is megesett.<sup>50</sup> Beethoven gyászindulója különösebb alkalom nélkül is elhangozhatott; a Sepsiszentgyörgyön kiadott *Székely Nemzet* című folyóirat már 1904-ben úgy emlékezik a szerkesztőjére, mint aki szívesen húzatta ezt a bandával.<sup>51</sup> Tudták szászrégeni cigányzenészek is,<sup>52</sup> a debreceni Magyar Imre pedig a mulató vendégeknek szokta játszani a „betevőt”, a szerző szerint Beethoven gyászindulóját.<sup>53</sup>

Tari Lujza a 19. század végétől kezdve talált a magyar népi hagyományra vonatkozó adatokat arról, hogy a halottat vonós- vagy rezesbanda kísérte a temetőbe. A 20. század első felében még elterjedt szokást a hagyományt tovább őrző Erdélyben a II. világháború után is sok helyen gyakorolták, fokozatos eltűnésének egyik fázisában a zenészek már csak a sír mellett játszottak hallgatókat. A cigányok és különösen a cigányzenészek körében a mai Magyarországon, nagyobb városokban is tovább fennmaradt a zenekíséretes gyászmenet és gyászszertartás.<sup>54</sup> Muzsikustársaik temetésén rendszerint minél többen, együtt kísérték zeneszóval a koporsót, és gyakran olvassuk, hogy Beethoven gyászindulóját is elhúzták. Kuncz Aladár regényében természetes, amikor egy cigányasszony temetésén az utcán együtt vonul és Beethoven gyászindulóját játssza számos cigányzenész.<sup>55</sup> A szokásra vonatkozó adataink részben ugyanazokról a vidékekről, így a Dél-Alföldről, Erdélyből, Somogy megyéből származnak, mint a darab cigányzenei hagyományára utaló más értesüléseink. Nem tudjuk, hogy a Kozma Imre által leírt keszthelyi cigánytemetés halottja zenész volt-e. A legkorábbi ismert datált alkalom az 1904-ben elhunyt hődmezővásárhelyi Czutor Jóska temetése, amelyen a gyászmenet Beethoven gyász-

48 [szerző nélkül]: „Thaly hadnagy öngyilkossága”, *Pesti Napló* LIII/114. (1902. április 26.), 7.

49 [szerző nélkül]: „Morfiummal megmérgezte magát egy dorozsmai gyógyszerész segéd”, *Szegedi Új Nemzedék* VIII/184. (1926. augusztus 14.), 3.

50 [szerző nélkül]: „Egy marosvásárhelyi fiatal ember titokzatos öngyilkossági kísérlete az egyik éjjeli lokálban”, *Az Ellenzék* XIX/30. (1931. március 11.), 2. Ebből az évből származik a 37. jegyzetben említett marosvásárhelyi adat egy vasutastemetésről, a következő évben pedig e gyászdarab kísérte egy marosvásárhelyi szerelmespár gyászmenetét, ez esetben azonban nem tudjuk, kik muzsikáltak. [szerző nélkül]: „Emberek sorfala között vitték örök pihenésre a két fehér koporsóba zárt fiatal szerelmezt”, *Maros* VI/73. (1932. március 27.), 2.

51 Bartha Imre: „Emlékezések”, *Székely Nemzet* XXII/191. (1904. december 24.), 3–4.

52 [szerző nélkül]: „Revolveres botrány a liberálisok szászrégeni gyűlésén”, *Maros* V/106. (1931. május 12.), 1.

53 [szerző nélkül]: „Orosz fogságba jutott cigányprímás”, *Pesti Hírlap* XXXVII/54. (1915. február 23.), 13.

54 Tari Lujza: „Hangszeres zene a népi gyászszertartásban”, *Ethnographia* LXXXVII/1–2. (1976. március–június), 133–160., ide: 136–139.

55 Kuncz Aladár: *Felleg a város felett*. Kolozsvár: Erdélyi Szépművés Céh, 1931, 47., 52.



indulójára indult el a halott házatól.<sup>56</sup> Az 1896-ban Nagykárolyban született Lesztván Sándor felnőttként emlékezett arra, hogy gyerekkorában a cigányzenész Fátyol-dinasztia egyik tagját Beethoven gyászindulójával kísérték az utcákon, majd a nyitott sírnál a „Lehullott a rezgő nyárfa...” kezdetű nótát húzták.<sup>57</sup> Ugyanezt a gyászindulót, továbbá a „Kitették a holttestet az udvarra...” kezdetű dalt említi az elkövetkezendő temetés kapcsán a nagykanizsai Sárközi Jancsi primás haláláról szóló tudósítás 1910-ben.<sup>58</sup>

1912-ben a fiatal Tóky Dezső kaposvári cigányprimást – aki vélhetően az 1921-es kaposvári gyászírben említett zenészcsalád tagja volt – harminc zenésztársa kíséerte utolsó útjára Beethoven gyászindulójával.<sup>59</sup> Hasonlóan temettek egy szegedi primást 1927-ben.<sup>60</sup> 1925-ben a szintén szegedi Urbán Lajos koporsóját a házatól vitték a város sugárútján át a temetőbe, s mikor megindult a menet, harminc szegedi cigányzenész Beethoven gyászindulóját, a koporsó leeresztésénél pedig a „Lehullott a rezgő nyárfa...” kezdetű nótát játszották.<sup>61</sup> Beethoven gyászindulójával kísérték végig Sárospatak utcáin a helyi brácsást, ekkor már különös látványosság a pompás gyászmenet.<sup>62</sup> Elhúzták a gyászindulót a bajai cigánymuzsikuskok a helyi templomban a Dél-Amerikába vándorolt és huszonöt évvel korábban meghalt bajai Dankó Gábor emlékére,<sup>63</sup> és játszották a debreceni id. Magyar Imre koporsóját a református kistemplomból a temetőbe kísérő százötven tagú zenekar.<sup>64</sup> Az erdélyi cigány családból származó, de tanult zenész Salamon János, a bécsi Opera korábbi hangversenymestere végakaratóban azt kívánta, hogy ravatalánál a kolozsvári zenészek Beethoven gyászindulóját, sírjánál a „Repülj fecském”-et húzzák. Végül azonban egy muzsikusk sem jelent meg a temetésen, mert mint mondták, a klasszikus zenei művészként működő Salamon „nem volt cigány, úr volt”.<sup>65</sup> 1947-ben egy szegedi primás temetésén még száz cigányzenész húzta Beethoven gyászindulóját, mikor a koporsóval elindultak a sírhoz.<sup>66</sup> Bár a cigányzenészek közös muzsikálásának e szokása részben szakmájuk egyik jelképeként máig fennmaradt,<sup>67</sup> később a cigányzenei repertoárhoz szervesebben hozzátartozó nóták előadása válik jellemzőbbé ezeken az alkalmakon.

56 [szerző nélkül.]: „Czutor Jóska temetése”, *Vásárhelyi Híradó* V/177. (1904. július 23.), 2.

57 [szerző nélkül.]: „Cigánymuzsika és órabér”, *Újság* XVIII/162. (1938. július 21.), 7.

58 [szerző nélkül.]: „A vén cigány halála”, *Zala* XXXVII/108. (1910. május 13.), 2–3.

59 [szerző nélkül.]: „Cigánytemetés...”, *Somogyi Hírlap* IX/12. (1912. január 18.), 4.

60 [szerző nélkül.]: „Eltemették Horváth Ápádot”, *Szegedi Új Nemzedék* IX/105. (1927. május 10.), 4.

61 [szerző nélkül.]: „Eltemették Urbán Lajost”, *Szegedi Új Nemzedék* VII/13. (1925. január 17.), 3.

62 [szerző nélkül.]: „Cigánytemetés Sárospatakon”, *Magyar Jövő* IX/214. (1927. szeptember 22.), 4.

63 [szerző nélkül.]: „Dankó Gábor magyar cigánynak szobra van New-Yorkban”, *Budapesti Hírlap* XLVIII/62. (1928. március 15.), 9.

64 [szerző nélkül.]: „Harmincezer ember kíséerte utolsó útjára az öreg Magyarit Debrecenben”, *Az Újság* V/90. (1930. április 21.), 14.

65 [szerző nélkül.]: „Utolsó kívánsága ellenére, zene nélkül hantolták el a bécsi opera hangversenymestert”, *Ellenzék* LXII/75. (1941. április 2.), 5.; ld. még [szerző nélkül.]: „Hírek”, *Esti Újság* VI/77. (1941. április 4.), 6.

66 [szerző nélkül.]: „Eltemették a kis Kukulát”, *Szegedi Friss Újság* I/9. (1947. november 6.), 4. Az e tanulmány címeként szolgáló idézet ebből a cikkből származik.

67 Így kísérték például 2014-ben Boross Lajos primás koporsóját Budapesten.

## II.

Milyen művet takarhat valójában a különböző forrásokban felbukkanó „Beethoven gyászindulója” kifejezés? A sajtóhíradások nem azonosítják Ludwig van Beethoven bármelyik gyászindulóként ismert művével vagy tételével. Sok más esetben feltüntetetik, hogy az adott darab a 3., „Eroica” szimfónia (Op. 55) „Marcia funebre” feliratú második vagy az Asz-dúr zongoraszonáta (Op. 26) „Marcia funebre sulla morte d’ un Eroe” feliratú harmadik tétele, a cigányzenekarokkal és más hasonló bandákkal kapcsolatban azonban egyszer sem találkozunk ezekkel a címekkel. Sokáig Beethoven műveként tartották számon viszont azt a *Trauermarschot*, amelyet Gustav Nottebohm már 1868-ban Beethoven kortársának, Johann Heinrich Walch (1775–1855) gothai karmesternek és zeneszerzőnek tulajdonított.<sup>68</sup> A mű, amely a Georg Kinsky és Hans Halm munkáján alapuló legújabb Beethoven-műjegyzékben Anh.13-ként, Walch műveként szerepel,<sup>69</sup> az alább következő adatok alapján ténylegesen használt, népszerű gyászinduló lehetett.

Nottebohm említéséből ismert a *Trauermarsch* talán legkorábbi ismert formája, egy Nottebohm által 1820–1830 körülre datált másolat, amelynek címe *Trauermarsch des Carl Fürsten von Schwarzenberg*, s amelyben a darab c-mollban van lejegyezve. Nottebohm azt is megjegyzi, hogy Schwarzenberg 1820. október 15-én halt meg Lipcsében.<sup>70</sup> A darab első ismert kiadása egy 1829-ben Grazban megjelent zongorakivonat Beethoven nevével. A kiadvány felirata szerint a gyászindulót Schwarzenberg temetésén adták elő, és a zongorakivonat egy tizenegy szólamú partitúra alapján készült, amely azonban nem ismert.<sup>71</sup> E kiadás alapján a *Trauermarschot* f-moll hangnemű darabként tartja számon a kutatás, ugyanakkor a Nottebohm által említett c-moll változat mellett már 1830-ból fennmaradt egy jelenleg a bonni Beethoven-Hausban őrzött b-moll hangnemű másolata is. E kézirat is feltünteti „v. Bethhofen” nevét, aki a gyászindulót Schwarzenberg halálára írta volna.<sup>72</sup> Az eredetileg ismeretlen előadói apparátusra, talán katonazenekarra komponált művet az 1840-es évektől kezdve szóló, illetve négykezes zongorára, továbbá fúvószenekarra készült változatokban publikálták. Lényegében kezdettől különböző hangnemekben, elsősorban f-mollban és b-mollban volt ismert, Joseph Aibl müncheni kiadásaiban f-mollban, míg a bécsi P. Mechettinél b-mollban jelent meg<sup>73</sup> (1. *fak-szimile* az 54–55. oldalon).

68 Gustav Nottebohm: *Thematisches Verzeichnis der im Druck erschienen Werke von Ludwig van Beethoven*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1925. Az 1868-as második kiadás változatlan utánnomása, 189.

69 Kurt Dorf Müller–Norbert Gertsch–Julia Ronge (hrsg.): *Ludwig van Beethoven. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis Band 2*. Revidierte und wesentlich erweiterte Neuausgabe der Verzeichnisses von Georg Kinsky und Hans Halm. München: G. Henle Verlag, 2014, 690.

70 Nottebohm: i. m., 189–190.

71 Dorf Müller–Gertsch–Ronge: i. m., 690.

72 Uott

73 Uott, a kiadvány Aibl 1846-os és Mechetti 1854 körüli kiadványait regisztrálja, hangnemüket nem tünteti fel.

Kedveltségéhez bizonyára hozzájárult az is, hogy Beethoven neve kapcsolódott hozzá. A brit ceremoniális temetéseknek máig része,<sup>74</sup> vélhetően ugyanezt a tradíciót tükrözik a már említett angliai adatok. Eleve indulónak szánt, menetelésre alkalmas tempójú és fúvószenekaron jól hangzó darab lévén valószínű, hogy a tudósítások jelentős részében erről a műről, és nem Ludwig van Beethoven gyászindulólóként is számon tartott tételeiről van szó.

Egy Beethovennek tulajdonított b-moll gyászinduló temetési funkcióban való magyarországi használatát támasztja alá az *Éneklő Ifjúság* című folyóirat 1943. októberi, teljes egészében Beethovennek szentelt számának egy cikke. A „Beethoven gyászinduló” című, a szerző neve nélkül megjelent ismeretterjesztő írás a 3. szimfónia és az Op. 26-os Asz-dúr zongoraszonáta már említett lassú tétele mellett, csak a hangnemmél azonosítva megemlíti egy harmadikat mint közismert gyászindulót, amelyet a cikk megjelenése idején temetési funkcióban használtak. A szerző ezt tárgyalva felidézi Kosztolányi Dezső egy verssorát is, amely Beethoven nevét rezesbandával kísért utcai gyászmenettel kapcsolja össze: „A harmadik (b-moll) a valóságos élet gyászindulója. Vidéki városainkban gyakran hallható ez, katonazenés temetéseken. Erről ír Kosztolányi a Szegény kis gyermek panaszaiában: ... Csupán ez a nagyság, mely itt /megy el és bánatomra harsogón felel / a trombiták kövér, aranyló torkán / egekbe zengő beethoveni orkán...”<sup>75</sup>

A hagyományos zenelethez kötődő hangzó és kottás forrásokból tudjuk, hogy a fentebb bemutatott *Trauermarschot* valóban használták gyászfunkcióban vidéki zenekarok. Temetési kontextusban hangzik fel egy korai lemezkiadvány humoros jelenetében. Bár a 20. század eleji magyar gramofonlemez-kiadványok jelentős része cigányzenekarok játékát tartalmazza, gyászindulót nem találtam közöttük. A Göndör Aurél (1869–1917) vezette népszerű kabarétársulat jellemzően falusi jeleneteket felidéző hanglemezeinek egyikén, a *Polgármester temetése és választás Bivalyfüreden* című, egy fiktív településen játszódó paródia elején viszont egy cigányzenekar a most tárgyalt mű első zenei egységét, az első tizenkét ütemet játssza.<sup>76</sup> A gyásznép eltúlzott zokogása a darab jellegzetes glissandóit imitálja, arra emlékeztetve, ahogyan Kozma Imre interpretálta a keszthelyi cigányzenészek gyászindulóját.

Volly István kutatásainak köszönhetően a mű 20. század eleji bajai tamburaátiratát is ismerjük. Baján cigányzenekar, rezesbanda és tamburazenekar egyaránt működött, az utóbbiak a cigánybandák szerepkörével együtt azok repertoárjának nagy részét, valamint a rezesbandák indulóit is átvették. A tamburások gyakran maguk is játszottak rézfúvós hangszereken, és előfordult, hogy a környékbéli falusi

74 Elhangzott legutóbb II. Erzsébet királynő férje, Fülöp edinburgh-i herceg temetésén, 2021. április 17-én, b-mollban. <https://youtu.be/2ynBRJEQ5fE?t=83>

75 [szerző nélkül.]: „Beethoven gyászinduló”, *Éneklő Ifjúság* III/2. (1943. október), 22–23. Kosztolányi Dezső *A szegény kisgyermek panaszai* című műve hivatkozott részének kezdete: „Ha néha-néha meghal valaki / Egy délután rikoltó trombitákkal / Viszik a döbrent bús utcákon által / S egész nap ezt a zénét hallani.”

76 *Polgármester temetése és választás Bivalyfüreden*. Göndör Aurél. Metafon 7688a, matr. 1-27692. A hanglemez digitálizált változata elérhető a Gramofon Online oldalon: [https://gramofononline.hu/1669317036/polgarmester-temetes\\_es\\_valasztas\\_bivalyfureden](https://gramofononline.hu/1669317036/polgarmester-temetes_es_valasztas_bivalyfureden).

2

**TRAUERMARSCH**  
von  
**L. van BEETHOVEN.**

*Maestoso*

Marcia .

*f*

*pp*

*ppicc.*

P. M. N. 4784.

1. faksimile. L. van Beethoven [Johann Heinrich Walch]: Trauermarsch. Wien: Mechetti, é. n.

lakodalmakban rézfúvósokkal kísérték az utcai menetet, míg a szobában a halkabb tamburán muzsikáltak.<sup>77</sup> Jelen voltak a város és a környék számos jeles alkalmán, temetésen zeneszóval kísérték a koporsót a háztól a sírig. Volly közlése szerint így

<sup>77</sup> Volly István: *Bajai tamburások. A bajai tamburazenekar története*. Baja: Városi Tanács, 1964, 10.

The image displays a page of musical notation for a piece titled "100 cigány hegedűjén Beethoven gyászindulója". The score is written in D minor, 3/4 time, and consists of five systems of music. The first system shows the beginning of the piece. The second system is marked "Trio." and "p". The third system continues the Trio section. The fourth system also continues the Trio section. The fifth system ends with the instruction "Marcia da capo." and the publisher's information "P.M.N.º 4784."

történt 1963-ban Kiss István tamburakarnagyuk temetésén,<sup>78</sup> azt viszont nem tudjuk, hogy e szokás mennyiben korlátozódott a muzsikuskok temetésére. Volly egy „Bethoven [sic] Trauer Marsch” című tamburaátírat faksimiljét is publikálta. A d-moll mű megegyezik Walch Beethovennek tulajdonított gyászindulója



első, visszatérő részével, míg a Trio szakaszra a Volly könyvében közölt kottában nincs utalás. A darabot felirata szerint „Tamburazenére alkalmazta Petrőczy Antal, Baján.”<sup>79</sup> Id. Petrőczy, eredetileg Petrovác Antal (1872–1928) kőműves és tamburás 1896-ban állt be végleg nagybátyja, Petrovác Béla (1862–1915) tamburazenekarába, tamburakarmesterként új műveket tanított be, amelyek átíratát maga készítette. Petrovác Béla a bajai tanító fia volt, aki nem akart továbbtanulni, hanem húsz éves korától tamburazenekar-vezető lett. Együttese a legjobb bajai cigányzene-karral vetekedett, sőt 1896-ban fél évre a fővárosba utazott a millenniumi vilá-gkiállításra, majd az első világháborúig számos alkalommal vendégszerepelt az ország különböző városaiban. Mikor II. Rákóczi Ferenc és társai hamvait 1906-ban Magyarországra hozták, Petrovác Béla tamburazene-kara is részt vett Kassán az ünnepi gyászmenetben. Volly szerint ekkor játszhatták Beethoven gyászindulóját,<sup>80</sup> a darab más forrásokból kirajzolódó dél-alföldi ismertsége ugyanakkor nem feltétlenül indokolja ezt a hipotézist.

A gyászinduló kottája kéziratos és nyomtatott formában is jelen volt egy, a trianoni békeszerződés előtt Sopron megyéhez, ma Ausztriához tartozó, a magyar fennhatóság alatt is többségében német anyanyelvű falu, Strebersdorf (Répcemcske) zenészeinek gyűjteményeiben. A Soprontól mintegy 30 kilométerre délre fekvő Lutzmannsburg (Locsmánd) és az 1971-ben hozzákapcsolt Strebersdorf hagyományos módon működő muzikusainak saját dallamgyűjteményeit a *Corpus Musicae Popularis Austriae* sorozat részeként adta közre Walter Deutsch és Heinz Ritter. A most tárgyalt *Trauermarsch* három zenész kottaanyagában b-moll hangnemben, Beethoven nevével vagy anélkül szerepel. Franz Höttinger (1866–1942) gazda 14 éves korától tanult klarinétozni, 1888 körül három éven át játszott a soproni 76. gyalogezred zenekarában, majd szülőfalujába visszatérve hosszú időn át volt a helyi zenekar vezetője, illetve klarinétosa. Az 1880-as évektől évtizedeken át gyarapította különböző klarinétlejegyzésekből álló, valószínűleg nem teljes egészében fennmaradt kottagyűjteményét, amelyből 289 darabot tett közzé az osztrák kiadványsorozat.<sup>81</sup> A szerzőnév nélkül lejegyzett *Trauermarsch* 1927. február 18-i dátummal szignálta<sup>82</sup> (2. *faksimile*). A szintén strebersdorfi Johann Kampits/Kampitsch (1907–1966) 1926-tól vezette az akkor nyolc fúvósból álló helyi zenekart. 1928-tól 1930-ig a burgenlandi katonazenekarban szolgált Eisenstadtban, majd a háborús évek kivételével 1946-ig újra a strebersdorfi zenekar élén állt, ezután templomi orgonistaként működött a településen.<sup>83</sup> Fúvószenekari szólamokat is tartalmazó gyűjteményében a b-moll gyászinduló „Trauermarsch v. L. v. Beethoven” feliratú nyomtatott kottája szerepel.<sup>84</sup> Öccse, Anton Kampits/Kampitsch (1910–1942) klarinétos 1927-ben nyitotta kottafüzetét. Az általa lejegyzett reper-

79 Uott, 51.

80 Uott, 36–38.

81 Walter Deutsch–Heinz Ritter: *Volksmusik im Burgenland, 2.: Die Sammlung*. Corpus Musicae Popularis Austriae 17/2. Wien: Böhlau Verlag, 2005, 49–51.

82 Uott, 132.

83 Uott, 345–346.

84 Uott, 381.



toár jelentősen eltér Höttingerétől és más helyi zenészekétől,<sup>85</sup> de a *Trauermarsch* – több, nyomtatott kiadványból származó gyászinduló mellett – az ő gyűjteményében is szerepel.<sup>86</sup> Mivel a két Kampitsch tulajdonában lévő nyomtatott változat és Höttinger kéziratos másolata egy-egy apró, elírásnak tűnő eltéréstől eltekintve megegyezik, és számos jellegzetességben is azonos, elképzelhető, hogy Höttinger a nyomtatott kiadás alapján jegyezte le a dallamot. A *Trauermarsch* strebersdorfi zenészek gyűjteményeiben fennmaradt dallamváltozatainak legfontosabb sajátossága az első periódust tizenkét ütemessé bővítő motívumismétlések maggiore-minore játéka elhagyása.

#### 254. Trauermarsch Clarinetto Es

2. faksimile. *Trauermarsch* Franz Höttinger strebersdorfi zenész kéziratos gyűjteményéből. A *Corpus Musicae Popularis Austriacae*, 17. közlése.

A falusi halottkísérők a hagyomány régebbi rétegeit őrző területeken is gyakran városi, műzenei hatást tükröző dallamok.<sup>87</sup> Az ilyen temetési kísérőket, amelyeket a zenészek esetleg ráadásul a nem népinek tartott „gyászinduló” kifejezéssel neveztek meg, a gyűjtők nem is mindig rögzítették.<sup>88</sup> Magyarország viszonylag korán polgárosodó nyugati részén a hagyományos zenekultúra már csak töredékesen maradt fenn a 20. század második felében, a kutatás figyelme ugyanakkor az

85 Uott, 422–423.

86 Uott, 454.

87 Tari: i. m., 137.

88 Így például a Tari által említett marossárpataki gyászinduló nem szerepel a hivatkozott évben a településen végzett hangszeres gyűjtés magnószalagján. Tari: Uott, 138.; Marossárpatak (Maros-Torda), játszott: Ruzs János, gyűjtötte: Sárosi Bálint. 1973. február 12. ZTI\_Mg\_2759B.

itteni városok elsősorban nem népi repertoárt játszó, de hagyományos módon működő cigányzenekarainak zenéjére is kiterjedt. Lajtha László soproni gyűjtése után az ötvenes években Zalaegerszegen Bihari Jánosnak tulajdonított verbunkosokat is felvettek id. Sárközi Kálmán primástól és bandájától, 1975-ben a Vas megyei Körmenten és Sárváron Halmos Béla cigányzenészekről temetési kísézőzenét, műcsárdásokat, polgári társastáncokat rögzített. Sárváron az 1909-ben született id. Holdasi István primás az írott formát magyarosan ejtve „Bethoven-gyászinduló”-ként nevezte meg a cigánytemetéskor használatos temetési zenét. A dallamot fiatal korában tanulta temetési menetben, az együtt játszó környékbeli muzsikuskok között. A gyűjtés idején már nem a városon át, csak a ravatalozótól a sírig kísérték a koporsót.<sup>89</sup> Az igen lassan, de feszes tempóban előadott gyászinduló dallama valójában a „Schöne Minka, ich muss scheiden” szövegkezdettel ismert, ukrán eredetű dal, amely Christoph August Tiedge német nyelvű átköltésének 1808-as kiadását követően igen népszerű lett német nyelvterületen, és az 1820-as évektől kimutathatóan „Gyöngyöm Minkám el kell válnom” kezdetű magyar szöveggel is elterjedt.<sup>90</sup> Több zeneszerző felhasználta a műveiben, Beethoven 1816-ban a különböző népek 29 dalát énekhangokra, hegedűre, csellóra és zongorára feldolgozó WoO 158a népdalsorozatába illesztette, az 1819-ben befejezett, hasonló Op. 107-es sorozatban pedig fuvolára vagy hegedűre és zongorára komponált rá variációkat. Ennek ellenére nincs feltétlenül tényleges összefüggés Beethoven kompozíciói és a sárvári gyászinduló között, és zenei elemek sem utalnak erre.

Körmenten a 68 éves Darvas Béla primás és a 74 éves Horváth Ferenc kontrás „Betóven”, illetve a sárvári primáshoz hasonlóan ejtett „Bethoven” néven két temetési kísérot, a primás bemondása szerint egy C-dúrt és egy b-mollt játszott. Ezekkel zenészek koporsóját kísérték.<sup>91</sup> Másnap további két körmendi muzsikussal, négytagú bandaként is bemutatták a gyászindulókat.<sup>92</sup> A gyenge színvonalon előadott b-moll darab néhány kisebb eltéréssel a most tárgyalt gyászinduló első nagy formaegysége, a Trio a bajai tamburaátirathoz hasonlóan hiányzik. A zenészek mindkétszer lassan, rubato játszották, a dallam így inkább kesergő, mint induló karakterű, előadásmódja a cigány temetési kísérések más tipikus dallamaiéhoz, a „Lehullott a rezgő nyárfa...” és „Kitették a holttestet...” kezdetű nótákéhoz hasonló. Ezzel is összefügghet az, hogy a hosszabb, fanfárszerű hangrepetíciót

89 Sárvár (Vas), játszott: id. Holdasi István primás (sz. 1909, Sárvár), Cene Jenő primás (sz. 1922, Sárvár), Kila József cimbalmos (sz. 1925, Balozsamegyes), ifj. Holdasi István bőgős (sz. 1939, Sárvár), gyűjtötte: Halmos István, Boros Magdolna, 1975. november 14–15. ZTI\_Mg 3636–3637 A.

90 Vaderna Gábor: „A közköltészet kutatása és az irodalomtörténet”. In: Csörsz Rumen István (szerk.): *Doromb közköltészet tanulmányok*, 3. Budapest: Reciti, 2014, 13–50., ide: 40–41. A Zenetudományi Intézet népzenei gyűjteményében több, friss csárdásnak játszott példáját találjuk a Népzenei Típusrend 15.069.00.00 számon.

91 Körment (Vas), játszott: Darvas Béla primás (sz. 1907, Körment), Horváth Ferenc kontrás (74 é., sz. Körment), gyűjtötte: Halmos István, 1975. május 13. ZTI\_Mg 3284B.

92 Körment (Vas), játszott: Darvas Béla primás, Darvas Rezső tercprimás (49 é., sz. Körment), Horváth István brácsás (sz. 1927, Körment), Horváth Árpád bőgős (54 é., sz. Körment), gyűjtötte: Halmos István, 1975. május 14. ZTI\_Mg 3338A. A felvételek meghallgathatók a Hungaricana digitális gyűjteményében, pl. <https://zti.hungaricana.hu/hu/77639/>.

más menetekkel helyettesítették. Gyakoribbak az átmenőhangok, a kromatikus váltóhangok, és jellemző egyszerűsítés az első rész végét záró motívumok maggiore-minore játékanak elhagyása. Az, hogy ezt a strebersdorfi kottákban kizárólag dúr, a körmendi változatban moll terces fordulatok helyettesítik, a szájhagyományban élő variánsok egymástól független, de hasonló tendenciáját tükrözi.

A gyászinduló távolabbi, rövidebb rokonát a Pozsonyhoz közeli Jókán (ma Jelka, Szlovákia) gyűjtötték 1983-ban és 1984-ben. Az 1916-ban született Tankó Péter primás vezetésével három-, illetve négytagú banda játszott, akik néhány régebbi táncdallamot, emellett nótákat, csárdásokat, marsokat, újabb divatos polgári táncokat, polkát, valcert, sottist tudtak. A halottkísérőt nemcsak zenészek temetésén játszhatták, de ha muzsikus halt meg, akkor minél többen, tízen, húszan, harmincan is összegyűltek. A két különböző, egymással váltakozó szakaszból álló dallam első része Walch gyászindulója első zenei egységének változata. Jellemző, hogy elmarad a felütés, a pontozott negyedek egyenletessé váltak, és a tizenkét ütemes zenei egység szabályos nyolcütemes periódusra egyszerűsödött. A dúr hangnemű, rövid középrész csak jellegében rokona a Beethovennek tulajdonított gyászindulónak. Különösen a moll első rész előadásmódja szabadabb és többnyire lassabb egy tényleges indulóénál. A zenészek ezenkívül a „Lehullott a rezgő nyárfa...” kezdetű nótát játszották temetési kíséreként.<sup>93</sup>

1. kotta. Temetési kísérő (1–18. ü.), játszottá Tankó Péter primás és bandája Jókán, 1984-ben. ZTI\_Mg 4792A. A szerző lejegyzése.

93 Jóká (Pozsony), játszott: Tankó Péter „Pélé”, Tankó Sándor, Kurucz József, gyűjtötte: Czuczor Péter, Farkas Róbert. 1983. május 17. ZTI„Mg 4815A.; uott, játszott: Tankó Péter „Pélé” primás (sz. 1916), Tankó Sándor kontrás (sz. 1934), Kurucz József bőgős (sz. 1915), gyűjtötte: Halmos Béla, 1984. ápri-

## Összefoglalás

„Beethoven gyászindulója” a magyar zeneélet különböző rétegeiben kedvelt gyászdarab volt a 19. század második felétől kezdve. Az általános cím az esetek jelentős részében egy bizonyos művet jelentett. Egyes írásokban, különösen a novellákban, anekdotákban ugyan „Beethoven gyászindulója” szimbolikusan, a gyászt kifejező tetszőleges zenemű jól csengő megnevezéseként is érthető,<sup>94</sup> más cikkek azonban egyértelműen utalnak az ilyen néven ismert mű közismert voltára. „Beethoven gyászindulója”-t nemcsak közéleti személyiségek nagyszabású temetéséről, hanem katonai dísztemetésekről és közemberek búcsúztatásáról szóló beszámolóknak is említik. A mű szorosan kapcsolódott a koporsót kísérő, az akkor még a városok utcáin végigvonuló gyászmenethez, sőt több tudósításban ezt a darabot kifejezetten ahhoz a pillanathoz társították, amikor a koporsóval megindult a menet. A nagyobb városok mellett, mint Budapest, Pozsony, Szeged, Kolozsvár, az ország különböző területén fekvő kisebb városokban is játszották, egy-egy településről, mint Marosvásárhely, Sepsiszentgyörgy, Keszthely, Kaposvár, Baja, több adatot ismerünk „Beethoven gyászindulója”-ról. Ez ugyanakkor azzal együtt, hogy a dal a népzeneben egy-egy kivételes példa ellenére nem gyökerezett meg, arra utal, hogy a gyászinduló népszerűsége sokszor lokális volt. Míg például a burgenlandi Strebersdorf több zenésze őrizte kottáját, a szomszédos kisváros, Lutzmannsdorf zenészeinek kottagyűjteményeiben nincs meg. A darabot a katonai temetések országszerte terjesztették és őrizték, ilyen szempontból valószínűleg az első világháború is hozzájárult az ismertségéhez. A zenekíséretes temetési menet szokásával együtt viszonylag sokáig fennmaradt a cigányzenészek repertoárjában, azonban idővel ezen belül is háttérbe szorították a halotti nóták. A sokat emlegetett darab – legalább az esetek egy részére nézve – nagy valószínűséggel azonosítható, noha a sárvári adat arra figyelmeztet, hogy az ismert zeneszerző neve és a népszerű gyászinduló címe egyaránt elősegíthette azt, hogy más dallamokat is így tartsanak számon. Beethoven gyászindulójaként volt ismert, Angliában reprezentatív funkcióját is megőrizte, és magyar kisvárosok hagyományos zenéjében különböző forrásokban, részben folklorizálódott változatokban fennmaradt egy gyászinduló, amely a kutatás mai állása szerint Johann Heinrich Walch *Trauermarscha*. Népszerűségében bizonyára szerepet játszott az, hogy Ludwig van Beethoven nevével társították, azonban jellegzetes, megragadó kezdőmotívuma, a gyászinduló jellemző zenei formuláit felhasználó dallama, menetelésre alkalmas tempója, fúvószenei karaktere is hozzásegíthette ahhoz, hogy az egyik legkedveltebb, tényleges használatban lévő gyászinduló maradjon.

---

## ABSTRACT

---

KATA RISKÓ

### ‘100 GYPSY MUSICIANS PLAYED BEETHOVEN’S FUNERAL MARCH’

---

Since the mid-nineteenth century, numerous Hungarian press articles have referred to ‘Beethoven’s funeral march’ as a popular funeral piece. According to accounts of representative funerals abroad, this piece was used by military bands to accompany funeral marches, and was in the repertoire of school orchestras, who performed it at funeral ceremonies. It was even featured in literary works as a well-known funeral piece. In the twentieth century, there were several reports of ‘Beethoven’s funeral march’ being played by Gypsy bands as well. Granted, alongside their most characteristic Hungarian repertoire – csárdás, folk-style songs – Gypsy bands in Hungary have followed the entertaining musical fashions of the time, but the inclusion of this funeral march in their repertoire can be considered peculiar. It is not clear which specific piece is behind the general designation. Customarily, in the case of other popular funeral march-like movements by Beethoven (mainly the slow movement of the Third Symphony and the Piano Sonata in A-flat Major, op. 29 no. 12), the title of the work of origin is stated, however, these pieces were not played by Gypsy bands. Some information points to the designation ‘Beethoven’s funeral march’ denoting an independent *Trauermarsch* which musicologists ascribe to Johann Heinrich Walch (1776–1855), conductor in Gotha, but which, for a long time, was considered to be a work by Beethoven. In some funeral marches which were recorded on twentieth-century ethnomusicological fieldwork among Gypsy musicians or other local musicians of small towns, or which were found in the music collections of similar musicians, we can recognise that in some Hungarian settlements this piece of music was an integral part of local music tradition.

---

**Kata Riskó** (b. 1985) is a musicologist and ethnomusicologist. She is a research fellow at the Folk Music Department of the Institute for Musicology, Budapest. She studied musicology at the Franz Liszt Academy of Music, Budapest (2003–2008), and gained her PhD at the same institution in 2019 with a dissertation on the problems of the transmission of several instrumental folk dance tunes. Her research interests include the connection between folk music and art music in the works of composers like Haydn, Liszt, Erkel and Bartók, the historical and comparative study of instrumental folk music, and Gypsy music. She has been awarded the Zoltán Kodály scholarship in musicology on three occasions, and the New National Excellence Programme scholarship in 2017.

## Gombos László

### DIE DREI ZIGEUNER\*

#### *Liszt, Reményi és Hubay parafrázisa*

A soproni Liszt Ferenc Zeneegyesület 1929 októberében ünnepelte fennállásának 100. évfordulóját, és ennek alkalmából háromnapos fesztivált rendezett. A 22-én, Liszt születésnapján megtartott díszhangversenyre a magyar zeneélet kiválóságait kérték fel: amint a *Rádióélet* 1929. október 18-i számának egész oldalas előzetesében láthatjuk (1. kép a 64. oldalon), közöttük volt Hubay Jenő, Dohnányi Ernő, Bartók Béla, Stefániai Imre és Székelyhidy Ferenc is. Hubay végül nem tudott elutazni Sopronba, mégis sokat profitált az eseményből. Ugyanis a felkészülés során, amint a *Koronázási mise* Benedictusa mellé egy második műsorszámot keresett a kottái között, rábukkant egy elfeledett Liszt-kompozícióra. Ez a *Die drei Zigeuner* című Lenau-dal<sup>1</sup> nyomán hegedűre és zongorára készített parafrázis volt, amelyet Hubay nem csupán közreadott, hanem koncertelőadáshoz átalakítva, saját korának igényei szerint jelentetett meg.

Az volt a szándéka, hogy az elavultnak vélt kompozíció helyett egy új, modern zeneművel ajándékozza meg a zenevilágot. Igazi szenzáció lehetett volna, hogy fél évszázaddal a Mester halálát követően egy újabb művel bővül a Liszt-repertoár, a Csipkerózsika-álmából felébresztett alkotás azonban mégsem váltotta be egészen a hozzá fűzött reményeket. Ennek okát aligha kereshetjük abban, hogy a kottája nehezen volt hozzáférhető, hiszen azt egy világcég, az Universal adta ki 1931-ben. Egyszerre hegedű-zongora és hegedű-zenekari változatban is megjelent, Hubay kedves tanítványának, Szigeti Józsefnek szóló ajánlással.<sup>2</sup> Minden bizonnyal magával a műfajjal és a hozzá kapcsolódó zenei stílussal lehetett a probléma, függetlenül attól, hogy a címlapon – megkülönböztetésül – parafrázis helyett magyar rapszódia szerepelt. Talán a cigánytéma sem keltett már olyan széles körű érdeklődést az 1930-as években, mint a 19. század második felében.

\* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság *Átirat, átdolgozás, feldolgozás* címmel rendezett konferenciáján 2020. október 9-én elhangzott előadás kibővített változata. A szerző a BTK Zenetudományi Intézet kutatója.

1 1860, Nikolaus Lenau 1837–38-ból származó versére (S. 320).

2 „Josef Szigeti Gewidmet / Ungarische Rhapsodie für Violine und Orchester nach der Paraphrase über „Die drei Zigeuner“ von Franz Liszt / Für den Konzertgebrauch eingerichtet von Jenő Hubay / Violine und Klavier” (a címlapon: Liszt–Hubay Ungarische Rhapsodie...). Copyright 1931 by Universal-Edition, Nr. 6127 (hegedű-zongora), Nr. 1144 (partitúra).



A kiadvány előtörténetének fő elemeit maga Hubay osztotta meg a közönséggel az 1931 júniusára datált előszóban: írt a felfedezés körülményeiről, az átdolgozás indokairól és a rapszódia jellemzőiről.

Amikor néhány éve egy Liszt-ünnep alkalmából egy hegedűdarab után kutattam, a véletlen a Mester egy rég elfeledett, tulajdonképpen ismeretlen művét játszotta a kezemre. Ez a *Die drei Zigeuner* című dal nyomán komponált parafrázis volt hegedűre és zongorára. [...] Átnéztem a művet és meggyőződtem, hogy tartalmát és formáját tekintve egy magyar zongorarapszodiához áll közel. A különbség főképp abban mutatkozik meg, hogy Liszt ebben a hegedűkompozícióban végig eredeti magyar témákat használ, ami tovább növeli a mű értékét. [...] elhatároztam, hogy érdekes, igazi magyar művét kiemelem a feledés homályából. Ahol szükségesnek tűnt a számomra, mindvégig az ő szellemében egészítettem ki, koncerthasználatra alkalmaztam és hangszereltem.<sup>3</sup>

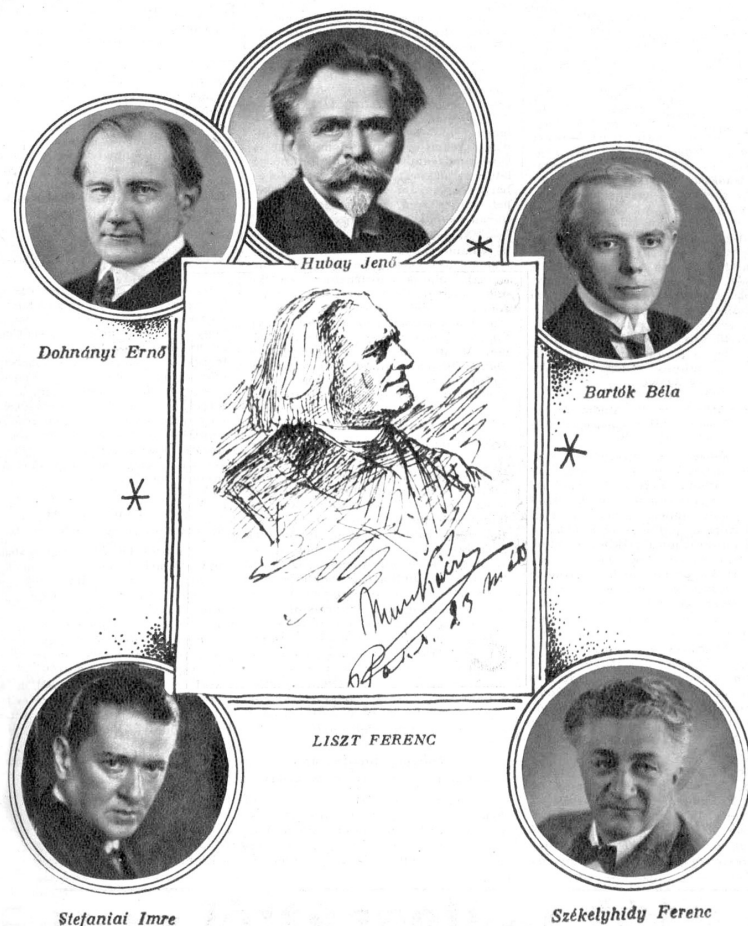
Az újra felfedezett Liszt-művet a lipcsei Kahnt kiadó, amint a kottán látható pecsét tanúsítja („Hochachtungsvollst vom Verleger”), tiszteletpéldányként küldte el Hubaynak, valószínűleg több más kiadvánnyal együtt (2. kép a 65. oldalon). A Friedrich Hofmeister által szerkesztett *Musikalisch-literarischer Monatsbericht* 1896 júliusában tudósított a zenemű megjelenéséről. Hubay ekkor pályája egyik válságos időszakát élte: több haláleset történt a családjában, ő maga hónapokig beteg volt, és a nyár végén külföldön kúrálta magát. Közben pedig elkészült Duna-parti háza, és figyelmét hosszabb időn át a költözés és az új otthon berendezése foglalta le. Talán ezért nem emlékezett később a Liszt-műre, amely, úgy látszik, mások figyelmét is elkerülte. Nem került be a koncertrepertoárba, kottája sem a zeneműboltokba és a könyvtárakba. Az első kiadás megjelenésétől Hubay felfedezéséig nem találtam nyomát sem a korabeli újságokban, sem a koncertműsorokban,<sup>4</sup> és a budapesti közgyűjteményekben is mindössze egyetlen kottapéldányra leltem. Ez éppen Hubay hagyatékából került az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárába, és *A három cigány* átdolgozásának kéziratai között bújta meg. A Hubay kezétől származó ceruzás bejegyzésekből nyilvánvaló, hogy a művész ennek alapján dolgozott. Saját vázlatos lejegyzését felvidéki birtokán, Mosócon fejezte be 1929. szeptember 28-án, a 14 oldalas, ujjrendekkel és előadási jelekkel ellátott tisztázatot ugyanitt másnapra datálta.<sup>5</sup>

3 „Als ich vor einigen Jahren nach einer Violinkomposition für ein Liszt-Fest forschte, spielte mir der Zufall ein längst vergessenes, eigentlich nie bekannt gewesenes Werk des Meisters in die Hand. Es war die Paraphrase über das Lied ‚Die drei Zigeuner‘ für Violine und Pianoforte. [...] Ich las das Werk durch und überzeugte mich, daß es dem Inhalt und der Form nach einer ungarischen Klavier-Rhapsodie nahesteht. Ein Unterschied zeigt sich vornehmlich darin, daß Liszt in dieser Violinkomposition durchwegs ungarische Originalthemen verwendet, was den Wert der Komposition noch erhöht. [...] entschloß ich mich, seine interessante, echt ungarische Komposition der Vergessenheit zu entreißen. Ich habe sie, wo es mir notwendig schien, durchaus in seinem Geiste ergänzt, für den Konzertgebrauch eingerichtet und instrumentiert.”

4 Az eredeti *Die drei Zigeuner* című dalt (1860, S. 320) olykor műsorra tűzték, zenekarkíséretes változatát azonban (1860, S. 374) csak nagyon ritkán. Ez utóbbi a Filharmóniai Társaság koncertjein 1906. január 24-én és 1917. január 8-án hangzott el. Mindkét szer Baré Emil hangversenymester játszotta a jelentős hegedűszólót, amely csak mintegy negyedrészen azonos a szóban forgó hegedű-zongora parafrázis (1864, S. 383) hegedűszólomával.

5 Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára, Z. 66805.

# A soproni \* díszhangverseny \* szereplői \*



1. kép. Az 1929. október 22-i soproni Liszt-hangverseny előzetese a Rádióélet október 18-i számában

Az utolsó kottalap alján szerepel Liszt kézírásos ajánlása, amelyen az áll, hogy a parafázist a mester Réményi Ede számára készítette 1864. május 9-én Rómában, a Madonna del Rosario kolostorban: „Ecrit pour Réményi Ede – 9 Mai Rome 64 / (Madonna del Rosario) / FL” (1. faksimile a 66. oldalon). Hubay, aki nem ismerte Liszt életének ezt a momentumát, és csak egy-egy koncert alkalmával utazott át Rómán, kottaelőszavában tévesen „Berne”-nek írta át a könnyen félreolvasható városnevet.

Liszt római tartózkodásával és a mű keletkezésével, pontosabban annak egyik első előadásával kapcsolatban értékes információkkal szolgál Kurd von Schlözer



2. kép. A Liszt-parafrázis első kiadásának címlapja, 1896

porosz diplomata 1864. június 1-i levele, amelyben a Monte Marión található klostorban Lisztnél tett látogatásáról számolt be:

Amikor tegnapelőtt éppen távozni akartam tőle, honfitársa, a tüzes hegedűjátékos Reményi érkezett. A nápolyi angol alkonzulon, Douglas úron és annak feleségén és lányán kívül a hegedűjét is magával hozta, és mivel Liszt nem sokkal korábban megzenésítette a Lenau-féle Cigánydalt, Reményi eljátszotta nekünk saját hegedűátiratában. Liszt a D hang nélküli pianínón kísérte. A darab azonban a legeredetibb, és Reményit magyar vére olyan izgalomba hozta, hogy a játék során szinte körbe-körbe táncolt, ahogy magyarjai a pusztában teszik.

geisterhaft

ppp

p

pp

Erst vom Reményi' Ele -  
g Mai 1864  
(Karl von Schlozer)

1. faksimile. A *Die drei Zigeuner* parafrázis utolsó sora Liszt nyomtatott ajánlásával

Végül még egy valódi brit jelenet játszódott le. Douglas hirtelen Liszt elé lépett ezekkel a szavakkal: „Kérhetek egy kegyet Öntől?” – „Örömmel veszem.” – „Leüthetnék a hangszerén egy akkordot?” – „Ahányat csak akar.” Ezzel Douglas méltóságteljesen odament a pianínóhoz, megszólaltatott egy akkordot, majd vette a noteszét és belejegyezte, hogy 1964. május 30-án hétfőn délután 4 órakor a kolostorban Liszt Ferencnél, annak zongoráján leütt egy akkordot.<sup>6</sup>

Az említett látogatásra tehát az autográfól olvasható dátum után három héttel, 1864. május 30-án került sor, amint azt Schlözer kétszeresen is megerősítette a levelében. Azt azonban nem tudta, hogy a *Die drei Zigeuner* című dal négy évvel korábban keletkezett, és azt hitte, hogy a hegedűparafrázist Reményi készítette. Annyiban igaza lehetett, hogy a hegedűs valóban adhatott tanácsokat Lisztnek a hegedűszólam virtuóz passzázsaival kapcsolatban.

Hubay feltételezte, hogy a darabot nem csupán a kottakiadást követően nem adták elő, hanem talán maga Reményi sem játszotta sosem.<sup>7</sup> Tudjuk azonban, hogy még abban az évben műsorra tűzte Karlsruheban az Allgemeiner Deutscher

6 „Als ich ihn vorgestern gerade verlassen wollte, kam sein Landsmann Reményi, ein fulminanter Violinspieler. Er brachte außer dem englischen Vizekonsul in Neapel, Mr. Douglas und dessen Frau und Tochter, noch seine Violine mit, und da Liszt gerade vor kurzem das Lenausche Zigeunerlied komponiert hat, so spielte es Reményi, der es für die Violine arrangierte, uns vor. Liszt begleitete auf dem Pianino ohne D. Aber die Komposition ist höchst originell, und das ungarische Blut Reményis kam in solche Aufregung, daß er während des Spiels fast herumtanzte, wie seine Magyaren es in der Pußtun. / Zum Schluß spielte dann noch eine echt britische Szene. Douglas trat plötzlich vor Liszt mit den Worten: ‚Darf ich Sie um eine Gnade bitten?‘ – ‚Mit Vergnügen.‘ – ‚Darf ich auf Ihrem Instrument einen Akkord angeben?‘ – ‚So viele Sie wollen.‘ Damit ging Douglas majestätisch ans Pianino, gab einen Akkord an, nahm dann sein Notizbuch und verzeichnete darin, daß er am Montag, den 30. Mai 1864, nachmittags 4 Uhr im Kloster bei Franz Liszt auf dessen Pianino einen Akkord angegeben habe.“ *Römische Briefe von Kurd von Schlözer, 1864–1869*. Hrsg. Karl von Schlözer. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1912, 73–74. A levelek a diplomata anyjának és bátyjának szólnak, de a közreadó, Schlözer unokaöccse, nem tüntette fel külön-külön a címzeteket.

7 A Hubay-féle átdolgozás ősbemutatója előtt, 1930. január végén tucatnyi cikk jelent meg a darabmal kapcsolatban, lényegében azonos tartalommal. Ezek forrása Hubay sajtóközlésre szánt nyilatkozata lehetett, amelynek gépiratos másolata fennmaradt a hagyatékban (OSZK Kézirattár, Fond 73/849).

Musikverein augusztusi fesztiválján, ahol Liszt is jelen volt mint a társaság egyik alapítója. A *Zenészet Lapok* így írt a már zajló eseménysorozatról:

Carlsruheből vett tudósításaink szerint Liszt Ferenc f. hó 16-án érkezett oda. [...] Reményi Ede már az ünnepélyek megkezdése előtt nagy kitüntetésekben részesült. [...] Joachim nagy magyar hegedűversenyén kívül játszani fogja: Liszt által még Rómában számára szerzett „Három cigány”-t (Lenau költeménye után) [...]. Jelen lesz vagy 100 hegedű-, 40 zongora- s 15 gordonkaművész, vagy 100 zeneszerző, sok kritikus, zeneműkiadó, hangszerkészítő stb.<sup>8</sup>

Reményi az elkövetkező években két további alkalommal, 1865. augusztus 29-én és 1871. április 3-án is másorra tűzte a parafrazist, mindkétszer a Pesti Vigadóban, Liszt jelenlétében. 1865-ben Plotényi Nándorral játszotta, és a *Fővárosi Lapok* beszámolója szerint jelentős sikert aratott:

E kitűnő művészt soha sem hallottuk ily elragadólag játszani. Ábrándozott, zsvajgott, festett, táncolt, s a melán elhaló záradékot úgy játszá, mintha az éjszaka egy-egy titkos sóhajának finomságát leste volna el. Nem csuda, hogy a közönség nagy zajjal tapsolt, s Liszt örömmosolylyal rázta meg a kezét, mely ily mesterileg hordozá a vonót.<sup>9</sup>

Az előadásra azonban – érthető okokból – mégsem emlékezett a hazai zenevilág. Ez ugyanis Liszt saját hangversenye volt, amelyen Hans von Bülow mellett ő maga is majdnem minden számban fellépett. Miután a közönség kikövetelte magának a *Rákóczi indulót*, az minden mást elfeledtetett abból, ami addig elhangzott. A *Fővárosi Lapok* így folytatta kritikáját:

[...] a lelkesülés elragadtatássá vált. Nők kendőiket, férfiak kalapjaikat lebegteték a lében, s midőn a hatalmas induló első akkordjai megzendültek, oly harsány és dörgő éljen zúgott, minőt soha sem hallottunk még. Ily pillanatok ritkán fordulnak elő. Egy ünnepelt zenészkirály újra koronázása volt ez a fiatalabb nemzedékek által. E megrázó és hatalmas hangok, melyekre a zongora csupán Liszt ostromló, majd meg koboldok gyanánt cikázó ujjai alatt képes, tüzet gyújtottak minden szívben. Állva hallgattuk végig ezereken meg ezereken, mert a redout-terem még az oratórium előadásaikor sem volt enyire [sic] teli. A lelkesedés nem bírta önmagával. Éljenzték, a mint fölállt, éljenzték a teremben, a lépcsőkön, az utcán, míg csak a kocsil el nem robogott vele. A közönség szétoszlása majd egy óráig – héttől nyolcig – tartott.<sup>10</sup>

Az említett kivételektől eltekintve nem találtam nyomát az elérhető forrásokban, hogy Reményi élete hátralévő évtizedeiben nyilvánosan másorra tűzte volna a *Három cigány*-parafrazist. A Liszt-kéziratot (vagy annak másolatát) feltehetően nem vitte magával hosszú utazásaira, bár a világhírű művész koncertjeiről még ezzel elmentés adatok is előkerülhetnek. 1872-ben házasodott meg (Lisztől az *Epithalamot* kapta nászajándékkul), de ez sem változtatott örökké vándorló életmódján. 1876-

8 *Zenészet Lapok* IV/48. (1864. augusztus 25.), 384.

9 *Fővárosi Lapok*, 1865. augusztus 31.

10 Uott



ban Párizsba költözött, majd hamarosan feleségét, gyermekeit (és mindenekelőtt anyósát) hátrahagyva Amerikában, Afrikában és a Távols-Keleten koncertezett. 1890-ig nem tért vissza Európába, akkor is csak kevesebb mint egy évet töltött a kontinensen. Néhány hónapig hazájában is turnézott, végül családjával New Yorkban telepedett le. A kottát talán sosem vitte el Magyarországról, hanem valamilyen testvérénél, feltehetően Antalnál helyezte letétbe.

A három cigány tematikájának két alapvető üzenete lehetett Reményi számára. Az egyik Liszt tréfás baráti gesztusa, amelyet az egyik „cigány” – azaz a romantika szabadságszerető, vándor muzsikusa – tesz a másikkal. Liszt hírhedt „cigánykönyvének” (*Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*) 1859-es megjelenése itthon nagy vitákat kavart, amelyek során Reményi is megszólalt. Nem érthetett mindenben egyet a mesterrel, így akármennyire is védelmébe vette őt, megnyilatkozása egyben bírálatot is jelentett. Úgy érezhette, hogy Londonból küldött írásának néhány kijelentése bántotta Liszt érzékenységét:

Liszt ismeretes könyve – kivéve a nemzetünket sértő részt – igazán nagyszerű. Minél többet olvasom, annál jobban tetszik. Hogy sok különc, és ha szabad mondanom: ferde fogalom van benne, az bizonyos; de arról Liszt nem tehet. Igazán a csodák csodája, hogy ő annyit is tud a magyar zenéről és Magyarországról, minekutána gyermekevei óta alig volt pár hétig honában, és akkor is éjjel-nappal ünnepelték. A magyar zene eredetiségére, akarom mondani származására, rövid otléte alatt alig fordíthatott egypár nyugalmas órát, a mit tehát e részben tud, azt ő, mint valódi lángész, inkább kitalálta, mint tapasztalás útján szerezte. [...] A nagy hiba, mit könyvében elkövetett, az, hogy a magyar ingredienciát nem tudta megkülönböztetni a cigány ingredienciától; – nagy tévedés, de ő erről nem tehet, mert nem érti nyelvünket, és így valódi nemzeti génuszunkat sem értheti.<sup>11</sup>

Reményi ezt követően Liszthez írott leveleiben többször is a mester cigányának nevezte magát, hogy tréfával oldja fel a címzett esetleges nehezitelését. Már 1859. november 16-án, amikor saját cikkével kapcsolatban szabadkozott, így zárta sorait: „Bocsásson meg az írásomért, a stílusért, a sietségért és minden butaságomért, de egy pillanatra sem szabadulhatok attól a nyilvánvaló érzéstől, hogy hálátlan vagyok Liszt Ferenc ezernyi jótettéért. Az öné vagyok teljes szívemmel és lelkemmel.”<sup>12</sup> Decemberben hasonlóképpen fogalmazott: „Írjon pár szót, és ne haragudjon kamaramuzsikusra és Liszt Ferenc szólista cigányára”, majd január 18–20-ra datált levelében „az Ön Cigánya és kamaramuzsikusa”-ként köszönt el „imádott Mesterétől”.<sup>13</sup>

11 *Hölgyfutár* 1859. november 18. Reményi ezt követően megpróbálta elkülöníteni a magyar és cigány zene ingredienciáit, azaz alkotóelemeit, és példákat hozott arra, hogy a népek miként vehetnek át egymástól szavakat és zenei jellegzetességeket.

12 „Excusez l'écriture, le style, la hâte et toutes mes bêtises, mais je ne voudrais pas pour un instant, vivre sous l'impression (même apparante) que je suis ingrat aux mille bienfaits de Liszt Ferencz. A vous de tout mon cœur et âme.” *Briefve hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt*. Zweiter Band: 1855–1881. Hrsg. La Mara, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1895, 258.

13 „Ecrivez un mot et ne soyez pas enragé contre votre Kammermusiker und Solo-Zigeuner des Liszt Ferencz”, ill. „Mio Maestro adoré! [...] Votre Czigány et Kammermusikus.” Uott, 267., 271.



A *Die drei Zigeuner* dal átíratának másik üzenete kevésbé lehetett örömteli Reményi számára. Liszt cigánykönyvében két oldalt szentelt Reményinek a „cigányzene” nagyjainak jellemzése során, és ezzel akaratlanul is fegyvert adott a művész ellenlábasaik kezébe.

Most, hogy így állnak a dolgok, nagy örömmel találkoztam egy fiatal magyarral, aki képzett és tökéletesen *comme il faut* modorú hegedűművész léte megőrzött annyit egyéniségéből, spontaneitásából, hogy egy napon majd róla is azt mondják, amit Csermákról: nem-cigány léte mégis elsajátította a *cigány lelkületet*. A mai hegedűsök közül egyedül ő őrzi a cigányzene autentikus előadásmódját, mintegy e művészet ezoterikus értelmét. Ahányszor csak hallottam Reményit, újra éledtek bennem a Bihari keltette felejthetetlen impressziók. [...] azok közül való, akik nem a vagyonosodásra törekszenek, hanem rendíthetetlenül egyre magasabbra, a legmagasztosabb művészi ideál felé. Reményi ideálja valóban azonos a cigányzenészekével: ugyanolyan büszke, mélységesen keserű, sokréttű és sokszínű. Ugyanolyan ihletetten, lendületesen és díszesen hegedül. Mindemellett szorgalmasan folytatja klasszikus zenei tanulmányait. Cigány önérzetnek mondanánk játékának hajtóerejét. [...] Mert miközben ünneplik Bach *Chaconne*-jának, *fűgáinak*, *Tempo de Bourrée*-inak előadásáért, Medelssohn és Spohr versenyműveinek előadásáért, utána megkettőzött lelkesedéssel tér vissza a *lassúk* és *frissek* megszólaltatásához. Mintha csöndben így szólna hallgatóságához: Látjátok, mennyivel szebb mindennél a mi cigány zenénk!<sup>14</sup>

Talán csak később tudatosult Reményiben, hogy Liszt elismerő szavaira hivatkozva művészetének érvényét egyesek majd megpróbálják a tágabb értelemben vett cigányzene (könnyebb stílusú, szórakoztató zenét játszó együttesek) területére korlátozni, és olyan vádakkal illetik, miszerint a klasszikus zenét is elcigányosítja. Reményit olykor valóban úgy emlegették, mint „cigányt a virtuózok között”.<sup>15</sup> A kortársak szóhasználata egyszerre utalhatott az improvizatív és tüzes játékmódra, ugyanakkor elhatárolást is jelenthetett a „komoly” muzsikások közösségétől. Amennyiben ezt Reményi is így érezte, az magyarázatul szolgálhat arra, hogy miért nem játszotta gyakrabban *A három cigány*-parafrazist, és hogy három évtizeden át miért nem jelentette meg nyomtatásban.

A műnek az újabb három évtizedben tapasztalt sikertelenségét azonban már nem indokolhatja Reményi lehetséges hozzáállása. Hubay úgy vélte, hogy az átírat nem felel meg a virtuózok igényeinek, mivel a hegedűszólam nem aknázza ki eléggé a hangszerben rejlő lehetőségeket.<sup>16</sup> Nyilatkozatához némelyik korabeli lap azt a nyilvánvalóan túlzó megállapítást is hozzátette, hogy azért sem tűzték másorra

14 Liszt Ferenc: *A cigányokról és magyarországi zenéjükéről*. Ford. Hamburger Klára. Budapest: Balassi Kiadó 2020, 182–183.

15 August Beer a *Pester Lloyd* 1891. április 2-i kritikájában már a régmúltra visszatekintve írta, hogy „Ueber Reményi ist einmal das Schlagwort gefallen, daß er ‚der Zigeuner‘ unter den virtuosen ist.” Ez a megközelítés máig tovább él: a Liszt-hegedűművek urtext-kiadásának előszavában Leslie Howard szintén „igazi cigány és büszke magyar”-ként („a true Zigeuner and a proud Hungarian”) jellemezte a hegedűst. Liszt: *The Complete Music for Violin and Piano forte*. Edinburgh: Liszt Society Publications, vol. 12, The Hardie Press 2008, v.).

16 Hubay 1930. januári írásának gépiratos másolata, OSZK Kézirattár, Fond 73/849.

a darabot, mert a kottát korrigálás nélkül nyomtatták ki, és lejátszhatatlan részek maradtak benne.<sup>17</sup> Bár Hubay saját változatában csupán koncertelőadásra történő alkalmazást tüntetett fel, lényegesen megváltoztatta Liszt kompozícióját. Feltételezte, hogy ha a mester jobban ismerte volna a hegedű speciális fogásait, a zongorarapszódiaiákhöz hasonló művet írt volna Reményinek.

Valóban, a parafrázis nem olyan mutató, mint a rapszódia vagy az operafantáziák, de Hubay megfélekedett arról, hogy az 1860-as években Liszt már rég nem volt ugyanaz, mint virtuóz korszakában. Zenéje közben újabb dimenziókkal gazdagodott, és az elmélyülésre, tömörségre irányuló törekvés világosan látható *A három cigány* című dalban és parafrázisban egyaránt. Nem tudjuk, hogy Hubay megértette, vagy még inkább megérthette-e Liszt elképzelését, az azonban bizonyos, hogy ő egy másik zenei világ koncepciója szerint közelített a darabhoz. Úgy érezte, hogy Liszthez és Reményihez fűződő kapcsolata feljogosítja a mű újraértelmezésére. Gyerekkorától bálványozta a nagy mestert, és két alkalommal is azért költözött haza Budapestre, hogy Liszt mellett lehessen. Berliini tanulmányait követően, 1876-ban nem vállalta a Joachim által javasolt düsseldorfi hangversenymesteri pozíciót, tíz évvel később pedig a brüsszeli zeneakadémia tanszékvezetői tisztéről mondott le Liszt hívására.

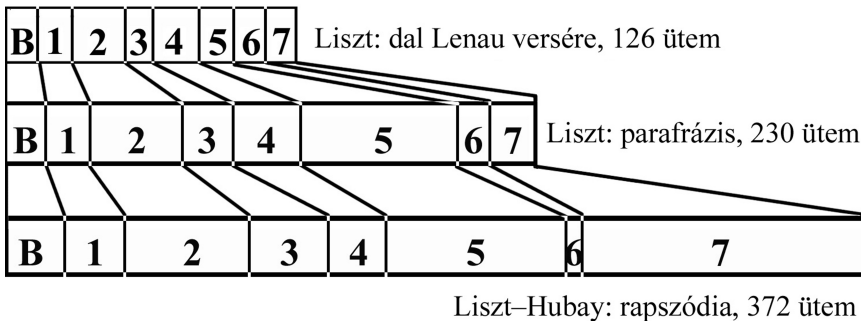
Számos alkalommal játszottak együtt, Liszt otthonában Beethoven összes hegedűszonátáját szólaltatták meg, a *Kreutzer szonátát* és a *Benedictust* nagyobb nyilvánosság előtt adták elő Pesten, Brüsszelben és Antwerpenben. Ez utóbbi helyen improvizáltak is a 12. rapszódia nyomán, mivel az előadást elvállalták, de egyiküknek sem volt kottája.<sup>18</sup> Hubay már gyermekként jól ismerte Reményi játékát, majd az ő helyét vette át Liszt mellett 1877-ben Pesten és egy év múlva Párizsban. Nemcsak kezdőrepertoárja volt szinte ugyanaz, mint Reményié, hanem egy időre ő lett az első hegedűs Liszt házi vonósnégyesében, amely többek között Beethoven kvartettestjeit játszotta el egy szűk baráti kör számára. Mindez rímelt Reményi és Liszt említett 1864-es római tartózkodására, amikor a hegedűs és olasz társai 15 hangversenyt adtak az említett vonósnégyesekből a mester kérésére.

Hubay a parafrázis átdolgozása során annál is jobban eltért a saját mintájától, mint ahogyan Liszt a dal átírásakor tette. A három változat már méreteiben is látványosan különbözik egymástól: a Lenau-verset megzenésítő dal 126, a hegedűátírat 230, Hubay rapszódiaja 372 ütem terjedelmű, azaz mindkét új verzió az előző másfél-kétszerese lett. Az 1. ábrán a három változat felépítését látjuk: a bevezetést mindhárom esetben hét szakasz követi a vers hét versszakának megfelelően.

A 2. ábra a dal struktúráját mutatja az egyes versszakok narratív témáival, amelyek megjelennek a hegedűparafrázisban és a Hubay-féle rapszodiában is. Minden

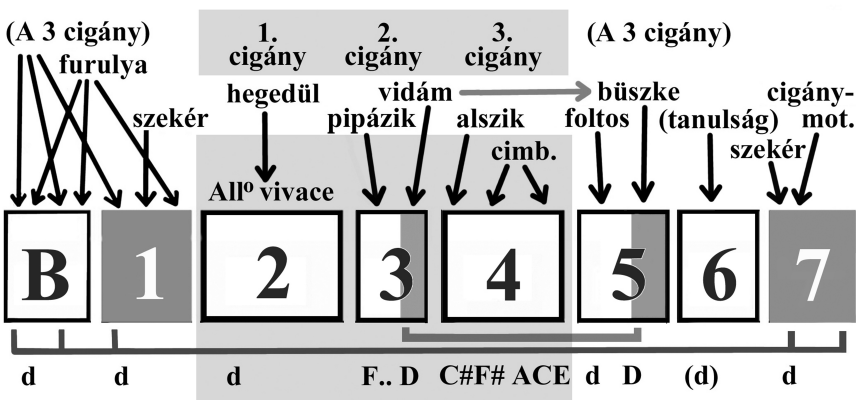
17 Erről írt a *Rádióélet* 1930. február 7-i cikkében.

18 Malou Haine könyvében az 1882. májusi estélyről a *Le Guide Musical* kritikái alapján úgy számol be, hogy a 12. rapszódiaát „Hubay átíratában” játszották, bár valójában közös rögtönzésről volt szó Joachim átírata nyomán. Haine: *Franz Servais et Franz Liszt. Une amitié filiale*. Liège 1995, 154. A Joachim-féle változatot korábban Táboorszky Nándor és Földváry Emília szalonjában adták elő Budapesten 1877-ben, ill. 1878-ban.



1. ábra. A *Die drei Zigeuner* három változatának szerkezete

strófa egy vagy két jellegzetes zenei karaktert hordoz a Lenau-vers képeinek megfelelőjeként. A bevezetésben és az első versszakban összesen háromszor halljuk a cigányskála kivágatából alkotott, ereszkedő cigánymotívumot (a-ról, d'-ről és az 1. strófa elején a'-ról), és szintén háromszor a gyors motívumismétlésekből álló furulyafigurákat. Az elbeszélő szekérének bizonytalan mozgását („míg kocsim a poros úton / ügyyel-bajjal haladt”, Kosztolányi Dezső fordítása)<sup>19</sup> a kíséret komplexenter ritmusa ábrázolja.



2. ábra. Liszt: *Die drei Zigeuner* – a dal szerkezete

A három központi (2–4.) strófa a hegedülő, a pipázó és az alvó cigány bemutatása. A hegedüléshez friss *Allegro vivace* táncmuzsika kapcsolódik, a 3. versszakban pedig a felszálló pipafüst hangfestő zenéje után D-dúr verbunkos szólal meg. Lenau versében itt a vidámság (Froh) a kulcsszó,<sup>20</sup> a liszti karakter inkább büszkeségként írha-

19 „Als mein Fuhrwerk mit müder Qual / Schlich durch sandige Heide”.

20 „Froh, als ob er vom Erdenrund / Nichts zum Glücke mehr brauche” (szabad fordításban: vidám, mintha a földkerekségen nem is kívánna többet a boldogsághoz).

tó le. Az alvó cigány a fára akasztotta cimbalmát, amelyet egy-egy szellőfuvallat szólaltat meg.<sup>21</sup> Az álomvilág a Cisz- és Fisz-dúr ütemekkel és a további szélfúttá modulációkkal hangnemi is eltávolodik a d tonalitástól, a hangszer említésével pedig természetesen megjelennek a kuruc kvartok és a zongorán a cimbalom-effektusok.

Az 5. szakasz második felében a vidám verbunkoszene tér vissza a dalban és a parafrázisban egyaránt, szintén a büszkeség (trotzig frei – dacosan szabad) kifejezőjeként. Itt és a 6. versszakban a költő a három cigányról foglalja össze a tanulságokat: háromszor mutatták meg, hogy ha foltos is a ruhájuk, fittyet hánynak a sorsnak, és az élet sötét oldalait *elfüstölik, átalusszák* és *kihegedülik*.<sup>22</sup> A 7. strófa zeneileg és tematikailag is az elsőre rímel: ismét háromszor halljuk az ereszkedő, bő szekundos cigánymotívumot, amint az elbeszélő egyre távolodva, hosszan nézi sötétbarna arcukat és fekete fürtös hajukat. A szekérszene ritmusa már csak a szinkópákra korlátozódik, és miután az énekszólam a skála hetedik fokán nyitva marad, a kíséret elhalóan tűnik el a mélyben.

Liszt nem egyszerűen az énekszólamot dolgozta át hegedűre, hanem az alkotóelemeket megőrizve teljesen újraosztotta a zenei anyagot. A bővítésekre szinte mindig a strófák végén került sor, Hubay pedig a rapszodiában mindezt további kommentárokkal látta el. Az ötödik versszakban elhagyott egy Liszt által betoldott szakaszt, a hatodikat lerövidítette, a kódát azonban a sokszorosára növelte.

A hegedűparafrázis a bevezetésben szinte pontosan követi a dal zenei anyagát, Hubay viszont egy négyütemes *fortissimo* zongorafüggönnyel, majd számos figurával bővítette a szakaszt, illetve a hegedűszólamot eleve zongorakísérettel és *pizzicato* helyett jól hallhatóan, *arco (molto espressivo)* indította (1. kotta). Amíg tehát Liszt a távolról közeledő főszereplő (talán az elbeszélő, aki tulajdonképpen a szerzővel azonos) fokozatos megérkezését ábrázolta, és elgondolkodó, meditáló karakterét vetítette előre, addig Hubay számára fontosabb volt a figyelem felkeltése, azaz a határozott, drámai kezdés által a koncertelőadás szituációjának megteremtése.

Jellegzetes különbségeket figyelhetünk meg az 1. strófa elején is, ahogy Hubay – hogy kitöltse az üresnek érzett helyeket – a zongoraszólamban előre hozta a szekér mozgását jelző, Lisztnél csak négy ütemmel később megjelenő zenei anyagot (2. kotta a 74. oldalon). A dallamot is plusz hangokkal egészítette ki, mintegy kommentálva a Liszt-féle kommentárt.

A dalhoz képest Liszt a hegedűváltozat 2. szakaszának közepén hozott új anyagot, egy táncos, *ti-ti tá, ti-ti tá* ritmikájú elemet (a 3. ábrán – a 75. oldalon – vízszintes csíkokkal jelöltem). Hubay ezen a helyen már modulációkkal is bővítette a zenét – egy olyan századfordulós, „szivárványos” tonális jegyében, amellyel eltávolodott Liszt stílusától. Ez a szakasz a rapszódia leggyengébb pillanata.

21 „Und der dritte behaglich schlief, / Und sein Zimbal am Baum hing, / Über die Saiten der Windhauch lief, / Über sein Herz ein Traum ging.” (Kosztolányi Dezső fordításában: „A harmadik lágyan aludt, / a cimbalma kint állt, / cimbalmán a szél futkosott, / szívében álom hintált.”)

22 A hatodik strófa: „Dreifach haben sie mir gezeigt, Wenn das Leben uns nachtet, / Wie mans ver-raucht, verschläft, vergeigt / Und es dreimal verachtet.” (Dsidá Jenő fordításában: „Megmutatták, hogy miként kell, / Ha rosszul megye dolgunk, / Hegedülnünk megvetéssel, / Füstölnünk, aludnunk.”)

(Liszt)

Langsam.  
pizzicato

Violine.

arco

*mf*

*pp*

*cresc ed accel.*

(Hubay)

Lento sostenuto

Violino

*f molto espr.*

Piano

*ff*

*mf*

*p*

*espressivo*

*sf*

1. kotta. A Liszt-parafrázis és a Liszt-Hubay rapszódia kezdete

Liszt hegedűváltozatában a drámaivá formált 5. strófa bővült ki a leginkább, mivel a komponista itt kétszeres méretben idézte vissza a 2. versszak hegedülő cigányának vidám tánczenéjét és az említett *ti-ti tá* ritmikájú anyagot. D-moll helyett a nápolyi esz-mollban szólal meg mindkettő, hogy annál nagyobb hatású legyen a D-dúr visszatérése a büszkeként jellemzett verbunkos szakasszal, *marziale* karakterben.

Különös, de Hubay éppen ezt a *marziale* zenét nem hozta vissza az 5. strófa végén (4. ábra a 75. oldalon). Mindkét esz-moll szakaszt nagy méretűre bővítette, majd a diadalmas visszatérést előkészítő ütemek után előreugrott a 6. strófa unisono ereszkedő cigányskálájára. Az augmentált értékekben leírt négy ütemet követően pedig továbblépett a 7. versszak zenéjére.

Amíg a dal a mélyben, a parafrázis pedig a magasban elhaló hangokkal ér véget, addig a rapszódia végére Hubay óriási kódát komponált a 19. század végi hegedűvirtuózok stílusában, diadalmas befejezéssel. Liszt talán ugyanígy tett volna fiatalkori operaparafrázisai és rapszódiai idején, később azonban, amikor visszavo-



(Liszt)

(Hubay)

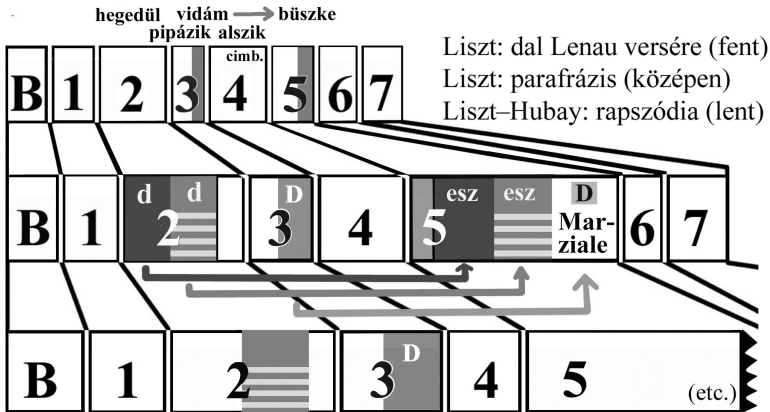
25 *Un poco più vivo* *f* *molto espressivo*

30

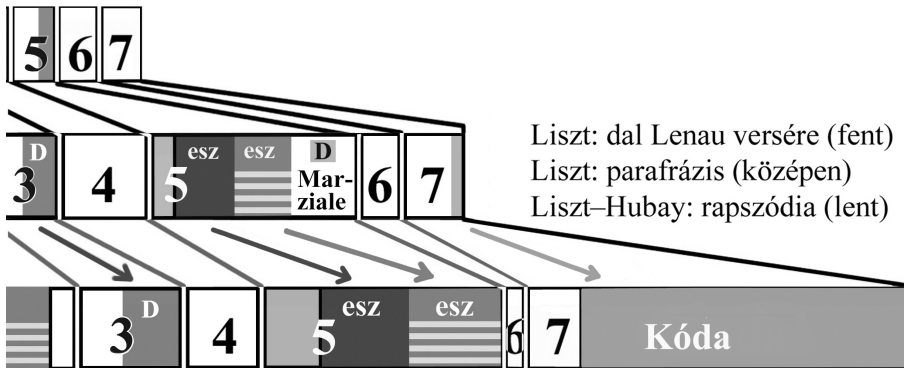
2. kotta. A parafrázis és a rapszódia 1. strófájának kezdete

nult a rendszeres koncertezésről, még kevésbé volt fontos számára a közönség tapsának elnyerése. Már a h-moll szonáta esetében megtette, hogy az eredeti fortissimo befejezés helyett a második tétel lírai (nézetem szerint is az „örök asszonyi”-t szimbolizáló) Fisz-dúr zenéjét idézte vissza, és ezzel a mű értelmezésében további magyarázatokra adott lehetőséget. Még tisztelői és támogatói is szívesebben látták volna benne továbbra is a nagy virtuózt, holott ő mindig is többre vágyott ennél. Fiatal korától különösen érzékeny volt a misztika, a vallásos jellegű meditációk, a természeti szépségek, a társművészetek kifejezőmódjai és általában véve a legkülönbözőbb eszmék és gondolatok iránt, és legfőbb törekvései közé tartozott, hogy ezek hatását zeneileg is megfogalmazza.





3. ábra



4. ábra

Liszt a három cigányt – különösen a hegedűs mesterműben – nem a romantikus idill jegyében, hanem a realitáshoz közelítve ábrázolta. Zenéje Lenau költeményénél is sokrétűbb és elmélyültebb. Szereplői hitelesen tudnak vigadni, álmodozni és büszkék lenni, mindez azonban a korabeli vizuális ábrázolásokhoz – például Pongrácz Ferenc, Franz Kollarz vagy Alois Schönn alkotásaihoz<sup>23</sup> – képest egy sokkal ridegebb, ám hitelesebb valóság kereteibe illesztve jelenik meg. Hubay ezzel szemben, egy rég letűnt korszak tanújaként, megpróbálkozott azzal, hogy életre keltse a virtuózok és a Liszt-rapszódiaik világát. Átdolgozását ő maga mutatta be

23 Lenau versét Pongrácz 1836-os idealizált, *A három cigány* című olajfestménye ihlette (Magyar Nemzeti Múzeum), melynek nyomán számos hasonló zsánerkép született. Kollarz színezett litográfiája, a *Zenélő cigányok* az 1850-es években készült. Lenau versét illusztrálta Schönn színezett litográfiája, amely 1859-ben jelent meg az Osztrák Műegylet kiadásában. Ld. Eckhardt Mária: *Liszt és a társművészetek. Emlékkiállítás Liszt Ferenc születésének 200. évfordulóján / Liszt and the Arts. Memorial exhibition on the 200th anniversary of Ferenc Liszt's Birth*. Kiállítási katalógus, szerk. Gombos László. Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet 2012, 91.

1930. február 3-án a Magyar Rádió stúdiójában, a közép-európai műsorcsere-sorozat nemzetközi adásában; az Operaház tagjaiból összeállított zenekart Berg Ottó vezényelte. Hamarosan az ajánlás címzettje, Szigeti József is többször előadta Európában és Amerikában (Clevelandban Artur Rodziński, Philadelphiában és Minneapolisban Ormándy Jenő vezényletével), és néhány éven belül játszott a többek között Zathureczky Ede, Christa Richter, Barabás Lídia, Bardócz Margit, Szentgyörgyi László és Virovai Róbert is. A II. világháború alatt azonban eltűnt a koncertrepertoárról. Bár Carroll Glenn amerikai hegedűművész mint kuriózumot 1973-ban lemezre vette a Westfälisches Sinfonieorchesterrel,<sup>24</sup> a mű továbbra is ismeretlen maradt, és ezen Szecsődi Ferenc és Kassai István negyedszázaddal későbbi CD-felvétele sem sokat változtatott.<sup>25</sup> Az elmúlt évtizedekben inkább a Reményinek ajánlott eredeti parafrázis került valamelyest az érdeklődés homlokterébe a Liszt hegedű-zongora darabokat bemutató lemezalbumoknak köszönhetően.<sup>26</sup>

Hubay 1929 őszen, a soproni zeneünnepre készülve sikeresen öltöztette csillogó köntösbe a mester visszafogott eszközökkel élő, elfeledett alkotását, nem törődve azzal, hogy Liszt a komponálás idején túllépett már a szemet és fület kápráztató rapszodiák stílusán. A sors játéka, hogy nem sokkal azután, hogy a mű ismét hozzáférhetővé vált, a virtuózok hőskora utolsó tanúinak távozásával az általuk képviselt világ is semmivé lett. Hubay darabja ennek ellenére is érdekes színpontot jelent a magyar zene palettáján, három kiváló előadóművész, három tiszteletbeli zenei cigány kölcsönös inspirációjának emlékeként.

---

24 Vezényel Siegfried Landau, Turnabaut TV-S 34541 (Vox Productions), 1973.

25 Jenő Hubay: *Works for Violin and Piano* (Complete), vol. 13. Hungaroton Classic HCD 32582, 2009.

26 Liszt: *Works for Violin and Piano* címmel: Rachel Barton, Thomas Labe, Dorian DOR90251, 1997; Kelen Barnabás, Bogányi Gergely, Hungaroton Classic HCD 31879-80, 2000; Friedemann Eichhorn, Rolfe-Deiter Arens, Hänssler HAEN98588, 2009; Voytek Proniewicz, Wojciech Waleczek, Naxos 8573145, 2014; *Works for Piano and Violin* címmel: Jura Margulis, Alissa Margulis, Oehms OC403, 2011; valamint *Franz Liszt and the Violin*. Thomas Albertus Irnberger, Edoardo Torbianelli (fortepiano), Gramola GRAM98932, 2012.

---

# ABSTRACT

---

LÁSZLÓ GOMBOS

DIE DREI ZIGEUNER

---

*A Paraphrase by Liszt, Reményi and Hubay*

In preparation for the Liszt commemorations in Sopron in October 1929, Jenő Hubay was looking for a new piece, and among his sheet music he noticed a forgotten Liszt work: *Die drei Zigeuner... Paraphrase für Violine und Pianoforte*. The master wrote it in 1864 for Ede Reményi for violin and piano based on his own song of the same title. It was known by Hubay and his contemporaries that Reményi himself ('gypsy among virtuosos') never played the piece.

It is strange that the violin transcription remained essentially unknown even after its publication in 1896 by Kahnt in Leipzig. It was not included in the concert repertoire, nor was its score in music shops and libraries (Hubay received a publisher's complimentary copy). Hubay saw the explanation in the fact that the violin part was not instrumental enough, which is why he, who had played and improvised with Liszt several times and was well-acquainted with Reményi's playing style, created a virtuoso 'concert version' from the piece.

He orchestrated the accompaniment and had it published under the title *Ungarische Rhapsodie* by Universal Edition, dedicating the solo part to József Szigeti. The article seeks to answer how the song became a paraphrase and the paraphrase a rhapsody, a souvenir of the collaboration and mutual inspiration of three outstanding performers, these 'drei Zigeuner'.

---

László Gombos, born in 1967, graduated from the Franz Liszt Academy of Music in Budapest in 1990 (as a choral conductor) and in 1995 (in musicology); in 1995–98 he took part in the musicological PhD programme of the Liszt Academy (Liszt University of Music). He taught music history at the University of Debrecen from 1998 to 2002, and from 1995 to 2019 at the Béla Bartók Conservatory in Budapest. Since 1994 he has been a member of the research staff at the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences (20<sup>th</sup> century department, from 2002 at the Ernő Dohnányi Archives and since 2008 at the Museum of Music History). His main area of interest is Hungarian music of the nineteenth and twentieth centuries. Next to his editorial work and writing books and articles he has mounted more than 30 exhibitions all over Europe (Budapest, Ferrara, Lausanne, Geneva, Berlin, Bruxelles, Rome, Moscow etc.), and organized hundreds of concerts as well. He is vice president of the Jenő Hubay Society, and president of the Jenő Hubay Foundation and the Budapest branch of the Hungarian Liszt Society.

Belinszky Anna

## FANTÁZIA ÉS KREATIVITÁS\*

*Kreisler-jegyek Brahms fiatalkori műveiben*

Ön nem szabadulhat meg a „Kreis”, a „kör” szótól, és adja az ég, hogy rögtön arra gondoljon: milyen csodálatos körökben mozog egész létünk, s ki sem törhetünk belőlük, bármint is legyünk. Ezekben a körökben köröz Kreisler, és bizony meglehet, hogy gyakran belefárad a szent vitustánc ugrándozásaiba, ama sötét, kifürkészhetetlen hatalommal perlekedve, mely körülírja e köröket, s e tánra kényszeríti őt, s ilyenkor a szabadba vágyik tán jobban is, mint ahogy az amúgy is gyöngé alkatú gyomrának megfelel.<sup>1</sup>

E. T. A. Hoffmann Kreisler-figurája az író *Murr kandúr életszemlélete, valamint Johannes Kreisler karmester töredékes életrajza* (a továbbiakban: *Murr kandúr*) című regényében meséli el ebben a formában nevének jelentését. Kreisler Hoffmann értekező és szépirodalmi szövegeinek rendkívül komplex szereplője, a romantika ironikus és önironikus művészalakjának prototípusa. Figuráját tovább árnyalja, hogy rendszeresen szolgált egyfajta *alteregó*ként Hoffmann számára, aki rajta keresztül mutathatta be saját zenei gondolkodását, és reflektálhatott a kor közízlésére, zenefelfogására. Gyakran írta alá Kreislerként az *Allgemeine Musikalische Zeitung*ban megjelent zenei írásait is.

Brahms egyértelműen utalt E. T. A. Hoffmann irodalmi alakjára, mikor az 1850-es évek elején több művét is Johannes Kreislerként szignálta.<sup>2</sup> Barátaival, köztük Clara Schumann-nal, Joachim Józseffel és Julius Otto Grimm-mel való levélváltása is arról tanúskodik, hogy erősen azonosult Kreislerrel és rajta keresztül

\* A tanulmány az Innovációs és Technológiai Minisztérium ÚNKP-20-3 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült.

1 E. T. A. Hoffmann: *Murr kandúr életszemlélete, valamint Kreisler karmester töredékes életrajza*. Ford. Szabó Ede. Budapest: Cataphilus Könyvkiadó, 2008, 69.

2 Brahms Kreislerként aláírt műveinek adatolásához a McCorkle-féle műjegyzéket használtam. Margit L. McCorkle: *Johannes Brahms. Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis*. München: G. Henle, 1984. A továbbiakban az ebben található keletkezési információkat és Brahms Kreisler-kézjegyével kapcsolatos utalásokat tekintem irányadónak.

bizonyos, a német romantikára jellemző művészi, esztétikai elvekkel.<sup>3</sup> A fantázia, a művészi önfelfedezés, a kreativitás, a kifejezés korlátaival való játék, a rögtönzés, a vázlatosság, a töredékesség vagy akár az ellenponttal való kísérletezés mind visszatérő elemek Hoffmann írásaiban, és közülük több is fontos szerephez jut Brahms fiatalkori műveiben.

Tanulmányomban arra keresek választ, mi motiválhatta Brahms Kreislerrel való azonosulását, és milyen zenei jellegzetességek köthetők ehhez a Kreisler-karakterhez a zeneszerző fiatalkori műveiben. Felsorakoztatom azokat a műveket, melyeket Brahms Kreislerként szignált, majd az életrajzi kontextust is ismertetve, bemutatok a barátaival folytatott levelezéséből néhány részletet, melyek hozzájárulnak a Brahms-Kreisler kép megértéséhez. A Kreisler által megtestesített romantikus zenefelfogás jellegzetességeit a *Murr kandúrból*, valamint a *Kreisleriana*-sorozat novelláiból vett hoffmanni szövegekkel illusztrálom. Brahms fiatalkori műveinek Kreisler-jegyeit három mű elemzésével vizsgálom: az Op. 1-es C-dúr szonáta variációs lassútételéből, az Op. 9-es Schumann-variációk egyes darabjaiból, valamint az Op. 8-as H-dúr zongoratrió *Adagio* tételéből mutatok be olyan részleteket, melyek jellegzetes kreisleri vonásokat hordoznak. A H-dúr trió eredeti, 1854-es *Adagiójának* Kreisler-jegyeit az újraírt, 1889-es mű vonatkozásában is értelmezem.

Brahms fennmaradt művei közül legkorábban Weber Rondójából készített átiratán fedezhetjük fel a Kreisler kézjegyet. A kompozíció, melynek kottáját a zeneszerző 1852 márciusára datálta, Kalbeck szerint még Brahms Marxsennel folytatott tanulmányainak idejéből eredeztethető.<sup>4</sup> A kéziratok tanúsága szerint Brahms első opusszámmal ellátott műveit is rendszeresen szignálta hasonlóképp, a művek nyilvánosságnak szánt, kiadott kottáin azonban már nem hagyta nyomát Kreislernek. A Kreisler nevet viselik kézíratos formájukban Brahms első, nyomtatásban is megjelent zongoraszonátái: az 1852 és 1853 tavasza között komponált Op. 1-es, Joachim Józsefnek ajánlott C-dúr szonáta kéziratán a „Joh. Kreisler jun.” aláírás szerepel, akárcsak az 1852. novemberre datált Op. 2-es fisz-moll szonátán, valamint az 1853. októberben befejezett f-moll szonátán (mindkettőn „Kreisler jun.” formában).

Az 1852 novembere és 1853 júniusa között írt Op. 3-as és az 1852 áprilisa és 1853 júliusa között keletkezett Op. 6-os dalok egyes kézíratos forrásain az ajánlás részeként olvashatjuk a Kreisler aláírást. Brahms Julius Otto Grimmnek címezve az Op. 3 dalok elé a „Seinem lieben Julius zur freundlichen Erinnerung. Der junge Kreisler” (Baráti emlékként az ő drága Juliusának. Az ifjú Kreisler), míg az Op. 6-os

3 Constantin Floros a *Brahms und Bruckner. Studien zur musikalischen Exegetik* című monográfiájában (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1980) részletesen foglalkozik a fiatal Brahms Kreislerrel való azonosulásával és ennek különböző értelmezési lehetőségeivel. Tanulmányomban kiemelten hivatkozom az ő munkájára, melyet igyekszem árnyalni és továbbgondolni. Floros munkája 2015-ben újabb fejezetekkel kibővített formában jelent meg angol fordításban, a továbbiakban erre a kiadásra hivatkozom: Constantin Floros: *Brahms and Bruckner as Artistic Antipodes. Studies in Musical Semantics*. Transl. Ernest Bernhardt-Kabisch. Frankfurt am Main: PL Academic Research, 2015.

4 Max Kalbeck: *Johannes Brahms*, I. Berlin: Deutsche Brahms Gesellschaft, 1904, 71–72.

sorozathoz a „Meinem lieben Julius zur Erinnerung an Kreisler jun.” (Drága Juliusomnak az ifjú Kreisler emlékére) sorokat illesztette. A dalok kiadott változatában már Bettina von Arnimnak (Op. 3), illetve Luise és Minna Japhának (Op. 6) szóló ajánlás szerepel. Az 1851. május és 1853. március között komponált Op. 7-es Hat dalból nem maradt fenn Brahms-kézirat, lehetséges azonban, hogy valaha ezekből is létezett olyan autográf, melyet Kreisler jegyzett.

Brahms első publikált kamaraművét, az Op. 8-as H-dúr zongoratriót is Kreislerként szignálta. Az utolsó partitúraoldalon a következőt olvashatjuk: „Hannover. Januar 54. Kreisler jun.”. A legkésőbbi darab, melyen feltűnik Kreisler neve, az Op. 9-es variációsorozat, melyet Brahms Schumann témájára komponált, Clara Schumann-nak ajánlva. Kreisler ezúttal egyes variációkat jegyez díszes Kr monogrammal a kapcsolódó kottaoldalakon.

Brahms opuszám nélküli művei között is találunk Kreisler-feliratút. A Schumann-nal és Albert Dietrichhel együttműködve, Joachimnak komponált F. A. E. szonáta is a Kreisler kézjegyet viseli: a Scherzo végén az autográfban ez olvasható: „Johs. Kreisler jr. / Düsseldorf / im October”. A zeneszerző Hoffmann *Fantáziadarabjainak* címével játszott, amikor készülő zongoragyakorlatai (51 zongoragyakorlat, WoO6) fölé a *Fantasiestücke in Callot's kühnster Manier* címet illesztette – erről ugyancsak egy Brahms kézírásával fennmaradt, feltehetően az 1850-es évek elejéről származó kottalap tanúskodik. „Callot legvakmerőbb modorában” – Jean Paul fogalmaz pontosan így, mikor a *Fantáziadarabok* első kötetéhez írt előszavát így zárja: „Önöknek és magamnak is azt kívánom, hogy mielőbb kézbe vehessük az ígért folytatást Callot vakmerő modorában.”<sup>5</sup> A *Fantáziadarabok* első kötetének első novellájában Hoffmann úgy jellemzi Callot-t, mint akinek „még a hétköznapi életből vett legközönségesebb témái is némi romantikus eredetiség sejtelmes fényében tűnnek fel, és a fantasztikusra hangolt lelkületet csodálatos módon szólítják meg”. Groteszk alakjai pedig „a komoly, mélyebbre hatoló néző előtt mindazon titkos jelzéseket leleplezik, melyeket eltakar a bizarr bolondéria fátyla”.<sup>6</sup>

Brahms 1854. június 19-i, Joachimnak írt levele őrzi a nyomát annak, hogy *Blätter aus dem Tagebuch eines Musikers* (Levelek egy zenész naplójából) címmel zongorasorozatot is tervezett, melyet Kreislerként adott volna közre („Herausgegeben vom jungen Kreisler”). Az első füzetben egy asz-moll Menüett, egy h-moll Scherzino, egy d-moll darab és egy h-moll Mendelssohn-hommage, míg a második füzetben az Op. 9-es variációk és többek között egy sarabande – valószínűsíthetően a WoO5 számot viselő két sarabande közül az egyik – szerepelt volna.<sup>7</sup> Brahms az alábbi aggályaival és magyarázatával vezette fel tervét Joachimnak:

5 Jean Paul előszava. In: E. T. A. Hoffmann: *Fantáziadarabok Callot modorában*, I. Ford. Horváth Géza. Budapest: Cataphilus Könyvkiadó, 2008, 11.

6 E. T. A. Hoffmann: „Jacques Callot”, uo, I., 14.

7 *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim*, I. Hrsg. Andreas Moser. Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1908 (Brahms Briefwechsel, V), 43. A Brahms által említett darabok azonosítását ld. McCorkle: i. m., 660.



Mit gondolsz? Nem azért kellene a daraboknak ezt az anonim címet viselniük, hogy joguk legyen rosszabbnak lenni, mint a korábbiaknak, hanem a vicc kedvéért és azért, mert alkalmi darabok. Az első füzet címeinek sorrendjében is bizonytalan vagyok. A variációk vajon nem túl kicsik és jelentéktelenek? Talán már nincs is szükség efféle gyerekességekre.<sup>8</sup>

Nem szerepel ugyanakkor Kreisler névjegye az Op. 4-es esz-moll Scherzón, a nyomtatásban megjelent Brahms-zongoraművek legkorábbi, 1851 novemberében komponált darabján. Brahms kézírásával a Scherzo metszőpéldánya maradt csak fenn, így elképzelhető, hogy létezett egy Kreislerként is aláírt eredeti kézirat. Valószínűbb azonban, hogy Brahms ekkor még nem azonosult Kreislerrel, vagy ha már formálódott is benne ez a karakter, nem érezte az azonosulást olyan erőteljesnek, hogy annak írásban is jelét adja. Később mélyítette el a kapcsolatát azokkal a barátaival is, Joachim Józseffel, Julius Otto Grimm-mel, majd a Schumann-házaspárral, akik közelségében ez a Kreisler-karakter és egyben Brahmsnak az azonosulás mögött formálódó művészegyénisége kibontakozhatott. Fontos ugyanakkor látnunk, hogy Brahms Kreislerrel való azonosulása jóval korábban kezdődött, mint hogy szorosra fűzte volna a barátságát Joachimmal (1853 májusában találkozott vele személyesen is Hannoverben),<sup>9</sup> megismerte volna Clara és Robert Schumann (1853 szeptemberében) vagy közeli barátságba került volna Grimm-mel (ugyancsak 1853 őszén).<sup>10</sup>

Kreisler idővel Brahms barátaival folytatott levelezéseinek és minden bizonynyal személyes kapcsolatuknak, beszélgetéseiknek is állandó szereplőjévé vált. A zeneszerző alkalmanként magára is hivatkozott Kreislerként, és Joachim és Grimm is többször szólították meg őt leveleikben vagy utaltak rá így a távollétében. Fennmaradt levelei között először 1853. június 29-i keltezéssel találhatunk példát arra, hogy Brahms Kreislerként írt magáról. Reményi Edével való turnéjának megpróbáltatásai közepette fogalmazott így Joachimnak:

Ha nem viselném a Kreisler nevet, most igencsak nyomós okom volna rá, hogy kissé kétségbeessek, elátkozzam a művészszeretetemet és lelkesedésemet, remeteként (szerzetesként?) visszavonuljak egy dolgozószoba magányába, és csendes elmélkedésbe merüljek (az alább leírt történekekről).<sup>11</sup>

---

8 „Ich dachte die Sachen unter folgendem Tittel herauszugeben. Was meinst Du dazu? Die Sachen sollten den anonymen Titel nicht tragen um schlechter sein zu dürfen als meine früheren, sondern nur des Witzes wegen und weil sie Gelegenheitstücke sind. Auch über die Reihenfolge und einzelnen Titel im ersten Heft bin ich unklar. Die Variationen sind wohl gar zu klein und unbedeutend? Man braucht eigentlich nicht mehr solche Kindereien”. *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim* 43.

9 Kalbeck: i. m., 74.

10 *Johannes Brahms im Briefwechsel mit J. O. Grimm*. Hrsg. Richard Barth. Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1908 (Brahms Briefwechsel, IV.), 20.

11 „Trübe ich nicht den Namen Kreisler, ich hätte jetzt vollwichtige Gründe, etwas Weniges zu verzagen, meine Kunstliebe u. meinen Enthusiasmus zu verwünschen u. mich als Eremit (Schreiber?) in die Einsamkeit (eines Bureaus) zurückzuziehen u. in stille Betrachtung (der zu copirenden Acten) zu versinken.” Brahms levele Joachim Józsefnek, 1853. június 29. In: *Briefe von und an Joseph Joachim*, I. Hrsg. Johannes Joachim und Andreas Moser. Berlin: Julius Bard, 1911, 64–65.

Levelének folytatásában kamarapartnerre, Reményi elviselhetetlenségéről ír, majd beszámol hamburgi hazatérésevel kapcsolatos erőteljes aggodalmáról. Úgy érzi, legalább két vagy három művét meg kellene jelentetnie ahhoz, hogy hazatérve kellő örömmel nézhessen a szülei szemébe. Joachimtól pedig azt várja, hogy járjon közben az érdekében: „Drága Joachim, Önt pedig arra szeretném kérni sürgősen, hogy a reményt, amelyet Göttingenben elültetett bennem, váltsa be, ahol csak lehetséges, és vezessen be engem a művészetbe.”<sup>12</sup>

A Kreislerrel való azonosulás Brahms levelében a művészlét reményével egyesül, mintha Kreisler alakja hordozná magában azt a hitet és erőt, amellyel Brahms felülemelkedhet a turné viszontagságain, az anyagi bizonytalanságon, és kitartóan törekedhet afelé, hogy zeneszerzőként szabadon érvényesüljön, és nevet szerezzen magának. Joachimtól mint friss művészsövetségesétől ehhez a küzdelemhez kér segítséget. Fontos motívum Brahms levelében a szüleivel való újratalálkozás és az ehhez fűződő elvárások képe is. Komoly tétje volt annak, hogy megfeleljen a szüleinek, különösen az apjának: bizonyítania kellett, hogy zeneszerzőként is megbecsülésre érdemes, és hogy pusztán a tisztességes polgári státusz érdekében nem kell lehorgonyoznia a zongorista- vagy a zenetanárszerepben.<sup>13</sup> Kreisler alakja ezt a vágyát is magában hordozhatta: maga mögött hagyni a polgári világ szürke, nyomasztó hétköznapiságát, belépni a művészetbe (ahogy Joachimnak is megfogalmazta) és átadni magát a szabad, alkotó, teremtő fantáziának.

Grimm Joachimnak írt 1854. március 9-i leveléből később már egy olyan Brahms-Kreisler<sup>14</sup> képe rajzolódik ki, aki szinte fürdőzik ebben a vágyott művészlétben. Grimm Brahms és Clara Schumann társaságából írt közös barátjuknak, hiányolva őt a zenés alkalmairól, melyeken Clara rendszeren megosztotta velük Schumann kéziratait. Grimm levelében egyszer csak szót kap Kreisler, bele-beleszólva a képzelte beszélgetésbe. Brahms-Kreisler többek között arra kéri Joachimot, küldje vissza neki Hamlet-nyitányának általa készített átíratát, hogy átnézhesse, majd eljátszhassa Clarával. Végül Grimm tollából egy rövid jellemzést – fantázia-töredéket – is olvashatunk róla:

Krösel itt ül a nyakamon, a Grafenbergre akar felmenni, ahol a hold fényénél akarunk fekdülni az erdőben. Tele van örülettel – mint egy düsseldorfi festőzseni, a lakását a legszébb freskókkal festette tele Callot modorában, azaz grimaszokkal és Madonna-arcokkal – hogy méltó látványban lehessen része, amíg dolgozik.<sup>15</sup>

12 „Sie aber, liebster Herr Joachim, möchte ich dringend bitten, die Hoffnung, die Sie mir in Göttingen machten, wo möglich zu erfüllen u. mich dadurch in's Künstlerleben einzuführen.” Uoort.

13 Brahms szüleivel való viszonyáról, a család társadalmi státuszáról, egzisztenciájáról, Brahms hamburgi éveiről és tanulmányairól Kurt Hofmann írt részletesen, kritikusan újraértékelve számos anekdotát és téves hiedelmet, amely sokáig meghatározta a Brahms fiatalkori éveiről szóló diskurzust. Ld. Kurt Hofmann: „Brahms the Hamburg musician 1833–1862”. In: *The Cambridge Companion to Brahms*. Ed. Michael Musgrave. Cambridge University Press, 1999, 3–30.

14 Többek között Julius Otto Grimm hivatkozik így többször Brahmásra, gyakran csak Br-Kr monogrammal.

15 „Krösel sitzt mir auf dem Nacken u. will auf den Grafenberg, wo wir bei Mondschein uns in den Wald legen wollen. Er steckt voll Tollheiten – als Düsseldorfer Malergenie hat er sich sein Appartement voll der schönsten Fresken in Callots Manier ausgemalt, d. h. lauter Fratzen u. Madonnen-

Brahms-Kreisler máskor ennél jóval szűkszavúbb híradásokban bukkan fel: például amikor Grimm Clara Schumann-nak számol be arról, hogyan telnek a távollétében Brahmsszal a napjaik,<sup>16</sup> vagy Albert Dietrichnek ír Brahms Fekete-erdőbeli utazásáról.<sup>17</sup> Clara Schumann-nak szóló leveleiben Joachim és Brahms is érintkezik Kreislerre, Clara azonban úgy tűnik, hogy nem szólította így Brahmst, és nem utalt rá így a levelezéseiben.

Nem csak ebben a legszűkebb baráti körben játszott azonban Brahms a Kreisler névvel. 1854. január 8-i levelét, melyet az f-moll zongoraszonáta kiadásának ügyében küldött Bartholf Senffnek, a következőképp írta alá: „Jean de Krösel-lejeune” (Irenäus herceg hívja így Kreisler *a Murr kandúrban*). A levélen ott találjuk Grimm fantáziadús aláírását is, aki csatlakozva a játékhoz „Secretarius und Plenipotentiarius des divino Giovanni Brahmino-Kröselino junior”-ként, az isteni, ifjú Johannes Brahms-Kreisler titkáraként és meghatalmazottjaként aposztrofálta magát.<sup>18</sup>

Brahms *Schatzkästlein des jungen Kreislers*, azaz Az ifjú Kreisler kincsesládája címmel látta el az 1850-es évek elején azokat a jegyzetfüzeteit, melyekbe számára fontos költők, írók, filozófusok és zeneszerzők, zenészek gondolatait sorakoztatta fel. Címválasztása jelzi, milyen szorosan hozzátartoztak a művészi, zeneszerzői identitásához az irodalmi élményei és tágabb értelemben az a romantikus fantáziavilág, amelybe a kincsesláda tartalma is betekintést ad. Brahms Kreislerrel való kimondott azonosulásával arról is bizonyoságot ad, hogy nemcsak olvasója vagy szemlélője kíván lenni ennek a fantáziavilágnak, de alakítója, aktív szereplője is. A *Schatzkästlein* részletei kaleidoszkópszerűen láttatják a Brahms számára fontos gondolatokat a zenéről, a művészet társadalomban elfoglalt helyéről, miközben esztétikai ideáljairól és művészi énjének alakulásáról is képet festenek.<sup>19</sup> Kalbeck megfogalmazásában: a bejegyzések kulcsok Brahms legbelső lényéhez.<sup>20</sup> Hasonló jelentéssel olvashatunk a kincsesládáról a *Kreisler töredékes életrajzában* is: „Nos! Johannes, azt hiszem, most elének tárod kora ifjúságodnak azt az emlékét, amely ma, mint mondtad, betölti egész lelkedet.” Így hangzik a Kreisler megismerni vá-

---

gesichter – um dabei würdige Anschauungen bei der Verrichtung zu haben.” Julius Otto Grimm levele Joachim Józsefnek (1854. március 9.). In: *Briefe von und an Joseph Joachim*, I., 181.

16 Julius Otto Grimm levele Clara Schumann-nak. In: Franz Ludwig: *Julius Otto Grimm. Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Spätromantik*. Bielefeld und Leipzig: Velhagen & Klasing, 1925, 51.

17 Julius Otto Grimm levele Albert Dietrichnek (1854. augusztus). In: Albert Dietrich: *Erinnerungen an Johannes Brahms in Briefen besonders aus seiner Jugendzeit*. Leipzig: Otto Wigand, 1898, 20.

18 Brahms levele Bartholf Senffnek (1854. január 8.). In: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Breitkopf & Härtel, Bartholf Senff, J. Rieter-Biedermann, C. F. Peters, E. W. Fritzsich und Robert Lienau*. Hrsg. Wilhelm Altmann. Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1920 (Brahms Briefwechsel, XIV.), 8.

19 Köszönettel tartozom Reuben Phillipsnek, aki megosztotta velem megjelenés előtt álló munkáját, melyben a *Schatzkästlein*-füzetek tartalmának elemzésén keresztül sokszempontúan tárgyalja a fiatal Brahms irodalommal való kapcsolatát és azokat a (gyakran egymással is ellentétes) művészi elveket, amelyek az összegyűjtött idézetekből kirajzolódnak. Reuben Phillips: „Between Hoffmann and Goethe. The Young Brahms as Reader”, *Journal of the Royal Musical Association* (megjelenés előtt).

20 Idézi: *The Brahms Notebooks. The Little Treasure Chest of the Young Kreisler*. Ed. Carl Krebs. Transl. Agnes Eisenberger. New York: Pendragon Press, 2003, ix.

gyó titkos tanácsos felszólítása, melyet Ábrahám mester nyomatékosít: „én is úgy vélem, Kreisler, hogy a mai túrhető hangulatában jobbat nem is tehetne; tárja föl a szívét, a lelkét, vagy aminek épp nevezi ezt a benső kincsesládáját, és szedjen elő belőle ezt-azt.”<sup>21</sup>

Brahms még Hamburgban nyitotta első *Schatzkästlein*-füzetét, melybe 1854. márciusban Düsseldorfban írhatta az utolsó bejegyzést. Rögtön ekkor új füzetet kezdett, melyet Jean Paul Robert Schumann számára különös jelentőséggel bíró regényéből, a *Flegeljahréből* (*Kamaszévekből*) vett hosszabb részletekkel nyitott meg. Schumann fontos szerepet játszhatott abban, hogy Brahms *Schöne Gedanken über Musik* címmel a zenéről szóló idézeteket szisztematikusan is rendszerezni kezdte (többek között kritikákról, a közönségről vagy formai kérdésekről szóló tematikus részekben) – a szigorú rendet azonban nem követte sokáig, és a zenei gondolatoknak dedikált füzetébe is a legkülönbözőbb forrásokból és témák mentén jegyezte fel azokat a gondolatokat, amelyek megragadták őt.<sup>22</sup> A Schumann-házban töltött idő alatt a zeneszerző elmerült az irodalmi művekben is, a *Schatzkästlein*-füzetekben szereplő bejegyzések jelentős részét Düsseldorfban írhatta. Az 1850-es évek első feléből négy hasonló füzetkét hagyott maga után, több mint hatszáz bejegyzéssel.<sup>23</sup> Tartalmukat 1909-ban Carl Krebs szerkesztette egybe és publikálta *Des jungen Kreislers Schatzkästlein. Aussprüche von Dichtern, Philosophen und Künstlern* címmel.<sup>24</sup>

Meglepőnek tűnhet, hogy a *Schatzkästlein* darabjai között mindössze két Hoffmann-idézet található (a 7-es és a 341-es bejegyzés, mindkettő a *Serapionsbrüder* gyűjteményben megjelent novellákból).<sup>25</sup> Ennek a gyakorlati oka azonban egyszerű lehet: Brahms saját gyűjteményében is ott voltak a számára fontos Hoffmann-kötetek, így azokhoz bármikor hozzáférhetett. Brahms könyvkatalógusának 1856. végi – 1857. eleji bejegyzései alapján Hoffmann két kötetét birtokolta biztosan: a *Fantáziadarabokat* és a *Murr kandúrt*.<sup>26</sup> Mindkét kötet többször felbukkan Clara Schumann-nal folytatott levelezésében is. Egy 1854. október 24-i levél arról is tanúskodik, hogy Brahms Clarának szerette volna ajándékozni a *Fantáziadarabok*

21 Hoffmann: *Murr kandúr*, 92.

22 *The Brahms Notebooks*, xv–xvi.

23 Kalbeck egy feljegyzése szerint Brahms a füzeteket halála előtt nem sokkal kézbe vette, és ekkor néhány új gondolatot is beillesztett a negyedik noteszbe. Idézi: George S. Bozarth: „Brahms’s Lieder Inventory of 1859–60 and Other Documents of His Life and Work”, *Fontes Artis Musicae* XXX/3. (1983), 108–109. Az 1890-es években is fontosak lehettek tehát Brahms számára az évtizedekkel korábban összegyűjtött idézetek, melyeken keresztül fiatalságához, Kreislerhez is újra közel kerülhetett.

24 Krebs közreadásában csak abban az esetben jelölte meg az íróján túl a pontos szövegforrását is, amennyiben azt Brahms is megtette. Előfordult továbbá az is, hogy önkényesen javította Brahms bejegyzéseit, melyeket pontatlannak ítélt. Virginia Hancock: „The Brahms Notebooks. The Little Treasure Chest of the Young Kreisler. Quotations from Poets, Philosophers, and Artists Gathered by Johannes Brahms”, *Music and Letters* LXXXVI/1. (2005), 149.

25 Brahms Clara Schumann-nak írt levele (1854. augusztus 21.) tanúskodik arról, hogy a *Serapionsbrüder* novelláit is jól ismerte. Ld. Berthold Litzmann (hrsg.): *Clara Schumann und Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853–1896*, I. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1927, 16.

26 Brahms könyvtár-katalógusának vonatkozó tételeit ld. Bozarth: i. m., 106.

egy másodpéldányát, amelyet otthonában talált.<sup>27</sup> Gyakran fel is olvasott Hoffmann műveiből Clarának, amiről Litzmann így számolt be: „E. T. A. Hoffmann művei [...] kimeríthetetlen és ösztönző tartalommal bírtak – a közös zenélés pedig a csüggedtség és aggodalom hosszú óráin is könnyebben átsegítette, mint korábban.”<sup>28</sup>

Az olvasás és a zenélés szorosan összekapcsolódtak: közös tevékenységként mindkettő az inspirációt, a bensőséges együttlétet, a vigasztalást, a gazdag képzelettel való játékot és a belső gondolatok, érzések megosztását szolgálta. A hoffmanni fantáziavilág Brahms egy Clarának írt, szenvedélyes hangú levelének zárásaként is kulcsszerepet kapott:

Hasonlít-e bármiben az Ön udvara a *Murr kandúr*belire? Egy Júlia van ott! A birodalom pedig olyan aprócska, hogy a herceg mind a négy falát látja az erkélyéről. De inkább ne akarjuk a két Júliát és Kreisler-t tovább hasonlítani, különben furcsa különbségekre lehetünk!<sup>29</sup>

Bár Clara udvarának név szerint is volt egy Júliája, az ekkor tízéves Julie Schumann, a házaspár harmadik lánya, Brahms fantáziája a két Júliáról és Kreisler-ről sokkal inkább szólhatott az ő Clarával való kapcsolatának különböző rétegeiről, a valóság és a vágyak, álmok világának egymásba fonódásáról.<sup>30</sup> Brahms számíthattott rá, hogy Clara képzeletében megelevenednek a hoffmanni világ szereplői, és talán ő is ábrándozhat a hasonlóságokról és a „furcsa különbségekről”. Hoffmann Júliája a *Murr kandúr*ban nem egyszerűen a szerelmet vagy az alkotásra inspiráló műzsát szimbolizálja – gyakran vele együtt, általa tapasztalja meg Kreisler a zenében való feloldódást, a zenei élmény eksztatikus hatását is. A közös, mélyen megélt zenei élmények és a zenei hangokon keresztül való összekapcsolódás pedig olyan alapeleme volt Brahms és Clara Schumann viszonyának, melynek hatása Brahms zenéjén is érezhető.<sup>31</sup> Művein keresztül Robert Schumann is inspirálta

27 A könyvet karácsonyi ajándékként öccsének vette 1853-ban, aki azt nyáron Brahmsnál hagyta – a zeneszerző szerint azért, mert még nem értette Hoffmann-t. Ld. Litzmann (hrsg.): *Clara Schumann und Johannes Brahms*, I., 25.

28 „Lektüre – E. T. A. Hoffmann, aus dem Brahms häufig vorlaß, bot unerschöpflichen und anregenden Stoff – und gemeinsames Musizieren halfen auch über Stunden der Verzagtheit und des Bangens leichter hinweg als bisher.” (1854. június). Berthold Litzmann (hrsg.): *Clara Schumann. Ein Künstlerleben nach Tagebüchern und Briefen*, II. Leipzig: Breitkopf und Härtel, <sup>6</sup>1920, 323.

29 „Hat denn Ihr Hof einige Ähnlichkeit mit dem in Kater Murr?: Eine Julia ist da! Und das Reich ist wohl so niedlich, daß der Fürst von seinem Balkon aus die vier Wände sehen kann. Aber wir wollen vor allem die zwei Julien und Kreisler nicht weiter vergleichen, sonst kommen merkwürdige Unterschiede!” Brahms levele Clara Schumann-nak (1855. június 26.). In: Litzmann (hrsg.): *Clara Schumann und Johannes Brahms*, I., 118.

30 Izgalmas egybeesés, hogy Brahms egy nappal azután osztotta meg Clarával a Júliáról és Kreisler-ről szóló fantáziáját, hogy egy levelében először váltott át a magázóról tegező formára. Clara már jó ideje tegezve írt Brahmsnak, amikor a zeneszerző 1855. június 25-i levelének elkészülését tegezve zárta sorait: „Nun, lebe wohl, liebe mich fort wie ich Dich immer und in alle Zeiten hinaus.” „Nos, Isten veled, szeress engem nagyon, ahogy én Téged mindig és minden időben.” Uott, 116.

31 Míg a rövid levélrészletben Júlia és Kreisler mellett a herceg tűnik fel harmadikként, úgy – Brahms nézőpontjából közelítve – Clarához fűződő kapcsolatában Schumann volt az, aki harmadikként, legalábbis →



Brahmsot ebben a zenei kapcsolatban – Brahms-Kreisler és a Schumann-házaspár összefonódásának legnyilvánvalóbb példája az Op. 9-es variációsorozat.<sup>32</sup>

Johannes Kreisler alakjában Brahms egy olyan művésztípusra talált, akinek a gondolataival, érzéseivel, vágyaival, művészi elveivel és zenefelfogásával erős rokonságot érezhetett. Az azonosulás eszközével szabadon átélhette mindazt, amit Hoffmann történeteiben Kreisler megélt, és önmagában is felfedezhette, megerősíthette mindazokat a tulajdonságokat, melyek a fantáziájában Kreislerhez hasonlóvá tették őt. Hoffmann szövegei Brahms számára fontos inspirációt jelentettek a művészi önfelfedezés útján, és olyan érzéseit, gondolatait tükrözhatték vissza költői formában, melyeket ő maga nem tudott szavakba önteni.

Brahms Kreislerrel való azonosulásának rétegeit különös érzékletességgel tárgyalja Constantin Floros a *Kreisleriana* második ciklusának utolsó darabjával, a *Johannes Kreisler mesterlevele* címet viselő novellával összefüggésben, melyben többszörösen tükröződni látja a fiatal Brahms vonásait és élményeit.<sup>33</sup> Hoffmann novellája három történeti sík egybefonódásából építkezik: 1.) a kerettörténetben Johannes Kreisler nyújtja át önmagának az inaskodásból való felszabadulást, továbblépést jelentő zeneszerzői mesterlevelet; 2.) egy belsőbb narratívában a fiatal Chrysostomus küzd és elmélkedik arról, milyen reménytelenül összeegyeztethetetlen a bensőjéből fakadó csodás, titokzatos zene és a tanult, konkrét hangokban rögzített komponálás; 3.) a novella magját adó „fantáziadarabban” pedig egy mennyei zenét játszó, idegen lantos álomszerű, kísérteties, borzongató története ölt testet. Az idegen és Chrysostomus éppúgy hasonmásai, *Doppelgänger*ei egymásnak, mint a mesterlevél két Kreislerének – mindannyian egyazon személy különböző alakjai, belső megnyilvánulásai. A novellát átszövik a zenéről szóló fantáziatöredékek: hangoktól és énekléstől zengő erdő, az idegen lantos kerubok és szeráfok mennyei hangjait idéző koncertje, a fülemülének a lélek belsejét átjáró, panaszos dallamai, Chrysostomus apjának nap mint nap énekelt megható dala, a legkülönlegesebb színben pompázó csodálatos mohák és füvek hangjai, a kisasszony gyönyörű éneke.

Brahms Kreisler figurájának számos további történetében, belső küzdelmében magára ismerhetett. Ezek közé tartozik a művek megsemmisítésének gondolatköre is. Kreisler tapasztalataiban az írás (a komponálás) gyakran jelenik meg a krea-

---

zenéjén keresztül, mindvégig jelen volt. Brahms Clarához való vonzalmát összetettebbé teszi, ahogyan az a Schumann zenéje iránti mély tisztelettel és a kettőjükkel való egyesülésről szóló fantáziával összefonódik. Erről a fantáziáról szól például 1854. október 24-én, Clarának írt levele: „Csakis azokról a csodás időkről álmodom és gondolkodom, amikor mindkettőjükkel élhetek, és úgy élem meg ezt az időt, mint amikor a legszebb tájra vezető úton járok.” „Ich träume und denke nur von der herrlichen Zeit, wo ich mit Ihnen beiden leben kann, ich lebe diese ganze Zeit aus, wie ich einen Weg gehe zum schönsten Land.” Uott, 25.

32 Sokoldalúan jelenik meg Brahmsnak a Schumann-házaspárhoz fűződő viszonya 1854-es H-dúr zongatriójának fináléjában is, melynek *távoli kedves*-allúziójával Brahms mindazokhoz a Schumann-művekhez kapcsolódott, melyekben ezt a személyes és mély jelentéssel bíró allúziót helyet kapott. A variációsorozathoz hasonlóan ezt a művét is Clarának ajánlotta. Bár sem a H-dúr trió kéziratán, sem a Breitkopf & Härtelnél megjelent kiadásán nem szerepel ajánlás, Brahms Schumann-nak írt 1855. január 30-i levelében bizonyosságot tett róla. Ld. uott, 69.

33 Floros: i. m., 115–121.



tivitást veszélyeztető, a kifejezést korlátok közé szorító erő képében, mintha a zeneszerző a hangok szilárd formába öntése által a művészet valódi lényegével fordulna szembe.<sup>34</sup> (Ugyanarról a félelemről van szó, amely az előbb idézett novella Chrysostomus-Kreislerében is megfogalmazódott.) Brahms, aki fiatalkori darabjainak jelentős részét megsemmisítette, az alábbival rokon Kreisler-jellemzésekkel ugyancsak azonosulhatott:

Johannest, akár ha örökkön hullámzó tengeren, benső látomásai és álmai ide-oda sodorták, és szemlátomást hiába kereste a partot, mely végre nyugodalmat és derűt adományozhatott volna neki, ami nélkül a művész képtelen alkotni bármit is. Így aztán barátainak nem is sikerült elérni, hogy lejegyezzen, avagy egy más, ténylegesen lejegyzett kompozíciót ne semmisítsen meg. Izgatott hangulatban néha éjszakánként komponált –, felverte szomszédságában lakó barátját, hogy a lehető legnagyobb lelkesedéssel eljátszson neki mindent, mit hihetetlen gyorsasággal lejegyzett – örömkönnyeget ontott a sikeredett mű fölött – a legboldogabb emberként magasztalta magát –, másnap azonban a pompás szerzemény a tűz martalékává vált.<sup>35</sup>

Brahms-Kreisler ugyanakkor közel sem csak tükörképe Hoffmann figurájának, a két Kreisler az életrajzi párhuzamoknál vagy művészi felfogásbeli hasonlóságoknál lényegesen komplexebben viszonyul egymáshoz. Brahms zenei és érzelmi élményeinek irodalmi kifejezését lelhettem meg Hoffmann szövegeiben, melyekben a látszólag aktuális világ és a nem kevésbé valóságosnak tűnő (gyakran kísérteties) fantáziavilág folyamatosan változó viszonyban van egymással. Kreisler elbeszéléseiben a zene a kulcs, mely képes átjárót nyitni e két világ között és elvezetni őt a földi szorongattatáson, sivárságon és a meghasonlottságon túlra, az igazabb világ, az álmok és a belső megnyugvás felé. Érzékletesen foglalja össze mindezt Kreisler a *Murr kandúrban* a tanácsosnéval beszélgetve:

Midőn szabadnak éreztem magamat, az a leírhatatlan nyugtalanság fogott el, amely kora ifjúságom óta oly gyakran sodort meghasonlásba. Nem a magasabb rendű életből fakadó vágy ez, melyről az a mély költő oly gyönyörűen mondja, hogy örökké tart, mert sohasem teljesül, nem ámit, nem csap be, csak épp be nem teljesül, hogy ki ne haljon belőlünk, nem... Vad, tébolyult vágy tör fel bennem gyakran valami után, amit szüntelen hajszában keresek saját magamon kívül, pedig a lelkemben rejlik; valami homályos titok ez, a legszentebb megnyugvás édenkertjéről szőtt kusza, rejtélyes álom, nevet még maga az álom sem adhat neki, csak sejtethi, és ez a sejtelem tantaluszi kínokkal gyötör. Ez az érzés már gyermekkoromban is oly sűrűn kerített hatalmába, hogy a legvidámabb játék kelles közepén otthagytam pajtásaimat, az erdőbe, a hegyre futottam, leborultam a földre, vigasztalanul sírtam és zokogtam, holott a fiúk közt én voltam a legbolondosabb, legcsintalanabb. Később megtanultam jobban uralkodni magamon, de el sem mondhatom, milyen gyötrelmes állapot volt, ha kedélyes, jóakarató barátaim derűs környezetében, valami műélvezet közben, sőt még azokban a pillanatokban is, amikor így vagy úgy a saját

34 Christine Lubkoll: *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*. Freiburg i. Br.: Rombach Verlag, 263. Idézi: Antonio Baldassarre: „Johannes Brahms und Johannes Kreisler. Creativity and Aesthetics of the Young Brahms Illustrated by the Piano Trio in B-Major Opus 8.”, *Acta musicologica*, LXXII/2 (2000), 155.

35 Hoffmann: *Fantáziadarabok Callot modorában*, I. Kreisleriana – bevezetés, 30.

hiúságom is lekötött – igen! –, ha ilyenkor hirtelen mindent nyomorúságosnak, értéktelennek, színtelennek, halottnak láttam, s vigasztalan sivatagban éreztem magamat. Csak egyetlenegy fényes angyal van, csak az ő hatalma győz a gonosz démonon. A muzsika szelleme ez, gyakorta bennem is diadalmasan támad fel, s hatalmas hangjától elnémul földi szorongattatásom minden fájdalma.<sup>36</sup>

A fenti szövegrészletet is átható végtelen vágyakozás gyakori motívuma Hoffmann zenéről szóló gondolatainak. A *Kreisleriana* I/2. darabjában, az *Ombra adorata* sorai között is felbukkan, egy olyan részletben, mely a körtáncsal a Kreisler nevében rejülő örök ciklikusságra is utal.

Mily végtelenül fenséges és csodálatos a zene, s mily kevéssé képes feltárni az ember mélységes titkait! – De vajon nem épp az ember kebelében lakozik-e, s tölti ki bensejét oly bájos jelenségekkel, hogy az ember minden érzékével feléjük fordul, s egy új, megdicsőült élet már idelent is kiszakítja a földi lét szorításából, nyomasztó kínjából? – Igen, isteni erő hatja át az embert, és gyermeki, jámbor lelkülettel átadván magát *annak*, mit gerjeszt benne a szellem, beszélni tud ama ismeretlen, romantikus szellembirodalom nyelvén, s miként az inas, aki fennhangon olvasott a mester varázskönyvében, bensejéből öntudatlanul előcsalogat minden káprázatos jelenséget, s azok ragyogó körtáncban végiglejtnek az életen, s mindazokat, kik képesek látni őket, végtelen, kimondhatatlan vágyakozással töltik el.<sup>37</sup>

A kimondhatatlan vágyakozás Hoffmann *Beethoven hangszeres zenéje* címet viselő *Kreisleriana*-darabjában is kifejeződik:

A zene az ember előtt egy ismeretlen birodalmat tár fel, egy olyan világot, amelynek semmilyen közös vonása sincs az őt körülvevő, külső, érzéki világgal, és amelyben minden határozott érzését hátrahagyhatja, hogy átadhassa magát egy kimondhatatlan vágyakozásnak.<sup>38</sup>

Brahms-Kreisler zenefelfogásában élénk szerepet játszott a romantikus fantáziavilág. Alkotói folyamataiban az irodalmi inspirációból születő dalok és a hangszeres darabok kölcsönösen gazdagították egymást. Élénken példázzák ezt a zeneszerző első kiadott zongoraszonátáinak *Andantéi*, melyeket George Bozarth egyenesen úgy aposztrofált és elemzett, mint amelyek Brahms romantikus költészetben való elmerülésének megnyilvánulásai.<sup>39</sup> A korai szonáták *Andante* tétéleiben a modellként szolgáló versek a formai struktúrát és a zene mélyebb tartalmát is meghatározták. A versbeli szituációk, a szavakban kifejezett érzelmek, hangulatok analógiái felfedezhetők Brahms zenéjében – a szöveg és a zene közötti kapcsolat éppúgy meghatározó,

36 Uő: *Murr kandúr*, 73–74.

37 Uő: *Fantáziadarabok Callot modorában*, I. „Ombra adorata” (*Kreisleriana* I/2), 40.

38 Uott, „Beethoven hangszeres zenéje” (*Kreisleriana* I/4), 51.

39 George S. Bozarth: „Brahms’s Lieder ohne Worte. The ‘Poetic’ Andantes of the Piano Sonatas”. In: *Brahms Studies. Analytical and Historical Perspectives*. Ed. George S. Bozarth. Oxford: Clarendon, 1990, 345–378.

mint egy dalban, még akkor is, ha a szavak nincsenek ott a zongorakottában.<sup>40</sup> Az Op. 1-es C-dúr és az Op. 5-ös f-moll zongoraszonátára egyaránt igaz, hogy Brahms elsőként a lassú tételüket komponálta meg, mintegy a teljes szonáták magjaként.<sup>41</sup> Ahogy 1853-ban barátja, Albert Dietrich beszámolt róla, a zeneszerző komponálás közben előszeretettel idézett fel magában népdalokat (azaz inkább népies dal-lamokat), melyekből aztán szinte spontán módon születtek meg a saját dallamai.<sup>42</sup>

Brahms nem volt még tizenkilenc éves, amikor 1852 áprilisában megírta *Andantéj*át, melyet a C-dúr zongoraszonáta részeként a szimbolikus Op. 1-es jelzés alatt 1853 karácsonya előtt nem sokkal publikált a Breitkopf & Härtel kiadónál. A teljes szonátát a zeneszerző 1853. december 17-én, a lipcsei Gewandhausban játszotta először nagyobb nyilvánosság előtt, privát eseményeken azonban már korábban is több fontos barátjával és pályatársával megismertette a művet vagy annak egyes tételeit. A kézírata vele volt 1853. tavaszi, Reményivel közös turnéján,<sup>43</sup> melynek alkalmával Liszt kezébe is kerülhetett Weimarban.<sup>44</sup> Brahms többször játszotta a szonátát Joachimnak, majd 1853 őszén a Schumann-házaspárnak Düsseldorfban – ezzel is inspirálva Schumannt és *Neue Bahnen* címmel megjelent profetikus írását. A C-dúr szonáta – a komponista további, vele közel egy időben megjelent zongoraműveivel együtt – kulcsszerepet játszott tehát a nyilvánosság elé lépő fiatal Brahms zeneszerzői imázsának formálásában.

Az Op. 1 *Andantéj*ának alapjául szolgáló dalt Brahms egy számára fontossá vált gyűjteményből, a Kretzschmer és Zuccalmaglio jegyezte *Deutsche Volkslieder* című antológia pseudo-népdalai közül választotta ki.<sup>45</sup> A „Verstohlen geht der Mond” („Lopva kel a hold”) kezdetű dalra (1. *faksimile a 90. oldalon*) Brahms önkényesen utalt Minneliedként, amikor a tétel elejére a „Nach einem altdeutschen Minneliede” feliratot illesztette. A trubadúrköltészet elképzelt hagyományához igazította a dal szerkezetét is, az eredeti dallamot AAB barformává alakítva (1. *kotta a 91. oldalon*). A költemény négyversszakos felosztását követve egy témabemutatásból és három variációból építette fel saját darabját, melyet – bezárva a kört – a téma nyitófrázisait visszhangzó epilógussal tett teljessé. Fantáziadús zenei megoldásokkal reflektált a szöveg költői mozzanataira; motívumaival, harmóniai és tonális eszközeivel is képes volt kiemelni a szöveg karakteres képeit vagy megtestesíteni a benne foglalt lelkiállapotokat. Az első versszak szövegét a kottába is beillesztette: „Verstohlen geht der Mond auf / Blau, blau Blümelein! / Durch Silberwölkchen führt sein Lauf / Blau, blau Blümelein / Rosen im Tal, Mädel im Saal – o schönste

40 Uott, 368.

41 McCorkle: i. m., 14.

42 Albert Dietrich: *Erinnerungen an Johannes Brahms*. Leipzig: Wigand, 1898, 3.

43 *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim*, I., 38.

44 William Mason: „Memories of a musical life”, *The Century Magazine* LX. (1900), 773. Idézi Katrin Eich az Op. 1-es zongoraszonáta Henle-féle kiadásának előszavában. Johannes Brahms: Klaviersonate C-dur, Opus 1 (*Johannes Brahms, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie III, Band 4). Hrsg. Katrin Eich. Kiel: G. Henle Verlag, 2016, IV.

45 „Verstohlen geht der Mond auf”. In: *Deutsche Volkslieder mit ihren Original-Weisen*, I. Hrsg. August Kretzschmer und Anton Wilhelm von Zuccalmaglio. Berlin: 1840, 56–57.

Niederreiniſch.

Vorsänger.

Der - ſtohlen geht der Mond auf,

Alle. Vorsänger.

Blau, blau Blüme - lein, durch Sil - ber - wöl - fchen

Alle.

führet ſein Lauf; Ro - ſen im Thal, Ad - del im Saal,

o ſchön - ſte Ro - ſa!

1. faksimile. „Verstohlen geht der Mond auf” (Kretzschmer és Zuccalmaglio Deutsche Volkslieder mit ihren Original-Weisen című gyűjteményéből)

Rosa!”<sup>46</sup> Ahogy az antológiában, úgy Brahmsnál is szerepel az előénekest kiemelő *Vorsänger vs. Alle* felosztás. Az eredeti szöveghez képest a második „Blau, blau Blümelein” sort Brahms maga toldotta be az első megszólalás mintájára – így teremtetve meg a barformában rejlő szimmetriát.

Az első versszak ezüst felhőkön át lopakodó holdjának képe bontakozik tovább a második versszakban, melyhez Brahms első variációja társul: az átható moll karakter, a finoman kopogtató tizenhatod-triolák, a sorok szabályos kereteit szét-fesztítő diszsonáns zárlatok (16., 25. ütem), a nápolyi kitérések (20., 24. ütem) teremtetik meg az éjszaka sejtelmes közegét. A harmadik versszakban a költő már arra kéri a holdat, ragyogjon át szerelme ablakán, és csábítsa el ragyogásával a szeretett lányt. A magasabb regiszterekkel való játék, a jobb kéz archaizáló arabeszkjei, a *ben cantando* szakasz B-dúrja (a 30. ütemtől), majd a ragyogás és a szerelem melegségét hozó Asz-dúr (a 42. ütemtől) mind kapcsolódnak az aktuális szövegso-rokhoz. A metrum és a sorok szerkezete is ebben a variációban a legszabadabb: a 2/4-es ütemek mellett Brahms 4/16-os és 3/16-os ütemeket is beilleszt a struktúrába. Végül az égi harmóniak után a *con grand espressione* feliratú utolsó variáció tiszta, ünnepélyes C-dúrjával mintha a földre érkeznének vissza. A szövegben egy-más mellett, a zenében szabad ellenponttal egymásba fonódva jelenik meg a két hűséges szív, majd a Brahms által betoldott második „Blau, blau Blümelein” sorra eső két ütem (63–64. ütem) Asz-dúrja vezet újra a vágyakozóbb, álomszerűbb va-lóságba. Egy izgatottabb rubato szakaszon át (69–71. ütem) érünk el az utójáték-hoz (72–85. ütem), melyben a C orgonapont felett mozgó akkordokkal fokozato-san lecsillapodik a zene. A nyitófrázist idéző hangfoszlányokkal valóban bezárul a kör, az álmokon és vágyakon át eljutunk a belső megnyugvásig.

46 Lopva kél fel a hold / Kék, kék kisvirág / Ezüstfelhőkön át vezet az útja / Kék, kék kisvirág / Rózsa a völgyben, leány a teremben – ő, legszebb rózsá!

**Andante**  
(Nach einem altdeutschen Minneliede)

(Vorsänger) *mf* Ver - stoh-len geht der Mond auf, blau, blau Blü-me - lein, durch Sil - ber-wölk-chen

6 *pp* (Alte) führt sein Lauf: blau, blau Blü-me-lein. Rosen im Tal, Mäd'el im Saal, o schön-ste Ro - sa!

1. kotta. Brahms: C-dúr zongoraszonáta, Op. 1, II. tétel, Andante (1–12. ütem)

A dalvariációk intimitását adja, hogy szinte énekelhetnénk is magunkban a versszakokat, olyan tisztán és követhetően van jelen a dal mindvégig a zongoraműben. Ahogy a versszakok egymásutánjával a versben is egyre inkább befelé – a természeti képekről az érzelmi képekre – kerül a fókusz, úgy válik a zene is egyre szabadabbá, szubjektívebbé. Először szorosan követi a dalt, majd egyre fantázia-dúsabban variálja, amíg az utójáték duettet idéző szövegei meg nem teremtik a lezárás elcsendesedő, lecsillapodó hangját. Ebben a duettben az elképzelt énekszövegek már nem kapcsolódnak szigorúan a dalhoz, frázisaik inkább valamiféle belső hangként foglalják magukba annak emlékét. Felfedezhető egyfajta ciklikusság, körkörösség abban, ahogy Brahms eltávolodik, elemelkedik a variáció alapját adó daltól, majd reflektívebb formában visszatér hozzá.

A zongoraszonáták költői *Andante* tételeiről szóló tanulmányában George Bozarth csak akkor utal Kreislerre, amikor Brahms zenéjének feltűnő kontrasztjait tárgyalja.<sup>47</sup> Úgy véli, az f-moll szonáta nyitószakasza jellegzetesen megtestesíti a Brahms-Kreisler személyiség kettős természetét, és ezt rögtön párhuzamba is állítja Schumann Eusebius és Florestan karaktereivel. A párhuzam kézenfekvő, Brahms Kreislerrel való azonosulása ugyanakkor nem érthető meg pusztán a személyiségen belül feltételezett konfliktusok, ellentmondások lenyomataként. Kreisler alakja Brahms számára a művészi önfelfedezésben és útkeresésben játszott elengedhetetlen szerepet, és ennek az útnak egy állomása volt az, ahogyan a schumann mintákból is inspirálódva maga is kísérletezett a Brahms-Kreisler kettőségben rejlő zenei lehetőségekkel.

Ennek a kísérletezésnek a nyilvánvaló példája Brahms Op. 9-es variációsorozata, melyet témaválasztása, ajánlása és időzítése is a Schumann-házaspárhoz való kötődésének egyik legszemélyesebb darabjává tesz.<sup>48</sup> A variációk alapja Schumann

47 Bozarth: *Brahms's Lieder ohne Worte*, 370.

48 Brahms ajánlása a kéziratban: „Frau Clara Schumann / in inniger Verehrung / von / J. B.” A címsor: „Kleine Variationen über ein Thema von Ihm. / Ihr zugeeignet.”

*Bunte Blätter* című, Op. 99-es ciklusának negyedik darabja, azaz első *Albumlapja*, amelyre Schumann 43. születésnapjára ajándékként korábban Clara is komponált saját variációkat. Brahms 1854 tavaszán és nyarán dolgozott a maga változatain, melyeket június 15-én ajándékozott Clarának, négy nappal annak fia, Felix születése után. Augusztus 12-én, Clara névnapján nyújtotta át neki a két utólag komponált variációt a rejtélyes „Rose und Heliotrop haben geduftet” felirat kíséretében. Clara variációi már a Breitkopf & Härtel nyomdánál voltak, mikor beajánlotta nekik Brahms darabját is – végül Brahms kérésére a két opus egy időben, 1854 novemberében jelent meg nyomtatásban.<sup>49</sup>

A 10. variáció különösen szép példája annak, ahogyan Brahms egyszerre kapcsolja össze magát a zenében Clara és Robert Schumann-nal. A variáció Schumann témájának basszusán alapul, melyet Brahms dallammá, felső szólamná emel, és melyhez tükröként igazítja a variáció basszusát. Meglepetésszerű zárásként, a variáció utolsó ütemeinek belső szólamaként (30–31. ütem, 2. kotta) Clara Op. 3-as *Romance variée* című darabjának elejét idézi (1–4. ütem). Ugyanazt a témát, amelyre Schumann is építette Op. 5-ös impromptuit 1833-ban. Clara 1854. szeptember 14-i naplóbejegyzése szerint értékelte Brahms gesztusát, és 1854. december 15-i levelében Schumann is konkrétan említette a 10. variáció lezárását: „Egy emlék, amelyről Clara írt nekem, talán a 14. oldalon, honnan is származik? egy dalból?”<sup>50</sup> Különös, hogy Schumann egy dalra emlékeztette a dallam, amelynek a levél írásakor már nem tudta felidézni magában pontosan a forrását:



2. kotta. Brahms: Variációk egy Schumann-témára, Op. 9, 10. variáció (29–33. ütem)

Brahms Schumann-változatai sok szempontból inkább nevezhetők egymással rokon karakterdarabok gyűjteményének, mint szigorúan szerkesztett variációsorozatnak. A tizenhat variáció színesen kavargó részletek egymásutánja, melyek a legváltozatosabb eszközökkel játszva fordítják ki önmagából a témát, és láttatják közelről annak meghatározó zenei momentumait. A sorozatban rendkívül gyakran és szeszélyesen váltják egymást az ütemmutatók, tempójelzések, és olykor rapszo-

49 A darab keletkezési körülményeiről ld. Margit L. McCorkle összefoglalóját a Henle-féle kiadás előszavában. *Johannes Brahms: Schumann-Variationen, Opus 9*. Hrsg. Margit L. McCorkle. G. Henle Verlag, 1987, IV–V.

50 „Eine Erinnerung, von der mir Clara schrieb, steht wohl S. 14, woraus ist sie? aus einem Lied?” Schumann levele Brahmsnak (1854. december 15.). In: Litzmann (hrsg.): *Clara Schumann und Johannes Brahms*, I., 53.



dikusan alakul az egyes variációk frázisainak terjedelme is: Schumann 24 ütemes témájához viszonyítva a legrövidebb Brahms-változat 11 ütemes, míg a leghosszabb 43 ütemen át tart. Ahogyan Brahmsról szóló nagy lélegzetű 1862-es cikk-sorozatában Adolf Schubring is hangsúlyozta, az Op. 9-es variációsorozat finom ellenpontos játéka és a téma legalapvetőbb paramétereinek „fantasztikus” manipulációja olyan jellegzetes eszközök, melyek nemcsak Brahms zeneszerzői felkészültségét, de Schumann hatását is jól mutatják.<sup>51</sup> A darab Schubring által is kiemelt fantasztikuma ugyanakkor olyasmis, ami Brahms Kreisler-karakteréhez is elválaszthatatlanul hozzátartozik.

A művet értékelve Schumann is kiemelte, hogy milyen egységesen kereknek érzi a variációsorozatot, és milyen gazdag fantáziával és mély művészettel kapcsolta össze Brahms az egyes darabokat, melyekben hol titokban, hol szenvedélyesen és bensőségesen tűnik fel az ismert téma.<sup>52</sup> Kreisler köreihez Schumann témájának újra és újra önmagukba záródó motívumai is kapcsolódnak: az *Albumlap* gyakorlatilag egy néhány hangos dallammagból és egy zárlati formulából nővi ki magát (3. kotta), melyek ismétlődnek, variálódnak, de soha nem távolodnak el igazán az origójuktól. Magából a témából is inkább következik a harmóniai játék és a karaktervariációk, mint a dallami vagy figuratív változatok lehetősége.



3. kotta. Brahms: Variációk egy Schumann-témára, Op. 9, téma (1–4. ütem)

A variációsorozat komponálása lehetőséget adott Brahmsnak a különböző zeneszerzési technikákkal való kísérletezésre, arra, hogy megtapasztalja, milyen szabadsággal nyúlhat a választott témájához, s milyen formában és milyen mértékben távolodhat el tőle. A kísérletezés a Brahms és Kreisler jegyezte variációknak éppúgy sajátja, felfedezhetők azonban szabályszerűségek abban, hogy a zeneszerző melyik karakterrel milyen technikákat társít szívesebben. A Brahms által jegyzett variációkban jobban érvényesül az *espressivo*, *dolce* vagy *cantabile* karakter, és csak ritkán hagyják el a *piano* tartományát. Kreisler variációi ezzel szemben a legszélesebb dinamikai skálákat járják be, gyakran – akár mint egy *perpetuum mobile* –

51 Adolf Schubring: „Schumanniana Nr. 8. Die Schumann'sche Schule. IV.: Johannes Brahms”, *Neue Zeitschrift für Musik* LVI/14. (1862. április 4.), 110–111. Idézi: Paul Berry: *Brahms Among Friends. Listening, Performance, and the Rhetoric of Allusion*. New York: Oxford University Press, 2014, 128.

52 „Wie das Ganze so einzig abrundet, wie man Sie kennt in dem reichsten phantastischen Glanze und wieder in tiefer Kunst, wie ich Sie noch nicht kannte, verbunden, die Thema hier und da auftauchend und sehr geheim, dann so leidenschaftlich und innig.” Schumann levele Brahmsnak (1854. november 27.). In: *Clara Schumann und Johannes Brahms*, I., 37.

etűdszerűek, szenvedélyesebbek, és sokszor töredékesek. Az ellenponttal való játék és a harmóniakezelés szabadsága mindkét karakternél megfigyelhető, akár csak a téma struktúrájától való eltérések. Elaine Sisman Brahms variációiról szóló tanulmányában egyenesen úgy értékeli, hogy Schumann-variációiban a zeneszerző minden más variációsorozatánál messzebbre távolodott el a téma struktúrájától.<sup>53</sup>

A variációkban mintha Brahms lenne az említett origó, és Kreisler az, aki a változataival messzebb merészkedik a megszokottól – szeszélyesebb, csapongóbb, szélsőségesebb. Brahms kimértebb, visszafogottabb, reflektívabb, olykor lemondóbb. Kifejezően szemlélteti kettejük kontrasztját a 8. és 9. variáció egymásutánja: a 8. változat minden korábbinál szorosabban idézi vissza a téma eredeti megszólalását, a dallamot hordozó tört akkordjaival és folyamatosan mozgó kíséretével a „dal szöveg nélkül” típusra emlékeztet. A 9. variáció feltűnően hasonló kontraszttal váltja a nyolcadikat, mint ahogy a *Bunte Blätter* sorozatban Schumann második, száguldó h-moll *Albumlapja* követi az elsőt (4. kotta). A Brahms-Kreisler-változat hangneme, ütemmutatója és (a többi variációtól eltérően, németül írt) *Schnell* felirata is egyezik Schumannéval, és Brahms egy Clarának írt levele is megerősíti, hogy variációja szándékosan rokona a Schumann-darabnak.<sup>54</sup> Kreisler variációjában a téma töredékesen, a gyors tizenhatod-triolák *marcato* hangjaiban tűnik csak fel, majd gyorsan elillan a záróütemek etűdszerű tükörmozgásában. A korábban említett zongoragyakorlatok analógiájára erre a Kreisler-variációra is érvényes lehet, hogy „Callot legvakmerőbb modorában” született.



4. kotta. Brahms: Variációk egy Schumann-témára, Op. 9, 9. variáció (1–4. ütem)

Constantin Floros a *Dauidsbündlertänze* darabjait segítségül hívva elemzi részletesen, milyen párhuzamok és hasonlóságok figyelhetők meg az Eusebius tollából származó darabok és az Op. 9-es sorozat Brahms jegyezte variációi, valamint Florestan darabjai és a Kreisler-variációk között.<sup>55</sup> Olvasatában Eusebius és „Brahms”

53 Elaine R. Sisman: „Brahms and the Variation Canon”, *19th-Century Music* XIV/2. (1990), 147. Brahms későbbi variációinak kontextusában elemzi az Op. 9-es darabot Hermann Danuser: „Aspekte einer Hommage-Komposition. Zu Brahms' Schumann-Variationen Op. 9”. In: *Brahms Analysen*. Ed. Friedhelm Krummacker und Wolfram Steinbeck. Kassel etc.: Bärenreiter, 1984 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, XXVIII), 91–106.

54 Brahms levele Clara Schumann-nak (1857. október 11.). In: Litzmann (hrsg.): *Brahms und Clara Schumann*, I., 204.

55 Floros: i. m., 132–139.

zenéit a mérsékelt tempók, a *pianók*, a *legatók*, a dalszerűség és a kifejező karakter kötik össze, míg Florestant és Kreislert a gyorsabb tempók, a szélesebb dinamikai paletta, a változatosabb ritmusok, a *staccatók* és a *sforzandók*. Lényeges különbség ugyanakkor, hogy míg Schumann a *Dauidsbündlertänze* összes darabját ellátta legalább az egyik karakter aláírásával, Brahms sorozatában maradtak olyan variációk, melyeket nem jegyez sem Brahms, sem Kreisler.

Floros szerint Brahms és Kreisler szélsőségesen különböző karaktereket, temperamentumot, mentalitást képviselnek. Brahms csendes, visszahúzódó, fegyelmezett, míg Kreisler impulzív, ingerlékeny, szenvedélyes, kontrollálhatatlan és kiszámíthatatlan. Brahmsot a *Johannes Kreisler mesterlevele* novellában szereplő Chrysostomushoz hasonlítja, míg Kreislert ahhoz, ahogyan Hoffmann a *Kreisleriana* előszavában jellemzi a különc művészt.<sup>56</sup> Floros konklúziója szerint Brahms az Op. 9-es variációkban két ellentétes figurát ábrázolt zeneileg, amelyekről azt gondolta, hogy saját ellentmondásos személyiségének kettős természetét testesítik meg. Az ellentétek hangsúlyozásán túl fontosnak tartom, hogy észrevegyük azt is, ami egymáshoz kapcsolja ezeket a figurákat. Ha gyakran különböző zenei eszközökkel is teszik, saját variációiban Brahms és Kreisler is éppúgy játszik a határokkal, keresi a kifejezés korlátait, szabadon és kreatívan viszonyul a témához. Összeköti őket fantáziájuk és az a tény, hogy mindketten épp olyan elválaszthatatlanok Brahms személyétől, ahogy az említett novellában Chrysostomus Kreislertől.

Az Op. 9-es variációsorozat kétségtelenül fontos szerepet játszott a nyilvánosság elé lépő fiatal Brahms önreprezentációjában. A zeneszerző aggodalmát tükrözi, hogy mikor 1854. június 19-én elküldte Joachimnak a variációkat, tartott tőle, hogy talán túl jelentéktelenek. Joachim június 27-i válaszában nem egyszerűen méltatta a darabot, de burkoltan, mégis nyilvánvalóan Beethoven kompozícióihoz hasonlította.<sup>57</sup> Brahms szeptember 23-án már azzal a megjegyzéssel küldte el a Breitkopf & Härtel kiadónak a kottát, hogy a variációsorozat eddigi legjobb darabja. Úgy gondolom, hogy a variációsorozatban Kreisler nem egyszerűen Brahms személyiségének kettősségeihez vagy a kettéhasadt személyiség Schumann-féle romantikus ideájához kapcsolódik. A Kreislerrel való azonosuláson keresztül Brahms szabadabban kísérletezhetett a variáció műfajával, és nagyobb fantáziával játszhatott saját és másoktól kölcsönzött zeneszerzői eszközeivel annak érdekében, hogy formálja és fejlessze önálló zeneszerzői hangját.

A korai zongoraszonáták *Andantéi*hoz hasonlóan a H-dúr trió lassú tételében is fontos szerephez jut egy dal, ezúttal Schubert Heine versére írt *Am Meer* (A tenger-nél) című darabja a *Schwanengesang* (Hattyúdalok) című sorozatból. Heine költeményében a szerelmesek könnyekkel teli elválása, a testet-lelket felemésztő bánat és a mindent átható vágyakozás jelenik meg a tenger árnyalataival összhangban.

56 Uott, 133.

57 Joachim levele Brahmsnak (1854. június 27.). In: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim*, I., 44-48.

Schubert dalában a nyugodt, himnikus szakaszok és a zaklatottabb, viharosabb részek váltakozásából bontakoznak ki a nap utolsó megcsillanó sugarai, az emelkedő köd és a hullámok képe.

Zongoratriójának lassú tételébe Brahms második témaként építette be az *Am Meer*-allúziót (5. kotta). Van valami álomszerű abban, ahogy H-dúrból E-dúrba vált a zene, és a zongora a két vonós hangszer *pizzicato* hangjaival kísérvé előhívja a dal témáját. Majd a cselló és a hegedű, átvéve a vezető szerepet, kifejező, *legato* játékba kezdenek – összefonódó szólamaik mintha a tenger hullámaint elevenítenék meg. Brahms zenéjének ez a szakasza párhuzamba állítható Schubert zongoratremlói-val – noha a hasonló nyitó gesztust követően (egy felfelé lépő kvint, majd egy lefelé lépő kisszekund) Brahms zenéje kötetlenebbül, szabadabban áramlik (a zongoraszólam sextoláival kísérvé). Ezt követően nyugvóponthoz érünk, a daltéma nyitó motívumának visszaidézésével. Az Op. 1-es zongoraszonáta *Andante* tételében tapasztalt szigorúbb keretekhez képest Brahms itt kevésbé tartja magát az eredeti Schubert-dal formájához, dallamához. A dalt inkább inspirációként használja saját dalszerű anyagának megkomponálásához – vissza-visszatér annak melodikus magjához, töredékeihez, akár egy belső hanghoz vagy emlékezhez.



5. kotta. Brahms: H-dúr zongoratrió, Op. 8 (1854), III. tétel, Adagio (32–36. ütem)

A dal felidézése a tételben utat nyit a fantáziának, és érzések, emlékek, asszociációk végtelen sorát indíthatja el. Mintha hasonló dalt hallanánk azokhoz a „csodálatos zengésű dalokhoz”, amelyeket a *Johannes Kreisler mesterlevele* című novellában az idegen kísért a lantján, vagy azokhoz a „lélek bensejét átjáró, panaszos dalmokhoz”, amelyeket a fülemüle énekelt. Ezek pedig előhívják az emléket annak a dalnak is, amelyet Chrysostomus apja énekelt nap mint nap, és amely „mindig olyan mélyen meghatotta, hogy kedvenc gyermekjátékairól megfeledkezve, legszívesebben csillogó könnyekkel a szemében egyre csak őt hallgatta”. Amikor Brahms a tétel végéhez közeledve visszatér a dal motívumának magjához, már csak a töredékeivel játszik – hasonló belső kényszerítő erővel ismételve őket, mint ami Chrysostomus végtelen vágyakozását is hajtotta, hogy apja dalát hallgassa újra és újra (6. kotta).

A daltémát Brahms *Adagió*jában egy méltóságteljes, mélyen érzelmes korálhoz hasonlítható első téma előzi meg, a tétel zenei alapja. Ez a korálszerű szakasz a dal allúziója után is visszatér, és rövidített variánsa zárja a teljes tételt. A variációs elemek fontos szerepet játszanak abban, ahogy Brahms egyre sűrűbbé szövi ezt az első témát, ahogy megosztja a dallamot a különböző hangszerek között, vagy

6. kotta. Brahms: H-dúr zongoratrió, Op. 8 (1854), III. tétel, Adagio (139–148. ütem)

ahogy a szólamok egymáshoz való viszonyával, akár ellenmozgásával játszik. A téma második megjelenésekor (58–82. ütem) kromatikusabbá válik, és tovább sűrítik a zongora szextolái, melyek az előző dalepizódból ismerősek. S keretbe foglalta a zenét, ugyanez a korálszerű anyag zárja a tételt; az utolsó ütemekben együtt mozog, egy egységet alkot mindhárom hangszer.

Az *Adagio* tételben feltűnő kontrasztként jelenik meg egy *Allegro* szakasz, melyet a daltémához hasonlóan ugyancsak áthat a hoffmanni értelemben vett fantasztikus karakter. Rapszodikus zenéje váratlan irányokba ágazik – Brahms a motívumismétlésekkel játszva hol töredékeket hagy maga után, hol azzal kísérletezik, hogyan alakíthatná diadalmas menetekké a kezében lévő zenei hangokat. Mintha Kreisler jutna itt szóhoz, és feszegetné a maga különc, szeszélyes módján a szabályokat.

első témacsoport	1–32. ütem
második témacsoport (dal-allúzió)	33–58. ütem
első témacsoport (variáns)	58–82. ütem
harmadik témacsoport ( <i>Allegro</i> )	82–139. ütem
második témacsoport (töredékek)	139–149. ütem
első témacsoport (variáns)	149–157. ütem

1. ábra. Brahms: H-dúr zongoratrió, Op. 8 (1854), III. tétel, Adagio (formai áttekintés)

Erre az *Allegro* szakaszra vezethető vissza, hogy a tételt Brahms korának kritikusai és a 20. század elemzői közül is sokan bélyegezték nemes egyszerűséggel formailag éretlennek, anélkül hogy értékelték volna képzeletgazdag karakterét. Eduard Hanslick Brahms közeli barátjaként és befolyásos zeneértőként is sérelmezte az *Adagio* kellemetlenségeit, melyeket „rapszodikus formájával” és „művi különbségeivel” hozott összefüggésbe. Az eredeti foglalkozását tekintve bíró, ugyanakkor elhivatott zenekritikusként is ismert Adolf Schubring hasonló ítéletet hozott nyilvánosságra, amikor Brahmsról szóló terjedelmes cikksorozatában úgy fogalmazott, hogy a túlradó főtéma mellett az *Adagio* két kontrasztáló epizódja is hozzájárul ahhoz, hogy a tétel nem kelt koherens összbenyomást, és nem formálódik valódi egységgé.<sup>58</sup>

Joggal feltételezhetjük, hogy Brahms emlékezett ezekre az ítéletekre, amikor 1889-ben, 35 évvel az eredeti mű befejezése után újrírta a H-dúr triót. Az *Adagio* ekkor hagyományosabb, háromrészes formát kapott, egyneműbbé, talán egységesebbé is vált:

első témacsoport	1–32. ütem
második témacsoport (új téma)	32–66. ütem
első témacsoport (variáns)	66–99. ütem

2. ábra. Brahms: H-dúr zongoratrió, Op. 8 (1889), III. tétel, *Adagio* (formai áttekintés)

Ezt az egységességet fejezte ki Hanslick is egy levelében, melyet az új trió 1890. februári próbája után írt Brahmsnak:

Az *Adagio* eleje szerencsére változatlan; az egész azonban csak most lett annyira egységes és magasztos, hogy méltó legyen e kezdéshez; nem szakítja meg egy „*Allegro*”.<sup>59</sup>

Az újrírt *Adagio* ugyanakkor sokat el is veszített fiatalkori gazdagságából, kreisleri fantáziájából: Brahms nemcsak a külön *Allegro* szakaszt távolította el a tételtől, de az *Am Meer*-allúziót is, melynek helyére új, melankolikus *cantilena* szakaszt komponált (7. kotta). A gisz-mollban induló epizódban először a csellóé a dallam, a zongora sokáig csak kíséretszerűen csatlakozik hozzá. Majd gazdag belső szólamával előtérbe kerül, és a hegedű és cselló motívumai lényegülnek felette kíséreté. Később a hegedű is bemutatja a *cantilena* témát, mielőtt visszaadja azt a csellónak.

58 „Das Adagio leidet in seinem Hauptthema wieder ein Mal an jener uns schon bekannten verduftenden Überschwänglichkeit; zwei Mittelsätze, ein milder und ein kräftigerer, bieten zwar festeren Anhalt, ihre Gegensätzlichkeit läßt es jedoch eben so wenig wie im ersten Satze zu einer rechten Einheit und zu einem Gesamteindrucke kommen.” (Az *Adagio* főtemája megint csak ugyanattól a számunkra már ismert párolgó érzelgősségtől szenved; a két közbülső tétel, egy lágy és egy erőteljesebb, bár fezszebb támaszt adnak, ellentmondásosságuk ugyanakkor épp olyan kevésbé teszi lehetővé, hogy létrejöjjön a valódi egység és az összhatás, akárcsak az első tételben.) Adolf Schubring: i. m., 110.

59 „Der Anfang des Adagio zum Glück unverändert; das Ganze aber jetzt erst so einheitlich und weihvoll, wie es diesem Anfang entspricht; keine Unterbrechung durch ein ‚Allegro‘.” Idézi: Julius Korngold: „Ein Brief Hanslicks an Brahms”, *Der Merkur* III. (1912), 57.



Töredezetten, motívumok körkörös, nyitó-záró ismételtetésével zárul ez a szakasz, emlékeztetve arra, ahogyan az eredeti, 1854-es tételben is darabjaira bomlott a dal-téma. Hasonló gesztusokkal jutunk vissza a korálszerű első téma újbóli megszólalásáig, mint a korai darabban. Brahms csak kisebb szólamvezetésbeli változtatásokat eszközölt ebben a korálszerű anyagban, melyet lényegében és hangvételében változatlanul hagyott. Az első téma visszatérését az újraírt műben már nem követi újabb epizód. A keretes szerkezet egy egyszerűbb, tömörebb változatban valósul meg.



7. kotta. Brahms: *H-dúr zongoratrió, Op. 8 (1889), III. tétel, Adagio (32–37. ütem)*

A H-dúr trió újraírásakor az 56 éves zeneszerző került szembe 21 éves önmagával, a fiatal Brahms-Kreislerrel. Brahms és Kreisler ellentétei ugyanakkor már az azonosulás időszakában is megmutatkoztak. Szokatlan nyíltsággal érzékelteti ezt a zeneszerző egy levele, melyet 1854. augusztus 15-én küldött Clara Schumann-nak, és melyben vívódásait így fejezte ki:

Gyakran veszekszem önmagammal, vagyis Kreisler és Brahms vitatkoznak. Általában mindegyiknek határozott véleménye van, és küzd is azért, hogy ezt érvényesítse. Ezúttal azonban mindketten egészen zavarba jöttek, egyikőjük sem tudta, mit akar, igencsak más volt nézni őket. Szinte könny szökött a szemembe.<sup>60</sup>

Kreisler az 1850-es évek közepére látszólag eltűnt Brahms életéből, nem szerepel sem kéziratain, sem leveleiben.<sup>61</sup> Számos további kérdést vet fel, hogyan élt benne mégis tovább a karaktere, fantáziája és kreativitása – az 1855 utáni időszak-tól fogva ezt már elsősorban zenéjén és a Kreisler-korszakban keletkezett műveivel való viszonyán keresztül érthetjük meg. További kutatások tárgya lehet annak a feltárása, hogy mennyiben értelmezhetjük Brahms Kreislerrel való azonosulását általános romantikus művészpózként, és mennyiben köthető ez specifikusan Hoffmann világához. Érdeemes volna a Brahms–Kreisler viszonyban rejlő ambivalenciát is újabb szempontokból vizsgálni és figyelmet fordítani arra, milyen formákban él tovább, és milyen új alakokban érhető tetten ez az ambivalencia Brahms későbbi műveiben.

60 „Ich habe oft Streit mit mir, das heißt, Kreisler und Brahms streiten sich. Aber sonst hat jeder seine entschiedene Meinung und ficht die durch. Diesmal jedoch waren sie beide ganz konfus, keiner wußte, was er wollte, höchst possierlich war’s anzusehen. Übrigens standen mir fast die Tränen in den Augen.” Brahms levele Clara Schumann-nak (1854. augusztus 15.). In: Litzmann (hrsg.): *Clara Schumann und Johannes Brahms*, I., 9.

61 Különös kivételként 1860. április 30-án tűnt fel újra Kreisler neve, amikor Brahms a hamburgi női kar alapszabályára a következő kézjegyet helyezte: „Johannes Kreisler jun. alias: Brahms.” Kalbeck: i. m., 426–428.

---

# ABSTRACT

---

ANNA BELINSZKY

## IMAGINATION AND CREATIVITY

---

### *Kreisler's Characters in Brahms's Early Pieces*

Brahms alluded obviously to the literary figure of E. T. A. Hoffmann when he signed several of his works as Johannes Kreisler in the early 1850s. His correspondence with friends, including Clara Schumann, Joseph Joachim and Julius Otto Grimm, also demonstrates his strong identification with Kreisler and, through him, with certain aesthetic principles of German Romanticism. Imagination, artistic self-discovery, creativity, playing with the limits of expression, improvisation, sketchiness, fragmentation and even contrapuntal experiments are all recurrent elements in Hoffmann's writings, and many of them play an important role in Brahms's early works.

In my study, I focus on possible reasons for Brahms's identification with Kreisler and seek to identify musical features that can be associated with Kreisler's characters in the composer's early pieces. After specifying the works that Brahms signed as Kreisler, I present some excerpts from his correspondence that contribute to our understanding of Brahms–Kreisler, giving an insight into their biographical context as well. I examine Kreislerian features in Brahms's early works by analysing 1) the Andante of the Piano Sonata in C major, op. 1; 2) Variations on a Theme by Robert Schumann, op. 9, and 3) the Adagio of the Piano Trio in B major, op. 8. I will also interpret Kreisler's characters in the original version of the B major Trio (1854) by comparing it to the recomposed piece (1889).

---

Anna Belinszky is a fourth-year PhD student in musicology at the Liszt Ferenc Academy of Music (Budapest, Hungary). Her research examines intersections of music, politics and aesthetics in the 19<sup>th</sup> century and specifically in the work of Johannes Brahms. She is a research assistant at the Liszt Academy where she holds classes on 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> century music history. Besides her PhD studies and teaching activities she works as a music journalist, editor and programme annotator for various Hungarian cultural institutions. She also has a master's degree in psychology.

Németh Zsombor

## „EGY BARTÓK-MŰ, MELY HAT ÉVIG VÁRT BUDAPESTI BEMUTATÓJÁRA”\*

*A 6. vonósnégyes első magyarországi előadása*

Bartók Béla hat vonósnégyese közül az első kettőnek a premierje egyszerre volt ős- és magyarországi bemutató. A következő három mű nyilvános keretek között külföldön csendült fel első alkalommal: a philadelphiai pályázatra beküldött 3., illetve az Elizabeth Sprague Coolidge mecénásnő alapítványának felkérésére írt 5. az Egyesült Államokban, a 4. kvartett pedig az Egyesült Királyságban. Ezeket az előadásokat a hazai bemutatók rendre 365 napon belül követték (lásd az 1. táblázatot a 102. oldalon).

Az 1939-ben keletkezett 6. vonósnégyes ősbemutatója 1941. január 20-án volt a New York-i Town Hallban a Kolisch Vonósnégyes előadásában. Az együttes, amelynek Bartók a művet ajánlotta, és amely 1940 szeptembere és 1941 szeptembere között kizárólagos előadási joggal rendelkezett felette,<sup>1</sup> jelenlegi ismereteink szerint 1945-ig mindössze további két hangversenyen szólaltatta meg.<sup>2</sup> 1942. április 15-én volt az európai bemutató Londonban a Laurance Turner Vonósnégyes közreműködésével.<sup>3</sup> Az első magyarországi előadásig ezután még több mint három év telt el. Tanulmányomban az itthoni bemutatóhoz vezető utat, magát a premiert és annak kontextusát ismertetem. Kitérek arra, hogy milyen keretek között zajlott le az első hazai előadás, és milyen volt a zenemű kritikai visszhangja; vizsgálom, hogy az előadóknak milyen kottaanyag állt a rendelkezésére; bemutatom, hogy miért csak 1945-ben került sor a magyarországi bemutatóra, illetve a magyarországi zenésszakma mit tudhatott Bartók utolsó vonósnégyeséről 1940 és 1945 között. Végül pedig választ adok arra, hogy a Waldbauer–Kerpely Vonósnégyes valójában hogyan oszlott fel.

\* A szerző a BTK Zenatudományi Intézet kutatója.

1 Bartók Béla levele Ralph Hawkes-nak, 1941. március 21., Paul Sacher Stiftung Basel (a továbbiakban: Ch-Bps), Bartók Péter gyűjteménye, BB-B&H.

2 1941. február 26-án Baltimore-ban, illetve 1944. március 19-én újból New Yorkban, ld. Tallián Tibor: *Bartók fogadtatása Amerikában 1940–1945*. Budapest: Zeneműkiadó, 1988, 247.

3 Ld. Ralph Hawkes levelét Bartókhhoz, 1942. április 17., Budapesti Bartók Archívum (a továbbiakban: H-Bbba), BAN 192/4/a-b (kiadása: *Documenta Bartókiana* 3. Szerk. Denijs Dille. Budapest: Akadémiai, 1968, 256–257.). A hangversenytermi előadást 1942. április 29-én egy rádióelőadás követte, ld. [szerző nélkül]: „Bartok” [!], *Radio Times* 969. (1942. április 26.–május 10.), 13.

No.	Keletkezés	Ősbemutató	Első magyarországi előadás
1. (BB 52)	1908–1909	1910. március 19., Budapest; Waldbauer–Kerpely Vonósnégyes	
2. (BB 75)	1914–1917	1918. március 3., Budapest; Waldbauer–Kerpely Vonósnégyes	
3. (BB 93)	1927	1928. december 30., Philadelphia; Mischakoff et al.	1929. március 20., Budapest; Waldbauer–Kerpely Vonósnégyes
4. (BB 95)	1928	1929. február 22., London; Waldbauer–Kerpely Vonósnégyes	1929. március 20., Budapest; Waldbauer–Kerpely Vonósnégyes
5. (BB 110)	1934	1935. április 8., Washington; Kolisch Vonósnégyes	1936. március 3., Budapest; Új Magyar Vonósnégyes
6. (BB 119)	1939	1941. január 20., New York; Kolisch Vonósnégyes	1945. július 28., Budapest; Waldbauer Vonósnégyes

1. táblázat. Bartók Béla vonósnégyeseinek keletkezési ideje, illetve ősbemutatójuk és első magyarországi előadásuk helye és időpontja

## Az első magyarországi előadás

Az utolsó kvartett nyilvános keretek között elsőként 1945. július 28-án csendült fel Budapesten, a Nemzeti Parasztpárt szervezésében megvalósult, a Dózsa György-szoboralap javára rendezett „Új magyar zeneművek” című zeneakadémiai hangversenyen.<sup>4</sup> Bartók kompozíciója mellett Lajtha László André Navarrának ajánlott kéttételes *Concert pour violoncelle et piano* (Op. 31, 1940) című darabja, illetve Veress Sándor Öt dala József Attila verseire (1945) szerepelt a műsoron. Bár e két mű ősbemutatóként hangzott el, az előadásáról a hangverseny recenzensei szinte nem is vettek tudomást.

A Bartók-mű bemutató előadását ellenben nem győzték üdvözölni. Elsősorban azt emelték ki, hogy a 6. vonósnégyesben úgy tudnak a korábbiakhoz képest erősebb és jelentősebb szerepet kapni az ifjúkori hangvételek visszaidézései, hogy a kompozíció mégis újszerűen hat. Tóth Dénes szerint Bartók utolsó kvartettje „annyi lázongás és öntépelődés után nagy nyugalmat áraszt, mint egy olyan ember vallo-

4 A koncert adatai megtalálhatók a BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum Koncertadatbázisában (<http://db.zti.hu/koncert>, utolsó megtekintés: 2021. január 15., a továbbiakban: MZA KAB): 1945.07.28., ID\_19619. A Dózsa György szoboralap javára adott hangversenyt a volt Ernst Múzeum helyiségeiben megrendezett kiállítás előzte meg, ld. [szerző nélk.]: „Miniszterelnök a Nemzeti Parasztpárt képzőművészeti kiállításán”, *Kossuth Népe* I/50. (1945. június 29.), 2.; illetve [szerző nélk.]: „Jugoszláv adomány Dózsa György szobrára”, *Szabad Vajdaság* II/165. (1945. július 21.), 2. Az első budapesti Dózsa-szobor felavatására azonban csak 1961-ben került sor: <http://urbface.com/budapest/dozsa-gyorgy-ter> (utolsó megtekintés: 2021. január 15.)

mása, aki találkozott a végtelenséggel, rátalált önmagára és megbékélt a világgal”,<sup>5</sup> mindezt Gaál Endre azzal egészítette ki, hogy a „rengeteg újszerű fordulat, sűrítés, szín, hang, gazdag invenció és nagyvonalú lelemény” ellenére „a szigorú bartóki ajk megnyihült”.<sup>6</sup> Jemnitz Sándor ezzel szemben a „formájára és tartalmára nézve ismét egészen új és meglepő” mű „bartókosságát” hangsúlyozta.<sup>7</sup> Péterfi István talán némi csalódottsággal jegyezte meg azt, hogy Bartók 6. vonósnégyese „nem lep meg merész kezdeményezésekkel”, azonban ő is hozzátette, hogy „azért igazi bartóki alkotás, olyan értelemben, hogy egész vonalvezetésén és minden tételen rajta van az ő őseredeti egyéniségének jellegzetes bélyege”.<sup>8</sup>

A beszámoló írói nem véletlenül említették az előadó együttest Waldbauer Vonósnégyesként. A hangversenyen ugyanis Kerpely Jenő egy sebészeti beavatkozás miatt nem tudott szerepelni, helyére Banda Ede ugrott be.<sup>9</sup> Bár a koncert recenziói szerint a mű két középső szolamát Szervánszky Péter és Ország Tivadar – a kvartett akkori hivatalos tagjai – szövegezték meg, a Tátrai Vilmosról szóló írásokban rendszeresen felbukkan az, hogy a bemutatón a második hegedű szolamát valójában a későbbi legendás koncertmester és primárius játszotta.<sup>10</sup> A felvetés nem alaptalan, mivel Tátrai legkésőbb 1944-től, de talán már 1942-től kezdve a hol katonai szolgálatot teljesítő, hol szóló hangszeres kötelezettségeinek eleget tevő Szervánszky állandó beugrója volt. A kvartettben való közreműködését azonban lehetetlen pontosan visszakövetni, mivel a műsorközléseken mindig az eredeti második hegedűs neve került feltüntetésre.<sup>11</sup> A hangversenyről azonban a *Képes Világ* is beszámolt, és az itt közölt fénykép egyértelműen bizonyítja, hogy a szekund szolamot Szervánszky játszotta.<sup>12</sup>

A zenei történeti írások eddig nem kerestek arra választ, hogy a magyarországi bemutató előadás számára tulajdonképpen milyen kottaanyag állt rendelkezésre.<sup>13</sup> Banda egy 1977-es és egy 2000-es interjújában elmondta, hogy Kodálynak volt egy „kéziratmásolata” a műről, és – a későbbi nyilatkozata szerint – Waldbauer magát Bandát kérte meg arra, hogy a Kodálytól származó partitúrából másoltassa ki a

5 (T.[óth] D.[énes]): „Bartók VI. vonósnégyesének a bemutatása”, *Kossuth Népe* I/76. (1945. július 31.), 4.

6 Gaál Endre: „Zeneéletünk nagy eseménye”, *Magyar Nemzet* I/75. (1945. augusztus 1.), 4.

7 J.[emnitz] S.[ándor]: „Bartók VI. vonósnégyese”, *Népszava* LXXIII/154. (1945. július 31.), 5. Ugyanazt ld. Jemnitz Sándor válogatott zenekritikái. Szerk. Lampert Vera. Budapest: Zeneműkiadó, 1973, 378–379.

8 p[éterfi]. i[stván].: „Bartók Béla VI. vonósnégyesének bemutatása”, *Szabadság* I/163. (1945. augusztus 4.), 4.

9 Theresa de Kerpely: *Of love and wars*. New York: Stein and Day, 1984, 311.

10 Ld. pl. Pándi Marianne: „Huszonöt éves a Tátrai-vonósnégyes”, *Magyar Zene* XII/4. (1971. december), 426–427., ide: 427.; Breuer János: „Érted haragszom...”. Tátrai Vilmos születésnapjára”, *Muzsika* XL/10. (1997. október), 3–7., ide: 5.

11 Bónis Ferenc: *Üzenetek a XX. századból*. Budapest: Püski, 2002, 208. Az első dokumentált alkalom, amikor Tátrai közreműködött a Waldbauer–Kerpely Vonósnégyesben, egy 1944. március 2-i miskolci hangverseny volt, ld. Gebauer Lajos István: „Waldbauer–Kerpely vonósnégyes hangversenye”, *Magyar Élet* VI/51. (1944. március 3.), 4.

12 [szerző nélkül.]: „Uj magyar zeneműveket [mutattak be]”. *Képes Világ* 1/12. (1945. augusztus 3.), 6.

13 Tallián Tibor azt feltételezte, hogy az előadáson a már megjelent szolamkottákból játszottak. Ld. Tallián Tibor: *Magyar képek. Fejezetek a magyar zeneélet és zeneszerzés történetéből, 1940–1956*. Budapest: Balassi, 2014, 113.

szólamokat.<sup>14</sup> Ez a partitúra-másolat – minden valószínűség szerint a Bartók hártypapírra írt tisztázataról készült egyik lichtpaus-levonat – jelenleg lappang, a magyarországi bemutatón használt szólamok azonban nemrég váratlanul előkerültek. Waldbauer Imre 1946-ban több Bartók-relikviát magával vitt az Egyesült Államokba, ezek közül azonban csak a fiatalkori zongoristás (BB 33) partitúramásolata és az abból kiírt szólamok kerültek a New Yorki Bartók Archívumba,<sup>15</sup> a többi dokumentum Waldbauer leszármazottainak tulajdonában maradt. Az egykoron Waldbauer Ivánnál lévő anyagok második felesége, Claudia MacDonald ajándékként 2013-ban kerültek a Budapesti Bartók Archívumba.<sup>16</sup> 2020 folyamán pedig – Laki Péter közvetítésével – az Archívum kapcsolatba került Waldbauer Iván korábbi házasságából származó leányával, Katherine-nel is, aki további forrásokat, többek között a szóban forgó szólamanyagot ajándékozta az Archívumnak.<sup>17</sup>

A 6. vonósnégyesnek a magyarországi bemutatón használt szólamkottáiba belapozva kétség sem férhet Banda azon állításához, miszerint a spartírozók egy autográfól készült másolatból dolgoztak. Bartók az autográfól legkésőbb 1940 februárjában készíthetett levonatokat – ezt a felvetést arra alapozom, hogy akkoriban küldte el a később metszőpéldányként szolgáló levonatot a kiadójának, és ennek, illetve a többi ismert lichtpaus-levonatnak az alaprétege megegyezik<sup>18</sup> –, tehát a Kodálnál lévő másolat sem tartalmazhatta azokat a változtatásokat, amelyeket Bartók 1941 februárjában, az ősbemutatót követően a második korrektúrafordulóban eszközölt.<sup>19</sup> Az autográf partitúrában helytelenül vagy kétértelműen lejegyzett részeket a magyarországi premier játékosai részben másként javították, mint Bartók: a II. tétel 94–95. ütemeit (melyek elé Bartók eredetileg tévesen 6/4-es ütemmutatót írt, miközben a bennük lévő ritmusértékek összértéke csak öt negyed) kiegészítették hat negyeddé,<sup>20</sup> továbbá a II. tétel végének textúráját<sup>21</sup> és az I. tétel

14 Raics István: „Banda Ede 60. születésnapjára”, *Muzsika* XX/4. (1977. április), 27.; Lindner András: „Élő legendák: Banda Ede (83 éves) gondokművész”, *Gramofon* V/4. (2000. április), 7–9., ide: 8.

15 Jelenleg Ch-Bps, Bartók Péter gyűjteménye, 7FSFC1 illetve 7PartsFC1.

16 Vikárius László: „Gyűjteménygondozás és kutatás a Bartók Archívumban”. In: *Zenatudományi Dolgozatok 1978–2012. 35 éves jubileumi kötet*. Budapest: MTA BTK Zenatudományi Intézet, 2014, 231–248., ide: 241. Az anyagot nyolc kék színű, római számmal ellátott dobozban helyezték el: H-Bbba, Waldbauer-hagyaték, I–VIII. doboz.

17 A dokumentumoknak e tanulmány írásakor még nem volt jelzetük.

18 A levonatok datálása Bartók Ernst Roth-hoz írt 1940. február 25-i levele nyomán, ld. Ch-Bps, Bartók Péter gyűjteménye, BB–B&H. A metszőpéldány helye jelenleg: Ch-Bps, Bartók Péter gyűjteménye, 79FSFC2. Ezenkívül még ismert Bartók saját levonata a Bartók Archívumban (H-Bbba, BAN 5660) és a Rudolf Kolischnak adott levonat, mely a Harvard Egyetem Houghton Könyvtárában maradt fenn (US-CAh, MS Mus 195, Box 131, folder 1594).

19 Ch-Bps, Bartók Péter gyűjteménye, 79FSFC3. A második korrektúra egyik jellegzetes változtatása, hogy Bartók elhagyta az 1. és második hegedű oktávjait a II. tétel 153–155. ütemében; a magyarországi bemutató szólamanyagában például még ez is oktávokkal szerepel.

20 Amint azt a második korrektúra alaprétege mutatja, a Boosey & Hawkes metszői is ugyanígy értelmezték ezt a helyet, mint Waldbauerék, de Bartók a korrektúrában jelezte, hogy maga a 6/4-es ütemmutató volt a hibás, és valójában ténylegesen 5/4-re gondolt.

21 A végleges változatban a 189–190. ütemben a második hegedű h' hangokat, miközben alatta a brácsa a–eisz'–a', a–e'–a' és a–disz'–a' akkordokat penget; eredetileg azonban a második hegedű a' hangjai



nyilvánvalóan túl rövid időtartamát is másképpen módosították, mint a mű szerzője az Egyesült Államokban.<sup>22</sup> A kötőíveket nem számítva a szólamanyag néhány apróbb önkényes módosítást is tartalmaz.<sup>23</sup>

## Az „önként betiltott remekmű”

Amikor Bartók 1940 októberében az Egyesült Államokba ment, több műve Magyarországon még nem hangzott el, ilyen volt a *Divertimento* (BB 118, 1939), a *Hegedűverseny* (BB 117, 1937–1938) és a *Kontrasztok* (BB 116, 1938). Az előbbi kettő első honi előadására már a háborús évek alatt sor került. Az 1940. június 11-én Bázalban bemutatott *Divertimento* 1941–1942 fordulóján gyors egymásutánban több alkalommal is felcsendült,<sup>24</sup> és ismertek budapesti előadások 1943-ból és 1944-ből is.<sup>25</sup> A zenemű partitúrája és szólamanyaga már 1940-ben – tehát Magyarország 2. világháborúba való belépése (1941. június 27.) előtt – kereskedelmi forgalomba került,<sup>26</sup> így az előadáshoz szükséges kottaanyag beszerzése nem okozott problémát.

A *Hegedűverseny* bemutatásának ügyét Bartók János – a zeneszerző unokaöccse – vette kézbe, aki „levelek egész légióját küldte Székely Zoltán után”, hogy megtudja, meddig érvényes a kizárólagos előadás joga; végül egy 1941 végén sikeresen kézbesített levelére Székely azt válaszolta, hogy „az előadási jogot ő annak idején két évre vette meg, ez azonban már lejárt, úgyhogy a mű szabad, s ezt Budapesten más is eljátszhatja.”<sup>27</sup> Szervánszky Péter egy Bartók által Szabolcsi Bencénél hagyott kópiából tanulta meg a művet (a zongorakíséretet Szervánszky bátyja, a zeneszerző Endre készítette el, a zenekari szólamok kimásolását pedig magánadományokból fedezték); a bemutató eredetileg 1942 őszére volt kitűzve, de ez Szervánszky katonai szolgálata, illetve Ferencsik János elfoglaltságai miatt egészen 1943 ősziéig tolódot.<sup>28</sup>

---

alatt a-eisz'-h', a-e'-h' és a-disz'-h' akkordok voltak. Waldbauerék a második hegedű szólamát változatlanul hagyták, viszont mindhárom brácsaakkord alsó hangját g-re módosították.

22 Bartók az autográfban 6'12"-t adott meg, amelyet a Kolisch Vonósnegyes előadása nyomán 6'46"-ra javított. A brácsaszólamban Országih Tivadar ezzel szemben 7'03"-ra módosította az időtartamot.

23 A II. tétel 48–49. ütemeiben a brácsa oktávfogásait elhagyták, a 88. ütem első hangján pedig az 1. hegedűét; a III. tétel utolsó ütemében pedig a brácsa kétségtelenül kellemetlen a-f'-h' hármast fogását a-f'-c"-re módosították.

24 1941. december 3-án Vaszy Viktor vezényletével Kolozsvárott; december 8-án, illetve 1942. február 9–11-én az Országos Magyar Izraelita Közművelődési Egyesület Zenekarának előadásában, Sándor Frigyes vezényletével Budapesten, illetve a Magyar Női Kamarazenekar 1942. március 2-i hangversenyén szintén Budapesten, ld. Tallián: *Magyar képek*, 22–23.; Mácsai János: „Az OMIKE zenei előadásai 1939–1944”, *Magyar Zene* LII/4. (2014. november), 441–452., ide: 449.; MZA KAB 1942.03.02., ID\_11456.

25 MZA KAB 1943.01.08., ID-5243; 1944.02.13., ID-11821.

26 „Boosey & Hawkes Ltd. [hirdetése]”, *Music & Letters* XXI/3. (1940. július), 4.

27 A Szervánszky Péterrel készített, 1944 elején megjelent, ismeretlen eredetű „Bartók Hegedűversenyének útja Budapesttől – Budapestig” című interjút újraközölte Rakos Miklós: „Aki Magyarországon mutatta be Bartók hegedűversenyét”, *Zenekar* IV/1. (1997. január–március), 19–27., ide: 21.

28 Uott. Szervánszky először Farnadi Edith zongorakíséretével egy házihangversenyen játszotta el a versenyművet, majd 1943. szeptember 30-án Kolozsvárott mutatta be a Kolozsvári Filharmonikus zene- →

A 6. vonósnégyes partitúrájából is elérhető volt Budapesten legalább egy másolat (lásd az előző fejezetet), és ekkor még több olyan kvartett-társaság, többek között a Waldbauer–Kerpely Vonósnégyes működött aktívan, amely bizonyára örömmel játszotta volna el a művet. A kései bemutató okát Hanvay Géza 1945 szeptemberében megjelent, „Egy Bartók-mű, mely hat évig várt budapesti bemutatójára” alcímű elemzésében eképp indokolta:<sup>29</sup>

[Bartók] Hosszúra nyúlt amerikai útja előtt búcsúzóul hagyta nekünk, magyar kortársainak ezt a remekművét – Kodály Zoltánnál, a legjobb barátjánál, kikötve, hogy amíg az európai német uralom tart, ez az alkotása közönség elé ne kerüljön.

Hanvay értesülései első kézből származhattak: amint azt az elemzése folytatásában említi, ő nemcsak a bemutatón, hanem a mű próbáin is jelen volt. Ugyan nem ismert olyan megnyilvánulás sem Bartóktól, sem Kodálytól, amely Hanvay „önként betiltott remekműről” szóló megállapítását hitelesítené, ám Waldbauer Kodályhoz írt 1950. december 10-i (kiadatlan) levele minden kétséget kizáróan alátámasztja azt, hogy létezett egy megállapodás a két pályatárs között a mű előadhatóságáról.<sup>30</sup>

Kedves Zoltán! tán tudod, hogy Bartók, mielőtt 1939-ben [!] Pestet elhagyta, igyekezett lehetőleg rendet teremteni kéziratai dolgában, így a nálam lévőek ügyében is. Ahogy Reád bízta a 6. quartettet, melyet Te természetesen, az ő kívánságához híven, csak [19]45 után szolgáltatással ki eljátszásra többek között, úgy reám is bízott némelyeket.

Nyitott kérdés, hogy Bartók tulajdonképpen miért nem akarta, hogy előadják a művet Magyarországon. Talán túl személyesnek, túl programszerűnek érezte a 6. vonósnégyesét, amely – mint kései elemzője, Kárpáti János megállapítja – „hű naplója és őszinte tanúsága [...] az utolsó felzaklatott európai évek”, „teljes rádöbbenés a legnagyobb és legalapvetőbb emberi és társadalmi problémákra: az európai humanista magatartás veszélyeztetettségére”<sup>31</sup> Sajnos nem ismerünk olyan írást vagy nyilatkozatot Bartóktól, amely a 6. vonósnégyes inspirációs forrásaiba engedne betekintést; a mű keletkezéstörténetének néhány momentuma azonban afelé mutat, hogy a mű személyes üzeneteket hor-

---

kkal, Vaszy Viktor vezényletével, ld. MZA KAB 1943.09.18., ID–11714; és Tallián: *Magyar képek*, 22–23. A következő év elején további két alkalommal Ferencsikkel és a Székesfővárosi Zenekarral adta elő a művet Budapesten, lásd MZA KAB 1944.01.05., ID–11789.; 1944.02.06., ID–11816. A rádió által is közvetített 1944. január 5-i előadást Makai István hangreprodukcióra rögzítette; a felvétel digitálisan felújított változata 2019-ben jelent meg kompaktlemezen (BMC CD 253), tévesen magyarországi bemutatóként hirdelve a felvételt.

29 Hanvay Géza: „A hatodik vonósnégyes”, *Új Ember* I/4. (1945. szeptember 2.), 7.

30 Kodály Zoltán Emlékmúzeum és Archívum (H-Bkema), Waldb. \_epist–08. A levél folytatásában Waldbauer Bartók *Zongoraötöse* kapcsán – melynek egyik partitúrája és szövegműve nála volt – kéri ki Kodály véleményét. Köszönettel tartozom Kodály Zoltánné Péczely Saroltának, aki hozzájárult ahhoz, hogy 2020 februárjában a Kodály Zoltán Emlékmúzeum és Archívumban kutathassak, illetve hogy e levélrészletet közölhessem.

31 Kárpáti János: *Bartók vonósnégyesei*. Budapest: Zeneműkiadó, 1967, 79.

dozhat,<sup>32</sup> és a magyarországi letiltása párhuzamba állítható a zeneszerző 1940 októberében kelt végrendeletének híres passzusával:<sup>33</sup>

Mindaddig, amíg a budapesti volt Oktogon-tér és a volt Körönd azoknak az embereknek nevééről van elnevezve, akikéről jelenleg van, továbbá mindaddig, amíg Magyarországon erről a két emberről elnevezett tér vagy utca van, vagy lesz, rólam ez országban nevezzenek el sem teret, sem utcát, sem nyilvános épületet; velem kapcsolatban emléktáblát mindaddig ne helyezzenek el nyilvános helyen.

Arra, hogy a kvartettnek valamifajta belső programja lehet, Hanvay is utalt:<sup>34</sup>

A „hatodik vonósnégyes” ezt mondja a zene nyelvén: „Elég volt a gyűlölet szédítő körforgásából, a fullasztóan áporodott, acsarkodó szorongásból, az emberi méltóság sorozatos meggyalázásából, jertek, jertek – ím, nézzetek és lássatok: a szívetek lepecsételt zárát töröm fel s az elfeledett jószágot, a szépség illatát, az öröm bűvös fényét ébresztem fel bennetek!”

Szabolcsi Bencének szintén a bemutatót követően közzétett elemzése azonban ennél egy sokkal sötétebb, nyomasztóbb programot vázol fel, és utolsó mondatai mintha azt is megindokolnák, hogy Bartók miért nem szerette volna a művet Magyarországon előadatni.<sup>35</sup>

De mekkora távolság választja el az új vonósnégyest még néhány évvel idősebb testvére-től, az ötödiktől is! Amaz még szívesen eljátszott a külső világ képeivel, el-elgyönyörködött a nappal és az éjszaka, a táj és a végtelenség egy-egy felvillanó fényében és árnyékában. Most mindez messze elmarad; itt már csak a végső tisztázás belső napja világít, a külső fények mind kialudtak. A lélek teljesen befelé fordul, még játékában sem igazán aktív, még harcában sem kifelé figyel. Végtelen csend öleli körül ezt a művet, – csend odabent és odakint: a havasok csendje, a csúcoké, melyekre Bartók immár felérkezett. Merre nyílik kilátás és merre vezet út ezekről a csúcokról? Nem tudjuk, ne is kérdezzük. Korunk nem szokott hozzá a szellem ilyen magasságához és soká lesz, mire felemeli arcát nagy költői felé.

Szabolcsi bizonyára közelebb járhatott az igazsághoz, hiszen mind Bartókkal, mind Kodálllyal szoros munkakapcsolatban állt, és talán konzultált zenetörténész kollegájával, Molnár Antallal is. Molnárnál már 1940 nyarán járt a kézirat másik lichterpaus-levonata,<sup>36</sup> és ennek folyamányaként 1940. július 27-én levelet írt Bar-

32 Bartók 1939 őszén elvetett egy népzenei indíttatású zárótételt, ld. Benjamin Suchoff: „Structure and Concept in Bartók’s Sixth Quartet”, *Tempo* 68. (1967), 2–11. A kiadónak írt levelei szerint még 1940 elején is habozott, hogy a művet valóban kiengedje-e a kezei közül, ld. Kroó György: *Bartók kalauz*. Budapest: Zeneműkiadó, 1980, 226.

33 A szóban forgó rész hasonmását ld. Bónis Ferenc: *Élet-képek: Bartók Béla*. Budapest: Balassi, 2006, 455.

34 Hanvay: i. m.

35 Szabolcsi Bence: „Bartók Béla hatodik vonósnégyese”, *Fényszóró* 1/3. (1945. augusztus 9.), 13.

36 H-Bbba, BAN 5660. A másolat Bartók által címkézett („VI. vonósnégyes fénymásolata”) papírtasakjában fennmaradt egy hibajavító cédula „Hálás köszönet! Molnár” aláírással. A kópia megjárta az Egyesült Államokat és Pásztyó Ditta ajándékaént került a Budapesti Bartók Archivumba.

tóknak, amelyben „lélektani okokból” tett fel kérdéseket a 6. vonósnégyes keletkezéséről.<sup>37</sup>

## A 6. vonósnégyes 1940–1945 közötti magyarországi recepciója

A partitúra kölcsönzése, illetve Molnár Bartókhoz írt levele azt is egyértelműen bizonyítja, hogy a mű zenei körökben már közvetlenül a keletkezését követően ismert volt. Sőt, Bartók talán épp azért adta kölcsön Molnárnak a mű partitúráját, hogy írjon róla egy elemzést, amelyből a zenészszakma pontos képet kaphat az új kompozícióról. A zeneszerző egy évvel korábban, 1939-ben hasonlóra kérte Molnárt a *Hegedűverseny* kapcsán, amely – mint Molnár elemzésének bevezető soraiban írja – szintén „jódarabig hiányozni fog még a kótatárakból és előadásai sem lesznek túl gyakoriak egyelőre”.<sup>38</sup>

A kölcsönadás idején vagy közvetlenül azt követően, 1940. augusztus 23-án az *Ujság* a művészeti rövidhírek között arról tudósított, hogy „Bartók Béla befejezte hatodik vonósnégyesének komponálását”,<sup>39</sup> egy héttel később pedig már apró fényképpel ellátott cikket szentelt ugyanennek az értesülésnek, kiegészítve – tévesen – azzal, hogy a mű már meg is jelent nyomtatásban.<sup>40</sup> E cikk fő célja azonban az volt, hogy tájékoztassa az olvasókat arról, hogy a következő hangversenyévadban a mű Budapesten is hallható lesz az egyik magyar vonósnégyes-társaság előadásában.<sup>41</sup>

Az „egyik magyar vonósnégyes-társaság” sejtelmes megfogalmazás használata azt sugallja, hogy talán nem a Bartók első négy vonósnégyesét Magyarországon először előadó Waldbauer–Kerpely Vonósnégyes volt a kiszemelt együttes.<sup>42</sup> A 6. vonósnégyest eredetileg megrendelő Új Magyar Vonósnégyes viszont ekkor már évek óta külföldön működött, és épp azért nem velük került sor az ősbemutatóra, mert az együttest vezető Székely és Bartók között 1939 őszén megszakadt a kommuni-

37 Ch-Bps, Bartók Péter gyűjteménye, BB-MISC. Molnár alapvetően két kérdést tett fel: egyrészt az általa „sirámnak” nevezett mottó „tüstént készen jelent-e meg fantáziájában vagy pedig írás közben, folyamatosan”, másrészt, hogy a mottó keletkezett-e előbb, vagy az első tétel főtémája. (Az utóbbi kérdésre a választ ld. Somfai László: *Bartók Béla kompozíciós módszere*. Budapest: Akkord, 2000, 107–110.) Bartók Molnár levelét magával vitte az Egyesült Államokba, talán azért, hogy válaszoljon rá; ha erre sor került, akkor a Molnárnak küldött levele lappang.

38 Molnár Antal: „Bartók Béla hegedűversenye (1937–38)”, *A Zene* XXI/3. (1939. november 15.), 41–43., ide: 41.

39 [szerző nélkül]: „Zenevilág”, *Ujság* XVI/190. (1940. augusztus 23.), 8.

40 [szerző nélkül]: „Elkészült Bartók hatodik vonósnégyese”, *Ujság* XVI/196. (1940. augusztus 29.), 8.

41 Ugyanez az értesülés később megjelent más orgánumban is, ld. pl. [szerző nélkül]: „Zene”, *Magyar-ság* XXI/206. (1940. szeptember 18.), 9.

42 Megjegyzendő, hogy az 5. vonósnégyes esetében – amelynek hazai bemutatóját eredetileg Waldbauerék tervezték, de végül az Új Magyar Vonósnégyes valósította meg – az évadot beharangozó írá-sok rendre megemlítették a Waldbauer–Kerpely Vonósnégyes közreműködését, ld. például [szerző nélkül]: „Bartók új vonósnégyesének bemutatója”, *Magyar Hírlap* XLV/160. (1935. július 17.), 9. Waldbauer már idézett, Kodályhoz írt 1950. december 10-i leveléből úgy tűnik, hogy a kvartett primáriusa 1945 előtt nem tudott a 6. vonósnégyes létezéséről.

káció, majd 1940 tavaszától a kvartett tagjai bujkálásra kényszerültek a náci Németország által megszállt Hollandiában.<sup>43</sup>

Nemrég azonban felbukkant a 6. vonósnyégyes egy korabeli, idegen kezek által másolt partitúrája.<sup>44</sup> Eredetileg Végh Sándor tulajdonában volt, aki – saját fiatalkori kompozícióinak autográfjaival együtt – 1946-ban Budapesten hagyta egy közeli ismerősénél.<sup>45</sup> Amint azt a másolat címlapja is feltünteti, a forrás csak a II., III. és IV. tételket tartalmazza, de eredetileg minden bizonnyal az egész művet lemásolhatták, ugyanis az anyagban fennmaradt egy, az I. tételhez tartozó rontott lap. Az alapul szolgáló partitúrát – értelemszerűen az autográfisztázatról készült egyik lichtpaus-levonatot – a második tétel közepén választhatta szét a két kopista: a második, fekete tintával író kéz valószínűleg Végh Sándoré volt, az első kiléte egyelőre beazonosíthatatlan. A másolat különlegességét az adja, hogy az időtartam-adatok és néhány egyéb pótlás magától Bartóktól származik. Ennek alapján okkal feltételezhető, hogy a szóban forgó másolat nemcsak hogy a szerző tudtával és beleegyezésével, hanem kontrolljával is készült. Az is valószínű, hogy a partitúrát nemcsak tanulmányozás végett másolták le, hanem szólamok is készülhettek belőle: Végh az 1976-os gstaadi fesztiválon tartott, Bartókról szóló előadásában úgy emlékezett, hogy a 6. vonósnyégyest már azelőtt játszották, mielőtt ki lett volna nyomtatva.<sup>46</sup>

Bartók és Végh 1936 januárja, az 5. vonósnyégyes próbái óta voltak munkakapcsolatban.<sup>47</sup> Amint azt a *Kontrasztok* esete bizonyítja, Bartók adott az ifjú hegedűs szavára: a hegedűszólam egyik helyét dokumentálhatóan Végh javaslata nyomán javította.<sup>48</sup> Kettejük között valamiféle bizalmasabb, már-már baráti viszony is kialakulhatott: Bartók meghívta Véghet az elutazása előtti napon tartott fogadásra, és búcsúzásként „Végh Sándornak emlékül” dedikációval neki adta a falon lógó egyik portréját.<sup>49</sup>

Végh Sándor az 1935-ben alapított Új Magyar Vonósnyégyesnek eredetileg a primáriusa volt, ám posztját a többi tag nyomására 1937 nyarán átadta Székely Zoltánnak, majd egy évnyi másodhegedűség után 1938 tavaszán kilépett az együttesből.<sup>50</sup> Magyarországra visszatérve 1940-ben megalapította a Végh Vonósnyégyest, ám az együttes hangversenytermi bemutatkozására (a klasszikus Végh Sándor–Zöldy Sándor–Janzer György–Szabó Pál összeállításban) csak 1942 tavaszán került

43 Claude Kenneson: *Székely and Bartók. The Story of a Friendship*. Portland: Amadeus Press, 1994, 194–230.

44 Salzburgi Mozarteum Könyvtára (A-Sum), Autographe Sandor Vegh, jelzet nélkül.

45 Löwenberg Dániel szíves szóbeli közlése. A személy kiléte ismeretlen; a kottaanyag először egy harmadik félhez, majd onnan Löwenberg közvetítésével a salzburgi Mozarteum könyvtárába került.

46 „Auch dieses Werk [Das 6. Streichquartett] spielten wir, lange bevor es gedruckt worden war, nach noch selbst abgeschriebenen Noten.” Idézi Alice Végh: *Mein Leben mit Sándor Végh von A bis Z*. Salzburg: Alice Végh, 2001, 10.

47 Löwenberg Dániel: *Végh Sándor*. Budapest: Rózsavölgyi, 2012, 75–87.

48 A szóban forgó oldal hasonmását ld. uott, 92.

49 Uott, 93.

50 Uott, 54–73.



sor.<sup>51</sup> Löwenberg Dániel Végh-életrajza szerint a kvartett bemutatkozását több mint egy éves próbaidőszak követte: induláskor „néhány próba erejéig” Banda Ede volt a csellista, őt váltotta fel unokaöccse, Szabó Pál.<sup>52</sup> Löwenberg nem említi, de a Végh Vonósnyégyes már 1940 szeptemberében szerepelt nyilvános keretek között: a rádió újjenei estjén Horusitzky Zoltán eredetileg 1925-ben keletkezett 1. vonósnyégyesének 1940-ben revideált változatát mutatta be a Végh–Zöldy–Janzer–Banda összeállítású együttes.<sup>53</sup>

Mindezeket alapul véve jó okkal feltételezhető, hogy a Végh Kvartett tagjai azt tervezték, hogy az 1940/1941-es évadban sorra kerülő hangversenytermi bemutatkozásra Bartók 6. vonósnyégyesét tanulják meg; erre vonatkozhattak az 1940 nyárutóján megjelent, ködösen fogalmazott sajtóhírek. Az előadáshoz nyilvánvalóan megkapták a szerző engedélyét is, és a 6. vonósnyégyes kéziratot partitúramásolata alapján úgy tűnik, hogy Bartók valamilyen szinten talán nyomon követte az alakulóban lévő kamarazene-társaság munkásságát, kicsit hasonlóan ahhoz, ahogy tette ezt az 1. vonósnyégyes és a Waldbauer–Kerpely, illetve az 5. vonósnyégyes és az Új Magyar Vonósnyégyes esetében. A Végh Vonósnyégyes bemutatkozása azonban – vélhetőleg részben Banda korai kiválása miatt – a következő, 1941/1942-es évadra csúszott, eközben azonban Bartók az Egyesült Államokba utazott és Kodályon keresztül – akinek Végh zeneszerzés-növendéke volt, és később is kapcsolatban álltak<sup>54</sup> – megtiltotta a mű előadását. Beszédes az is, hogy a Végh Vonósnyégyes 1942. április 21-i bemutatkozó estjén Bartók 1915–1917 között keletkezett 2. vonósnyégyese csendült fel: egy olyan alkotás, amelyik szintén egy világháború árnyékában született, és amely szintén egy tragikus lassú tétellel zárul. Banda Ede, aki 1940-ben kikerült a Bartók 6. vonósnyégyesének bemutatását tervező Végh együtteséből, Waldbauerék beugrójaként végül mégiscsak részt vett a zeneszerző utolsó kvartettjének magyarországi premierjén.

A honi zenebarátok, akik egyedül a *Népszava* pármondatos beszámolójából értesülhettek a mű tengerentúli ősbemutatójáról,<sup>55</sup> továbbra is várták az alkalmat, hogy megismerkedhessenek a művel,<sup>56</sup> amelyet a születésnap melletti méltatásokban<sup>57</sup> és az 1942-es Greguss-érem körüli sajtópolémiában<sup>58</sup> is rendre emlegettek. A háború

51 MZA KAB 1942.04.21., ID\_5189.

52 Löwenberg: i. m., 98.

53 Ld. pl. [szerző nélkül]: „A Pesti Hírlap Rádiómelléklete”, *Pesti Hírlap* LXII/208. (1940. szeptember 13.), 4. Horusitzky műve a végleges formáját 1943-ban érte el, ld. <https://info.bmc.hu/index.php?node=compositions&cmd=viewtitle&l=hu&id=1112898687> (utolsó megtekintés: 2021. január 18.)

54 Végh: i. m., 42–43.

55 [Jemnitz Sándor]: „Új Bartók-szerzemény amerikai ősbemutatója”, *Népszava* LXIX/52. (1941. március 4.), 6.

56 „Várjuk ezen kívül Bartók (VI. vonósnyégyes, hegedűverseny, Divertimento) és Kodály (Szerenád [recte: Concerto]) Magyarországon eddig előadatlan műveinek bemutatóit is.” Barna István: „Mozart ciklusokat a Mozart-évben!” *Ujság* XVIII/159. (1941. július 15.), 8.

57 Veress Sándor: „Bartók Béla 60 éves”, *Etnographia* LII/1. (1941. január–március), 1–4., ide: 3.; A. Balogh Pál: „Bartók Béla 60 éves”, *Élet* XXXII/14. (1941. április 6.), 280.

58 „A sivár termés egy termelője: Greguss-érem és a magyar zeneszerzők”, *A Zene* XXIII/7. (1942. január 21.), 105–106. (NB. A szerzői álnév Papp Viktornak a Kisfaludy Társaság 1942. január 7-i ülésén



végét megelőzően utoljára 1943 szeptemberében merült fel újra, hogy Bartók 6. vonósnygyesét – amely „nálunk még nem ismeretes, Amerikában fejezte be Bartók és ott került bemutatásra a Manhattan-quartett előadásában” – az éppen akkor kezdődő 1943/1944-es évadban Magyarországon is előadják.<sup>59</sup> Ezen értesülések hihető voltát csökkenti, hogy ugyanezek az írások stockholmi forrásokra hivatkozva Bartók hetedik vonósnygyesének elkészültéről és a téli évadban való bemutatásáról is beszámoltak.<sup>60</sup> Látható tehát, hogy a magyarországi szakmai község 1941 után keveset, és sokszor csak téveset tudott a külföldre szakadt Bartók pályájának alakulásáról.<sup>61</sup>

## A Waldbauer–Kerpely Vonósnygyes feloslzása

A Waldbauer Imréről, illetve a Waldbauer–Kerpely Vonósnygyesről szóló kései írások visszatérő fordulata, hogy a kvartett Bartók 6. vonósnygyesének magyarországi bemutató hangversenyét követően oszlott fel.<sup>62</sup> Ez kétségtelenül keretes szerkezetbe foglalná az együttes működését, tekintve, hogy – amint az közismert – megalakulásuk részben Bartók 1. vonósnygyeséhez köthető. A megállapítás azonban egyértelműen téves, már csak azért is, mert jelenlegi ismereteink szerint Waldbauer Imre együttese még további négy alkalommal műsorra tűzte a művet. Rögtön az ősbemutató másnapján, a Zeneművészek Szabad Szakszervezetének magyar szerzők műveiből szervezett kamarahangversenyén játszották el Mihály András *Zongorahármasának* (1940), illetve Gaál Jenő szóló zongoradarabjainak társaságában.<sup>63</sup> Valószínűleg a *Szabad Nép* egykorú pontatlan beszámolója,<sup>64</sup> illetve Székely Endre téves visszaemlékezései<sup>65</sup> miatt korábban ezt az alkalmat tartották számon a mű első budapesti előadásaként.

Bő másfél hónappal később újra a Zeneakadémia pódiumán, ezúttal a Magyar Kommunista Párt által rendezett, Bartók és Kodály műveiből összeállított monstre eseményen adták elő a művet. A kocertet Bartók *Hegedűversenye* nyitotta meg (a hegedűsölót Szervánszky Péter játszotta a Vaszy Viktor vezényelte Székesfővárosi Zenekar élén), és ezt követően szólalt meg a 6. vonósnygyes. Ez azonban csak

---

elhangzott, a cikkben is idézett ítékezésére – „Az 1929–34-es évkör termése nem közelíti meg értékben az előzőket, s az utolsó hat év nemhogy ez előző színvonalig fel nem ér, de egyenesen sivar, csaknem vigasztalan” – reflektál.) Ld. még Gaál Endre: „Hamis szólamok a magyar zenekritikában”, *Magyar Nemzet* V/58. (1942. március 12.), 9.

59 [szerző nélk.]: „Bartók megírta 7-ik vonósnygyesét”, *Esti Ujság* VIII/213. (1943. szeptember 21.), 6.

60 [szerző nélk.]: „Uj Bartók-muzsika”, *Pesti Hírlap* LXV/214. (1943. szeptember 22.), 7.

61 Tallián: *Magyar képek*, 22.

62 Ld. pl. Kenneson: i. m., 20.; Farkas Zoltán: „Waldbauer–Kerpely Vonósnygyes”. In: *Nagy tanárok, híres tanítványok. 125 éves a Zeneakadémia*. Szerk. Gádor Ágnes és Szirányi Gábor. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2000, 328–329., ide. 329.

63 MZA KAB 1945.07.29., ID\_19620.

64 [szerző nélk.]: „Bartók Béla VI. vonósnygyese”, *Szabad Nép* III/106. (1945. augusztus 2.), 2.

65 Ld. pl. Ember Mária: „Korai koncertek. 25 éve történt”, *Film Színház Muzsika* XIV/10. (1970. március 7.), 12–13., ide. 12.; Varga Bálint András: „Hullámhegyek és hullámvölgyek: Székely Endre pályaképe”, *Muzsika* XXXII/1. (1989. január), 9–17., ide. 12.

a hangverseny első fele volt: a szünet után Bartók Ady- és Kodály Berzsenyi-dalai (Basilides Mária és Kósa György előadásában), illetve a *Háry János-szvit* csendült fel. A program műfajilag túl változatos, a közönség számára pedig bizonyára rendkívül hosszú és megterhelő volt. Járdányi Pál joggal jegyezte meg az eseményről szóló recenziójában, hogy „a rendezés hibázott, mikor ezt a két súlyos, hosszú művet egymás mellé állította. Aki komolyan követni akarta a szerző mondanivalóját, annak figyelme a vonósnégyesre már szükségszerűen megcsappant, felfogóképességének rugalmassága megmerevedett.”<sup>66</sup> A bírálók általánosan egyetértettek abban, hogy ez volt Bartók utolsó kvartettjének addigi legjobb előadása.<sup>67</sup> Lehet, hogy ehhez hozzájárult az is, hogy ez volt a 6. vonósnégyes első olyan tolmácsolása, amelyen Kerpely működött közre.<sup>68</sup>

Október 17-én a Rádió a teljes napi műsorfolyamát a három héttel korábban elhunyt Bartók emlékének szentelte. Az életmű legfontosabb elemei élő előadásban szólaltak meg, 16:10 és 17:20 között a Waldbauer-Kerpely vonósnégyes az 1. és a 6. vonósnégyest játszotta el.<sup>69</sup> Az emléknapon az élőzenei produkciók mellett felolvasások hangzottak el Bartók személyéről és munkásságáról,<sup>70</sup> illetve adásba kerültek hanglemezek is.<sup>71</sup> A nap zárásaként csendült fel a zenekari *Concerto* (BB 123) 1944. december 30-i amerikai rádióadásának felvétele, amelyen Serge Koussevitzky vezényli a Bostoni Szimfonikus Zenekart.<sup>72</sup> A *Szabad Nép* tudósítása szerint az Egyesült Államok körmánya ajándékképpen,

66 (j.[árdányi] p.[ál]): „Zenei napló”, *Esti Szabad Szó* XLVII/152. (1945. szeptember 29.), 3. Hasonló véleményyt fogalmaz meg Szenthegyi István: „Bartók – munkáshangversenyen”, *Új Ember* I/10. (1945. október 14.), 5.

67 Szervánszky Endre: „Bartók–Kodály-hangverseny a Magyar Kommunista Párt rendezésében”, *Szabad Nép* III/142. (1945. szeptember 16.), 4.; (p.[éterfi] i.[stván]): „Bartók–Kodály-hangverseny”, *Szabadság* I/198. (1945. szeptember 18.), 4.; (t[óth]d[énes]): „Bartók–Kodály-est”, *Kossuth Népe* I/116. (1945. szeptember 19.), 2.; L.[ányi] V.[iktor]: „A Kommunista Párt Bartók–Kodály estje”, *Fényszórá* I/9. (1945. szeptember 20.), 14.; [Járdányi]: i. m.

68 [szerző nélkül]: „Muzsika”, *Színház* I/7. (1945. szeptember 26.), 21.; [Járdányi]: i. m. Ugyan ezúttal életszerű lett volna Tátrai közreműködése, az idézett recenziók megemlítik, hogy a kvartettben az előző műsorszám szólistája, Szervánszky játszotta a második hegedű szólamát.

69 Felcsendültek továbbá kórusművek (vegyeskarok a Faludi kamarakórus, az *Elmúlt idők* ciklus Szőke Tibor férfikórusa előadásában), az 1. és a 2. zongoraverseny kétfonórás változatban (az első Székely Júlia, Engel Iván és Jámbor Ági játszotta – vélhetőleg különböző, nem részletezett kombinációkban –, a másodikat Hernádi Lajos és Solymos Péter tolmácsolta), az 1. rapszódia (Zathureczky Ede és Jámbor Ági interpretálásában), az Ady-dalok (Basilides Máriát Raics István kísérte), „népszerű népdalátíratok” (Palló Imre és Medgyasszay Vilma közreműködésével), „népszerű Bartók-zongoradarabok” (Ungár Imre és Solymos Péter előadásában), továbbá a Rádiózenekar közelebről meg nem határozott Bartók-műveket adott elő Ferencsik János vezényletével.

70 „Beszélgetések Bartókkal” (Kristóf Károly), „Bartók a zene történetében” (Szabolcsi Bence), „Bartók Béla és a magyar néprajz” (Ortutay Gyula), „Tanítómesterünk, Bartók” (Veres Sándor), „Bartók Béla a kortársak között” (Schöpflin Aladár), „Bartók Béla jelentősége” (Teleki Géza).

71 „Akiért Bartók szeretett. Hanglemezek”, „Bartók Béla zongorázik. Hanglemezek”, „Bartók hangja lemezről”, közelebről meg nem határozott „Hanglemezek”, „Beszélgetés Bartók Bélával. Bartók hangja lemezről”, ill. „Bartók Amerikában szerzett utolsó műve hanglemeze” (Európában először). Zenekari concerto. Előadja a bostoni szimfonikus zenekar”.

72 A felvétel még a *Concerto* eredeti befejezését tartalmazta, ld. Bartók Béla: *Concerto zenekarra. Bartók Béla Zeneműveinek Kritikai Összkiadása, 24. kötet*. Szerk. Móricz Klára. G. Henle Verlag–Editio Musica Budapest: 2017, 235.

repülőgépen küldte el Magyarországra a hanglemezfelvételt,<sup>73</sup> amelynek sugárzása a rádióban másfél évvel megelőzte a mű magyarországi hangversenybemutatóját.<sup>74</sup>

1945. november 27-én került sor a „Kammerkonzert in memoriam Béla Bartók” című hangversenyre a bécsi Musikverein kamaratermében. Az Internationale Gesellschaft für neue Musik (IGNM) újjáalakuló osztrák szekciója, illetve az Österreichische Kulturvereinigung szervezésében megvalósuló koncerten a Waldbauer–Kerpely Vonósnégyes a 2. és a 6. kvartettet játszotta (az utóbbit bécsi bemutatóként). A koncert további részében Farnadi Edith a *Két román tánc* (Op. 8a, BB 56, 1909–1910) mellett szintén bécsi bemutatóként a *Mikrokosmos*ból (befejezve 1939-ben, BB 105) zongorázott néhány darabot, továbbá a *Falun* ciklusból szóltak meg részletek Elisabeth Rutgers és Hans E. Apostel tolmácsolásában.<sup>75</sup> Waldbauer Imre hazatérte után részletesen beszámolt a sajtónak a Bécsben tapasztalt állapotokról.<sup>76</sup>

A Waldbauer–Kerpely Vonósnégyesnek az 1945/1946-os évad 1926/1927 óta a legsűrűbb szezonja volt.<sup>77</sup> Ennek során Beethoven- és Mozart-ciklusokra,<sup>78</sup> új művek bemutatóira – Bartók 6. vonósnégyese mellett Dmitri Sosztakovics *Zongoraötösére*, Kadosa Pál *Vonósnégyes-versenyére*, Frank Bridge *Zongora-hármasára* és Benjamin Bliss *Oboaötösére*<sup>79</sup> –, illetve két külföldi szereplésre is sor került.<sup>80</sup> Az együttes a következő évadnak is nekivágott: 1946. szeptember 7-én

73 [szerző nélkül]: „Művészet”, *Szabad Nép* III/168. (1945. október 17.), 4.

74 A hanglemez lejátszását Gaál Endre a Bartók-nap legérdekesebb részének nevezte, ld. (G.[aál] E.[ndre]): „A rádió Bartók-napja”, *Magyar Nemzet* I/140. (1945. október 19.), 2. A *Concerto* első budapesti hangversenyelőadása 1947. április 22-én volt, a Filharmoniai Társaság Zenekarát Garaguly Károly vezényelte, ld. Tallián: *Magyar képek*, 119.

75 Friedrich Wildgans: „Bartók-Gedächtniskoncert der IGNM”, *Österreichische Zeitung* I/130. (1945. november 29.), 4.; L.: „In memoriam Béla Bartók”, *Wiener Kurier* I/85. (1945. december 4.), 4.; N. N.: „Musikalische Veranstaltungen”, *Die Wiener Bühne* 12. (1945. december), 19.

76 (G.[aál] E.[ndre]): „Waldbauer professzor Bécs zeneéletéről”, *Magyar Nemzet* I/187. (1945. december 16.), 3.

77 Az együttesnek 1945. július 26-a és 1946. július 16-a között 46 fellépését lehet visszakövetni (összehasonlításképpen: a kvartettnek fénykorában, az 1920/1921-es és az 1926/1927-es évadok között évente átlagosan ugyan 61 koncertje volt, de 1927/1928 és 1943/1944 között mindösszesen 17). A mintavétel módszeréről részletesen ld. Németh Zsombor: „Dohnányi Ernő és a Waldbauer–Kerpely Vonósnégyes”. In: *Dohnányi-tanulmányok 2021*. Szerk. Ozsvárt Viktória és Laskai Anna. Budapest: BTK Zenetudományi Intézet, 2021, 142–184., ide: 142–144.

78 Hatrészes sorozat a Rádióban Mozart Haydn-kvartettjeiből, Kókai Rezső bevezető előadásával (1945. augusztus 21. és 28., illetve szeptember 4., 11., 19. és 25.); ötrészes sorozat Beethoven kései vonósnégyeseiből, Bartha Dénes bevezető előadásával (1946. április 23., illetve május. 5., 10., 17., és 24.). Az adatok az MTVA Sajtóarchívumának „Waldbauer” kulcsszóra adott találatai alapján: [https://archivum.mtva.hu/news\\_archive](https://archivum.mtva.hu/news_archive) (utolsó megtekintés: 2021. január. 7.) Valószínűleg nem ezek voltak a Waldbauer–Kerpely Vonósnégyes legemlékezetesebb előadásai: Tátrai visszaemlékezése szerint a hetenkénti szereplések legtöbbször kevés próbával, esetenként próba nélkül zajlottak. ld. Zsoldos Péter: „Tátrai vonósnégyes”, *Muzsika* XIV/12. (1971. december), 33–35., ide: 34.

79 MZA KAB 1945.07.17., ID\_19618; 1946.02.03., ID\_19758, ill. *Magyar Rádió* II/23. (1946. június 7.), 26. (a rádióadások időpontja 1946. június 16.)

80 Az említett bécsi vendégszereplésen kívül jártak Bukarestben is, ld. *Dokumentumok Magyarország nemzetközi kulturális kapcsolatainak történetéből, 1945–1948. Források a magyar népi demokrácia történetéhez* 8. Szerk. Gönyei Antal. Budapest: Téka, 1988, 522–524.

a Magyar– Szovjet Művelődési Társaság hangversenyén, 8-án a rádióban Britten egyik vonósnegyesével, 11-én pedig ugyanott Kodály 1. vonósnegyesével léptek fel.<sup>81</sup> Jemnitz Sándor október 8-i cikke azonban a Végh Vonósnegyes genfi sikere mellett arról tudósított, hogy „Waldbauereknél, három évtized kultúrmunkájára visszaillesztő, nagytekintélyű vonósnegyesünkönél kitört a válság. Második hegedűsük, a rokonszenves Szervánszky Péter Bécsben telepedett le és Országh Tivadar, a neves brácsista is kilépni készül [...] Waldbauer Imre és Kerpely Jenő kettős sarokpillére változatlanul szilárdan áll. De a középzsólamok kiesése rést üt közöttük.”<sup>82</sup>

Waldbauer 1946 során két külföldi tanári meghívást kapott: egy bécsi és egy iowai professzori állást.<sup>83</sup> Ez utóbbi állásra már 1946 augusztusában, tehát a „válság kitörése” előtt kinevezték, és közvetlen ismerőseinek legkésőbb már október elején tudniuk kellett arról, hogy az Egyesült Államokba készül.<sup>84</sup> A primárius utóbb így tekintett vissza ezekre a hónapokra egy 1950-ben vagy 1951-ben keletkezett, Magyarország egyesült államokbeli nagykövetének írt levelének vázlatában.<sup>85</sup>

1946-ban meghívást kaptam – nem kértem – az U. S. State University of Iowa-tól kamarazene- és hegedűtanári működést illetően. Otthon, a [Liszt Ferenc Zeneművészeti] főiskolán a felszabadulás utáni rekonstrukciós munkából részemem tőlem telhetően kivettem, és látván, hogy ott nélkülözhetetlen nem vagyok, de 36 éves élethivatásom: a kamarazene, illetve a vonósnegyes terén való működésem elvárhatatlan nehézségekbe ütközik Budapesten, nem vettem el a gondolatát ezen ajánlat mérlegelésének. Mintegy 4 hónapot szenteltem a 36 éve fennálló quartettem fenntartásának, lehetővé tételének. A Kultuszminisztériummal, a Zeneművészeti Főiskolával, a Rádióval, a zenés színházakkal és kulturális munkásszervezetekkel folytatott tárgyalásoktól, az ajánlatoktól s kérvényektől, melyekkel ezen intézményekhez fordultam, várhattam csak azt az anyagi bázist, mely nyugodt munkalehetőséget – ha nem is nagy jövedelmet – nyújtott volna a quartettnék. Kétségbeesett kísérleteim eredményre nem vezettek. Sem Keresztury [Dezső] – akkori kultuszminiszter –, sem Pátzay Pál [a nemzetgyűlés meghívott képviselőinek egyike], sem Ortutay [Gyula] a Rádió részéről, sem Major Tamás a színházak oldaláról, sem a szakszervezetek – sem külön-külön, sem együttvéve, akkori szervezeti fokukon nem tudtak segíteni. Quartettem tagja, Szervánszky Péter külföldre távozott. Végh Sándor, kivel

81 [szerző nélkül]: „A Magyar-Szovjet Művelődési Társaság”, *Világ* 381. (1946. szeptember 5.), 3.; *Magyar Rádió* II/35. (1946. augusztus 30.), 27.; *Magyar Rádió* II/36. (1946. szeptember 8.), 19. Waldbauer a Magyar-Szovjet Művelődési Társaság alapító tagja volt, ld. N. Szabó József: „Magyar-szovjet kulturális és tudományos kapcsolatok a »fordulat« éveiben (1947–1948)”, *Kultúra és Közösség* IX/2. (2005), 63–69, 68.

82 Jemnitz Sándor: „Reflexiók”, *Világosság* II/227. (1946. október 8.), 6. Szervánszky 1946 nyaratól kezdve lakott Bécsben, ld. Rakos: i. m., 22.

83 „Curriculum Vitae of Imre Waldbauer”, illetve egy címnélküli, Országos Magyar Zeneművészeti Főiskola fejlécű papírra írt német nyelvű életrajz, H-Bbba, Waldbauer-hagyaték, VIII. doboz.

84 [szerző nélkül.]: „President Hancher Names Waldbauer, Brown to Faculty”, *The Daily Iowan* LXXVIII/304. (1946. szeptember 14.), 6.; Szervánszky Péter levele id. Szervánszky Jenőhöz, 1946. október 13., ld. Rakos, i. m., 22.; [szerző nélkül.]: „Waldbauer Imre az Egyesült Államokba kapott meghívást”, *Szabadság* II/241. (1946. október 24.), 4.

85 „Követ úr” megszólítást használó levélfogalmazvány, H-Bbba, Waldbauer-hagyaték, VIII. doboz. Az idézett rész a vázlat legutolsó írásrétegét követi, a helyesírást hallgatólagosan javítottuk.

Szervánszky helyén ideig-óráig dolgoztunk, ugyanígy veszett el számomra. Kerpely Jenőről tudom, hogy angol felesége révén ugyanerre készül[t].

Waldbauer végül 1946 novemberének végén hagyta el Magyarországot, és kárácsny tájékán érkezett meg új hazájába.<sup>86</sup> Voltak tervei arra vonatkozóan, hogy az együttest valahogyan átmentse a tengerentúlra. Még 1946 nyarán megkereste Kerpelyt a kivándorlás szándékával és felajánlotta, hogy menjenek együtt, Kerpely azonban nemet mondott erre a javaslatra.<sup>87</sup> Waldbauer még Iowában sem tett le a Kerpely áttelepítésének tervéről: Szigeti Józsefhez írt 1947. április 20-i levelében úgy fogalmazott, hogy „ha Kerpelyt át tudnám hozni, a quartett kérdés legnagyobb problémája is meg volna oldva.”<sup>88</sup> Szervánszkyt is hívta, aki saját döntését azonban Kerpelyéhez kötötte.<sup>89</sup> A fentebbi, a kvartett felbomlását elmondó levélrészletből úgy tűnik, hogy Waldbauer a vonósnégyesben dokumentálhatóan sohasem játzó, és addigra már sikeres primáriusi karriert építő Véghet is próbálta valamilyen módon bevonni a projektjébe.<sup>90</sup> Terveiből – mint az ismert – nem lett semmi. Így a Waldbauer–Kerpely Vonósnégyes utolsó alkalommal 1946. október 30-án, a Magyar Radikális Párt Fészek Művészklubban tartott emlékünnepeén lépett fel.<sup>91</sup> Arról sajnos jelenleg nem áll rendelkezésre információ, hogy pontosan kik játszottak ekkor az együttesben – a legvalószínűbb a Waldbauer–Tátrai–Ország–Kerpely felállítás –, illetve mely zeneművek hangzottak el. Nem túl valószínű, de természetesen nem zárható ki az, hogy a több mint három és fél évtizedig fennálló együttes valóban Bartók utolsó vonósnégyesével búcsúzott el.

86 „Waldbauerrel találkoztam az állomáson. Ment ki Amerikába. Én is úgy vettem ki a szavaiból, hogy nem akar visszajönni...” Szervánszky Péter levele id. Szervánszky Jenőhöz, 1946. november 25., ld. Rakos: i. m., 22. Ld. még [szerző nélk.]: „Waldbauer Amerikába, a fiatal művészgárda Parisba utazott”, *Világ* 450. (1946. november 26.), 5.; [szerző nélk.]: „New Concert Master Expected to Arrive in I.[owa] C.[ity] Next Week”, *The Daily Iowan* LXXIX/70. (1946. december 14.), 6.

87 Kerpely: i. m., 320.

88 H-Bn, Hagyatékok és Irattárak, Fond 157/65. Kerpely végül 1948-ban vándorolt ki az Egyesült Államokba, de nem került kapcsolatba Waldbauerrel, ld. Éder György: *Magyar gondolkások a 20. században*. DLA-értekezés. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2011, 11.

89 „Azt mondta nekem, hogy Kerpely is kimegy nyáron... Waldbauer különben [nem] nagyon bizakodóan ítéli meg a magyar helyzetet... Az az érzésem, hogy quartettet akar alakítani és szeretné ha én is hajlandó lennék [vele menni]. Én még nem tudom milyen álláspontra fogok helyezkedni[,] ha ez következik.” Ld. Szervánszky Péter levelét id. Szervánszky Jenőhöz, 1946. november 25., idézi Rakos: i. m., 22.

90 A Végh Vonósnégyes 1946. július 5-i Bartók-estje után az együttes tagjai elhagyták az országot, ld. Lőwenberg: i. m., 105, 107.

91 N. N.: „A Radikális Párt októberi emlékünnepe”, *Magyar Nemzet* II/246. (1946. november 1.), 4. A kvartettnek volt még egy november végi, makói meghívása is, ld. [szerző nélk.]: „Havonta két hangversenyt rendez Makón a Szabadművelési Tanács”, *Makói Népujság*, II/254. (1946. november 3.), 4. Erre azonban bizonyára már nem került sor.



---

## ABSTRACT

---

ZSOMBOR NÉMETH

### ‘A BARTÓK WORK THAT WAITED SIX YEARS FOR ITS PREMIERE IN BUDAPEST’

---

#### *The First Performance of String Quartet No. 6 in Hungary*

When Béla Bartók moved to the United States in October 1940, he had several major works that had not yet been performed at all, or had only been performed outside Hungary. Of these compositions, the orchestral works (*Divertimento*, *Violin Concerto*) had already been performed in Hungary during the war years, while the chamber music works (String Quartet No. 6, *Contrasts*) were not performed there until after April 1945. The work done on volumes 29 and 30 of the Béla Bartók Complete Critical Edition has uncovered several previously unknown details about the Budapest premiere of Bartók’s last string quartet. The present paper describes the events leading up to the first Hungarian performance, discusses the context in which it took place and the critical response to the work; examines the musical material available to the Hungarian performers; explains why the Hungarian premiere took place only in 1945 and what Hungarian professional musicians knew about Bartók’s last string quartet between 1940 and 1945. Finally, it answers the question of how the Waldbauer-Kerpely String Quartet (also known as the Hungarian String Quartet) disbanded.

---

Zsombor Németh studied Musicology at the Franz Liszt Academy of Music between 2008 and 2013, and is currently pursuing a PhD there (theme: Ferenc Farkas’s Rákóczi-related works). Since September 2017 he has been a young research fellow at the Research Centre for the Humanities Institute for Musicology’s Bartók Archives, and with László Somfai is co-editing volumes 29 and 30 of the Béla Bartók Complete Critical Edition. His main areas of interest are source and notational studies, 20<sup>th</sup> century Hungarian music, and music for strings in the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries and its reception history since the 19<sup>th</sup> century. Aside from his work as a scholar, he is active as a musician, performing primarily on period violins. Between 2015 and 2019 he studied for a Historical Violin MA at the Music and Arts Private University of Vienna.



# RECENZIO

Komlós Katalin

## A ZENEI FORMA AZ ALKOTÓ SZEMPONTJÁBÓL

Fazekas Gergely: *J. S. Bach és a zenei forma két kultúrája*  
 Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2018

Csaknem tíz éve, hogy Fazekas Gergely abszolválta *J. S. Bach és a zenei forma két kultúrája* című nagyszabású doktori értekezését, amely 2018-ban szinte változatlan tartalommal a nagyközönség számára is hozzáférhetővé vált a Rózsavölgyi és Társa jóvoltából, a „Musica Scientia” sorozat részeként. A könyv szerzői Előszava máris jelzi az időközben eltelt nem is olyan sok év újabb szemléletét és nézőpontját:

Közel három évtizeddel a zenetudomány 1990 körül lezajlott posztmodern fordulata után a témaválasztás konzervatívnak tűnhet és magyarázatra szorul. A kötet írása során bennem legalábbis rendre felmerült a kérdés, vajon miért alakult úgy, hogy a számomra oly inspiratív, amerikai fogantatású „New Musicology” eredményei végül csak áttételesen jelentek meg munkámban.

Bár rendkívül izgalmas területként tekintek a populáris zene kifejezetten zenei megközelítésére, témámat mégis a klasszikus zenéből vettem. Világnézetemből fakadóan meghatározóan fontosnak és felvillanyozónak tartom ugyan a klasszikus zene feminista megközelítését, főhősöm ennek ellenére egy férfi. [...] Viszonylag egyszerű és teljes mértékben személyes a magyarázatom arra, hogy könyvemben ennek ellenére miért a Bach-darabok sajátosan zenei működésmódjával foglalkozom, miért a mögöttük rejlő kompozíciós gondolkodás feltárására törekszem. Mert ez izgat. (Előszó, 7–8.)

Kétségtelenül nyomós érv.

Fazekas Gergely immár hosszú évek óta a Bach-kutatók jeles nemzetközi csapatához tartozik: zenetudományi konferenciákon való szereplései, publikációs hírnevet szereztek neki, és rajta keresztül a magyar szakmának. A könyve tárgyához kapcsolódó szakirodalomban való tájékozottsága – legyen szó száz, kétszáz, vagy háromszáz évvel ezelőtt írt zeneelméleti munkákról vagy a Bach-kutatás legújabb eredményeiről – több mint imponáló. Ifjú kora ellenére már arra is volt ideje, hogy mindezeket az ismereteket rendszerezze, és pusztán kiindulópontként kezelje saját koncepciójához és meglátásaihoz. Munkája tanúsága szerint a legfontosabb impulzusokat két muzikológus szerzőtől kapta.

Az egyik forrás viszonylag kurrens publikáció, Karol Berger 2007-ben megjelent könyve,<sup>1</sup> a másik több mint száz évvel ezelőtt látott napvilágot, a német

1 Karol Berger: *Bach's Cycle, Mozart's Arrow. An Essay on the Origins of Musical Modernity*. Berkeley: University of California Press, 2007

August Halm tollából.<sup>2</sup> Az utóbbi adta a könyv kissé szokatlan címét is, Halm elméletének két sarkalatos kategóriája ugyanis a téma, illetve a forma; ezen belül Bach fűgái képviselik nála a „téma kultúráját”, Beethoven szonátái pedig a „forma kultúráját”. Ezen principiumokat megtartva, de túllépve rajtuk Fazekas Gergely így fogalmazza meg vizsgálódásai tárgyát:

Célom a 17–18. századi elméleti szövegek elszórt, formára utaló megjegyzései alapján megragadni a zenei forma Bach-korabeli fogalmát, s megvizsgálni, hogy az mennyiben áll összhangban a Bach-darabokra jellemző kompozíciós logikával, s milyen viszonyban van a forma két kultúrájának későbbi elméleteivel. Könyvem párhuzamos dialógusok sorozata, amelyben párbeszédbe lépnek egymással a 17–18. századi elméleti szövegek, a 19. századi Bach-irodalom bizonyos szeletei, kurrens zenetudományi elméletek, és a Bach-darabok általam végzett analízisei. [...] A korabeli elméletírások formára és különböző műfajokra vonatkozó szakaszai nyomán annak a fogalmi keretnek, vagy inkább azoknak a fogalmi kereteknek a felállítása volt a célom, amelyek segítenek megérteni a konkrét zeneművek formája mögött rejlő zeneszerzői gondolkodást. A zenei forma tehát nem a befogadói oldalról érdekelt, hanem az alkotó szempontjából. (Előszó, 10.)

A könyv négy nagy részéből az első kettő (MŰ, FORMA) „a mű”-re, illetve „a formá”-ra vonatkozó általános elvi kérdésekkel foglalkozik, míg a másik kettő (IDŐ, TÉR) részben filozófiai fogalmakba ágyazottan elemzi mintegy 15 Bach-kompozíció egymással rokon vagy éppenséggel egymástól eltérő szerkezeti felépítését.

„A mű” körüljárása az I. részben természetesen Lydia Goehr immár legendássá vált koncepciójára épül.<sup>3</sup> Ha nem is száz százalékosan általános érvényű ez a koncepció, jelentőségét vitán felül bizonyítja, hogy a megjelenése óta eltelt csaknem harminc évben szinte nem született olyan komoly muzikológiai munka, amely ne utalna rá, vagy ne tekintené fő téziseit irányadónak. Fazekas a Bach-életműre alkalmazva vizsgálja Goehr elveit, és – ahogy ez lenni szokott – jelentős kivételekkel erősíti a filozófus által felállított „szabályt”. Ugyanebben a részben kap helyet a *ratio* (ész) és az *auditum* (hallás) szembeállítása („A fül dicsérete és kigúnyolása”), hosszabb diskurzussal kitérve a nevezetes Scheibe–Birnbaum-polémia szempontjaira és Lorenz Mizler tudományos nézeteinek értékelésére.

A FORMA című 2. rész az utóbbi évtizedek egyik legfontosabb, ugyanakkor legvitatottabb barokk zenével kapcsolatos területét, a retorika kérdéseit tárgyalja. Konvergenciákról és divergenciákról van itt is szó, hiszen az előadói stílusban kétségtelenül modellnek tekintett „szónoki” modor nem feltétlenül jelenti egyúttal a zenei forma retorikai előírásoknak megfelelő alakítását. Ismét a tudós Mizler nézeteit is segítségül hívva Fazekas helyesen állapítja meg, hogy a visszatéréses formák (*da capo*; concerto/ritornello forma) nem felelnek meg az *exordium* – *medium* – *finis* hármasságnak, hiszen a kezdő és záró rész azonossága kizárja a szónoklat kezdőpontról végpontra juttatásának ívét. A retorika helyett tehát a szerző más irányba

2 August Halm: *Von zwei Kulturen der Musik*. München: Georg Müller, 1913.

3 Lydia Goehr: *The Imaginary Museum of Musical Works*. Oxford University Press, 1992.

fordul, és így érvel:

Figyelmünket a zenékre kell fordítanunk, ami nem jelenti, hogy ha a retorika metaforája nem segít, a szemléltetés kedvéért ne használhatnánk más analógiákat. Az alábbiakban konkrét darabok elemzésén keresztül kísérlem meg feltérképezni, hogy miként gondolkozhatott Bach a zenei formáról, vagyis a zenei anyag elrendezésének kérdéséről. Két metaforát fogok ehhez segítségül hívni. Az idő és a tér metaforáját. (96.)

A továbbiakban Fazekas Gergely – egy bizonyos filozófiai premisszából kiindulva – az IDŐ és a TÉR dimenzióiban tárgyalja Bach alapvető kompozíciós processzusait. Eszmefuttatásai – a releváns háttérodalom alapos ismeretével felvértezve – az időelmélet abszolút és relatív felfogásától a szimmetria koncepciójáig kalauzolnak, miközben remekül megválasztott kottapéldák és pontos analitikai ábrák illusztrálják a zenei mondanivalót.

A kiindulópont Newton és Leibniz időelmélete, az előbbi által meghatározott „abszolút idő”, illetve az utóbbi által vallott „relatív idő” kategóriája, amelyeket Fazekas a zenei történelemben az „abszolút”, illetve „relatív” forma típusával azonosít. Nagyon szemléletes példája a *Wohltemperiertes Klavier* II. kötet C-dúr prelúdiómának két verziója: a korai, rövidebb darab, amelyben a zenei anyag folyamatos, és nem tartalmaz ismétlődést, reprezentálná a „relatív” forma modelljét; a későbbi, hosszabb és rejtetten csatlakozó konkrét visszatérést tartalmazó változat pedig az „abszolút” formáét. Ebből a distinkcióból vezet tovább a szerző vizsgálódásainak útja a fuga és a concerto műfaja felé.

A „Szigorú és szabad fuga” című alfejezet azt kívánja bizonyítani, hogy a fuga műfaja sem zárja ki az „abszolút forma” lehetőségét, bár – ez ugyan nem fogalmazódik meg a szövegben – ez a Bach-fúgák kisebb százalékára érvényes. A dahlhausi klasszikus definícióval szemben („A fuga nem forma, hanem technika, vagy inkább technikák együttese”) Fazekas két *Wohltemperiertes Klavier*beli fúgán keresztül bizonyítja (I. kötet Esz-dúr és II. kötet Fisz-dúr), hogy létezhet strukturált forma, azaz *dispositio* ebben a műfajban is. (David Ledbetter a *Wohltemperiertes Klavier*ről szóló vaskos kötetében<sup>4</sup> éppen ezekről a fúgákról állapítja meg, hogy azok a levegősebb szerkezetű, „galant-style” darabokhoz tartoznak.)

A „Szabály és stratégia” feliratú alfejezet ezután két E-dúr hegedűversenynek, Bach BWV 1042, és Vivaldi RV 265, Op. 8/12 concertójának nyitótételét hasonlítja össze. „Két konkrét példán keresztül kívánom megvilágítani, hogy azonos hangnemmű, műfajú és funkciójú tételek esetében egymástól mennyire különböző stratégiát választhat két zeneszerző a zenei formát illetően”, olvassuk a párhuzamos elemzés bevezetéseként. A szeszélyes, mindenkor pillanatnyi invenciót követő Vivaldi és a stabil struktúra felé hajló Bach részletes összehasonlítása rengeteg fontos, egyedi és általános megfigyelésre ad módot, demonstrálva, hogy az ezerarcú „ritornello-forma” éppúgy ellenáll a rigid kategorizálásnak, mint a későbbi szonátaforma.

4 David Ledbetter: *Bach's Well-tempered Clavier. The 48 Preludes and Fugues*. New Haven etc.: Yale University Press, 2002

Az IDŐ kategóriájából átlépve a TÉR dimenzióiba újabb szerkezet típusok kerülnek előtérbe, nevezetesen a kéttagú és háromtagú (*da capo*) formák. „Szimmetria és architektúra” cím alatt tárgyalja a könyv a Bach-féle szvittételek egy csoportját, amelyekben a két rész azonos terjedelme tökéletes szimmetriát alkot. Ez elsősorban az *allemande* tételek sajátja, bár a gondosan összesített táblázatok tanulságai közül számomra érdekesebb volt az, hogy a francia szerzők (Couperin, Rameau) *allemande*-jaiban és *courante*-jaiban mennyi az aszimmetrikus arány, és milyen gyakori az, hogy a forma egyik tagja páratlan számú ütemből áll, ami éppenséggel elmentmond a zene eredendő táncszerkezetének. A Bach-tételek elemzése közül kiemelkedik a c-moll partita (BWV 826) briliáns „Capriccio”-jának élvezetboncolása: az átvilágításnak sikerül bebizonyítania, hogy a triószonátába oltott háromszólamú fúga mesteri konstrukciója igenis párosulhat élvezetes, eleven és idiomatikus billentyűs nyelvezettel.

A *da capo* szerkezetű mintatételek (hangszeres: F-dúr duetto, *Klavierübung* III, BWV 803; vokális: 91. kantáta, No. 5 duett) architektúrája már átvezet a „Szöveg és zene” című következő alfejezethez, amelynek figyelemre méltó és némileg váratlan hozadéka az, hogy alapvető szerkezeti kérdésekben Bachnál a zene a döntő, a szöveg ennek alá van rendelve. Egyfajta *prima pratticára* gondolhatnánk itt (amit Bach *stile antico* iránti vonzódása csak aláhúz), ha a szöveg által meghatározott affektus nem éppen J. S. Bachnál érné el a zenei kifejezés maximumát. Nagyon fontos, és talán csak Bachra jellemző dichotómiát kell látnunk a szövegábrázolás mélységének és a teljes zenei struktúra onnipotenciájának egyidejűségében. („Amikor Bachnak választania kell, hogy a szövegkifejezés legyen megfelelő, vagy a zenei logika működjön zökkenőmentesen, az utóbbi mellett dönt.” 173.)

Szöveg és zene aszinkronitását szerzőnk egyetlen tételen belül, a 150. kantáta nyitókórusában mutatja be; a többteteles ciklusok olykor szövegmegfelelést feláldozó szimmetrikus építményét a h-moll mise *Credója*, valamint a „Gyászóda” demonstrálja. (A BWV 236-os G-dúr mise *Kyriéjének* a liturgikus textussal ellenkező, „Christe” szöveggel záruló elrendezése – bármilyen különös is – más elbírálás alá esik, mivel itt paródiáról, a 179. kantáta nyitótételének átvételéről van szó.)

A kötet értékes részét alkotják a különböző típusú illusztrációk. Az egykorú forrásokat felidéző fakszimilék, a mintaszerűen kivitelezett kottapéldák és a formai konstrukciókat szemléletesen bemutató ábrák az írott szöveg fontos kiegészítői.

Méltó és igazságos, hogy Fazekas Gergely, aki 2012 és 2017 között a Rózsavölgyi és Társa Kiadó főszerkesztőjeként a „Musica Scientia” sorozat elindításával számos ifjabb és idősebb magyar szerző monográfiájának megjelenését gondozta, maga is szerepeljen ebben a rangos szériában. Az oly régóta hiányolt magyar nyelvű zenetudományi szakirodalom újjáélesztésével és saját jelentős Bach-kötetével nagy szolgálatot tett a hazai szakmának.