Magyar Zene

1·2000

Magyar zene

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XXXVIII. évfolyam, 1. szám *2000. február*

Tartalom

3 KÁRPÁTI JÁNOS
Ujfalussy József köszöntése 80. születésnapján

TANULMÁNYOK

5 DALOS ANNA
Miért éppen Jeppesen?
Kodály és az ellenpont-tankönyvek

27 DOMOKOS ZSUZSA
A Cappella Sistina Miserere-tradíciójának hatása Liszt műveire

41 KEULER JENŐ
Zenei rendszerek és rendszerszintek kutatása

DOKUMENTUM

53 RENNERNÉ VÁRHIDI KLÁRA
A pesti szerviták Szt. Anna-templomának zenei élete
a 18. században

67 KIRÁLY PÉTER
Ismeretlen vagy kevéssé ismert billentyűs-források
a 16–17. századból

BESZÁMOLÓ

96 KÁRPÁTI JÁNOS
ICTM-konferencia Hirosimában

RECENZIÓ

101 TARI LUJZA
Aszobik, taikok és mikók
Kárpáti János: Tánc a mennyei barlang előtt.
Zene és mítosz a japán rituális hagyományban (A kagura)

109 **HELYREIGAZÍTÁS**

110 **ABSTRACTS**

MEGJELENIK A NEMZETI KULTURÁLIS ALAPPROGRAM ÉS A FŐVÁROSI ÖNKORMÁNYZAT ZENEI ALAPJA TÁMOGATÁSÁVAL

Magyar zene ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT – 2000/1

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság lapja • Szerkeszti: Székely András • Levelezési cím: Magyar Zene – Magyar Zenei Tanács, 1364 Budapest Pf. 47., telefon: (+36 1) 318 42 43, telefax (+36 1) 317 82 67 • Kéziratot nem őrzünk meg, és csak felbélyegzett válaszborítékkal küldünk vissza • Kiadja a Magyar Zenei Tanács • Felelős kiadó: Csengery Adrienne • Előfizetésben terjeszti belföldön a Jóbarát '92 Bt., telefon/telefax (+36 1) 201 84 48, külföldön a Batthyány Kultur-Press Kft., telefon/telefax (+36 1) 201 88 91, (+36 1) 212 53 03; e-mail: batthyany@kultur-press.hu • Előfizethető a terjesztőktől kért postautalványon Előfizetési díj egy évre 1 500.- forint. Egyes szám ára 375.- forint • Megjelenik évente négyszer • Szedés: graphoman • Nyomtatta az Argumentum Könyv- és Folyóiratkiadó Kft. Budapesten • ISSN 0025-0384

UJFALUSSY JÓZSEF KÖSZÖNTÉSE 80. SZÜLETÉSNAPJÁN

Kedves Jóska,

Talán megbocsátod, hogy hatvannyolcadik évemben járva nem „Tanár úrnak" szólítlak, noha Te tanárunk vagy, még azoknak az idősebbeknek is, akik nem iskolapadban hallgattuk szavaidat. Számot vetve már nem élő nagyjaink: Molnár Antal, Szabolcsi Bence, Bárdos Lajos zenetudományi termésével, azt hiszem, joggal gondolom: őket is beleértve Te vagy a magyar zenetudomány mintegy utolsó hatvan évének legsokoldalúbb képviselője.

Hetvenötödik születésnapodon Maróthy János magas színvonalú, esszének is beillő előadásában a *logosz* és az *aiszthészisz* találkoztatásával, eggyé válásával jellemezte munkásságodat. Ez igaz és nagyon szellemes, mert az emberi gondolkodás–létezés eme poláris szembeállításával munkásságodat a két szélsőség közötti hídként jellemezte, okosan használva fel a különböző tudományok eszközeit – a neurobiológiától a filozófiáig.

Lehetséges, hogy minden visszavezethető erre a kettősségre, én azonban úgy vélem: gondolati módszered sokkal több irányba ágazik, sokkal több helyről ered, és sokkal több irányba mutat. Munkásságod egyik forrása a klasszikus filológia, melyet ifjúkorodban a debreceni egyetemen tanultál, s amelynek gazdag hozadékát mind a mai napig használod tanulmányaidban éppúgy, mint csodálatos – akár azonnal lenyomtatható szövegű – *ex tempore* előadásaidban. Másik fontos forrása munkásságodnak a zenei gyakorlat; bár nem lettél karmester, Ferencsik János karmester-növendékeként és kitűnő zongoristaként óráidon gyakran odaülsz a zongorához, és Szabolcsi tanár úrra emlékeztetően fejből idézed a klasszikusokat, s főképp azt a romantikus dalirodalmat, amelyet családi örökségként hordozol magaddal egész tudományos pályádon.

A szó szoros értelmében vett zenetudományi tanulmányokat nem végeztél, mégis a zenetudomány par excellence képviselője lettél a zenetörténet, a zeneelmélet, a zeneesztétika legmagasabb rendű művelése révén. Írásaidnak hosszú jegyzékét áttekintve csak elámulni lehet, hogy diszciplínánk e három ágát is hányféle részletében és leágazásában gazdagítottad. Egy köszöntő ne legyen bibliográfiai felsorolás, de nem lehet ünnepelni néhány kiemelkedő munkád említése nélkül. *Bartók-biográfiád* a Bartók-irodalom alapműve lett és – szerencsére – számos nyelven hozzáférhető. Különleges értékét az adja, hogy az élet eseményei mellett

nemcsak a művek keletkezését és hátterét tárgyalja, hanem felvázolja azok jelentéstani beilleszkedését az egyéni életműbe és a kortársi környezetbe.

Zeneelméleti írásaid lehengerlő szuggesztív ereje abból a módszeredből táplálkozik, hogy képes vagy egyetlen jelenségből – egy akkordból, egy fordulatból – kiindulva mikroszkopikus részletességgel mutatni be a zenei anyag struktúráját, mozgásának törvényszerűségeit és hangpszichológiai hatását. Jó példa erre *Az Allegro barbaro harmóniai alapgondolata és Bartók hangsorai* című tanulmányod a *Szabolcsi Bence 70. születésnapjára* készült kötetben (1969).

Esztétikád is a részletekben megnyíló egész keresésére irányul, a zene jelentése munkáidban kitágul, és a jelentéstan elemei az őket megillető helyre kerülnek. *Túl a zene szűkebb problematikáján, ez a sarkalatos kérdése minden művészi alkotás szemiótikai megközelítésének* – írod 1986-ban közreadott *Tamino a válaszúton* című, remekbe szabott kis esszédben. – *Az egyoldalúan nyelvészeti szemléletű szemiótika számára a valóságos kiindulás és megérkezés mindig is denotatum, a jel és a jelzett tárgy, jelenség közötti közvetlen viszony marad. Innen a művészi alkotás jelhasználatának, jel- és jelentésrendszerének megértéséhez nem vezet út. A művészi alkotásban éppen az elsődleges denotáció hiányzik, mégpedig leginkább, paradigmaszerűen a zenében, ahol a jelzéseknek a tárgyi valóságra való közvetlen vonatkozása még félrevezető illúzióként sem zavarhatja meg az esztétikai értelmezést. A történelmi zeneesztétika csődje, kivált a materialista indításúaké, mindig is a közvetlen vonatkoztatás erőltetéséből származott.*

Bibliográfiád arról is tanúskodik, mennyi tiszteletet szenteltél azoknak a jelentős magyar muzsikusoknak – zeneszerzőknek és tudósoknak –, akik valamilyen oknál fogva nem álltak annyira a közfigyelem előterében, mint az megillette volna őket. Weiner Leó, Lajtha László, Bartha Dénes, Járdányi Pál, Rajeczky Benjamin, Tóth Aladár emlékét azért is tudjuk ma hívebben őrizni, mint tették eleink, mert Te hívtad fel rájuk a figyelmet.

A mi nemzedékünk külön hálával is tartozik Neked, amiért – számos nagy tanárral ellentétben – Te arra is figyelsz, tanítványaid mit írnak, és mit tanítanak. Műveidben nemcsak a klasszikusokra és a Téged is tanító mesterekre hivatkozol, hanem a nálad fiatalabbakat is megtiszteled írásaik alapos ismeretével, igyekezetük elismerésével és – ha van rá alkalom – arra méltó gondolataik idézésével.

Most, amikor 80. születésnapodon jó egészséget *et annos operibus eruditis fecundos* kívánunk Neked, önzők vagyunk, mert még sokáig szeretnénk tanítványaid maradni.

KÁRPÁTI JÁNOS

TANULMÁNYOK

Dalos Anna

MIÉRT ÉPPEN JEPPESEN?*

Kodály és az ellenpont-tankönyvek

A Kodály-órák legendás légköréről sokan számot adtak már – néhány jellemző emlékem nekem is van róluk – emlékezett Somogyi László Bónis Ferenc *Így láttuk Kodályt* című kötetében.[1] *Egy ízben* – folytatta –, *amikor a Palestrina-ellenpont tanulmányozásával foglalkoztunk, Kodály egy könyvet adott a kezembe azzal, hogy* olvassa el és majd számoljon be róla. *Megdöbbenésemre ez Knud Jeppesen „Palestrinastil med saarligt handblick pas dissonansbehandligen"* [Palestrinastil med saerligt Henblick paa Dissonansbehandlingen] *című, dán nyelven írt munkája volt, mely akkor még csak ebben a kiadásban létezett. Enyhe tiltakozásomra, hogy nem tudok dánul, ezt a választ kaptam:* Azt hiszi, hogy én tudok? Mégis elolvastam és megértettem. – *Az órák ezután sem folytak dánul, de a tanulmányozás végett a könyvben az oldal- és taktusszámokkal megadott példákat, hogy tanulmányozhassuk őket, a könyvtárban levő, többkötetes Palestrina összkiadásból kellett kiírnunk. Ezek a lapok ma is megvannak a Zeneakadémia könyvtárában, vaskos kötetekbe fűzve. A példákat már az előző Kodály-növendékek kezdték gyűjteni; feltételezem, hogy az utánunk következők sem jutottak még a végére. A sok ezer Palestrina-példa tanulságaként sajátította el Kodály is a kórusszerkesztés művészetét és adta át tudását növendékeinek, Bárdosnak meg a többieknek – még nekem is.*

Hogy Kodály az ellenpont tanításakor Jeppesen munkájára támaszkodott, a Bónis-féle kötetben megerősíti András Béla, Gergely János, Sugár Rezső és Sulyok Imre is.[2] A Kodálynál 1931 és 1935 között tanuló Somogyi azonban mégiscsak téved visszaemlékezésében: Knud Jeppesen, az 1892-ben született dán zenetörténész, aki 1931 és 1954 között az *Acta musicologica* főszerkesztője, 1949 és 1952 között pedig a Nemzetközi Zenetudományi Társaság elnöke volt, a Palestrina-stílusról és a disszonanciakezelésről szóló doktori disszertációját a bécsi egyetemen német nyelven védte meg. A disszertáció ugyan dánul jelent meg először, 1923-ban,[3] de már 1925-ben napvilágot látott a könyv német változata,[4] s az angol fordítás publikálása is

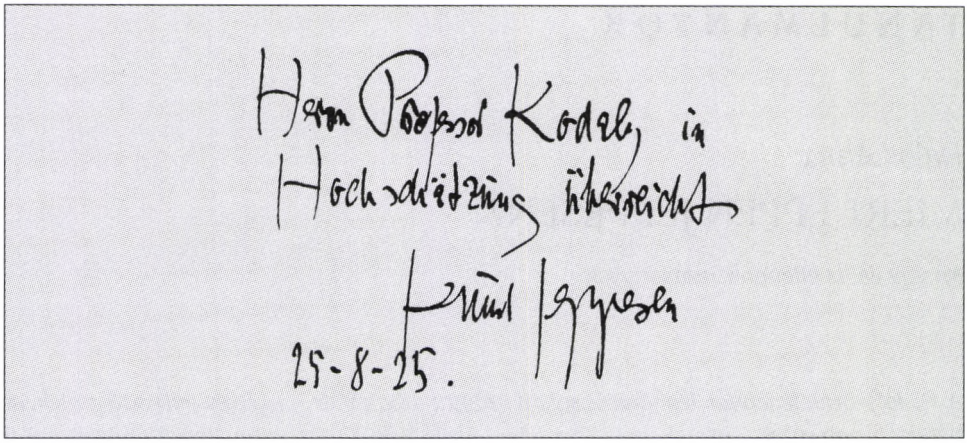
* Elhangzott a *Földvári Napok* keretében megtartott *Századunk magyar zenéje és Európa* című tudományos konferencián, 1999. június 17-én.

1 Bónis Ferenc (szerk.): *Így láttuk Kodályt. Nyolcvan emlékezés.* Budapest: Püski, 1994. 169–173. Ide: 170.

2 Bónis: i. m. 112., 154., 165., 220.

3 Knud Jeppesen: *Palestrinastil med saerligt Henblick paa Dissonansbehandlingen.* Copenhagen: Levin & Munksgaardo, 1923.

4 Knud Jeppesen: *Der Palestrinastil und die Dissonanz.* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1925.



1

csak 1927-ig váratott magára.[5] Viszont 1930-ban jelent meg – dán nyelven – Jeppesennek a Palestrina-ellenpontról szóló másik könyve, az 1974 óta Ormay Imre fordításában magyarul is olvasható ellenpont-tankönyv,[6] amelyet Somogyi és osztálytársai valóban forgattak. Ezt a számos különböző kéztől származó bejegyzésekben bővelkedő és a gyakori használat nyomait magán viselő kötetet K2726-os jelzet alatt meg is találtam a Zeneakadémia könyvtárában.

Kodály már 1925-ben hozzájutott Jeppesen *Palestrinastil*-könyvének német változatához – alátámasztja ezt a kötetben található dedikáció is *(1. ábra, fent)*. Jeppesen és Kodály személyes kapcsolatát bizonyítja 1930 és 1963 közötti, hol sűrűbb, hol ritkább levelezésük. Kodály hagyatékában 13 Jeppesen-levél, Jeppesen hagyatékában pedig 12 Kodály-levél található.[7] Kodály első fennmaradt, 1930. augusztus 16. előtt írott leveléből tudjuk, hogy eddig az időpontig óráin a *Palestrinastil*-kötetet használta a tanításhoz. Mivel a könyv – amelyet nagyszerűnek minősített (*Ihr treffliches Werk* – írta róla a szerzőnek) – teljes feldolgozása az órák keretében lehetetlennek bizonyult, azt tanácsolta Jeppesennek, készítsen egy ellenpont-tankönyvet. Kodály nem tudott arról, hogy levele írásakor a kontrapunkt-könyv már elkészült; Jeppesen válaszlevelével egy időben érkezett meg a dán nyelvű tankönyv, amelynek Kodály – miként

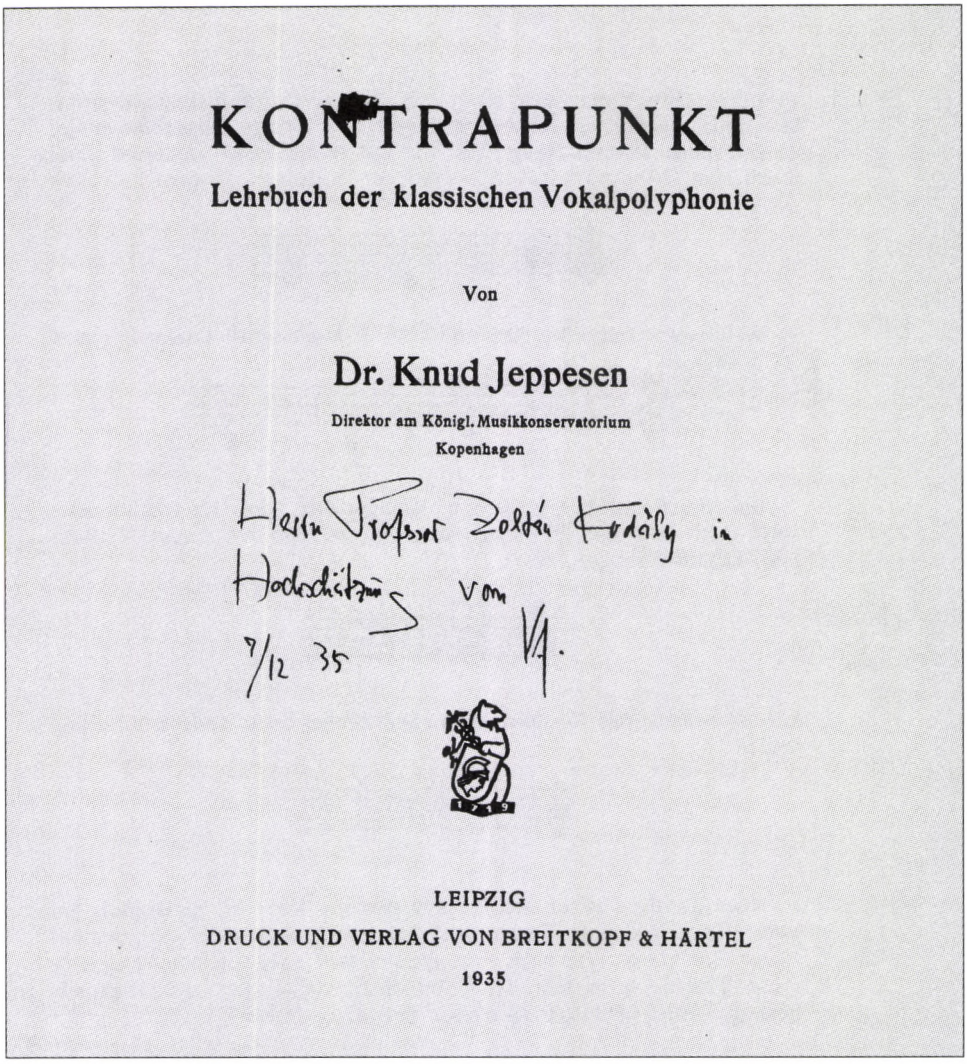
5 Knud Jeppesen: *The Style of Palestrina and the Dissonance.* Copenhagen, London: Levin & Munksgaardo, 1927.

6 Knud Jeppesen: *Kontrapunkt. Vokalpolyfoni.* Copenhagen–Leipzig: Wilhelm Hansen, 1930. Magyarul: *Ellenpont. A klasszikus vokális polifónia tankönyve.* Ford.: Ormay Imre. Budapest: Zeneműkiadó, 1974.

7 Köszönettel tartozom Kodály Zoltánnénak, aki lehetővé tette, hogy a budapesti Kodály Archívumban kutathassak, mint ahogy köszönetet kell mondanom Legány Dezsőnek, aki engedélyezte, hogy bepillantást nyerjek Kodály idegen nyelvű levelezésének általa szerkesztett, eddig még kiadatlan kéziratába.

8 Jeppesen 1936. augusztus 11-én keltezett, Kodálynak szóló válaszleveléből az is kiderül, hogy Kodályban már ekkor felmerült a gondolat: a Kontrapunkt-könyvet le kellene fordíttatni magyarra is. A fordítás 1974-ig váratott magára (lásd a 6. jegyzetet). A közbeeső időszakban jelent meg Harmat Artúr kétkötetes, Jeppesen munkáira támaszkodó *Ellenponttana*. Harmat Artúr: *Ellenponttan. I. Kétszólamú ellenpont.* Budapest: Magyar Kórus, 1947; Harmat Artúr: *Ellenponttan. II. Háromszólamú ellenpont.* Budapest: Zeneműkiadó, 1956.

9 Knud Jeppesen: *Kontrapunkt. Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie.* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1935. Kodály könyvtárában 2362-es jelzeten.


KONTRAPUNKT

Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie

Von

Dr. Knud Jeppesen

Direktor am Königl. Musikkonservatorium
Kopenhagen

Herrn Professor Zoltán Kodály in
Hochachtung
vom
9/12 35

LEIPZIG
DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL
1935

2

1930. október 1-je után kelt köszönőleveléből kiderül – először kottapéldáit, majd pedig egy dán–magyar szótár segítségével szövegét is áttanulmányozta. A következő öt évben mind Jeppesennél, mind pedig a Breitkopf & Härtel cégnél többször érdeklődött, mikor jelenik meg végre németül a könyv, hiszen a tanításhoz kénytelen volt a dán nyelvű változatot használni.[8] A Zeneakadémia könyvtárában található dán nyelvű kötet Kodály saját példánya lehetett, amelyet valószínűleg később a könyvtárnak ajándékozott: magánkönyvtára ugyanis a *Palestrinastil* német és angol nyelvű változata mellett őrzi ugyan a *Kontrapunkt*-könyv két német nyelvű és egy angol nyelvű példányát, de nem leljük fel benne a dán nyelvű tankönyvet.

1935-ben – egy rövid budapesti látogatást követően – küldte el Jeppesen Kodálynak az ellenpont-könyv német fordítását[9] *(2. ábra, fent),* amelyet Kodály válaszlevelében részletesen elemzett. Ez a levél sajnos elveszett, de mivel Kodály a köny-

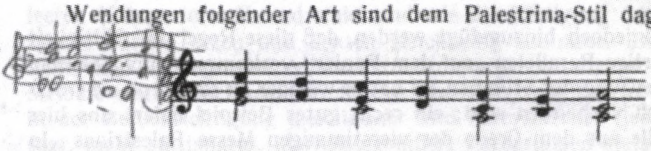
— 74 —

Ebenso findet man es weniger gut, daß zwei oder mehrere Quarten in gerader Bewegung aufeinanderfolgen. Die einzige Ausnahme bildet nachstehende Fortschreitung, die wir mit einem mehr modernen Ausdruck eine Reihe paralleler Sextakkorde nennen würden:



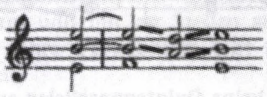
Wendungen folgender Art sind dem Palestrina-Stil dagegen fremd:

P.X. 44:

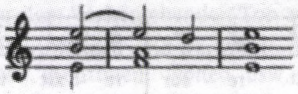


Bei französisch-burgundischen Komponisten des 15. Jahrhunderts trifft man derartige Wirkungen eher an; so sind bei diesen Meistern z. B. Schlußbildungen, wie:

Gafurius P. -stil 244



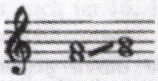
äußerst beliebt; das 16. Jahrhundert ändert aber diese Kadenz folgendermaßen:



Woher die Regel?

Auch große Terzen werden mit gewisser Vorsicht angewandt; wo zwei Stimmen sich in Terzenparallelen bewegen, folgt in den meisten Fällen eine kleine Terz nach einer großen, weil zwei aufeinanderfolgende große Terzen, wenn sich die Unterstimme dabei eine große Sekunde bewegt, immer tritonusartig wirken, z. B.:

Fux nennt es



Zu streng wäre es indessen, die Aufeinanderfolge zweier großer Terzen ganz verbieten zu wollen. Palestrina selbst setzt verhältnismäßig oft zwei, ja bisweilen (wenn auch nur selten) sogar drei solche Terzen unmittelbar nacheinander, z. B. im Gloria seiner vierstimmigen Messe „Lauda Sion", wo jedoch nur die zwei letzten Terzen tritonusartig klingen:

3

vet – mint látni fogjuk: szokásához híven – sűrűn jegyzetelte, véleményét nagyrészt mégis ismerjük. Jeppesen 1936. augusztus 11-én kelt válaszlevelében hálásan megköszönte az alapos és minden apró részletre kiterjedő kritikát, Kodály megjegyzései közül azonban csak néhányra válaszolt. Ezek közé tartozott a könyv 74. oldalán ta-

lálható tritonus-szabály forrásának megjelölése: a *3. ábrán (szemközt)* láthatjuk Kodály jegyzetét a nagyterc-párhuzam során fellépő tritonus óvatos alkalmazásával kapcsolatban: *Woher die Regel? Fux nem említi.* Jeppesen válaszában megerősítette Kodály vélekedését: a szabály nem Fuxtól, hanem Michael Hallertől származik, és érvényességét alátámasztja a 16. század végi gyakorlat is. Feltételezhetjük, hogy a kötetben található Kodály-bejegyzések egy része a Jeppesenhez írott levélhez készült, míg más részüket emlékeztetőül jegyezte fel a maga számára Kodály. A *Palestrinastil*-könyvben még több jegyzetet találunk. Az alaposság, a gondosság, amellyel Kodály – valószínűleg többször is – elolvasta Jeppesen két könyvét, már önmagában is jelzi, milyen nagyra értékelte a dán tudós munkáit.

Kodály jegyzetei, utalásai, megjegyzései és kiegészítései sok információval szolgálnak olvasási szokásairól. Alapos olvasó volt, olyan, aki a sajtóhibáktól kezdve a helyesírási–nyelvtani hibákon keresztül egészen a tévedésekig, belső ellentmondásokig mindent észrevett olvasmányaiban, és ezeket fel is tüntette a könyvek margóján, a lap alján vagy a sorok között. A *4a-b ábra (a 10-11. oldalakon)* a *Palestrinastil*-kötet 46. és 47. oldalát tartalmazza. Jeppesen itt a zenei akcentusok természetéről értekezik, arról ír, milyen mértékben határozzák meg a zenei hangsúlyokat a – Jeppesen kifejezésével élve – különböző *faktorok:* a ritmusképletek, a hangmagasság, a hanghossz, a hangerő. Kodály megjegyzései különböző típusokba illeszkednek. Egy részük Jeppesen fogalmazásmódjának esetlegességeire, úgy is mondhatjuk: „ügyetlenségeire" mutat rá: a 47. oldal első bekezdésének harmadik sorában a „wir" szó mellé bejegyzi: [„wir"] *Germanen*; hasonló megjegyzést fűz a 46. oldal 5. lábjegyzetének egy mondatához: *Ein Ton* – írja Jeppesen – *mag ceteris paribus durch Tonhöhe und Klangfarbe oder was immer von eine Reihe andrer Töne unterscheiden* – Kodály aláhúzza az „oder was immer" szavakat, és föléjük írja: *was?*

Egy másik típusba tartoznak azok a megjegyzések, amelyek Jeppesen nem elég pontos megfogalmazásait érintik: ilyennel találkozunk a 47. oldal első sora fölé írt *Jó volna őket részletezni* bejegyzésnél, amely a Jeppesen által tárgyalt különböző faktorokra vonatkozik; hasonló megjegyzést találunk ugyanezen az oldalon a második bekezdésben: Kodály hiányjelet illeszt az *Ebenfalls ist es aber zweifellos eine Neigung* félmondathoz – itt a *bei Sänger* szavakat hiányolja; szintén hiányjellel jelöli Jeppesen egy további pontatlanságát ugyanezen oldal harmadik bekezdésében az *unsere ganze Musikliteratur* szavaknál, majd a margóra felírja: *Vocal?, Instrum*[ental?], *Deutsch*[?], *Internat*[ional?]. Közeli rokonságban állnak ezzel a jegyzettípussal Kodály tartalmi megjegyzései: a 46. oldal utolsó három sorában olvasható zenei akcentust teremtő faktorok felsorolását a belső margón a *Klangfarbe* szóval egészíti ki.

Más típust képviselnek Kodály saját maga számára írt emlékeztető megjegyzései – ezek általában olyasmire irányulnak, ami valami okból felkeltette figyelmét, ami újdonságot jelentett számára, vagy éppen amit saját gondolataihoz, saját érdeklődéséhez tudott kapcsolni: a 46. oldal harmadik lábjegyzetéhez emlékeztetőül írja fel, összegezve Jeppesen idézeteit: *magasabb hang hamarabb percipiálódik;* a 47. oldalon a belső margón látjuk a Kodály által kottázott példát: a g–a lépés *ritkább mint* az a–g lépés – itt Jeppesen arról beszél, hogy többnyire a magasabb hang kerül a hangsúlyos helyre; a 47. ol-

— 46 —

gangspunkt jener rhythmischen und tonalen Differenzierung, die in der Musik einerseits als musikalische Architektonik, andererseits als Aneinanderreihung verschiedener Töne zu einem neuen, einheitlichen Ganzen, d. i. zur Melodie, zutage tritt[1].« Der phonetische Satz: »Je mehr Gewicht der Gedanke auf ein Wort legt, je höheren Ton wird es auch bekommen« — welcher Satz an und für sich anfechtbar ist, weil zum Beispiel Druck (d. h. Tonstärke) dieselbe Funktion wie Tonhöhe haben kann — bekommt jedenfalls musikalische Gültigkeit in folgender Umkehrung: »Je höheren Ton ein melodischer Punkt hat, je mehr Gewicht wird er gewöhnlich für den Gedanken bekommen[2].« Es liegt hierin die bekannte rhythmusbildende Wirkung der hohen oder relativ hohen Töne begründet[3]. In der Musik wie in den Sprachen können aber außer Tonhöhe und Tonstärke auch noch andere Faktoren akzentweckend wirken, besonders: Tondauer[4]. Hierzu kommt für die Musik speziell: Harmonie, Dissonanz, Verzierung und wahrscheinlich noch viele andere rhythmusbildende Faktoren[5].

[1]) »Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie« (1913) p. 569.

[2]) Vgl. hierzu die experimentellen Ergebnisse in Ohmanns »Melodie und Akzent«. Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. 1914, p. 479.

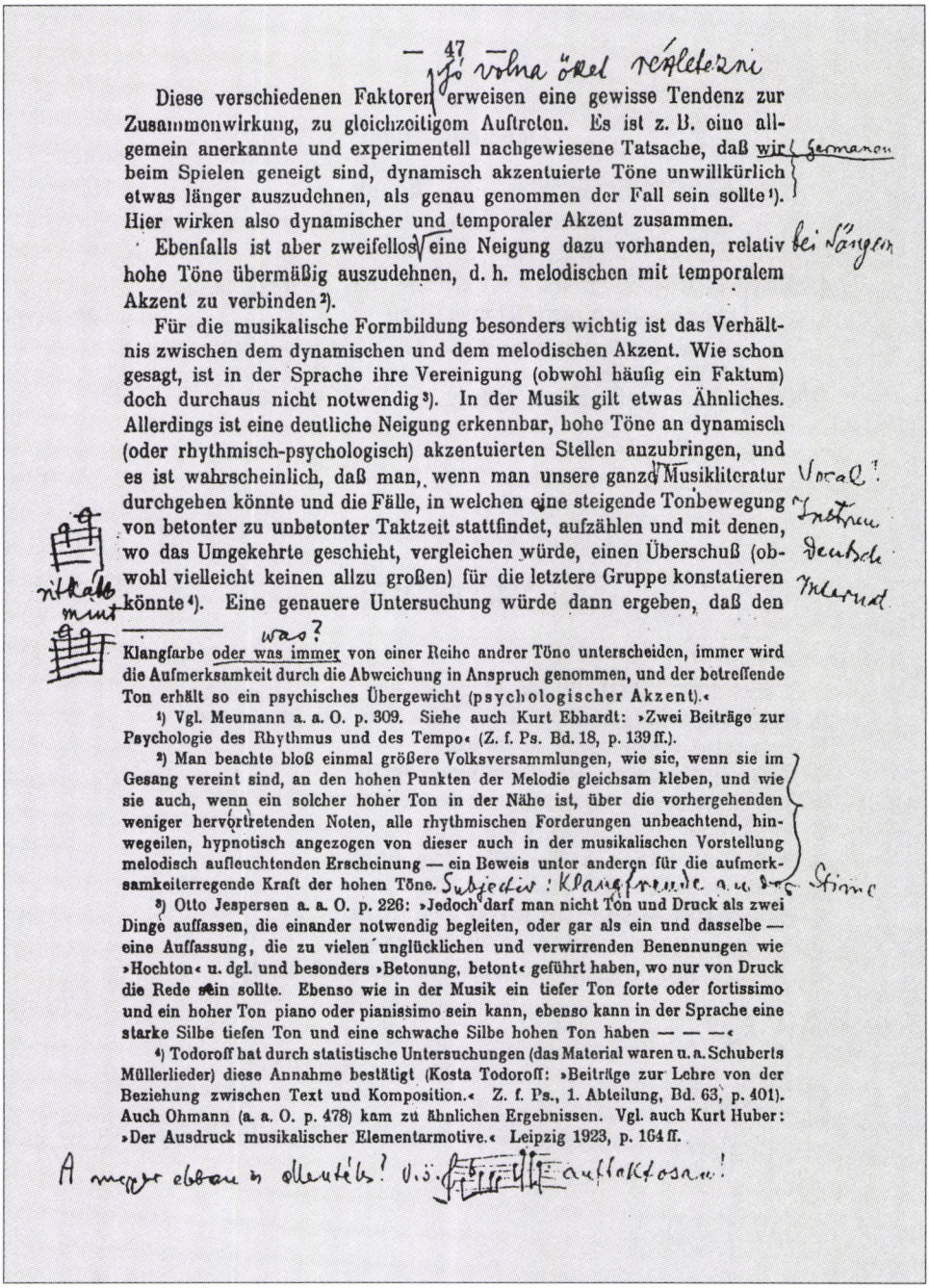
[3]) Meumann a. a. O. p. 307: »— — es scheint nämlich, daß hohe Töne uns intensiver erscheinen als tiefe von gleicher objektiver Schallstärke. Dies fällt besonders ins Gewicht bei schroffen Übergängen von tiefen Tönen zu hohen und umgekehrt . . . ein einzelner Ton, der beträchtlich höher oder tiefer liegt als die unmittelbar vorausgehenden und nachfolgenden Töne, erscheint in seiner Bedeutung für die Markierung des Zeitfortschrittes gesteigert« usf. Vielleicht hängt diese größere Auffälligkeit der höheren Töne mit ihren kürzeren Reaktionszeiten zusammen. Vgl. Gustav Kafka: »Über das Ansteigen der Tonerregung.« Ps. St. II, p. 292: »Die akustische Erregung bedarf einer meßbaren Zeit, um ihre volle subjektive Intensität zu erreichen, und zwar beträgt diese bei geringen, objektiven Intensitäten ungefähr 1,5 Sekunden, mit wachsender Intensität (und anscheinend auch wachsender Tonhöhe) nimmt die zur Erreichung des Maximums erforderliche Zeit immer mehr ab. Der Anstieg erfolgt zuerst rasch, dann immer langsamer.« Götz Martius: »Über die Reaktionszeit und Perzeptionsdauer der Klänge.« Ph. St. VI, p. 415: »Die Reaktionszeiten nehmen mit wachsender Höhe derselben, soweit sich die bisherige Untersuchung erstreckt hat, ab.«

[4]) Ebenso wie wir, wenn wir sprechen, sehr bedeutungsvolle Worte oft durch langsameres, feierliches Tempo auszeichnen (was Jespersen »Wertdruck« nennt), wodurch wir die Aufmerksamkeit der Zuhörer besonders auf das, was uns wichtig scheint, lenken, ebenso sind wir in der Tonkunst geneigt, Töne, die durch ihre Länge aus der Gesamtheit austreten, als Akzentträger aufzufassen. Der Gegenfall kann aber auch eintreffen: Haben wir z. B. eine Reihe gleich langsamer Töne und lassen dann plötzlich ein paar schnelle Noten blitzartig vorbeizucken, so wird die Aufmerksamkeit erregt, und wir erleben diesen mystischen aktiven Zustand, den wir Akzent nennen.

[5]) O. Abraham und E. v. Hornbostel: »Phonographierte indische Melodien.« Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft I, p. 285: »Neben den bereits erwähnten Kriterien der dynamischen Akzentuierung (Intensitätsunterschiede) und der relativen Tondauer (temporale Unterschiede) wird unsre rhythmische Auffassung (Gruppierung durch Verteilung subjektiver Akzente) noch durch eine Reihe qualitativer Faktoren geleitet. Ein Ton mag sich ceteris paribus durch Tonhöhe und

4a

dal második lábjegyzetéhez, amely azt a jelenséget írja le, hogy a nép, amikor énekel, gyakran a tempóval sem törődve, mindig a magasabb hangok felé törekszik, Kodály a következő megjegyzést fűzi: *Subjectiv: Klangfreude an der Stimme*; a 47. oldal alján pedig *A magyar ebben is ellentétes?* – olvassuk, majd feljegyzi az *Ablakomba, ablakomba* [besü-



— 47 —

Diese verschiedenen Faktoren erweisen eine gewisse Tendenz zur Zusammenwirkung, zu gleichzeitigem Auftreten. Es ist z. B. eine allgemein anerkannte und experimentell nachgewiesene Tatsache, daß wir beim Spielen geneigt sind, dynamisch akzentuierte Töne unwillkürlich etwas länger auszudehnen, als genau genommen der Fall sein sollte[1]). Hier wirken also dynamischer und temporaler Akzent zusammen.

Ebenfalls ist aber zweifellos eine Neigung dazu vorhanden, relativ hohe Töne übermäßig auszudehnen, d. h. melodischen mit temporalem Akzent zu verbinden[2]).

Für die musikalische Formbildung besonders wichtig ist das Verhältnis zwischen dem dynamischen und dem melodischen Akzent. Wie schon gesagt, ist in der Sprache ihre Vereinigung (obwohl häufig ein Faktum) doch durchaus nicht notwendig[3]). In der Musik gilt etwas Ähnliches. Allerdings ist eine deutliche Neigung erkennbar, hohe Töne an dynamisch (oder rhythmisch-psychologisch) akzentuierten Stellen anzubringen, und es ist wahrscheinlich, daß man, wenn man unsere ganze Musikliteratur durchgehen könnte und die Fälle, in welchen eine steigende Tonbewegung von betonter zu unbetonter Taktzeit stattfindet, aufzählen und mit denen, wo das Umgekehrte geschieht, vergleichen würde, einen Überschuß (obwohl vielleicht keinen allzu großen) für die letztere Gruppe konstatieren könnte[4]). Eine genauere Untersuchung würde dann ergeben, daß den Klangfarbe oder was immer von einer Reihe andrer Töne unterscheiden, immer wird die Aufmerksamkeit durch die Abweichung in Anspruch genommen, und der betreffende Ton erhält so ein psychisches Übergewicht (psychologischer Akzent).«

[1]) Vgl. Meumann a. a. O. p. 309. Siehe auch Kurt Ebhardt: »Zwei Beiträge zur Psychologie des Rhythmus und des Tempo« (Z. f. Ps. Bd. 18, p. 139 ff.).

[2]) Man beachte bloß einmal größere Volksversammlungen, wie sie, wenn sie im Gesang vereint sind, an den hohen Punkten der Melodie gleichsam kleben, und wie sie auch, wenn ein solcher hoher Ton in der Nähe ist, über die vorhergehenden weniger hervortretenden Noten, alle rhythmischen Forderungen unbeachtend, hinwegeilen, hypnotisch angezogen von dieser auch in der musikalischen Vorstellung melodisch aufleuchtenden Erscheinung — ein Beweis unter anderen für die aufmerksamkeiterregende Kraft der hohen Töne.

[3]) Otto Jespersen a. a. O. p. 226: »Jedoch darf man nicht Ton und Druck als zwei Dinge auffassen, die einander notwendig begleiten, oder gar als ein und dasselbe — eine Auffassung, die zu vielen unglücklichen und verwirrenden Benennungen wie »Hochton« u. dgl. und besonders »Betonung, betont« geführt haben, wo nur von Druck die Rede sein sollte. Ebenso wie in der Musik ein tiefer Ton forte oder fortissimo und ein hoher Ton piano oder pianissimo sein kann, ebenso kann in der Sprache eine starke Silbe tiefen Ton und eine schwache Silbe hohen Ton haben — — —«

[4]) Todoroff hat durch statistische Untersuchungen (das Material waren u. a. Schuberts Müllerlieder) diese Annahme bestätigt (Kosta Todoroff: »Beiträge zur Lehre von der Beziehung zwischen Text und Komposition.« Z. f. Ps., 1. Abteilung, Bd. 63, p. 401). Auch Ohmann (a. a. O. p. 478) kam zu ähnlichen Ergebnissen. Vgl. auch Kurt Huber: »Der Ausdruck musikalischer Elementarmotive.« Leipzig 1923, p. 164 ff.

4b

tött a holdvilág] (vagy inkább: *Ha bemegyek, ha bemegyek a baracsi csárdába)* kezdetű népdalt, majd hozzáteszi: *auftaktosan!* – ez a bejegyzés a 47. oldal harmadik bekezdéséhez és a 4. lábjegyzethez kapcsolódik: Jeppesen itt azt a kérdést tárgyalja, hogy habár sem a beszédben, sem pedig a zenében nem feltétlenül esik egybe a melodikus és a di-

Seite

7. Kapitel: Der mehrstimmige Kanon 152

§ 31. Der dreistimmige Kanon. § 32. Der vierstimmige und der Doppelkanon.

4. Abteilung: Der Kontrapunkt im fünf-, sechs-, sieben- und achtstimmigen Satz 158

§ 33. Der fünfstimmige Satz. § 34. Der sechs-, sieben- und achtstimmige Satz.

Übersicht der musikalischen Zitate 167

Literatur.

J. J. Fux (1660—1741), Gradus ad Parnassum.

J. G. Albrechtsberger (1736—1809), Anweisung zur Komposition.

L. Cherubini (1760—1842), Kontrapunkt.

S. Dehn (1799—1858), Lehre vom Kontrapunkt.

E. F. Richter (1808—1879), Lehrbuch des Kontrapunkts.

S. Jadassohn (1831—1902), Kontrapunkt.

J. G. H. Bellermann (1832—1903), Kontrapunkt.

F. Draeseke (1835), Der gebundene Stil.

L. Bußler (1838—1900), Der strenge und der freie Satz.

H. Riemann (1849), Lehrbuch des Kontrapunkts.

St. Krehl (1864), Beispiele und Aufgaben zum Kontrapunkt.

namikus hangsúly, a zenében mégis megfigyelhetjük azt a törekvést, hogy a magasabb hangok a dinamikailag (vagy ritmikailag–pszichológiailag) hangsúlyosabb helyekre kerülnek – az *Ablakomba, ablakomba* esetében egyrészt a négynyolcados szövegileg hangsúlyos kezdet felütésként jelenik meg, másrészt a dallam legmagasabb hangja, a kétvonalas *g* a második negyedre, tehát hangsúlytalan helyre esik.

Kodály ellenpont iránti fokozott érdeklődése már a zeneakadémiai években megmutatkozott: Eősze László adata szerint társai kiváló kontrapunktistaként tartották számon.[10] Passzióját tükrözi könyvtára is: három formatani, öt hangszereléstani és tizenegy összhangzattani tankönyv mellett magángyűjteményében húsz ellenponttal foglalkozó könyvet találunk (és akkor ebbe még nem számoltuk bele az általános zeneszerzéstannal foglalkozó tankönyvek vonatkozó fejezeteit). A könyvtárában fellelhető könyveknél azonban sokkal több ellenpont-könyvet olvasott. Az *5. ábrán (szemközt)* látható Stephan Krehl 1908-ban megjelent ellenpont-könyvének ajánlott irodalomlistája,[11] amelyet Kodály kiegészített. A táblázatban *(a 14-15. oldalakon)* pedig Kodály ellenpont-olvasmányainak jegyzékét állítottam össze, egyrészt a Krehl-kötet Kodály-jegyzete, másrészt a zeneszerző könyvtára, harmadrészt pedig Kodály lapszéli jegyzetei alapján.

A felsorolt könyvek egy része Kodály saját gyűjteményéből, más része a Zeneakadémia könyvtárából származik; a csillaggal megjelölt könyvekben Kodály kézírására bukkantam. Természetesen nemcsak azokat a könyveket olvasta, amelyekben széljegyzeteit felleljük: számos esetben ugyanis a jegyzetelt kötetek bejegyzéseiből értesülünk arról, mit olvasott. A *3. ábrán* található utalás Fux *Gradus ad Parnassumára*[12] is bizonyítja ezt, miközben a Zeneakadémia könyvtárának Fux-kötetében nem találunk Kodály kezétől származó jegyzetet. Hasonló hivatkozásra leszünk figyelmesek Padre Martini – szintén a Zeneakadémia könyvtárában őrzött, Kodály-jegyzeteket nem tartalmazó – ellenpontkönyvére,[13] Ebenezer Prout 1890-ben publikált kontrapunkt-könyvében[14] (ez látható a *6. ábrán, a 16. oldalon);* a Martini-jegyzet fölött Schenker ellenponttanának II. kötetére[15] utal Kodály).

Az olvasmányjegyzék mutatja, hogy Kodály – Michael Haller 1891-ben Regensburgban kiadott úttörő tankönyve kivételével[16] – Johann Joseph Fux 1725-ben megjelent *Gradus ad Parnassum*ától[17] kezdve minden ismert és fontos ellenpont-könyvet

10 Eősze László: *Kodály Zoltán.* (Kis zenei könyvtár. 37.) Budapest: Gondolat, 1967. 13.

11 Stephan Krehl: *Kontrapunkt. Die Lehre von der selbständigen Stimmführung.* Leipzig: Göschen, 1908. 4.

12 Johann Joseph Fux: *Gradus ad Parnassum.* Wien: Van Ghelen, 1725. Könyvtári jelzete a Zeneakadémia könyvtárában: K1358.

13 Giambattista Martini: *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto e canto fermo.* Bologna: Lelio della Volpe, Istituto della Scienze, 1774. Könyvtári jelzete a Zeneakadémia könyvtárában: K1043/I-II.

14 Ebenezer Prout: *Counterpoint: Strict and Free.* London: Augener, [1890]. 144.

15 Heinrich Schenker: *Neue musikalische Theorien und Phantasien. Zweiter Band: Kontrapunkt. Zweiter Halbband: Drei- und mehrstimmiger Satz, übergänge zum freien Satz.* Wien, Leipzig: Universal Edition, 1922.

16 Michael Haller: *Kompositionslehre für Polyphonen Kirchengesang mit besonderer Rüksicht auf die Meisterwerke des 16. Jahrhunderts.* Regensburg: Coppenrath, 1891.

17 Lásd a 12. jegyzetet.

Kodály ellenpont-olvasmányai:

Albrechtsberger, Johann Georg: *Anweisung zur Composition, mit ausfuerlichen Exempeln, zum Selbstunterrichte.* Leipzig: Breitkopf & Härtel, é.n. [1804 k.]. ZAK: K16

Bellermann, Heinrich: *Der Contrapunkt oder Anleitung zur Stimmführung in der musikalischen Composition.* Berlin: Julius Springer, 1862. ZAK: K56/a*

Bußler, Ludwig: *Der strenge Satz in der musikalischen Kompositionslehre.* 2. kiad. Rev.: Hugo Leichtentritt. Berlin: Carl Habel, 1904. ZAK: K2413

Cherubini, Luigi: *Theorie des Contrapunktes und der Fuge – Cours de Countre-point et de Fugue.* Leipzig: Kistner; Paris: Schlesinger, 1835. (kétnyelvű kiadvány). ZAK: K4354

Dehn, Siegfried Wilhelm: *Lehre vom Contrapunct, dem Canon und der Fuga.* Bearb.: Bernhard Scholz. Berlin: Ferdinand Schneider, 1859. ZAK: K42.198*

Draeseke, Felix: *Der gebundene Styl. Lehrbuch für Kontrapunkt und Fuge.* Hannover: Louis Oertel, 1902. ZAK: K1808/I.

Fux, Johann Joseph: *Gradus ad Parnassum.* Wien: Van Ghelen, 1725. ZAK: K1358

Hohn, Wilhelm: *Der Kontrapunkt Palestrinas und seiner Zeitgenossen.* Regensburg, Roma: Pustet, 1918. ZAK: K2260/I*

Jadassohn, Salomon: *Lehrbuch des einfachen, doppelten, drei- und vierfachen Kontrapunkts. Musikalische Kompositionslehre, Erster Teil: Die Lehre vom reninen Satz. Band II.* 5. kiad. Leipzig: Breitkopf Härtel, 1909. ZAK: K1724

Jeppesen, Knud: *Der Palestrinastil und die Dissonanz.* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1925. KA: szám nélkül*

Jeppesen, Knud: *Kontrapunkt. Vokalpolyfoni.* Copenhagen, Leipzig: Wilhelm Hansen, 1930. ZAK: K2726.

Jeppesen, Knud: *Kontrapunkt. Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie.* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1935. (2 példány) KA: 2362*, 2548

Jeppesen, Knud: *Counterpoint. The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century.* New York: Prentice Hall, 1939. KA: 2368

Jeppesen, Knud: *The Style of Palestrina and the Dissonance.* London: Oxford University Press, 1946. KA: 2361

Kitson, C. H.: *Applied Strict Counterpoint.* Oxford: Clarendon Press, 1916. KA: 2408*

Krehl, Stephan: *Kontrapunkt. Die Lehre von der selbständigen Stimmführung.* Leipzig: Göschen, 1908. KA: 2403*

Kurth, Ernst: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bach's melodischer Polyphonie.* Bern: Max Drechsel, 1917. KA: 2492*

Martini, Giambattista: *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto e canto fermo.* Bologna: Lelio della Volpe, Instituto delle Scienze, 1774. ZAK: K1043/I-II

Morris, Reginald Owen: *Contrapuntal Technique in the Sixteenth Century.* Oxford: Clarendon Press, 1922. KA: 2227*

Müller-Blattau, Josef-Maria (Hrsg.): *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seiner Schülers Christoph Bernhard.* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926. KA: 2398

Prout, Ebenezer: *Counterpoint: Strict and Free.* London: Augener, 1890. KA: 2529*

Richter, Ernst Friedrich: *Lehrbuch des einfachen und doppelten Contrapunkts. Praktische Anleitung zu dem Studium desselben zunächts für das Conservatorium der Musik zu Leipzig.* 4. kiad. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1881. KA: 2095*

Riemann, Hugo: *Lehrbuch des einfachen, doppelten und imitierenden Kontrapunkts.* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1888. KA: 2102*

Rischbieter, Wilhelm: *Erläuterungen und Aufgaben zum Studium des Contrapunkts.* Berlin: Ries & Erler, 1884. KA: 2114

Schenker, Heinrich: *Neue musikalische Theorien und Phantasien. Zweiter Band: Kontrapunkt. Erster Halbband: Cantus firmus und zweistimmiger Satz.* Stuttgart, Berlin: Cotta, 1910. – *Zweiter Halbband: Drei- und mehrstimmiger Satz, Übergänge zum freien Satz.* Wien, Leipzig: Universal Edition, 1922. ZAK: K1807/A/II/1-2*

Scholz, Bernhard: Lehre vom Kontrapunkt und den Nachahmungen. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1904. ZAK: K843*

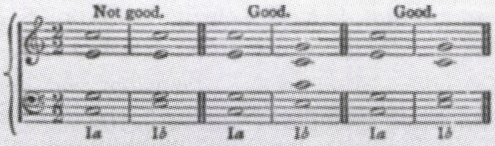
Sechter, Simon: *Die Grundsätze der musikalischen Komposition. Dritte Abtheilung: Vom drei- und zweistimmigen Satze. Rhythmische Entwürfe. Vom strengen Satze, mit kurzen Andeutungen des freien Satzes. Vom doppelte Contrapunkte.* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1854. ZAK: K1397

Tanyejev, Szergej: *Podvisznoj kontrapunkt sztrogogo piszma.* Leipzig: Beljaev, 1909. KA: 3417

* = Kodály kézírásos jegyzeteit tartalmazó könyv
KA = Kodály Archívum
ZAK = Zeneakadémia könyvtára

378. The repetition of the same note is much more objectionable in an extreme than in a middle voice. It may occasionally be used in the treble, though it will very seldom be necessary even then; but in no case should there be in the treble more than one repetition of a note. In the bass it should be avoided altogether; because a stationary bass always makes the harmony sound weak.

379. In consequence of the importance of giving separate melodic interest, as far as possible, to each voice, it will generally be found best, when the same chord is repeated in a different position, to make all the parts, or at least three of them, move to a new note of the chord; *e.g.*—



380. In four-part counterpoint it is best to use the same combination of voices (treble, alto, tenor, and bass) to which the student is accustomed in harmony, because this gives the best positions for the chords. With two or more voices of the same kind the harmony will very likely become cramped.

381. Excepting in the second species, of which we shall speak presently, the cadences of all the species in four parts are the same as those in three parts, with the addition of another voice. The different forms will be so clearly understood from the examples that it is needless to give a separate table of cadences for each species, as we did in three-part counterpoint.*)

382. At first sight, the exercises now to be worked in the first species would appear to be almost identical with those in Chapter III. There is, however, one great distinction between them. In harmonizing a melody in the strict style, the student had to consider the correctness of the harmony and of the root-progressions as the matters of chief importance. Now he must attach quite as much weight to the separate melodic interest of each part. It is this, as already said, that constitutes the real difference between harmony and counterpoint. The consideration of the melodic flow of the voices will also often render it advisable to omit one of the notes of a chord, where its introduction would have involved the repetition of the same note.

383. We now give some examples of four-part counterpoint, taking, for the sake of comparison, subjects which we have already treated in two and three parts. As twelve different combinations are possible in every species except the first—the subject being available in each of the four parts, and the counterpoint of other

olvasott. Hogy Haller könyvét, amely egyébként nem található meg a Zeneakadémia könyvtárában sem, nem ismerte, elárulja Jeppesenhez intézett, a tritonus-szabályról érdeklődő kérdése a korábban már említett, 1936-os levélben. Részleteket azonban mégis olvashatott Haller zeneszerzéstanából, ugyanis Wilhelm Hohn – 1918-ban megjelent, *Der Kontrapunkt Palestrinas und seiner Zeitgenossen* című könyvében[18] – hosszú passzusokat idéz egykori mesterétől, Michael Hallertől.

A jegyzetekből arra következtethetünk, hogy egy-egy új könyv megismerésekor elővette korábbi olvasmányait, és megállapításaikat, álláspontjukat összevetette egymással. A legfontosabb könyveket egyébként is többször kellett hogy olvassa, hiszen az 1917/18-as tanévtől már a zeneszerzés tanszak második évfolyamát is tanította, amelynek fő stúdiuma – a Zeneakadémia működési szabályzatának tanúsága szerint – az ellenpont volt, óráira pedig nyilvánvalóan felkészült; s akármilyen legendás volt is emlékezőtehetsége, ismereteit minden évben fel kellett frissítenie. A könyvek többszöri olvasását igazolja az is, hogy Kodály különböző színű és eltérő hegyességű ceruzákkal jegyzetelt. Annak ellenére, hogy olvasási szokásai sok, az értelmezés–értékelés szempontjából fontos adattal szolgálnak, a könyvek olvasás-kronológiájának felállítását nem könnyítik meg.

A zeneakadémiai években ismerkedett meg Richter ellenpont-tankönyvével,[19] amely Koessler János osztályában kötelező olvasmány volt, s amelynek Kodály-féle példányában a belső lapon a következő bejegyzés olvasható: *Kodály Zoltán 1901.* Hasonló beírást találunk Riemann ellenpont-könyvében[20] is: *Kodály 1902.* Siegfried Dehn kontrapunkt-tanát[21] is zeneakadémiai növendékként olvashatta; a Dehn-ellenpontot Herzfeld Viktor rendkívül jelentős munkának tartotta, és – a Zeneakadémia évkönyvének adata szerint – az 1893–94-es tanévtől kötelező olvasmánnyá tette; e célból a főiskola a növendékek számára Kereszty Istvánnal magyarra is fordíttatta a könyvet.[22] Bellermann *Contrapunkt*ját[23] is ekkor kellett olvasnia Kodálynak: a Zeneakadémia könyvtárának 1902-es olvasóköri jelentéseiben[24] található egy utalás, miszerint *Kodály úr* végre visszahozta Bellermann könyvét.

1907 és 1925 között kellett, hogy olvassa Fux, Martini, Albrechtsberger, Cherubini, Jadassohn, Draeseke, Bußler, Krehl, Scholz, Prout, Sechter, Lobe és Kitson könyveit.[25]

---

18 Wilhelm Hohn: *Der Kontrapunkt Palestrinas und seiner Zeitgenossen. Eine Kontrapunktlehre mit praktischen Aufgaben.* Regensburg, Roma: Friedrich Pustet, 1918.

19 Ernst Friedrich Richter: *Lehrbuch des einfachen und doppelten Contrapunkts. Praktische Anleitung.* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1881. (4. kiadás).

20 Hugo Riemann: *Lehrbuch des einfachen, doppelten und imitierenden Kontrapunkts.* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1888.

21 Siegfried Wilhelm Dehn: *Lehre vom Contrapunct, dem Canon und der Fuga.* Bearb.: Bernhard Scholz. Berlin: Ferdinand Schneider, 1859.

22 *Az Országos Magyar Királyi Zeneakadémia Évkönyve.* Budapest: Atheneum, 1894. 22.; Siegfried Wilhelm Dehn: *Az ellenpontozat tana.* Ford.: Kereszty István. Budapest: Pesti Könyvnyomda, 1893.

23 Heinrich Bellermann: *Der Contrapunkt oder Anleitung zur Stimmführung in der musikalischen Composition.* Berlin: Julius Springer, 1862.

24 Jelenleg a Zeneakadémia könyvtárában található.

25 E tankönyvek bibliográfiai adatait lásd a táblázatban, a 14-15. oldalakon.

Nyilvánvaló, hogy Schenker könyvének első kötetét 1910,[26] második kötetét 1922,[27] míg Ernst Kurth nagy Bach-munkáját 1917 után[28] olvashatta csak, hiszen ezek a könyvek ekkor jelentek meg. Mivel az 1927/28-as tanévben, amikor Prahács Margit a Zeneakadémia könyvtárának vezetője lett, a leltárkönyvet teljesen újraírták, néhány kivételtől eltekintve nem tudjuk megállapítani, hogy a többi könyv mikor érkezett a könyvtárba[29] – csupán az bizonyos, hogy mindegyik 1927 előtt került könyvtári állományba. Nem tudjuk azt sem, hogy maga Kodály mikor szerezte be könyveit, viszont valószínű, hogy az ellenpont-könyvek iránti érdeklődése az 1917/18-as tanévtől kezdve, amikor először nyílt lehetősége arra, hogy ellenponttant tanítson, megnövekedett. Azt biztosan tudjuk, hogy Jeppesen *Palestrinastil*-könyvét 1925-ben, az *Ellenpont*-könyvet pedig 1930-ban, majd 1935-ben olvasta. A Palestrina-stílusról szóló könyv után vette kezébe először Hohn 1918-as[30] és Morris 1922-es[31] ellenpontkönyvét – mindkettőről Jeppesen *Palestrinastil*-kötetéből szerzett tudomást.

Kodály jegyzeteiből kiderül, hogy mielőtt a Palestrinastil-könyvet olvasta, Fux, Cherubini, Bellermann, Prout, Kitson és Schenker munkáival foglalkozott a legtöbbet; jegyzeteiben is ezekre utal vissza a leggyakrabban. Jeppesen disszertációjának jelentőségét azonban rögtön felismerte, s még évtizedekkel később is nagy megbecsüléssel beszélt a könyvről. 1950-ben *A folklorista Bartók*ról szóló cikkéhez készített jegyzeteiben, amelyek a Vargyas Lajos-féle *Közélet, vallomások, zeneélet*-kötetben olvashatóak, így fogalmazott pályatársa és barátja zeneszerzés-technikai tudásával kapcsolatban: *Azért folyton tanult* [tudniillik Bartók], *s mikor végre Jeppesen könyvével egy olyan mű jelent meg, amely sokévi munkával revideált és helyesbített fogalmak alapján tárta fel az igazi, időtálló lényegét a jó stílusnak, egy nyárra kölcsönkérte, majd meg is vette, sőt a Palestrina összkiadás néhány kötete is látható volt zongoráján.*[32] Az 1966-os *Utam a zenéhez* című kötetben így emlékezett: *Knud Jeppesen volt az első, aki tökéletesen megvilágította Palestrina stílusát. Emlékszem, írtam egyszer egy kórustételt, melyről Koessler azt mondta, hogy „Palestrina stílusú". Nos, évekkel később ráj̈öttem, hogy a darab nagyon távol áll Palestrina stílusától.*[33] 1964-ben pedig tanítványa, Serly Tibor könyvéhez készített előszavában így írt: *Tanári pályámon fokozatosan jutottam el Bachtól Palestrináig, utóbbihoz Knud Jeppesen kitűnő könyve*

26 Heinrich Schenker: *Neue musikalische Theorien und Phantasien. Zweiter Band: Kontrapunkt. Erster Halbband: Cantus firmus und zweistimmiger Satz.* Stuttgart, Berlin: Cotta, 1910.

27 Lásd a 15. jegyzetet.

28 Ernst Kurth: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bach's melodischer Polyphonie.* Bern: Max Drechsel, 1917.

29 Csak az 1929/30-as tanévtől lehet pontosan datálni a könyvek megérkezését – ettől kezdve írták be ugyanis a leltárkönyvbe a könyvek beérkezésének időpontját.

30 Lásd a 18. jegyzetet.

31 Reginald Owen Morris: *Contrapuntal Technique in the Sixteenth Century.* Oxford: Clarendon Press, 1922.

32 Kodály Zoltán: „Közélet, vallomások, zeneélet." In: *Kodály Zoltán hátrahagyott írásai.* Vál., szerk., közr.: Vargyas Lajos. Budapest: Szépirodalmi, 1989. 208.

33 Kodály Zoltán: „Utam a zenéhez. Öt beszélgetés Lutz Besch-sel." In: uő: *Visszatekintés. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok. III.* Közr.: Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1989. 537–572. Ide: 542.

révén. Ez az út az önkontroll megszerzéséhez vezet – és ahhoz, hogy felelősséget érezzünk minden egyes hangért.[34]

Kodály mondataiban két meghatározó gondolat tér vissza. Egyrészt azt emeli ki, hogy Jeppesen volt az, aki a *jó stílus... igazi, időtálló lényegét... feltárta*, s aki *tökéletesen megvilágította Palestrina stílusát*, másrészt, hogy Kodály – mivel sokáig nem tudta, milyen is a Palestrina-stílus – csak fokozatosan jutott el Bachtól Palestrináig. Gondolkodására jellemző, amit még 1930. október 1-je után írt Jeppesennek: *Megoszthatnám Önnel további vágyaimat? Ha kiegészítené a Palestrinastil-könyvet (a többi letétbeli technikai jellegzetességgel), akkor Önnek sikerülne valami olyasmi, ami Kurthnak Bachhal nem sikerült.*[35]

Nem véletlen, hogy Kodály Jeppesen Palestrinastil-könyvét Ernst Kurth 1917-ben megjelent, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bach's melodischer Polyphonie* című munkájával veti össze.[36] A két könyv egy közel két évszázados párharc végeredményének tekinthető. Kodály kontrapunkt-olvasmányai is két különböző irányzathoz tartoznak: egy részük Palestrina, más részük Bach életművét tekinti az ellenpont-tanításban követendő példának. Érdekes módon a tankönyv-szerzők, bármelyik irányzathoz tartoztak is, könyveikben Johann Joseph Fux latin nyelven írt *Gradus ad Parnassum*ának felépítését követték – ebben közrejátszott a könyv rendkívüli népszerűsége: Lorenz Mizler német fordítása 1742-ben jelent meg, olaszra 1761-ben, angolra 1770-ben, franciára 1773-ban fordították le a kötetet.[37] Fux könyve két részből áll. Az első, teoretikus jellegű rész a hangköztanba vezet be, míg a második, gyakorlati természetű rész öt *Gattung*ra, azaz szerkesztési módra osztja a két, három, négy szólamban ismétlődő gyakorlatrendszert; ezt követi a fúga-tan – ami Fuxnál az imitációs szerkesztést jelenti – és a kettős ellenpont gyakorlatai, csak oktávban, decimában és duodecimában.

Annak ellenére, hogy a könyvek szerkezetileg Fux *Gradus*át követték, az alapján, hogy a Palestrina- vagy a Bach-követők táborához tartoztak, mégis két csoportra különültek el. Míg a Palestrina-stílus hívei (Fux, Bellermann, Haller, Hohn, Morris) az egyházi (modális) hangnemek alkalmazása mellett érveltek, vokális fogantatású gyakorlataikban a Palestrina-zene lineáris–melodikus természetéből indultak ki, s úgy vélték, a harmóniának e zene vonalszerűségéhez kell alkalmazkodnia, addig a másik irányzatnak (ide tartozik Albrechtsberger, Sechter, Dehn, Scholz, Richter, Draeseke, Bußler, Riemann, Jadassohn, Krehl és az angolok: Kitson és Prout), ennek a magát Kirnbergertől származtató német tradíciónak, Bachot kellett az ellenpont-művé-

34 Kodály Zoltán: „Serly Tibor könyve elé." In: *Visszatekintés*. i. m. 127.

35 Fordítás tőlem. Eredetileg: *Darf ich Ihnen meine weitere Wünsche mitteilen? Vorläufig die Ergänzung zum Palestr.*[inastil] *(die übrigen Satztechnischen Eigentümlichkeiten) und damit gelingt Ihnen etwas, was Kurth mit Bach nicht gelang.*

36 Lásd a 28. jegyzetet.

37 Johann Joseph Fux: *Gradus ad Parnassum oder Aufnehrung zur Regelmäßigen Musikalischen Composition auf eine neue, gewisse, und bishero noch niemals in so deutlischer Ordnung an das Licht gebrachte Art*. Ford., közr.: Lorenz Mizler. Leipzig: Mizler, 1742. Olasz fordítás: Carpi: Manfredi, 1761. Angol fordítás: London: Preston, 1770. Francia fordítás: Paris: Denis, 1773.

sich die Situation entscheidend ändert, sobald man sich fragt, ob sie auch imstande gewesen sind, die von dieser richtigen Einstellung bedingten Möglichkeiten restlos auszunutzen.

Man macht z. B. die merkwürdige Beobachtung, daß Fux, der in seinem „Gradus" ausdrücklich erklärt, er habe sich Palestrina zum Vorbild erwählt, trotzdem nur in ziemlich fernen Beziehungen zur Palestrina-Musik steht. Dies ist aber immerhin verständlich; teils kannte er sicher nur verhältnismäßig wenige von Palestrinas Werken, da diese im 18. Jahrhundert nicht besonders verbreitet waren und meist nur in schwer zugänglicher Form vorlagen, teils war er in hohem Grad von älteren italienischen Theoretikern abhängig, die den Kontrapunkt mehr als „Harmonielehre" dozierten (beim Linearen brauchte man sich im 16. Jahrhundert überhaupt

7

szet klasszikusának tekintenie. Ők modern, dúr–moll tonalitásból indultak ki, s arra bátorították növendékeiket, hogy hangszeres ellenpont-gyakorlataikat egy előre elképzelt és eltervezett harmóniai vázra illesszék rá. Ezt a felfogást követték egyébként a budapesti Zeneakadémia zeneszerzés-professzorai: Koessler János, Herzfeld Viktor és Siklós Albert, miként ezt az ajánlott irodalom és az utóbbi kettő tankönyvei[38] bizonyítják.

A Palestrina-hívek könyvről–könyvre örökítették tovább Fux szabályait: Fux azonban – annak ellenére, hogy elutasította a kortársi (tehát az 1720-as évekbeli) kontrapunktírás-gyakorlatot, és a Palestrina-ellenpont követését javallta könyve olvasóinak – egyáltalán nem ismerte, mert a kéziratok és kiadványok korabeli hiányában nem is ismerhette Palestrina műveit. Így a szabályok inkább tükrözték a Palestrina tevékenysége óta eltelt több mint száz évnek a Palestrina-stílushoz képest már módosult, „eltorzult" jellegzetességeit, mint Palestrina műveit. Erre vonatkozik Kodály bejegyzése Jeppesen *Kontrapunkt*-könyve bevezetésének 11. oldalán *(7. ábra, fent): fikció als ob*. A fikció kifejezést Kodály jegyzeteiben több helyen is megtaláltam: e megjegyzés arra utal, hogy az a stílus, amit Fux alkalmazott, és amit a Bach-követők egy része is – például Prout vagy Bußler –, akik kísérletet tettek arra, hogy munkáikban mind a Palestrina-stílus és a modális hangnemek, mind pedig a Bach-ellenpont szabályait ismertessék, valójában nem létezett, stílus-fikció volt. Bellermann volt az első ellenpont-könyv szerző, aki amellett, hogy visszanyúlt Fuxhoz, Palestrina-művek ismeretében írta meg munkáját. Az ő nyomába lépett később Haller, Hohn és végül Jeppesen.

Fux könyvének didaktikus felépítése olyan megbízhatónak bizonyult, hogy több mint kétszáz évvel később Jeppesen Kontrapunkt-könyve is hasonló felépítést mutat (igaz, ő nem tárgyalja a kettős ellenpontot), mint ahogy ilyen Albrechtsberger, Cherubini, Bellermann, Dehn, Scholz, Prout, Krehl, Riemann, Bußler, Jadassohn, Schenker és Hohn munkája is. Természetesen találkozunk apróbb eltérésekkel az egyes tankönyvekben: például Jadassohn, Draeseke, valamint Richter és az őt követő Prout négyszólamú gyakorlatokkal kezdi az ellenpont-tanítást, Bußler és Scholz hat, Hohn

38 Herzfeld Viktor: *A fuga*. Budapest: Rozsnyai, 1913.; Siklós Albert: *Ellenponttan*. Budapest: Rozsnyai, 1913.

hét szerkesztési módra osztja a gyakorlatokat: Bußlernél a hármas osztás, Scholznál a szabad ritmusú cantus firmusra építendő ellenpont képez önálló szerkesztési módot, míg Hohn mindkettővel kiegészíti tankönyvének gyakorlatait. Scholz felcseréli az imitáció és a kettős ellenpont fejezet sorrendjét, Dehn az összes lehetséges kettős ellenpontot, tehát nemcsak oktávban, decimában és duodecimában, hanem az összes hangköztávolságban elemzi, miközben Schenker egyáltalán nem tárgyalja. Nem kapcsolódik a Fux-féle nyugat-európai hagyományhoz az itáliai Padre Martini. Kétkötetes tankönyvének legfőbb értéke Kodály számára elsősorban abban állhatott, hogy több 15–16. századi, itáliai zeneművet tartalmaz – sokszor teljes egészében – példaként (a *6. fakszimilé*ben éppen Martini könyvéből idéz Kodály egy Willaert-példát); e zenei idézetek, főként 1907 előtt (ekkor érkezett meg végre a teljes Palestrina-összkiadás a Zeneakadémiára) fontos forrásként szolgáltak Kodály és az érdeklődők számára.[39]

Heinrich Schenker[40] és Ernst Kurth[41] polemikus hangvételű tankönyvei szembefordulnak a 19. század – véleményük szerint – élet- és zeneidegen kontrapunkt-tanával. Mindketten azt hirdetik, hogy az élő zenének nincsenek előre meghatározott szabályai, s ezért a zeneszerzés tudományát a tankönyvekben felállított regulák alapján nem, hanem csak a klasszikus művek beható ismeretével lehet megtanulni. Mindkét szerző munkája – habár tankönyvnek szánták őket – inkább tudományos jellegű alkotás. Kurth szerint a bachi kontrapunkt a lineáris–dallami gondolkodásra és nem a harmóniára épül; az ellenpontozó kompozíció lényege az, hogy benne a különböző, egyidejűleg megszólaló dallamok a lehető legkevesebb dallamformálás- és széphangzásbeli károsodással bontakoznak ki, méghozzá nem a harmóniának köszönhetően, hanem éppenséggel a harmónia dacára. Tanulmányában ezért az egy szólamban megvalósuló polifóniából: a csellószvitekből, hegedű szólószonátákból és partitákból indul ki, s az együtthangzás törvényszerűségeire is csak kétszólamú kompozíciók: a kétszólamú invenciók elemzésével világít rá. Könyvében enciklopédikus igénnyel lép fel: tárgyalja a bachi dallam, ritmika, dallamformálás, szólamépítkezés, különböző technikai eljárások és az ezek által megvalósuló, a mű logikáját meghatározó belső energia jellegzetességeit, amely Kurth zeneesztétikai–zenepszichológiai szemléletének kulcsfogalma. Könyve azonban nem nyújt történeti távlatot, vagyis nem tárgyalja Bach stílusának viszonyát elődeihez és kortársaihoz, továbbá nem elemzi a stílus belső fejlődését.

---

39 1907 előtt a reneszánsz kor polifon műveit csak különféle gyűjteményekből ismerhette Kodály. Ilyen gyűjtemény volt Karl Proske: *Musica Divina* című sorozata (Regensburg: Pustet, 1874.; jelzete a Zeneakadémia könyvtárában: Z8042/I–VIII LH), amely Liszt hagyatékából került a Zeneakadémia könyvtárába (lásd: Eckhardt Mária [szerk.]: *Liszt Ferenc hagyatéka a budapesti Zeneművészeti Főiskolán. II.* A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola tudományos közleményei. 3. Szerk.: Kárpáti János. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola. é. n.). Emellett alapvető forrásként szolgált Franz Commer *Musica Sacrá*ja (Berlin: Bote & Bock, 1838, jelzete a Zeneakadémia könyvtárában: Z4496/I–XIV) és Michael Haller opus 88-as számú *Exempla Poliphoniae Ecclesiasticae* (Regensburg: Pustet, 1904.; jelzete a Zeneakadémia könyvtárában: Z13420/I–II) című kétkötetes gyűjteménye – ezekben a kottákban is megtalálhatóak Kodály bejegyzései.

40 Lásd a 15. és 26. jegyzetet.

41 Lásd a 28. jegyzetet.

Schenker kétkötetes munkája – miközben követi a Fux-féle tankönyv-szerkezetet – kitűzött céljai folytán szintén nem tekinthető tankönyvnek. Kritikus szemmel olvassa elődeit: Fuxot, Albrechtsbergert, Cherubinit és Bellermannt, határozottan fellép az általuk közvetített (ahogy ő fogalmaz:) „álismeretek", „áltudás" ellen, s szabályaikat a bécsi klasszika és a romantika mesterműveivel ütközteti. Nem a zeneszerzéstan, hanem a zeneszerzés módszertana felől közelít tárgyához: azt a kérdést feszegeti, hogy valójában mi az ellenpont-tanítás funkciója, mit tanul, mit tud majd később zeneszerzőként felhasználni belőle a növendék. De mivel könyve hátterében nem áll semmiféle történeti tapasztalat, sem Palestrina, sem Bach stílusának mélyreható ismerete, könyve – annak ellenére, hogy gyakorlati szempontból közelíti meg a zeneszerzéstant – még elődeinél is sokkal teoretikusabbá, sőt többnyire kifejezetten hipotetikussá válik.

Jeppesen *Kontrapunkt*-könyve nem tűzött ki maga elé olyan célokat, mint Schenker vagy Kurth írásai – felépítésében, pedagógiai megközelítésmódjában egyaránt híven követi Fux *Gradus ad Parnassum*át. Ami újat találunk benne, mind abból fakad, hogy a könyv alapjaként a *Palestrinastil*-kötet szolgált. A Palestrina-stílusról és a disszonanciakezelésről szóló disszertáció viszont bizonyos értelemben közel áll Kurth vagy Schenker vállalkozásához: Jeppesen célja az volt, hogy megírja a Fuxból kiinduló hagyomány kritikáját, tisztázza és kiigazítsa elődei tévedéseit, és korábban meg nem figyelt jelenségeket írjon le. Módszere azonban Kurth és Schenker munkájánál sokkal szisztematikusabb volt. Palestrina akkor ismert összes műve áttekintésével, statisztikai felmérésekkel, a különböző példák, zenei megoldások kategorizálásával rendezte el az anyagot. Könyvében a Palestrina-zenét három alapelemre osztja: dallamra, harmóniára és disszonanciára – ez az osztás egyben megfelel a kötet három fő fejezetének. E három elemet legkisebb részeire bontva tárgyalja; beszél a dallamszerkezet jellegzetességeiről, tárgyalja a zenei akcentusok természetét, bemutatja a hangkészletet, a hangközhasználat karakterisztikumait, a tipikus ritmusképletek használati módozatait (például a negyedmozgás dallami szabályait), a különböző ritmikai mozgásformulákat, a harmónián belüli hangközök (tercek, kvintek, szextek, oktávok) alkalmazásának lehetőségeit, elemzi a stílust ért különböző hatásokat, s a műveket összeveti Palestrina elődeinek stílusával, zeneszerzői gyakorlatával, továbbá rámutat a „szabálytalanságok" okaira: így nyílik például lehetősége arra, hogy az összkiadás átírási tévedéseire felhívja olvasói figyelmét.

Ezzel a stíluskritikai módszerrel sikerül meghatároznia a Palestrina-stílus jellegzetességeit, és megfigyeléseiből – metódusa segítségével – történeti, filológiai és esztétikai természetű következtetéseket von le. Elmélete középpontjába a disszonancia kerül. Palestrina zenéjének két dimenziója, a dallami és a harmóniai elemek között feszültség áll fenn – ebből a feszültségből születik meg a disszonancia, amely a zene két eszme-szférájában (ahogyan Jeppesen a zene vertikális és horizontális irányát nevezi) egyaránt jelen van. Ahhoz, hogy a vertikális eszme realizálódjon, a hármashangzatnak lehetőség szerint a legjobb hangzás-diszpozícióban kell felhangoznia, míg a horizontális eszmének a diatonikus mozgásban kell megvalósulnia. Hogy e két – Jeppesen szavával élve – *idea* egyensúlyban tudjon maradni, feltétlenül szük-

séges, hogy a disszonanciát mindig szigorúan lépésben haladva kezeljük – így beteljesedik a Palestrina-stílus azon alaptörvénye, miszerint a disszonancia, miközben a harmóniában értelmes funkciója van, dallami jelenségként is értelmezhető. A melodikusan motivált, véletlenszerű – azaz az átmenő és díszítő jellegű – disszonanciák és a zenei kifejezés szolgálatába állított disszonancia mellett a Palestrina-stílus legmeghatározóbb eleme az elsődleges, tudatosan motivált, zenei disszonancia: a szinkópa, amely összeütközésbe kerül az új harmóniai gondolkodásból megszülető konszonanciával. Ezek az új harmóniai impulzusok a népzenéből, vagyis a frottola hatása alatt érkeztek a 16. század végi zenébe, és éppen a konszonanciára irányuló fokozott figyelem következményeként lépett a disszonancia a zenei hatások sorába. Jeppesen szerint ennek a konzervatív, betetőző művészetnek újszerűsége éppen abból fakad, ahogyan a disszonanciát mint zenei jelenséget felfogja.

Jeppesen könyvének Kodály feltehetőleg elsősorban módszerét értékelte nagyra. Feljegyzéseiben, írásaiban legtöbbször Wyzewa–Saint-Foix Mozart-könyveivel állította párba,[42] arra utalva ezzel, hogy e könyvek stílustörténeti, stíluskritikai szemléletükkel hoztak újat a zenei historiográfiába. Kodály zenetudományos gondolkodásában is ez a művészettudományi metódus játszott meghatározó szerepet. A *Mihálovits Lukács három magyar nótája* című tanulmányában így foglalta össze módszertani felfogását: *Egy stílust akkor ismerünk, ha feltűntét, virágzását, hervadását letűntéig nyomon tudjuk követni, pályáját, elterjedését térképezni, törvényszerűségeit fejlődése minden fokán megállapítani, a jellemző közhelyeket, egyéni eltéréseket meg tudjuk határozni.*[43]

Ugyanezt a megközelítésmódot érjük tetten Kodály népzenei tárgyú írásaiban. A magyar népzenéről szóló nagy tanulmánya[44] a virágzó sokféleségben élő népdal jellegzetességeiből kiindulva osztályozza a különböző népdalstílusokat. Dallamszerkezet, frazeológia, ritmika, forma, sorszerkezet, hangkészlet, hangközhasználat – ezek azok a zenei elemek, amelyekre elemző tekintete irányul; emellett dallamait összeveti a rokon népek zenéjével, felfejti a magyar népzenét ért európai, egyházi zenei, világi-műzenei és a népies műdalból származó hatásokat, és stíluskritikai módszere segítségével felismeri a népdalok „romlott" alakjait, a hibás lejegyzéseket. A történeti, filológiai megállapítások mellett Kodály – Jeppesenhez hasonlóan – végül is esztétikai következtetéseket von le megfigyeléseiből. A zenei elemzésekben tárgyszerűségre törekvő tanulmányában éppen a hangközhasználatról szóló passzus árulja el ezt leginkább: *Nem marad egyéb, mint: nagy és kis szekund, terc, kvart és kvint, fel- és lefelé; kis szext, oktáva felfelé. Ne gondoljuk, hogy ez szegénység, primitívség. Minden nagy klasszikus stílust a szelekció jellemez inkább, mint az eszközök halmozása. A hangközök megválogatásában majdnem teljesen egyezik a magyar népdal a dallam-*

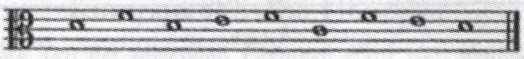
42 Vesd össze a *Mihálovits Lukács három magyar nótája* című, 1951-ben, az új Zenei Szemlében megjelent Kodály-cikkel és a hozzá készített jegyzetekkel. In: Kodály Zoltán: *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok. II.* Sajtó alá rendezte: Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1974. 271–273, ide: 271.; Kodály Zoltán: *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers. Kodály Zoltán hátrahagyott írásai.* Vál., szerk., közr.: Vargyas Lajos. Budapest: Szépirodalmi, 1993. 136.

43 Kodály: *Mihálovits...* i. m.: 271.

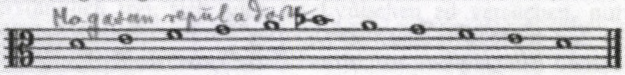
44 Kodály Zoltán: „A magyar népzene." In: uő: *Visszatekintés. III.* i. m. 292–372.

— 80 —

Vermögen zu berücksichtigen. Die Melodie soll sich in sicheren und ruhigen Bewegungen ergehen, man muß sie als eine Individualität empfinden können, die im klaren ist, was sie will, und sich nicht durch Zufälligkeiten beirren läßt oder unentschlossen hin und her wankt. Eine Melodie wie folgende wirkt vag und unfrei, es fehlt ihr „Richtung":

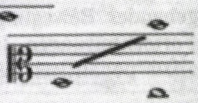


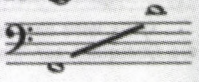
Die matte Wirkung stammt sicher hauptsächlich davon her, daß die Melodie gleichsam an ihrem Kulminationspunkt *f* hängen bleibt, ohne über ihn hinwegkommen zu können. Ersetzt man den 6. Ton (*c*) durch ein *g*, so klingt die Melodie gleich bedeutend frischer; wirklich gut wird sie zwar auch dadurch nicht (dazu wiederholt sie das *f* zu häufig), aber sie besitzt nun wenigstens einen Anflug von etwas Musikalischem. Selbstverständlich braucht eine Melodie nicht bloß „Richtung" zu haben, um schön und interessant zu sein — ein unfehlbares Verfahren zur Erzielung guter Melodien gibt es (man darf wohl hinzufügen, glücklicherweise) nicht; daß folgende Strophe, trotz ihrer an und für sich völlig sicheren Konturen, langweilig und unkünstlerisch wirkt, ist selbstverständlich:



Stufenweise Fortschreitung ist an und für sich gut, aber Skalen genügen nicht. Es gilt Melodien zu schaffen, die zwar feste Linien besitzen, gleichzeitig aber durch abwechslungsreiche Verwendung ihres Tonvorrates gekennzeichnet sind; von größter Wichtigkeit ist es, wie gesagt, daß der Hochton frisch und wirkungsvoll eintrifft, und es ist deshalb am besten, daß dieser Ton überhaupt nur dies eine Mal vorkommt, besonders wenn es sich, wie in unseren Übungen, um ziemlich kurze Melodien handelt. Auch die Behandlung „des Tieftones" erfordert Umsicht. Obwohl die Bedeutung desselben kaum so groß ist, wie die des Hochtones, verlangt er doch eine gewisse Rücksichtnahme; am besten ist es deshalb, wenn er in einer und derselben Melodie nicht zu häufig und auf jeden Fall nicht ohne größere Zwischenräume wiederholt wird. Notwendig ist es übrigens, daß jede einzelne Stimme sich innerhalb eines passenden (d. h. singbaren) Tonumfanges bewegt. Wir stellen uns ja nämlich unsere Übungen als für Chorstimmen komponiert vor und lassen infolgedessen den Sopran nur

ungern über  steigen oder unter das  hinabgehen;

der Alt bewegt sich am besten innerhalb des Gebietes: 

der Tenor innerhalb:  und der Baß zwischen: 

8

kultúra két csúcspontjával: a gregorián énekkel és a Palestrina-stílus dallamával. – Itt is, ott is: énekhangra, harmóniák nélkül elgondolt egyszólamú dallamstílus áll előttünk. A Palestrina-stílus dallamvonala a többszólamúság ellenére sem tagadja meg monofón jellegét.[45]

Jellemző, hogy Kodály, amikor a dallamkultúra két csúcspontjáról beszél, a gregorián mellett éppen a Palestrina-stílust hozza fel példának. Kodály mindkét Jeppesen-kötetében találunk népdalokat, amelyeket Kodály írt fel Jeppesen egyes megjegyzéseinek alátámasztásául, vagy azokkal vitatkozva. Ilyen volt a *4. fakszimilében* található *Ablakomba, ablakomba,* ahol Kodály a magyar népdal, a német népdalok hangsúlyviszonyaitól eltérő jellegére utalt. Az itt felmerült gondolatra többször is visszatért. A *Magyarság a zenében* című 1939-es tanulmányában például így ír: *A német szereti nyújtani és magas hanggal kiemelni a hangsúlyt. A magyar a hangsúlyos rövid szótagot sohasem nyújtja, s nem gondol azzal, hogy hangsúlyos helyre mindig magasabb hang kerüljön.*[46]

A *8. ábrán (szemközt)* látható Kodály-bejegyzés a *Kontrapunkt*-könyvből való: itt Jeppesen egy tizenegy hangból álló, *d*-re épülő eol dallammal kapcsolatban magyarázza el, hogy szimmetrikus felépítése, biztonságosan körülhatárolható kontúrjai ellenére unalmasan és művészietlenül hat. Kodály a dallam fölé egy magyar népies műdal, a *Magasan repül a daru* szövegkezdetét jegyzi fel, amelynek első sorát, hasonlóan Jeppesen példájához egy – igaz, dúr hangnemű – fel-, majd lefelé haladó skála alkotja; ez a dallamszerkezet is a művészietlenség, Kodály szavával: az *átmeneti embertípus... félműveltség*ének példája.[47] Számunkra Kodály bejegyzéseinek fontossága azonban elsősorban abban áll, hogy arra következtethetünk belőlük: Jeppesen könyveit úgy olvasta, hogy közben mindvégig a háttérben lüktetett saját tudományos érdeklődése – mindazt, amit Jeppesen a Palestrina-stílusról leírt, saját népzenei tapasztalataival vetette össze, mindent hozzájuk mért.

De Jeppesen könyve más tartalmakat is kellett hordozzon, amelyek Kodály érdeklődését felkeltették; olyasmit, ami rávilágít arra, mit jelentett számára Palestrina zenéje. *A Palestrina-stílus dallamvonala a többszólamúság ellenére sem tagadja meg monofón jellegét* – idéztük előbb *A magyar népzené*ről szóló tanulmányból.[48] A monofónia, az egyszólamúság azonban – mint Kodály a tanulmány zárófejezetében kifejti – nem a szegénység jele: *Nem kezdetlegesség, hanem évezredes fejlődésben kiérlelt, leszűrődött művészet,*[49] majd később így folytatja: *Világos ebből, hogy ránk nézve a zenei néphagyomány sokkal többet jelentett, mint az európai művelt népek közül azoknak, amelyek már századokkal ezelőtt magas rendű műzenét teremtettek. Náluk a népzene felszívódott a műzenébe s ők nagy mestereik műveiben megtalálhatják azt is, amit mi még csak népzenénkben találhatunk meg: a nemzeti hagyomány szerves folytonosságát.*[50] De Kodály tisztában volt azzal, hogy a *nemzeti hagyomány szerves folytonossága* csak egyik eleme lehet az élő zenei kultúrának: *Idegen kultúra hatása nélkül elsenyved a nemzeti kultúra. Éppen a legnagyobb nemzeti mozgalmak egy-egy megelőző*

45 uo. 331.

46 Kodály Zoltán: „Magyarság a zenében." In: uő: *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok. II.* Szerk.: Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1974. 235–260. Ide: 245.

47 E szavakkal jellemzi Kodály *A magyar népzené*ben (i.m. 297.) a népies műdalt.

48 Lásd a 44. jegyzetet.

49 Kodály: *A magyar népzene.* i. m: 371.

50 uo.: 372.

nagy idegen behatás következményei voltak. A németalföldi zene Olaszországban megteremtette Palestrinát, az olasz zene Párizsban Lullyt, Drezdában Schützöt – írta már 1925-ben, a tanítványait védelmező *Tizenhárom fiatal zeneszerző* című cikkében.[51] Tehát nemcsak arról lehetett szó, hogy Kodály, amikor az ellenponttárgy tanításakor a Palestrina-stílust választotta kiinduló alapnak, megint egyszer megmutatta, hogy szemben áll a budapesti Zeneakadémia németes tradíciójú iskolájával, hanem arról is, hogy ahogyan Palestrina művészetét és zenei stílusát – Jeppesen leírása szerint – a horizontális–melodikus magas művészet és a vertikális–harmonikus népművészet, vagy legalább is a populárisabb művészetek találkozása teremti meg, úgy születik meg az egyszólamú magyar népdal-kultúra és az európai zenei hagyomány összefonásából az új magyar zeneművészet.

51 Kodály Zoltán: „Tizenhárom fiatal zeneszerző." In: uő: *Visszatekintés. II.* i. m. 389–393. Ide: 392.

Domokos Zsuzsa

A CAPPELLA SISTINA MISERERE-TRADÍCIÓJÁNAK HATÁSA LISZT MŰVEIRE*

Számomra tulajdonképpen ez az egész hét legszebb pillanata – írta Mendelssohn családjának 1831 húsvétja után a nagyszerdai szertartás Miserere előadásáról.[1] Mendelssohn véleménye nem egyedülálló: akár Goethe, akár számos 19. századi német–francia zeneszerző emlékiratait olvassuk, akik a húsvéti ünnepekre a Cappella Sistina híres nagyheti szertartásai kedvéért érkeztek Rómába, a Miserere-élmény mindenkinél kiemelt hangsúlyt kap.

A Miserere, az 50. zsoltár szövege megkülönböztetett helyet foglalt el az *Officium Tenebrarum liturgiá*ban nagyszerdán, nagycsütörtökön és nagypénteken. A források a nagyszerdai szertartást írják le részletesen. A megzenésített bűnbánati zsoltár a szertartás befejezése előtt hangzott el. A jelenlevők számára nemcsak a kórus féltve őrzött sajátos előadásmódjának zenei élménye maradt meg kitörölhetetlen emlékként, hanem ez részévé vált annak a művészeti–liturgiai összhatásnak, amelyet az események dramaturgiája hozott létre.[2] Az oltár Michelangelo *Utolsó ítélete* előtt állt, körülötte tizenöt, rajta hat sárga viaszgyertya égett. A kápolnát ezenkívül még további hat, a bejárat fölé elhelyezett gyertya fénye világította meg. A kórus az oltárral szemben állva a jobboldali hosszanti falon kialakított, oszlopokkal elkerített erkélyen foglalt helyet, a laikusok kevésbé láthatták őket. A szertartás zsoltárok és a siralmak recitálásával kezdődött, minden egyes zsoltár után eloltottak egy gyertyát az oltár

* Ez a tanulmány az Országos Ösztöndíj Bizottság állami ösztöndíja révén lehetővé vált, Rómában végzett forráskutatáson alapszik. A szerző köszönetét fejezi ki *Renzo Cilia, Domenico Bartolucci* és *Domenico Carboni* professzor uraknak, a *Biblioteca Vaticana, Biblioteca del Conservatorio di Santa Cecilia*, a *Biblioteca del Pontificio Istituto di Musica Sacra* és a *Biblioteca dell'Istituto Germanico* tudományos munkatársainak és könyvtárosainak, a kutatás alatt nyújtott segítségükért.

1 An seine Familie, Rom, 4. April 1831.: *Das ist für mich eigentlich der schönste Moment des Ganzen.* In: *Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847 von Felix Mendelssohn Bartholdy.* Herausgegeben von Paul Mendelssohn Bartholdy und Prof. Dr. Carl Mendelssohn Bartholdy. Leipzig: 1899. 103.

2 A szertartás leírása három forrás összevetése nyomán készült. Gaetano Moroni: *Le Cappelle pontificie, cardinalizie e prelatizie.* Venezia: 1841.; Eduard Schelle: *Die päpstliche Sängerschule in Rom genannt Die Sixtinische Capelle.* Wien: 1872.; Franz Xaver Haberl: „Das traditionelle Musikprogramm der sixtinischen Kapelle nach den Aufzeichnungen von Andrea Adami da Bolsena." In: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 1897. 36.

körüli tizenötből; ez a tanítványok állhatatosságának lankadását, Jézus magára maradását szimbolizálta. A Szűz Máriát jelképező utolsó gyertyát azonban égve hagyták, és az oltár alá helyezték. A többi hat–hat gyertyát a Benedictus *Ut sine timore* kezdetű szakaszánál kezdték eloltani, az utolsó versszak végén az oltáron és a bejárat fölött égő összes gyertya kihunyt. Ezzel fejezték ki azt a teljes sötétséget, amely a Földet elborította a Megváltó halála után. A leírások szerint a Benedictus után az egész kápolnában már csak az oltár alatti egyetlen gyertya adott némi fényt a félhomályban, az is a Michelangelo-festmény alsó részét, a pokolban szenvedő lelkeket sejtethette a résztvevők számára. A borzongató érzést növelhette az a teljes csend, ami akkor állott be, amikor a pápa trónusáról lejőve az oltár elé borult, és a térdeplőn magában imádkozta a Miatyánkot. A kórus csak ezután kezdte el halkan énekelni a *Miserer*ét. A Miserere után egy rövid ima következett, majd halk zaj hallatszott, ez jelképezte a Krisztus halála utáni földrengést, végül az egyetlen még égő gyertya felmutatása után némán távoztak. Akár hívő, akár nem hívő érdeklődő vett részt a szertartáson, megrázó lelki élményben lehetett része.

Az előadás egyformán csodálatos a szemnek és a fülnek – írta Juste Adrien Lenoir de La Fage.[3]

Mivel a Miserere három egymást követő nap szertartásában felhangzott, a Cappella Sistina repertoárjában több megzenésítés élt egymás mellett. A 19. században leggyakrabban *Gregorio Allegri, Tommaso Bai, Giuseppe Baini* Miserer*é*j*é*t adták elő, a század második felében a törzsrepertoárba került *Domenico Mustafà* műve is. Ma azonban nem tudjuk pontosan felidézni, milyen zene is hangzott fel tulajdonképpen például Allegri *Miserer*é*j*ének előadásakor. A leírásokból tudomásunk van arról, hogy Allegri és Bai művét összevonták, egyes versszakokat az egyik zeneszerző művéből, a többit a másik megzenésítésében énekelték. Ez azért nem jelenthetett nagyobb stílustörést, mivel Bai műve szerkezetében és stílusában is szorosan követi Allegriét. Liszt is így hallhatta életében először Allegri *Miserer*éjét a Cappella Sistinában 1839 márciusában: Otto Nicolai feljegyezte naplójában, hogy nagycsütörtökön a *Miserere* fele Allegri, másik fele Bai megzenésítése volt.[4] Szerencsés véletlen, hogy éppen az 1839-es szertartást vette alapul Alessandro Geminiani 1840-ben megjelent kiadványa, amelyben Allegri és Bai *Miserer*éjét teszi közzé az 1839-es előadások alapján. Geminiani előszavában írja,[5] hogy az ötszólamú verseket Bai-tól énekelték, a négyszólamú versszakokból az *Amplius* kezdetűt Allegritől vették, és az utolsó versszakot *(Tunc imponent)* Allegritől megismételték. A helyzetet bonyolítja, hogy Allegri művét a 19. századig már többször átírták, és az új formában másolták tovább, ahogy ezt a

3 *Lo spettacolo e altrettanto ammirabile per gli occhi che per gli orecchi.* In: Alberto De Angelis: „Domenico Mustafà e la Cappella Sistina." In: *Rivista Musicale Italiana* XXIX/4, 1922. 605.

4 *Otto Nicolais Tagebücher nebst Biographischen Ergänzungen.* Herausgegeben von B. Schröder. Leipzig: 1892. 113.

5 „Agl' Intendenti di Musica sagra." In: *Il Salmo Miserere. Posto in musica da Gregorio Allegri a da Tommaso Bai. Pubblicato cogli Abbellimenti per la prima volta dal Nobil uomo Sig. Alessandro Geminiani, Filarmonico e Mattematico.* Lugano: MDCCCXXXX. 4.

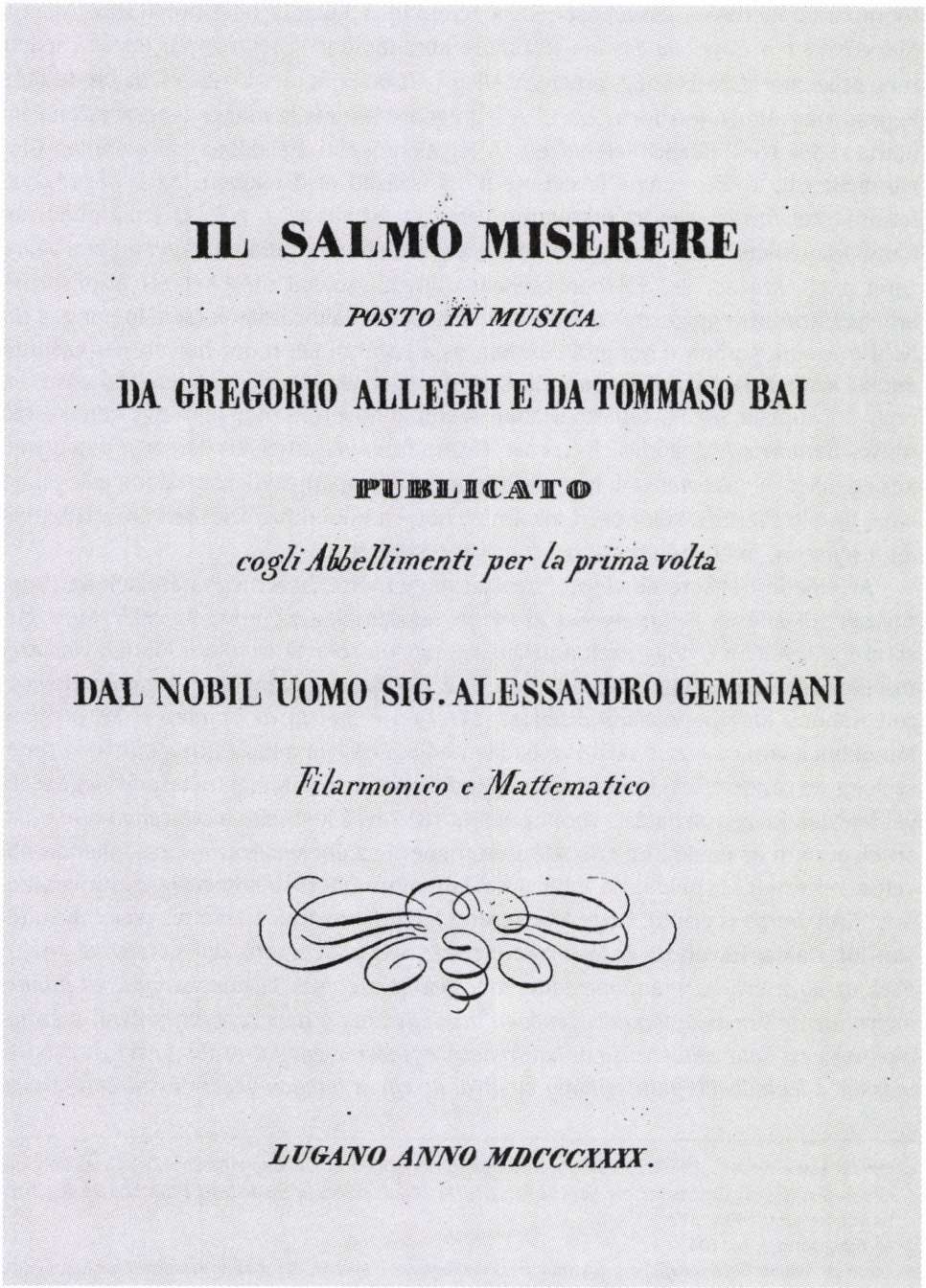
fennmaradt kódexek összehasonlítása nyomán a kutatás felszínre hozta. Magda Marx-Weber a Cappella Sistina kéziratos kottatárában a legrégebbi forrás mellett még öt kéziratot említ meg, amelyek Allegri *Miserere*jét tartalmazzák, az eredetihez képest megváltoztatott formában.[6] A legrégebbi kézirat is már a zeneszerző halála után, 1655–1667 között keletkezett. A legjelentősebb átalakítást valószínűleg Giovanni Biordi, a kórus tagja készítette a 18. század első felében. Az ő kézírásával fennmaradt forrás csak az ötszólamú verseket tartalmazza, a felső szólamban néhány díszítés található. A négyszólamú szakaszokat változatlanul hagyta. Ezt a változatot a 18. század első felében csekély változtatásokkal még kétszer átmásolták, amelyet azután véglegesnek tekintettek. A későbbi változatban a recitáló hang, a *tuba* a második sorban *d* hangról *c*-re lép, és a korábbi két tenor helyett két szoprán énekel az ötszólamú szakaszban. Ezek után joggal állapítja meg Magda Marx-Weber, hogy a Cappella Sistina repertoárjában szereplő Miserere már nem egy zeneszerző műve, hanem egy fejlődési folyamat végeredménye, amelyen sokan rajtahagyták kézjegyüket. A változtatások lehetőségeit a zenei alapanyag falsobordone jellegében látja, amely szerinte különösen alkalmas, hogy a különböző ízlésbeli áramlatoknak teret nyisson, miközben megőrzi az alapszerkezetet.

Az előadott Misererék végső formáját nagy mértékben meghatározták az „improvizált" díszítések is, amelyeket azonban valószínűleg előre kidolgoztak. Mendelssohn írja levelében, hogy ezek a díszítések ugyanazoknak az akkordoknak visszatéréseikor változtatás nélkül ismétlődtek.[7] Az 1840-es kiadványban Geminiani lejegyzett néhány karakterisztikus díszítést. *(Az 1a-b a 30-31., az 1c ábra a 32. oldalon)* Mindehhez járult a kórus sajátos előadásmódja, amelyet a hallgatóságban lévő zenészek egyes részleteiben konkrétan meg tudtak határozni, néhol metaforák segítségével fejezték ki az összhatást. Spohr például 1817-ben kiemelte a *crescendo*-effektust, amelyet nem az énekhang erősödésével, hanem az énekesek számának állandó növelésével értek el, például a letét 4 szólóhangtól 35-40 fős kórusig is sűrűsödhetett. Több leírás is említi, hogy a Misereret halkan kezdték énekelni, csak fokozatosan jutottak a fortéhoz. A Miserere-előadás varázsát Spohr így határozza meg:[8] *Ezek az egyszerű harmóniamenetek, amelyek szinte csak hármashangzatból állnak, melyet az ember az újabb kori zenében már egyáltalán nem szokott hallani, a szólamoknak ez a fajta váltakozása és keveredése, egyszer a legviharosabb fortéig erősödve, máskor a leghalkabb pianissimóig elhalva, az egyes hangok véget nem érően hosszú*

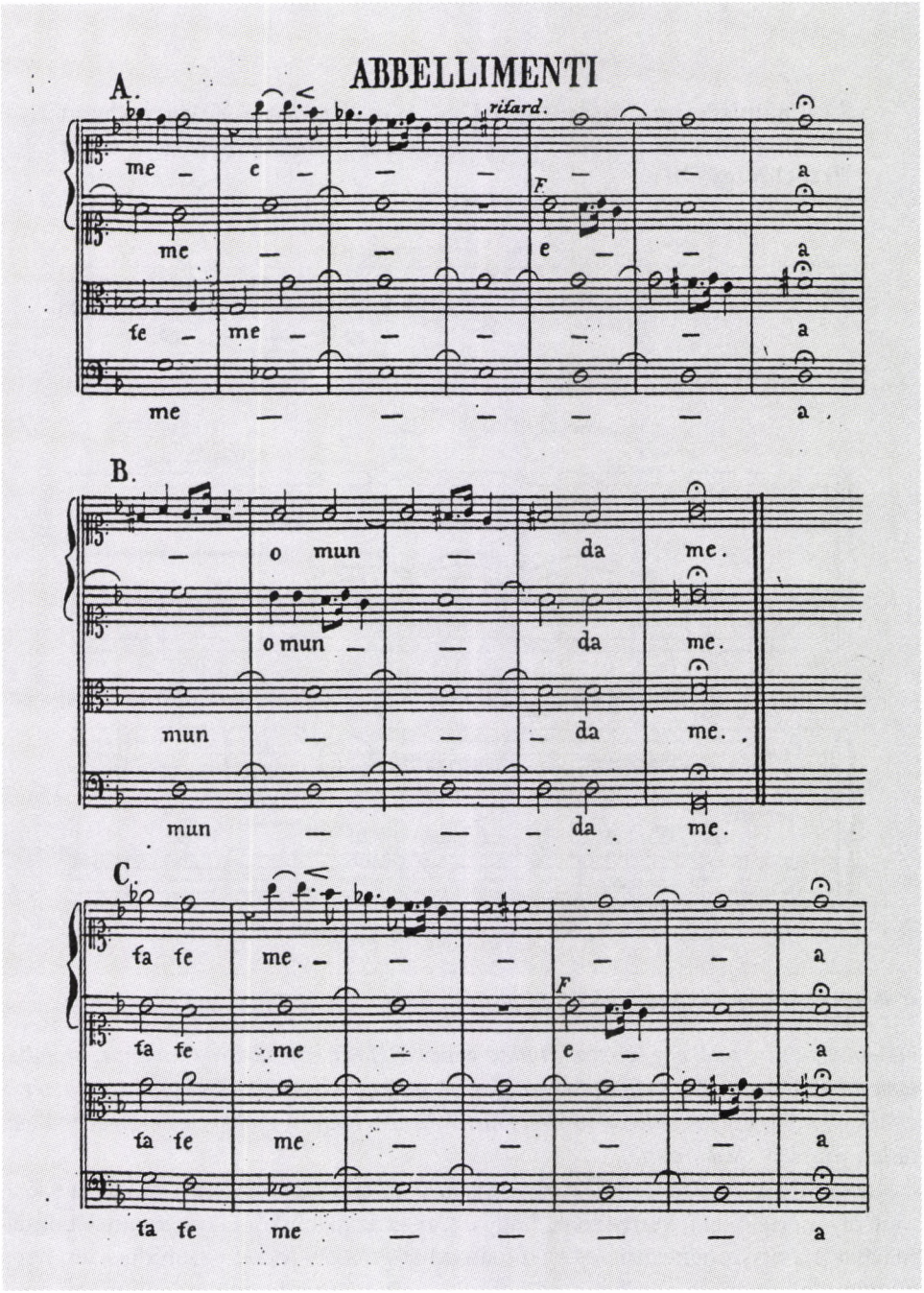
6 Magda Marx-Weber: „Die Tradition der Miserere-Vertonungen in der Cappella Pontificia." In: *Collectanea II. Studien zur Geschichte der päpstlichen Kapelle: Tagungsbericht Heidelberg 1989.* Herausgegeben: Bernhard Janz. 1994. 272.

7 Mendelssohn: i. m. 104.

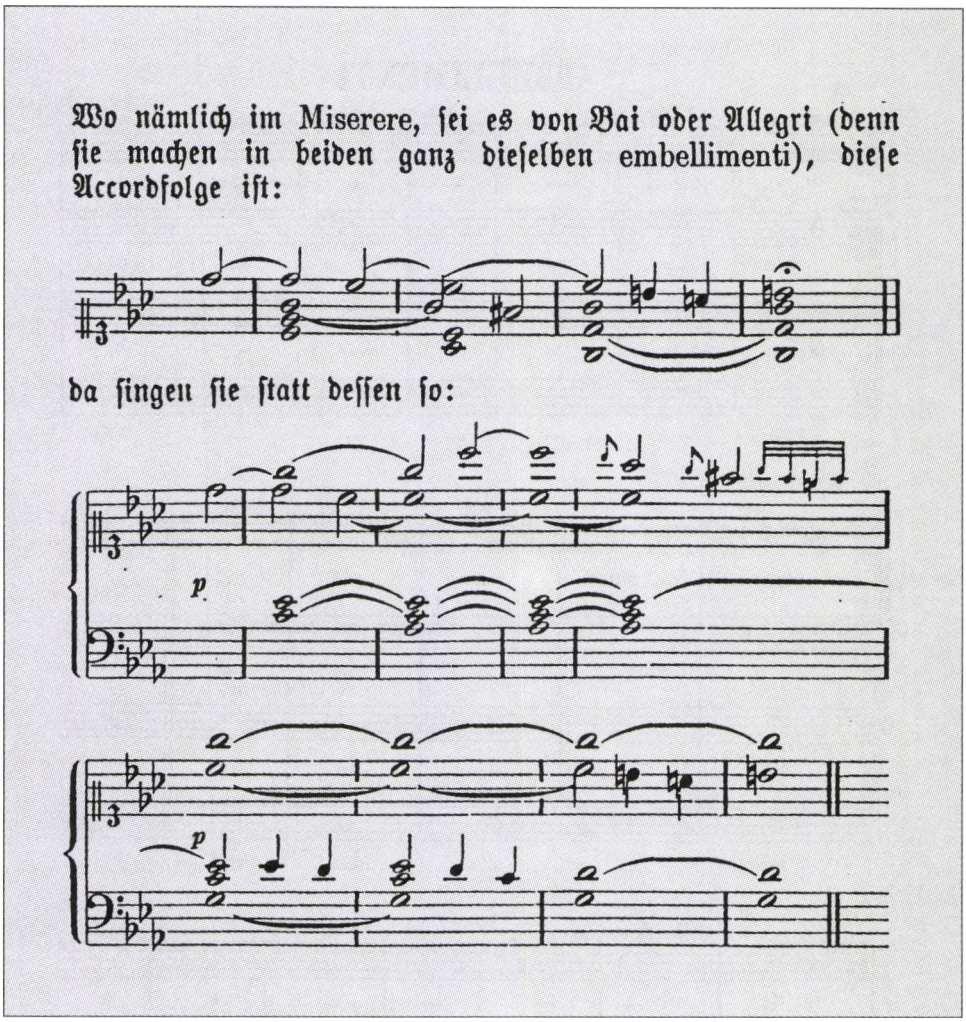
8 *Diese einfachen Harmoniefolgen, fast nur in Dreiklängen bestehend, die man in neuerer Musik gar nicht mehr zu hören gewohnt ist, dieses Wechseln und Mischen der Stimmen, bald bis zum brausendsten Forte anwachsend, bald im leisesten Pianissimo verhallend, dieses ewig lange Aushalten einzelner Töne, welches nur einer Castratenbrust möglich ist, und dann hauptsächlich das zarte Einzetzen eines Accordes, wahrend der vorhergehende von einen Teil der Sänger noch schwach und verklingend ausgehalten wird – geben dieser Musik einen so eigentümlichen Reiz, dass man sich unwiderstehlich davon angezogen fühlt.* In: Haberl: i. m. 38–39. Eredetileg: *Allgemeine Musikalische Zeitung.* 1817. III. 25.



1a ábra. Geminiani kiadványának címlapja



1b ábra. A Cappella Sistina által énekelt díszítések Allegri Miserejében, Geminiani kiadványából



1c ábra. A Cappella Sistina „improvizációi" Allegri Miserereéjében, Mendelssohn lejegyzésében

kitartása, amire csak egy kasztrált tüdeje képes, és főleg egy akkord finom megszólaltatása, miközben az előzőt az énekesek egy része még halkan kicsendítve tartja – mindezek ennek a zenének olyan sajátos varázst kölcsönöznek, hogy az ember úgy érzi, ellenállhatatlan vonzerőt gyakorol rá.

De La Fage is a harmóniák összemosódásából adódó effektust említi, a szólamok oly mértékben felduzzadnak, hogy ugyanaz az akkord 3-4 konszonanciát tartalmazhat 2-3 disszonanciával, és ez a telített hangzás oly módon szóródik szét, hogy az egész harmóniája a pillanat hatásának tűnik. [Nincs benne] *sem áttetsző ének, sem ritmikus dallam* – írja a Miserereről[9] –, *keveredések és kereszteződések, hosszan kitartott hangok* (jellemzik), *kecses és síró hangok, amelyek egy eolhárfa lágyságához hasonlítanak,* (vagy) *a szél éles süvítésére a fák között, a vidék számtalan fájdalmas és hívogató hangjára.*

Liszt először 1839 tavaszán, majd 1862-től kezdve római tartózkodása idején többször is átélhette a Cappella Sistina szertartásainak élményét. A *Miserere* benne is mély nyomot hagyott, amint ezt 1862 őszén kelt levele bizonyítja.[10] Ekkor fejezte be azt a művét, amelyben feldolgozta Allegri *Miserere*jét, a kompozíciónak a levélben *Vision à la Chapelle Sixtine* címet adta. Liszt tudatában a Cappella Sistina két személyiséget idézett fel: Allegrit és Mozartot, utóbbiról Liszt tudta, hogy emlékezetből lejegyezte a *Miserere*t. így kerül Liszt művébe Mozart *Ave verum corpus*a Allegri *Miserere*je mellé kontrasztként, holott a Cappella Sistinában Mozart kompozícióját nem adták elő. Liszt maga önti szavakba az *À la Chapelle Sixtine* programját: *Az ember nyomorúsága és aggodalmai nyögnek a* Misererében, *Isten végtelen irgalma és kegyelme felel rá és énekel az Ave verum corpusban. Ez a legmagasztosabb misztériumra vonatkozik, arra, amely a Gonosz és a Halál fölött diadalmaskodó Szeretetet tárja fel előttünk.*[11]

Jellemző Liszt gondolat- és érzelemvilágára az a zenei asszociáció, amelyet Allegri *Miserere*jéhez fűz levelében: számára Michelangelo *Utolsó ítélete* mellett megjelenik Beethoven alakja is, aki Liszt szerint szintén elzokogta saját Misererejét mély és erős fájdalommal az *Eroica* gyászindulójában, a *cisz-moll szonáta* nyitótételében és a *hetedik szimfónia* lassú tételében. Ez utóbbit Liszt angyalok és szellemek misztikus társaságához köti, amivel nyilván a tétel 19. századbeli értelmezésére, a gyászindulóra utal. Liszt mindhárom műben a felső szólam domináns ostinatóját hozza kapcsolatba Allegri *Miserere*jével.[12] *Ez Allegrihez hasonló, és ugyanaz a hangköz – egy domináns ostinato – amelyet Beethoven zsenije háromszor alkalmazott... Hallgassa csak meg az egy hős halálára írt gyászindulót, a Sonata quasi Fantasia Adagio tételét és a szellemek és angyalok misztikus társaságát a hetedik szimfónia Andante tételében. Nem szembeszökő-e e három motívum hasonlósága Allegri Misererejével?*

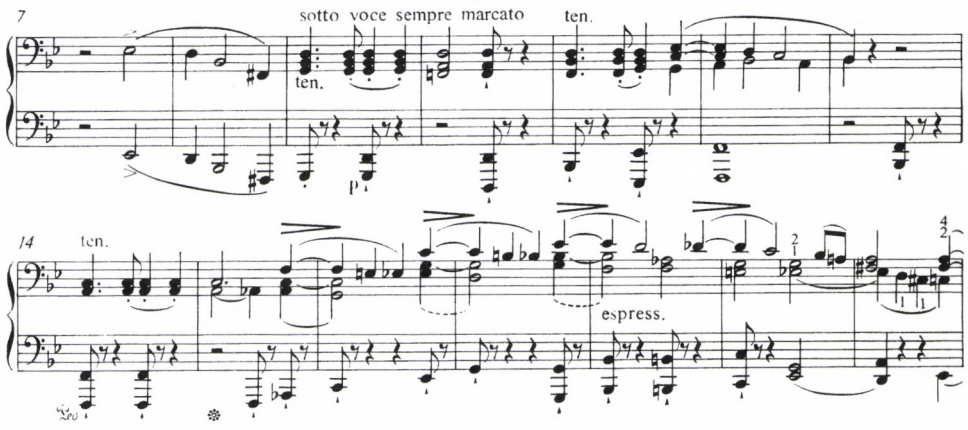
A Miserere-élmény Liszt számára tehát általános síkon az emberi szenvedés és gyász markáns zenei kifejezésének eszközévé válik. Rendkívül jellemző Liszt interpretációjában a mély regiszterben *tenuto* és *marcato* előadási utasítással megszólaltatott Miserere-téma, és bár Liszt *sotto voce* kéri a dinamikát, ez nem az énekesek halk indítása, itt a szinte színpadias drámai karakter a meghatározó. A téma variációiba beépülő kromatika, a síró-motívumok a Trisztán zenéjére emlékeztetnek. A műben a Miserere végig megtartja komor, drámai hangvételét, az ellentétet a magas regiszter-

9 *Non canto netto e melodia ritmata, sono mescolanze ed incroci, lunghe tenute, voci vaghe e piangenti che rassomigliano alle dolcezze di un'arpa eolia, alle lamentazioni acute del vento negli alberi, agli innumerevoli rumori dolorosi e seducenti della campagna.* In: Alberto De Angelis: i. m. 604.

10 Rome, 1. November 1862. In: *Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Carl Alexander Grossherzog von Sachsen.* Herausgegeben: La Mara. Leipzig: 1909. 115–116.

11 *La misère et les angoisses de l'homme gémissent dans le* Miserere, *l'infinie miséricordie et l'exaucement de Dieu y répondent et chantent dans* l'Ave verum corpus. *Ceci touche au plus sublime des mystères, a celui qiu nous revéle l'amour victorieux du Mal et de la Mort.*

12 *C'est sur le mode d'Allegri, et le meme intervalle – une dominante obstinée – que trois fois le génie de Beethoven s'est posé... Ecouter la Marche funèbre sur la mort d'un héros, l'Adagio de la Sonate quasi Fantasia et le mystérieux Convito de spectres et d'anges de l'Andante de la 7me Symphonie. L'analogie de ces trois motifs avec le Miserere d'Allegri n'est-elle pas frappante?*



2a-b ábra. Az À la Chapelle Sixtine kezdőütemei és a Miserere Verdi Trubadúrjából, Liszt átiratában (NLA)

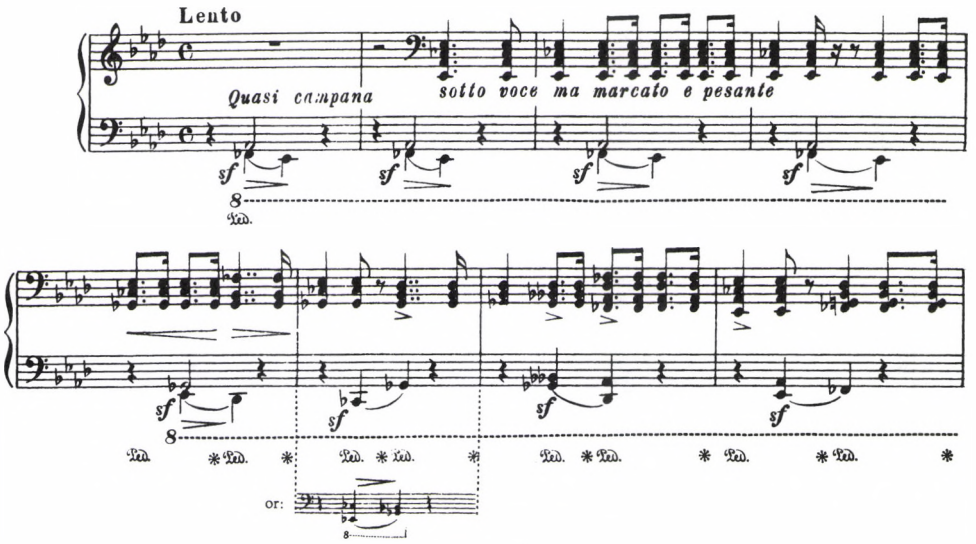
ben megszólaló Mozart-idézet hozza létre, amely éteri színezetével úgy hangzik, mintha más világból szólna. Liszt elkészítette az *À la Chapelle Sixtine* zenekari- és orgonaváltozatát is, az utóbbinak az *Evocation à la Chapelle Sixtine* címet adta.

Feltehető, hogy a zenei anyag ennyire éles kontrasztra épülő, szinte színpadias feldolgozásához Verdi *Trubadúr*jának *Miserere*je szolgált mintául, amelyből Liszt zongoraátiratot készített 1859-ben. Verdi szintén több, ellentétes lelkiállapotot és szituációt kifejező zenei anyag szembeállításához használja fel a Miserere-tematikát. Liszt ismét mély regiszterben, *sotto voce ma marcato e pesante* előadási utasítással szólaltatja meg a Miserere-témát, Verdinél a dinamika a *mezza voce*ról *pianissimó*ra halkul le *(2a-b ábra).*

Liszt első Miserere-feldolgozása azonban még korábbra vezet vissza, a *Miserere d'après Palestrina* című műhöz, az *Harmonies poétiques et religieuses* sorozat 8. darabjához, amelynek végleges formája 1853-ban jelent meg. A kompozíció témájának zenei forrása Liszt N 5-ös jelzetű vázlatkönyvében található, amelyet Rena Mueller 1845–48 közé datál.[13] Ez egy idegen kéztől származó másolat, amely több szempontból is problematikus *(3a ábra, a 36. oldalon).* A teljes cím szerint Palestrina *Miserere*jét tartalmazza, ahogy ezt a Sixtus kápolnában énekelték. A téma nem hasonlít a Palestrina-összkiadásokban található Miserere-kompozíciókhoz. Bár előfordulhat, hogy voltak olyan Palestrina-művek, amelyek az összkiadások elkészítésének idejére elvesztek, mégsem valószínű, hogy ez a Miserere-téma Palestrinától származna, hiszen a szoprán szólam tritonus hangközöket is lép. Kaczmarczyk Adrienne szerint a hibás szólamvezetéssel lejegyzett zenei idézetben Liszt figyelmét a később névjegyévé váló, úgynevezett „ crux-motívum" rák-fordítása keltette fel.[14]

13 Rena Mueller: *Liszt's „Tasso" Sketchbook: Studies in Sources and Revisions.* Ann Arbor, Michigan: 1986. 166.

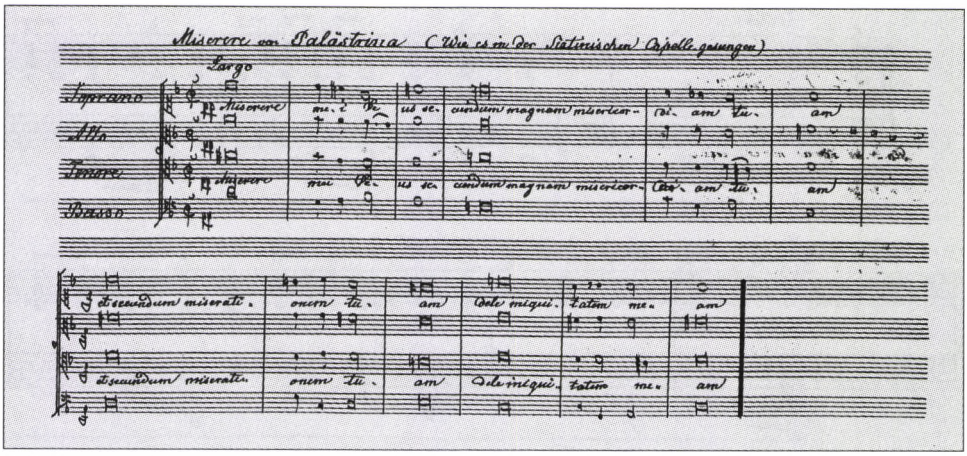
14 Kaczmarczyk Adrienne: „The Genesis of the Funerailles. The Connections between Liszt's Symphonie révolutionnaire and the Cycle Harmonies poétiques et religieuses." In: *Studia Musicologica* XXXV/4, 1993–94. 383–384.



Szintén kérdéses, hogy a cím állítása szerint a Cappella Sistinában előadott Palestrina-*Miserer*ét melyik században énekelték volna. Liszt 1839-es római tartózkodása alatt, illetve 1862 és 1865 között biztosan nem énekeltek Palestrina-*Miserer*ét a kápolnában, de az irodalom szerint már a 18. század elején sem.[15] A lejegyzett zsoltármegzenésítés abban is eltér az általános gyakorlattól, hogy a szokásos egy megzenésített sor helyett két sor szöveget tartalmaz. Az *Et secundum multitudinem* szövegkezdetű sort a többi Miserere-feldolgozásban a kórus gregorián énekként recitálja. Rena Mueller osztja Michel Huglo véleményét, aki úgy véli, hogy a Liszt-vázlatkönyvbe került másolat egy ismeretlen 19. századi forrásból származik.[16] Mivel korábban láttuk, hogy a Cappella Sistina gyakorlatában az előadott Miserérek szerzőinek autentikussága amúgy is kérdéses, a forrás alkotója utáni kutatás talán nem is visz közelebb Liszt művének megértéséhez.

Annál érdekesebb a kölcsönzött *Miserere*-anyag feldolgozásának karaktere Liszt zongoraművének, a *Miserere, d'après Palestrina*nak végleges változatában *(3b ábra, a 37. oldalon)*. A téma először *mezzoforte, quasi recitativo* előadói utasítással hangzik fel közép- és mély regiszterben, majd közvetlenül ezután a felső regiszterben, *pianissimo*, akkordtremolo vibráló fényében megvilágítva szólal meg. Liszt ebben a műben nem alkalmaz más zenei anyagot az ellentétek kiemelésére, mint a Mozart-idézettel teszi az *À la Chapelle Sixtine*-ben; itt magát a témát lényegíti át. A darab alaphangulatát azonban a következő és egyben utolsó témaváltozat karaktere határozza meg, mégpedig a drámai hangvétel. A téma ismét mély regiszterben, *forté*ban megszólaltatott, tenutóval és *marcató*val megjelölt akkordjait viharzenéhez hasonló futamok ölelik át, és a darab ebben a tragikus hangvételben, *fortissimó*ban cseng ki.

15 Magda Marx-Weber: i. m. 272.
16 Rena Mueller: i. m. 265.



3a-b ábra. Liszt Miserere d'après Palestrina című művének forrása az N 5-ös vázlatkönyvben és a mű végleges változata (NLA)

Liszt *Miserere*-feldolgozásait hallgatva önkéntelenül eszünkbe jut a Michelangelo-síremlék és epigramma által ihletett *Il penseroso* című zongoramű az *Années de pèlerinage* második évéből. A mű komponálását Rena Mueller a vázlatok alapján 1849–50-re datálja[17] *(4. ábra, szemközt)*. A Miserere-feldolgozásokhoz rendkívül hasonlít az egy hangon recitáló téma drámai hangvétele, amelyet a mély regiszter használata és a *marcató*val ellátott akkordok támasztanak alá. A zongoramű második felében a téma ismételt bemutatásánál Liszt ugyanazokat az előadói utasításokat kéri, mint a *Miserere*-megszólaltatásoknál: *sotto voce*t és *pesanté*t. A darab rokonsága az *À la Chapelle Sixtine*-nel még jobban megmutatkozik az 1866-ban komponált, gyászódává bővített változatban, a *La Notté*ban, amelyet Liszt saját temetésére szánt. Ebben Liszt az *Il penseroso* zenei anyagához egy ellentétes karakterű középrészt komponált, de a művet a drámai gyászzene csendíti ki. A gyászzene visszatérésénél a *La Notté*ban, illetve a Miserere témájának visszatérésénél az *À la Chapelle Sixtine*-ben ugyanaz a zeneszerzői gondolat nyilvánul meg.[18]

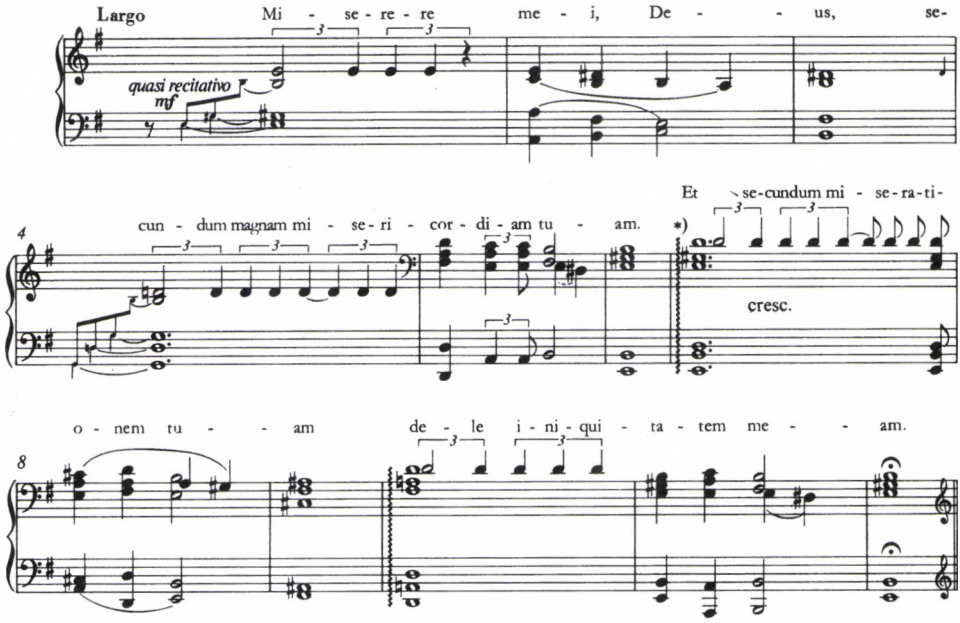
A Miserere-élmény Lisztet tehát egy konkrétan meghatározható, halált kifejező intonációkör kifejlesztéséhez vezette, amelynek jellemzői a repetícióra épülő, mély regiszterben megszólaltatott téma, a gyászinduló-karakter, a drámai hangvételt szolgáló visszafojtott, tömör zenei kifejezés.

A Miserere-megzenésítések másik általános stílusjegye a *falsobordone* letét. Eduard Schelle a Cappella Sistina kórusáról szóló, 1872-ben kiadott könyvében részletesen foglalkozik a kápolna gyakorlatában élő *falsobordone*-technikával.[19] Schelle munkája

17 Uo. 219. (Ms U 24 alapján).

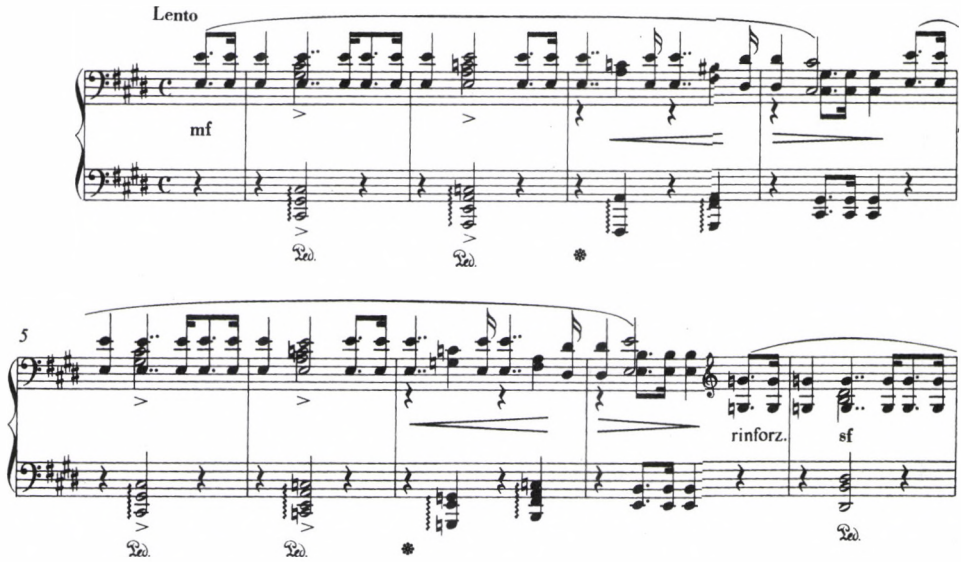
18 Köszönetemet fejezem ki Paul Merrick tanár úrnak, aki a *La Notte* zenekari változatának és a *Dante szimfónia* „Lasciate ogni speranza" szakaszának hasonlóságára hívta fel figyelmemet.

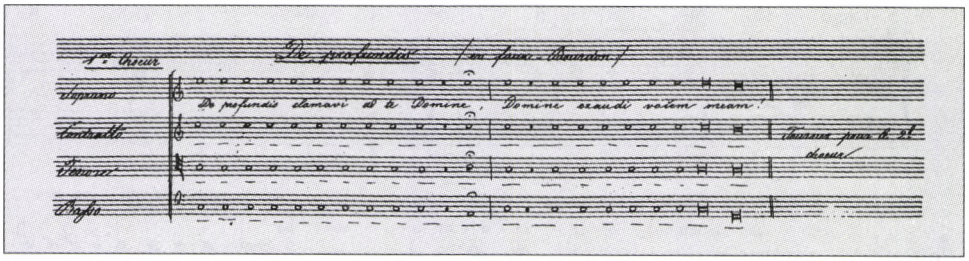
19 Eduard Schelle: i. m. 220.



megtalálható Liszt budapesti könyvtárában. Schelle állítását, amely szerint a *falsobordone* éneklésmód, vagyis a megharmonizált zsoltáréneklés a Cappella Sistinában még a 19. században is az ünnepi szertartás egyik fő összetevője volt, alátámasztják a kórus évkönyvei. Ezekben a gregorián ének három féle előadásmódjáról esik szó: a *cantus firmus*ról, a *cantus figuratus*ról, és a *falsobordoné*ról. Schelle a *falsobordone*-éneklés két fajtáját különbözteti meg: a korábbi gyakorlatban a zsoltárdallam a felső

4. ábra. Liszt: Il penseroso (NLA)



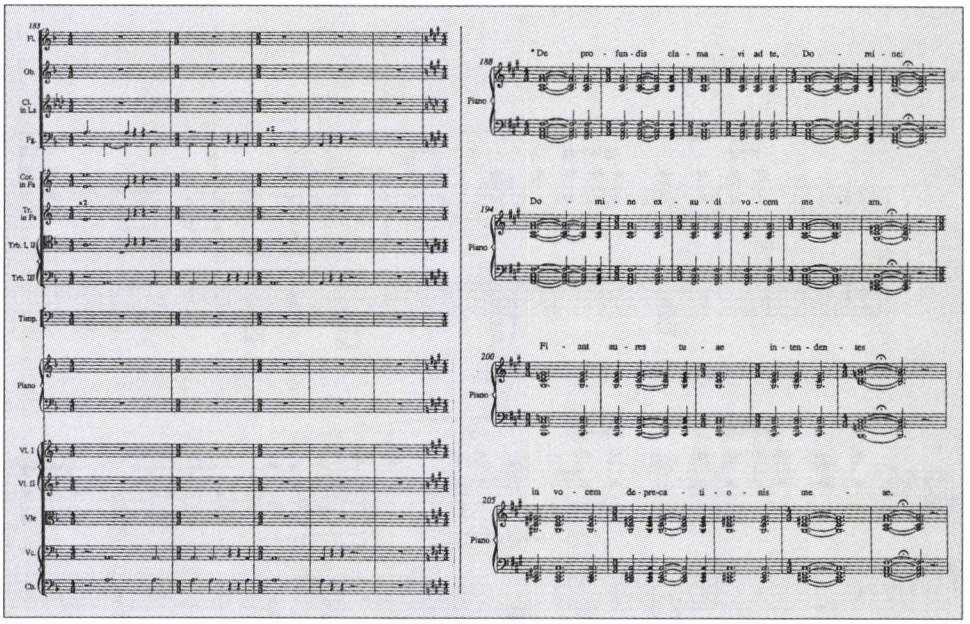


5. ábra. A De profundis faux-bourdon az N 5-ös vázlatkönyvben

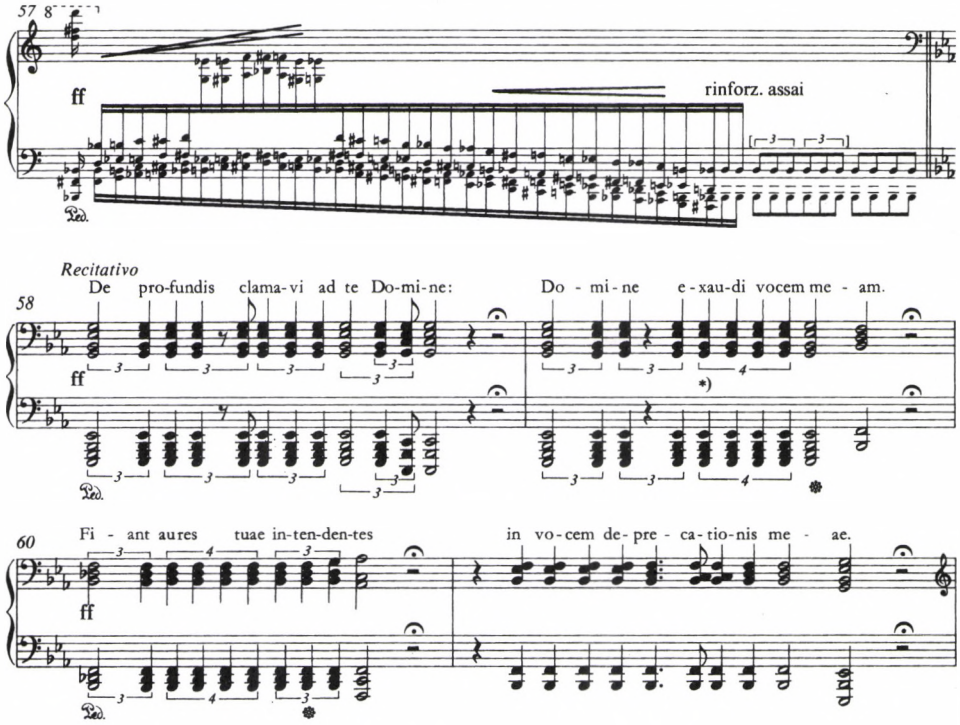
szólamban halad, és alatta kvart és szext távolságra, párhuzamosan recitál a középső és az alsó szólam a kadenciáig, ahol oktáv és kvint konszonancián nyugszik meg a harmonizálás. A falsobordone-éneklés másik fajtáját a pápai énekesek azonban Avignonból hozták magukkal a cantus figuratus technikával együtt. Ez a fajta falsobordone-éneklés több virtuozitást és improvizációt kívánt az előadóktól. Itt a cantus firmus nem mindig a felső szólamban kapott helyet, és a négyszólamú konszonanciában recitáló letét a kadenciánál ellenpontozott, polifon letétbe ment át, úgy, ahogy ezt Allegri *Miserere*je is mutatja. Ez utóbbi éneklésmód tehát francia eredetű.

Liszt is Franciaországban ismerte meg, még itáliai élményei előtt. Ennek legkézenfekvőbb bizonyítéka a *De profundis* zongora–zenekari mű, Liszt meghatározásában hangszeres zsoltár, amely az 1834-ben Félécité de Lamennais-nél töltött hónapok emlékére keletkezett. Liszt a hozzá szóló, 1835 januárjában kelt levelében az ajánlás mellett kiemeli, hogy az abbé által annyira kedvelt 129. zsoltár szövegét *faux-bourdon* letétben őrizte meg.[20] Ez a fajta faux-bourdon négyszólamú, meghar-

6. ábra. Liszt: De profundis (ed. by Jay Rosenblatt, Chicago: 1989/90.)



monizált recitálásra épül, polifon kadencia nélkül, úgy, ahogy a már említett N 5-ös vázlatkönyv tartalmazza a *Dies irae*-feldolgozással együtt *(5. ábra, szemközt, fenn).* Számunkra most elsősorban az az érdekes, hogy Liszt a zsoltárt milyen zenei környezetben, milyen kifejezésbeli tartalommal mutatja be először.



7. ábra. Liszt: Pensée des morts – De profundis (NLA)

A zsoltár zenei anyaga a műben elsőként egy zenekari fokozás tetőpontján, diadalmas hangvételben, a teljes zenekar *fortissimo* akkordjaiban szólal meg, majd a zene fokozatosan lecsendesül, a teljes zenekar a szólamok szünetekkel tagolt válaszolgatására fogy, amelyek tematikailag megelőlegezik a zongorán megszólaltatott zsoltár recitálását. Tehát a *De profundis* a zongorán zenei nyugvóponton lép be, az azt megelőző zenekari résztől egy ütem szünettel elválasztva, hangnemváltással. Liszt a zongora által megszólaltatott *faux-bourdon* fölé írja a zsoltárszöveget. A kéziratban a zsoltárt megszólaltató zongora szólamában nincs sem előadói, sem dinamikai utasítás, de a zene folyamatából következtetve nem képviselheti azt a sötét tónusú drámai karaktert, amely a Miserere-témákhoz kapcsolódott *(6. ábra, szemközt, lenn).*

20 Liszt Lamennais-hez, 14. Janvier 1835. In: *Franz Liszt's Briefe.* Gesammelt und herausgegeben von La Mara. I. Band. Leipzig: 1893. 12. *Avant cela, j'aurai l'honneur de vous envoyer une petite oeuvre, a laquelle j'ai au l'audance d'attacher un grand nom – le votre. – C'est un* De profundis *– intsrumental. Le plain-chant que vous aimez tant y est conservé avec le faux bourdon.*

A zsoltár zenéje a zongoraversenyben a zenei anyag átlényegítésével önálló programot kap. Amint ezt Kaczmarczyk Adrienne tanulmányában kifejti, Liszt Lamennais *Les morts* című költői prózáját követve a *De profundis* zsoltárban a megsemmisülés miatti félelem panaszát, a mű későbbi folyamatában a himnusszá való átlényegülésében a *Te Deumot*, a halál feletti győzelem diadalénekét jeleníti meg.[21] Ugyanakkor a zenei anyag újbóli feldolgozásában, az *Harmonies poétiques et religieuses* című sorozat *Pensée des morts* zongoraművének végleges formájában a zsoltár első bemutatása – a program megtartása mellett – teljesen a Miserere-hangvételnek felel meg: a *De profundis* egy nagy fokozás csúcspontján, mély regiszterben, *fortissimo* dinamikával, komor drámaisággal tör fel *(7. ábra, a 39. oldalon)*. Ehhez hasonló drámai hangvételt találunk a *Haláltánc* korai, 1849-es verziójának *De profundis* szakaszában is, ahol az autográf szerint a zsoltáridézet a *Dies irae*-variációk csúcspontja után, *forté*ban szólal meg három harsonán és egy tubán.[22]

A zsoltártéma bemutatásának karakterváltása mögött részben a Miserere-élmény átütő erejét is sejthetjük, amelynek következtében Liszt mind a *Miserere*, mind a *De profundis* zsoltár feldolgozásakor a sötéten tragikus hangvételt emeli ki – egészen a késői alkotókorszakig. Érdekes módon az 1881-ben önállóan megzenésített *129. zsoltár*ban sem a kórus, sem a szóló verzióban nincs nyoma sem a zsoltár drámai hangvételű bemutatásának, sem a *falsobordone*-nak. Liszt kései, letisztult, leegyszerűsödött stílusa más megvilágításban tükrözi a zsoltárszöveget. *A kórus egyszólamú deklamációja monoton hangon a közös ima személytelenségét szimbolizálja* – írja Eckhardt Mária a zsoltárról szóló tanulmányában.[23]

A *Miserere*-élmény hatását ily módon az 1840-es évektől az 1860-as évekig tartó alkotói periódusra szabad vonatkoztatnunk. A fenti példák arra engednek következtetni, hogy Liszt művészetében a *Miserere*-élmény a gregorián-feldolgozásnak az életműben már meglévő zenei alapjára épülve fejlesztett ki egy sajátos intonációkört, egy markáns, a halál drámaiságát tükröző stílusréteget.

21 Kaczmarczyk Adrienne: „Az Harmonies Poétiques et religieuses-től (1835) a Pensée des Morts-ig". III. De Profundis – Psaume instrumental (1834–35). In: *Magyar Zene* 1995/3–4, 211.

22 Autográf: Pierpont Morgan Library, The Robert O. Lehmann Collection.

23 Maria Eckhardt: „Ein Spätwerk von Liszt – der 129. Psalm." In: *Studia Musicologica* XVIII/1976, 319.

Keuler Jenő

ZENEI RENDSZERSÍKOK ÉS RENDSZERSZINTEK KUTATÁSA*

1.1 Mindenek előtt tisztázni tartozom, hogy a címben megnevezett fogalmakat („rendszersíkok", „rendszerszintek") Gerd Pawelzig *Az objektív rendszerek fejlődésének dialektikája* című könyvében adott definíciója szerint használom.[1]

1.2 Pawelzig a „rendszer" fogalmának fokozatos kialakítása közben a következőket hangsúlyozta: *... minden rendszer elemekből áll, ezek valamilyen módon összetartoznak, egy vagy több összefüggéssel bírnak.*[2] Ennek értelmében a lehetséges legegyszerűbb rendszernek két eleme és egy összefüggése van.[3]

1.3 Abból, hogy minden rendszer elemekből áll, nem következik szükségszerűen, hogy az elemek önálló léttel bíró objektumok kell legyenek.

Zenei példával: egy szinuszhang megmutatkozásában is felfedezhető a rendszer, mert van a hangnak hangszíne, hangmagassága, hangerőssége, melyek valahogyan összefüggnek, noha egyikük sem létezhet a másik nélkül.

Pawelzig munkájában nincsenek zenei példák. Ő a dialektikus ellentmondás ellentétes oldalait hozta fel példaként, de – ami ott a két oldal összefüggését jellemzi – az alapjában a hangszín és hangmagasság viszonyára is igaz, méghozzá nemcsak a szinuszhang, hanem bármely más hang esetében is.

Vagyis: hangszín és hangmagasság

a) kizárják egymást,

b) feltételezik egymást,

c) létezésük konkrét módja alapján meghatározzák egymást,

d) áthatják egymást,

e) „harcolnak" egymással,

f) átcsapnak egymásba,

g) az elemek egyike általában aktívabb, noha ez a viszony változhat.[4]

---

* Elhangzott 1997. szeptember 14-én Berlinben, a *Zene és jelek* témakörben megrendezett V. Nemzetközi Szisztematikus Zenetudományi Szimpozion (Music and Signs – 5th International Symposion on Systematic and Comparative Musicology) keretében, angol nyelven.

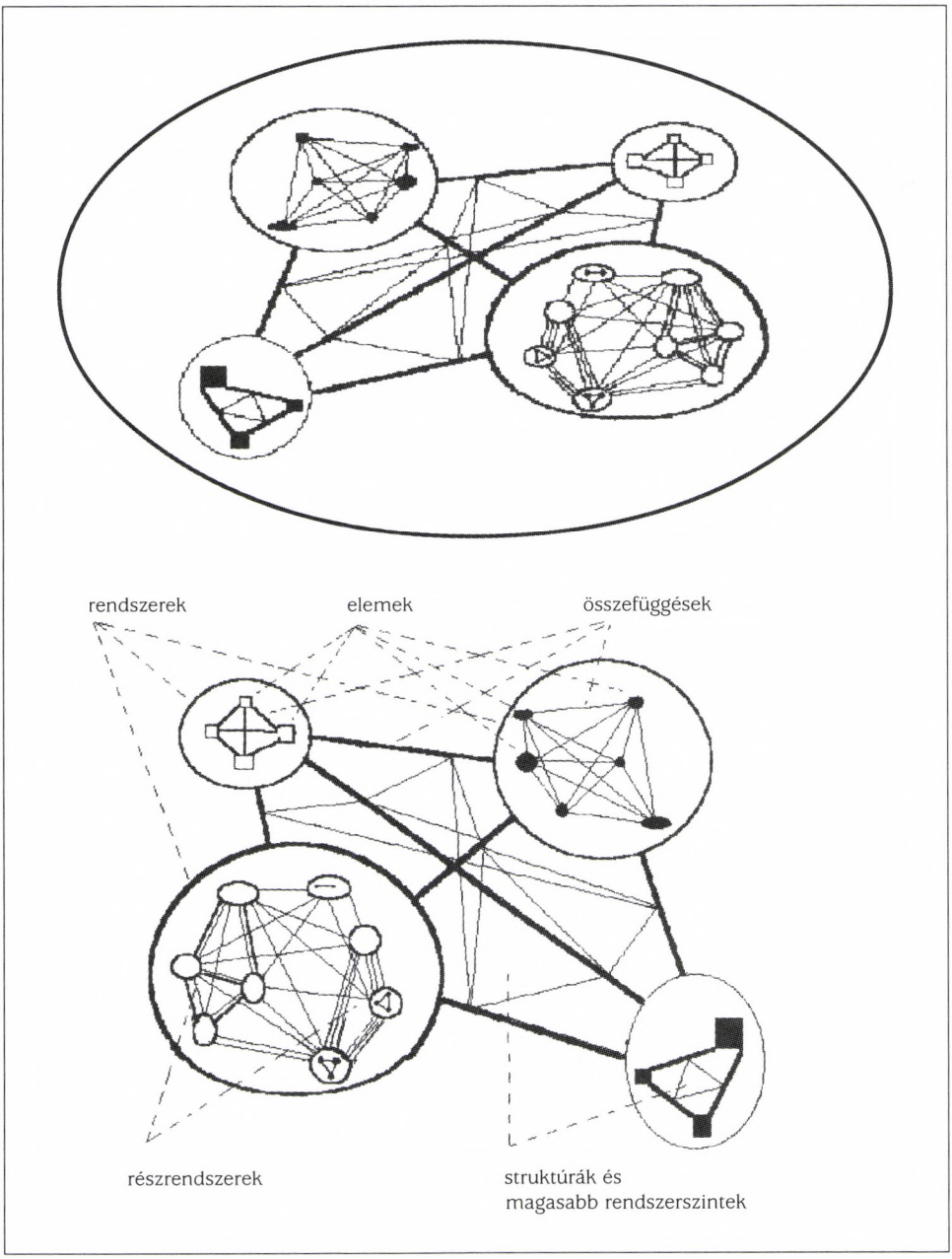
1 Budapest: Godolat, 1974. Eredeti kiadása: *Entwicklung objektiver Systeme.* Berlin: VEB Deutscher Verlag der Wissenschaften, 1970.

2 Képletszerüen: R = (Ei,Öj), ahol R jelentése: rendszer, E: elem, Ö: összefüggés, i = 2, 3,....n, j = 1, 2, 3... m.

3 Re = (E1, E2, Ö1)

4 A dialektikus ellentmondás e felsorolt sajátosságainak bővebb tárgyalásával találkozhatunk Gottfried Stiehler: *A dialektikus ellentmondás formái és funkciói* (Budapest: Kossuth, 1972. Eredeti kiadása: *Der Dialektische Widerspruch. Formen und Funktionen.* Berlin: Akademie-Verlag, 1967.) című könyvében.

1. ábra. Rendszerhierarchia
(rendszerek, elemek, összefüggések, rendszerszintek, környezet, rendszersíkok)



1.4 Hangsúlyozom, hogy amikor itt rendszerekről esik szó, mindig *objektív* rendszerekre kell gondolni, melyek szándékunktól függetlenül léteznek, és kutatásunk tárgyát képezik. Az objektív rendszereknek az a létalapja, hogy a valóság végtelen

összefüggés-rendszerében mindig vannak dolgok, jelenségek, folyamatok, melyek szorosabban függnek össze egymással, mint más dolgokkal, jelenségekkel, folyamatokkal, ezáltal határolódnak el más rendszerektől, és ezáltal határozódnak meg többé vagy kevésbé belső erőknek engedelmeskedő objektív rendszerekként.

1.5 A „rendszersík" fogalma bizonyos mértékig igazodik az objektív rendszerek hierarchiájához. Minden rendszer szükségszerűen valamilyen *környezetben* létezik. A környezet maga is rendszer, amelynek a mi vizsgált rendszerünk *eleme* vagy *részrendszere*. A mi rendszerünknek szintén lehetnek részrendszerei, sőt, a rendszer elemei általában maguk is rendszerek. A vizsgált rendszer és környezete többnyire nem ugyanahhoz a rendszersíkhoz tartozik. Ugyanígy más rendszersíkhoz tartozik a vizsgált rendszer, és a vizsgált rendszer eleme mint rendszer.

Zenei példával: ha a vizsgált rendszer meghatározott magasságú hangok valamilyen rendszere, akkor a rendszer elemei a meghatározott magasságú hangok, melyek azonban önmagukban is rendszerek, de mint ilyenek, más rendszersíkhoz tartoznak mint a hangrendszer. A rendszerek hierarchiájában ennek megfelelően beszélhetünk *elemibb* és *átfogóbb* rendszersíkokról.

A rendszersíkok elkülönülésének azonban további dimenziói is lehetségesek, hiszen ugyanazok az objektumok egyidejűleg egészen különböző rendszereknek lehetnek elemei. (Például bizonyos hangjelenségek egyidejűleg lehetnek elemei valamilyen zeneműnek és valamely egészen más célú hírközlésnek.)

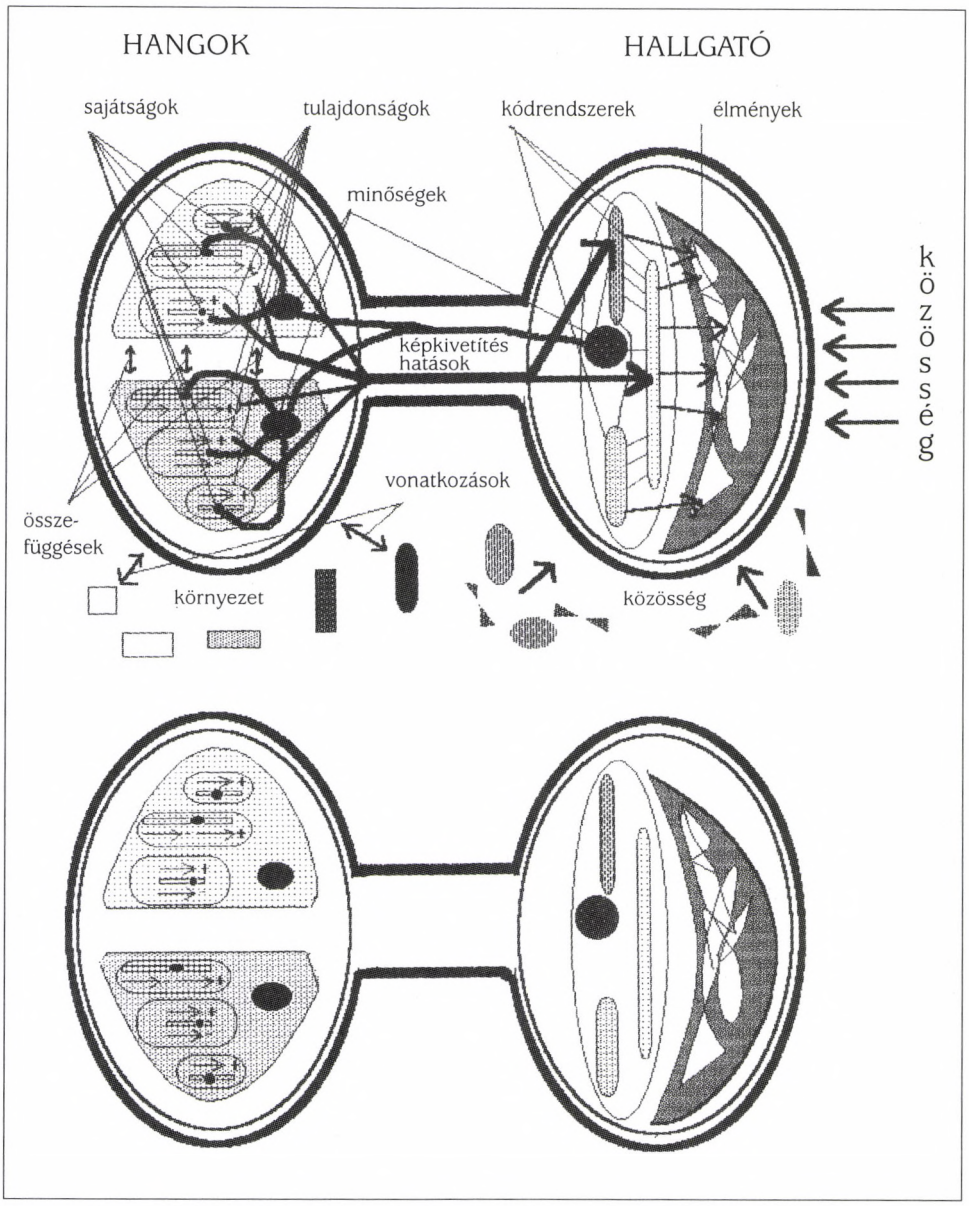
1.6 A „rendszerszint" fogalmán a rendszer elsődleges elemeitől való *elvonatkoztatás* mértéke értendő. A rendszer elemei közti összefüggések együttese, vagyis a rendszer *struktúrája* maga is rendszer, s minthogy az elemek közti összefüggések objektív összefüggések, maga is objektív rendszer. Pawelzig szóhasználatával[5] a rendszer *kettes számú rendszerszintje,* melynek *összefüggések* az elemei. A kettes számú rendszer szintnek szintén van struktúrája, ez tulajdonképpen az *összefüggések összefüggéseinek* rendszere. A kettes számú rendszerszint struktúrája a *kettes számú struktúraszint,* ami egyben a *hármas számú rendszerszint (1. ábra, szemközt).*

Zenei példával: ha a vizsgált rendszer meghatározott magasságú hangok valamely rendszere, akkor a struktúra nem más, mint a hangrendszer hangköz-szerkezete. A hangköz-szerkezet maga is rendszer, melynek hangközök az elemei. A hangköz-rendszer struktúrája a hangközök közti összefüggések rendszere.

2.1 Rátérve mondanivalóm lényegére: a zene, mint tudjuk, rendkívül bonyolult rendszer, ami igen sokféle aspektusból tanulmányozható, és számos olyan kérdést vet fel, aminek kutatásához a társtudományok közreműködése is szükséges. A *szisztе-*

5 Pawelzigétől sok tekintetben eltérő terminológiát használ Paczolay Gyula: *Tudományok és rendszerek – Tudományterületek közös törvényszerűsége.* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1973.) című könyvében, de a *vizsgálati szintek* elkülönítésével (31–37.) voltaképpen ő is *rendszersíkokat* különít el, és kimondatlanul a *rendszerszintek* elkülöníthetőségére is utal, amikor „a kibernetika atyjára", Norbert Wienerre hivatkozva hangsúlyozza, hogy *adott absztrakciós szinten – a szabályozási folyamatokban ugyanazok az alapvető információátadási lépések játszódnak le gépekben, automatákban, élőlényekben és emberi csoportokban egyaránt* (20.).

2. ábra. A hangok és az ember kapcsolatában információ- és hatásátvitel alapján zeneként funkcionáló rendszer



matikus zenetudomány nagy érdeme, hogy megpróbálja összehozni és szembesíteni egymással a különféle tudományterületek eredményeit.[6]

Kézenfekvőnek látszik, hogy az *interdiszciplináris* kutatások finomabb összehangolásában az általános rendszerelmélet felismerései iránytűként szolgálhatnak, és a

szisztematikus zenetudomány nevéhez méltóan jár el, ha használja ezt az iránytűt. A zenei kutatásokkal valamilyen kapcsolatban álló társtudományi kutatások általában más-más rendszersíkok összefüggéseit tanulmányozzák. Kérdés, található-e olyan központi rendszersík, melyben a megismerés folyamán feltáruló összefüggések körét a más rendszersíkokon összegződő kutatási eredmények optimális hatásfokkal gazdagíthatják, s melyben a nyitva maradó kérdések a társtudományok számára is kutatási feladatokat jelölnek meg.[7]

2.2 Alapos meggondolások után úgy látom, hogy e központi rendszersík szerepébe a hangok és az ember kapcsolatában funkcionáló, információ és hatásátvitel alapján működő rendszereket célszerű sorolni, melyekben további kutatások tárgya, hogy a rendszer funkcionálása milyen szükséges–elégséges feltételek mellett minősülhet *zeneként* való funkcionálásnak. E rendszerek funkcionálása mindig valamilyen konkrét időben végbemenő *aktushoz* kapcsolódik. (Például énekléshez, hangszerjátékhoz, zenehallgatáshoz.)

Ha elvonatkoztatunk a zenei funkció konkrét megvalósulásaitól, akkor magasabb rendszerszinten egy *kételemű rendszert* kapunk, melyben az egyik elem a *hangjelenségek totalitásának rendszere*, másik elem az *ember*, mint biológiailag és társadalmilag meghatározott lény, maga is rendszer *(2. ábra, szemközt)*.

Kételemű rendszerünk működése azon alapszik, hogy a hangjelenségek *potenciális információtartalommal* rendelkeznek, az ember pedig képes a hangjelenségek információtartalmának *dekódolására*, képes a hangjelenségek *megvalósulási formáinak befolyásolására*. Első közelítésben a hangjelenségek funkciója, hogy információforrásul szolgálnak, az ember funkciója pedig az információk dekódolása, kiértékelése, esetleg – aktív muzsikálás esetén – a hangzási folyamat további lefolyásába való *beavatkozás*.

A hangok információtartalmát az ember részben *biológiailag*, részben *kulturálisan meghatározott egyéni kódrendszere szerint* dekódolja, s eközben önmagára vonatkoztatott szubjektív *értékelő* kódokat is alkalmaz. A szubjektív értékelés által a hangok és az ember kapcsolatrendszerében a hangjelenségek szolgáltatta információ egyebek közt *élményforrásként* funkcionál, az ember funkciója pedig az élményben való részvétel, az élmények *megélése–átélése*, esetleg az élményforrásra való cselekvő visszahatás.

2.3 Kételemű rendszerünk struktúráját közelebbről vizsgálva megállapítható, hogy a hangjelenségek háromféle módon szolgáltatnak információt az embernek:

---

6 *Az új szisztematikus zenetudomány* aktuális feladatairól és különféle törekvéseiről Marc Leman adott rövid áttekintést az 1996. évi bruggei szisztematikus zenetudományi konferencia előadásait tartalmazó kiadvány elején: *The New Systematic Musicology* (Brugge: Proceedings of JIC96.). Ezirányú gondolatait bővebben is kifejtette a konferenciához kapcsolódó genti kognitív zenetudományi találkozón: *The Convergence Paradigm in Music Research* (Proceedings of the First Meeting of the NFWO Research Society).

7 Ezirányú nézeteimet a MTA Zenetudományi Intézetében 1983. május 9-én elhangzott vitaindító előadásomban fejtettem ki bővebben. Az előadás szövegét a Magyar Zene 1987/4-es száma teljes egészében közölte: *Zeneszerzői gyakorlat és zeneelméleti kutatás – Az interdiszciplináris zeneelméleti kutatás perspektívái*.

1. fizikailag hatnak rá;
2. képszerűen megmutatkoznak;
3. más tárgyakra vagy jelenségekre vonatkozva ezek jeleiként funkcionálnak.

Ez összefügg azzal, hogy az ember az információt több, egymásra épülő kódrendszer alapján dekódolja:

1. érzékeli a hangok hatását;
2. észleli a hangzásbeli összefüggéseket;
3. megpróbál jelentést tulajdonítani a hangjelenségeknek.[8]

A szubjektív értékelés mindhárom szinten végbemegy, az élmények minőségére mindhárom dekódolási szint hatással van.

2.4 Tegyük vizsgálat tárgyává dekódolási szintenként, milyen *zenei funkciója* lehet a szubjektív értékelésnek, és milyen tekintetben szorul más tudományok segítségére a zenetudomány e kérdések kutatásában.[9]

2.4.1 A hangok *hatása* igénybe veszi, munkára készteti a halló apparátust, s ez szélsőséges esetekben *érzéki élményként* is tudatosulhat, például nagyon erős hangok vagy *kellemetlenül* ható hangok (krétacsikorgás, hegedűhúr-tisztítás) esetében. Tudatosulhat valamely hanghatás *érzéki kellemessége* is. Az esetek döntő többségében azonban a hangok közvetlen hatása *közömbös* a hallgatóra nézve, és a hatáskülönbségek oly csekélyek, hogy *észrevétlenül* maradnak.[10]

Mindazonáltal kísérleti helyzetben e nagyon gyenge hatások is megfigyelhetők. A hangérzékleteket, melyek végül is a hangok hatásáról vett információ alapján keletkeznek, szükségszerűen valamilyen ingereltségi állapot, érzéki izgalom hatja át, és ha a figyelem tudatosan erre koncentrálódik, a különböző érzékletek kapcsolataiban gyenge *feszültségkülönbségek* észlelhetők. E feszültségkülönbségek leginkább akkor észlelhetők, ha a figyelem a hangzáskép valamely kiválasztott minőségjegyének módosulásaira irányul. (Például hangmagasság emelkedése–esése, hangszín kifényesedése–elfakulása, hangfelület érdesedése–kisimulása, vastagodása–vékonyodása, az együtt hangzó hangok számának szaporodása–ritkulása, együtthangzások struktúrájának különféle módosulásai stb. A hangerő változásait szándékosan nem említem e felsorolásban, mert ott nagyságrendekkel nagyobb hatásváltozásokkal is számolni kell.)[11]

---

8 E három dekódolási szint tulajdonképpen párhuzamba állítható a jelentés három szemiotikai dimenziójával: *pragmatika, szintaktika, szemantika,* noha e három dimenzió szintenként külön-külön is jelen van. E fontos szemiotikai alapfogalmakat C. W. Morris a szemiózis dimenzióiként definiálta 1938-ban, *A jelelmélet megalapozása* című munkájában (eredeti címén: „Fondations of Theory of Signs." International Encyclopedia of Unified Science.) In: *A jel tudománya.* (Budapest: Gondolat, 1975, 43–92.) című, magyar nyelvű gyűjteményes kiadványban.

9 Bővebb információt e tekintetben is Keuler: i. m.

10 Az egyedi hangok érzéki hatásának kérdését Vitányi Iván is tárgyalja *(A zene lélektana.* Budapest: Gondolat, 1969, 242.), és éleslátóan megemlíti, hogy pusztán érzékszerveink működése is elindíthat érzelmi folyamatokat.

11 Ilyen irányú „önmegfigyelési" kísérleteket az 1977–80 közötti időszakban középiskolás korú tanítványaimmal végeztettem a debreceni Kodály Zoltán Zeneművészeti Szakközépiskolában, a modernzene-ismeret néven engedélyezett kísérleti tantárgy keretében. A tapasztalatokról foglalkozás-naplómban írásban is beszámoltam. Mindez természetesen nem tekinthető tudományos igényeket is kielégítő pszichometriai mérésnek, de hipotézis felállításához elegendő.

E gyenge hatáskülönbségek *zenei jelentőségét* abban kereshetjük, hogy a zenében a hangzási történés mindig valamilyen rendező elvhez igazodva megy végbe, márpedig a hangjelenségek bármely rendjében a hanghatások is valamilyen rendet alkotnak, és ennek köszönhetően e gyenge, egyébként észrevétlenül maradó hanghatások különbségei *pszichikusan átélhető feszültségviszonyok, feszültségfolyamatok* forrásaivá válnak. A rendezett, esetleg átéléssel is felerősített hanghatások szubjektív értéke abban kereshető, hogy *másképpen hatnak* a közérzetre, és ezen keresztül az élményekre, mint a rendezetlen, átélhetetlen hatásfolyamatok.

Kívánatos tehát a hangok közvetlen érzéki hatásával kapcsolatban álló *feszültségdimenziók* feltérképezése! Ehhez előfeltétel a *hangzásminőség* teljes dimenziórendszerének valósághű feltárása, ami még szintén nem tekinthető megoldottnak.[12] Az empirikus vizsgálódásban mindenképpen a *zenetudománynak* (zeneelméletnek) kell kezdeményező szerepet játszania, de egy valóban szisztematikus kutatáshoz *pszichoakusztikai* módszerek, pszichometriai mérések, és az ehhez megkövetelt *szakértelem* is szükségesek. További perspektíva, hogy a hangzásminőségek és a hanghatások törvényszerű összefüggései a hallóapparátus működési mechanizmusára vonatkozó információt is rejtenek, tehát rendszerszerű összefüggéseik feltárása rendszerezett, zenei szempontból is lényeges kérdésfelvetésekkel termékenyítheti meg a *hallásfiziológiai kutatásokat*.[13]

2.4.2 A hangzásbeli összefüggések *észlelése* (az érzékletek emléknyomainak képzetbe tömörítése, az időről időre reflexszerűen ismétlődő emlékezési, várakozási, egyeztetési aktusok) szintén egyfajta *munkavégzési kényszerként* mennek végbe, és a végbemenetel módja hatást gyakorol a közérzetre, illetve az észlelést kísérő élmények minőségére. A hangzási események rendezettsége–rendezetlensége *feltételrendszert* állít az észlelő rendszer működésének, és ezt a pszichikum, szubjektív értékelő kódok szerint, szintén minősíti.[14]

Tapasztalati tény, hogy az észleleti kép 2–3 másodperces *észleletsejtekből* szerveződik *folyamatos észleleti képpé,* lévén, hogy a *közvetlen emlékezet* körülbelül ilyen időszakaszok összefüggéseit képes átfogni, képzetbe tömöríteni.[15] Az *emlékezési aktusok újraindításának szaporasága* azonban több tényezőtől függ, például a kérdéses időben érkező információ mennyiségétől, a hangok egymásra következésének rendezettségétől–rendezetlenségétől, a hangzási történés eseményrendjében bekövet-

12 E kérdésről szólva nem szabad megfeledkezni Pierre Schaeffer jövőbe mutató írásairól: *Traité des objets musicaux – essai interdisciplines.* (Összegyűjtött írások. Paris: Édition du Seuil, 1966.) Jómagam mintegy két évtizede kísérletezem a hangzásminőség és a hozzájuk tartozó érzéki feszültségek teljes dimenziórendszerének feltárásával, de ez ideig nem sikerült ellentmondás-mentes megoldásra jutnom.

13 Bővebb kifejtés erről is Keuler: i. m.

14 A széles körben használt, de némely tekintetben vitatott pszichológiai alapfogalmak használatában – úgymint *érzékelés, észlelés, képzetalkotás, gondolkodás, érzelem, tudat, pszichikum stb.* – leginkább Szpirkin fogalomhasználatához igazodom (A. Szpirkin: *Tudat és öntudat.* Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1974. Eredeti címén: *Szoznanyije i szamoszoznanyije.* Moszkva: 1972.).

15 E megállapítást a hetvenes évek második felében középiskolás diákjaimmal közösen folytatott önmegfigyeléseink is megerősítették.

kező jelentősebb hatásváltozásoktól.[16] Zenei szempontból különösen lényeges a rendezettség kérdése. Vegyük szemügyre, milyen vonatkozásokban állíthat feltételrendszert a hangok rendezettsége–rendezetlensége az észlelés aktusainak!

2.4.2.1 Kezdem azzal, amire a legtöbben gondolnak: *a zene lelke a ritmus.*[17] Mindnyájunk előtt ismeretes, hogy az ember – a civilizáció bármely fokán – képes az egyenletes dobütések hatására eksztázisba esni. Mi hát a funkciója az egyes dobütéseknek a dobszó észlelése közben? A dobütések időpontokat jelölnek meg, és időszakaszokat mének ki, ezáltal nyersanyagot szolgáltatva az észlelésnek. Ha a dobütések *szabálytalan* időközönként követik egymást, az észlelésben csak az *emlékezési aktusok* kapnak szerepet, a várakozásoknak nem alakul ki határozott célképe. Ha azonban a dobütések sorában *szabályosságok* érvényesülnek, az egymást erősítő emlékképek alapján mind határozottabb *célképekre irányulhat várakozás,* és a bekövetkezés nem egyszerűen csak redundancia, hanem *kontroll-információ,* ami sikerélmény, *kielégülés-élmény* forrása.[18] Az élmény minőségét azonban az is befolyásolja, milyen tartamú időszakaszokat szabnak ki a megjelölt időpontok, hiszen ettől függ, hogy milyen munkavégzésre kényszerülnek az emlékezés–várakozás aktusaiban aktivizálódó megragadó mechanizmusok. Vagyis a tempó–metrum rendszerek tanulmányozása már önmagában is tanulságos annak megértésében, hogyan szab feltételrendszert a hangok rendezettsége az észlelő megragadásnak, milyen pszichikus feszültségeknek lehet ez forrása, hogyan játszik bele mindez az élmények minőségébe.

2.4.2.2 A hangok rendezettsége–rendezetlensége azonban nem redukálható csupán az időbeli rendezettségre. Rendezettség az is, ha a hangoknak, hangzásoknak csak valamely kiválasztott készlete fordul elő a hangzási történésben. Az előforduló hangok (hangzások, hangjelenségek) számának korlátozása megkönnyíti a köztük való eligazodást, a hangjelenségek különféle szempontok szerinti rokonítását, s ezáltal elősegíti, hogy a hangzási történés differenciált, *koherens belső folyamatoktól átszőtt észleleti képként* tárulkozzék fel.

Itt sem szabad megfeledkezni azonban arról, hogy hangérzékleteinket mindig valamilyen ingereltség állapot, érzéki izgalom hatja át, ami pszichikus feszültségeknek is forrása. A kutatás szempontjából rendkívül érdekfeszítő kérdés, hogy a hangzásminőség megmutatkozásával összefüggő feszültségek hogyan alkotnak rendszert egymással. Miben függetlenek, és miben függenek egymástól? Hogyan hatnak egymásra egy-egy *észleletsejten belül.* Széles körű zenei tapasztalat, hogy bizonyos

16 Abraham A. Moles a közvetlen emlékezet befogadó kapacitását 1 és 10 másodperc közötti időhatáron belül jelöli meg *(Információelmélet és esztétikai élmény.* Budapest: Gondolat Kiadó, 1973. 131. Eredeti nyelven: *Théorie de l'Information et Perception Esthétique.* Flammarion, 1958.).

17 Számos szerző hangsúlyozza a ritmus elsődleges fontosságát a zene kialakulásában. Például Ujfalussy József: *A valóság zenei képe* (Budapest: Zeneműkiadó, 1962.) című könyvében az ismétlődő munkafolyamatokhoz kötődő muszkuláris mozdulati élmények szerepére mutat rá (23–25.). Maróthy János és Batári Márta *A zenei végtelen* (Budapest: Zeneműkiadó, 1986.) című közös munkájukban első helyen tárgyalják *Az érzékelhető végtelen* című fejezetben a ritmus egyetemességét, majd a ritmus kommunikációs szerepét (20–38.).

18 Az élmények eksztázisig való fokozódása akkor következhet be, ha a várakozási–kielégülési aktusokhoz velük szinkronba kerülő kinesztéziás érzékelés is társul.

hangzási struktúrák közti feszültségviszonyok (konszonancia–disszonancia viszonyok) érvényre juthatnak akkor is, ha a hangzási struktúrák nem együtthangzásként hangzanak. (Banális példával: egy dominánsszeptim akkord feloldásában a feszültség–oldás viszony akkor is átélhető, ha az akkordok megszólaltatása figurált formában történik.)[19] Kísérletileg igazolható, hogy a *különböző hangrendszerek*, struktúrájuktól (hangköz-szerkezetüktől) függően, más-más *feltételrendszert szabnak* a tonalitásképződésnek.[20] A diatonikus hangrendszer például határozottan kedvez a dúr tonalitás, a 12 fokú rendszer a pántonalitás kialakulásának stb.[21] Mindez arra mutat, hogy a hangok bizonyos konstellációiban az érzéki hatások együttese olyan rendszerré szerveződik, amely maga is hozzájárul, hogy bizonyos hangok, hangjelenségek az észlelő megragadás várakozási aktusainak célképévé váljanak.

Voltaképpen már a hagyományos zeneelmélet is rengeteg ilyen tapasztalatot halmozott fel, csakhogy a hagyományos zeneelmélet elsősorban a hangok egymás közti viszonyait vizsgálta. Ha viszont nem tévesztjük szem elől, hogy a hangok kapcsolataiban, kölcsönhatásaiban, adott feltételek mellett való viselkedésében feltárható törvényszerű összefüggések információt rejtenek a hallószerv működéséről és a hangjelenségek észlelésének pszichikus folyamatairól, joggal feltételezhetjük, hogy jó katalizátora lehetne egy összehangolt interdiszciplináris kutatásnak, ha a zeneelmélet olyanformán tudná rendszerezni gazdag ismeretanyagát, hogy azok a társtudományok számára értelmezhető kutatási feladatokat jelöljenek meg.

2.4.2.3 Fontosnak látszik felhívni a társtudományi kutatások figyelmét egy többnyire figyelmen kívül maradó mozzanatra, arra, hogy míg a zene hallgatása és/vagy művelése közben állandó dialektikus kölcsönhatásban két alapvető észlelési stratégia érvényesül, nevezetesen a hangzási történés *szemlélő* és *átélő* figyelemmel kísérése, addig az érzékelés és észlelés sajátosságait vizsgáló tudományos kutatások többnyire megfeledkeznek az utóbbiról, s egy alapjában véve szemlélő észlelési stratégia felvételére késztetik a kísérleti alanyt.[22]

A különbség a kétféle észlelési stratégia között abban áll, hogy míg a *szemlélő* figyelemmel kísérés mellett a figyelem a hangok és időbeli összefüggéseik *képszerű*

19 Zenei szempontból fontos kérdés a hangzásminőség közelebbi és távolabbi rokonságban álló minőségjegyeihez kapcsolódó érzéki hatások feszültségviszonyainak könnyebb vagy nehezebb átélhetősége, az átélés intenzitásának szembeszegülő kisebb vagy nagyobb mértékű ellenállás. (Részletesebben lásd Keuler: i. m.)

20 Ezirányú megfigyeléseimet három évtizedes zenepedagógiai tapasztalat erősíti meg. Különböző hangrendszerek hangkészletének véletlen sorrendben való bejárásakor középiskolás korú tanítványaim igen nagy biztonsággal mondják meg, van-e a hangrendszerben olyan hang, amely megérzésük szerint nagyobb valószínűséggel válik tonikává a többi hangnál. A tudományos kutatás szempontjából hasznos lenne e tapasztalati tényeket pszichometriai mérésekkel is megerősíteni.

21 E tematikát kimerítően tárgyalom *Hangrendszer-elmélet* (Debrecen: Kodály Zoltán Zeneművészeti Szakközépiskola, 1997.) című kiadványomban. Első kiadása *Modernzene-ismeret* címen jelent meg a Művelődéskutató Intézet gondozásában (Budapest: 1986.).

22 A különböző szándékú hallgatási attitűdök közti különbségtételt Pierre Schaeffer is fontosnak tartja. Négyféle hallgatási attitűdöt különböztet meg: *écouter, ouïr, d'entendre, comprendre.* A problémakörrel bővebben foglalkozó fejezetek (P. Schaeffer i. m. 103–158.): *V. Le „donné a entendre". – VI. Les quatre écoutes. – VII. Le préjugé scientifique. – VIII. L'intention d'entendre.*

megmutatkozására irányul, és az információ megragadásában az emlékezési aktusok játsszák a vezető szerepet, addig az *átélő* figyelemmel kísérésben a figyelem a várakozási aktusok aktuális *célképeire* irányul, és az információ dekódolása annak megfelelően folyik, hogy az emlékképek alapján újra és újra formálódó, olykor élesebb, máskor elmosódottabb célképek iránti várakozások feszültségét a hangok időbeli és hatásbeli rendezettsége hogyan befolyásolja, és a célképek bekövetkezését milyen mértékig igazolja.[23]

2.4.2.4 E gondolatmenet után kellőképpen megalapozott hipotézisként állíthatjuk, hogy a hangok és az ember kapcsolatában információ és hatásátvitel alapján funkcionáló rendszereket tekintve *a zenei funkció* teljesülésének szükséges–elégséges feltételeit abban kell keresni, hogy a hangok elrendezettségében egyfelől a *képi*, másfelől a *hatásbeli* sajátságok kedvező rendben illeszkednek-e a *szemlélhetőség*, illetve az *átélhetőség* szempontjából.[24]

Abból, hogy a hangok képi hatásbeli sajátságai egyugyanazon jelenség elválaszthatatlan oldalai, nem következik automatikusan, hogy a kétféle elrendezettség a hangok bármely rendjében optimálisan alakul. Előfordulhat, hogy képszerűen jól szemlélhető hangzásbeli összefüggésekben a hatásbeli összefüggések érzékelhetetlenül csekélyek, és nem képeznek olyan rendet, amelyik kedvezne a viszonylataikban rejlő feszültségek átélésének, de előfordulhat az is, hogy a hanghatások rendje élményszámba menő, jól átélhető feszültségviszonyokat termel, miközben mindehhez információszegény, minőségileg egysíkú hangzáskép tartozik. A *zene titka* épp e kettős elrendezettség optimális vagy ahhoz közelítő viszonylatainak megvalósulása.

2.4.3 A hangok *jelként* való funkcionálása, latens formában, tulajdonképpen az eddig tárgyalt dekódolási szinteken is ott rejtőzik, hiszen ha hangérzékleteinkben az ingereltség állapotát jellemző érzéki izgalmak és érzéki feszültségek, valamint a hangzásminőség mint képszerű megjelenési forma összetartozik, akkor ez utóbbi, latens módon, az előbbiekre utaló *jelként* is funkcionál. Vagy ha a hangzási történésekről formálódó észleleti képben bizonyos emlékképek alapján várakozási célképek formálódnak, az szintén arra utal, hogy az előbbiek az utóbbiak *jelei*.[25]

---

23 Az 1996. évi bruggei szisztematikus zenetudományi konferencián Carol L. Krumhansl, illetve Steve Larson előadása foglalkozott a várás–elvárás kérdésével (C. L Krumhansl: „Effects of Musical Form and Perceptual Organization on Melodic Expectancies."; S. Larson: „A Domain for Studying Melodic Expectation." In: *Proceeding of JIC96 – Brugge*), a szituáció azonban, melyben vizsgálódásaikat folytatták inkább szemlélő, mint átélő észlelési stratégiát feltételez.

24 Ezzel kapcsolatos gondolataimat szintén a Magyar Zene 1987/4-es számában fejtettem ki bővebben. Kutatásaimhoz az első impulzusokat még tanulóéveimben, Ujfalussy József zeneesztétika óráin kaptam, aki a zenei jelentésrend kialakulásának vizsgálatában egyfelől a tér-statikát, a vizualitással kapcsolódó élményeket, másfelől a muszkuláris élményekből absztrahálódó tagolatlan mozgásdinamizmust jelölte meg meghatározó tényezőként (Lásd Ujfalussy: i. m. 35–39.).

25 A jel fogalmát L. O. Reznyikov meghatározása alapján használom, amely szerint: *A jel valamilyen anyagi természetű, érzékelhető–észrevehető tárgy (jelenség, hatás), mely a megismerési és ismeretközlési folyamatokban valamilyen más tárgyat illetve tárgyakat képvisel, és információk szerzésére, tárolására, átalakítására, továbbítására szolgál.* (Lasar Ossipowitsch Resnikow: *Erkenntnisstheoretische Fragen der Semiotik*, Berlin: VEB Deutscher Verlag der Wissenschaften, 1968, 14. – Eredeti kiadása: *Gnosszeologicseszkije Vaproszü Semiotyiki*. Lenyingrad: Izdatyeljsztvo Lenyingradszkava Unyiverszityeta, 1964.)

2.4.3.1 Azért minősítem e példákat a jelként való funkcionálás latens formáinak, mert az információk dekódolása ezeken a dekódolási szinteken reflexszerűen megy végbe. Ha azonban nem csupán az érzékelés–észlelés egyes mozzanatairól van szó, hanem lelkileg átélt műélvezetről, vagy pláne aktív muzsikálásról, akkor e latens jelek rejtett utalásai *pragmatikus* és *szintaktikus jelentésekként* manifesztálódnak, hiszen aktív muzsikálás közben az ember a hangok, hangkapcsolatok, hangzási összefüggések élményt keltő hatásáról vett információi alapján folytatja beavatkozását a hangzási történés alakulásába, és képzelete e jelentések alapján képes az észleletsejtek időtartamát messze meghaladó összefüggéseket átfogni a zenei formálásban.[26]

2.4.3.2 Szót kell ejteni azonban arról is, hogy a hangok jelként való funkcionálásaképpen bizonyos hangjelenségekhez *szemantikai jelentések* is kapcsolódhatnak, illetve az ember a hangjelenségek bizonyos konstellációinak, folyamatainak szemantikai jelentéstartalmat tulajdoníthat.[27] E szemantikai jelentéseknek igen fontos szerepük lehet az esztétikai élmény átélésében, de a *zenei funkció* teljesülése szempontjából nem meghatározó jelentőségűek! (Zenei funkciójuk megnyilvánulásaival esetleg a zene és a költészet határterületein találkozunk.)[28]

3.1 Áttekintve a hangok információtartalmának dekódolási szintjeit, megállapítható, hogy az egyes dekódolási szintek tulajdonképpen egy komplex dekódolási rendszer egymással kölcsönhatásban álló részrendszerei. E komplex dekódolási rendszer sajátos működése alapján beszélhetünk *tapasztalati értelemben* a hangok és az ember kapcsolatában működő rendszerekről, ahol is a hangok – noha a hangzás

---

26 Noha a *pragmatika, szintaktika* és *szemantika* szavak C. W. Morris meghatározása alapján a szemiotikán belül ismert kutatási területeket jelölnek, szükségesnek látom pontosabban megvilágítani saját szóhasználatomat. Ennek alapja, hogy minden potenciális információhordozó tárgy, jelenség, sajátság, hatás azáltal hordoz információt, hogy vonatkozásai vannak. (E tekintetben lényegtelen, hogy objektív vonatkozásokról vagy közösségileg, esetleg egyénileg hozzárendelt vonatkozásokról van szó.) E vonatkozások alapjában véve háromfélék lehetnek: **1.** Külső vonatkozások. Ezen azt értem, amikor az információ hordozója valamilyen rajta kívül eső rendszerre, illetve annak valamely részére, mozzanatára vonatkozik. Amennyiben az információhordozó jelenség (tárgy, közeg, hatás) jelként funkcionál, ez a *szemantikai* jelentés alapja. **2.** Belső vonatkozások. Ezen azt értem, ahogyan az információhordozó rendszer egyes elemei, sajátságai, mozzanatai egymásra vonatkoznak. Ez a *szintaktikai* jelentés alapja. **3.** Az információfogadóra való vonatkozások. Ezen egyrészt az információfogadó egzisztenciájára vagy viselkedésére való vonatkozásokat, másrészt az információfogadó által alkalmazható kódrendszerre való vonatkozásokat értem (vagyis hogy a potenciális információtartalomból mit képes az információfogadó saját „világmodellje" alapján dekódolni, valóságos információként hasznosítani.) Ez a *pragmatikus* jelentés alapja. – A mondottakból az is kiderül, hogy a „jelentés" szót a szokványosnál tágabb értelemben használom, mert nem korlátozom a konvenciók alapján létrejött jelekre.

27 Jelentéstartalmak tulajdonításának lehetősége egyébként a művészetek természetéből is fakad. B. A. Uszpenszkij például cikkében („A művészet szemiotikájáról." In: *A jel tudománya.* i. h. Eredeti nyelven: „O szemiotyike iszkusztva." In: *Szimpozium po sztrukturnomu izucsenyiju znakovih szisztyem. – Tyeziszi dokladov.* Moszkva.) úgy vélekedik, hogy a művészet célja feladatként feltételezi a tartalom keresését a műalkotásban, és a művészet szemiotikáját ez is meghatározza.

28 Például Pongrácz Zoltán *Közeledni–Távolodni* című elektronikus zenei alkotásában, melyben gazdag jelentéstartalmú szavak hangzanak el más-más permutációban, más-más időközönként, más-más színészek hangján, más-más hanghordozással.

mint tünemény az emberi agyban végbemenő dekódolási folyamat terméke – objektív jelenségeknek mutatkoznak, s mint ilyenek képesek arra, hogy egymással kölcsönhatásba lépjenek, sőt arra is képesek, hogy mint az embertől látszólag független jelenségek, magára az emberre is fizikai hatást gyakoroljanak.

E tapasztalati rendszeren belül a zeneelméleti kutatások figyelme hagyományosan az egyik elemre, a *hangjelenségek* körére irányult. Ez bizonyos mértékig természetes is, hiszen a másik elem, az ember mint érzékelésre, észlelésre, gondolkodásra, élmények átélésére, hangok megszólaltatására, vagyis információfogadásra és információkkal való műveletvégzésre képes, biológiailag és társadalmilag meghatározott lény, olyan bonyolult rendszer, amelynek kutatásához a zenei szakértelem önmagában nem elegendő. (Az emberrel mint a rendszer működésében résztvevő másik elemmel a zenei szakértelem határain belül leginkább hangszeres vagy egyéb metodikai munkák foglalkoztak/-nak.) Ha azonban nem tévesztjük szem elől, hogy a zenei funkció teljesülése közben a két oldal egy átfogóbb rendszer két elemeként állandó kölcsönhatásban áll, akkor nyilvánvaló, hogy az egyik oldal sajátosságainak kutatásában tett felismerések információt rejtenek a másik oldal természetére nézve is. Ha sikerülne feltérképezni, hogy az elemként szemben álló rendszerek részrendszerei, rendszersíkjai, rendszerszintjei hogyan felelnek meg egymásnak, akkor az egyik oldalon megfogalmazódó tudományos kérdésfelvetések viszonylag pontosan címezhetők volnának a másik oldalon folyó kutatásoknak, és viszont.

Kellőképp ki nem aknázott lehetősége még a kutatásnak, hogy a zenészek mint aktív muzsikusok igen nagy biztonsággal működtetik azt a rendszert, melynek működési elvét nem tudományosan, hanem a napi gyakorlat alapján ismerik. Gyakorlati tapasztalataik birtokában sokan megfogalmazzák a zenével kapcsolatos privát vélekedéseiket, privát elméleteiket, melyek, ha kellőképpen kiépült tudományos koncepcióval szembesülnek, szintén új értelmet nyerhetnek.

További, a jegyzetekben nem említett szakirodalom:

Ádám György: *Érzékelés, tudat emlékezés.* Budapest: Gondolat, 1976.

Mieczyslaw Drobner: *Akustyka muzyczna.* Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1972.

Hámori József: *Mi a neurobiológia?* Budapest: Magvető, 1976.

Donald O. Hebb: *A pszichológia alapkérdései.* Budapest: Gondolat, 1975. Eredeti kiadása: *Textbook of Psychology.* 1958.; Philadelphia–London–Toronto, 1972.

Dr. Katona Ferenc: *Emberré válás.* Budapest: Gondolat, 1974.

Szentágothai János: *Functionalis anatómia. III.* Budapest: Medicina, 1975.
– Halló és egyensúlyozó szerv (Organum vestibulocochleare) című fejezet (1585–1617.).

Tarnóczy Tamás: *Zenei akusztika.* Budapest: Zenemükiadó, 1982.

DOKUMENTUM

Rennerné Várhidi Klára

A PESTI SZERVITÁK SZT. ANNA-TEMPLOMÁNAK ZENEI ÉLETE A 18. SZÁZADBAN

1. Történeti áttekintés és a források ismertetése

Mihelyt megszabadult az ország a török fennhatóságtól, a szerviták Kollonich Lipót bíboros indítványára I. Lipót császárhoz fordulnak azzal a kéréssel, hogy engedélyezze a rend letelepedését Pest városában. 1687. novemberében a következő választ kapják: *Adassék át a szervita atyáknak a sz. kir. Pest városában lévő Váci-kapu melletti úgynevezett Török mecset ideiglenes templomnak.*[I] A szerviták Széchényi György esztergomi érsek alapítványából 1688. július 2-án le is telepednek itt, de az első három évtized nagy nélkülözést jelent számukra. Jóllehet a kolostor alapkövét 1711. április 27-én a városi tanács jelenlétében, ünnepélyes keretek között lerakják, rendházuk csak tíz év múlva készül el, Szt. Annáról nevezett templomuk építését pedig csak 1732-ben tudják ideiglenesen befejezni. A templom végleges elkészültével a török mecsetet, amelyben a szerviták negyvenhárom éven át tartották az istentiszteletet, lebontják.

Templomuk zenei életére rendházuk naplójának három fellelhető kötetéből (III., V. és VI.) következtethetünk,[II] melyekhez kiegészítésül szolgálnak gazdasági naplóik és egyéb irataik.[III]

2. Kezdeti zenei próbálkozások

1691-ben a szervita templom orgonájának építéséhez Pest megye 50 Ft-tal járul hozzá,[1] egy jótevő pedig 150 Ft-ot adományoz erre a célra. Az új hangszert így már 1698-ban fel is állítják a szintén újonnan kiképzett kóruskarzaton.[2]

I Wimmer M. Anzelm: A budapesti anyakolostor című fejezet in: *Benizi Szent Fülöp és kora.* Budapest: 1943. 444–454.

II *Diarium conventus ad S. Annam Pestini Ord*[inis] *Servorum B*[eatae] *M*[ariae] *V*[irginis] Tom. III.: 1739–1759. Tom. V.: 1779–1828. Tom. VI.: 1829–1845. Budapest Főváros Levéltára (BFL) jelzet.: XII. 3. (A következőkben Diar. III.–IV.–VI. rövidítéssel utalunk rájuk.)

III *A Pesti Szervita Rendház, és a magyar szervita rendfőnökség iratai 1691–1948.* BFL. XII. 3. **a)** *Liber procuraturae* [Röv.: Lib.] *1707–1711* és *1732–1820.* 17–18. tétel és 22–23. tétel. **b)** *Rationes generales.* [Röv.: Rat. gen.] *Proventus ecclesiae. Expensae specificae. 1763–1789.* 16/1–4. köt. és 30. tétel. **c)** *Acta Discretorii V. Conventus S. Ordinis Servorum BMV. Pestini 1738–1763.* [Röv.: Acta] **d)** *Secretariatus Venerabilis Residentiae ad sanctam Annam Pesthini in Hungaria inchoatus Anno 1725.* [Röv.: Secr.]

1 *„Ab Inclyto Comitatu Pesthiensi pro Organo... 50. fl."* Lásd: Rat. gen. 1694–1695.

2 *„Chorus novus beneficio variorum Benefactorum erectus. Organum in eodem locatum et solutum a Generoso Domino Christophoro de Pfailen pro 150 fl."* Rat. gen. 1697–1699.

Hangszeresekre, pontosabban a kóruson játszó trombitásokra vonatkozóan már 1707-től kezdve vannak adataink,[3] sőt bizonyos Sylvester nevű regens chori is játszik már ekkor zenésztársaival a kóruson.[4] Iskolamester–kántorról, valamint orgonistáról szintén már 1707-ből, illetve 1709-ből maradtak fenn adatok a gazdasági naplóban.[5] 1738-ban fölmerül annak a gondolata is, hogy szerződtessenek egy rendszeresen szolgáló orgonistát, aki hegedül, és tenort énekel.[6]

3. A speciálisan szervita ünnepek és a templom legfőbb zenés ünnepei

Mivel a Szt. Ágoston reguláját követő szervita rend a 13. században a Fájdalmas Anyának, Máriának tiszteletére alakult, s így tagjai magukat Mária szolgáinak nevezik *(Ordo Servorum Beatae Mariae Virginis)*, természetes, hogy templomuk kötelékében már igen korán megalakul az *Archiconfraternitas*nak nevezett Mária-társulat. E kongregáció valamennyi ünnepe egyúttal kiemelkedő zenei esemény is templomukban: így a Fájdalmas Anya napja, amely a társulat fő ünnepe *(Festum Titulare)*, és amelyről szeptember harmadik vasárnapján emlékeznek meg, valamint a Hétfájdalmú Szűz ünnepe, amelyet nagyböjtben, a Szenvedés vasárnapja utáni pénteken tartanak. További – zeneileg is hangsúlyos – speciálisan rendi ünnepek: *a)* A szervita rend hét alapítója; *b)* Szt. Peregrinus; *c)* Falkonieri Szt. Julianna; *d)* Benici Szt. Fülöp és *e)* Szt. Tekla napja. Természetszerű, hogy a szerviták az egész században át liturgiájukon is igényesebb művek megszólaltatására törekednek ezeken az ünnepnapokon. Az archikonfraternitás két fő Mária-ünnepét, valamint a hét szent rendalapító ünnepét vigíliával és oktávával tartják, az oktávába eső vasárnapon pedig nagyzenekaros misét celebrálnak.

Az említett Mária-társulat fő ünnepét, a Fájdalmas Anya napját (szeptember 15.) 1751-ben zenekaros nagymisével tartja, melynek végeztével a Stabat mater sequentia hangjai mellett körmenet indul a belvárosi főtemplomba. Megérkezvén többszólamú litánia és Salve Regina csendül fel, majd – miután a menet visszaérkezett a szervita templomba – a Te Deum eléneklésével fejezik be az ünnepséget.[7]

Nem kevesebb fénnyel ünneplik a Szt. Kereszt felmagasztalásának ünnepét (szeptember 14.), amely épp a fő ünnepük előtti napra esik. Jóllehet az 1750. évi ünnep kiemelkedő jellegét egy primíciának, új misének köszönheti, mégis említésre méltó,

3 *„Tybicinibus in festo Archiconfraternitatis dati 3 fl."* Lib. 1707. szept.

4 *„Domino Sylvestro cum aliis musicis pro eodem solemnitate 1 fl. 30. d."* Uo.

5 *„Ludimagistro pro mense Augusto: 1,15."* Uo. 1707. aug. *„Organistae pro Aprilis: 1,17."* 1709. máj. Uo. 1709.

6 *„Die 15 Februarii occasione Capituli Conventuali proposuit R. P. Prior Musicum ab et R. P. Vicario Generali recommendatum Organistam, qui simul etiam tenorem cantat, et fidibus ludit, utrum sit suscipiendus nec ne?"* 1738. Acta.

7 *„Dom. Principl. et Festum Titul. Archi-Confraternitatis ... deinde Sacrum Solenne, decantatum per Rd. Praepositum et Parochum hujatem sub solemni musica. ... processio ad Parochialem Ecclesiam ... Pange l. ... deinde cantatur Stabat Mater ... decantatur in choro figuraliter Salve Regina etc. et Lytaniae Lauretanae ... domi in Ecclesia nostra intonatur Te Deum ... pariter Dominis Musicis datur haustus et aliquam ad comedendam."* 1751. szept. 19. Diar. III.

hogy a zenekaros nagymisére minden fellelhető zenészt egybehívnak, még a budavárbeli katonai zenészeket is. A kóruson felcsendülő zene méltó az ünnep rangjához.[8]

A Mária-társulat másik nagy ünnepén, a Hétfájdalmú Szűz napján 1740 és 1746 között szintén zenekaros misék és litániák hangzanak fel. Arra is van példa, hogy a belvárosi templom regens chorija jön át (1782) a szerviták kórusára e jeles ünnep zenei szolgálatára.[9]

A hét szervita rendalapító (február 11., újabban február 17.) ünnepének vigíliáján és magán az ünnepen többszólamú, zenekaros misét és litániát énekelnek Salve Reginával.[10]

Szt. Peregrinus (április 30.) napján litániát, Salve Reginát és zenekaros nagymisét énekelnek.[11]

Hasonló ünnepélyességgel emlékeznek meg Falkonieri Juliannáról (június 19.), a szervita női rend szentjéről. 1752-ben például az ünnepi zenével tartott istentisztelet után a megjelent vendégeket, köztük Csáky Imre királyi kamarást muzsikával szórakoztatják.[12] Amint a naplóban olvassuk, 1793-ban „kompetens" (azaz szakszerű) zenei kísérettel szólaltatják meg délelőtt a misét, délután pedig orgonakísérettel éneklik a Salve Reginát.[13]

Minden évben kiemelkedő az az 1690-es évek óta rendszeresen megtartott ünnep, amelyet a szervita rend nagy elterjesztőjének és törvényhozójának, Benici Szt. Fülöpnek (augusztus 23.) az emlékezetére szentelnek. 1740-ben a vigília-ünnepen hangszeres litániát énekelnek, 1745-ben pedig ünnepnapján zenekaros nagymisét celebrálnak.[14]

---

8 *„Festum Exaltationis S. Crucis. Hodie primitias suas cellebravit in Ecclesia nostra R. D. Mathias Offner, Praefectus Junioris Comitis Josephi de Batthyan. ... hora 10 decantabat Sacrum Neo Mista, adstabant omnes nostri, convocati omnes Musici etiam Militares ex Arce Budensi, et erat Musica solemnis in utroque choro."* 1750. szept. 14. Diar. III.

9 *„Anticipavimus jejunium solemne ob crastinum festum solemnis commemorationis septem doloris BMV. Lytaniae fuerunt hora 4ta cum expositione Sanctissimi sub Musica civitatensi."* 1741. márc. 23. III. *„Commemoratio solemnis 7 Dolorum B. V. Sacrum cantavit sub Assistentia nostrorum praedie invitatus A. R. P. Edenhofer, uti et Lytanias cum reliquis Devotionibus ipse habuit, qui et cum Domino Postpischl et aliis duobus Musicis prandio interfuit."* 1782. márc. 22. Diar. V.

10 *„Festum BB. PP.* [= Beatorum Patrum] *pridie Lytaniae cum Benedictione cum Musica Conventuali. hora 10 Sacrum Cantatum cum Musica Civitatensi. hora 9 concio, Lytaniae et Salve Regina cum musica nostra."* 1747. febr. 11. Diar. III.

11 *„Festum S. P. Peregrini ... Hora 4 sicut et pridie Salve et Lytaniae ... Musica Civitatensis."* 1745. ápr. 30. Diar. III. *„Prior ... habuit Sacrum Cantatum cum Musica solemni."* 1751. ápr. 30. Diar. III.

12 *„Festum S. Juliannae de Falconoriis. Sacrum Cantatum ... et solemni musica; heri vesperi venit Posonio Illustrissimus Comes Emericus Csáky, Sacratissimae Majestatis Regiae Camerarius cum Illustrissimo Barone de Laffert. ... post meridiem venerunt ad nostrum Conventum, ...venerunt aliqui Domini Musici et fecerunt musicam."* 1752. jún. 19. Diar. III.

13 *„Dominica. Celebrabatur Festum S. Julianae, Sacrum Cantatum cum Expositione Sanctissimi ac competenti cum musica habuit Ill. Dominus Canonicus Vacziensis Baro Schaffrath. A meridie Salve Regina cum organo."* 1793. jún. 23. Diar. III.

14 *„Vigilia S. P. nostri Philippi Benitii. Hora 4ta lytaniae solemnes cum musica civitatensi."* 1740. aug. 22. Diar. III. *„Pro hoc festo conducta est Musica Civitatensis."* 1745. aug. 23. Diar. III.

A haldoklók védőszentjének, Szt. Teklának (szeptember 23.) kultusza is igen elterjedt a rendben. 1754-ben néhány személy alapítványt tesz egy ezen a napon tartandó énekes misére, és a zenészek javadalmazására.[15]

Mivel a pesti szervita templom Szt. Annáról (július 26.) nyerte a nevét, a templombúcsú napja zeneileg is emlékezetes. A belvárosi templom zenészei 1740-ben már a vigília napján átjönnek, hogy hangszereikkel kísérjék a délutáni Salve Reginát és a litániát.[16] 1741-ben a városi zenészek, 1750-ben a katonazenészek muzsikája szólal meg a kóruson a templom patrónájának tiszteletére.[17] A század utolsó évtizedében az esztergomi érseknek, Batthyány Józsefnek zenészei játszanak itt Szt. Anna ünnepén.[18] Druschetzky György műveinek datálásából[19] kiderül, hogy a zeneszerző ebben az időben Pesten tartózkodott. Ez amellett szól, hogy ez alkalomból alighanem ő vezényelte az együttest.

További zeneileg is kiemelkedő ünnep még Nepomuki Szt. János, Gonzaga Szt. Alajos és Szt. Cecília napja. Az énekesek és zenészek e védőszentjének ünnepén (november 22.) a szervita elöljáró minden évben meghívja asztalához a templomban rendszeresen szolgáló énekeseket és zenészeket, sőt ezek külső kollégáit, valamint a városi zenészeket is. A napló sorai ezt az 1742 és 1795 közötti időszakban folyamatosan bizonyítják. 1756-ban például 10 zenész, 1757-ben 15 zenész, 1780-ban már 24 zenész, 1781-ben pedig 26 zenész vesz részt a sokszor napokon át tartó Cecília-ünnepség sorozaton. Az 1785-ben rendezett ünnepségen a meghívott zenészek már 36-an vannak, így nem is csoda, hogy a felhangzó asztali zene keretében már nem képesek egységesen játszani és együtt maradni.[20]

A templom istentiszteleti rendje az 1783-ban felvett egyházlátogatási jegyzőkönyv szerint így alakul: vasár- és ünnepnap délelőtt 10 órakor énekes nagymisét tartanak; szombatonként délután és a nagy ünnepek vigíliáján Salve Reginát és lorettói litániát énekelnek hangszeres kísérettel; hétfőn, szerdán és pénteken a szerzetesek eléneklik a Stabat mater sequentiát. A templom kötelékében működő archi-

15 *„S. Theclae V. et Mart. inventae sunt certae personae, quae curarunt hodie in honorem hujus Sanctae decantari Sacrum, et solverunt Sacrum Cantatum ac Musicos."* 1754. szept. 23. Diar. III.

16 *„Vigilia S. Annae Patronae Ecclesiae nostrae. Hora 4ta Salve Regina cum Lytaniis sub musica Parochiali."* 1740. júl. 25. Diar. III.

17 *„Concio et Sacrum Cantatum. Lytaniae erant solennes cum musica civitatensi ob festum St. Annae."* 1741. júl. 25. Diar. III. *„...etiam manserunt in prandio D.D. Musici Militares ex Arce Budensi."* 1750. júl. 26. Diar. III.

18 *„Hac die Musicos Suae Eminentiae (cum heri non convenisset et 10 fuerint) pro prandio invitavi ob musicam gratis heri in honorem S. Annae factam."* 1795. júl 27. Diar. V.

19 Druschetzky műveinek datálásából tudjuk, hogy 1795 tavaszán, s így valószínűleg nyár elején is Pesten tartózkodott. Lásd: Ágnes Sas: „Chronology of Georg Druschetzki's Works Preserved in his Estate." *StudMus* (31) 1989. 161–215. A 187. oldalon: „Tantum ergo in Eb" May 28. 1795. Pest.; Offertorium in Eb: „Jesu dulcedo". May 29. 1795. Pest.

20 *„Festum S. Caeciliae. Sacrum Solemne ... aderant etiam tum in prandio, tum in coena facile 26 Domini Domini Musici."* 1781. nov. 22. *„In prandio erant 36 Musici, qui plerique ignoti solum pro hac die comparent, varias insuper ad Mensam exercuerunt levitates, quae vere inconvenientes fuere. Futuro anno aliter procedendum."* 1785. nov. 22. Diar. V.

confraternitas fő ünnepén, tehát szeptember harmadik vasárnapján ünnepélyes, zenekaros nagymisét celebrálnak, délután pedig körmenettel vonulnak a belvárosi főplébániára, ahol a litánia eléneklése után visszaindulnak, és saját templomukban a Te Deum eléneklésével fejezik be az ünnepséget.[21]

4. A szervita templomban szolgáló regens chorik, zenészek és énekesek

Ami a szervita templomban működő regens chorikat[22] illeti, a diáriumokon és gazdasági naplókon kívül a rend egyéb írásos dokumentumaira is támaszkodhatunk.

Mint láttuk, 1707-ben egy bizonyos Sylvester nevű regens chori irányítja a zenészek munkáját. Ezután 1725–1755-ig R. P. Chrysostomus Maria Wellenzon (Bellenzon) rendtag látja el e feladatkört. 1739–40-ben R. P. Michael Maria [Dörfflinger], 1741–42-ben pedig R. P. Colomannus Maria [Prucker] egyben orgonistaként is vezetik az együttes munkáját. 1744–45-ben R. P. Chrysogonus Maria Pichler rendtag a regens chori, majd 1746 és 1748 között R. P. Joannes Evang. Maria [Sonsagmiller] lesz a zenészek instruktora.

1748–1764-ig szerepel a pesti rendház tagjainak névsorában az a R. P. Matthias Maria Haertner (Hiettner, Hörttner), aki 1749–1761-ig, tehát 12 évig regens chori, orgonista és egyben zeneszerző is. (Műveiről később emlékezünk meg.) Hogy 1761 és 1770 között ki a szervita templom együttesének vezetője, az a forrásokból sajnos nem derül ki.

A belvárosi plébániatemplom regens chorija (1768–1784) Josephus Ernestus Pospischl a szerviták kórusán orgonál, sőt valószínűleg vezényel is 1770–1782-ig. Ez utóbbira abból következtetünk, hogy 1770–1780-ig az énekes gyermekek (discantisták és altisták) zenei nevelését őreá bízzák.[23] Mivel e fontos feladattal általában a regens chorikat szokás megtisztelni, valószínű, hogy a rendtag-karnagyok zenei feladatainak ő tett eleget. Ez annál is valószínűbb, mivel 1780 után még két évet tölt a szerviták kórusán,[24] amikor már Rainold Jakab veszi át tőle a gyermekénekesek oktatását.[25] Mivel a szervita templom kórusának hangszerjavítási és -vásárlási kiadásai

21 Canonica visitatio. Év: 1783. Országos Levéltár (OL), 23 541. sz. mikrofilm-doboz.

22 1725–1755: *„R. P. Chrysostomus Mra Wellenzon"*; 1739–1740: *„In Organistam et regentem Chori R. P. Michael Mra."*; 1741–1742: *„In organistam et regentem Chori R. P. Colomannus Mra* [Prucker]*"*; 1744–1745: *„In Regentem Chori R. P. Chrysogonus Maria* [Pichler]*"*; 1746–1747: *„In Regentem Chori P. Joannes Evangl. Mra.* [Sonsagmiller]*"*; 1749–1761: *„In Regentem Chori R. P. Matthias Mra* [Haertner]*"*; lásd Secr.

23 *„Domino Postbüshl pro musica et pueris 12 fl."* 1770. aug. *„Pro juvenibus musicis Domino Postbüshl 12 fl."* 1771. júl. etc. *„Domino Postpischl pro pueris 12 fl."* 1778. máj. *„D. Postbischel pro pueris 12 fl."* 1780. jún. Rat. gen. Expensae specificae Ecclesiae Pestinensis.

24 *„In prandio ... hospes erat Dominus Josephus Postpischl et Fr. Dominicanus Franciscus."* 1781. márc. 19. *„... hospites erant Spect. D. Shley, D. Pospichl* [sic!] *et Miller, item duo Musici."* 1782. febr. 11. *„Invitati erant ... 3 Musici cum Posbischl."* 1782. nov. 16.; de vendég a rendházban még nov. 26-án és 28-án is. Diar. V.

25 Rainold Jakab 1780-tól énekel a belvárosi templom kórusán, és 1785-től városi zenész. BFL, Pesti tanácsülési jegyzőkönyv, 49. köt. 20.

épp 1770 és 1782 között a leggyakoribbak,[26] ebből világosan látszik Pospischl aktív jelenléte és zenei ösztönzése.[27]

Egy név nélkül említett szerzetes regens chori szerepel a krónikában 1779-ben, majd 1781-ben karnagyként R. P. Caelestinus Maria rendtagot említi a krónika.[28] Orgonistaként is helyettesítik 1786-ban; neve pedig utoljára 1811-ben fordul elő a feljegyzésekben.

Ami a szervita templom zenészeit illeti: már 1742-ben a templom vezetősége által rendszeresen fizetett saját zenészek muzsikálnak. Ádvent 1. vasárnapján a szokott német cantilénák után ugyanis többszólamú zenét játszanak. *(Missa de Rorate: ... cum Musica nostra; reliqua figuraliter).*[29] Jóllehet a szerviták nagyobb ünnepeikre meghívják az avatottabb városi zenészeket – ez 1739–1753-ig adatolható, de a továbbiakban is folyamatos, mint azt a napló *cum plena musica Civitatensi* gyakori megjegyzése tükrözi –, mégis folyamatos a templom úgynevezett saját, házi zenészeinek a közreműködése is. 1746-ban például Szt. Ágoston ünnepén a litániát a krónikás szerint *cum nostra musica* éneklik.[30] E két zenész-csoporton kívül, különösen 1750-től, még besegítenek a budavárbeli katonai zenészek *(Domini Musici Militares)* is, például Nepomuki Szt. János és Gonzaga Szt. Alajos ünnepén.[31]

A fent említett regens chorikon kívül a források szerint a következő zenészek vesznek részt az együttes munkájában: 1751–1768-ig Ferdinand Rainer belvárosi regens chori; 1753–1758-ig D. Vipior (Wippior, Vippior) violinista principalis; 1753–1754-ig D. Jon (John). 1758-ban D. Maus és D. Pellieno.[32] Mint e névalakokból látszik, valószínűleg több külföldi, köztük itáliai muzsikus játszik a kóruson. Amikor Ferdi-

---

26 *„Pro reparatione Violoni et tympa. 3 fl. 21 d."* 1770. okt. *„Pro Chordis ad chorum 3. fl."* 1771. febr. *„Pro reparatione Instrumentorum ad Chorum 12 d."* 1772. jan. *„Pro chordis et novo arcu ad Violon 2 fl."* 1776. márc. *„Pro fidibus ad chorum 5 fl."* 1777. márc. *„Pro chordis et reparatione fidium 1 fl. 11 d."* 1778. jún. *„Pro 4 cornibus et chorum nostrum medietatem 10 fl. 30. d." „Pro reparatione cornuum 17 d."* 1779. jan. *„Pro reparatione 4 fidium et novis plectris 4 fl. 43 d." „Pro chordis et duobus plectris 1 fl. 36 d." „P. Regenti Chori pro reparatione fidium 1 fl. 20 d."* 1780. aug. *„Pro chordis fidium 45 d." „Pro reparatis fidibus 5 fl."* 1781. júl. és aug. *„Pro reparatione fidis Maj. vulgo Passetl 3 fl." „Pro descriptione Musicalium: Modetta de Dol. Matr. 57 d."* 1782. okt. Rat. gen. Expensae specificae Eccl. Pestinensis. 30. tétel.

27 Amikor pedig Caelestinus regens chori mellett Pospischl még egy évet (1781–1782) tölt a szerviták kórusán, 1782. november végén visszatér névleges poziciójába, a belvárosi templom karnagyi tisztébe, ahol mindössze két évig működik, Joseph Bengraf karnagy felléptéig (1784).

28 *„Hora 10-ma Sacrum Cantatum ... et Musica solemnissima. ... R. P. Caelestinus Regens Chori aureum pro prandio dedit."* 1781. jún. 12. Diar. V.

29 1742. dec. 2. Diar. III.

30 *„Festum S. Augustini. in vigilia Lytaniae ordinariae cum nostra musica. ..."* 1746. aug. 28. Diar. III.

31 *„Festum S. Joan. Nep. Musica fuit celebris, comparuerunt etiam D. D. Musici Militares Budenses."* 1750. jún. 5. *„Praeter nostros ordinarios Musicos etiam vocati erant civitatenses, et invitati Domini Domini Musici Militares Budenses."* 1750. jún. 21. Diar. III.

32 *„Cum Regens Chori civitatensis Ferdinandus ... amplius nostrum chorum frequentare non vult..." „reliqui D. D. Musici ..., uti sunt D. Vipior, D. Jon etc. etc. resolverunt se, quod omnino pro hac solario vellint tam in festis solemnioribus, quam aliis diebus in choro servire, et sunt eorum numero 12 et etiam 13 Personae."* 1753. febr. 4. *„Dies Nominis P: Mathiae Mra Chori Regentis. Hospites nostri erant D. Maus, Vippior, et Pellieno."* 1758. febr. 24. Diar. III.

nand Rainer a belvárosi templombeli kötelezettségei miatt bizonyos ideig kénytelen elhagyni a szerviták kórusát, a krónikás szerint még mindig 12-13 zenész marad az együttesben. Ebből világos, hogy a fent leírt nevek mögött rejlő személyek csak töredékét képezik a valóságos zenekarnak. Az 1770–1813-ig terjedő időszakban (lásd Diar. V.) konkrétan a következő muzsikusok vannak feltüntetve: 1779-ben *D(ominus) Böhm ... Director Musicae Budensis és Director chori in Universitate Budensi;* 1779–1781: *D. Casparus Balansky;* 1788: *D. Ambrosi, D. Raphael, D. Hüps;* 1812: *D. Zipulka* (Zibulka, Cibulka) *Alois* (kétszer említve); 1812–1813: *D. Mathias Pischinger.* (E két utóbbi városi zenész tehát a belvárosi templom muzsikusa is egyben). A gazdasági számadások 1691–1820-ig (és természetesen tovább is) folyamatosan tartalmaznak a szervita templom zenészei részére kifizetett összegeket.

Hangszeres zenészek meglétére utalnak az 1750-es–60-as évektől folyamatos adatok, melyek húrok vásárlására, hegedűk, lantok,[33] violonék, trombiták, dobok és vadászkürtök karbantartására és vásárlására vonatkoznak.[34]

Az 1740-es évektől énekesek szolgálatára vonatkozó adatokat is találunk. 1741-ben egy név szerint nem szereplő discantista, 1746-ban egy Petrus nevű discantista és Rochus Stadler altista énekel a kóruson. 1752-ben egy discantista: Fridericus Nother és két altista: Joannes Georgius Hornung és Fridericus Nother, kik közül az előbbi Kalocsáról jött Pestre. 1751–1753-ig teljesít szolgálatot a kóruson egy Josephus keresztnevű basszista. Altista pedig ismét kettő szerepel 1754-ben: Franciscus Sandinger és Antonius Poltzer.[35] 1757-ben egy discantistáról, 1764-ben két ifjú énekesről kapunk hírt. Mivel a naplók I-II. (1723–1739) és IV. (1759–1779) kötete nem lelhető fel,[36] újabb adatokat csak a gazdasági napló és a

33 A lant használata ebben a korban már szokatlan: a 17. század végi–18. század eleji konzervatív típusú bécsi és prágai együttesek basso continuo-csoportjában rendszeresen előfordult, de a modernebb, olasz mintájú templomi alapegyüttes, a *Kirchentrio* térhódítása során a lant kikerült a hangszerparkból. Az 1750-es évek körül nemigen van adat használatára.

34 1752: *„Pro nova Chely minori 4 fl 43 d."; 1754: „Pro reparato violon 1 fl. 12 d.";* 1757: *„pro chordis, musicalibus, et novis fidibus 10 fl. 47 d.";* 1758: *„Ad Chorum: una chelis Cremonensis";* 1764: *„Pro chordis, una chely, uno clarino, aut tuba 13 fl. 24. d."* stb. Rat. gen. 16. t. 3.

35 *„Melius sit, si juvenis discantista ad Conventum suscipiatur."* 1741. júl. 7. *„Susceptus fuit altista et discantista, qui hac die advenerit nomine Fridericus Nother (Nather), habet victum, et per annum 20 fl."* Diar. III.1746. szept.: *„Pro instructione Discantistae Petri in Cantu"* Lib. 1746.:*„Altista noster Rochus Stadler"* Secr. 1752. márc. 13. *„Venit ad Conventum pro altista Joannes Georgius Hornung Coloca."* 1752. jan. 18. *„Acceptus est Passista Josephus ut interim hospitium et victum habeat et discantistam ac altistam instruat."* 1751. dec. 18. *„Dimissus est cum vocem amiserat Viennam ad suos Antonius Poltzer, qui ante annum venerat in octobri cum adhuc hic existente Altista Francisco Sandinger."* 1754. nov. 6. Diar. III. 1757. febr. és 1764. márc.:. *„vi contractus pro intertentione 2 Juvenum musicorum"* Lib.

36 A BFL fondjegyzékének pótlapján található kiegészítésen, melyen a diárium III., V. és VI. kötete szerepel (XII. 3.), ez áll: „A Budapesti Műszaki Egyetem Könyvtárától 1970-ben átvett anyag." A II. kötetet Guzsik Tamás 1973-ban még felhasználta tanulmányához. („A budapesti szervita templom építéstörténetének újabb kutatási eredményei." *Műemlékvédelem.* Budapest: 1973. 96–102.) A 102. oldalon a 2–3. lábjegyzetben ez áll: „Diar. II. 1723–1739. Latin, kéziratos." Ugyanő a *Művészettörténeti Értesítő* 1973. évi számában ezt írja: „Sajnos a Diarium 4. kötete (1759–1779) nem ismert, így a rend életére vonatkozó adat kevés."

diárium V. kötete alapján tudunk ismertetni. 1770– 1785-ig folyamatosan énekel a kóruson mind a discantista, mind az altista. Basszistaként 1772–1781-ig Radl (Raichl) Jacobus városi zenész énekel. A pest-budai színházak úgynevezett „operistái" pedig 1794–1795-ben rendszeres kisegítői a szerviták énekkarának.[37] Általában elmondható, hogy a század egész folyamán folyamatosak a discantistákra és altistákra vonatkozó adatok.

5. A szervita és a belvárosi templom zenei kapcsolata

Mivel a források gyakran tartalmaznak a szervita és a belvárosi templom zenei kapcsolatára vonatkozó adatokat, megemlékezünk azon zenészekről is, akik a főtemplomból jöttek át a szerviták kórusára több-kevesebb rendszerességgel. 1740-ben templomuk búcsú-ünnepét, azaz Szt. Anna napját a szerviták zenei élménnyé is szeretnék tenni, ezért meghívják a főtemplom zenészeit kórusukra, és a szertartásokat *sub musica Parochiali* tartják. Hogy Ferdinand Rainer belvárosi regens chori mikortól játszik itt, az nem derül ki a naplóból, de lehetséges, hogy már 1736-tól fogva, hiszen ekkortól tenorista a főtemplomban. A belvárosi plébánia orgonistája, Mathias Weiss 1755. december 8-án orgonál a szerviták kórusán. Pospischl, Radl (Raichl), Rainold, Pischinger és Cibulka városi zenészekről és egyúttal a főplébánia muzsikusairól már megemlékeztünk. Hogy Josephus Bengraf belvárosi regens chori (1784–1791) valószínűleg több társával 1782. augusztus 10-én muzsikált a szerviták templomában, és hogy komponált ezen együttes részére egy offertóriumot, azt egy előző tanulmányunkban már említettük.[38] Mindezek alapján elmondható, hogy a főplébánia – sokszor nem törődve a saját érdekeivel – zenészeit a szervita templom rendelkezésre bocsátotta. A belvárosi főplébánia a szervitákkal a 18. század folyamán többek között zenei kapcsolatot is fenntartott.

6. A többszólamú zene gyakorlata

A szerviták például a nagyböjt idején szokásos Misererét 1740 és 1750 között a városi zenészek megszólaltatásában figuraliter végzik.[39] A többszólamú zenei gyakorlat a szerviták templomában 1750 és 1760 között Haertner irányításával, valamint 1793 és 1813 között, Caelestinus regens chori működésének második felében folyamatosnak mondható.[40]

Hangszeres zenére vonatkozóan a naplóban először 1740-ből, egy hálaadás kapcsán maradt fenn adat, mely szerint a városi plébániatemplomba tartó körmenet alatt nemcsak a harci ágyúk díszlövései, hanem *tubae et tympana* is zengenek.[41] További adatokat csak az 1750-es évektől fogva találhatunk. 1751-ben *Rorate cantatum cum Tubis et Tympanis;* 1753-ban szintén *cum tubis et tympanis* zarándokolnak Máriacellre;[42] 1757-ben pedig Batthyány Lajos nádor születésnapját ülik *cum duobus choris tubicinum.*

Haertner regens chori 1757 nagypéntekén egy itáliai zeneszerző „virtuóz" Stabat materjét adatja elő, sőt: minden bizonnyal saját szerzeményeit is előadatja a kóruson. A hangszeres adatok fényében az is feltételezhető, hogy Pospischl sem maradt el Haertner mögött a zenekari darabok bemutatásában.

1793-ban ismét igénybe veszik a vonósok játékát régi, bevett szokás szerint.[43] Egy többszólamú misét adnak elő például 1807-ben *cum Tympanis.*[44]

1812. július 26-án a belvárosi orgonista, Cibulka Alajos vezényel templomukban egy többszólamú misét, majd délután a szintén „figurális" litániát és a Salve Reginát,[45] augusztus 23-án pedig egy többszólamú énekes misét.[46] Joggal feltételezhetjük ennek alapján, hogy a következő év nagypéntekén felcsendülő Haydn-oratóriumot *(A Megváltó hét szava a keresztfán)* szintén ő vezényli. Ennek próbáján – a krónikás tanúsága szerint – 20 énekes, 49 vonós és 12 fúvós vesz részt.[47] Ez alkalommal – a hangszeresekhez képest meglehetősen kisszámú énekes mellett – minden bizonnyal avatottabb városi zenészek működnek közre. 1815-ben pedig az együttes egy trombitákkal kísért *Vexilla regis*t szólaltat meg a kóruson. A szerviták temploma tehát – mint azt 1757-ben is láttuk – minden év nagypéntekén jelentős zenei esemény helyszíne.[48]

37 *„Domino Radl honorarium novi Anni 4 fl. 18 d."* Ez a kitétel 1772-től 1781-ig szerepel. Expensae specificae. Rat. gen. 30. t. *„Invitati sunt Operistae ac Musici ad prandium ob plurima gratis Ecclesiae nostrae exhibita obsequia."* 1795. febr. 10. *„... praeter 3 Operistas in prandio aderat D. Vachter."* 1795. jún. 15. *„Hospites aderant praeter Operistas et musicos nostros Perillustres D. D. Gregar ac Pistori ..."* 1794. nov. 23. Diar. V.

38 Rennerné Várhidi Klára: „A pesti belvárosi főplébániatemplom zenei élete a 18. században." In: *Zenetudományi dolgozatok.* Budapest: 1992–94.

39 *„Dom. 1. Quadrag. Miserere, quod cantant Musici Civitatenses, quibus pro tota quadragesima solvuntur absque haustu 108 fl."* 1741. febr. 19. Diar. III.

40 *„Sacrum de Requiem erat cum adstantiis et Musica extraordinaria."* 1752. jan. 15. Diar. III. *„Sacrum Cantatum ... sub solemni musica pontificabat Ill. Praelatus et Episcopus Fongyo."* 1755. aug. 25. Diar. III. *„Sacrum Cantatum solemnissimum cum duobus choris tubicinum."* 1757. márc. 7. Diar. III. *„Celebrabatur Anniversaria dies pie in Domino defuncti Fundatoris nostri Georgii Josephi hora 9na cum assistentia ac competenti choro musicali."* 1794. jún. 27. *„Hodie omnes octo musici ob labores gratis praestitos in prandio habui cum Pontifice."* 1796. dec. 26. *„propter Musicam, quam producere voluerant ante sepulchrum Domini."* 1813. ápr. 13. Diar. V.

41 *„Sacro et Processione festivo continuo reboabant tormenta bellica, tubae et tympanae."* 1740. márc. 19. Diar. III.

42 *„Dom. 1. Advent. ... hora 6 fuit compulsatum, Sacrum de Rorate Cantatum cum adstantiis et Tubis et Tympanis."* 1751. nov. 28. *„Hodie ex Parochiali Ecclesia ivit Processio ad Cellas Marianas, ... quem concomitabantur nostri Domini Domini Musici cum tubis et Tympanis."* 1753. máj. 21. Diar. III.

43 *„Circumcisio D. N. J. Christi. Sacrum Cantatum ...musica acceptis fidibus erat secundum morem antiquitus* [sic!] *in Ecclesia nostra fieri solitum."* 1793. jan. 1. Diar. V.

44 *„P. Regens Chori figuraliter produxit Missam cum Tympansis."* 1807. szept. 13. Diar. V.

45 *„Festum S. Annae. ... Hora 10 cum Musica figurali, quam hoc anno direxit D. Zipulka. ... A meridie ego habui sub assistentia et Musica figurali Lytanias et Salve Regina."* 1812. júl. 26. Diar. V.

46 *„Festum S. Philippi Benitii. Concio et Cantatum, quod ego sub assistentia et Musica figurali servavi; ... in Mensa D. Zibulka et adhuc unus Musicus."* 1812. aug. 23. Diar. V.

47 *„A meridie fuit proba, ubi praeter 20 Cantores, 49 violinistae et 12 flatilia erant instrumenta."* 1813. ápr. 13. *„Parasceves. Post Matutinum incepit Musica hoc est 7 Verba Christi in Cruce prolata, a D. Heiden in Musicam translata; erat praeter Palatinum, plerosque Majores tum Budenses tum Pestienses plena tecta Hominibus."* 1813. ápr. 16. Diar. V.

48 *„Parascev. ... hora 2da Pomeridiana curavi produci virtuosum Stabat Mater italicae compositionis ad motum multorum."* 1757. ápr. 8. Diar. III. *„Hoc anno Musici cum tubis in choro absolverunt Vexilla."* 1815. márc. 24. Diar. V.

7. A szervita templom és a kalocsai érsekek

Mivel zenei vonatkozásai vannak, nem hanyagolható el a szervita templomnak a kalocsai érsekekhez fűződő viszonya sem. A kúria ülésére vagy más hivatalbeli kötelezettségeik teljesítésére a kalocsai érsekek gyakran érkeznek Pestre, és – a napló tanúsága szerint – szoros kapcsolatot tartanak fenn a szervitákkal.

1747. október 1-jén, amikor Csáky Miklós kalocsai érseket főispánná nevezik ki, az érsek kérésére a szervita templomban litániát énekelnek *cum tota musica.*[49] 1752–1757-ig olvashatunk a naplóban Klobusitzky Ferenc kalocsai érsek és a pesti szerviták zenei „együttműködéséről". 1754. április 28-án például, amikor Klobusitzky érsek mint főispán Baján tartózkodik, ahol Szt. Peregrinus oltárát szenteli fel, megengedi a szervitáknak, hogy Hajósról, a kalocsai érsekek nyári rezidenciájáról, magukkal hozzák Bajára az érseki zenészeket.[50] 1784-ban, a Patachich Ádám kalocsai érsek születésnapját követő napon, február 19-én hat érseki zenész szórakoztatja a szervita refektóriumban egybegyűlteket.[51] Az érsek híres orgonistája és gyóntatója, a lengyel minorita szerzetes Michael Wilke 1780 és 1784 között négy alkalommal orgonál a szerviták kórusán,[52] Patachich oldalkanonokja, Palma Ferenc Károly segédpüspök pedig a szerviták kriptájában van eltemetve.[53]

8. A szervita templom kapcsolata a szerzetesrendekkel és Pest-Buda nemesi családjaival

Mivel zenei vonatkozása is van, meg kell említenünk, hogy a szerviták a 18. században Pest-Buda szerzetesrendjeivel, és jelesebb nemesi képviselőivel is élénk társadalmi kapcsolatot tartanak fenn.

1753 tavaszán az invalidus palota vezetősége – az invalidusok kórházában az irgalmas rendi szerzetesek ápolják a rokkant katonákat – azt kéri a szerviták elöljáróitól, hogy orgonistájukat minden reggel 8 órakor bocsássák rendelkezésre. Mária Terézia ugyanis már 1741-ben elrendelte, hogy a palota díszes és tágas kápolnájában a belvárosi templom regens chorija minden vasár- és ünnepnap ének- és zene-

---

49 *„Hora 10-ma Sacrum privatum cum lytaniis ... cum tota musica ad petitionem Excell. Domini Archi-Episcopi Collocensis ... deservien. Chaky apud installationem ejusdem in supremum Comitem."* 1747. okt. 1. Diar. III.

50 *„ ... ego eo* [sc. Baja], *tam ab A. R. Parocho, quam a Benefactore hujus Arae, pro Sacro decantando invitatus, comparui ex Hajossi, accepi mecum ex gratia E. Archi. Episcopi Tubicines et alios Musicos."* 1754. ápr. 28. Diar. III.

51 *„Mensa in medio praesentibus R. P. Priore Dominicarum, ... 2 P.P. Paulinis Dominis, Kraus et Pleier, et 6 Musicis Archi Episcopalibus, qui ultimi etiam in Coena manserunt, et nos Musica distraxerunt."* Diar. V. 1784. febr. 19.

52 *„Coenam apud nos sumpsit A. R. P. Michael Minorita et Organista Excellens apud Excellentissimum Archi Episcopum Collocensem."* 1780. máj. 5. *„Prandio interfuit R. P. Michael Minorita famosus Organista Excellentissimi Archi Episcopi Collocensis de Patatics."* 1783. dec. 7. *„Hospites nostri erant Domini Köpf, Spazirer, Carl et R. P. Michael Minorita celebris Organista."* 1784. febr. 17. *„Coenam nobiscum sumsit P. Michael Organista."* 1784. febr. 22. Diar. V.

53 *„Mane media quinta in Conventu nostro patientissime, et piissime obiit Ill. ac Rev. Dominus Carolus Palma ..."* 1787. febr. 10. *„Hora 9na Ill. Dominus Episcopus Palma ad Cryptam nostram sepultus fuit comitante toto Clero Seminarii hujatis."* 1787. febr. 12. Diar. V.

kar kíséretével lássa el az ünnepi mise szolgálatát. E feladatnak Tüller belvárosi regens chori maradéktalanul eleget tett haláláig, 1751-ig. Az őt követő Rainer Ferdinánd azonban számos elfoglaltsága miatt már nem teljesíti a régi szerződés kívánalmait. Ezért fordulnak az irgalmas rendiek a szerviták zenészeihez segítségért. Ők azonban, sem az orgonista, sem a basszista, nem hajlandók a külső szolgálatra. A templom vezetősége pedig – mivel ki van szolgáltatva a zenészeknek, akiket nem tud kellőképpen honorálni – szintén negatív döntést hoz.[54]

1752-ben a Szt. Anna-napi misét *sub sollemni Musica* az ágostonosok priorja celebrálja. 1753-ban ugyanezt a misét, szintén ünnepi zene felhangzásával, a domonkosok priorja végzi. 1754-ben a hét szervita rendalapító ünnepén az énekes misét a budai jezsuita kollégium igazgatója tartja, zenekari kíséret mellett. 1810-ben a Fájdalmas Anya ünnepén a pesti piaristák superiorja vezeti az énekes misét, melyen szintén ünnepélyes zene hangzik fel.[55]

A szerviták ebédlőjében gyakran találkoznak egymással a különböző szerzetesrendek tagjai, nemcsak a templom fő védőszentjének, Szt. Annának ünnepén, hanem a több napra is kiterjedő Cecília-napi ünnepségsorozat keretében is. Vendég például 1754-ben a budai karmeliták regens chorija, és a budai ágostonosok Felix nevű rendtagja, 1801-ben pedig a pesti ferencesek guárdiánja egy rendtársa kíséretében.[56]

A budai klarissza apácák egy rendtagjának, Barkóczy Margit grófnőnek ünnepélyes fogadalomtételére 1780. július 2-án érkezik trombitaszó mellett Budára a szertartást végző Migazzi, váci püspök.[57]

A pesti pálosok templomába 1742-ben ellátogatnak a szerviták, hogy Remete Szt. Pál ünnepét a mise után a vesperás eléneklésével is közösen tartsák meg. 1783-ban egy szervita rendtag misézik a pálosoknál. A kapcsolat azonban kölcsönös, hiszen egy Dénes nevű volt pálos rendtag orgonál a szerviták újonnan készült hangszerén négy alkalommal is (1785–1786-ban), melyek közül egyszer Caelestinus re-

54 *„D. Capitanius de Rode Auditor in Domo Invalidorum curavit vocari R. P. Vicarium proposuitque num organaedam nostrum quotidie pro hora 8 ad domum mittere velimus, ut sub Sacro de Parada ad Cantilenas ... organum pulset. ... Ad primum fuit responsum negativum, quia si Organista nostra infirmaretur, non adesset supplens. ... Ad secundum pariter negativum fuit responsum, imprimis non habemus inter nostros D. D. Musicos: Bassistam, sequenter deficiunt vocalistae alii."* 1753. máj. 10. Diar. III.

55 *„Festum S. Annae ... Patrocinium... Sacrum Cantatum ... decantavit A. R. P. Prior Augustinorum cum nostris adstantiis sub sollemni Musica."* 1752. júl. 26. *„Festum S. M. Annae, Patr. ... hora vero 10. Sacrum Cantatum cum nostris adstantiis et solenni musica habuit A. R. P. Prior Dominicanorum."* 1753. júl. 26. *„Festum Nostrorum 7 B. B. Patrum. ... hora 10 sub solemni Musica decantabat Sacrum A. R. P. Chrystophorus Mayer S. J."* 1754. febr. 11. Diar. III. *„Festum Septem Dolorum. ... Cantatum autem solenne cum Musica habuit R. P. Rector Piaristarum."* 1810. szept. 16. Diar. V.

56 *„... tamen dispensatum in honorem D. D. Musicorum, aderat Regens chori Carmelitarum."* 1754. nov. 22. Diar. III. *„... hospites praeter Pontificantem erant 6 Musici. D. Wets. F. Felix Augustinianus."* 1754. nov. 24. Diar. III. *„Sacrum Solenne... Ad prandium aderant ... P. Guardian cum Socio hujate PP. Francisc."* 1801. júl. 26. Diar. V.

57 *„... media 7ma cum A. R. P. Provinciale Eminentissimum Cardinalem Migazzi reverituri accessimus... Eminentiamque suam reboantibus tormentis et clangentibus tubis comitati sunt fortalitium usque Budense."* 1780. júl. 2. Diar. III.

gens chorit, mint orgonistát helyettesíti. Ugyanebben az időben, 1785-ben orgonál a kóruson a vízivárosi ferencesek orgonistája is.[58]

A nemesi származású családok jeles képviselői szinte folyamatosan vendégeskednek a szerviták refektóriumában. Így 1747-ben a Csáky, Forgács, Cziráki, Almási és Festetich, 1750-ben a Csáky, Erdődi, Fekete és Batthyány, 1752-ben a Csáky, Laffert, Hartegg és Balassa, 1782-ben az Illésházy, 1801-ben az Eötvös, 1808-ban pedig az Esterházy család tagjai fordulnak meg a szerviták ebédlőtermében. Azonban nemcsak hozzájuk látogatnak egyes előkelőségek, hanem a templom vezetősége és zenészei is részt vesznek egy-egy kiemelkedő – olykor világi – ünnepen. Amikor Grassalkovich I. Antal kamaraelnököt beiktatják Nógrád megye főispáni székébe (1751. november 21-22.), a szervita templom összes zenésze muzsikál a rendezvényeken.[59] Szintén Grassalkovich hívja meg őket 1753. május 16-án gödöllői birtokára, hogy ott lássák el Nepomuki Szt. János ünnepének zenei szolgálatát.[60]

9. A szervita templom orgonája

Jóllehet az 1699-ben felállított régi orgonáról nem tudjuk, hogy meddig használták, mindenesetre a naplóban 1739-től fogva egészen a vizsgált időszak végéig, 1820-ig olvashatunk orgonakísérettel megtartott szertartásokról.[61] Új orgona építéséről először 1780-ban értesülünk. Bár a gazdasági napló csak „reparatióról" tudósít, a diáriumból egyértelműen kiderül, hogy egészen új hangszerről van szó, és a rendtagok azon vitatkoznak: vajon jó-e, ha a kórust a stallumokkal az elől lévő kórusban alakítják ki, ahol az új orgonát is a torony alatt szeretnék elhelyezni.[62] A mester 1782. június 18-án be is fejezi munkáját, és ennek végeztével ő maga orgonál a kóruson.[63] E hangszer azonban nem felelt meg egészen a célnak, mert 1783-ban egy orgonahangolásról találunk adatot.[64] E munka azonban nem sikerülhetett elég jól, mert végül is

58 *„In Festo S. Pauli primi Eremitae Sacrum Cantatum, et 2das Vesperas apud P. P. Paulinos, ubi etiam cum duobus adstantibus in prandio fui."* 1742. jan. 15. Diar. III. *„S. Caeciliae. ... festum Musicorum, Sacrum Cantatum habuit R. P. Organista Paulinorum."* 1784. nov. 22. „Sacrum Cantatum habuit P. Organista Paulinorum." 1785. nov. 22. *„Aderat P. Dyonisius ex Paulinus Organista, qui supplet P. Caelestinum in Organo."* 1786. szept. 3. *„Aderat in prandio P. Dyonisius ex Paulinus Organista, et unus Musicus."* 1786. nov. 22. *„In prandio erant P. Organista Franciscanus ex Aquatica."* 1785. jan. 25. Diar. V.

59 *„Festum Caeciliae non fuit cellebratum, cum omnes Domini Domini Musici fuerunt in Lorentsii pro die 21 et 22. ubi fuerat installatus Excellentissimus Camerae Praeses Krassalkovicz tamquam Supremus Comes I. Comitatus Neogradiensis."* 1751. nov. 20. Diar. III.

60 *„...item nostri Domini Domini Musici jam pridie vocati fuerint ad Gödölö, ubi aderat E. Camerae Praeses."* Diar. III. 1753. máj. 17.

61 *„... sub Cantatis cum organo tantum ergo et Genitori."* 1739. nov. 29. Diar. III. *„Te Deum laudamus cum organo."* 1748. dec. 24. Diar. III. *„Media 5 Salve cum Organo."* 1795. nov. 22. Diar V.

62 *„Discretorium hodie celebratum in quo quatuor proposui puncta: primo utrum Organum novum penes jam promissa curandum. 2do utrum Chorus cum stallis in Choro anteriori, quo Organum novum ponetur sub turri exstruendus, etc."* 1780. máj.6. Diar. V.

63 *„Organifex item hodie finivit laborem in pulsando organo."* 1782. jún. 18. Diar. V.

64 *„Vor Orgl-stimmen 8 fl. 36 xr."* 1783. jan.–febr. A pesti szervita rendház iratai. BFL XII. 3. 30. tétel.: Proventus [et expensae] ecclesiae.

1783. augusztus 18-án meghívják Bécsből Stephanus Hälmich[65] orgonaépítő-mestert, hogy fejezze be az új hangszerrel kapcsolatos munkálatokat. A mester kénytelen az orgonát elemeire bontani és Bécsbe szállítani, ahová részére a rendfőnök 1784-ben 300 Ft-ot küld. Még ez év őszén megérkezik Hälmich Pestre, majd öt és fél hónapig dolgozik a hangszer összeállításán.[66]

1785. február 27-én, nagyböjt 3. vasárnapján szólaltatják meg először az új hangszert.[67] Amikor Hälmich 1785. március 2-án visszamegy Bécsbe, minden részmunkálatot számításba véve 1285 Ft-ot fizetnek neki és két társának.[68] 1789-ben újabb karbantartási munkálatokról olvashatunk a hangszerrel kapcsolatosan, 1815-ben pedig festik és aranyozzák a hangszert. A legközelebbi hangolásról először 1825-ben olvashatunk. Hogy Hälmich mester igen jó hangszert épített a szervita Szt. Anna-templom kórusára, azt a krónikás számos feljegyzése tanúsítja. Több alkalommal (lásd fent) játszik a hangszeren Patachich Ádám kalocsai érsek „famosus organistá"-ja, Michael Wilke minorita szerzetes. Az 1786-ban feloszlatott pálosok Dénes nevű orgonistája öt alkalommal szólaltatja meg a hangszert, ebből három alkalommal éppen a nevezetes Cecília-ünnepség keretében. De játszik itt 1785. január 25-én a vízivárosi ferencesek névtelenül szereplő orgonistája is (lásd fent). Sőt, néhány világi előkelőség is, főként Budavár megszabadulásának (szeptember 2.) és egyben Szt. István királynak az ünnepén: 1781-ben a naplóban keresztnév nélkül említett Csáky gróf, 1782-ben és 1783-ban pedig a szintén keresztnév nélkül említett ifjú Illésházy gróf.[69]

10. A szervita templom együttese számára komponált zeneművek

A fent már említett R. P. Matthias Maria Haertner orgonistaként 1750-ben komponál egy offertóriumot,[70] a rákövetkező évben egy német áriát,[71] 1752-ben pedig egy offertóriumot[72] és egy áriát az úr szenvedéséről.[73] Haertner fellelhető művei között említés-

65 Karl Schütz: *Der Wiener Orgelbau in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.* (Dissertation der Universität Wien). Wien: 1969. Az adatot Dr. Solymosi Ferenc orogonaművésznek köszönjük.

66 *„Advenit autem Vienna Dominus Hälmich Organifex vocatus ad conficiendum novum Organum."* 1783. aug. 18. *„Domino Helmich Organifici missi Viennam a Conto Organi 300 fl."* 1784. márc. 23. *„Vienna venit Dominus Helmich Organifex."* 1784. szept. 16. *„Tandem post 6 Menses cum uno Sodali Viennam redivit Dominus Helmich Organifex. Solvi ei juxta contractum 1200 fl. ... Universim in parata pro Organo expensi sunt 1266 fl. 17 xr."* Diar. V.

67 *„... pulsatum organum novum ab Organifice Viennensi Stephano Helmich confectum."* 1785. febr. 27. Diar. V.

68 *„Praeterea Conventus per 6 Menses, et quidem hyemales intertenuit, et omnibus providit Organificem cum 2 sodalibus."* 1785. márc. 2. Diar. V. *„Pro organo novo aliisque necessariis spectantibus ad organum una cum honorariis.: 1285 fl. 37. xr."* 1785. BFL A pesti szervita rendház iratai. XII. 3. XXX. tétel: Proventus [et expensae] Ecclesiae.

69 *„Sacrum Cantatum, ad quod Ill. D. Comes Csáky Organum pulsavit."* 1781. szept. 2. *„Cantum cum solenni Musica produxere Illustrissimi Domini Comites Illésházi."* 1782. szept. 1. *„Hora 10 Cantatum, pro quo solemnem produxit Musicam Juvenis Ill. Comes Illésházi Organistam agens."* 1783. jan. 19. Diar. V.

70 OSzK Zeneműtár, Ms. Mus. IV. 1014/4.

71 Uott., Ms. Mus. IV. 895.

72 Uott., Ms. Mus. IV. 893.

73 Uott., Ms. Mus. IV. 900. Mivel az első darab kivételével a címlapokon szereplő évszámban az 5-ös számjegy félreolvasható, az OSzK Zeneműtár katalóguscéduláin az 1791-es és 1792-es évszám szerepel.

re méltók a szervita liturgiában is jelentős Salve Reginák[74] és az egyházi év különböző ünnepeire készült offertóriumok.[75] Komponált ezenkívül egy lorettói litániát, egy Stabat matert és egy Te Deumot.[76] Műveinek előadói apparátusa általában – a négy énekszólamon kívül –: Vl. I-II., Clar. I-II., Tymp., Org. con Violone. Mindezen műveken kívül azonban figyelemre méltó két német nyelvű áriája,[77] melyek közül az egyiket 1751-ben komponálta, és valószínűleg a nagyböjtben szokásos Misererék keretén belül hangzott el, a szentbeszéd után. Előadásában a szoprán szólón és a basszus-szólamon kívül két obligát viola-szóló szerepel. A másikat *(de Passione Domini)* 1752-ben szerezte; a fenti hangszereken kívül orgona és violone vesz részt megszólaltatásában. A művek címlapjának mindegyikén szerepel a felirat: *Auth. P. Mathia Mra Haertner Ord. Serv. BMV.* De az ajánlást is megtalálhatjuk a művek címlapján vagy valamely szólam anyagában: *Pro choro Pestinensi ad S. Annam Ord. Serv. BMV.*

Olyan szerzők is ajánlottak műveket a szervita együttes részére, akik nem rendtagok. Így például Andreas Binder *Missa pastorella* című művét 1768-ban komponálja és 1770-ben ajánlja a szerviták pesti kórusának.[78] A címlap tetején olvasható az ajánlás: *Pro choro Ord. Serv. B. M. V. ad S. Annam Pestini 1770.* A szerző művét épp karácsony vigiliáján (december 24.) komponálja. Művében – melynek szólamanyagából az első hegedű hiányzik – a négy énekszólamon kívül két kürtöt, violát, violonét és orgonát, valamint pásztorkürtöt szólaltat meg. Huber Pancratius *Motetto De Beata Maria Virgine* című művét 1772-ben ajánlja a szervita templom zenekarának, melyben a szokásos apparátuson kívül oboa és két clarinó is megszólal.[79] Egy ismeretlen szerző pedig 1777-ben ajánlja az együttes részére négyszólamú miséjét *Missa a 4 vocibus.*[80] Megszólaltatásában két hegedű, két clarinó, orgona és violone szerepel.

Joseph Bengraf, a neves zeneszerző és pest-belvárosi regens chori (1784–1791) szintén komponál egy *Offertorium de Sanctist (Laetamini in Domino et exultate justi etc.)* a szerviták kórusa részére. Mivel az autográf címlapon nincs feltüntetve a komponálás dátuma, nem tudjuk, hogy a szerző mely évben szerezte. A négy énekszólamon kívül (CATB) első- és másodhegedű, két clarinó, *tympani ad libitum,* orgona és violone képezi a mű előadói apparátusát.[81]

A pesti szerviták templomában tehát a fentiek tanúsága szerint a 18. század folyamán gazdag zenei élet bontakozott ki, melyben nagy része volt a városi zenészek és a belvárosi templom együttesének is.

74 Uott., Ms. Mus. IV. 894, 898, 899, 1014/7–11.: összesen 13 db.

75 Uott., Ms. Mus. IV. 893, 897, 1014/1–6.: összesen 8 db.

76 Uott., Ms. Mus. IV. 892, 901 és 906.

77 Uott., Ms. Mus. IV. 895 és 900. A két nagyheti témájú ária a 18. század közepének megfelelő, koraklasszikus stílusba tartozik. A két viola (hegedűk helyett) régies vonás, de a zenei stílus teljesen korszerű. Az áriákat háromrészes (da capo) forma, egyszerű, de kifejező dúr dallamosság és hármashangzat-felbontásra épülő tematika jellemzi. A két darab – Farkas Zoltán szerint – stílus tekintetében közel áll Gregor Werner oratóriumainak egyik ária-típusához, valamint a győri Kunáth Ignác egyházi áriáihoz.

78 Uott., Ms. Mus. IV. 1150.; mikrofilmen: FM 4/5059.

79 Uott., Ms. Mus. IV. 1 118.

80 Uott., Ms. Mus. IV. 912.

81 Uott., Ms. Mus. IV. 905.; mikrofilmen: FM/4. 4595-4600. 517. pozitív.

Király Péter

ISMERETLEN VAGY KEVÉSSÉ ISMERT BILLENTYŰS-FORRÁSOK A 16–17. SZÁZADBÓL[1]

Papp Géza 85-ik születésnapjára
tisztelettel és szeretettel

A történeti Magyarország területéről már eddig is figyelemre méltó számú billentyűs hangszeres kéziratot, döntő többségben orgonatabulatúrát tartott számon a zenetudomány. Egy rövidke korai emlék, egy budai ferences kódexbe bejegyzett *Concordanciae in organo* (kb. 1520?)[2] után jelentős 17. századi gyűjtemények következnek:

– a Caspar Plotz-féle lőcsei tabulatúra (17. század eleje);[3]

– a Johann Plotz-féle lőcsei tabulatúra (17. század első fele);[4]

– a Schimbraczky-féle lőcsei tabulaturák (1635–1643);[5]

– a Marckfelner-féle lőcsei tabulatúrák; ezek első része ismeretlen korábbi személy munkája (1640 előtt, valamint 1643–1648);[6]

– az úgynevezett *Lőcsei tabulatúráskönyv* avagy *Pestrý zborník* (17. század második fele, 1660–1670?);[7]

1 Ez a tanulmány az 1995. decemberében Pozsonyban megrendezett konferencián *(Traditionen der europäischen Mehrstimmigkeit und die Musik Mitteleuropas im 15–18. Jahrhundert)* megtartott németnyelvű előadás némileg módosított változata. Németül lásd: Péter Király: „Wenig beachtete und unbekannte Quellen für Tasteninstrumente aus Oberungarn und Siebenbürgen." In: *Slovenská hudba* 22 (1996) 3–4. sz. 375–385.

2 Budapest, Országos Széchényi Könyvtár. Jelzete: Clmae. 432. fol. 234v; Szigeti Kilián: „A középkori orgona." *Magyar Zene* 15 (1974) 2. sz. 198.; Dobszay László: *Magyar zenetörténet*. Budapest: 1984. 87.; *Kódexek a középkori Magyarországon*. (kiállítási katalógus) Budapest: 1985. 169–170.

3 Lőcse, evangélikus gyűjtemény. Jelzete: 13990a; Marta Hulková: „Von der Forschung der Musikgeschichte in der Slowakei." In: *Zborník Filozofickej a Pedagogickej fakulty Univerzity Komenského*. 18. 1985. Bratislava: 1987. 59–63.

4 Lőcse, evangélikus gyűjtemény. Jelzete: 13990b; Hulková: i. m. 59–63.

5 Lőcse, evangélikus gyűjtemény. Jelzetük: 13992, 13993; Hulková: i. m. 59–60., 63–67.; Jana Petőczová nézete szerint ezeknek a gyűjteményeknek leírója nem Schimbracky, hanem a Flensburgból bevándorolt Thomas Gosler de Zeger, aki 1625–1646 között Késmárk városi írnokaként működött. Jana Petőczová: „Tomáš Gosler – neznámy spišský skladatel 17. storočia." In: *Slovenská hudba* 21 (1995) 228–262.

6 Lőcse, evangélikus gyűjtemény. Jelzetük: 13991, 13994. Hulková: i. m. 67–69.; František Matúš (közr.:) *Tabulatúrny zborník Samuela Marckfelnera*. Bratislava: 1981. (Stará hudba na Slovensku 4.)

7 Ladislav Burlas–Ján Fišer–Antonín Hořejš: *Hudba na Slovensku v 17. storoči*. Bratislava: 1954. 125– 133. és 345-418.; a magyar vonatkozású darabokat közreadta Sztankó Béla: „A lőcsei tabulatúrás könyv choreái." *Zenei Szemle* 11 (1927) 6–8. sz. 166–172., illetve Szabolcsi Bence: „A 17. század magyar világi dallamai." In: Uő.: *A magyar zene évszázadai. I.* Budapest: 1959. 335–341.

– a Seregély Mátyás és Kájoni által leírt úgynevezett *Kájoni kódex* (1634–1671);[8]

– a Kájoni-féle *Organo-Missale* (1667);[9]

– a Kájoni által összeállított *Sacri Concentus* (1669);[10]

– az úgynevezett *Vietoris kódex* (1675–1679 körül?);[11]

– Zarewutius bártfai orgonatabulatúrái (17. század közepe);[12]

– egy Daniel Croner által lemásolt traktátusokat és különféle darabokat tartalmazó brassói kolligátum (1681–1682);[13]

– a Johannn Nicolaus Heinek-féle lőcsei *Tabulaturbüchlein* (1684). Elveszett, tartalma csak közlések nyomán ismert.[14]

– a *Starck-féle Virginálkönyv,* Sopron (1689). Ez a címben olvasható *Tabulatur* felirat ellenére nem orgonatabulatúrás, hanem vonalrendszeres kottás lejegyzés;[15]

– az úgynevezett *Nagy Iván-féle* kézirat (kb. 1665–1670). Elveszett, tartalma a múlt századi utalások nyomán csak nagyjából ismert.[16]

Noha e felsorolás elég terjedelmes, mégsem teljes. Akadnak ugyanis olyan, csak röviden említett tabulatúrák, amelyek eddig valamiért elkerülték a zenetörténeti munkák szerzőinek figyelmét. Emellett az utóbbi években felbukkantak korábban ismeretlen billentyűs források is.

---

8 Saviana Diamandi–Papp Ágnes (közr.:) *Codex Caioni.* Bucureşti: 1993. (Musicalia Danubiana. 14/A.)

9 Csíksomlyó, Múzeum (Muzeul Judeţean Hargita) Jelzete: Nr. 6202; Papp Ágnes szóbeli közlése. Szíves segítségét ezúton is köszönöm; vesd össze még: Papp Géza: „Kájoni János orgonakönyve." *Magyar Zenei Szemle* 2 (1942) 5. sz.; Bárdos Kornél (közr.:) *Magyarország zenetörténete, II. (1541–1686).* Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990. 182., 184., 429.; Keresztury Dezső–Vécsey Jenő–Falvy Zoltán: *A magyar zenetörténet képeskönyve.* Budapest: 1960. 81.; Richter Pál: „Litániák Kájoni *Organo Missale*-jában." In:. *Magyar Egyházzene.* II. (1994/1995) 405–416; Richter Pál: „Organo-Missale: Musical Relationships of a Franciscan Manuscript of the 17th Century." In: Ladislav Kačic (közr.:) *Musik der geistlichen Orden in Mitteleuropa zwischen Tridentinum und Josephinismus.* Bratislava: 1997, 137–162.

10 Csíksomlyó, Múzeum (Muzeul Judeţean Hargita) Jelzete: Nr. 6200; Papp Ágnes szóbeli közlése. Papp Ágnes: „Sacri Concentus. Kájoni János, a muzsikus." In: László Ferenc (szerk.:) *Zenetudományi írások. 1998.* Bukarest–Budapest: Kriterion Könyvkiadó–MTA Zenetudományi Intézet, 1999. 41–51.

11 Ferenczi Ilona–Marta Hulková (közr.:) *Tabulatura Vietoris saeculi XVII.* Bratislava: 1986. (Musicalia Danubiana. 5.)

12 Budapest, OSZK. Jelzete: Ms. mus. Bártfa 25, 26, 28; Murányi Róbert Árpád: *Thematisches Verzeichnis der Musiksammlung von Bartfeld (Bártfa).* Bonn: 1991. XXVII–XXVIII. és 146. sk.; Zarewutius műveinek modern kiadása: Murányi Róbert Árpád (közr.:) *Zacharias Zarewutius Magnificats and Motets.* Budapest: 1987. (Musicalia Danubiana 8.)

13 Brassó Fekete templom; Erich H. Müller: *Die Musiksammlung der Bibliothek zu Kronstadt.* Kronstadt: 1930. 21–22, 91.; Bárdos (közr.): *Magyarország zenetörténete...* i. m. 468. sköv.; John H. Baron: „A 17th-Century Keyboard Tablature in Brasov." In: *Journal of the American Musicological Society* 20 (1967) 279–285.; a tabulatúrák modern kiadása: Pernye András–Benkő Dániel–Fittler Katalin: *Daniel Croner, Tabulaturae.* Budapest: Zeneműkiadó, 1987. (Musica per la tastiera. 5.)

14 Lőcse, evangélikus gyűjtemény. Lásd: *1896-er Milleneum Landes-Ausstellung. Amtlicher Katalog der historischen Hauptgruppe.* Budapest: 1896. 553.; Burlas–Fišer–Hořejš: i. m. 121., 128., 136–137.; Hulková: i. m. 58. 11. jegyzet.

15 Bárdos Kornél: *Sopron zenéje a 16–18. században.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984, 110–111. és incipitek: 597–601.

16 Szabolcsi Bence: „Adatok a XVI–XVII. század magyar irodalom- és zenetörténetéhez." *Új Zenei Szemle* 3 (1952) 3. sz. 12–13.; Bónis Ferenc: „A Nagy Iván-féle kézirat." *Muzsika* 2 (1959) 4. sz. 42–44.; Szabolcsi: *A XVII. század...* i. m. 286., 304, 317.; Bárdos (közr.): *Magyarország zenetörténete...* i. m. 505.

Elöljáróban essék szó olyan adatokról, amelyek közül az egyik egy alighanem soha el nem készült traktátusról szól, a többiek pedig elpusztult gyűjteményekről.

1.

A körmöcbányai Stephanus Monetarius 1518-ban Krakkóban kiadott *Epithoma utrisque musices* című kis zeneelméleti traktátusában megígérte az olvasóinak, hogy következő munkájában elmagyarázza majd az orgona- és lanttabulatúrát is.[17] Az ígért műnek megjelenését bizonyító forrásadat eddig nem ismert.

2.

Szabó T. Attila monumentális művében, az Erdélyi Szótörténeti Tárban idéz egy 1591-es kolozsvári összeírásból, amely szerint a Szt. Erzsébet ispotály aggmenházában *Az Vdwarhaznal az Espotalyban* a könyvek között volt egy *Orgonahoz valo fekete keöny*.[18] Habár erről az *orgonához való fekete könyv*ről többet nem tudunk – alighanem elpusztult az idők folyamán –, de a korabeli billentyűs források ismeretében aligha kétséges, hogy ez orgonatabulatúra volt.

Egy további adatra David Glentzmann soproni polgár 1633. szeptember 6-án összeírt könyvjegyzékében bukkanunk. Ebben – más zenei tételek között – szerepel egy *Instrument buech* is.[19] Mivel az *Instrument* kifejezést a 16–18. századi német nyelvben, zenei kontextusban elsősorban billentyűs hangszerre használták,[20] aligha kétséges, hogy az összeírás készítője ily módon billentyűs tabulatúrára utalt. Ezzel szemben nem derül ki, hogy Glentzmann gyűjteménye nyomtatvány vagy kézirat volt-e?

3.

Az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárában őrzött úgynevezett Bártfai Gyűjteményhez tartozik Matthäus Waissel *Tabulatura* című lantnyomtatványa (Frankfurt a. O., 1573.).[21] E töredékesen megmaradt kiadványban két, utólag bejegyzett né-

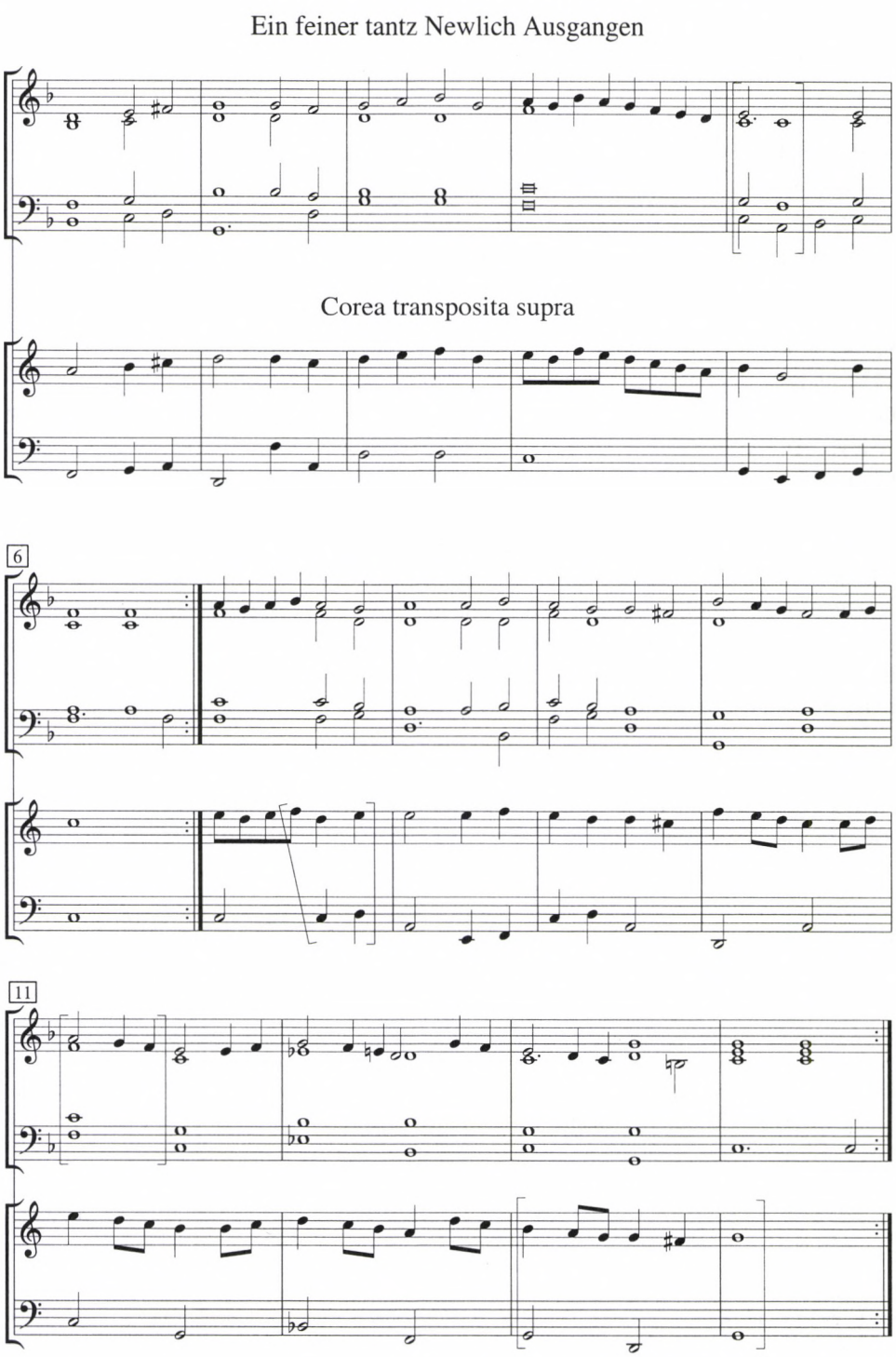
17 Stephanus Monetarius: *Epithoma utrisque musices.* Krakkó: 1518. fol. [4]^{r}.

18 Szabó T. Attila: *Erdélyi szótörténeti tár.* Bukarest: III. 1982. 188. *Énekírás* címszó.

19 Grüll Tibor–Keveházi Katalin–Kovács László József–Monok István–Ötvös Péter–G. Szende Katalin (közr.:) *Lesestoffe in Westungarn I. Sopron (Ödenburg) 1535-1721.* Szeged: 1994. 81. (Adattár XVI–XVIII. századi szellemi mozgalmaink történetéhez. 18/1.): *„17. Compendiolum Musicae Pro incipientibus; 23. Geistlich vnd weltliche Lieder; 24. Allerley Parteß; 25. Instrument buech"*

20 Lásd például Johannes Wolf: *Handbuch der Notationskunde. II.* Leipzig: 1919. (Repr.: Wiesbaden: 1963.) 32–33. oldalon felsorolt billentyűs tabulatúrákat, amelyek címében az *Instrument* billentyűs hangszer értelemmel szerepel.; Curt Sachs: *Real-Lexikon der Musikinstrumente.* Berlin: 1913. (Repr. Hildesheim: 1979.) 196. szerint az *Instrument* általánosságban billenytűs hangszer jelent; Willi Apel: *Harward Dictionary of Music.* London: 1970. *Instrument* címszó; New Grove IX. 237. *Instrument* címszó; Esze Tamás: „Zenetörténei adataink II. Rákóczi Ferenc szabadságharcának idejéből." In: Szabolcsi Bence–Bartha Dénes (szerk.:) *Zenetudományi tanulmányok a magyar zene történetéből. IV.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 1955. 94. Esze itt Szabolcsira hivatkozik.

21 Budapest, OSzK. Jelzete: Bártfa, Mus. pr. 19. A kiadvány eleje és vége hiányzik, mindössze az F2–M1 levelek maradtak meg, de ezeknek is széles sávban elrohadt a széle. Lásd: Király Péter: *A lantjáték Magyarországon a XV. századtól a XVII. század közepéig.* Budapest: Balassi Kiadó, 1995. 63–65.; a Waissel tabulatúra teljes anyagának modern kiadása gitárra átírva: Matthäus Waissel: *Tabulatura (1573).* Közr. Benkő Dániel. Budapest: Zeneműkiadó, 1980.



Waissell, Tabulatúra, táncbejegyzés, orgonatabulatúrával

met lanttabulatúrás darab található. Az egyik egy tánctétel, a német nyelvű felirat szerint: *Ein feiner tantz Newlich Ausgangen*, amelyet egy ismeretlen (alighanem 17. századi) személy a szemben lévő oldalra lanttabulatúrából átírt orgonatabulatúrába, s feljegyezte elé: *Corea transposita supra.*[22] Az átíró a tánctételt nemcsak billentyűs notációba ültette át, hanem más hangnembe is transzponálta. Ráadásul elhagyta az eredetileg négyszólamú tánckompozíció belső szólamait. Ezt az eljárást egyrészt az magyarázza, hogy a lantzene tipikus, tömött szűkfekvése a billentyűs hangszereken nem hangzik jól, másrészt viszont a korban a basszus és szoprán alapján egy táncdarab közbenső szólamait és/vagy harmonikus töltőhangjait egy valamennyire is gyakorlott billentyűs játékos könnyedén improvizálta, így ezek átírása szükségtelen volt[23] *(kotta szemközt).*

A bártfai Waissel tabulatúrában a nyomtatott darabok címénél olyan – javarészt töredékesen fennmaradt – kéziratos megjegyzések is találhatók, amelyek arról tudósítanak, hogy az adott lantdarabot egy előttünk ismeretlen személy átmásolta egy terjedelmesebb kézirat különböző oldalaira. A 44. számú *Gagliarda, Todesca* címe alatt például ez áll: *Ex impres ia*[m] *transposita fol 121.*[24] A feliratok alighanem úgy értendők, hogy a darabokat (korabeli népszerű tánczene-tételek) egy 17. század eleji orgonista (?) a 22^{v} oldalon lévő kéziratos táncdarabnál is megfigyelhető módon – ahol ugyancsak a *transposita* kifejezés szerepel – átültette orgonatabulatúrába.[25] Elképzelhető, hogy némelyiket eközben transzponálta és a közbülső szólamait is kihagyta. A 43. *Gagliarda Cypriana* alatti bejegyzés alapján *(Iam tra*[n]*sposita fol 125.)* világos, hogy a kézirat legalább 125 foliót (= 250 oldalt) tartalmazott, s mint a 32. számú *Passe mezo* címe alatti feljegyzés közli *(In rubr*[um] *librum iam Scripta),* az piros kötésű volt. Ebben a kéziratban tehát egy mára elveszett, terjedelmes kéziratos orgonatabulatúrás gyűjteményt gyaníthatunk.

4.

A Magyar Tudományos Akadémia Kézirattára őrzi egy folió méretű orgonatabulatúrás kézirat három intavolált kórusművet tartalmazó, két lapnyi, összetartozó töredékét.[26] Az 1600 tájára keltezhető kézirat eredete ismeretlen, a könyvtár mun-

22 Fol. 22^{v} (lantdarab) és fol. 23^{r} (billentyűs darab); mindkettőt közli gitárra átírva, de a forrásra való utalás nélkül, némileg hibásan Benkő Dániel. in: Waissel: i. m. 99.; a tánc legnagyobb részt egyezik Waissel 1591-ben kiadott ugyancsak *Tabulatura* című lantkönyvének 32. számú német táncával. A darab konkordanicáit illetően lásd Király: A lantjáték...: i. m. 64. A lantdarab modern kottára átírva uott: 248–249.

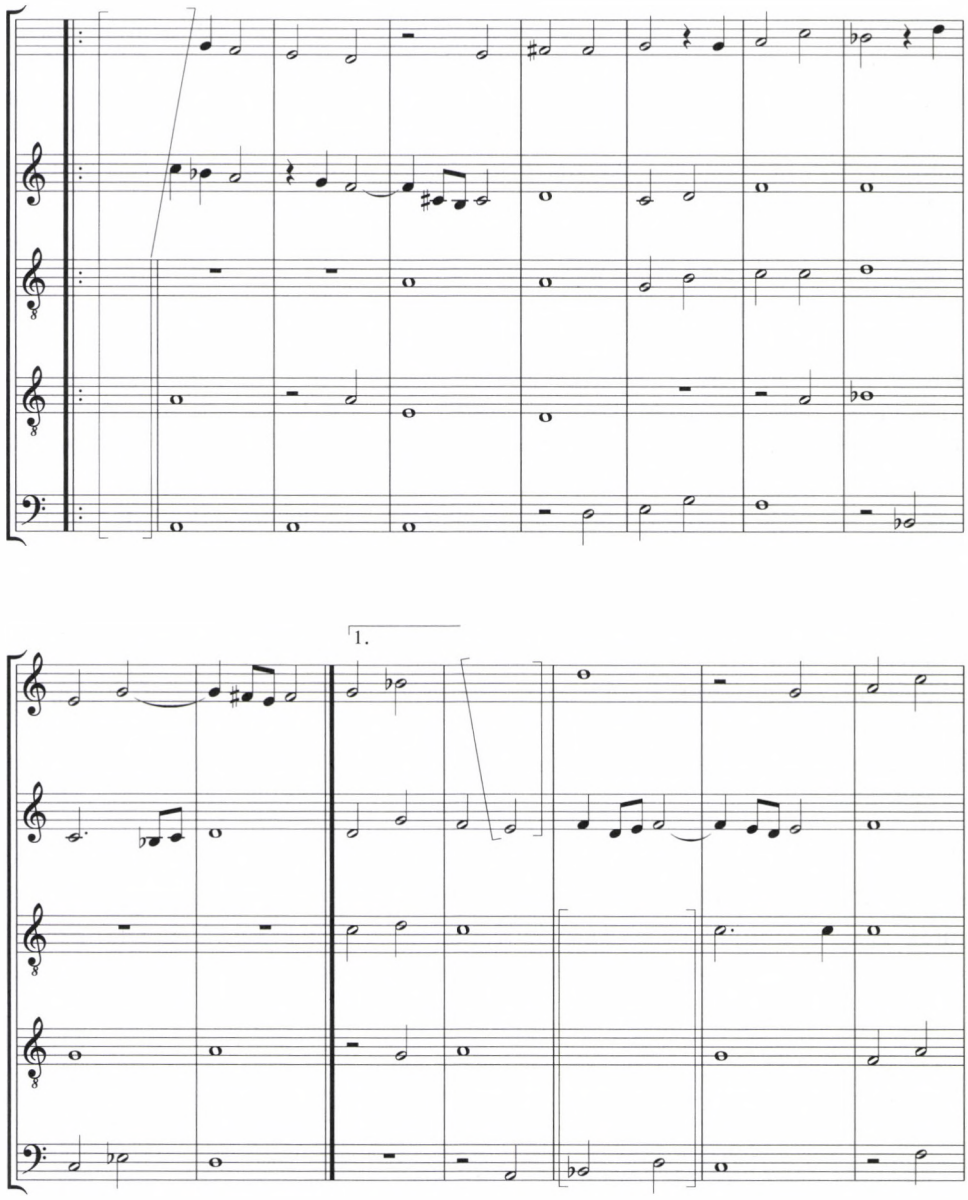
23 Lásd erre még a későbbiekben tárgyalandó besztercei, valamint brassói orgonatabulatúrát is.

24 További tételek, ahol ilyenféle beírás szerepel: nr. 32. *Passe mezo*, nr. 39. *Bel fiore. Gagliarda*, nr. 41. *Val cerca. Gagliarda*, nr. 42. *Il ciel turchino. Gagliarda*, nr. 43. *Gagliarda Cypriana*, nr. 45. *Sprunck.*

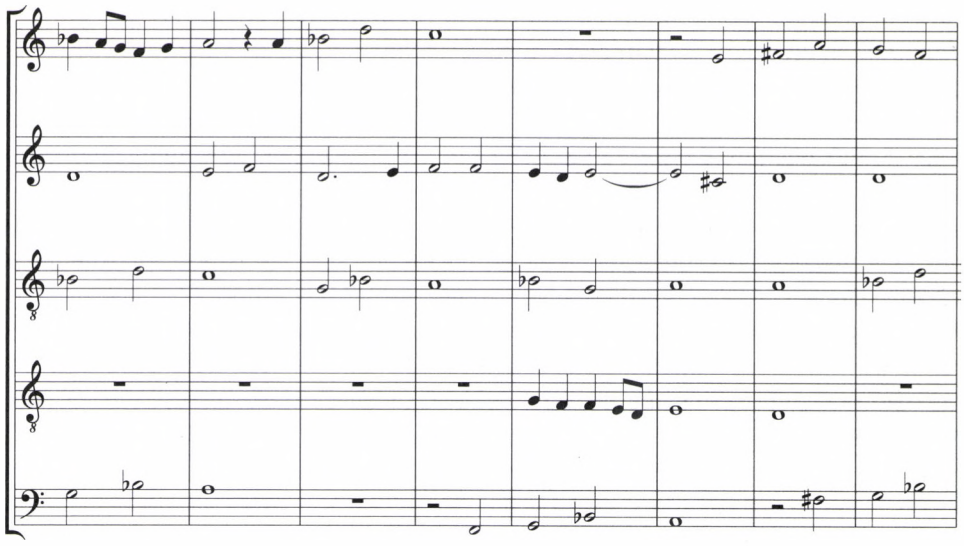
25 A lantdarabok átírása billenytűs hangszerre a 16–17. században nyilvánvalóan elterjedtebb lehetett, mint azt a lantzenét és a billentyűs zenét elkülönítve tárgyaló mai tanulmányok sejtetik. Lásd erre Király: A lantjáték...: i. m. 84. 102. jegyzet

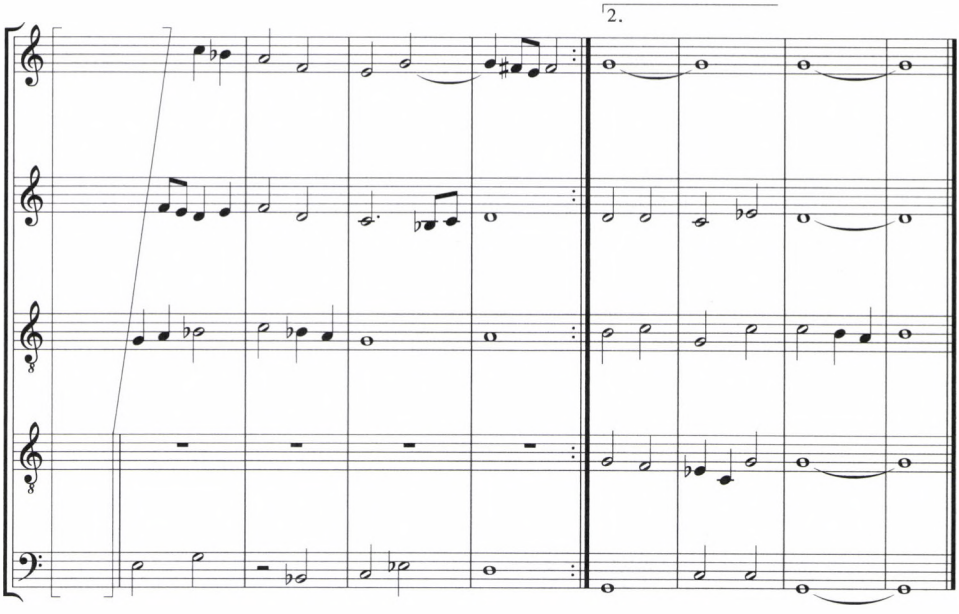
26 Budapest, MTA Kézirattár. Jelzete: T. 509. Erre a publikálatlan töredékre a könyvtár munkatársa, Ritoók Zsigmondné hívta fel a figyelmemet. Szíves segítségét ezúton is köszönöm.

[Töredék cím nélkül]



Azonosítatlan darabtöredék, MTA Kézirattára




2.

katársai anyagrendezés során bukkantak rá. A lapokon látható enyvnyomok arra mutatnak, hogy a lapok valamikor egy kötéstáblában makulatúraként szolgáltak, s onnan fejtették ki őket. A papír (gótikus P-betűt mutató) vízjele alapján osztrák eredetűként határozható meg, Piccard Klagenfurtból említ ilyet, 1593-as keltezéssel.[27] Ennek ellenére a papír felhasználási helye, s a töredék provenienciája végső soron kérdéses.

A három intavolált műből az első (fol. 1^{r}) egy ötszólamú kompozíció, amelyiknek csak második fele szerepel az oldalon. Címe és szerzője ismeretlen. *(Kották a 72-73. oldalon.)*

A kézirattöredék második tétele egy ugyancsak ötszólamú mű, *Surexit pastor bonus* (fol. 1^{v}–2^{r}), amely a papír csonkulásából eredő hiányoktól eltekintve teljes. A forrás nem utal a komponistára, de a mű Orlando di Lasso alkotásaként azonosítható. A harmadik tétel (fol. 2^{v}) egy hatszólamú kórusmű. Ennek csak az első része maradt fent, befejezése hiányzik. A címfelirata szerint: *Domine a Lingua dolosa Hanibal A. 6*, vagyis a grazi udvar híres orgonistájának, a velencei Annibale Padovanónak (1527–1575) szerzeménye.[28]

5.

A Magyar Tudományos Akadémia Kézirattára őriz egy különösen szép kiállítású, oldalanként váltakozó színkombinációkkal leírt, 17. századi itáliai gyűjteményt.[29] Ez az anonim kézirat a zenetudomány számára – a jelek szerint – eddig ismeretlen volt. A hosszúkás füzet 72 lapjának valamivel több mint a felén (fol. 1^{r}– 45^{v}) billentyűs darabok találhatók, nem orgonatabulatúrával, hanem két, egyenként hétvonalas szisztémára írott kottázással[30] lejegyezve. A fentmaradó részben (fol. 46^{r} – 70^{v}) gitárdarabok szerepelnek ötkórusos barokkgitárra, felerészben úgynevezett *alfabeto* lejegyzéssel (nr. 34–61),[31] felerészben pedig úgynevezett *kevert alfabeto notációval* (alfabeto és tabulatúra), illetve tisztán tabulatúrával (nr. 1–33). A használati nyomok, például az elpiszkolódott sarkok, azt mutatják, hogy a nagyon szép kivitelű gyűjteményt intenzíven forgatták.

A kötet billentyűs darabjai a következők:

---

27 Gerhard Piccard: *Wasserzeichen. Buchstabe P.* Stuttgart: 1977. XVII/172.

28 Orlando di Lasso: „Surrexit pastor bonus a5." In: uő: *Sacrae Cantiones.* Nürnberg: 1562. RISM A/I. L 768.; Annibale Padovano: „Domine a lingua dolosa a 6." in: uő: *Liber motectorum.* Venezia: 1567. RISM A/I A 1247. Mindkét darabot Murányi Róbert Árpád azonosította. Szíves segítségét ezúton is köszönöm.

29 Budapest, MTA Kézirattár. Jelzete: Régi és új írók 8r 108.; lapmmagasság: 76/79 mm, szélesség: 225 mm; Az előzéklapon könyvtári bejegyzés: *„XVI–XVII sz*[ázadinak] *látszó olasz táncdarabok virginálra (végén lantdarabok)"* alatta: *„Gyarap. 38–1941. 72. Lap";* A kéziratra a könyvtár munkatársa, Ritoók Zsigmondné hívta fel a figyelmemet.

30 Az ilyenféle, főleg Itáliában elterjedt notációt nemegyszer tévesen olasz billentyűs tabulatúrának nevezik.

31 Az Alfabeto notációra lásd Wolf: i. m. 171. sk.; James Tyler: *The Early Guitar.* Oxford: 1980, 66. sk.

Nr.	Fol	Cím	Nr.	Fol	Cím
1.	1^{r}-2^{r}	Bargamasca	17.	24^{r}-25^{v}	Romanesca
2.	2^{v}-3^{r}	Ruggiero	18.	26^{r}-27^{v}	Corente
3.	3^{v}-4^{r}	Ballo di Mantoa	19.	28^{r}-^{v}	Corente
4.	4^{v}-5^{v}	Spagnoletto	20.	29^{r}-^{v}	Ballo Francese
6.	6^{r}-7^{r}	Donna Importuna	21.	30^{r}-31^{r}	Ballo de Pensieri
7.	7^{v}-8^{r}	Gagliarda	22.	31^{v}-32^{r}	Ballo Graue
8.	8^{v}-9^{r}	Ballo della Sala	23.	32^{v}-33^{r}	Balleto
9.	9^{v}-10^{r}	Ballo del fiore	24.	33^{v}-34^{r}	Ballo Inglese
10.	10^{v}-11^{r}	Passagallo	25.	34^{v}-35^{r}	Galiardda Figurata
11.	11^{v}-13^{r}	Ballo del Furioso	26.	35^{v}-36	Corrente
12.	13^{v}-14^{v}	Sarabanda	27.	36^{v}-38^{r}	Ballo del Rè
13.	15^{r}-17^{r}	Corente	28.	38^{v}-39^{v}	Ballo d[e]lla Regina
14.	17^{v}-20^{r}	Corente	29.	40^{r}-41^{r}	Balleto
15.	20^{v}-22^{r}	Corente	30.	41^{v}-43^{v}	Corente Francesa
16.	22^{v}-23^{v}	Core[n]te	31.	44^{r}-45^{v}	Ballo delle dodici Deità

A gitárdaraboknál megnevezett szerzők (Granata, Cavalieri, Cazzata [? = Maurizio Cazzati]) alapján a gyűjtemény keletkezése a 17. század közepe tájára, esetleg az utánra tehető. A kézirat olasz eredete nem kétséges, hiszen nemcsak a címek olasz nyelvűek, hanem a feliratok is: a gitárhangolást megadó táblázaté például *La Concordatura della Cithara*, az *alfabeto* jeleket tartalmazó táblázaté pedig *Le Lettere Sopra Che Si Sonna La Chittariglia*.[32] Mindezen túl, a (nyilvánvalóan másodlagos felhasználású) pergamenkötésen is található belül egy korábbi olasz felirat *1602 Coppie di...*

A kézirat személyhez nem köthető, története tisztázatlan, nem derül ki az sem, mikor jutott Magyarországra. A könyvtárba a Podmaniczky Gyűjtemény részeként került, a 20. század során. Noha elméletileg nem zárható ki, hogy már a 17. század folyamán Magyarországon volt – esetleg külföldön járt hazánkfia, vagy itt megfordult külföldi hozta volna ide –, valószínűbb azonban, hogy csak az legújabbkori nemzetközi műkereskedelem révén érkezett az országba, így incipiteket nem közlünk.

6.

Brassóban, a Fekete templomban található egy valaha alighanem terjedelmesebb orgonatabulatúrás kézirat három dupla levélre terjedő maradványa. E lapokat egybekötötték más, azoktól független, vegyes tartalmú 17–18. századi (elsősorban is brassói eredetű, valamint Nagyszebenben, Gyulafehérvárt és Bécsben keletkezett) iratokkal.[33] A brassói történész-levéltáros, Gernot Nussbächer megállapítása szerint a

32 Fol. 46^{r}, 46v–47^{r}.

33 Brassó, Fekete templom. Jelzete: IV. F. 3. Az orgonatabulatúra a 120–125. oldalon található. A forrásra először hivatkozó Egon Hajek még a brassói Gymnasiumbiblothek állományában lévőként említette. Egon Hajek: „Über einige alte Lieder in der Kronstädter Gymnasialbibliothek." In: *Korrespondenzblatt des Vereins für Siebenbürgische Landeskunde* 39 (1916) 5–12.

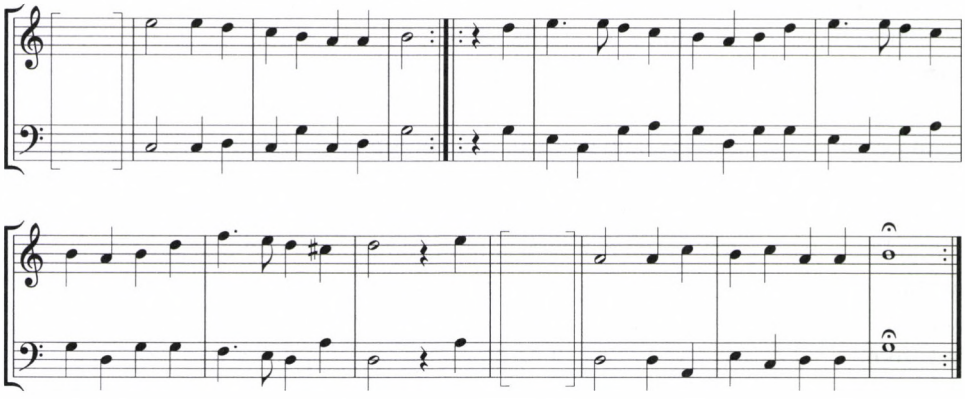
tabulatúra és a kolligátum többi része között nincs összefüggés, az egybekötés a 18–19. század fordulóján készülhetett.[34] A tabulatúra papírjának vízjele kétfejű sast ábrázol, koronával, s alatta egy pajzsot HS betűkkel. Ez rokon Briquet 285. számú vízjelével, amelynek legkorábbi felbukkanását Briquet 1596-ra keltezi. A 16. század legvégére, illetve 1600-ra datálódó variánsait osztrák (Salzburg, Graz, Villach, Bécs stb.), valamint magyar (Komárom, Pozsony) és szlovén (Ljubljana) területen említi, de dokumentálja a Rajnavidéken is.[35]

Sajnos a brassói kézirat három dupla levelének 12 oldalán lévő 14 tételből mindössze hat teljes. A lejegyző ugyanis – miként sok más kortársa –, elkerülendő a játék közben a lapozást, a darabokat mindig keresztbe írta a két szemben lévő oldalra, s ezért a kézirattöredék első és utolsó oldalának darabjai hiányosak. Vagy az elejük, vagy pedig a végük nincs meg.

A brassói tabulatúra elsősorban világi zenét tartalmaz, de akad benne három német evangélikus korál is. Ez alapján a vegyes repertoárú, nem liturgikus jellegű gyűjtemények közé sorolható, nyilván magánzenélésre szolgált. Tartalma a fennmaradt levelek rekonstruált sorrendjében a következő:

Folio a^{r}

1. Cím nélkül, valószínűleg *Chorea* (az eleje hiányzik);



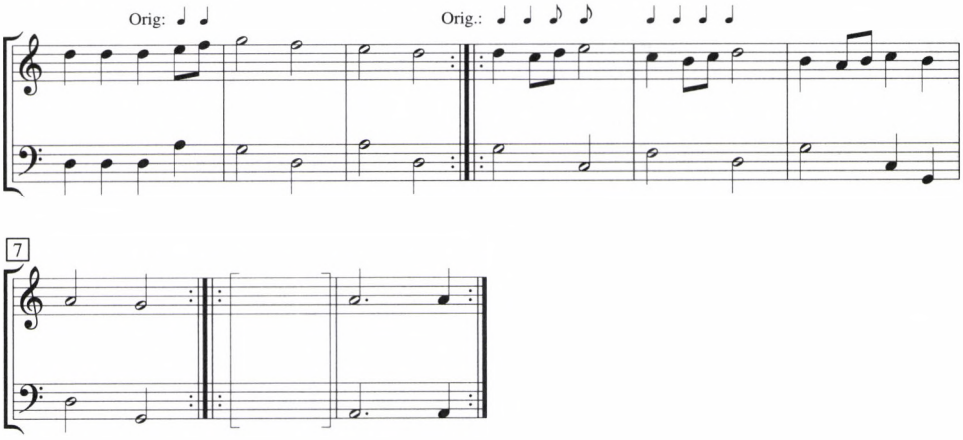
34 A kéziratra vonatkozó információkat Gernot Nussbächer brassói történésztől kaptam. Szíves segítségét ezúton is köszönöm.

35 Charles Moise Briquet: *Les Filigranes.* Amsterdam: 1968. (Reprint); Georg Eineder: *The ancient papermills of the former Austro-Hungarian Empire and their watermarks.* Hilversum: 1960. nem közöl a brassóival rokonítható vízjelet.

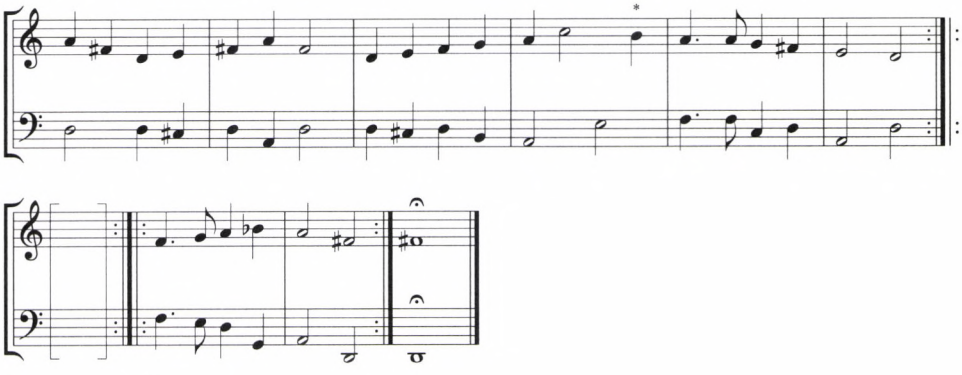
36 Korábban Gdańsk (Danzig) Stadtbibliothek. Jelzete: Ms. 4022. (jelenleg Berlin Deutsche Staatsbibliothek) fol. 26^{v} „*B*[aletto] *P*[olacho]". Lásd: Zofia Stęszewska: *Tańce polskie z tabulatury gdańskiej* (I pol. XVII. w.). Kraków: 1965. nr. 16.

37 Prága, Universitní Knihovna. Jelzete: Ms. XXIII. F. 174. fol. 16r.; A kézirat fakszimile kiadása: Jiří Tichota (közr.:) *Loutnová tabulatura psaná Mikulášem Šmalem z Lebendorfu.* Praha: 1969.; A *Siebenbürger Tantz* modern közreadása: Kecskés András: „A Sibenbürger Tantz (erdélyi tánc) és a Rákóczi-nóta rokonsága." *Magyar Zene* 21 (1980) 151–158.; A *Siebenbürger Tantz* melódiáját közli: Jiří Tichota: „Problèmes d'édition des tablatures de rédaction défectueuse." In: Jean-Michel Vaccaro (közr.:) *Le luth et sa musique. II.* Paris: 1984. 45.

2. *Chorea / NB.* (második fele hiányzik). E *Chorea* közvetlenül rokonítható egy 17. század elejéről származó danzigi lanttabulatúra lengyel táncával. Ez utóbbi azonban csak két részből áll, amelyek mindegyike díszítetten ismétlődik.[36]

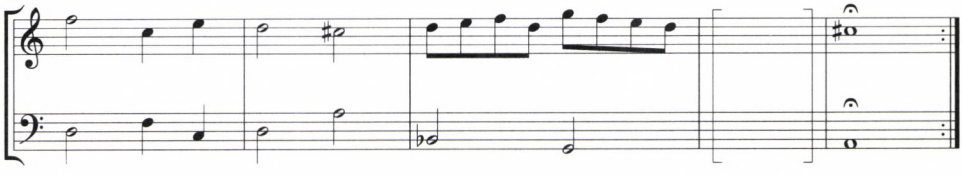


3. *Alia NB.* (a második fele hiányzik);

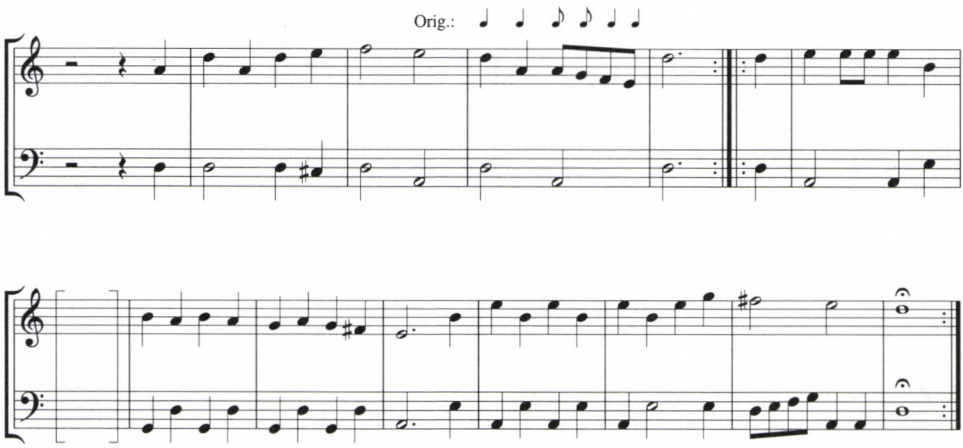


*. Ritmus hiányzik

4. *Chorea Alia* (a második fele hiányzik). A meglévő rész lényegében egyezik a prágai Nicolaus Schmall-féle lanttabulatúrában (1613) található *Sübenbürger* [Siebenbürger] *Tantz* két szélső szólamának megfelelő helyével.[37]



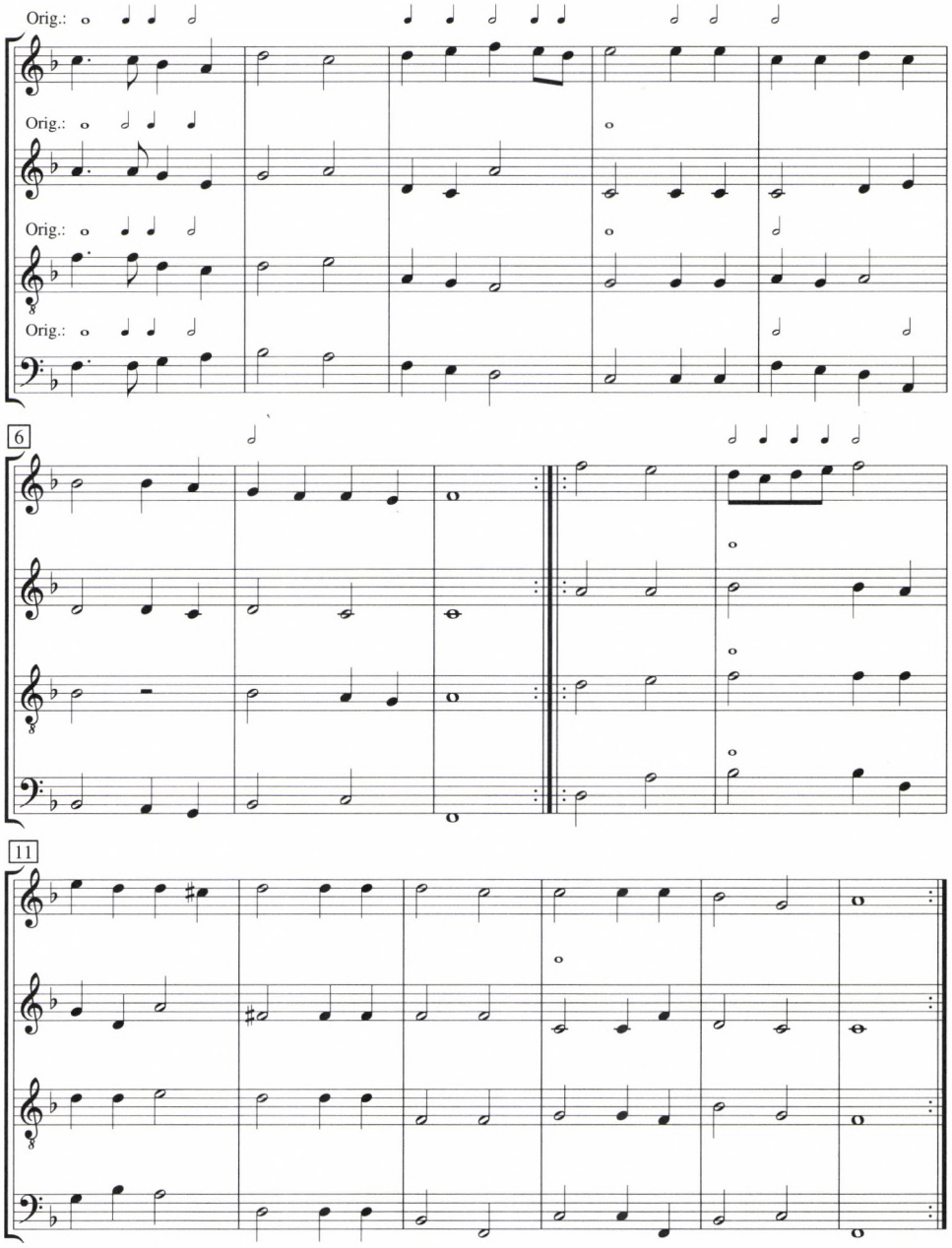
5. *Chorea* (a közepe hiányzik). A darab Valentin Haußmann *Rest von Polnischen und andern Täntzen* című kiadványában (1603) megjelent ötszólamú *Polnischer Tanz* (Nr. 74) némileg hibás kétszólamú változata.[38]



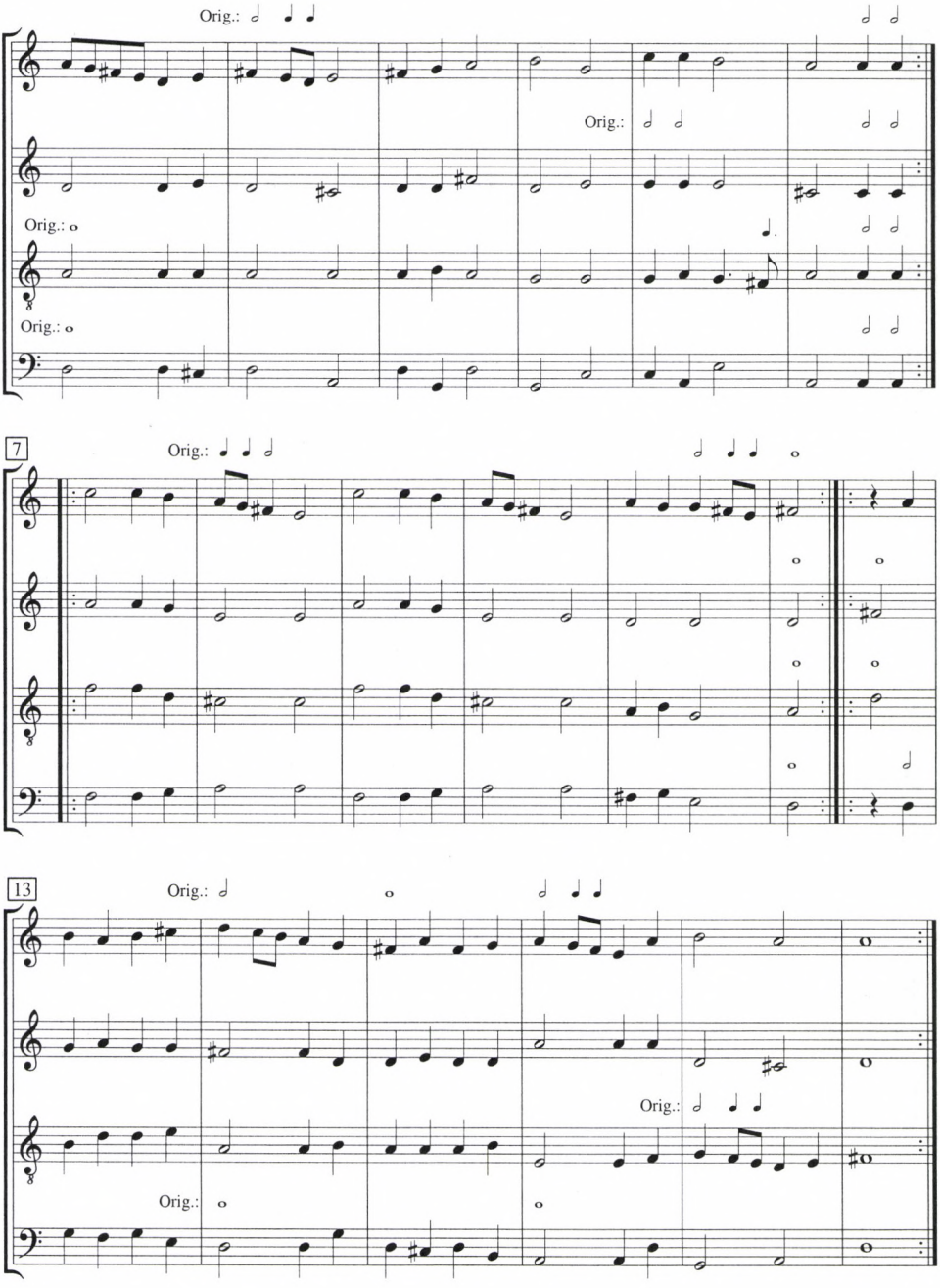
38 Vesd össze: Franz Bölsche (közr.:) *Melchior Franck und Valentin Haussman Ausgewählte Instrumentalwerke.* Leipzig: 1904. 134–135. Nr. 28. (Denkmäler deutscher Tonkunst. XVI.); ezt a darabot Klaus-Peter Koch kimutatta az úgynevezett *Olivaer Orgeltabulatur*ban is (1613/19). Klaus-Peter Koch: „Matthäus Waissel, Valentin Haussmann und Georg Neumark – Drei Beispiele für den Umgang mit polnischer Musik um 1600." In: Heike Müns (közr.:) *Jahrbuch für Deutsche und Osteuropäische Volkskunde.* 37. Marburg: 1994. 131.

Folio a^{v}-b^{r}

6. Tantz



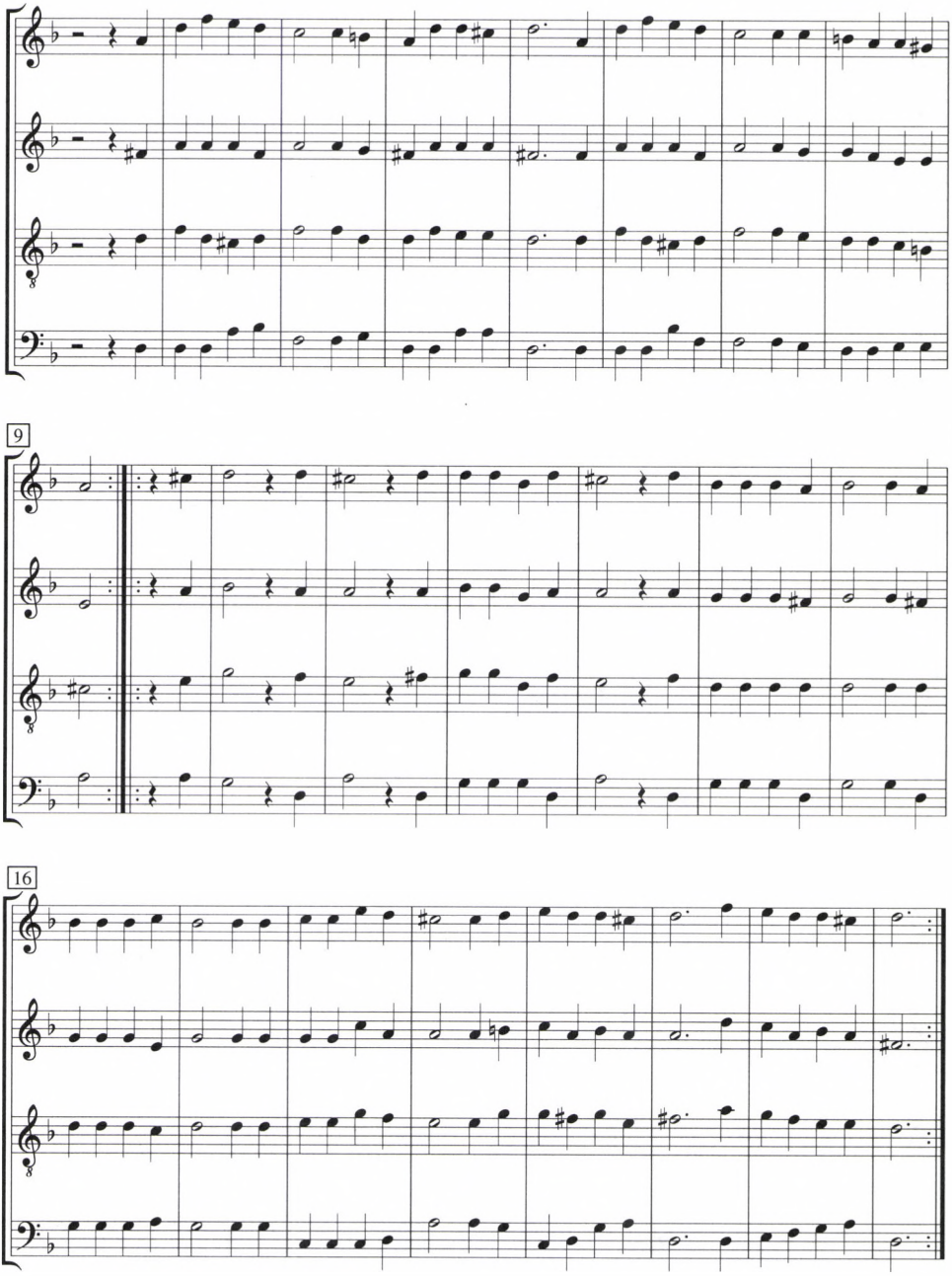
7. *Chorea.* Egy ezzel a darabbal némiképp rokon kezdetű *Polnischer Tanz* szerepel egy korábban königsbergi, jelenleg Vilniusban található, lanttabulatúrában.[39]



39 L. Sigitas Silinskas (közr.:) *15 dallam egy vilniuszi tabulaturáskönyvből gitárra.* Budapest: Zeneműkiadó, 1989. 6. Nr. 5. (Musica per chitarra)

Folio b^{v}-c^{r}

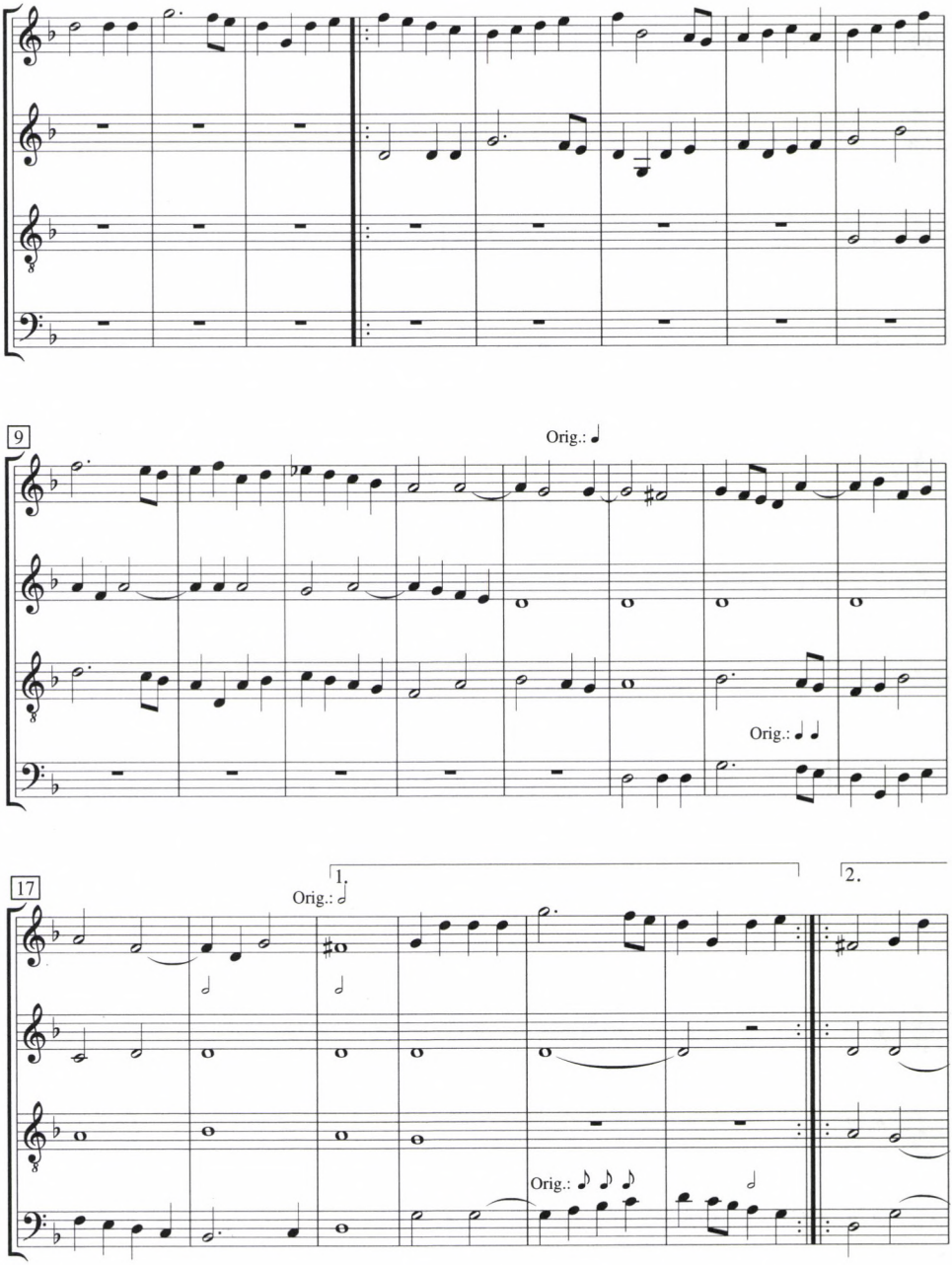
8. Cím nélkül, alatta szöveg. Kezdete: *Gott wohl ihr heyl verleyhen …*;[40]

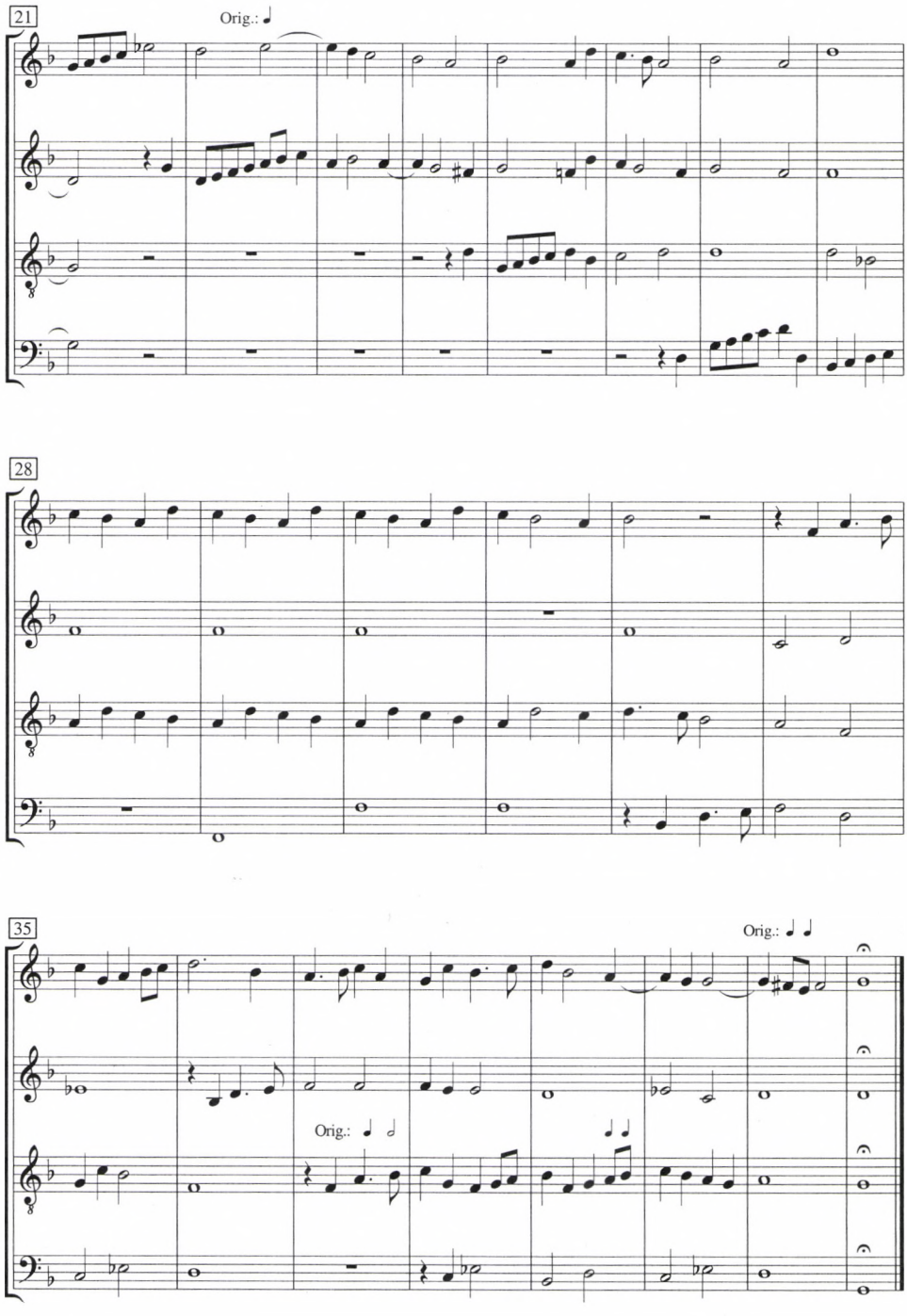


40 Kottáját (számos hibával) és teljes szövegét közli Hajek: i. m. 10–12.

Folio c^v-d^r

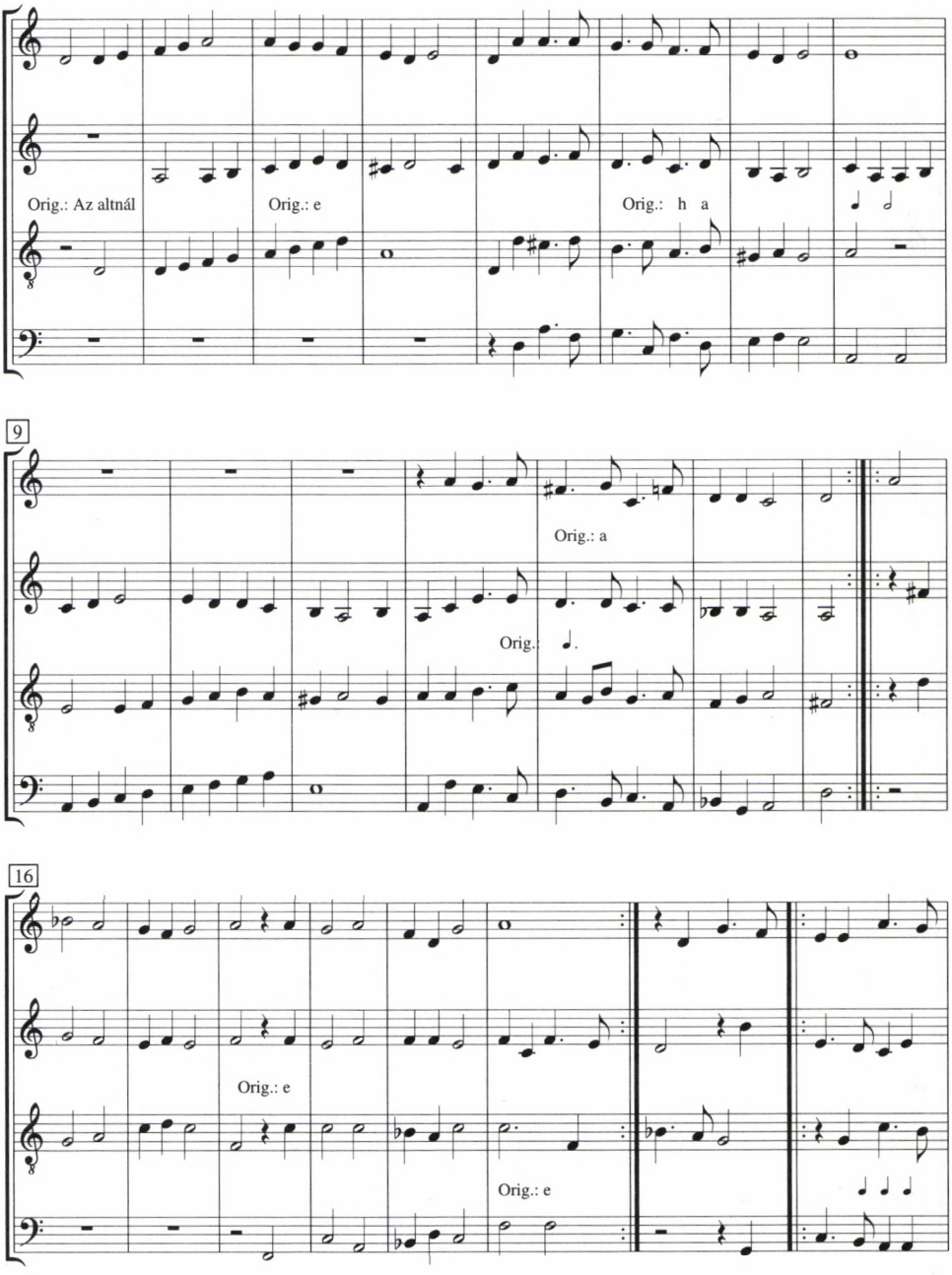
9. Fuga / NB;

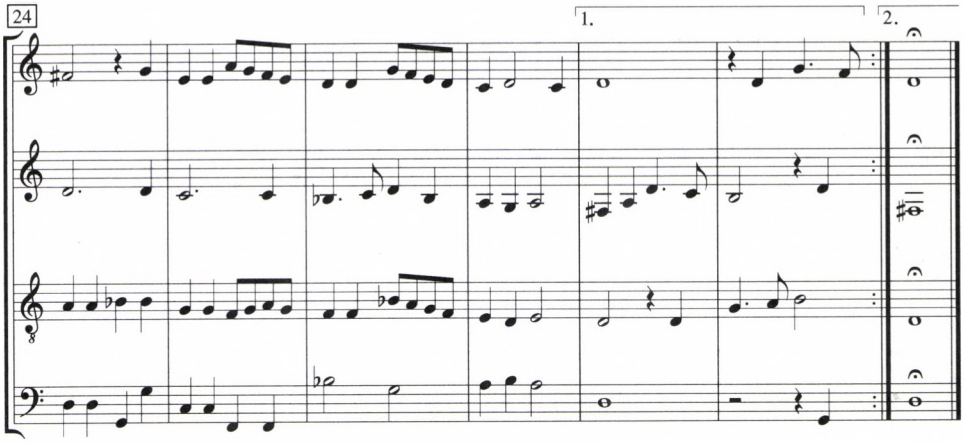



21
Orig.:
28
35
Orig.:
Orig.:

Folio d^{v}-e^{r}

10. *Nun fanget An/ ein gutes Liede-/lein zusingen*. A négyszólamú német dal, Hans Leo Haßler *Neüe Teütsche gesang* című kiadványából (1596) az első darab intavolációja.[41]

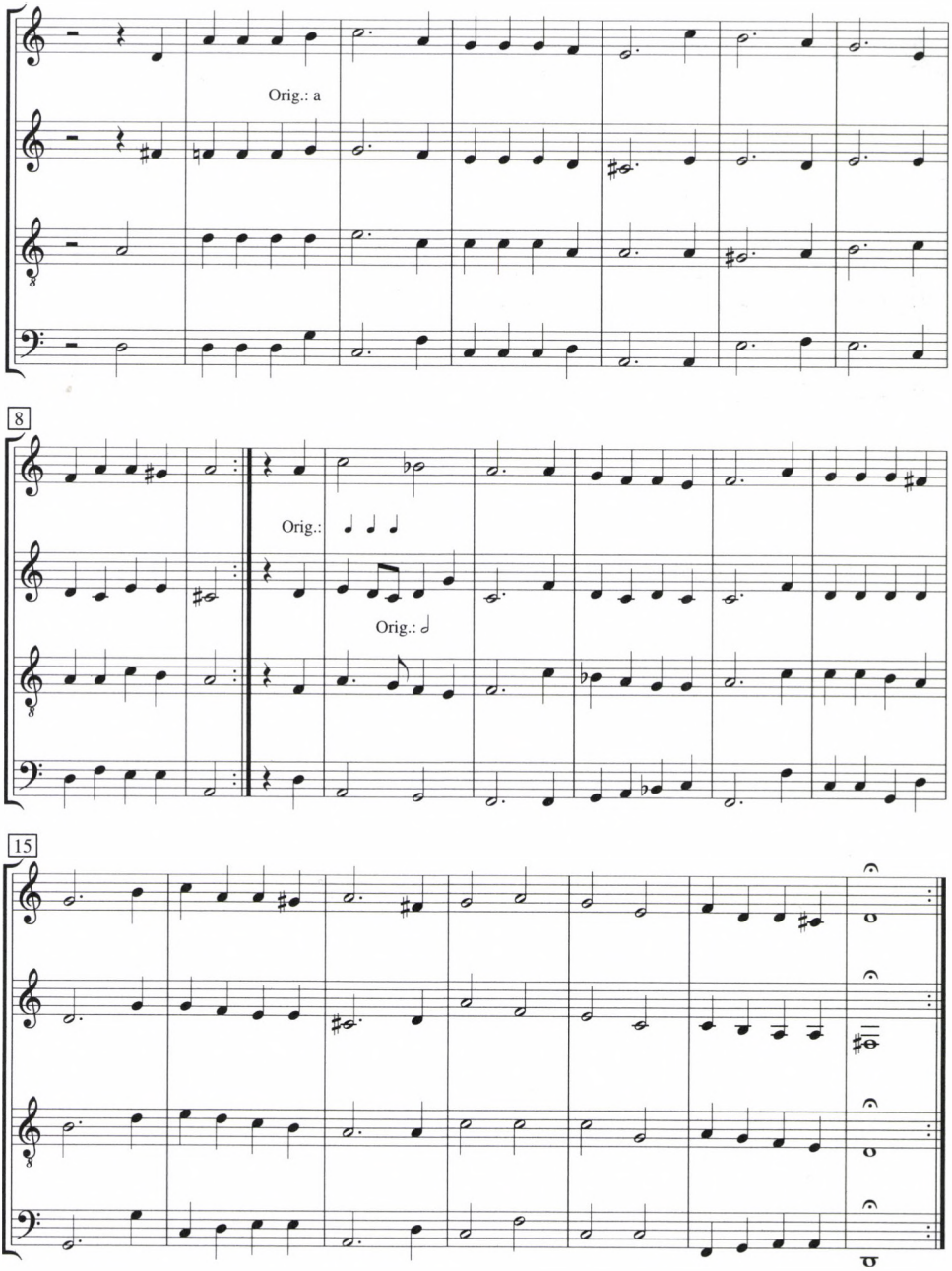




41 Hans Leo Haßler: *Neüe Teütsche gesang, nach art der Welschen Madrigalen vn*[d] *Canzonetten mit 4. 5. 6. vnnd 8 Stimmen*. Nürnberg: 1596. nr. 1. Nun fanget an ein guts Liedlein zu singen. Modern közreadása: *Canzonen von 1590. und neue Teutsche Gesang von 1596*. Leipzig: 1904. (Denkmäler der Tonkunst in Bayern. V/2.)

Folio e^{v}-f^{r}

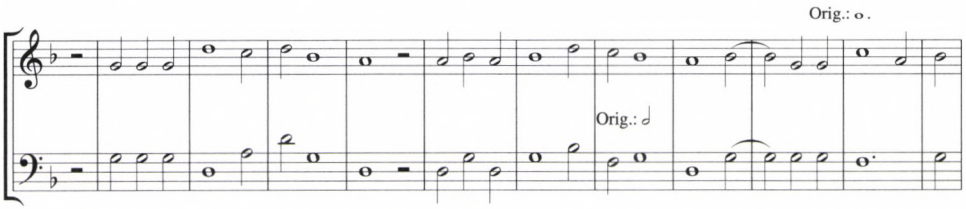
11. *Valen/tinus;* alatta szöveg *Valentin* achrostichonnal. Kezdete: *Viel vngemach und leidt* ...[42]



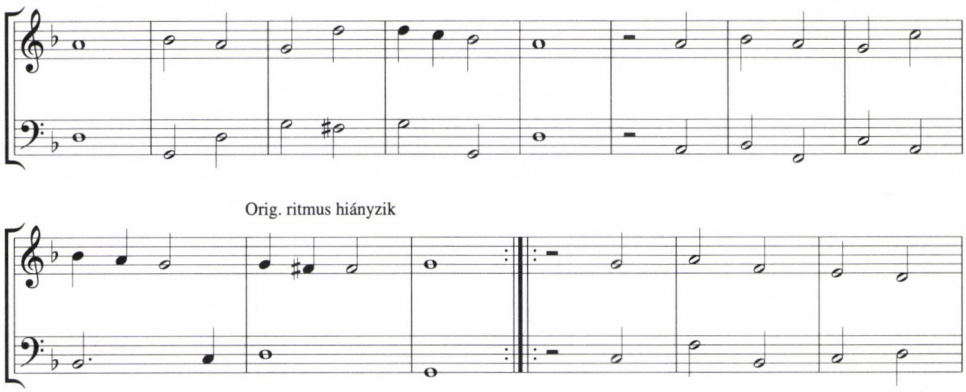
42 Kottáját (számos hibával) és teljes szövegét közli Hajek: i. m. 8–10.

Folio f^{v}

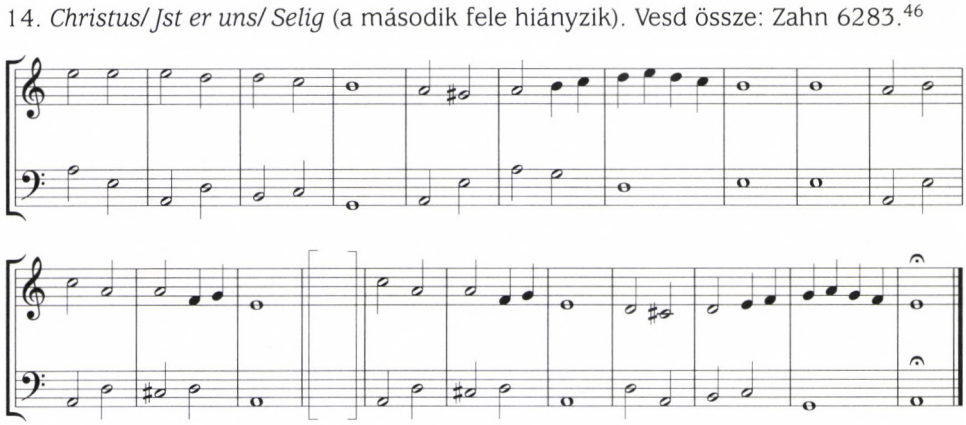
12. *Kompt her /zu mir* [spricht Gottes Sohn] (a második fele hiányzik). Vesd össze: Zahn nr. 2496a.[43] A *Lőcsei tabulatúrá*ban *(Pestrý zborník)* szerepel a *Kompt her Zu mir Spricht Gottes Sohn* hasonló, de nem teljesen egyező dallammal és basszussal.[44]



13. *Ach gott/ Vom him/mel* [siehe darin] (a második fele hiányzik). Zahn nr. 4431. A dallam szerepel Tranoscius *Cithara sanctorum* című kiadványában (Lőcse 1636), *Ach Bože pohled'* szövegkezdettel.[45]



14. *Christus/ Jst er uns/ Selig* (a második fele hiányzik). Vesd össze: Zahn 6283.[46]



43 Johannes Zahn: *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder.* Gütersloh: 1889–1893

44 Burlas–Fišer–Hořejš: i. m. 374–375. 64. sz. Az ének magyarul is ismert *„Jertek hozzám Krisztus mondja"*, illetve *„Szólit minket Krisztus Urunk"* szövegkezdettel. Vesd össze: Papp Géza: *A XVII. század énekelt dallamai.* Budapest: 1970. 198. sz.

45 Burlas–Fišer–Hořejš: i. m. 239. 89. sz.

46 A *Patris sapientia, veritas divina* változata. Vesd össze: Csomasz Tóth Kálmán: *A XVI. század magyar dallamai.* Budapest: 1958, 262–263. Nr. 61.

A tabulatúrát a papír révén, továbbá a darabok stílusa és konkordanciái alapján, valamint – nem utolsó sorban – az íráskép nyomán, a 17. század elejére keltezhetjük. A gyűjtemény ismeretlen összeállítója kétségkívül német ajkú személy volt. Ennél több róla, illetve a forrásról nem derül ki. Habár a papír osztrák eredetűnek tartható, ez nem zárja ki a kézirat magyarországi származásának lehetőségét, hiszen ide folyamatosan importáltak papírt, s a kézirat vízjele Magyarországon is dokumentálható. Így tehát a magyarországi (erdélyi?) keletkezés lehetőségét éppúgy számba kell vennünk, mint a külföldiét. A német koráldallamok a lokalizálásban és a kérdés eldöntésében nem segítenek, hiszen a német protestánsok ezeket mindenfelé énekelték, és a magyarországi anyagban is felbukkannak. Az eredetmeghatározást illetően figyelemre méltó azonban, hogy a 4. számú *Chorea Alia* megmaradt része megegyezik a Prágában őrzött Nicolaus Schmall-féle tabulatúrából (1613) ismert *Sübenbürger Tantz* elejével. Ez alapján talán elképzelhető lenne, hogy a kézirat Erdélyben készült, vagy legalább is abban a tágabb közép-európai kultúrkörben, amelyhez Erdély is tartozott. Mint látható a 2. számú darab *(Chorea)* rokon variánsa egy danzigi lanttabulatúrában bukkan fel, míg a 7. számúé *(Chorea)* egy korábban Königsbergben őrzött lanttabulatúrában. Ezek a konkordanciák ugyancsak kelet-közép-európai eredetet sugallnak. Ennél pontosabb lokalizálásra azonban pillanatnyilag nincs lehetőség.

A brassói kéziratban számos hibás ritmusjel található, ami miatt egy-két helyen (főleg a gyorsabb ritmusértékeknél) a pontos ritmus kérdéses. Emellett néhány esetben az oktávfekvést jelző vonalak is hiányoznak, vagy pedig ellenkezőleg, feleslegesek. A kézirat – legalább részben – bizonyosan egy másik orgonatabulatúra másolata. Erre mutatnak a Haßler-darab jellegzetes hibái. Ebben ugyanis négy helyen (18. ütem discant, alt és tenor, valamint 24. ütem discant) az eredeti kórusmű negyed szünetei helyett *f*-et találunk. A másoló nyilvánvalóan félreolvasta a szünetjelet, amely hanyagabb írás esetén valóban könnyen összetéveszthető az *f*-el. További másolási hiba lehet az *e* és *c* hangok felcserélése (*e* helyett *c:* 6. ütem basszus, 13. ütem discant; *c* helyett *e*: 18. ütem tenor) valamint a 13. ütemben az eredeti *d* helyett szereplő *a*. Még egy hiba tanúsítja, hogy a brassói kézirat e darabja bizonyosan másolat: az első ütemben a tenor kezdőhangja egy sorral feljebb, az altnál található. Sűrűn és gondatlanul írt orgonatabulatúránál előfordulhat, hogy a sorok vonala nem egyértelmű és a hangok hovatartozása nem világos azonnal. Feltehetően ilyen lehetett a brassói tabulatúra forrása is, s a másoló ezért tévedett a *d* hovatartozásában. Természetesen lehetséges, hogy a hibák nem a közvetlen forrásából erednek, vagyis azok nem a brassói tabulatúra – zeneileg nyilvánvalóan nem túl képzett – leírójának rovására írhatók, hanem már a megelőző másolás(ok) során történtek.

7.

Az erdélyi Beszterce város 1662–1665. évekre szóló hagyatéki jegyzőkönyvének *(Teilungsprotocoll)* kötésében volt – illetve részben még ma is megtalálható – egy levél, amelyet a medgyesi orgonista Michael Henn (?)[47] küldött az akkori besztercei orgonistának Paul Schubartnak (?–1678).[48] A medgyesi muzsikus levelének közép-

ső részét a kötés sajnos eltakarja, így csak részben olvasható, és emiatt tartalma nem teljesen világos. Henn több témát érint. Tárgyalja egy billentyűs hangszer, alighanem portatív vagy ládaorgona hat regiszterét, azok jelzéseit és használatukat.[49] Az írás talán a Henn által Besztercére küldött hangszer kísérőleveleként szolgált.[50] A levélben szó esik Schubartnak egy bizonyos Johannes Wolffot illető kéréséről is, továbbá egy spinét elküldéséről. Végezetül a záró üdvözlő sorok körül szabadon maradt helyre a medgyesi muzsikus orgonatabulatúrával lejegyzett egy darabot, mint megjegyezte, hogy Schubart kipróbálhassa a *rosszul hangzó csöveket (kotta a 90-91. oldalon).*

A courante karakterű tétel valamilyen többszólamú mű intavolációjának tűnik. A darab eredetileg alighanem ötszólamú lehetett, amelyből Henn azonban csak az egymást imitáló két szopránt, valamint a basszust írta le, míg az alighanem harmonikus töltőszólamként szolgáló altot és tenort elhagyta.

A levél keltezése nem pontos, csak annyi olvasható, hogy az *april* [?] *den 12 Tag dieß iar* vagyis *ez év április* (?) *12*-én íródott Medgyesen. Ugyanakkor közvetett adatok révén keletkezése 1665-re tehető. Hans Peter Türk közlése nyomán ugyanis tudjuk, hogy 1663. december 25-én az akkori besztercei orgonista, Andreas Veckenstadig kérte, hogy a tanács bocsássa el, ami hamarosan meg is történhetett, hiszen 1664. szeptember 13-án már *Paul orgonista* (vagyis nyilvánvalóan a levél címzettje, Paul Schubart) kapott féléves szolgálatért járó fizetést.[51] Ebből kiszámítható, hogy 1664. március 13-án már Schubart látta el az orgonista feladatát. Megbízására 1663 legvége és 1664 márciusa között kerülhetett sor. A levél tartalmaz egy utalást, amely segít a keltezés kérdését tovább tisztázni. A záró sorokban ugyanis Henn arra kérte Schubartot, üdvözölje az egykori (szent)györgyi orgonistát. Ez az egykori (szent)györgyi orgonista Gabriel Reilichhel azonosítható, aki – mint Bárdos Kornél kutatásai nyomán tudjuk – 1662 őszétől egészen 1665 tavaszáig Pozsonyszentgyör-

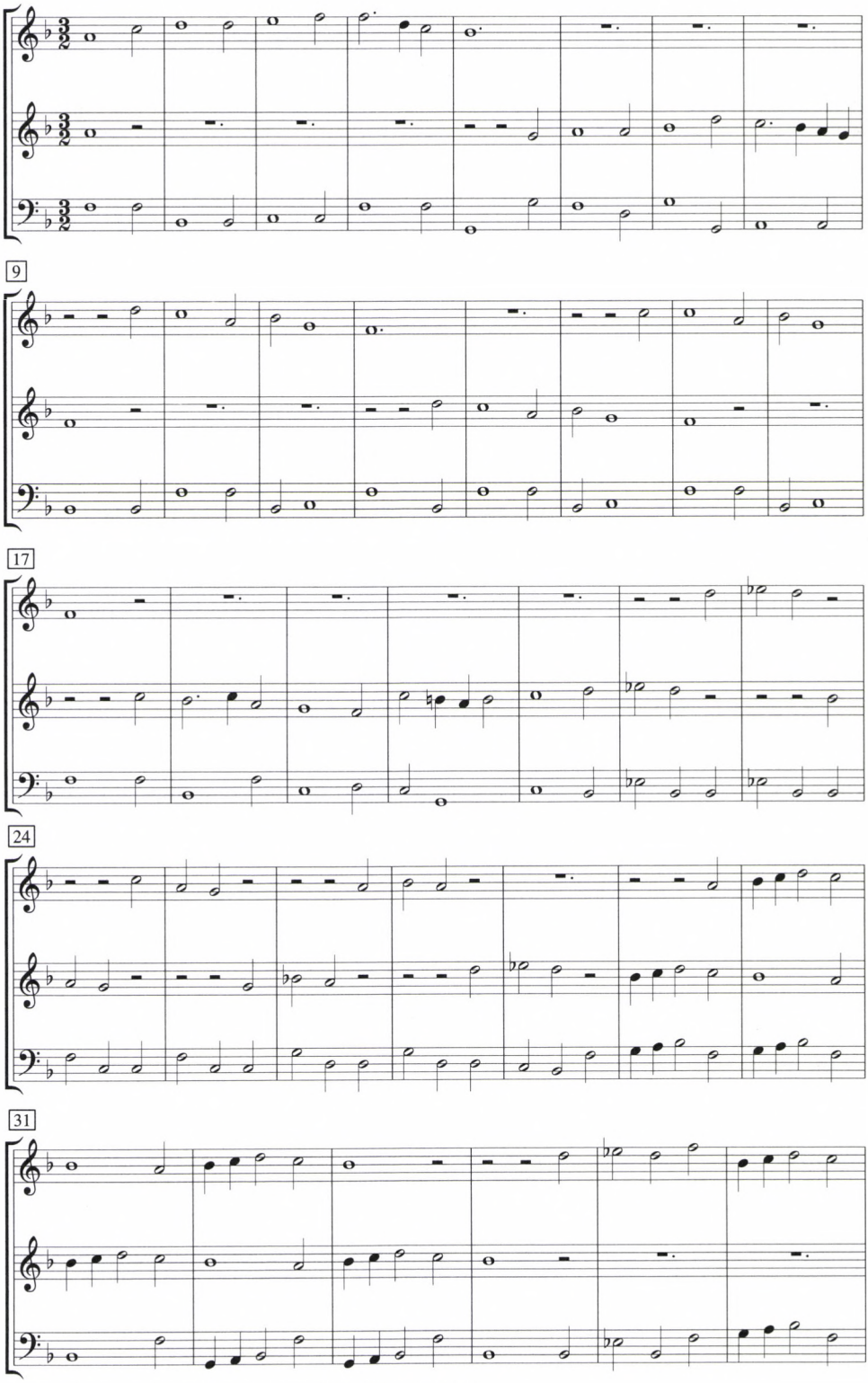
47 Az általam ismert irodalom nem szolgáltat róla semmiféle adatot. Tevékenységét illetően további kutatás szükséges.

48 Arhivele Statului Cluj, fond 44. Bistriţa, Teilunsgbücher IIId. nr. 11. (olim. 12.) *Teilungsprotocoll* 1662–1665.; A levél egyik fele a kötet elejének szennylapjaként szolgált, a közepéből mintegy 3 centiméternyit a gerinc takar, s a másik fele a kötet végén a hátsó szennylap. Az első rész az eredeti kötetből 1994 májusában hiányzott, elveszett, vagy esetleg a kötetből kiszakadva elkeveredett a levéltári anyagban. A levél első felét az Országos Levéltárban (OL) lévő mikrofilm alapján ismerem (OL mf. 210. doboz).

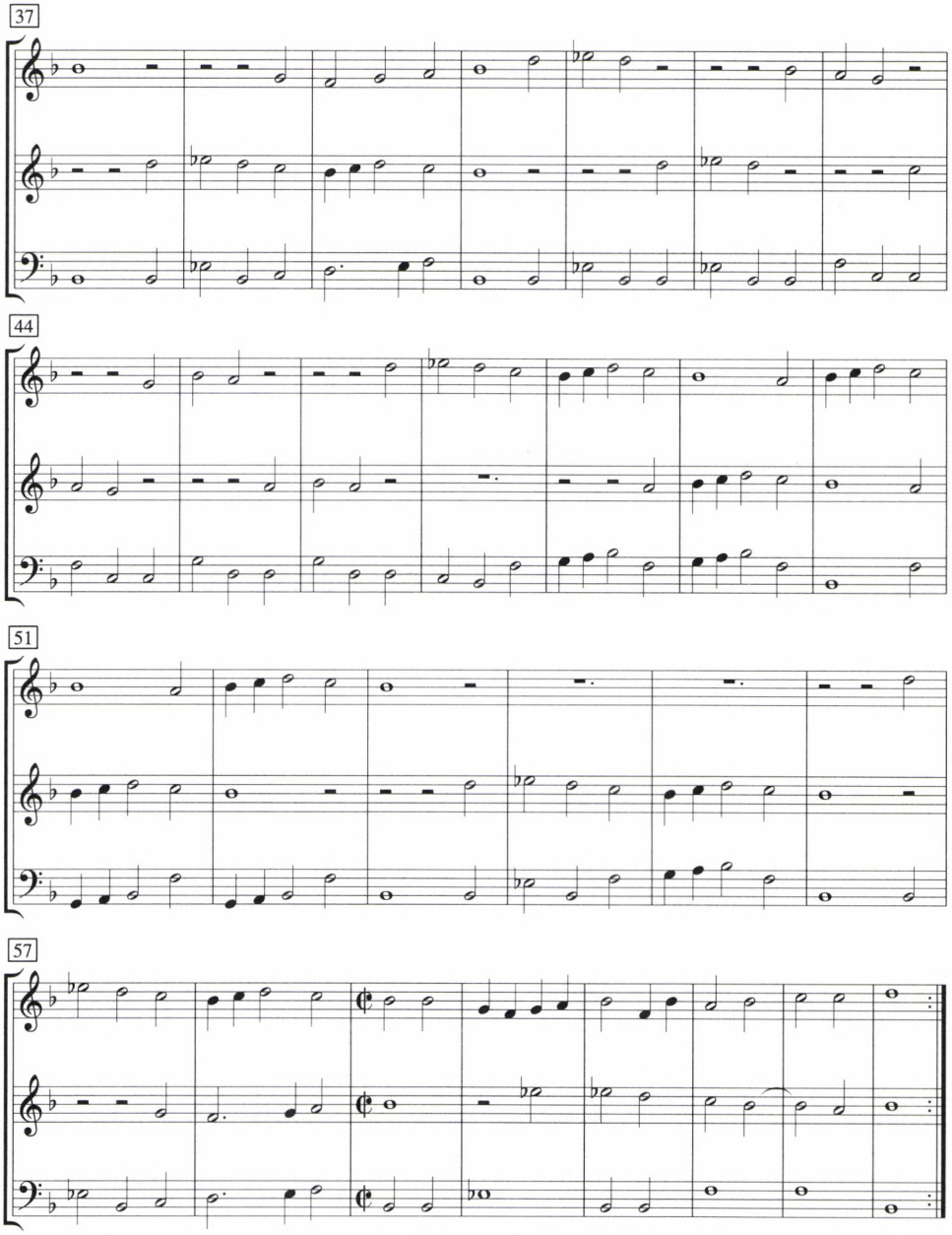
49 Gát Eszter szóbeli közlése szerint hat regiszter a pozitív orgonák tipikus jellemvonása, és a levélben említett hangszer talán egy orgona–spinét kombináció lehetett, amely a korban délnémet területen viszonylag elterjedt volt. Gát Eszter szíves segítségét ezúton is köszönöm.

50 Tulajdonképpen elképzelhető lenne, hogy Henn a beszercei orgonáról írt, amelyet korábbról ismerhetett, de egy ilyen feltételezésnek ellentmond egyrészt, hogy Schubart a levél írásakor 1665-ben már vagy egy éve ellátta az orgonista feladatát, vagyis aligha volt már szüksége tájékoztatásra, másrészt viszont az év nélküli levél korábbra, 1664-re keltezésének ellentmond, hogy az abban említett Reilich tudomásunk szerint csak 1665 tavaszán érkezett Besztercére. Minderről lásd alább.

51 „*NB. die 13. septembris dem h. Paulo organisten das salariu*[m] *vo*[n] *halben Jahr gegeben fl. 15.*" Arhivele Statului Cluj, fond 44. Bistriţa, Beszterce város számadáskönyvei IVa. nr. 33. 275. (OL mf. 299. doboz); Hans Peter Türk (közr.:) *Gabriel Reilich Geistlich Musikalischer Blum- und Rosen-Wald.* Bukarest: 1984. 22. 31. jegyzet (téves október 23-i dátummal).



Zenedarab Michael Henn Paul Schubartnak küldött leveléből



gyön (Sankt-Georgen, ma Jur pri Bratislave) szolgált, s azután mint exuláns Besztercén keresett menedéket.[52] Azt, hogy Reilich valóban közelebbről ismerte a levél címzettjét, Paul Schubartot, bizonyítja egy későbbi adat: Schubart megtalálható (mint besztercei *Teilherr,* tehát hagyatékosztó) Reilich 1677-ben Nagyszebenben

52 Vesd össze: Bárdos (közr.): *Magyarország zenetörténete*... i. m. 74.; Bárdos: *Sopron*... i. m. 84.

megjelent *Geistlich Musikalischer Blum- und Rosen-Wald* című kottakiadványában azon szebeniek és beszterceiek sorában, akinek művét ajánlotta.[53]

Az 1664-es számadás kivételével más besztercei dokumentum nem nevezi Schubartot orgonistának. Az adójegyzékben rendszeresen csak *H*[err] *Paulus Schubart*ként találjuk. Eközben párhuzamosan vannak adatok orgonistákra is. Az adójegyzék *Herr* megjelölése a városon belüli magasabb társadalmi rangját tanúsítja, hiszen az egyszerű polgárok mindössze csak névvel szerepelnek.[54] Egy valószínűleg 1662. augusztus–szeptemberben keletkezett, a beszterceiek által a törököknek fizetendő adóról szóló feljegyzésben Schubart a városi *Centumvir*ek (vagyis tanácstagok) sorában található, 5 császári aranyra rúgó összeggel.[55] Andreas Schwartz városi trombitáslegény 1672. május 14-én kelt hagyatékjegyzéke szerint pedig Schubart akkoriban a város írnoka volt,[56] s ezt a foglalkozást említi a saját hagyatékáról szóló 1679. január 26-án kelt feljegyzés is.[57] Ezek nyomán arra gondolhatunk, hogy 1664–65-ben csak átmenetileg látta el az orgonista tisztét.

Úgy tűnik, Reilich 1665-ös besztercei tartózkodása alatt nem volt formálisan orgonista. Ezt sejteti az az 1665. augusztus 24-i besztercei számadás, amely a távozására vonatkozik. Ez ugyanis nem említi, hogy a várost orgonistaként szolgálta volna.[58] A megfogalmazás alapján inkább arra következtethetünk, hogy Reilich odamenekült idegenként a várossal laza kapcsolatban állt, s esetleg valamilyen művét ajánlotta a tanácsnak, avagy kisegített orgonistaként.

8.

Gabriel Reilich, kevesebb mint fél évvel Nagyszebenbe érkezése után, 1665 karácsonyán megjelentetett ott egy kiadványt *Ein Neu-Musicalisches Wercklein* címmel. Ebben a *Cantus primo & secundo* szólam között megtalálhatók a basszus szólam hangjai, orgonatabulatúrában.[59] Hasonló bejegyzés felbukkan a Kájoni által a *Sacri Concentus*hoz alapul vett Viadana kiadvány egyetlen, napjainkig fentmaradt szólam-

53 Türk: i. m. 132.

54 Arhivele Statului Cluj, fond 44 Bistriţa, Beszterce város számadáskönyvei IVa. nr. 48–49, 58. és passim (OL mf. 287., 288. doboz): *„Taller Anschlag auff der H. Senatore*[n] *zur Türckischen Schätzung* [...] *Centumviror*[um] *contributio* [...] *h. Paulus Schubart Th. Jmp. 5."*

55 Arhivele Statului Cluj, fond 44 Bistriţa, Missiles Nr. 15820. (Olim 1660/67.) 35.

56 Besztercei hagyatéki jegyzőkönyv (1671–1678), magántulajdonban, fol. 50r: *„Scriba Paulo Schubarth"*. Érdemes megemlíteni, hogy az irat egy *„Discant geige"* mellett régi trombita szólamokat is említ *„Etlich alte Trombeter partes"* amit 1 forintért eladtak.

57 Arhivele Statului Cluj, fond 44 Bistriţa, Teilunsgbücher IIId. nr. 11. 1679–1689. (OL mf. 314. doboz) fol. 1r: *„Wollbedienter gewesener h. Scriba Vnserer Königlichen Stadt Nösen"*. A hagyaték részben Nagyszebenbe került, Schubart nőtestvéréhez.

58 *„hat der Ehrbare Pursch Gabriel der Edlen vndt Schöner Musick kunst componista vndt Organista von Einem E*[hren]*w*[ürdigen] *R*[at] *valedicieret als er kegn herrmanstadt beruffen warndt welchem vor seyn fleiß undt dienst welches er die zeitt über als er hier gewesen zum Liebnüs geben v*[er]*ehret fl. 12."* Arhivele Statului Cluj, fond 44 Bistriţa, Beszterce város számadáskönyvei IVa. nr. 33. 296. old. (OL mf. 299. doboz); Türk: i. m. 12.

59 Türk: i. m. 303. (Arhivele Statului Sibiu, Mss. varia I. 37–49. nyomán) Türk azonban tévesen lanttabulatúrának vélte ezt. Lásd uo. 44.

könyvében, a *basso per l'organo* szólamban. Több darabnál szerepelnek a hangok tabulatúrába átírva a kottasorok felett.[60]

Miközben a Tudományos Akadémia díszes kézirata itáliai eredetű, és az ott őrzött tabulatúrás töredékének provenienciája éppúgy kérdéses, mint a brassói kéziraté, viszont a többi forrás kétségtelenül a magyarországi zenejátékhoz kapcsolódik. Ezek a bevezetésben felsorolt emlékekkel együtt kétségtelenné teszik: a hazai 16–17. századi billentyűs muzsikusok és egyes műkedvelők számára az úgynevezett Ammerbach-féle új német orgonatabulatúra ismerete és használata a mindennapi zenegyakorlat része volt. A most tárgyalt források az eddig ismertekkel együtt azt bizonyítják, hogy ez a notáció nálunk lényegesen elterjedtebb lehetett, mint azt eddig feltételezni mertük. Az alapjában egyszerű orgonatabulatúra általános használatának még bővebb körét jelzik a *Vietoris kódex* clarino-darabjai, amelyeket ugyancsak ezzel az írásmóddal jegyeztek le. E szerint tehát nem csak billentyűsök, hanem a trombitások némelyike is ismerte ezt a notációt,[61] és ez azt sejteti, hogy az Ammerbach-féle orgonatabulatúra valamiféle univerzális notációként szolgálhatott.[62]

A cikkben tárgyalt erdélyi tabulatúrás feljegyzések révén a magyarországi billentyűs zenéről alkotott képünk kiegyensúlyozottabbá válik. A régóta ismert felvidéki források mellett már Erdélyből sem csak a ferences rendi szerzetes Kájoni gyűjteményeire és Croner külföldön másolt tabulatúrájára hivatkozhatunk, hanem további orgonatabulatúrákra is. Ezek közül a medgyesi orgonista levelének külön is kiemelendő zenetörténeti hozadéka, hogy közvetve jelzi, mennyire általános és mindennapos lehetett a városi orgonisták körében az orgonatabulatúra ismerete és használata. Emellett e levél révén dokumentálhatunk egy jelenséget, amit eddig csak külföldről ismertünk: muzsikusok alkalomadtán levélben is küldtek egymásnak zeneműveket.[63]

60 Lodovico Viadana: *Concerti ecclesiastici.* Frankfurt a. M.: 1626. Csíkszereda, Múzeum (Muzeul Judeţean Hargita), nr. 6290; Papp Ágnes: i. m. 43. Köszöm Papp Ágnesnek, hogy a Viadana szólamban lévő tabulatúrákra felhívta a figyelmemet, valamint, hogy rendelkezésemre bocsátotta az idevonatkozó feljegyzéseit.

61 Ferenczi–Hulková: i. m. 207–229. Azt, hogy a feljegyzés valóban trombitások és nem az orgonista számára szolgált jelzi, hogy a clarino-szólamok szembenlévő oldalakon, megosztottan találhatók: az első clarinó a bal oldalt, a másodiké a jobb oldalt foglalja el. Egy ilyen felosztásnak viszont csakis akkor van értelme, ha két külön személy játszik. Lásd a facsimile oldalakat Ferenczi–Hulková: i. m. 73–74.

62 Lásd még az Ugróci gyűjtemény 225. darabja fölé utólag odaírt abc-s hangneveket, amelyek az orgonatabulatúrákban használt jelekkel rokon vonásokat mutatnak. Emanuel Muntág (közr.) *Uhrovská zbierka Piesní a tancov z rokzu 1730.* (fakszimile kiadás) Martin: 1974. Nr. 225.

63 Lehet, hogy ilyen darab-küldésre utalnak a Kájoni kódex bejegyzései, amelyek szerint azokat a lejegyzők más zenészektől kapták: *„Habeo a Sebastiano Wildenero"* írta Orazio Tarditi *La Romanája* alá Seregély, míg a *Lepus intra sata quiescit* szövegkezdetű darabhoz – ami a kódexben megtalálható kottával és tabulatúrával lejegyezve is – Kájoni Michael Drescher segesvári orgonista révén jutott 1664-ben: *„Habeo a Mich: Dreschero Org. Seges. 1664. 13. Feb."* Lásd Diamandi–Papp: i. m. 55., 191., 375.

Függelék

Michael Henn medgyesi orgonista levele Paul Schubart besztercei orgonistának, 1664. április 12.

[Címzés:]
Dem Ehrenvesten Kunstrey-
cher V[nd] *Wohlgeachten Herrn Paulo Schubart*
itziger Zeit wohlverordnet[e]n
Organista in der Königlich[en] *Stadt*
Nösen meinem in Sonderheit gr[oßer und ?]
günstig[en] *freundt, all da behänd*[i]*gen*

[A levél kezdete fölött:]
ich der Herr das ist mein Natur

Gruß vndt dienst, Neben treyhertziger winschung vom Gott dem All[mächti]gen, beyde leibes vndt der Seelen wohlfarth, wie auch meine guttwillige dienst ieder zeit bester.

Ehrenvester v[nd] hochgeehrter H[err] *Bruder, ich hab mit dießer gelegenheit nich*[t] *wollen Vnterlaßen, dem H*[errn] *etliche wordt zu schreiben, wegen deß H*[erres] *sein Jnst*[rument] *welches ich auff das beste wie, ich hab kennen zu wegen bringen* [.] *daß selbe werfertiget, in 6 regest[ern] die selben register werden zukennen sein an dießen strichlen oder Puncten, als sie zu sehen sein, der erste Zug mit solchen strichlen*

Fordítás

A szilárd becsületű, gazdag művészetű, sok figyelemre méltatott Paul Schubartnak, a mostani időben Beszterce királyi városnak rendelt orgonistának, különösen kedvező barátomnak adassék ott helyben.

[A levél kezdete fölött:]
az urat ez az én természetem

Üdvözlet és szolgálat; kívánom a mindenható Istentől a test és lélek jólétét, s emellett jó szándékú szolgálatomat, hűszívűen mindenkor a legjobbakat.

Szilárd becsületű és nagyrabecsült urambátyám, nem akartam ezt az alkalmat kihagyni, hogy az úr hangszere miatt, amelyet én a legjobban ismerek, néhány szót írjak, és útjára bocsájtsak. Ez hat regiszterrel készült. E regiszterek, mint látható, ezen vonások és pontok révén lesznek felismerhetők: az első [regiszter]*húzó, egy ilyen jellel* T *a két instrumentumot* [manuált] *jelenti. A második* [regiszter]*húzó ilyen jellel* ŦŦ *a triplát jelenti. A harmadik* [regiszter]*húzó egy ilyen ponttal* ŦŦ *egy instrumentum*

bedeutet die zwey Jnstrum[ente]. *Der ander Zug mit solchen strichen* *bedeutet daß trip*[lum] *der dritte Zug mit solchem Punct* *ist ein Jnst*[rument] *nur allein, der Vierte Zug, mit solchem Signo* *bedeut d*[a]*z eine Jnst*[rument] *mit dem Octaf. der fünffte Zug, ist daß ander Jns[trument] mit dem octaf* [beszúrva: auch also Verzeichnet] *der Sechste Zug, ist d*[a]*z Octaf: nur allein. also sein die Zug neben einander dieße* *dießes wolle der H*[err] *sehr in acht nehmen,*[.] *wie Jnstament die Zug sollen gezogen werd*[en], *es wierdt sich wohl selbst nach dem Ziehen weisen, ich hab große müh gehabt, von wegen, weil daß Jns[trument] in der* < ... >

[ge]*nomen oder gelaßen beorden, der h*[err] < ... >

Signum eines *vnd sonderlich welches der H*[err] *zum ersten nur allein hatt gestimbt gehabt, so kanß der H*[err] *ohne mihe rein stim*[m]*en*[.] *Jenen* [?] *zum letzten. der H*[err] *zwinge kein regest nicht, sondern lase sie frisch ein schlage*[n] *so werden sie auch bestendig dienen. Waß deß H*[errn] *sein begehen ist, an D*[o]*m*[i]*n*[um] *Joh*[annes] *Wolff: ist dem also, niemandt kan*[n] *wisen wo er Zufinden sey. Sonsten wehre ich unv*[er]*droßen gewesen. hie nicht sey der H*[err] *Göettlicher Protection empfohlen*[.] *gegeb*[en] *in april* [?] *den 12 Tag dieß iar auß Medwisch.*

NB. der Herr nehme dießes in acht, v[nd] *drucke das Clavier, ven*[n] *der H*[err] *ein Regest zihen will, alzeit von sich in oder kegen d*[a]*z* [egy szó elpacázva: Instrument ?] *vnd sehe alzeit zum ersten auff die rechte handt auff das Signu*[m], *also ruck der H*[err] *die Linke hand heimlich nach, v*[nd] *merke, ob sie beyder seiten einschnapen, sonsten verlier bis der h*[err] *balt: der H*[err] *las mich es wißen, wie es dem H*[errn] *gebraucht wird.*

[manuál] *egyedül. A negyedik* [regiszter]*húzó egy ilyen signummal* *egy instrumentumot* [manuált] *jelent az oktávval együtt. Az ötödik* [regiszter]*húzó a második instrumentum* [manuál] *az oktávval. A hatodik* [regiszter]*húzó jegyzi az oktávot egyedül. A regiszterek együtt tehát ezek:* *Venné az úr igen figyelemébe, azt hogy mennyire egy pillanatban kell a regiszstereket meghúzni, alighanem magától tudja majd a húzás után. Nekem nagy fáradtságomba került, mivel a hangszer a* < ... >

fogja avagy hagyja az úr < ... >

jele egy *és különösen amelyiket az úr először és egyedül hangolt, így az úr minden fáradtság nélkül tisztára hangolhatja, s azt utoljára. Semelyik regisztert ne erőltesse az úr, hanem hagyja frissen becsapódni, így tartósan szolgálnak majd. Ami az úr Johannes Wolf úrhoz intézett kívánságát illeti, senki sem tudja, hogy ő hol található. Más esetben serénykednék. Itt nincs az úr Isteni protekciónak ajánlva. április* [?] *12. napján ez évben Medgyesen*

NB. Vegye mindezt figyelembe az úr és nyomkodja a klavírt. Amikor az úr egy regisztert akar húzni, mindig magához vagyis [a hangszer] *ellenébe* [húzza] *és először mindig figyeljen a jobb kéznél a jelre, s a bal kéz suttomban nyomuljon utána, és figyeljen, hogy vajon mindkettő becsapódott-e, mert különben hamarosan veszít az úr. Tudassa velem az úr, miként válik mindez az úr hasznára.*

Deß [Herrn] *trewhertzige*[en] *ieder Zeit*
Mich[ael] *Henn: Org*[anista] *Med*[wischensis]

[Oldalt:]
NB: Jch hab daß Jnstr[ument] einem d < ... > *welcher Vntersenden*
das selbe zu v[er]sorgen, < ... ... > *it eingedinget den*[n]
ich vermeinte, der H[err] *wi*[ll ?] < ... > *n vb*[er] *ein kom*[m]*en*

[A túloldalon:]
Der H[err] *Salut*[iere] *den W*[eisen] *H*[errn]
tren [?] *Georg*[en] *gewesnen Org*[anist].
ich bedanke mich der wied[er]
besuchung: allein ich will mich bemihen daß Spineth
auß zu vertigen [?]
[A szöveg körül orgonatabulatúra, ennek végén:]
Amen[,] *das ist*[:] *werde war*
Probatio calami absonant[is]"

Az [úrnak] *mindenkor hűszívű* [barátja / szolgája]
Michael Henn medgyesi orgonista

[Oldalt:]
NB: A hangszert egy < ... > *elküldeni, arról gondoskodni,* < ... >
megalkudtam
mert úgy gondoltam, hogy az úr meg akar [?] < ... > *egyezni.*

[A túloldalon:]
Az úr üdvözölje a bölcs urat, a hű volt [szent]*györgyi Orgonistát.*
Köszönöm az újralátogatást. Magam akarok a spinét kiadásán fáradozni.
[A tabulatúrás darab végén:] *ámen, vagyis beteljesedett,*
a rosszhangzású írótoll bizonysága

BESZÁMOLÓ

Kárpáti János

ICTM-KONFERENCIA HIROSIMÁBAN

1999 augusztusában rendezték meg a *Nemzetközi Hagyományos Zenei Tanács* világkonferenciáját Hirosimában. A konferencia egy hétig tartott, színhelye a Hirosima körüli hegyekben lévő városi egyetem szép és korszerű épületegyüttese volt, ahol a szükségnek megfelelő méretű előadótermekben négy-öt szekció párhuzamosan tarthatta üléseit.

A Nemzetközi Hagyományos Zenei Tanács – elterjedt angol nevén *International Council for Traditional Music,* ICTM rövidítéssel – több mint fél évszázaddal ezelőtt alakult meg Londonban, első kongresszusát Baselban tartotta, és azóta évenként, majd kétévenként ülésezik. Elnevezése először International Folk Music Council – vagyis Nemzetközi Népzenei Tanács – volt, mert abban az időben minden szájhagyomány útján őrzött zenekultúrát „népzenének" tartottak. Minthogy a társaságban épp az etnomuzikológia legjelesebb képviselői tömörültek, az 1970-es években végbemenő szemléletváltozás eredményeképpen célszerű volt az elnevezést megváltoztatni: a népzene szó helyébe a „hagyományos zene" lépett, ugyanis számos nagy múltú – főképp ázsiai – zenekultúrában a magasabb társadalmi osztályok „műzenéje" is szájhagyomány útján őrződött meg. A „hagyományos zene" tehát pontosabb fogalmazás és tágabb gyűjtőfogalom, mint a „népzene", mert a törzsi kultúrák zenéje és az európai parasztság muzsikája éppúgy beletartozik, mint a vallási szertartások zenéje és a keleti uralkodói udvarok kultikus gyakorlata.

Magyarország kiemelkedő helyet és szerepet kapott a Nemzetközi Népzenei Tanács működésének első négy évtizedében. *Lajtha László* már a kezdetektől fogva tagja volt az elnökségnek, 1961-től 1967-ig pedig *Kodály Zoltán* volt a Tanács elnöke. Nyilvánvalóan ennek tulajdonítható, hogy 1964-ben a Magyar Tudományos Akadémia díszterme adhatott helyszínt a világkongresszusnak. De nemzetközi értékelésünk jó fokmérője, hogy Kodály halála után is szerepet játszhattunk a Tanács munkájában: *Rajeczky Benjamin* és *Sárosi Bálint* egymást váltva egy-egy évtizeden keresztül volt tagja az elnökségnek.

1997-ben a szlovákiai Nyitrán rendezték meg a nemzetközi tanácskozást, ami nekünk rendkívül előnyös volt, mert közelsége révén népzenekutatóink népes küldöttsége vehetett részt rajta – élén a magyar ICTM Bizottság elnökével, *Tari Lujzá*val. Kutatóink a magyar népzene- és néptánckutatás legújabb eredményeiről számoltak be, beleértve a finnugor- és cigánykutatások fejleményeit is. A legutóbbi, 1999. évi kongresszusra való kiutazás költségei sajnos olyan hatalmasak voltak, hogy Magyarországról csak egymagam utazhattam ki, a Nemzeti Kulturális Alap és az OTKA támogatásával, valamint a japán rendezők szíves vendéglátását élvezve.

A hagyományos zenék kutatásában a klasszikus etnomuzikológiával párhuzamosan a néprajz, az antropológia és a szociológia is közreműködik. Területe azonban nemcsak azért rendkívül széles, mert több tudományág ötvöződik benne, hanem azért is, mert tárgya az egész emberiség zenéje – a Tűzföldtől Szibériáig és Alaszkától Új-Zélandig. Nem meglepő tehát, hogy a konferencia tematikája meglehetősen széles határok között mozgott, etnikai és módszertani tekintetben egyaránt. A Hagyományos Zenei Tanács tevékenysége már csak azért is igazán nemzetközi, mert fórumot nyújt mindazoknak a népi, illetve nemzeti kultúráknak, melyeket saját kutatói képviselnek, de azoknak a tudósoknak is, akik más népek illetve nemzetek zenekultúráját kutatják. Kísérletet sem tehetek arra, hogy most teljes képet adjak az előadások sokfelé ágazó tematikájáról. Az azonban elmondható, hogy a konferencia 280 résztvevőjének mintegy a fele tartott előadást a világ valamennyi földrészéből válogatott témákkal. Az egyes témák sokoldalú megközelítését mutatja, hogy például a thaiföldi zenének szentelt ülésen három előadás hangzott el egy Londonban és egy otthon élő thaiföldi, valamint egy Japánban élő amerikai kutató közreműködésével. Avagy: Kelet- és Dél-Afrika zenéjét egy dél-afrikai, egy amerikai és egy Amerikában élő ugandai zenetudós mutatta be.

A szájhagyomány útján őrzött zenekultúrák kutatása tulajdonképpen akkor született meg, amikor Edison találmánya, a fonográf a századforduló tájékától kezdve lehetővé tette a hang rögzítését. Nyilvánvaló, hogy a hangfelvétel azóta végbement óriási fejlődése további hatással volt a tudományágra, nemcsak a felvétel módjának megkönnyítésével és a hang visszaadásának tökéletesítésével, hanem a hanghoz társuló – attól tulajdonképpen elválaszthatatlan – látvány rögzítésével. Jobbnál jobb videofelvételeket is láthattak a konferencia résztvevői a különböző népek zenéléséről, táncairól, szertartásairól, mégpedig jó minőségű reprodukcióban, mivel a hirosimai egyetem valamennyi előadótermében több felfüggesztett monitor és kivetítő biztosította a képek zavartalan élvezetét.

A hangfelvétel egyébként nemcsak létfeltétele ennek a tudományágnak, hanem egyben kiteljesedésének, terjesztésének legfőbb eszköze. Míg az írásbeliséggel foglalkozó történeti zenekutatás kéziratok fakszimiléiben és sokirányú kottakiadásokban teszi közzé eredményeit, az etnomuzikológiát a hanglemezek, videokazetták és – az egyre jobban terjedő – videolemezek szolgálják a legjobban, azok juttatják el munkájának produktumait nemcsak a hasonló érdeklődésű tudósoknak, hanem a nagyközönségnek is. A hanglemezkiadás nagy utat tett meg Hornbostel 1929-es *Musik des Orients* – Kelet zenéje – című 78-as fordulatszámú lemezeinek megjelenése óta: a hatvanas évek elején indult az Alain Danielou vezette nagyszabású UNESCO-antológia, mely módszeresen mutatta be a különböző ázsiai és afrikai zenekultúrákat. A hirosimai konferencia egyik ülését most annak szentelték, hogy az érdekeltek elé tárták az új UNESCO-sorozatot, mely a *Világ tradicionális zenéje* címmel CD-n teszi közzé mind a korábbi lemezeket, mind pedig az azóta készült új felvételeket. Ez az új sorozat tulajdonképpen egy nagyszabású együttműködés kezdetét is jelenti, mert a már kész felvételeken túl folyamatosan publikálja a különböző országokban végzett új kutatások eredményeit.

A nagyobb érdeklődésre számot tartó témák plenáris ülések programjára kerültek. Az egyik ilyen ülésen a kelet-ázsiai kutatások összefoglaló képét rajzolta meg Tsuge Gen'ichi professzor Japánból, Tsao Penyeh professzor Hong Kongból és Lee Byong Won, a hawai egyetem professzora Dél-Koreát képviselve. Egy másik plenáris ülésen a Fülöp-szigetekről való José Maceda professzor a kelet- és délkelet-ázsiai udvari zenék struktúráinak nagyvonalú összehasonlítását mutatta be. Afrika zenéjének is szenteltek egy plenáris ülést, mégpedig a zene és a tánc oktatásának, a hagyomány továbbadásának rendkívül érdekes kérdését állítva az előtérbe.

Az ülések többsége azonban négy-öt párhuzamosan futó szekcióban zajlott, és a résztvevők érdeklődésük vagy szakosodásuk szerint választottak a nagyon gazdag kínálatból. Minthogy magam a japán sintó szertartásokhoz kapcsolódó *kagura* tipológiájáról tartottam referátumot, érthető módon azokon az üléseken vettem részt, melyeken a japán – és a vele összefüggő kínai–koreai – zene kérdései voltak napirenden. Közvetlenül az én előadásom után hangzott el Terence Alan Lancashire Japánban élő ausztráliai kutató előadása, aki *Rítus vagy szórakozás* címmel ugyancsak a kagura műfajáról beszélt. A két előadás igen szerencsés módon egészítette ki egymást, mert míg az ausztráliai kolléga a kagura-műfaj társadalmi funkciójának átalakulásáról – a szertartás színpadi előadássá válásáról – beszélt, én a zenei struktúrák elemzésére helyeztem a súlyt. Az ülésen még egy harmadik előadásra is sor került: egy fiatal japán kolléganő a vallásos eredetű népi ünnepek, a *macuri*k zenei gyakorlatát mutatta be.

Bár a Nemzetközi Hagyományos Zenei Tanács konferenciáin a világ csaknem valamennyi zenekultúrája terítékre kerül, a vendéglátó ország magától értődően előtérbe kerül. Nem csoda tehát, hogy a programbizottság a japán zene kérdéseinek viszonylag több ülést szentelt. Az egyik ilyen ülésen a japán nó-színházról volt szó, és az előadók igen meggyőzően mutatták be a hagyományozás különböző fajtáit: a szöveg és a hozzátartozó dallam feljegyzésének módját, a hangszerekhez kapcsolódó sajátos, emlékeztető jellegű hangjelzési formákat. Egy másik, kifejezetten japán témájú ülésen pedig az udvari zene, a gagaku állt az érdeklődés gyújtópontjában. Különösen érdekes volt például az az előadás, amely a gagaku nyugati kottaírással való publikálásának történetét mutatta be. A japán császári udvar zenészei szájhagyomány útján, apáról fiúra örökítve tanulják meg a repertoár darabjait, és csak emlékezetük frissítésére szolgáló – tabulatúra-típusú – hangjegyzéseket használnak. Az újabb korok egyes kiemelkedő udvari zenészei azonban, akik már mélyrehatóan megismerkedtek a nyugati zenekultúrával is, több vállalkozásban arra tettek kísérletet, hogy a gagaku repertoárját kottaírásban, partitúra formában is közzétegyék. Ezek a kiadások azonban nem belső használatra, hanem kizárólag a nyugati muzsikusok és tudósok tájékoztatására készültek.

Végül még egy japán témájú ülésről szeretnék röviden beszámolni. Ennek főszereplője Fumon Josinori, egy 88 éves lantművész, a japán *biva* nevű lant nagy mestere volt. Egy históriás énekhez hasonló zeneszámot adott elő recitáló stílusú énekkel, saját magát kísérve a lanton. Az előadás, bár önmagában is igen élményszerű volt, azáltal vált különös eseménnyé, hogy először két, Japánban élő amerikai fiatalember

kommentálta a hallani- és látnivalót. Egyikük, Thomas C. Marshall évek óta tanulja a japán lant praxisát Fumon Josinori vezetésével, maga is már kiváló lantművész, így részletesen el tudta magyarázni a hangszer szerkezetét, a rajta való játszás technikáját és a hozzá kapcsolódó hangjelzési módszereket. A másik kommentátor zenetudós volt, Hugh de Ferranti, a michigani egyetem tanára, aki japáni tanulmányai során a *biva* történetével foglalkozott, és így képes volt a gyakorlati részt nagyobb történeti távlatba állítani.

Az ICTM 35. világkonferenciájának keretében a társaság közgyűlést is tartott, melynek keretében Anthony Seeger, a Smithsonian Intézet osztályvezetője lemondott elnöki tisztéről, és helyébe a közgyűlés Krister Malmot, a stockholmi hangszertörténeti múzeum idős, de még mindig aktív igazgatóját választotta meg. Az alelnök pedig Salwa El-Shawan Castelo Branco, a lisszaboni egyetem zenetudományi tanszékének vezetője lett.

RECENZIÓ

Tari Lujza

ASZOBIK, TAIKOK ÉS MIKÓK

Kárpáti János: Tánc a mennyei barlang előtt.
Zene és mítosz a japán rituális hagyományban (A kagura)
Kávé Kiadó, 1998. (231 p.)

1999 januárjában látott napvilágot, és került a könyvesboltokba Kárpáti János legújabb könyve.

Arra, hogy a zene története nem azonos az európai zene (azon belül a nyugat-európai zene) történetével, idehaza Szabolcsi Bence mutatott rá 1940-ben. Bónis Ferenc 1985-ben, H. Oesch: *Aussereuropäische Musik*[1] című könyvének ismertetésében[2] emlékeztet erre a tényre, kiemelve, hogy Szabolcsinak *A zene története* című könyve olyan szintézis, mely az európai és Európán kívüli, egymástól térben és időben távoli zenekultúrákat szerves, összefüggő fejlődésükben ábrázolja. Bónis Ferenc a nagyszerű német kötetből éppen Szabolcsi, Vikár László és Kárpáti János magyar nyelvű eredményeit hiányolja, melyekről a nyugat-európai és amerikai zenetörténet mit sem tud. Akár jelzésértéke is lehetne, hogy Kárpáti Jánosnak olyan témáról írt könyve jelent meg Szabolcsi Bence születésének 100. évfordulója évében, amely téma mindeddig Japánban is alig kutatott, s magyar szakember foglalja össze az új eredményeket.

Napjainkban a japán kultúrát közelebbről nem ismerők körében is elég közismert, hogy a szigetország a legmagasabb technikai szintű modern életmód mellett is erősen őrzi tradícióit, közte mítoszait. Már az 50-es évek végén és a 60-as években voltak olyan hangok, hogy az *...einheimische Musiktradition zur Privatsache geworden ist,*[3] illetve: *The traditional music appears to have been forgotten...*[4]

1 Teil I.; Neues Handbuch der Musik. Band 8. Laaber 1984, Laaber – a japán rész, mely legújabban átkerült a Die Musikgeschichte in Gegenwahrt 4. kötetébe, 1996. P. Ackermann munkája.

2 *Magyar Zene* 1985/4. 443–444.

3 F. Y. Nomura, 1959.

4 S. Kishibe, 1966.; mindkettőt idézi W. Suppan–H. Sakanishi: „Musikforschung in und für Japan". *Acta Musicologica* LIV., I/II. 1982., 85.

Pedig a Kárpáti János által kutatási témává választott *kagura* – a sintoizmus kultikus zenéje és tánca – iránt is ezektől az évektől kezdve lesz a korábbiaknál nagyobb az érdeklődés.[5]

A kagura a sintó vallás szertartási zenéje és tánca, mely örök igazságokat hordozó, időtlen mítoszon alapul. A keleti zenékkel (is) foglalkozó Kárpáti Jánosnak óhatatlanul el kellett jutnia a mítoszok mélyebb vizsgálatához, melyek a keleti kultúrák szertartási, illetve színpadi összművészetében (tánc, zene, cselekmény, viselet, színek, formák és álarcok) – divatos szóval a *performance*-aiban igen nagy jelentőséggel bírnak. (A *performance* kifejezés magyarul egyébként semmit sem mond, mivel a szó eredeti jelentése a fordításban csupán valamely mű előadását, illetve valamely szerep eljátszását jelenti.) Mint Kárpáti írja: *Kína ókori zenetörténetéhez is a mítoszok nyújtanak kulcsot, csak éppen meg kell találni a módját, miképpen használjuk azokat.*[6] Más idevágó tanulmányai[7] is arról a felismerésről tanúskodnak, hogy a mítoszokban (valamint a legendákban és a mesékben) a verbális megfogalmazás mögötti eszközök (gesztusok, táncmozdulatok, zenei effektusok stb.) által kifejezett összefüggésekben rejlik a lényeg. Tudományos vizsgálatuk és magyarázatuk éppen ezért nem szűkíthető le tisztán egyik vagy másik összetevőre. Kárpáti sem ezt teszi a *Kelet zenéje* című könyv folytatásaként készített, annak horizontális módszere után a japán kultúra egy fontos részét vertikális megközelítésben bemutató könyvében. Mint a könyv első megfogalmazásaként *Zene–mítosz–szimbólum a japán kultúrában* címmel készült akadémiai doktori értekezés téziseiben írja 1995-ben: *A korszerű kutatás nem elégedhet meg a jelenségek leírásával, igazi eredményre csak akkor juthat, ha annak megmutatására is kísérletet tesz: miképpen él és hat a zene az ember életében?* (3.)

Kárpáti János az Előszóban megállapítja, hogy a kagurát, a sintó vallás e különös – animisztikus elemeket is tartalmazó – szertartását mint műfajt sokkal kevésbé vizsgálták, mint a klasszikus japán műfajokat, a *gagaku*t, *nó*t és *kabuki*t. Ennek okát abban látja, hogy a kagura *sokkal kevésbé egységes, mint ama említett klasszikus műfajok, és eszközeit sokféle forrásból meríti.* (7., majd részletesebben kifejetve: 20. oldalak.) Hivatkozik a *minzoku geinó*, a népi előadóművészet eszközeire, s megállapítja, hogy a kagura egyrészt szorosan kapcsolódik ugyan a sintó valláshoz (műzene), másrészt azonban népi közösségi rítus (vagyis népzene), s arányait tekintve összességében inkább népzenei, mint úgynevezett hagyományos zenei (azaz műzenei)

5 Például R. Garfias: *The Sacred Mi-Kagura of the Japanese Imperial Court*. Selected Reports 1/2, 1968.; E. Harich-Schneider: *Die frühesten erhaltenen Quellen der Kagura-Lieder*. Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft, 1965. 10.; U. Epstein: *Responsorial Songs in Japanese Shinto Workshop*. Haifa, 1973.; H. Takagi: *On the Tsuno-Yama-Kagura, Sacred Shinto Music, During the Ansei Era, the Middle of the 19th Century*. Tokyo, 1974. Ekkor készül a japán zenéjéről készült, egyik mindmáig legteljesebb összefoglalás is: W. P. Malm: *Japanese Music and Musical Instruments*. New York, 1959.

6 *Kelet zenéje*. Budapest, 1981. 91. A róla szóló ismertetést lásd Tari Lujza: Studia Musicologica 26., 1984.

7 Például „Myth and Reality in the Chinese Tonal System" *Studia Musicologica*, 1980.; „Mítoszkutatás és zenetudomány". *Magyar Zene*, 1985., XXVI. 29–35.

műfaj. Ez a köztes állapota ad magyarázatot arra is, hogy a kagura-irodalom miért nem olyan tekintélyes, mint amilyen például a *nó* irodalma.

A rövidítésjegyzék után következő Bevezetésben kutatástörténeti áttekintés következik. A kiváló kutatástörténeti összefoglalás sajátos aspektusból, a mítoszkutatás és zenetudomány viszonyát vizsgálva készült. *A zenetörténeti kutatás számára a mítoszok hosszú időn át nem jelentettek egyebet, mint csinos történeteket...* – írja (15.). Mint megtudjuk, E. Felber zenetudós 1911-ben *az elsők között hívta fel a figyelmet a mítoszokban rejlő zenei információk fontosságára,* ám *Felber előadása szinte pusztába kiáltott szó maradt.* (15.)

A népélet egységben való vizsgálatának igényével kapcsolatban a mítoszkutatás és zenetörténet összefüggését tárgyaló összegzésben a szerző etnomuzikológiai (népzenetudományi) szemléletmódját is kifejti. Bartókra hivatkozik, akit azon túl, hogy a saját környezetben történő népzenei feltárás szükségességét hangsúlyozta, többek közt a román kolindaszövegek jelentése is foglalkoztatott (16.).

A század első felében uralkodó európai etnomuzikológiai tendenciák és az úgynevezett antropológiai iskola (B. Nettl, A. Merriam majd az általa nem említett J. Blacking és mások) különbségét leszögezve Kárpáti megállapítja, hogy a 20. század első felének népzenekutatása tényrögzítő és adathalmozó módszerű, ezzel szemben az ennek ellenhatásaként létrejött *zenei antropológia fontosabbnak tekinti a zene szerepének az adott közösség életében való sokoldalú feltárását, mint a zene lejegyzését és strukturális analízisét.* E különbség rögzítésénél jóval többet is mond: *Ez az irányzat azonban csak annyiban jelent előrelépést a pozitivista etnomuzikológia tényrögzítő és adathalmozó módszeréhez képest, hogy a zenét a maga teljes környezetében és társadalmi funkciójában vizsgálja, ám hiányossága, hogy ugyanakkor elhanyagolja annak komplex jelrendszerként való interpretálását.* (17.) Egyetérthetünk vele, hogy a keleti nagy kultúrák zenei hagyományainak vizsgálatánál *egy ilyenféle kutatásban egyértelműen megmutatkozik az igény a historikus zenetudomány és az etnomuzikológia mindeddig elváló módszereinek egyesítésére, vagy legalábbis útjaik közelítésére. Ide tartozik annak a gondolkodásnak is a kritikája, amely az Európán kívüli kultúrák zenéjének kutatását „egyetlen mozdulattal" az etnomuzikológia hatáskörébe utalta.* (19–20.) Minthogy e könyvismertetésnek nem lehet célja a fentebbi igen fontos kérdések részletes kommentálása, csupán a következőt szeretném megjegyezni: sajnálatosan jellemzőnek tartom, hogy a Kárpáti János által megfogalmazott alapigazságokat szinte mentegetőzve kell leírnia annak a kutatónak, aki a Schönberg-, Berg-, Bartók-, Kurtág- stb. -kutatásban is otthonos. Kimondatlanul is az „arisztokratikus" zenetudomány és a „póri" népzenekutatás két ágának nézetkülönbsége feszül e mentegetőzés-féle mögött. Napjainkban kétségtelenül van is alapja a „magas" zenetudomány (= műzenei kutatás) felsőbbségérzetének, hiszen lassan ott tartunk, hogy az etnomuzikológusok ifjabb generációjának nagy része Európa- és világszerte nemcsak hogy nem ír és nem olvas kottát, nem rendelkezik zenetörténeti háttérismerettel, hangszertudással, hanem a népzenei stílusok ismeretének sincs birtokában. A magyar zenekutatás szemléletmódjában azonban népzene és zenetörténet egymástól elválaszthatatlan, összefüggő egység. Kár, hogy a szerző nem hivatkozik a magyar zenetörténeti kutatás etnomuzi-

kológiai beállítottságára (Szabolcsi Bence, Bartha Dénes, Rajeczky Benjamin, Dobszay László, Szendrey Janka s részben még Papp Géza, Ujfalussy József, Somfai László s természetesen maga Kárpáti is, amit például korábbi tanulmánya: *Dallam- és ritmusmodellek a rituális japán színjátékban. Edo sato kagura*[8] is tanúsít), s fordítva: a „csak" népzenekutatók erőteljes történeti szemléletére (kiemelkedően Kodály Zoltán). Még nagyobb kár, hogy a század első felében magyarul megjelent népzenetudományi műveket (Bartók, Kodály munkáin kívül Lajtha László és Dincsér Oszkár írásait) a maga idejében nem ismerte meg, vagy nem a megfelelő időben ismerte meg a világ. Akkor valószínűleg Lajthát tartanák az antropológiai iskola atyjának, s közismert lenne az is, hogy Bartóknak, s méginkább Kodálynak és a népzenetudós Rajeczkynak mindig az volt a legfontosabb kérdés egy falu hagyományának feltárásában, mire szolgál, mit jelent a zene az egyén, illetve a közösség életében? Mindenesetre jó, hogy Kárpáti János a kérdést felvetette, s reméljük, hogy sorai példaként szolgálnak a 21. század zenetudós nemzedéke számára. Mert bármely kultúra mű- és népzenei hagyománya erősen összefonódó szálainak kibogozásában csakis a hozzá hasonlóan sokoldalúan képzett kutatók alkothatnak maradandót.

A szerző sokoldalúságának lépten-nyomon megmutatkozó jele, hogy munkájában sok szálat kapcsol össze, többfelé kitekint, összefüggéseket láttat. Hol Bartókra, hol a görög zeneelméletre stb. hivatkozik (új párhuzam az ókori görög kultúrával való analógia: Déméter istennő és Amateraszu alakjának összehasonlítása, 45–47.) hol a kelet-ázsiai kultúrákat hasonlítja össze egy-egy részlettéma kapcsán. Számtalan visszautalást találunk a korábbi *Kelet zenéje* című munkára. Ezek azonban nem fölösleges ismétlések, hanem az indiai, kínai kultúrában való elmélyedés tanúságai, az ott már érintett kérdések megvilágításai új aspektusból.

A *Zene a mítoszban (A kagura gyökerei)* című fejezet arra keres választ, hogyan jelenik meg a zene a japán mítoszok világában. Tudomást szerzünk a legrégibb kagura forrásokról – olyanokról, melyekben kagura dalok szövegét is feljegyezték. (Ilyen például a 966–1028 között élt uralkodó alatt keletkezett *Kagura Vagon Hifu* énekszólamainak lejegyzése. A japán mitológia két legfontosabb írásos forrását, a *Kojiki*t 712-ben, a *Nihongi*t 720-ban jegyezték le a császári udvarban.) Részletesen ismerteti a „kulcs-mítoszt", ahogyan Amateraszunak, a nap istennőjének barlangba zárkózását, majd onnan hosszadalmasan, tánc és zene segítségével való kicsalogatását nevezi.

A fény és sötétség harca több kultúrában jelen van, így például a magyar regölésben és moldvai csángó megfelelőjében is. A napnak a sötétség utáni újbóli előjöveteléről szóló japán történet eredeti értelmében és funkciójában népi, földművelési szertartásokhoz kapcsolódott, s cselekményét ma is a japán mitológia egyes epizódjainak újrajátszása adja. Időközben azonban természetesen sokat módosult.

A szertartást lefolytatók és a táncok előadói eredetileg sámánok voltak, ma a papnők (*mikó*k) táncolnak. (A mikók, papnők – fiatal szüzek, illetve nők – szerepének ismertetését lásd 126–127.) A kagura a vallásos jelleg mellett ma is számos

8 Zenetudományi Dolgozatok, Budapest: MTA ZTI, 1995–1996.

samanisztikus elemet, rögtönzött részt tartalmaz, visszatérő figurái örök emberi alakokat testesítenek meg (istenfigurák, illetve istenné emelt hadvezér figurák mellett a kacér szolgálót, csetlő-botló, veszekedő szolgákat, a többi japán színpadnak is fontos figuráját, az ártó szellemet, a démont, akivel a hősnek meg kell küzdenie). A kagura ma többféle vallásos jellege megtartása mellett szuverén színpadi életet is él. A szerző „japán commedia dell'artenak" nevezi (321.), mert sok benne a rögtönzés. A szereplők álarcban vannak, sőt a gazdag álarcos színpadi műfajok közt a kagurának van a leggazdagabb álarckészlete. Az előadás összetevői: tánc, zene, valamint recitálás, melyet egy quasi-narrátor (általában egy mellékszereplő) végez. Kísérőhangszerek: harántfuvola *(shinobue* vagy *nókan),* kisdob *(taiko),* nagydob *(ó-daiko),* esetleg rézgong *(atari gane)* és sistrum *(suzu* – utóbbi a szereplők kezében). A játékidő 20 perc és 2 óra közt változik, de általában 40-50 perc. A kagura alapeszméje, hogy a szentélyben vagy az előtt előadott ének–zene–tánc az istenek (*kami*k) jóindulatának megnyerését szolgálja. általa remélnek kedvezőbb időt, jó termést, a bajok, járványok elkerülését.

A *Vázlatok a japán melodika elemzéséhez* című fejezet valójában előjáték a *Mítosz a zenében* című fejezethez, mely megkívánja a japán zeneelméletét ismeretét.

Zenei elemzésében Kárpáti struktúrákat, hangsorokat vizsgál annak érdekében, hogy ne általánosítsunk európai távlatból, amikor a japán zenét egyszerűen az ötfokú rendszerek kategóriájába soroljuk. Megtudjuk, hogy a *sómió* (a japán buddhizmus liturgikus éneke) számára fektették le (egy 1233-ra datált kéziratban) az első japán zeneelméleti rendszert. Ebben az ötfokú hangsor fokainak neve is a kínai eredetre utal. Kutatástörténeti összefüggésben ismerteti a népzenei hangsorok és a városi műzenében használt skálák analíziséről szóló munkákat (a városi ének *mijakobusi* nevű félhangos nagyterces hangsorát és a falusi *inakabusi,* anhemiton pentaton hangsort). Részletesen, hangsorokra és a jellemző földrajzi területekre lebontva tárgyalja a pentatónia Japánban használt különböző válfajait.

F. Koizumi, a szisztematizálás japán mestere írja: *Because of the elasticity of its expression, and of the melismatic ornamentation of Japanese melody, we cannot easily assume any of the transcriptions to be the typical form of a song, unless we compare it with several other expressions of the same song.*[9] (A japán dallam kifejezésbeli hajlékonysága és melizmatikus díszítése miatt nem feltételezhetjük könnyedén egy lejegyzésről azt, hogy az a dal tipikus formája, anélkül, hogy össze ne hasonlítanánk a dalnak számos más előadásával.) Kárpáti már korábban is közli hangrendszer-elméleti megfigyeléseit.[10] Ismerteti, hogy a japán anhemiton ötfokú *yo* (a japán gondolkodás szerint pozitív, illetve férfias) ereszkedő ága hemitonikus.[11] Ennek kiegészítő párja a tiszta anhemiton pentaton *in* (a japán gondolkodás szerint negatív, illetve nő-

9 F. Koizumi: „Toward a Systematization of Japanese Folk-Song". *Studia Musicologica,* 7., 1965., 309.

10 Például „Polypentatonism in Japanese Court Music." In: *Int. Conf. in Commemoration of Zoltán Kodály.* Budapest. 1982., Budapest: Zeneműkiadó, 1986.

11 I. Matsuhara szerint a szorosan vett népdalok legnagyobb része hemiton hangsorú: *Traditional Folk Songs of Japan.* (Compiled by) R. Hattori, English by I. Matsuhara. Tokyo: 1966.

ies) hangsor. Kárpáti polipentanóniának nevezi azt a jelenséget, amikor a két hangsor együtt szólal meg a mikagurában, melyben így a *yo* hangsorban mozgó dallam ütközik az anhemiton hangsorú kísérettel (*b–esz* illetve *h–e* találkozásakor). Jellemző a hangsorok rugalmas használatára, hogy a földművelő és halászdalok *yo* hangsorban szólalnak meg, de ugyanazokat a gésák *in* hangsorral éneklik, hogy lágyabb, kedvesebb legyen[12].

A *Mítosz a zenében (A kagura múltja és jelene)* azt vizsgálja, miképpen él és alakul át a mitikus tartalom a szertartásokhoz és mezőgazdasági ünnepekhez tartozó zenei műfajokban és formákban. Itt mutatja be a szerző a kagura fajtáinak osztályozását. Ebben a szertartás helyszínét vette alapul, továbblépve a Honda Jaszudzsi által felállított, ma is jó, ám a részletek finomságát illetően nem eléggé megkülönböztető négy kategórián. Ennek alapján a szentélyben, illetve annak környékén lefolytatott kagurát és az udvari kagurát nevezi meg. A szentélyben előadott még így is elég tág, mert a *miko kagura* (nevét a miko táncról, az őseredeti sámánnői, isteneknél közbenjáró táncról kapta) és a *macurik* (az előadást utcán vonulva végzők) előadása éppúgy hozzá tartozik, mint az oroszlántánccal *(sisi mai)* rokon *sisi kagura*. Ezekben közös azonban, hogy hangsúlyozottan szertartási jellegűek, papnők közreműködésével. A *kaguraden* a szentély területén van, de az előadás külön emelvényen zajlik, tehát színpadiasított, s egyes részleteiben álarc használatára is van példa. Az eredetileg arisztokratikus császári udvari kagura viszont teljesen álarc nélküli (akárcsak a vele rokon *dengaku,* mezei zene).

Végső összegzésében – az *Összefoglalás (Javaslat új modellre)* című fejezetben – a Honda-féle kategóriák felhasználásával Kárpáti három új nagy csoportot hoz létre: 1. *mikagura* (udvari kagura álarc és tánc nélkül); 2. a szentélyben vagy az előtt (álarc nélkül és/vagy álarccal és tánccal) előadott kagura (4 alcsoporttal) és 3. a színpadon előadott álarcos kagura (szintén 4 alcsoporttal). Megállapítja, hogy nincs éles különbség a császári udvari kagura és a szentélyben előadott között, amit a zenei struktúrák vizsgálata is alátámaszt.

Előbb azonban a *Mítosz a zenében* fejezetben helyet szentel a hangszerek és a mítosz igen izgalmas kérdéskörének is. A hangszerkutatás (részben a művészettörténet ilyen irányú ikonográfiai kutatásainak köszönhetően is – például E. Winternitz nyomán) határozottan vallja, amit a szerző is megfogalmaz, hogy *A hangszer ... – miként azt számos nagy hagyományú kultúra tanúsítja – igen gyakran zenén kívüli, vagy a zenéhez csak közvetetten kapcsolódó kultikus tárgy, eszköz. Mint ilyen, önmagában nem is vizsgálható, csakis azzal összefüggésben, aki használja illetve birtokolja.... A modern mítoszkutatás szemléletével meg kell állapítani, hogy a hangszereket nem feltétlenül zene megszólaltatására használják, vagyis megjelenésük, említésük, vagy ábrázolásuk nem minden esetben zenei információ.* (47.) A 20. századi modern hangszerkutatás sokat foglalkozott ezzel a kérdéssel, elég H. Becker, E. Emsheimer (rá Kárpáti is

12 Matsahura i. m. 222.

hivatkozik: 54.) és F. Hoerburger munkáira utalni. E kérdést az egyes kultúrákon belül részleteiben azonban nem lehet eléggé megismernünk. Igen fontos az a megállapítása is, hogy a hangszerek szimbolikája nem önálló szimbolika, hanem része az adott kultúra egész szimbólumrendszerének, amely viszont kapcsolatban áll az adott kultúra hiedelemvilágával, mitológiájával, rituális praxisával. Kárpáti ennek alapján fejlesztette tovább a hangszer-szimbolika vizsgálati rendszerét, úgy, hogy komplex vizsgálati módszert dolgozott ki a hangszerek organológiai, nem tárgyszerű vizsgálatára. Ennek lényege, hogy a hangszert három kérdés szerint vizsgálja: milyen anyagból készül, milyen módon tükrözi a világot, kik és mire használják. Lényeges megfigyelése, hogy a hangszereket bizonyos esetekben nem zenészek és nem a zene megszólaltatására használják, hanem számos esetben a hangszer isteni attribútum. Gyakran ekként is kerül be egy-egy szokásba, így a kagurába is. (48.).[13] A hangszer anyagához fűződő mítoszok közt visszaidézi a kínai rendszert, amely építésük szempontjából 8 anyag szerint osztja fel a hangszereket (például a Csou dinasztia alatt, ie. 11–3. század). Ezt a kérdést már a *Kelet zenéje* könyvben is érintette, de itt továbbmegy. Nemcsak a nyolcas számnak az ötöshöz hasonló mitikus szerepéről beszél, hanem arra is kitér, hogy a nyolc anyag: kő (litofon), fém (harangjáték, rézdob), selyem (citera-húrok), bambusz (fuvola), fa (például a citera kerete, idiofon „tigris", fa-dob), bőr (dob), tök (szájorgona), agyag (okarina) mögött 3 alapvető: állati, növényi és ásványi anyag, illetve végeredményben szerves és szervetlen anyagok állnak.

Foglalkozik az előadók személyével is, ahol többek közt az *aszobi* szó magyarázatát adja. Ez *egyszerre utal énekre és táncra, illetve a sámán rituális tevékenységére* (45.). Később továbbfinomítja a jelentést, amikor megjegyzi, hogy az aszobi szónak zenei jelentése is van, mert hangszerjátékost is jelent. Egy 11. század elejéről való írás *aszobi-ó*król férfi zenészekről és *aszobi-me*kről, női zenészekről szól (74.). Az utóbbihoz fokozatosan pejoratív értelem kapcsolódott: *E zenészekből lettek ugyanis később a férfiak szórakoztatását szolgáló gésák...* (75.).

Mindezt abban a szakaszban fejti ki, ahol kitágítja a samanizmus – Észak-Kelet és Belső-Ázsia népeinek sajátos hiedelemrendszere – földrajzi határait a szibériai samanizmus keleti határáról, Koreáról Japánra (73.). Ezzel nemcsak azért érthetünk egyet, mert Japán kultúrája erős koreai befolyás alatt fejlődött ki, hanem azért is, mert a kagura-előadás folyamatának részletes bemutatása meggyőz a fény és a sötétség harcának samanisztikus elemeiről. Az elmondottakat saját lejegyzésében készített kottapéldák támasztják alá, bizonyítékaként annak, hogy a lejegyző munka nem végcél, csupán része – az adatgyűjtést követő második lépése – a kutatásnak, annak érdekében, hogy a téma bemutatása a lehető legsokoldalúbb legyen.

A felsorolt fejezetekhez a Függelékben bibliográfia, diszkográfia és *Glosszárium*

13 A hangszerek szimbólumszerepéről korábban is olvashattunk: „Organológiai tények és mítoszok". *Magyar Zene,* 1989., XXX., folytatása uo. 1991., és angolul: „Myths as Organological Facts". *Studia Musicologica,* 31.

cím alatt szómagyarázat kapcsolódik, valamint színes képek illusztrálják a kötetet.

A szerző doktori értekezésével 1996-ban az MTA doktori címet (Doctor of Scienses) nyerte el. Az új elméleti kérdésfelvetést (régi, de zenetörténészként) új módszertani megközelítéssel válaszolta meg. Műve fontosságát nem csökkenti, sőt növeli, hogy kezdeményezése „kívülről", vagyis nem japán szakemberként indult. Mint a szerző utal rá, a téma vizsgálatához nem volt szükség mélyreható japán nyelvismeretre (hiszen a történet nagy részét a tánc-mozdulat, gesztus, zene adja), ami a külföldi számára a megértés szempontjából föltétlenül előnyt jelent. A sokirányú adatfeltárást (beleértve a helyszíni gyűjtéseket is) analitikus részletkutatások (beleértve a „népzenei" lejegyzések készítését) szintézisbe foglalása jellemzi, élvezetes, olvasmányos stílusban. Persze a könyv a témából adódón magas irodalmi színvonalú nyelve ellenére is fárasztó olvasmány, de a szerző logikusan és finoman elrejtett ismétlésekkel vezeti olvasóját, hogy a japán kultúrában járatlanok is viszonylag könnyen eligazodjanak a japán mitológia szövevényes útvesztőjében. Szerencsére ez a munka nem fog arra a sorsra jutni, hogy a külföld nem szerez róla tudomást. Küszöbön áll angol nyelvű kiadása is, amit Japánban máris nagy érdeklődéssel várnak.

HELYREIGAZÍTÁS

Kárpáti János

HELYREIGAZÍTÁS ÉS BOCSÁNATKÉRÉS

Utószó a Vikárius László könyvéről írt recenzióhoz

A *Magyar Zene* 1999 decemberében megjelent számában (XXXVII/4, 423–430.) közölt, *Új irány a Bartók-kutatásban* című írásom (Vikárius László: *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában. A hatás jelenségének értelmezéséhez* című könyvéről) – apró változtatásoktól eltekintve – azonos azzal az opponensi véleménnyel, melyet Vikárius László kandidátusi vitáján, az értekezésként benyújtott kézirat alapján fogalmaztam meg. A munka értékeit messzemenően elismertem, és csak néhány bíráló megjegyzést fűztem hozzá – főképp a Bartók–Schönberg viszony tekintetében. Minthogy a vita és az értekezés könyv formában való megjelenése között viszonylag kis idő telt el, a könyvet – nem menthető módon – azonosnak tekintettem az értekezéssel, és nem tanulmányoztam át olyan gondosan, mint azt az értekezés esetében tettem.

Súlyos hibát követtem el. Vikárius László ugyanis – jó szándékú bírálatomat elfogadva – az általam hiányolt Schönberg-vonatkozásokat a könyvben rendkívüli gonddal pótolta: Bartók Schönbergre vonatkozó megjegyzéseit tizenkét oldalon keresztül (56–67.) tárgyalja, és a zenei összefüggéseket is az értekezéshez képest mélyrehatóbban elemzi (175–180.).

Sőt, Bartók Schönberggel kapcsolatos megnyilvánulásainak vizsgálatában túlmegy az általam hiányolt *Schönbergs Musik in Ungarn* című, a *Musikblätter des Anbruch*ban (1920) megjelent írás néhány fontos részletének idézésén, és kéziratok, egyéb kritikák, valamint levelek figyelembevételével végigköveti Bartók Schönbergről való vélekedését egészen a Harvard-előadásokig (1943).

A könyv olvasói tehát értetlenül kell hogy álljanak a recenzióban szóvá tett hiányokkal szemben, hiszen a kéziratos verziót csak kevesen ismerhetik. A megtévesztő tájékoztatásért és a kiváló szerző oktalan kárhoztatásáért az olvasók és a szerző bocsánatát kérem.

ABSTRACTS

DALOS, ANNA

WHY JEPPESEN?
Kodály and the counterpoint text books

It is a well-known fact in Hungarian musicological literature that *Zoltán Kodály* (1882–1967) laid stress upon teaching Palestrina-style in his composition-classes. His pupils unanimously remember Kodály's high regard for *Knud Jeppesen's* books. This study makes an attempt to sketch out–with the help of Kodály's readings on Palestrina style, his annotations in these readings, the correspondence between Kodály and Jeppesen and the composer's own writings–the motives which made Kodály read about Palestrina's Counterpoint and also Jeppesen's theories on the subject.

DOMOKOS, ZSUZSA

THE "MISERERE" TRADITION OF THE CAPPELLA SISTINA, MIRRORED IN LISZT'S OEUVRE

The *Miserere,* Psalm 50, had a particular place in the liturgy of the *Officium Tenebrarum* in the week before Easter. For those present at the ceremonies of the *Cappella Sistina* its performance remained a lasting experience not only for its particular qualities, but especially for the entire artistic and liturgical effect, evoked by the dramaturgy of the events. This *Miserere*-experience in the *Cappella Sistina* led Liszt to find a special musical interpretation of death, whose characteristics would be its funeral character, a theme based on repetition in the low register and a dramatic, restrained, concise musical expression in such works as *À la Chapelle Sixtine, Miserere d'après Palestrina, Il Penseroso, Pensée des Morts.* This special musical expression of the tragedy of death was built on an already known and used technique of chant-setting, namely the falsobordone.

KEULER, JENŐ

RESEARCH INTO MUSICAL SYSTEM PLANES AND SYSTEM LEVELS

Systematic musicology makes its scientific investigations in co-operation with many different sciences, since music functions as a complex system. Each domain of research investigates some plane and level of this complex system. Regarding the harmonization of research work and integration of scientific results, laws revealed by the universal theory of systems may be useful for systematic musicology.

In examining of the transmission, music as a system functioning in the connection of sounds and man by way of effects and information the most important task is to reveal what the necessary and sufficient conditions are for the sounding processes, and for the human mental state to qualify sound processes as music.

From this point of view the following areas of research work may be considered as significant:

1. Research of the pictorial appearance of sound phenomena. Revealing the system of the sounding features of sound quality. (Empiric and psychoacoustic examinations of pitch, timbre, volume, duration, spaciousness and their interrelations.)

2. Research of the immediate (sensorial) effect of sound phenomena. Revealing the dependence of effects and/or effect changes upon the sounding features of sound quality and their changes. (Empirical and psychophysiological examinations.)

3. Research of human perception listening to sound processes under conditions of diverse strategies of perception. (Objective observation, subjective feeling of effects and tensions.)

4. Research into the influence of the orderliness of sounding features and effecting properties of sounds on perceptual strategies and experiences. Examination of the role of sound systems and rhythm systems.

5. Research of the diverse levels of decoding processes during perception of sound events or musical happening, in respect of pragmatics, syntax and semantics.

6. Research work examining active music making, as a process of operations made on sound features, sound effects, time durations, kinds of order, decoding actions and experiences.

The paper presents concrete examples for the research areas treated above. Questions are solved regarding how interrelations of system-theoretical concepts such as system-element-structure-function relate to music-theoretical notions. Lessons are drawn from empiric research enlightening the connections of sounding features and effecting properties of sounds. Problems of perception and perceptual strategies are discussed from the view-point of musical theory and semiotics. Proposals are made for interdisciplinary investigations on the basis of questions formerly searched empirically.

Király, Peter

UNKNOWN OR NEGLECTED KEYBOARD-MUSIC SOURCES FROM THE 17TH CENTURY

This article presents a survey of neglected as well as recently discovered sources from the territory of historical Hungary, mostly notated in so called 'new German organ tablature: – Transcription of a lute piece into organ tablature (Budapest, National Library) – A fragment of a tablature, consisting of three pieces: a fragmentary anonymous piece as well as intabulations of works by Orlando di Lasso and Annibale Padovano (Budapest, Hungarian Academy of Sciences) – A magnificent Italian keyboard and guitar manuscript, every page written with a different combination of colours. This source originated in Italy, and arrived in Hungary probably through the modern antiques trade. (Budapest, Hungarian Academy of Sciences) – Fragment of an organ tablature with 14 pieces: dances (one based on a piece by Valentin Hausmann, others showing concordances with some Eastern European sources), an intabulation of a song by Hans Leo Haßler, a Fuga and three German choral[e]s. (Romania, Braşov, Black Church) – A letter by a Transylvanian organist to his colleague consisting of a piece without title (Romania, Cluj, State Archives) – Printed music editions, which also have a handwritten transcription of some of the parts into organ tablature.

The tablatures presented in this study, together with the ones already better known listed at the beginning of the article, help us to obtain a better balanced picture regarding the dissemination of organ tablature in historical Hungary during the 17th century. Now we have not only the several tablatures from the former Upper-Hungary (today Slovakia) to rely on, but also an increased number of sources from Transylvania (today part of Romania). It seems that organ tablature was much more in use in Hungary among musicians and musical amateurs, than was supposed by earlier musicological research.

Várhidi-Renner, Klára

MUSIKLEBEN DER PESTER SERVITEN KIRCHE SZENT ANNA IM 18. JAHRHUNDERT

Nach der Zurückeroberung von Buda (1686) begann sich das Musikleben in der wichtigsten Kirche von Pest und im Servitenkonvent nur langsam wieder zu entwickeln. Der Historia domus und den Rechnungsbüchern der St. Anna Kirche ist diese langsame Entwicklung zu entnehmen. An den besonderen Serviten-Festen wirkten die Musiker der innerstädtischen Kirche und die eigenen Musiker der Servitenkirche zusammen mit. Von den Dirigenten des Chors ist besonders R. P. Mathias Maria Haertner hervorzuheben, der um die Mitte des 18. Jahrhunderts nicht nur als Organist, sondern auch als Komponist tätig war. Die musikalischen Beziehungen zwischen den Musikern der Servitenkirche und der innenstädtischen Kirche beruhten auf Gegenseitigkeit. Im Chor der Serviten treffen wir auf Ferdinand Rainer, Josephus Ernestus Pospischl, Jacobus Radl (Raichl) und Alois Cibulka, die eigentlich Musiker der inner-

städtischen Hauptkirche waren. Ab Mitte des 18. Jahrhunderts nimmt die mehrstimmige Musik einen immer wichtigeren Platz ein. Die bedeutendsten, für den Chor der Servitenkirche komponierten Werke sind unter anderem: die Offertorien, Arien, Salve Regina und Litaneien von Haertner, die Missa pastorella von Andreas Binder, Motteto von Pancratius Huber und das Offertorium von Joseph Bengraf.

375,-

Magyar Zene

2·2000

Magyar zene

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XXXVIII. évfolyam, 2. szám *2000. május*

Tartalom

115 CSENGERY ADRIENNE
Köszöntő

BALATONFÖLDVÁR 1999

117 BERLÁSZ MELINDA
Tradíció és jelen szintézise Veress Sándor
Passacaglia Concertantéjában
Utószó Veress kompozíciójának koncert-előadásához

127 SZITHA TÜNDE
Az amerikai minimálzene hatása
az Új Zenei Stúdió zeneszerzőire az 1970-es és 80-as években

141 ITTZÉS MIHÁLY
Kodály nyomdokain?
Az énekkar a 20. századi magyar zeneszerzésben
és zenei életben

DOKUMENTUM

151 BREUER JÁNOS
A „Párt" zenei bizottságának határozatai
a Zeneművészeti Főiskoláról (1948–49)

161 PÉTERI LÓRÁNT
Adalékok a hazai zenetudományi kutatás
intézménytörténetéhez (1947–1969)

192 HELYREIGAZÍTÁS

193 KACZMARCZYK ADRIENNE
Az elfelejtett szimfóna

205 RICHARD KRAMER
A sündisznó: befejezett és befejezetlen töredékek

222 ABSTRACTS

MEGJELENIK
A NEMZETI KULTURÁLIS ÖRÖKSÉG MINISZTÉRIUMA
– NEMZETI KULTURÁLIS ALAPPROGRAM
ÉS A MAGYAR ALKOTÓMŰVÉSZETI KÖZALAPÍTVÁNY TÁMOGATÁSÁVAL

Magyar zene ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT – 2000/2

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság lapja • Szerkeszti: Székely András • Levelezési cím: Magyar Zene – Magyar Zenei Tanács, 1364 Budapest Pf. 47., telefon: (+36 1) 318 42 43, telefax (+36 1) 317 82 67 • Kéziratot nem őrzünk meg, és csak felbélyegzett válaszborítékkal küldünk vissza • Kiadja a Magyar Zenei Tanács • Felelős kiadó: Csengery Adrienne • Előfizetésben terjeszti belföldön a Jóbarát '92 Bt., telefon/telefax (+36 1) 201 84 48, külföldön a Batthyány Kultur-Press Kft., telefon/telefax (+36 1) 201 88 91, (+36 1) 212 53 03; e-mail: batthyany@kultur-press.hu • Előfizethető a terjesztőktől kért postautalványon Előfizetési díj egy évre 1 500.- forint. Egyes szám ára 375.- forint • Megjelenik évente négyszer • Szedés: graphoman • Nyomtatta az Argumentum Könyv- és Folyóiratkiadó Kft. Budapesten • ISSN 0025-0384

KÖSZÖNTŐ

Kedves Olvasónk!

Örömmel nyújtjuk át Önnek a Magyar Zene idei második számát.

E kiadvánnyal és a benne található, a 20. századi magyar zenéről és zeneéletről szóló cikkekkel is a Zenei Információs Központok Nemzetközi Szövetsége tagjait köszöntjük, akik a Magyar Információs Központ vendégeiként Budapesten tartják ez évi konferenciájukat.

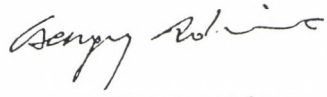
A világ 38 országában működő központok nemzetközi hálózata missziós feladatának tekinti az új zene ügyét: valamennyi tagszervezet hazája kortárs zenéjét propagálja, és információt szolgáltat minden hozzá fordulónak.

A Magyar Zenei Tanács keretében működő Információs Központ büszke arra, hogy vendégül láthatja partnereit, akik a találkozó programján szereplő hangversenyek, előadások, demonstrációk segítségével is bővíthetik ismereteiket a magyar zenei életről, zeneszerzőinkről, műveikről, előadóinkról, és elviszik magukkal Kodály Zoltán üzenetét: „legyen a zene mindenkié."

Reméljük, e lap is hozzájárul, hogy a zene, jelesül a mi zenénk, a magyar zene mindenkié, vagy legalábbis sokaké legyen, többeké, mint eddig, hogy felíveljen a virtuális híd, amelyen át eljutunk egymáshoz: *lélektől lélekig.*

Őszintén kívánom hát, hogy a konferencia betöltse vállalt feladatát, s hogy a résztvevők a szakmai gazdagodáson túl szívesen gondoljanak a Budapesten töltött napokra.

A konferencia minden résztvevőjét szívből köszönti



Csengery Adrienne
a Magyar Zenei Tanács elnöke

A WORD OF WELCOME

Dear Reader,

we are proud to present this year's second issue of our journal, Magyar Zene (Hungarian Music).

The publication and its articles on 20th century Hungarian music and musical life are dedicated to welcoming the members of the International Association of Music Information Centres who upon the invitation of the Hungarian Information Centre are holding their 2000 convention in Budapest.

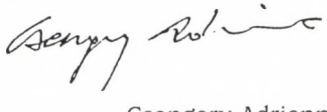
The international network of these centres spans 38 countries of the world and has the mission of promoting new music: all member organisations support contemporary music in their respective countries and supply relevant information on the topic to all interested parties.

The Information Centre operating under the aegis of the Hungarian Music Council is proud to welcome its partners and to lend them an opportunity to broaden their knowledge of Hungarian musical life, musicians, composers and their works and to spread the message of Kodály: "Music belongs to everyone".

We hope that this journal, among other things, shall also facilitate that music, especially our music, Hungarian music will belong to everyone or at least to as many people as possible, more than ever before and that a virtual bridge of music – in the words of the poet – "spans from soul to soul".

It is my true wish that the convention will accomplish its tasks and that beyond their professional achievements participants will have fond memories of the days spent in Budapest.

Please let me extend my hearty welcome to all participants of the convention.



Csengery Adrienne
chairwoman of the Hungarian Music Council

BALATONFÖLDVÁR 1999

Berlász Melinda:

TRADÍCIÓ ÉS JELEN SZINTÉZISE VERESS SÁNDOR PASSACAGLIA CONCERTANTÉJÁBAN

Utószó Veress kompozíciójának koncert-előadásához[1]

Bevezetésképpen reflektálni szeretnék arra az örvendetes törekvésre, amellyel e kortárs zenei műhelyben a koncertek és az előadások egybecsengő műsortervében találkozunk: a Földvári Napok rendezősége vállalta, sőt saját feladatának érzi a 20. századi magyar zeneszerzés itthoni sorsában mutatkozó kiáltó mulasztásoknak – Heinz Holliger keményebb szavait idézve –, „méltánytalanságoknak" orvoslását. Ezeknek a mulasztásoknak felismerése és felszámolása nélkül a hazai zeneszerzés történeti képe és értékrendje elképzelhetetlen.

Ennek a szemléletnek eredményeként a tegnap esti koncerten ismét megszólalt egy itthon évek óta nem játszott Veress-kompozíció, a *Passacaglia concertante*. Ennek előadásához kapcsolódva lehetőségem nyílik röviden megvilágítani a mű hátterét, műfaji környezetét és alkotói sajátosságait. A megszólaló darabhoz kapcsolódó ismereteket az eredeti műsor szerint egy bevezető előadás keretében terveztem elmondani, azonban programváltozás miatt a már elhangzott zenei élményre reflektáló utószóként nyílik alkalmam témám kifejtésére. E lehetőséggel élve több irányból, átfogó kérdésekkel szeretném témámat megvilágítani: elsősorban az alkotó és az alkotás életterének bemutatásával foglalkozom, előadásom második részében a műben érvényesülő zeneszerzői szemléletről, a kompozíció struktúrájáról adok áttekintést, végül, mintegy a téma záradékául, a *Passacaglia concertante* 1974-ből való szerzői ismertetését közlöm magyar nyelvű fordításban.

1 Elhangzott a Földvári Napok keretében megtartott *Századunk magyar zenéje és Európa* című tudományos konferencián, 1999. június 18-án. – A Földvári Napok 1999. június 17-i koncertjén a Weiner-Szász Kamarazenekar Tihanyi László vezetésével és Hadady László oboaművész közreműködésével előadta Veress Sándor *Passacaglia concertante* című kompozícióját.

Az életszemlélet és az alkotói törekvések összefüggése a 60-as évek első felében

A *Passacaglia concertante,* más néven *Oboaverseny* 1961-ben készült Bernben, Veress nagy tehetségű zeneszerző-tanítványának, Heinz Holliger oboaművésznek, a Festival Strings akkori vezetőjének felkérésére.[2] Veress ekkor már 12 éve élt és dolgozott Svájcban, és az ott eltöltött évtized során olyan személyes tapasztalatokra tett szert, amelyeknek birtokában politikai, társadalmi, alkotói vonatkozásban egyre erősebb kritikai vélemény, egyre határozottabb ellenérzés érlelődött meg benne. Az ötvenes évek svájci miliőjében – az emigráció kezdeti éveinek nehézségei után – Veress számára egyre világosabbá vált, hogy a kelet-közép-európai szituációból való kényszerű emigrációját követően már Svájcban sem tapasztalhatja meg az európai kultúra általa remélt ideális, humánus közegét. Már évekkel korábban, az 1958-ban Baselban megrendezett nemzetközi Bartók-fesztiválon tartott nyitóbeszédében nyílt keserűséggel leplezte le az európai társadalom és kultúra széthullásának tendenciáit, és rámutatott a hidegháború légkörében kialakuló szellemi perspektíva beláthatatlan következményeire. Ünnepi előadása számos részletében vádbeszéddé vált.[3]

Az ekkoriban Svájcban megélt negatív élményei tartalmukat és intenzitásukat tekintve egyre inkább túlnőttek a napi elégedetlenség dimenzióján, s mint korabeli levelezése tükrözi, a kérdés a maga összetettségében egyre határozottabban egzisztenciális méretűvé vált számára, és fölvetette a svájci miliőből való kényszerű kilépés gondolatát is. Kevesek előtt ismert, hogy az 1960-as évek közepén, amikor Veress közel állt hatvanadik életévéhez, egy újabb emigráció tervével foglalkozott. Mérlegelte az európai kontinenstől való elszakadás, egy amerikai áttelepülés gondolatát, az újbóli pályakezdés terheinek felvállalását is beleértve. Az e korszakát meghatározó rezignációjáról a Walter von der Vogelweide szövegére komponált *Elegie*-vel összefüggésében már néhány évvel ezelőtt részletesen szóltam.[4]

A *Passacaglia concertante* közvetlen művészi-szellemi hátttereként egy levélrészletet idézek, amely a fent elmondottakat az önkifejezés hitelességével gazdagítja. A komponista levele Erich Doflein nek, a korabeli haladó zenepedagógia nemzetközileg elismert tekintélyének szól, annak a személyiségnek, akinek ösztönzésére Bartók hegedűduói születtek. Doflein már az ötvenes évek eleje óta a Bartók utáni nem-

2 Heinz Holliger személyének és munkásságának Veress Sándorhoz, egykori mesteréhez fűződő kapcsolata az utóbbi években a magyar zeneéletben is világosan körvonalazódott, főként Holliger nevezetes Veress-interpretációi által. – Holliger számos nyilatkozatában kifejtette Veress Sándor alkotói-művészi hatásának sokoldalúságát, mély hatóerejét. Rámutatott arra is, hogy saját előadói szemléletére is döntő befolyást gyakorolt Veress hatása, éppen azáltal, hogy a sajátos magyar zenetörténeti helyzetben a népzenei források közvetlen kisugárzása az előadóművészi stílus szabadságát illetően egyedülálló jelenség a mai európai előadói gyakorlatban. De fény derült a továbbiakban arra is, hogy az egykori Veress-tanítvány Heinz Holliger milyen ösztönző hatást gyakorolt mesterére, milyen inspirálóan hatott az *Oboaverseny* alkotására, azaz a Passacaglia „szabad", új szemléletű hangszertechnikájának létrejöttére.

3 „Eröffnungsrede zum Bartók-Festival in Basel." *Schweizerische Musikzeitung,* 1958. No. 12.

4 1995 februárjában Ujfalussy József 75. születésnapja alkalmából rendezett zenetudományi konferencián tartott előadásom keretében: „»...iemer mêr ouwê...« Veress Sándor Walter von der Vogelweide Elégiája" címen.

zedék kimagasló alkotó egyéniségének tartotta Veresst, és kapcsolatuk az évek során egyre közvetlenebb szellemi, baráti együttműködéssé vált. Veress Dofleinhez intézett levelének részlete visszatekintés, és az adott helyzet megvallása: *„...Mindig is elsősorban (mondhatnám elsődlegesen) európainak éreztem magam, és sohasem tudtam elképzelni az Európa nélküli életet. Ez volt a fő oka annak is, amiért az emigrációt választottam, amikor Magyarországon 1948-ban Európa eltűnt a politikai események zuhatagában. Mostanra azonban mély rezignáció vett erőt rajtam, mivel az újra támadó dühödt nacionalizmus világában csupán elvétve találok erre az Európára. Egy általam felállított (újra és újra beigazolódó) szabály szerint az európai kultúra – bölcsőjétől egyre jobban eltávolodva – a peremkerületekre húzódik, hogy ott egészségesebben virágozzék tovább, mint nyugaton, ahol már oly sok, a kultúra szempontjából lényegi lelki-szellemi erő veszett oda."*[5]

A fentiekben csak közvetetten jut kifejezésre Veress alkotói dilemmája: lelki-szellemi közérzetét az 50-es, 60-as évek fordulóján meghatározóan érintették akkoriban az európai fesztiválokon tért hódító strukturalista zenei törekvések, amelyek a maguk, többnyire silány termékével elárasztották a legtöbb kortárs zenei rendezvényt. Az egyértelmű volt, hogy a Kodály–Bartók-örökség hagyományán nevelkedett komponista és e szellemi–művészi forrásból kiteljesedő Veress-életmű ezzel az alkotói szemlélettel nem vállalhatott közösséget. De a másik oldalon természetesen el kellett határolnia magát az otthoni, magyarországi alkotói beszűküléstől, provincializmustól is, s ezt az elhatárolódást nézeteiben és kompozícióiban egyképpen érvényre juttatta. Megújult kompozíciós szemléletének kimagasló példája a svájci évek első komoly visszhangot kiváltó alkotása, az 1951-ben született kétzongorás fantázia, az *Hommage à Paul Klee;* a kompozíció szembefordulásként is értelmezhető az egykorú magyar iskola népdalelvű pentatóniájának zsákutcájával.

A kiutat a régi és az új zenei környezet szellemi–művészi „kátyújából", a személyes alkotói megoldást Veress egymást követő kompozícióiban saját meggyőződésének útján lépésről lépésre dolgozta ki. Ennek az útkeresésnek, illetve már a megszilárduló állásfoglalásnak kialakításában fontos stációt jelentett az 1961-ben komponált *Passacaglia concertante*.

A tradicionális formák és az új törekvések szintézise

Veress számára a mű külső keretéül a *passacaglia* és a *koncert* tradicionális formáinak egymásra vonatkoztatott öröksége szolgált, olyan tradicionális formai–műfaji alapképletek együttese, amelyekben fontos alkotói lehetőségek ösztönző adottságait ismerte fel, s melyeknek konstrukciója összekapcsolhatónak bizonyult az ebben az időben aktuális dodekafon elvű stiláris törekvésével. Megjegyzendő, hogy alkotói előzményként a választott műfaj egyik komponensének, a versenyműveknek Veress korábbi alkotói korszakában is hangsúlyos szerepe volt: példaként az 1939-ben írt (és 1948-ban háromtételessé kibővített) *Hegedűverseny,* majd az 1952-ben kompo-

5 Veress Sándor levélgyűjtemény, Paul Sacher Stiftung, Basel.

nált *Zongoraverseny* említhető, ezekhez harmadik versenyműként csatlakozott a *Passacaglia concertante*. A koncertforma vonzása még a késői alkotóperiódusban is meghatározó volt: a sor folytatódott a *Passacaglia* testvérpárjaként komponált, a Végh Quartettnek és Paul Sachernak készülő *Vonósnégyes-*, majd a *Klarinétversennyel*. A két késői versenyművel, a *Tromboniadé*val, és a *Concerto Tilinkó*val zárult a sor. (Áttekintésünkben csak a címadásukban is koncertként jelzett kompozíciókat említettük; Veress egyéb concertáló elvű műve a felsorolást még teljesebbé teheti: így például a 12 vonósra írt *Musica concertante* és további kamarazenei művei az említett műfajkeret tágabb értelmezését gazdagíthatják.)

Veress ötvenes évekbeli zeneszerzői stílusváltását – az 1954-ben készült *Vonóstrió* összefüggésében – a dodekafon szerkesztés konzekvens alkalmazásához szoktuk kapcsolni.[6] Némiképp ehhez a stílus-érlelő folyamathoz csatlakozik még az 1961-ben komponált *Passacaglia* is, amely az öttételes versenymű lineáris és vertikális rendezőelveként már kiérlelt formában alkalmazta a 12 fokú technikát. Veress maga ismételten hangsúlyozta, hogy a dodekafónia alkalmazásában fenntartásokkal élt, és sohasem vállalta ennek mindenre érvényes uralmát, saját zenei koncepciójának feladását. Így például a *Passacaglia concertante* megszólalása alkalmával Önök is felfigyelhettek a Veress alkalmazta dodekafon hangzásvilágban megőrződött személyes melodikus vonások érvényességére. A dodekafónia szabad alkalmazására kritikusai és elemzői is gyakran rámutattak: nézetük szerint Veress saját dallaminvenciójának képére formálta át a Reihe-technikát.[7]

A *Passacaglia concertante* kompozíciós időszakából a szerzőnek számos megnyilatkozása maradt az utókorra. Ezek egyike ismét egy levélrészlet, amely Veress egykorú ars poeticájának egyik leghívebb foglalataként értelmezhető, és 60-as évekbeli művészi törekvéseinek kifejezését adja. Rávilágít az emigráns magyar komponista európai környezetben felismert alkotói szerepére, amelyben fundamentumként a magyarországi pályakezdés nyelvi–stiláris szemléletének – mint egy keleti–nyugati örökség vállalt szintézisének – a kétoldalú elkötelezettség alapján meghatározó szerep jut. A levélrészlet így szól: *„A komponálás ... terén az ember egyfajta Kelet és Nyugat között dúló hidegháborúban érezheti magát, különösen, ha – mint az én esetemben érvényes – súlyos teherként egy Keletet és Nyugatot egyaránt ötvöző zenei örökség jutott osztályrészéül ... A jelenlegi roppant nehéz helyzetben nincs más lehetőségünk, mint egy, a hagyomány és napjaink problémái közti konstruktív szintézis létrehozása. Ez természetesen nem újdonság. Itt azonban elsősorban a dodekafóniával való foglalatosságra gondolok, amelyet hitem szerint nem lehet már semmibe venni. A feladat mégis egy olyan szintézis megalkotása, amelyben a tizenkétfokúság nem gátló determinizmus többé, nem a nyugati zene legnagyobb és leglényegesebb vívmányát, a zenei szerkezet lineáris és vertikális történéseinek összehangoltságát zilálja szét, hanem mint eme történéseket*

6 Berlász Melinda: „»Ad trio d'archi«. Ein Dokument zum harmonischen Denken von Sándor Veress." In: *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung*. Basel: 1994.

7 Andreas Traub Veress-analíziseiben konkrétan rámutatott Veress 12 fokú koncepciójának személyes vonásaira.

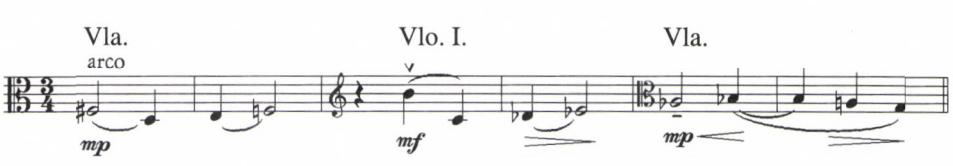
rendszerező, technikai eljárásként, napjaink sokszínű kezdeményezéseinek szót követelő részaspektusaként juttatja érvényre."[8]

A Keletet és Nyugatot, múltat és jelent egybefogó kompozíciós szintézis a *Passacaglia concertante* formai–műfaji keretében közvetlenül jelentkezett. Az öttételes, hídforma szerkezetű versenyműben Veress tudatosan ötvözte egybe a magyar népzenei hagyományok keleti talajából eredő sajátosságokat *(parlando–rubato melosz és ritmika)* legújabb alkotói stílusának nyugati nyelv-rendszerével *(dodekafon technika)*. E szintézis jegyei a mű legkülönfélébb paramétereiben érvényesültek. Ezeknek komplex megnyilvánulásaiból dolgozatom csak példaként idézhet fel néhány meghatározó vonást.

Közülük elsőként emelem ki a kompozíció címében megnevezett zenei formát: a *passacagliá*nak alkalmazását. Az európai zenetörténet hagyományában évszázadokon át többféle formastruktúrát megélt passacaglia-formának Veress kétoldalú értelmezést biztosított. Elsősorban ahhoz a 17. századi olasz–spanyol tradícióhoz csatlakozott, amelyik a passacagliát egy sajátos basszus formulán alapuló, osztinátóként alkalmazott alapgondolat szerepében használta. Ő maga is olyan zenei bázisnak értelmezte a passacaglia-témát, amelyre egy nagyobb arányokban kidolgozott variációs forma, egy tétel, illetve egy többtételes zenei szerkezet épülhet.

A kompozíció passacaglia-témájának kialakításában a szerző kétirányú törekvése érvényesült: egyrészt közvetlenül vállalta a tradicionális tématípus zenei karakterisztikumait (3/4-es metrum, szimmetrikus ütemszerkezet, „kadenciális" harmónia-modell), másrészt a téma melodikus profiljának kialakításában már egy tágabb szemléletet, a 20. századi szerzői koncepció szabadságát érvényesítette (dodekafon hangkészlet, 2x3 ütemes motivikus szerkezet). A hagyományos passacaglia örökségeként saját témájában is megőrizte a 3/4-es metrumot és a dallamformálásban érvényesülő főként szekund- és terclépésekben mozgó melódiavezetést. A téma tonális kört átfogó (T–S–D–T) struktúráját némi átértelmezéssel követte, azonban a hagyományos négyütemes dallam-szerkezetet két nyitó és egy záró dallamgesztusnak egybeépítésével (a–a–b) hatütemes, három részes egységgé bővítette. E háromszor kétütemes motívumból szerveződő témában a kétütemes motívumok mindegyike négy különböző hangból épül fel, és ezáltal e három négyhangos motívum együttesen biztosítja a zenemű alapsorának, a 12 hangos Reihének teljes felhasználását.

A fent elmondottakat szemlélteti a *Passacaglia concertante* hat ütemes passacaglia-témájának első megjelenési formája az első tétel *(Andante con moto)* 3–8. ütemében, a brácsa–első hegedű–brácsa megszólalásában:



A bemutatott *passacaglia-téma* az első tételben *basso-ostinato* funkciót teljesítve 16-szor szólal meg a vonós szólamok legkülönfélébb felrakásában, variációjában. A ver-

8 Veress Sándor levélgyűjtemény, Paul Sacher Stiftung, Basel.

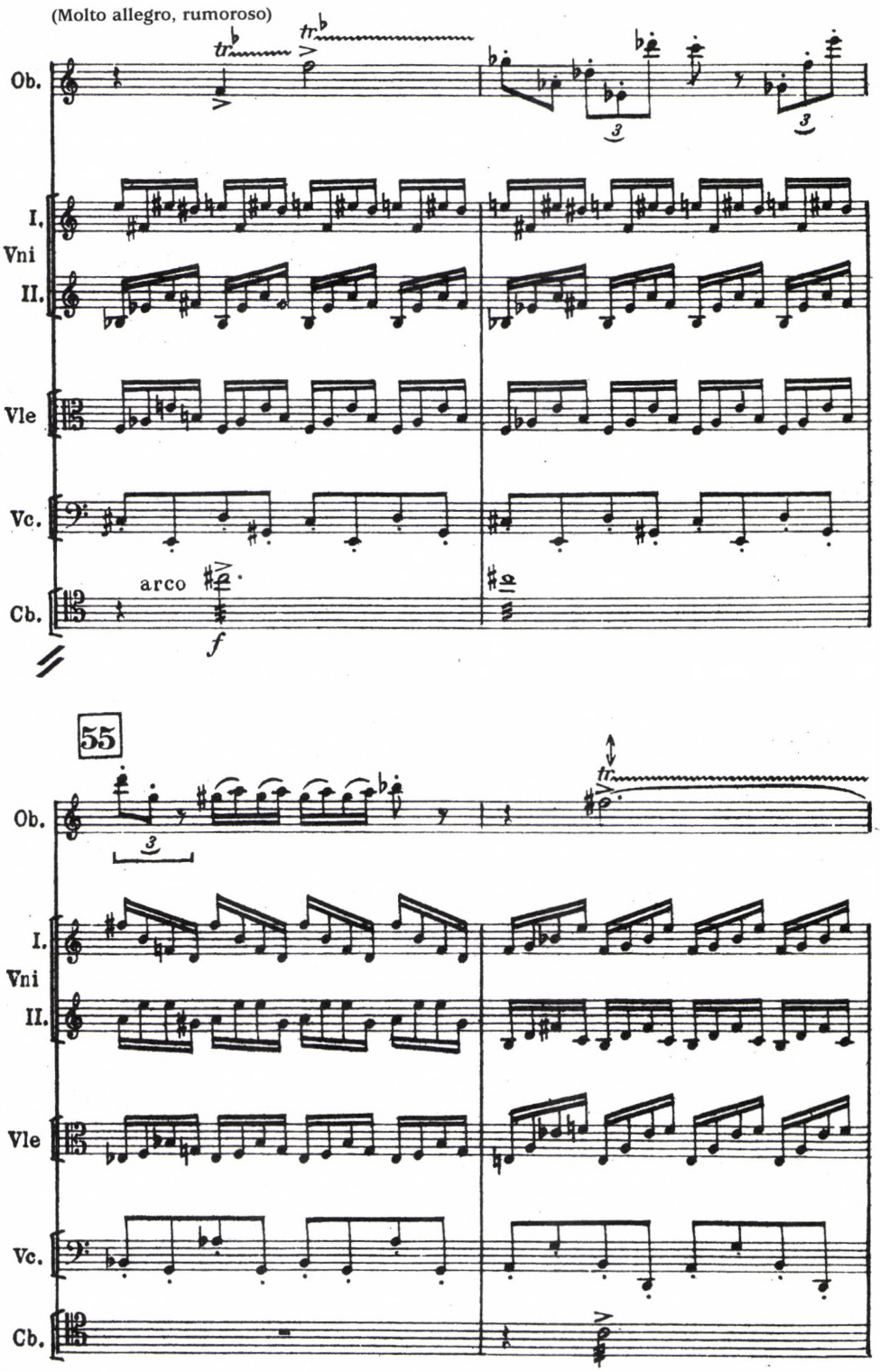
senymű-karaktert elsődlegesen a vonósokhoz társuló oboaszólam vállalta, oly módon, hogy a passacaglia-téma szabad, virtuóz változataival csatlakozott a vonósokon megszólaló alap-struktúrához. A formálásnak ebben a vonatkozásában a concertálás került előtérbe: az oboa szólama a díszítés elsődleges igényével kapcsolódott a vonós szólamokban ostinatószerűen jelentkező passacaglia-témához és annak variánsaihoz.

A Veress-életműben 1961-ig és a későbbiekben is egyedülálló megoldásként áll a *Passacaglia concertante* variációs öttételessége. Míg Veress versenyműveiben általában két-, illetve háromtételes formaszkémával élt, addig ebben a műben (nyilvánvalóan a passacaglia-forma variációs adottságainak összefüggésétől inspirálva) egy öt részre tagolódó szimmetrikus tételrendben bontotta ki a variációk szabadon értelmezett lehetőségeit. Az építmény szimmetriáját elsősorban a III. tétel parlando–rubato lassújának *(Andante parlando, in modo d' una ballata)* centrális szerepe biztosítja, de párhuzam vonható a II. és IV. tételek ostinato szakaszai között, és a szélső tételek között is kiegészítő vonatkozások érvényesülnek; itt azonban a párhuzamok helyett inkább az egyéni forma-koncepció megvalósulása kap szerepet: különösképpen a zárótétel kadenciaszerű virtuóz lehetőségében *(Molto allegro)*.

Az egyes tételek passacaglia-értelmezésében a legkülönfélébb rafinált variációs megoldások jelentkeznek. A II., *Allegro scherzando* formaszakaszban az előző tétel vonósok kontra oboa szóló profiljával szemben főként a tematikus anyag polifon–imitatív elvű motivikus összefonódása érvényesül. Azonban hangsúlyozandó, hogy más oldalról a concerto-műfaj követelményeinek is előszeretettel nyújt lehetőséget a tétel második részének vonós ostinato fölött szerveződő variációs szakasza az oboa szóló virtuóz adottságainak „rumoroso" kiemelésével *(kotta a 123. oldalon)*.

A passacaglia-téma újabb melodikus értelmezését a III., lassú tételben a magyar népzenei tradíció előadásmódját és dallam-díszítését idéző parlando–rubato tételrész fogalmazza meg a vonósok és az oboaszólam melodikus párbeszédében, melyben az oboaszólam melódiacentrikus és a vonóskar díszítő–kísérő szerepet vállal. Az érzelmileg is központi jelentőségű parlando tételt követő IV. *(Molto allegro)* legfőbb sajátossága a szóló hangszert nem alkalmazó vonószenekari felrakás. A vonós hangzásélmény uralkodó jellege némiképp alludál a nyitótétel ugyancsak alapvetően zenekari struktúrájára, azonban a karaktert és a tempót illetően inkább a nyitótétel gyors ellenpárjaként értelmezhető. A barokk jellegű, variációs fogantatású IV. tételt követő finále *(Molto allegro)* hangsúlyozza az előzményekben háttérbe szorult concerto jelleget: a szóló hangszer virtuozitásának, a versenymű jellegét biztosító kadenciának és a passacaglia-téma végső apoteózisának szintézisében.

Veress passacaglia értelmezése történetileg számos 20. századi passacaglia-előzményhez lenne kapcsolható, azonban ezeknek közvetlen hatása az 1961-es *Oboaverseny* konstrukciójában nem ismerhető fel. Nyilvánvaló, hogy Veress ismerhette és ismerte a bécsi iskola mestereinek, Webernnek, Bergnek és Schönbergnek a század első évtizedéből származó egy-egy passacaglia-megoldását. Különösen Berg Wozzeckjének megrendítő élményét felidéző Veress-hivatkozások alapján feltételezhetnénk a passacaglia-tradíció iránti érdeklődés külső forrásból eredő inspiratív motívumát, azonban ez irányú konkrét hatás nem mutatható ki Veress alkotásában. Az *Oboaverseny* genezi-



Passacaglia concertante, II. tétel, 53–56. ütem

sét illetően számos további századunkbeli passacaglia-tétel inspirációja is felmerülhetett (Stravinsky, Britten, Vaughan Williams), bár Veress műve ismeretében – megítélésem szerint – az említett kapcsolatok ugyancsak hatástalanok maradtak.

A *Passacaglia* szerzői koncepciójában felismerhető stílusjegy viszont az alkotói törekvés, amely a Veress-életmű szintézisének kettős, kelet–nyugati arculatát biztosítja. Keleti örökségének nyílt megvallására már utaltunk a kompozíció centrális tételének, a mű formai–drámai csúcspontjának tárgyalásakor; ennek előadásmódjára vonatkozóan szerzői utasítás is előírta a magyar népzenei hagyományból származó parlando játékmódot, – ami kétségtelenül egyedülálló a legújabbkori közép-európai előadóművészet gyakorlatában.

A koncert hallgatósága az *Oboaverseny* hangzásélményében elsődlegesen szembesülhetett a nyelvi–strukturális készletváltással együtt járó hangszertechnikai újításokkal, amelyek éppen a 60-as években, az *Oboaverseny* és a *Vonósnégyesverseny* alkotásakor, de a *Musica concertante* és a szóló *Gordonkaszonáta* idején ugyancsak fontos szerepet játszottak Veress műveiben, s amelyekre a szólóhangszerek virtuóz adottságait bemutató kadencia-szakaszok különösképpen kedvező lehetőséget biztosítottak. A *Passacaglia* játéktechnikai újításai – akár az oboaszólót, akár a vonósok játékát tekintjük – még ma, a mű megszületése után közel 40 év elmúltával is komoly előadói kihívást jelentenek. (Az említett művek partitúráinak bevezetéseképpen a szerző több oldal terjedelmű ismertetést szentelt a műben alkalmazott hangszertechnikai követelményeknek.)

A Passacaglia concertante 1974-es autoanalízise

Előadásom utolsó szakaszához érkezve szeretném bemutatni Veresnek a *Passacaglia concertante* 1974-es berni előadása alkalmából készült önelemző írását.

Veress, aki kora ifjúságától kezdve mestereinek – Bartóknak és Kodálynak – alkotásairól számos, kiemelkedő jelentőségű és színvonalú analízist, ismertető tanulmányt és cikket írt, saját műveinek elemző bemutatását többnyire elhárította magától. Hogy miféle elvi és gyakorlati ellenérzések okán tért ki e gyakran felmerülő kötelezettség elől, erre a kérdésre válaszát éppen *Passacagliá*jához fűződő műismertetésében fogalmazta meg. Ez a kommentár már az írás első szakaszában egy párhuzamos jelenség felidézésével indul: Bartók életének egyik epizódját mondja el, mintegy önigazolásul és tanulságul egy szerzői műanalízisben rejlő elvi ellentmondások érzékeltetésére. Végül az írásmű második felében rövid, tömör formában mégis eleget tett a bemutatásra kerülő *Passacaglia concertante* szerzői ismertető feladatának.

Minthogy a Bartók-irodalomban az itt felmerülő, hitelesnek tűnő epizód még nem került feldolgozásra, úgy vélem nem érdektelen, és tartalmilag–hangulatilag is ideillő, ha teljes terjedelmében közzéteszem Veress eredetileg német nyelvű írásának magyar fordítását.[9]

9 Sándor Veress: „Passacaglia concertante." *Mitteilungen der Bernischen Musik-Gesellschaft*, 1974. okt. 11. A szöveget Gombocz Adrienne fordításában közlöm.

Veress Sándor nyilatkozata Passacaglia című művéről:

„Visszaemlékszem Bartók életének egyik epizódjára, amely némely vonatkozásban tanulságos. Abban az időben történt, amikor 5. vonósnégyese – a Kolisch Quartett 1935. április 8-i ősbemutatója után – a Végh Quartett nagyszerű interpretációjában első átütő sikereit aratta Budapesten, Barcelonában és Londonban. Röviddel ezután megjelent a műről szóló első (és máig is a legjobbnak számító) elemző ismertetés az akkoriban Hermann Scherchen által kiadott »Musica viva« című folyóiratban a kiváló magyar zeneszerző, muzikológus és zenekritikus Jemnitz Sándor tollából, akinek Bartók rendelkezésére bocsátotta az akkoriban még kiadatlan mű eredeti kéziratát. Jemnitz még nyomtatás előtt meg akarta beszélni cikkét Bartókkal, hogy esetleges javítanivalókat vagy kiegészítéseket megtudhasson tőle. Ezért elment Bartókhoz, és hozzákezdett analízisének felolvasásához, abban a reményben, hogy a zeneszerző talán még felfed néhány »műhelytitkot«, hogy ezzel munkáját gazdagítsa. Másképp történt. Minél tovább jutott Jemnitz az olvasásban, Bartók annál meglepettebbnek látszott, és ahogy Jemnitz felolvasásának végéhez ért, Bartók csaknem szégyenlősen megkérdezte, vajon valóban az ő vonósnégyesében fedezte-e fel Jemnitz mindazokat a mozzanatokat, tematikus és motivikus összefüggéseket, formai arányokat stb., amelyekről neki magának fogalma sem volt?!

Természetesen hiba lenne ebből az esetből arra következtetni, hogy Bartók, megkapván az istenek kegyes csókját, már csak öntudatlan intuíció alapján komponált volna. Eltekintve attól, hogy csupán a dilettánsok sajátja a komponálásnak ez a fajtája, ez a munkamódszer éppen Bartóknál, aki már csak népzene-tudományi tanulmányai révén is magasan fejlett, végtelenül fegyelmezett gondolkozásmóddal rendelkezett, elképzelhetetlen lett volna.

Minél nagyobb egy művész, annál fontosabb az alkotás folyamatában minden pillanatban jelen levő, éberen rendszerező szellem szerepe. »Ars sine scientis nihil est«. És mégis rátapint az epizód a nagy műalkotások keletkezésének lényegéből valamire, a nagy műalkotásokéra, amelyek a lélek és szellem racionálisan megfoghatatlan együttműködéséből, ösztönös látomásból és a tudatosan ellenőrzött intellektusból születnek. Ugyanakkor persze sok vonás van minden nagy műalkotásban, amely nincs »megalkotva«, hanem ösztönszerűen jön létre: ilyen elemek voltak azok, amelyek Jemnitz analízisében napvilágra kerültek, és amelyek Bartókot ámulatba ejtették. Tipikus vonásokról van tehát szó, és hát ki látta valaha is saját arcát?! A tükör, amelybe belenézünk, csal!

Ezért a saját művekről készített elemzések, amennyiben egy mű több, mint csupán logikusan egymáshoz illesztett hangok racionális konstrukciója, legtöbbször csak nagy vonalakban találóak. Kérdéses, hogy egy analízis, egy kompozícióban lévő titkos összefüggések és rendszerek föltárása és leírása egyáltalán feltétlenül hozzásegítenek-e a mű »megértéséhez«? A tanult szakember számára, aki ezek után a »titkok« után kutat, igen. Egy zenemű azonban, amely a koncertterem mindig anyagcsereszerű atmoszférájának labilitásában a közönség előtt elhangzik, nem elemző leírások vagy »hangulatteremtő« kommentárok által hat, hanem egyes egyedül a mű kisugárzása által, amely vagy megvan a műben, és ezáltal a hallgatót magával ragadja, illetve taszítja, vagy pedig, silány tartalom esetében, semmi hatást nem ér el, legfeljebb untat.

Ennek alapján teljesen fölöslegesnek tartom »Passacaglia concertante« című művemhez az általam alkalmazott zeneszerzés-technikai módszerek leírását. A zene magáért kell, hogy beszéljen, saját magát kell igazolnia. Vagy elég erős ahhoz, hogy ezt megtegye, vagy nem, és akkor a legszebb szavak sem segítenek.

Egyet azonban a kritikusok tájékozódásának megkönnyítésére meg kell említenem. Egy előadás után a kritikus urak egyike hiányolta, hogy a darabban a passacaglia tradicionális formai jellemzőit nem sikerült felfedeznie: miért hívják akkor passacagliának? Nos, különböző lehetőségek vannak arra, hogy a tradíciót a jelenbe átmentsük, ha azokat nemcsak külsőleg utánozzuk, hanem a kor szellemében interpretáljuk. A passacaglia, mint barokk forma, szabad variációknak láncolata egy állandó, változatlan alap fölött, amelyet szaknyelven »basso ostinato«-nak neveznek. Adva van tehát két erősen eltérő, ellentétes faktor, amely ennek a zenei formának feszültségét adja: a változatlan állandóság és az önmagát állandóan továbbszövő, változó alkotóelem. Mivel Passacaglia concertantém, mint a cím is mutatja, egy oboára és 12 vonósra írt versenymű, így a változó elem természetesen erős hangsúlyt kap. Az állandóság azonban ennek ellenére ugyancsak jelen van, méghozzá két tizenkéthangú sor alakjában, amelyekből a darab egész motivikus, melodikus és harmóniai struktúrája – ismét a variációs elem segítségével – létrejön, miközben a kompozíció első része a passacaglia tradicionális alakját egyfajta »mottóként« mutatja be.

Rémülten látom, hogy már bele is tévedtem az önelemzés birodalmába! Ideje tehát, hogy a szót a zenének adjuk át, hadd beszéljen az önmagáért. Hogy sikerrel-e? Ez majd elválik."

Szitha Tünde

AZ AMERIKAI MINIMÁLZENE HATÁSA AZ ÚJ ZENEI STÚDIÓ ZENESZERZŐIRE AZ 1970-ES ÉS 80-AS ÉVEKBEN[1]

1. A minimalizmus

Az utóbbi 40 év zenetörténetének egyik jelentős fordulata a többnyire *minimál* vagy a szűkebb értelmű *repetitív* névvel összefoglalt irányzat megjelenése volt az 1960-as évek végén. Közösnek tekinthető vonásaik alapján ma már egységes zenei nyelvként összegezzük az idetartozó alkotások stílusjegyeit, pedig valójában néhány amerikai – még szűkebb értelemben New York-i – zeneszerző igen markáns formai és hangzásbeli koncepciója az, amelynek kisugárzása körülbelül két évtizedre elegendő feladatot adott, s egy időre új távlatokat nyitott az amerikai és európai követők számára. *La Monte Young*, *Steve Reich*, *Philip Glass*, *Terry Riley* és *Frederic Rzewski* zenéjéről van szó, tehát egy olyan zeneszerző-generáció műveinek hatásáról, melynek szerzői valamennyien 1935 körül születtek, s akik pályakezdésük legelején különböző módon, de viszonylag rövid idő alatt találtak rá az akkor reveláció erejű, de a korabeli amerikai képzőművészeti és popzenei irányzatok ismeretében tulajdonképpen logikusan következő útra. Az amerikai zeneszerzés John Cage-nek és Christian Wolffnak köszönhetően ebben az időszakban kapcsolódott bele igazán intenzíven a nemzetközi zenei életbe. Young, Reich, Glass, Riley és Rzewski nemcsak azért tudtak gyökeresen újat hozni, mert földrajzilag és iskolázottságuk tekintetében is függetlenek voltak az európai tradícióktól, hanem azért is, mert körülbelül tíz évvel, azaz egy nemzedékkel fiatalabbak voltak a szeriális és experimentális zene legjelentősebb európai képviselőinél, Boulez, Stockhausen, Berio és Nono generációjánál. A minimalizmus a darmstadti iskola alternatívájaként – erősebben fogalmazva: ellenében – jött létre, s két okból keltett nagy figyelmet; egyrészt a zenei folyamatot legegyszerűbb alapelemeire bontotta vissza, másrészt újragondolta és alkalmazta azokat a kompozíciós tényezőket, amelyek Schönberg óta fokozatosan eltűntek a nemszórakoztató zenéből, s amelyeket a szerializmus és az aleatória valósággal száműzött a modern zene eszköztárából. Míg La Monte Young egyes műveiben a végletekig redukálódtak a zenei anyag és a hangzás összetevői, Steve Reich és a többiek

1 Elhangzott a Földvári Napok keretében megtartott *Századunk magyar zenéje és Európa* című tudományos konferencián 1999. június 18-án.

műveiben újra megjelent az egyenletes lüktetés, a könnyen megjegyezhető dallam, a gyakran tonális centrumok köré rendeződő hangzásfelület, a szakaszos és ciklikus tagolás, s ami talán a legfontosabb: a ritmikus–motivikus ismétlésben rejlő energia, mely egyfajta hipnotikus hangzásélmény átélésének lehetőségét kínálta a hallgatónak. A ritmika eufóriája és az elektronikus erősítés révén tagadhatatlanok a minimalizmus rockzenei kapcsolatai, s ez megmagyarázza – a kortárs irányzatok között egyedülálló – gyors és jelentős közönségsikerét is.

Nem célja e tanulmánynak végigkövetni a repetitív zene későbbi alakulását, mert az említett jellemzők a felsorolt zeneszerzők műveiben más-más stiláris vonásokként körvonalazódtak. A repetitív zene megítélése mindig szélsőséges volt, s népszerűsége ellenére hamar elszigetelődött a – jobb híján posztmodernnek nevezett – kortárs irányzatok különböző áramlatai között. Viszonylag könnyen utánozható stílussá vált, amely szuverén zeneszerzői gondolkodás hiányában könnyen feloldódott az önismétlés vagy az epigonizmus szürkeségében. Ma még nyitott kérdés az is, hogy van-e egyáltalán jövője ennek a fajta zenének, illetve hogy a minimalista irányzatok eddigi vonulata néhány jelentős zeneszerző jelentős művének története-e, vagy elindítói képesek lesznek az általuk kifejlesztett technikákat megújuló, s ami még fontosabb: folytatható életművekké formálni. Ellenkező esetben a minimálzene a századvég néhány jelentős művet hozó, de zsákutcának bizonyuló epizódjaként vonul be a zenetörténetbe.

Viszonylagos elszigeteltsége ellenére a minimálzene megjelenése olyan kihívásokat jelentett az addig járatlan utakat kereső alkotók számára, melyek elől azok sem térhettek ki, akik egyébként egészében véve elutasították ezt az irányzatot. E stílus legjellemzőbb vonása a zenei idő és a forma újfajta, az ötvenes évek európai zenéjéhez képest jelentősen leegyszerűsített értelmezése volt. A klasszikus periodicitás, az évszázados tételformák, valamint a tonalitás eltűnése – különösen azután, hogy a második világháborút követően a folklorizmus és a neoklasszicizmus is elveszítették aktualitásukat – az európai zeneszerző-iskolák és -irányzatok legnagyobb traumáját jelentették. Individualista korunk egyik legfontosabb jellemzője, hogy a nyomukban támadt vákuum feloldására sokféle átütő erejű, de mindig egyéni stílusként megjelenő megoldás született, s születik a mai napig. Emellett a kompozícióban való alkotói és befogadói tájékozódás talán az ötvenes és a hatvanas években vált legerőteljesebben ketté. (A szerializmus esetében fordítottan arányossá vagy teljesen függetlenné.) A zenei időkezeléssel és a formaelvek problematikájával kapcsolatban az európai zeneszerzés hagyományosabb iskoláit – különösen azokban az országokban, ahol a nemzeti zene vagy a közérthetőség ideológiája meghatározta a zenei formákról való gondolkodást – valósággal sokkszerűen érte már a totális szerializmus, később pedig az aleatória elvének megjelenése is.

A zenei időről való gondolkodás egy új, lehetséges módjára – megelőzve a minimalizmus megjelenését – a tengeren túlról jött az első igazán radikális és sokak számára felszabadító hatású példa, nevezetesen John Cage alkotói és gondolkodói munkássága, mely a csend és a zenei hang, illetve a hangzó jelenségek és a belőlük kibontakozó zenei folyamatok összefüggéseit olyan nyitottsággal ruházta fel, mely korábban euró-

pai kortársainál a legmerészebb újítók számára is ismeretlen volt. A repetitív zene a cage-i megoldáshoz képest ellenkező előjelű lehetőséget kínált: olyan kis léptékű, de nagyformaként is értelmezhető tagoltságot, mely utoljára talán a barokk korszak ostinato basszusra épülő variációsorozataiban valósult meg, s melynek érzéki hatását a 17. század hangszeres és operazenéje annak idején szinte a végletekig felhasználta.

2. A minimalizmus és a magyar zeneszerzés

Szűkítve a kört: a magyar zeneszerzés és zenei–szakmai közélet számára a zenei forma, az idő, a közérthetőség problémája ugyanilyen élesen vetődött fel, de az 1970-es évek elején a lehetséges megoldások – köszönhetően e korszak földrajzi és politikai zártságának – hely- és korspecifikusak voltak. Az a magyar zeneszerző-generáció, mely születési ideje tekintetében párhuzamba hozható a minimalista iskola amerikai komponistáival, egészen másfajta feladatot teljesített be a háború utáni magyar zene történetében: nevezetesen hogy a hatvanas években pályáját kezdő és az azt közvetlenül megelőző generáció alkotói hozták be azt a fáziskésést, melyet a Bartók és Kodály igézetében lezajlott évtizedek, illetve a ötvenes évekbeli teljes szeparáció után hurcolt magával a magyar zeneszerzés. Magyarországon tehát a tengerentúlra való kitekintés és a nemzetközi léptékben is érzékelhető stiláris újdonságok azonnali beolvasztása csak az 1970-es években pályájukat kezdők gondolkodásában érzékelhető elsőként, mindenekelőtt az Új Zenei Stúdió komponistáinak műveiben. Mindennek nagy ára volt, hiszen ez a kör hosszú időre félretette a nemzeti zene, illetve a magyar hagyományokhoz való viszony zeneszerzői problémáit s ezáltal nemcsak indulatokat kavart,[2] hanem el is távolodott a magyar zenei élet hivatalosan támogatott vonalától. Ha azonban reálisan ítéljük meg a külföldről érkező hatásokat, úgy tűnik, hogy e kör számára a radikális újdonságokat nem a minimalista zene megjelenése hozta, hanem közvetlenül előtte azok az irányok, melyeket Darmstadt és Cage zenéje egyidejűleg mutatott meg. Mivel ezek a példák alapjaiban rengették meg mindazt, amit az Új Zenei Stúdió zeneszerzői zeneakadémista éveikben a hagyományokhoz való viszonyról, a kompozíciós alapfeladatokról, a zenei formákról, a műfajokról, a hangzásról és az időről tanultak, hozzájuk képest a minimalista zene inspirációja csak másodlagos (mint a művek tanulságai mutatják), időleges és áttételes lehetett.

3. Young, Reich, Glass, Riley és Rzewski művei az Új Zenei Stúdió hangversenyein

Amikor az amerikai minimálzene és az Új Zenei Stúdió kapcsolatát vizsgáljuk szét kell választanunk e kör ismeretterjesztő és alkotó tevékenységét. Ma már az Amadinda Együttest és a valamikori 180-as csoportot tartja számon a köztudat e repertoár elkötelezett előadóiként, az ő megjelenésük azonban egy évtizeddel későbbre, a 80-as évekre esett, és érdeklődésük leginkább éppen az Új Zenei Stúdió nyomán fordult ebbe az irányba. A Stúdió hangversenyein 1975 és 1979 között szerepeltek vi-

2 Feuer Mária: „Előszó." In: *Pillanatfelvétel. Magyar zeneszerzés 1975–78.* Budapest: Zeneműkiadó, 1978, 5–8

szonylag nagy számban minimalista darabok, bár a műsorok tanúsága szerint koncerteken ez idő alatt is nagyobb figyelmet szenteltek experimentális kompozícióknak és – érthető módon – saját, új műveik megszólaltatásának.

A sort Vidovszky László 1975. május 18-i előadása[3] nyitotta meg, mely egyébként a *Napjaink zeneszerzése* című négyrészes sorozat második rendezvénye volt. Vidovszky ez alkalommal La Monte Young, Reich, Glass és Riley műveiről beszélt, s (mivel Magyarországon ekkor még nem voltak hozzáférhető hangfelvételek) mondandóját Dukay Barnabás, Jeney Zoltán, Sáry László, Vidovszky László és Wilheim András közreműködésével szemléltette. Az előadást követő esti hangversenyen La Monte Young: *Composition No. 7,* Steve Reich: *Pendulum Music,* Stanley Hoffmann: *Hexagram* és Phil Glass: *1 + 1* című műveit szólaltatták meg az Új Zenei Stúdió tagjai. A kottákat ekkor még javarészt a *VH 101*[4] című francia folyóirat, valamint Michael Nyman: *Experimental Music. Cage and Beyond*[5] című könyvének zenei szemelvényeiből másolták ki. Később Steve Reich-hel és Frederic Rzewskivel létrejöttek a személyes kapcsolatok is, melynek eredményeként a hetvenes években készült új művek első kézből jutottak Budapestre. 1977-ben az Országos Filharmónia az Új Zenei Stúdió hangversenybérletének két márciusi előadására meghívta Rzewskit, ahol a zeneszerző önállóan és az együttes tagjaival közösen lépett fel. Az amerikai követség segítségével Steve Reich budapesti meghívását is sikerült megvalósítani: 1977 júniusában Reich négy előadást tartott műveiről, melynek szemléltető anyagát részben hangfelvételekkel, részben a Stúdió tagjainak közreműködésével mutatta be. Az Új Zenei Stúdió műsorain az 1975–79 közötti időszakban többször is felbukkantak Phil Glass: *1 + 1* és *Music in Fifth,* Reich: *Clapping Music, It's gonna rain, Pendulum Music* és *Piano Phase,* Riley: *In C* és *Keyboard Music,* Rzewski: *Coming Together* és *Les Moutons de Panurge* című darabjai. A művek kiválasztását nyilvánvalóan nemcsak a külföldről érkező információk mennyisége, hanem az előadó-társaság összetétele és a rendelkezésre álló technikai feltételek is meghatározták. Ez magyarázza, hogy olyan fontos, nagyobb apparátusra készült művek, mint a *Drumming* vagy a *Zene 18 előadóra* – bár az Új Zenei Stúdió köreiben ismerték őket – csak a speciális összetételű hangszeres együttesek (konkrétan a 180-as csoport és az Amadinda Együttes) létrejötte után szólaltak meg Budapesten. Miután ez megtörtént, azaz a nyolcvanas évektől, a repetitív művek előadása megritkult az Új Zenei Stúdió hangversenyein, bár nem elhanyagolható tény, hogy a *Six Pianos* magyarországi bemutatója (1982 október) is e csoport tagjainak nevéhez fűződik. A többé-kevésbé rendszeresen játszott művek tanulságait persze nagy általánosítás lenne összemosni, hiszen Young *Composition No. 7* című darabjának, mely nem más mint egy *h–fisz* kvint végletesen hosszú (az Új Zenei Stúdió előadásában 40 percig tartó) kitartásának folyamata egészen más lehetett a hatása a korszak hallgatói számára, mint azok, melyeket a Reich-

3 KISZ Központi Művészegyüttes, Kamaraterem, Rottenbiller utca 16–22.

4 Françoise Esselier (ed.): *Musique Contemporaine VH 101.* Revue trimestrielle. Paris: Editions Esselier, 1970–

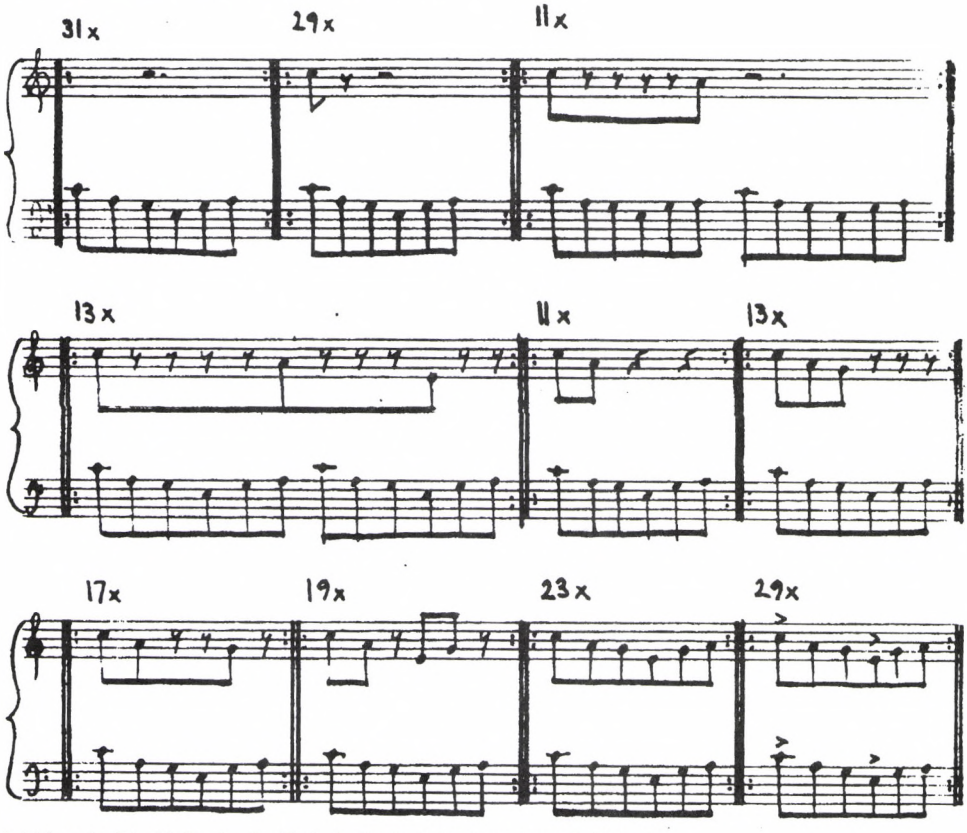
5 Michael Nyman: *Experimental Music. Cage and Beyond.* London: 1974.

darabokban felszabaduló ritmikai energiák, Glass tonális harmóniafűzései és dallamos szólamai, vagy Rzewski műveinek intenzív verbális elemei nyújthattak.

4. Alkotói konzekvenciák

Több mint húsz év távlatából ma már talán fontosabb, hogy mi volt ezeknek a műveknek a zeneszerzői hozadéka az Új Zenei Stúdió tagjai számára. Eötvös Péter zenéjének kivételével – aki annak ellenére, hogy karmesterként nemzetközileg elismert tolmácsolója lett a 80-as években ennek az irányzatnak, zeneszerzőként mégis teljesen érintetlen maradt a minimálzene hatásától – a 70-es és 80-as évek termését áttekintve nyilvánvaló, hogy érdemes ezeket az elemeket megkeresnünk. Mind Jeney, mind Sáry, mind Vidovszky zeneszerzői kibontakozásának egyik, bár talán nem a legfontosabb lépcsője volt az e stílussal való találkozásból nyert inspiráció. Az egyenletes lüktetés és a periodikus tagolás újragondolása minden bizonnyal csábító lehetőség volt, különösen együttműködésük első két-három évének improvizációs tapasztalatai s a klasszikus zenei formákkal kapcsolatos erős elbizonytalanodás után.

Az első, kompozícióban is megjelenő arra utaló jel, hogy egy dallami vagy ritmikus motívum monoton ismétlése egy műben formaképző elemmé válhat, Vidovszky László 1973/74 fordulóján komponált *C + A + G + E Music No. 2* című, három zongorára készült darabjában figyelhető meg.



1. Vidovszky László: C + A + G + E Music No. 2. 1–10. ütem (szerzői kézirat)

Bár itt nincs önálló pulzáló szólam (pontosabban: rejtett jelenlétét csak a bal kéz dallamának ritmusa jelzi), nyilvánvaló, hogy az alaplüktetést a legkisebb ritmusérték állandó, igen gyors mozgása adja. A másik fontos réteg a dallami elem, amely a címnek megfelelően John Cage nevének zenei hangokká való átértelmezéséből adódik. A négyhangos motívum kijelöli, és egyben leszűkíti a mű hangkészletét, ezt viszont ellensúlyozza a kiegészítő szólam megjelenése, mely vagy oktávhangközökkel erősít ki egy-egy dallamhangot, vagy kopulázza, illetve ellenpontozza az alapdallamot. Mivel a hangerő mindvégig egyenletes, a dinamika és a hangszínek szerepét a regiszterváltások és a kopulázások veszik át. A mű további eleme a hangsúlyeltolásokból adódó szinte folyamatos metrikus átértelmezés, melyet a prímszámokkal meghatározott ismétlések még jobban érvényre juttatnak. Mindezek az elemek egyetlen szólamot tekintve világosan rétegződnek, a mű azonban három, hangról-hangra megegyező zongoraszólamból áll, melyek kánonban lépnek be a zenei folyamatba. Az így kialakuló hangzás a Reich-féle fázisváltásos technika megfelelője, a három zongora alkalmazásában pedig nyilvánvalóan visszatükröződik az a hangzásélmény, mellyel Vidovszky a *Piano phase* egyik koncertelőadásán találkozott 1970–71-es párizsi ösztöndíja idején.

Vidovszky László számára – egy nyilatkozata szerint[6] – a repetitív zene igen rövid ideig volt érdekes. Úgy tűnik, e korai darabon kívül tényleg nem is találjuk jelét e stílus tényleges hatásának. Áttételesen azonban mégis megjelenik zenéjében néhány olyan jelenség, amely azt mutatja, hogy a legkisebb ritmusérték szerinti állandó mozgás olykor fontos alkotórésze lehet egy-egy művének. A *Schroeder halála* például legkevésbé sem repetitív darab, mégis a gépiesen mozgó skálamenetek ötlete mögött ott lehetett a minimálzene által kínált minták épp e mű keletkezése idején jelentős felszabadító hatása vagy e tapasztalatok továbbgondolása. Vidovszky visszaemlékezései szerint ugyanis 1972-ben, tehát a darab első felvázolásakor a *Schroeder halála* egészen más – később elvetett – zenei alapanyagon valósult volna meg. Az egyenletesen mozgó skálamenetek ötlete csak három évvel később, 1975-ben merült fel.[7] Ez a képzettársítás persze éppen az ellenkező tartalmú, hiszen a *Schroeder halála* az egyenletesen mozgó lineáris hangzásfolyamat szétrombolásáról szól.

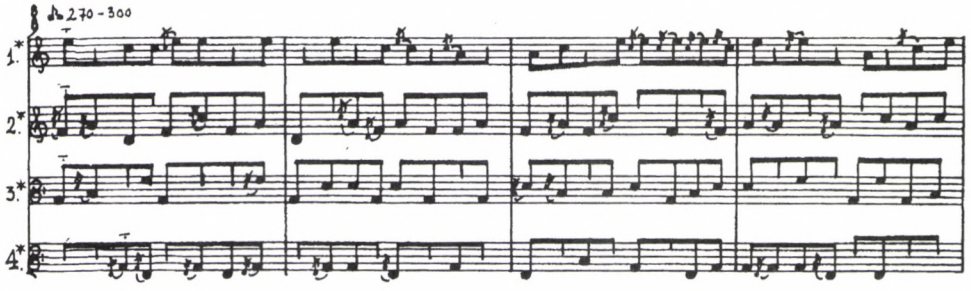
Bár némileg ironikus felhanggal, az 1980–81-ben komponált *Nárcisz és Ekhó* zárókórusa is őriz valamit a minimálzene ritmusélményéből. Ez még tisztábban mutatkozik meg az 1986-os, két xylorimbára és marimbára átírt, az Amadinda Együttesnek készített változatban.

A kórusműnél is nyilvánvalóbb stílusparódia jellege van a *190* című kompozíciónak, mely a 180-as csoport felkérésére készült 1984-ben. A *190* több olyan elemet tartalmaz, amely Rzewski és Reich műveiből vett ritmikai és hangszerelési elveken alapul, főként azért, mert a 180-as csoport hangszeres összetétele és előadói rutinja ehhez a stílushoz kapcsolódott. Vidovszky műve mégis kevesebb is, több is Rzewski

6 Vidovszky László–Wéber Kristóf: *Beszélgetések a zenéről.* Pécs: Jelenkor Kiadó, 1997, 66.
7 Vidovszky–Wéber: i. m. 101.

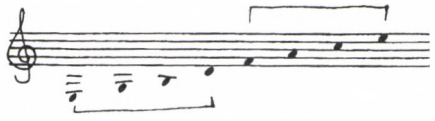
és Reich darabjainál. Kevesebb, mert a hangzás egyik rétege e stílus alapelemeinek imitációja, de gazdagabb, mert a ritmusszekcióra és billentyűs kommentárokra épülő, folyamatosan mozgó dallamszólamok szándékosan idegen – vagy elidegenítő hatású – anyagként szólalnak meg benne.

Sáry László műveiben a minimálzene hatása vállaltan sokkal erősebb és tartósabb volt. Sáryt ennek az irányzatnak egy olyan vetülete érdekelte, mely idetartozó darabjait egyéni és egységes stíluskörbe rendezi. Számára a rövid értékekben mozgó, megszakítatlan alapmozgás első perctől kezdve készen átvett elemként rögzült, s olyan formaképző eszközzé vált, mely – igaz, csak rövid lélegzetű kompozícióiban – egészen a 80-as évek végéig átsegítette őt a zenei forma újra-meghatározásának problémáin. Mindez kiegészült egy olyan zenei ötlettel, amely csak az ő műveire jellemző, s jelenléte végig követhető egészen a 90-es évekig. Ez a hangkészlet, a hangszín és a regiszterek finom változásainak kidolgozott rendszere, mely – a ritmikus lüktetés állandóságával összekapcsolódva – zenéjének egyik legfontosabb eszközévé (s a hallgató figyelmének elsődleges vezetőjévé) válik. Lényegében, La Monte Young hosszan tartott *h–fisz* kvintje is erről szól, ott azonban a hallgatónak magának kell kihallania a hangszínárnyalatok finom változásait, míg Sáry műveiben az árnyalatváltozások pontosan kidolgozott alakzatokként szólalnak meg. Ezt a technikát figyelhetjük meg az 1974-ben készült, négyszólamú, *Cseppre-csepp* című, négy egynemű hangszerre készült műben.



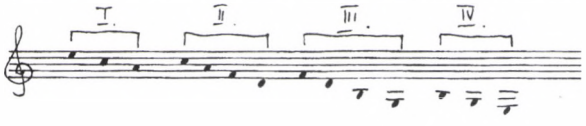
2a Sáry László: Cseppre-csepp – 1–10. ütem

A mozgás állandóságát és egyenletességét azokon a helyeken, ahol az egyes szólamok szaggatottak, a négy szólamból összeadódó komplementer ritmusok biztosítják. A hangkészlet két egymásra helyezett négyeshangzat az *e–e2* hangterjedelemben:



2b Sáry László: Cseppre-csepp – hangkészlet

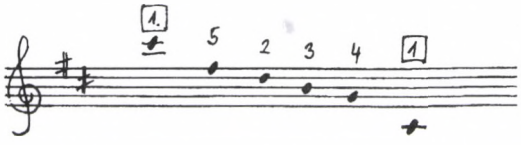
ezen belül azonban a szólamok a csak rájuk kiosztott sávokban játszanak:



2c Sáry László: Cseppre-csepp – a szólamok hangkészlete

tehát a hangkészlet kitöltése szintén egyenletes és állandó. A mű központi gondolata az azonos magasságú hangok megszólalásának sűrűségében és ritkulásában rejlik, s hatása – ha vizuális párhuzamot keresünk – olyan, mintha egy egyenletesen sima felületű, semleges színű és formájú tárgyat állandóan más fénnyel világítanánk meg. Az alkalmazott előkék, melyek egyébként szigorúan a hangkészleten belül maradnak, felerősítik a hangok játékának finom árnyalatait. A korabeli kritika igen érzékenyen vette észre ezt az újdonságot. A Muzsika 1975. februári számában Kárpáti János írt a *Cseppre-csepp* előző év decemberében megtartott bemutatójáról:[8] bár az elvvel kapcsolatban kételyeinek is hangot adott, nagyon pontosan megfogalmazta az újdonság tényét, mely szerint *„a zene anyaga az egyes hangszerek egymással hangban és ritmusban érintkező, de sohasem azonos motívumaiból szövődik többé-kevésbé egyenletes »mintájú«, egyenletes dinamikájú, de finoman vibráló textúrává."*

Sáry új technikája az 1978-ban komponált *Kotyogó kő egy korsóban* című darabban már a jelentős művekre jellemző kikristályosodott formában jelenik meg, melyet a hozzá rendelt találó, s a hallásélményt karakterisztikus hangulattal is felruházó cím még inkább aláhúz. A kétszólamú változatban a mindössze öt hangból álló hangkészlet a *cisz*^{1}*–cisz*^{3} között fokozatosan épül ki a kottapélda szerinti sorrendben.

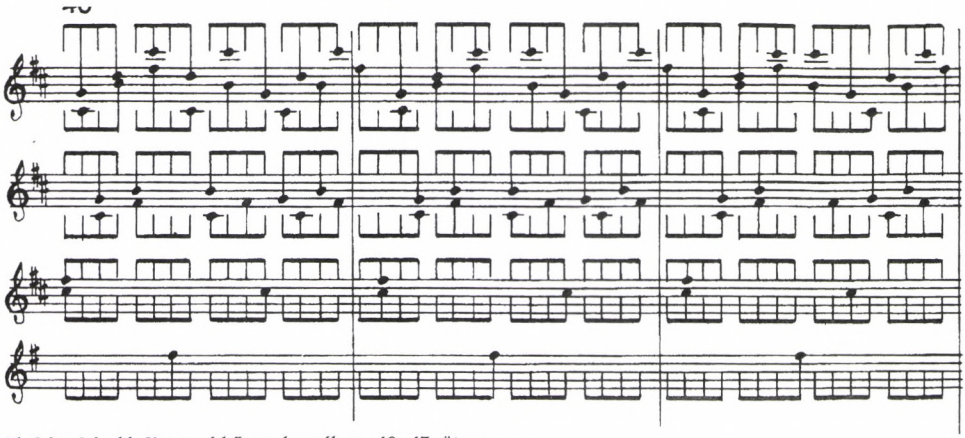


3a Sáry László: Kotyogó kő egy korsóban – hangkészlet

A hanghatások a *g–h–d–fisz* négyeshangzat és az azt keretként közbefogó *ciszek* megszólalásának sűrűségéből, ritkulásából, egybeeséséből, olykor érzékelhető dallammá való összerendeződéséből bontakoznak ki. A zene egyenletes pulzálása annyira nyilvánvaló, hogy itt már nincs is szükség a komplementer ritmusok állandó alkalmazására. A mű sajátos, kötöttségek között is észrevehető szabadságához hozzátartozik, hogy bármilyen billentyűs vagy ütőhangszeren vagy ezek kombinációjával előadható, bármilyen hangmagasságra transzponálható, sőt az eredeti hangmagasságok megtartásával preparált hangok is alkalmazhatók benne. Az első szólam önállóan is megszólaltatható, a második, harmadik vagy negyedik szólam – vagy ezek bármelyike – pedig hozzájátszható az első szólamhoz. A harmadik és negyedik szólam bekapcsolása a zenei folyamatba nemcsak a pulzáció erősödését és a hangzás sűrűsödését, hanem az alsó regiszter kismértékű felerősödését is magával vonja, mert ezeknek a szólamoknak az írottnál egy oktávval mélyebben kell megszólalniuk *(3b kotta a 135. oldalon)*.

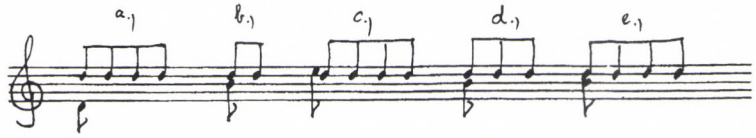
Az előbbi két darabban megfigyelt elv sok Sáry-műben megjelenik az 1970-es, 80-as évek folyamán. Néha szinte etűdszerűen leegyszerűsítve halljuk, mint az *Egyesével*ben, az *Ismétlődő ötös*ben, a *Gyakorlat hat hangra* című*b*en vagy a *Ludus cromaticus*ban, néha bonyolult, nagyobb együttest használó darabokban, mint amilyen az *Utazás Ixtlan felé* vagy a *Tiszavirág*.

8 Kárpáti János: „Hangverseny." *Muzsika*, XVIII/2. Budapest: 1975, 22.



3b Sáry László: Kotyogó kő egy korsóban. 40–43. ütem

Sáry művei között is találunk olyan darabot, mely kifejezetten a stílus-utánzás szándékával íródott. Ilyen a *Brácsára vagy csellóra* (1977), mely alcíme szerint is Philip Glass nyomán írt hommage-kompozíció. Alapötlete az Új Zenei Stúdió hangversenyein többször játszott *Music in Fifth* című Glass-darab additív struktúrájából származik. Sáry darabja öt motorikus mozgású motívum kombinációjából épül fel. Az alapképlet

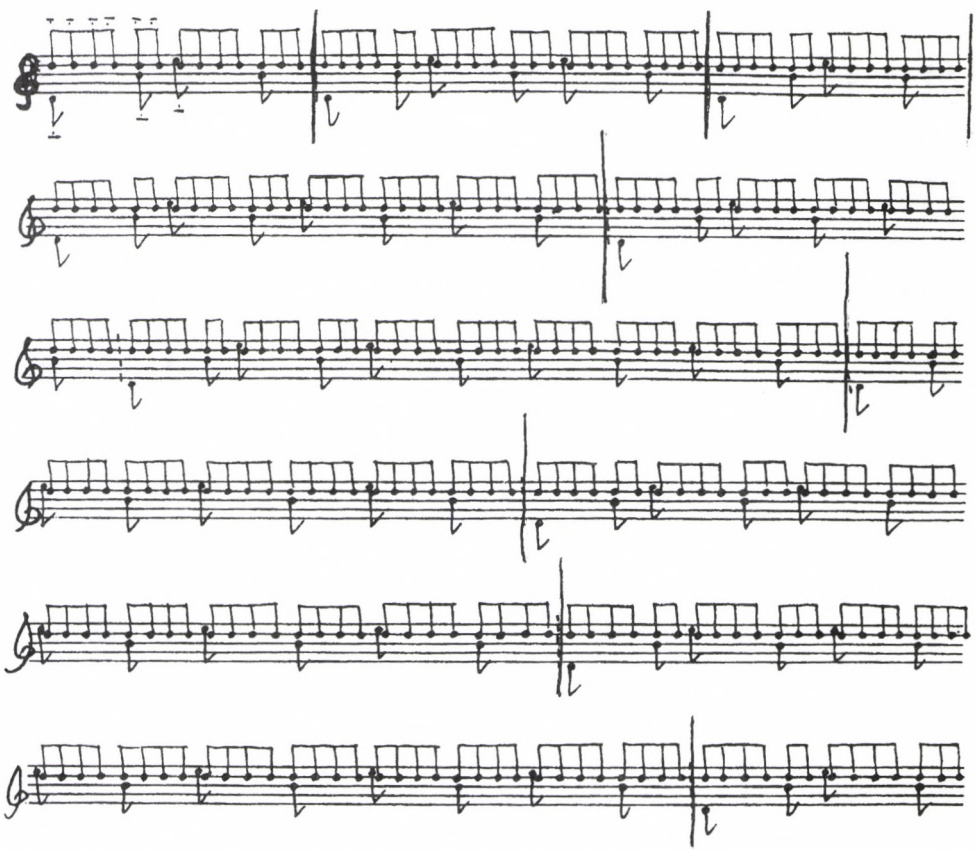


4a Sáry László: Brácsára vagy csellóra (Hommage à Phil Glass) – alapképletek

a belső motívum-ismétlések állandó variálásával bővül, s etűdszerű hatást eredményez *(4b kotta a 136. oldalon).*

A repetitív zene egy másik technikáját alkalmazza Sáry a bármilyen hangszeren, vagy énekhangokkal is megszólaltatható, az 1977-ben komponált *Kánon*ban. A szólamok – nyilvánvalóan Steve Reich fázisváltásos szerkesztésmódjának mintájára – egymáshoz képest egy nyolcaddal elcsúsztatva szólalnak meg. Ennek már Reich műveiben is szinte megunhatatlan érdekessége az, hogy az egyes motívumok a fázisváltások eredményeképpen metrikusan és dallami összefüggéseiket tekintve is átértelmeződnek. Itt tehát nem az egyenletes alaplüktetés a legfontosabb, hanem az ismétlés, illetve az ismétlésekben rejlő állandó változás jelensége. Az alap kánondallam már önmagában is folyamatos motívumismétlésekből áll, melyek során kiépül, majd lebontódik egy nyolcadokban mozgó, szünetekkel tagolt, kvint hangterjedelmű tetraton motívum.[9] A lebontás folyamata talán még a kiépülésnél is érdekesebb, mert ebben a korábbi vibráló mozgás statikus hangtömbökké alakul, majd eltűnik *(5a kotta a 137., 5b kotta a 138.oldalon).*

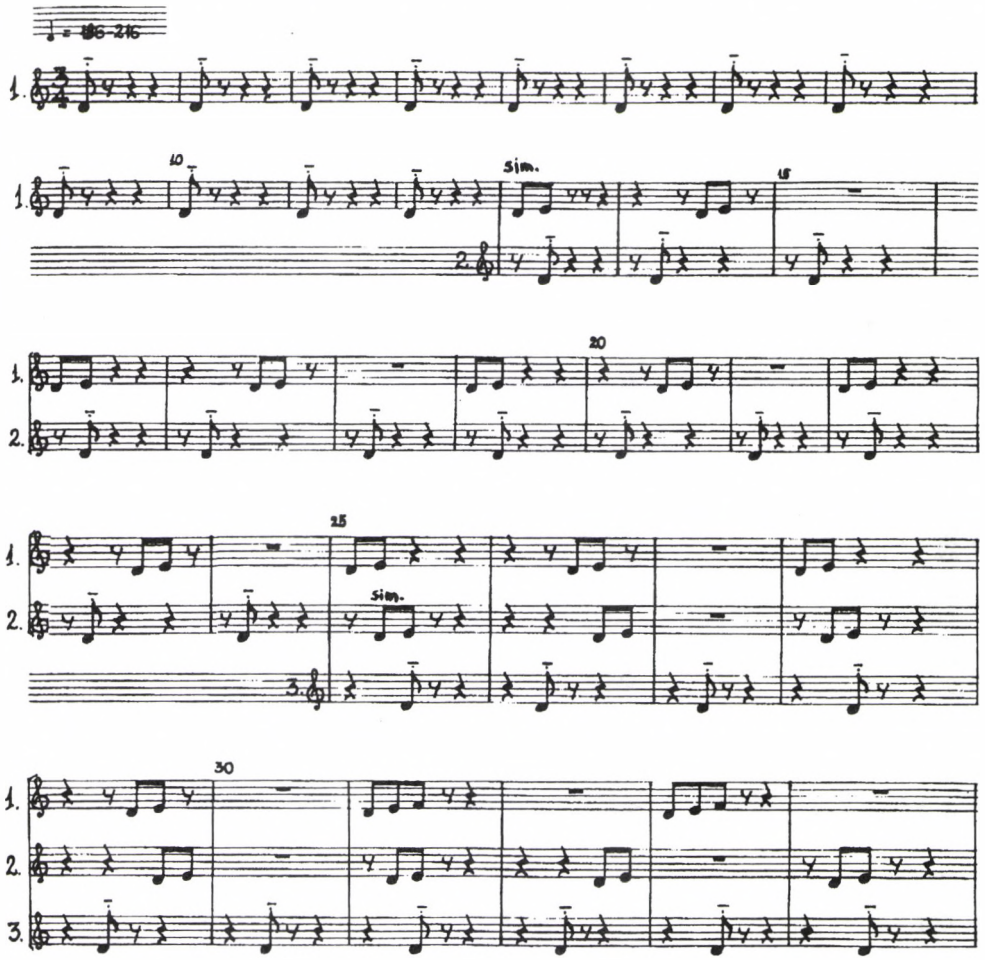
9 Sáry ezt a dallamszerkesztési technikát hangfüzérnek nevezi. Lásd Sáry László: *Kreatív zenei gyakorlatok.* Pécs: Jelenkor Kiadó, 1999, 63.



4b Sáry László: Brácsára vagy csellóra. 1–9. egység (szerzői kézirat)

Hasonló a szerkezete a Weöres Sándor versére készült *Kánon a felkelő naphoz* (1982) című, hatszólamú kórusműként és hangszeres együttessel egyaránt megszólaltatható darabnak is, azzal az eltéréssel, hogy itt az egyes szólamok metrikus súlyait nem zavarja meg a nyolcados elcsúsztatás, mert az alapul szolgáló kánon dallam már önmagában is úgy van megszerkesztve, hogy a belső motívumismétlések madrigalista eszközként jelenítsék meg a költemény szavait.

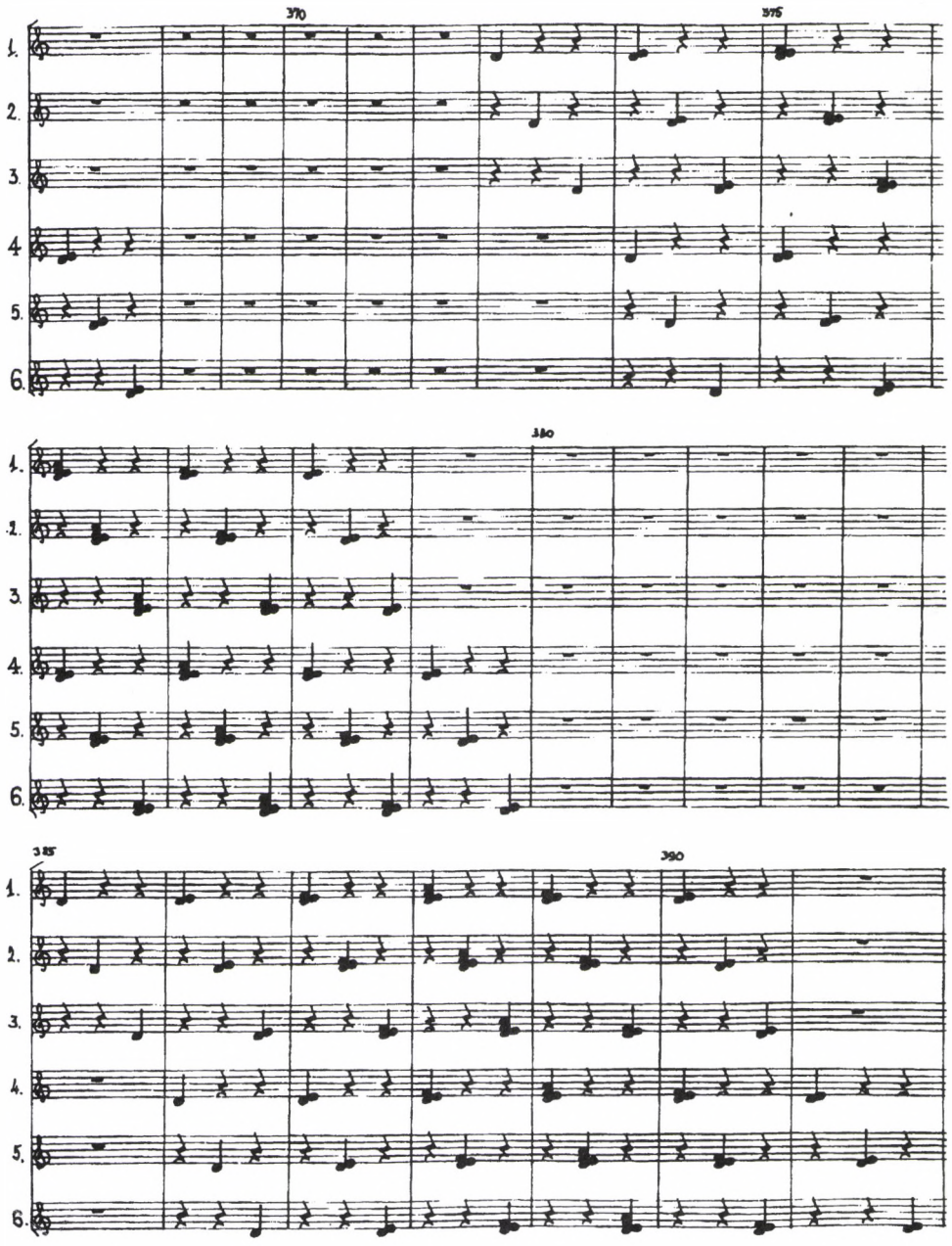
Az elcsúsztatásos kánontechnika Jeney Zoltán 1982-ben és 83-ban, ugyancsak Weöres Sándor verseire komponált *Madárhívogató* és *Szajkó* című kórusaiban is megjelenik, bár ott is nyilvánvalóan szövegábrázoló eszközként. Úgy tűnik, hogy Jeney számára a két madárhang-utánzó kórusmű alkalmi kirándulás volt az ismétléses technika területére. Amikor kompozícióiban a minimálzenével való kapcsolatot keressük, az iménti példánál áttételesebb és nehezebben kimutatható párhuzamokat találunk. Jeney zeneszerzői gondolkodásában a repetitív zene hatásának egyetlen nyoma az egyenletes, megszakítatlanul lüktető (de nem mindig gyors) alapmozgás 1973-tól kezdődő alkalmazása volt, melynek eredményeként jött létre a kiválasztott hanganyag és annak időbeli elrendezése közötti, sok korai művének szerkezetét meghatározó egyensúly. Az egyenletes pulzáció Jeney 70-es és 80-as években kom-



5a Sáry László: Kánon. 1–35. ütem (az első három szólam belépése)

ponált darabjaiban többször jelenik meg olyan közös elemként, mely rögzíti a hallgató figyelmét, és sajátos koordinátarendszerként tartja össze a hangzásbeli, vagy dallami folyamatokat. Mint Wilheim András korábban már kimutatta,[10] az 1973-ban komponált *Végjáték* kulcsfontosságú ebből a szempontból: *„a héthangú, erősen megütött, majd teljes kicsengésig tartott akkord, majd a rákövetkező, minden frazírozás, értelmezés nélküli hangsorozat a tagolatlan és a maximálisan tagolt időszelet szembesítése egy művön belül."* Jeney alkotásaiban a folyamatosan tagolt időegységek hordozója nemcsak az állandó mozgás, hanem a szünet vagy a cezúra is lehet, mint például az *Orfeusz kertjé*ben, vagy a *12 dal* 1975-ben komponált első tételében, vagy az 1978-as *Apollónhoz*ban.

10 Wilheim András: „Jeney Zoltán: impho 102/6; Orfeusz kertje; Százéves átlag; Végjáték." [lemez-kísérőszöveg] In: *Hungaroton SLPX 12059*. Budapest: 1979.



5b Sáry László: Kánon. 367–391. ütem

Az egyenletes alaplüktetés formaalkotó szerepe az 1978-as *impho102/6* és az 1981-es *Arupa* című, ütőhangszerre készült darabokban a legszembetűnőbb, ahol a pulzációra egységes rendszerként kialakított ritmusok rakódnak. Az *impho 102/6*-ban egy telex-szöveg betűi, az *Arupá*ban Carngadeva ind teoretikus ritmusképletei vezérlik a játszott anyagot.

Az egyenletes pulzáció nemcsak ritmusképletekben, hanem dallamformulákban vagy a hangszínhatások változásában is megjelenhet. Jeney két elektromos orgonára komponált *OM* című darabjában (1979) több mint ötven percen keresztül ismétlődnek olyan 14 hangos dallamok, melyekben a hangok sorrendjét egy 14 betűből álló lámaista mantra betűinek zenei transzformációi adják. A mű három hangzó rétege egy dinamikus és két statikus szólamból áll: dinamikus az állandóan változó dallamok folyamatosan mozgó periodikája, statikus pedig egyrészt a darab folyamán végig tartott egyvonalas *c*, másrészt a második orgona által játszott hosszú akkordok sorozata. Az akkord-szólam mindig azokat a hangokat összegzi (állandóan jelenlévő, de periodikusan változó háttérként), melyekből a vele egyidőben mozgó dallam építkezik.

Az egyenletesen tagolt zenei idő gondolatának másik vetülete Jeney műveiben, hogy a periodikus ismétlés megvalósítható nemcsak ritmusképletekkel és dallamokkal, hanem a hangzó világ más elemeivel is. Az 1977-ben komponált *Százéves átlag* a legtávolabbra mutató példa, melynek egyenletes mozgásérzetét egy ringmodulált brácsahang és két szinuszgenerátor-szólam ritmusképletként is felfogható mozgása biztosítja. A glissandók megszakítatlan folyamatossága a ritmikus pulzáció szerepét veszi át, s ha a több mint 17 perces darab teljes folyamatát végigkövetjük, a véletlen hangzásjelenségeket is ritmusokként és periódusokként érzékeljük.

Az imént felsorolt szemelvények csak felvázolták az Új Zenei Stúdió alapítóinak zenéje és a minimál-irányzat összefüggéseit. E jelenségek elemzésének következő lépése annak vizsgálata lesz, hogy mennyire maradtak meg a minimálzenéből eredeztethető stíluselemek Jeney Zoltán, Sáry László és Vidovszky László műveiben a 90-es évek folyamán, s hogyan jelentkeztek ezek az elemek az Új Zenei Stúdióhoz később csatlakozott, fiatalabb zeneszerzők, azaz ifj. Kurtág György, Csapó Gyula és Serei Zsolt műveiben.

Ittzés Mihály

KODÁLY NYOMDOKAIN?

Az énekkar a 20. századi magyar zeneszerzésben és zenei életben[1]

A szó legtágabb értelmében vett zenei életnek Magyarországon két olyan területe is van, ahol Kodály neve, iránymutató munkássága a kiindulópont, a meghatározó tényező már 1925 óta. Ezek: a *zenei nevelés*, különösen a zenei köznevelés és a *kórusmozgalom*. Lenne még kettő: a zeneszerzői irányzatváltás, a korabeli szóhasználat szerint a modern magyar zene megteremtése, illetve a népzenetudományosság megalapozása. Ezeken azonban már Bartókkal osztoznak, és a mondott évre már két évtizedes múlt állt mögöttük.

A két kiemelt terület meglehetősen szorosan összefügg általánosságban is, de Kodály koncepciójában különösen és hangsúlyozottan. A művészi és nevelői szándék összekapcsolása, kölcsönhatása – vagyis az énekkari kultúra szerepe a legszélesebb társadalmi körnek szánt, iskola-rendszerű nevelésben, illetve a tágabb értelemben vett nevelői szándék jelenléte az iskolától távol lévő kóruskultúrában is – Kodály számára teljesen evidens volt.

Teljes, minden részletre kiterjedő kép megrajzolására nem vállalkozhatom első nekifutásra, de megkísérlem egy lehetséges nagyobb áttekintés néhány alapgondolatát felvázolni, élve a szembesítés, vagyis Kodály gondolatai, javaslatai, elvárásai és a megvalósulás összevetésének lehetőségével is.

Bármelyik területet vizsgáljuk is a jelzett kettőből, nem állíthatjuk, mert történelmietlen szemléletre vallana, hogy Kodály Zoltán egy sohasem volt terület megálmodója, tervezője lett volna. Nem, erről nincs szó. Röviden szólva inkább azt kell mondanunk: „csak" reformere volt mindkettőnek.

De mit is kellett reformálni – maradjunk most csak az alcímben említettnél – a kórusügyben? Talán nem is kellene külön taglalni, de a folytatás megértése végett röviden hadd utaljunk rá: a német Liedertafel hatása alatt alakult kórusmozgalmat, meg persze a zenei szempontból jórészt hasonló szellemiségű iskolai karéneket.

Egyik írásában Kodály azon kesergett, hogy a 19. században *„mi nem a Chorverein-t vettük át a németektől, hanem a Liedertafel-t. Egész lelki környezetével és söröskancsóival együtt."*[2]

1 Elhangzott Balatonföldváron, a Földvári Napok keretében megtartott *Századunk magyar zenéje és Európa* című tudományos konferencián 1999. június 19-én.

2 „A magyar karének útja." In: *Visszatekintés.* Sajtó alá rendezte: Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, I–II.: 1964, III.: 1989. – I. 53.

A 19. század végén még pozitívan értékelték a kortársak a dalárdák, vagyis a férfikarok működését, jelesül a nemzeti szellem ápolóját látták bennük. De elegendő belepillantani egy akkori műsorba, vagy még inkább kottagyűjteménybe: rögtön megítélhető, hogy a német vagy a skandináv dalárda-repertoárból átvett darabok többsége másod-, harmadrendű szerzők „műve", míg a hazai szerzőcskék egy-egy népies műdal-feldogozásától vagy verbunkos reminiszcenciákban fogant művétől eltekintve ugyancsak ebben a szellemben komponáltak. Ezekből a darabokból derül ki igazán, hogy Kodálynak a prozódiával, a magyar nyelv hangsúlyrendjének semmibe vevésével kapcsolatos elmarasztaló észrevételei mennyire jogosak voltak. De ez csak az egyik részletkérdés.

A dalárda mint olyan vált egy idő után a germán szellemiségű konzervativizmus, illetve a „nemzetközi banalitás"[3] képviselőjévé. Ez ellen mindenképpen fel kellett venni a harcot. Kodály – nagyon bölcsen – ezt a direkt küzdelmet későbbre hagyta. Abból a meggondolásból, hogy a gyermekkori élmények lehetnek igazán mélyrehatóak, s hosszú távú reformokat csakis a nevelésen, az iskolán keresztül lehet véghezvinni, mindjárt a gyermekek, a jövő generációi felé fordult programjának megvalósításával. Ezt a folyamatot követve láthatjuk meg igazán, hogy a kórusmozgalom és a zenei nevelés ügye szükségszerűen elválaszthatatlanok.

Eléggé ismert, s ezért szinte felesleges is részletezni, hogy mi indította Kodályt a *Psalmus* bemutatójának sikere, illetve egy, a Wesselényi utcai polgári iskola fiúkórusának közreműködésével tartott nem sokkal későbbi előadása után arra, hogy kifejezetten gyermekkaroknak írjon. A nevezetes első darabokat, a *Villőt* és a *Túrót eszik a cigányt* 1925-ben mutatta be Borus Endre fiúkórusa a szerző zeneakadémiai Magyar dalestjén. 1929-re már egész hangversenyre elegendő darab gyűlt össze. S ez az 1929. április 14-i gyermekkari hangverseny adott alkalmat arra Kodálynak, hogy hosszú időre mértéket jelentő és irányt mutató programját megfogalmazza.[4] Idézzük néhány gondolatát:

A magyar társadalom – még a műveltebb rétegek jó része is – zenétlen, legalábbis a zene magasabb rendű, művészi értelmében. Az iskola többnyire csak művészet-pótlékot ad a gyermeknek, s ezért *„legfeljebb a dalárdáig jut el, ahol megtalálja az »iskolai ének« felnőtteknek készült kiadását."* Kodály tehát meghirdeti a kétirányú harcot a művészi érték és a magyar népzene által képviselt nemzeti szellem érvényesülése érdekében. A művészi érték példáiként a különböző felekezetek iskolái számára mutat irányt a repertoárépítéshez Palestrinától a korálokig és zsoltárokig. Neki tehát nem általában a német, illetve nyugat-európai zenével volt baja, csak a pusztán szórakoztató funkciót betöltő, a magasabb szellemiséget és mélyebb érzelmi tartalmat nélkülöző iskolazenével, illetve Liedertafel stílussal. Úgy gondolta, hogy

3 „Tizenhárom fiatal zeneszerző." In: *Visszatekintés.* II. 393.

4 „Gyermekkarok." In: *Visszatekintés.* I. 84–85. – Van olyan nézet is, hogy Kodály tévesen ítélte meg a helyzetet, s reformjainak megvalósításához nem a tömegek manipulálására „szakosodott" iskolát kellett volna kiszemelnie. Lásd: Dolinszky Miklós: „Legyen-e a zene mindenkié?" In: *A Mozart-űrhajó.* Pécs: Jelenkor, 1999, 80.

a népdal is többet tanít magyarságból (és persze zenei értékből), mint a legalábbis kétes értékű irredenta nóták.

Az iskolai kórusoknak természetesen nemcsak a társadalmi reprezentáció, az ünnepi dalok elzengésének feladatát szánta, hanem a maguk közösségében, a közönségre kihatóan a művészi nevelés misszióját is.

Mint ismeretes, ez a magvetés néhány év alatt országos mozgalmat termett, s 1934-ben megszületett az Éneklő Ifjúság. Ebben a mozgalomban Kodály már csak a patrónus szerepét töltötte be, az igazi munkát többnyire volt tanítványai – mindenekelőtt Bárdos Lajos, Kerényi György, Kertész Gyula, Ádám Jenő és Vásárhelyi Zoltán –, meg a hozzájuk csatlakozó karvezető énektanárok, Borus Endre, Sztojanovits Adrienne, Csorda Romana, Rajeczky Benjamin és mások végezték. S még egy fontos, a magyar zeneszerzés szempontjából is jelentős dolgot kell felemlítenünk: abban, hogy Bartók megírta a 27 egyneműkart, s éppen az Éneklő Ifjúság részére, Kodálynak egészen biztosan elévülhetetlen érdeme volt.

A hőskor tehát a nevezetes 1923-as *Psalmus hungaricus*-bemutató után kezdődött. Sőt, azt mondhatjuk, a magyar kórusmozgalomban és zenepedagógiában a 20. század 1925-ben kezdődött.

Aztán közben annak is eljött az ideje, hogy a felnőtt kórusok területén is megindduljon a reform. Már Kodály Zoltán néhány remekművű alkotása – *Mátrai képek, Öregek, Jézus és a kufárok, Karádi nóták* – túlvolt az ősbemutatón, amikor 1934 decemberében Kodály megfogalmazta a legfontosabbat *Zenei belmisszió* címen megjelent nyilatkozatában: *„Ha mi karéneklésünket művészi és nevelő célok szolgálatába akarjuk állítani: annak teljesen újjá kell születnie. A régi dalárda-szellem, üres hazafias frázisaival, magyartalan és művészietlen zenéjével végképp lejárta magát. A vegyeskaré a jövő, az nyit utat a magasabb művészet felé."*[5]

Kitért még a nyilatkozó a dalosversenyekre, *„a művészi szellem hóhérainak"* nevezve őket. Angliai tapasztalatai, a Három Város Fesztivál (Three Choirs Festival) mintájára már korábban is állást foglalt a nagyszabású közös műsorszámokkal ékes dalosünnepek mellett. (Ennek a gondolatnak a képviselője volt Bárdos Lajos is, aki sohasem vállalt zsűritagságot a kórusok verseny jellegű minősítésében!)

1935-ben már kisebb tanulmánynak beillő cikket tett közzé a *Magyar karének útja* címmel. Ebből is érdemes idézni a summázó pontokat. Ehhez lehet, ehhez kell mérni mindazt, ami utána történt, ha a jelen írás címéhez illesztett kérdőjelet fel akarjuk oldani, és helyette felkiáltójelet akarunk érvényesíteni. Ezt olvashatjuk a dolgozat végén:

„A magyar karéneklésnek, hogy igazi érték, lendítő erő lehessen a nemzeti életben, egyrészt magyarabbá, másrészt művészibbé kell válnia. Mindkettőt eléri, ha

1. egyoldalúan férfi karéneklésből mindinkább áttér a vegyeskarra;

2. műsorából könyörtelenül kiirtja a ponyvairodalmat;

5 „Zenei belmisszió." In: *Visszatekintés.* I. 50.

3. főhelyet ad a magyar lélek mindenoldalú kifejezésének;

4. idegenből csak mesterműveket vesz át, és azokat nem álarc alatt, magyarosítva, hanem idegen szellem tudatos megismerése céljából, lehetőleg eredeti nyelven műveli;

hazai szerzők műveit se vegyük elő válogatás nélkül. Azt mondták a régiek: »Gyakran alszik az isteni Homérosz is!« Azaz nagy költő is írhat egyszer gyenge művet. Hát még aki ébren sem Homérosz!"[6]

Mivel a zeneszerzés oldaláról is foglalkozunk a karéneklés témájával, még egy kicsit folytatni kell az idézetet, legalább szabadon. A cikkíró szót emelt a *„tanult zenészek nagyigényű, de unalmas, halvaszületett művei"* ellen, mert ezek elijesztették a közönséget s a dalolni akarókat. Az eredmény az lett, hogy inkább a cigány mellett akartak maradni. A szerzőben, a karnagyban egyaránt meg kell, hogy legyen a szükséges önkritika, válogató szellem. A probléma akkor nagyobb, ha a két személy – szerző és karnagy – egy és ugyanaz. Ekkor mások józan kritikájára kellene hallgatnia.

S az utolsó, érthető módon némiképp patetikus mondat: *„Haljon meg a Liedertafel, főnixként támadjon új életre, mint magyar vegyeskar, a teljes élet képe, a teljes művészet tolmácsa."*

A program tehát megvolt, s lassan a szükséges, kívánatos repertoár is alakult. Mégpedig két irányban.

De mielőtt erről szólnánk egy rövid reflexió a dalárda, vagyis férfikar ügyre. Már itt tisztáznunk kell, hogy Kodály maga nyilván nem akarta volna teljesen kipusztítani a férfikarokat, ahogy az mára már szinte bevégzett tényként kezelhető. Nem az ő szigorú megítélésén múlott, hanem sokkal mélyebben rejlő, a lehetőségek és igények nehezen nyomon követhető és csakis széles társadalmi és anyagi okokkal magyarázható, s világméretekben jelentkező változásokkal hozható összefüggésbe a végső soron sajnálatosnak nevezhető eredmény. Ha nem tulajdonított volna mégis valamilyen művészi rangot és lehetőséget a férfikaroknak az „ideológus" Kodály, akkor a zeneszerző Kodály nem írta volna meg a *Huszt*ot, a *Felszállott a pává*t, a már említett *Karádi nóták*at, az *Isten csodáját* s többi, e kórusfajra írott művét. Éppen ezekkel bizonyította, hogy lát még megújulásra, valódi művészi igényességre való készséget a férfikarok egy részében.

A kórusmozgalomban kialakult gyakorlat szerint külön szervezetekbe tömörültek a polgári és a munkás dalárdák. Ez utóbbiak talán még nehezebben indultak meg az új stílus felé, mert – mint sokan sokszor megállapították – a népdalt vagy (Bartók kifejezésével élve) a parasztdalt a munkásság nem érezte magáénak. Nem szeretnék itt bármily fontos részletekben is elveszni. Ehelyett inkább Maróti Gyulának a magyar kórusmozgalom történetével foglalkozó meglehetősen részletes, korabeli dokumentumok feldolgozását adó könyvét ajánlom az érdeklődők figyelmébe.[7]

6 „A magyar karének útja." In: *Visszatekintés*. I. 51–55.

7 Maróti Gyula: *„Fölszállott a páva..." A magyar énekkari kultúra megújhodásának históriája – 1920–1945*. Kecskemét: Kodály Intézet, 1994.

Visszatérve a repertoár kérdéséhez. Szembesítsük a tényeket a Kodály adta programmal.

A Magyar Kórus kiadó hatalmas missziós munkát végzett: ellátta az énekkarokat a kívánatos széles körű, de alapvetően két helyről merítő énekelnivalóval. Egyfelől megjelentették és megszólaltatták a 16. század zenéjét. Igaz, itt megtörtént az első kompromisszum: olykor még a latin szövegű, tehát viszonylag közhasználatú nyelven írott művek is magyar fordításban szólaltak meg; hogy pontosabbak legyünk: átköltések, amolyan *paródiák* (egy-egy szöveg esetében ezt a kifejezést hétköznapi értelmében is használhatjuk, sajnos), kontrafaktúrák jöttek létre... Mindazonáltal felbecsülhetetlen szolgálatot tettek a lapkotta-kiadványok és gyűjtemények (például Nádasdy Kálmán szerkesztésében a férfikaroknak szánt *Társas énekek*, vagy a Forrai Miklós kiadásában megjelent *Fallalla* című madrigálgyűjtemény, majd a vegyes tartalmú nevezetes, máig méltán népszerű *Ezer év kórusa*, még később pedig a már kétnyelvű *Öt évszázad kórusa*. Az akkor népszerűsített művek jórészt máig élő, meghatározó darabjai a magyar kórusok repertoárjának.)

A másik vonulat a kortárs magyar szerzők darabjaiból adódott. Erről is elmondhatjuk, hogy számos kórusmű, amely a harmincas–negyvenes évekbeli hőskorban vagy a következő évtizedben keletkezett a közvetlen Kodály-tanítványok műhelyében, máig érvényben maradt. Mások már szinte az első pillanatban kihullottak a rostán, bizonyára nem ok nélkül. Egy nyilatkozatában – persze főként a későbbi évtizedekre, a 60–80-as évekre utalva – jogosan marasztalta el Dobszay László a más területen, s éppen ezért többnyire itt sem komolyan vehető önjelölt karvezető–szerzőket, akik közlési vágytól vagy hiúságtól hajtva, de a zeneszerzői mesterség szempontjából alapvetően dilettáns módon írott darabokkal látják el – ha mást nem – hát saját együttesüket... A fő csapásra visszatérve is megállapíthatjuk, ahogy ez ma már zenetörténeti közhely: akarva–akaratlanul kialakult az úgynevezett Kodály-iskola, bár maga a Mester erről így vélekedett hátrahagyott jegyzeteinek tanúsága szerint: a *„Kodály-iskola senkit le nem bélyegzett, sőt arra törekedett, hogy mindenki szabadon kifejthesse egyéniségét, amennyiben van."*[8] Kroó György kellő szeretettel és tisztelettel, de egyúttal kellő kritikával taglalta ezt a bonyolult vagy nagyon is egyszerű kérdést a II. világháború utáni évtizedeket áttekintő könyveiben.[9] Ezt írta: a Kodály *„által képviselt és a személyében megtestesült zenei ízlés és nevelői koncepció teret nyert, de uralkodóvá 1945 előtt nem vált. Ettől a ténytől, ettől a mindvégig ellenzéki pozíciótól örökölte Kodály mozgalma lendületét a második világháború utáni új társadalmi viszonyok közepette."* Tudjuk, hogy széles körű sajtóvitát váltott ki 1937-ben az, hogy Bangha páter lapja, a *Magyar Kultúra* éles támadást indított Bartók és Kodály szerintük „kútmérgező", az ifjúságot megrontó zenei irányzata ellen.[10]

8 *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers. Kodály Zoltán hátrahagyott írásai, II.* Szerk.: Vargyas Lajos. Budapest: Szépirodalmi, 1993, 88.

9 Kroó György: *A magyar zeneszerzés 25/[30] éve.* (Zeneélet.) Budapest: Zeneműkiadó, 1971, 34.

10 Eősze László: *Kodály Zoltán életének krónikája.* (Napról napra...) Budapest: Zeneműkiadó, 1977, 161–163.

Ellentmondásossá vált a helyzet a „fordulat éve" után. Egyfelől a szovjet zsdánovizmus szellemével bizonyos külső okok, a népiségre és a közérthetőségre való hivatkozás és törekvés miatt látszólag hivatalos irányzattá válhatott a kodályi koncepció (s itt persze nem a szűken vett zenepedagógiai elképzelésekről, módszerekről van szó, hanem a tágan értelmezett zenei művelődésről, s ebben kiemelten a kórusmozgalomról, mely – Kodály elvei és szándéka szerint – a maga aktivitásra építő jellegével egyedül lehet széles körű, társadalmi méretű zenei művelődés alapja). Igen ám, de ez a koncepció mind a pedagógiában, mind pedig az énekkari élet gyakorlatában csak megcsonkítva valósulhatott meg, hiszen ideológiai okok, a hivatalos világnézet miatt évekre, sőt évtizedekre szinte teljesen kimaradt belőle az egyházi zene. (Előre szaladva az időben: talán épp ez szülte a 80-as évektől kezdve az egyik reakciót: már a politikai–gazdasági rendszerváltás előtt egyre több zeneszerző kezdett – főként latin szövegű – egyházi–vallásos kórusműveket komponálni.)

Az ötvenes évek gyakorlatának másik torzulása a „használati" zene lett. A társadalmi reprezentációt, a proletár hagyományok erőltetett ébrentartását, az időszerű béke- és egyéb mozgalmak zenei kiszolgálását célzó repertoár a mindenféle rendű és rangú „kultúrcsoportok", kérészéletű üzemi énekkarok ajkán élt és terjedt. Bizony ezek igen nagy része – némi stilisztikai különbségek ellenére – lényegében nem különbözött attól, amit Kodály korábban annyira ostorozott, csak ez éppen afféle szocialista Liedertafel lett... Ismét idézhetjük Kroó Györgyöt: *„A »kultúrház-zene« ... miután beteljesítette hazai funkcióját (azaz a Kodály-iskola tanítása – ha nem is mércéje – szerint feldolgozta, új ruhába öltöztette, és a nép, méginkább a fiatalság ajkára adta a népdalt), újabb zenei és társadalmi impulzus híján lassan elsorvadt"* 1956 után.[11] De ne legyünk igazságtalanok, ez az időszak is adott néhány olyan kórusdarabot a magyar zeneirodalomnak, amelyek ma is érdemes részét képezhetnék a repertoárnak. Egyébként hogy a népdalfeldolgozás kérdése menynyire ellentmondásos volt, azt az is bizonyítja, hogy maga Kodály is kétféleképpen viszonyult hozzá: egyfelől biztatta ifjabb pályatársait afféle művek írására, másfelől azonban az iparszerű termelést, az ihlet nélküli iparosmunkát elítélte. Hiányolta például a személyes folklór-élmények adta hátteret egyes „városi szerzők" műveiből. Vagy megrótta a szűkebb szaktudás kontrollja nélkül átvett–feldolgozott, romlott vagy töredékes dallamokat (még Maros Rudolf nagysikerű *Ecseri lakodalmas*ának is felrótt efféle hibákat).[12]

Nem hallgathatjuk el – bár a konkrét neveket mellőzzük –, hogy szinte mindenki írt a hivatalosság által megkívánt tömegdalokat, Sztálin-kantátákat. Egy Kodály,

11 Kroó: i. m. 53–54. – A magyar kórusélet, illetve karéneklési stílusideál bizonyos későbbi torzulásait, hibáit is erre a korszakra vezeti vissza Dolinszky Miklós. Megállapításaival (lásd: i. m. 80.) lényegében egyetérthetünk, de hozzá kell tennünk, hogy az átlag magyar kórusok, s nemcsak a nemzetközi versenydíjakkal hitelesítettek, semmivel sem rosszabbak a hasonló kategóriába tartozó külföldieknél, sőt egyben-másban különbek.

12 *Közélet, vallomások, zeneélet. Kodály Zoltán hátrahagyott írásai. I.* Szerk.: Vargyas Lajos. Budapest: Szépirodalmi, 1989, 275.

egy Bárdos, Járdányi vagy kitértek az efféle dolgok elől, vagy csak annyit vállaltak, amennyit amúgy is vállaltak volna, legjobb, valóban társadalmi felelősségtől áthatott meggyőződésük szerint: munkára buzdítást, békéért éneklő darabot. A kórusrepertoár nagy részét kitevő darabokról Kodály még (vagy már?) 1949-ben így nyilatkozott, amikor a riporter a *Bicinia hungarica* egy darabjának úttörő-indulóként való népszerűségéről, illetve e műfajjal kapcsolatos esetleges tervei felől érdeklődött: *„»Tömegdalt« írni nem lehet, mint ahogy közmondást sem. Viszont a tömeg dalává lehet valami, ha sok ember ismer rá benne saját érzésére. Az úttörő-dallamhoz hasonlót írtam már eleget, jó szöveg teremthet azokból is »tömegdalt«. ... A »Forr a világ« is tömegdal: többszázezren énekelték már."*[13] (Közbevetőleg hadd említsem meg Bárdos prozódia-óráinak egyik feladatát. Megzenésítéssel, vagyis dallam és ritmus segítségével kellett egyértelművé tenni kétféleképpen értelmezhető mondatokat. Az egyik minta-szöveg így hangzott: *„Schubert írt egy* tömeg dalt, *de sajna, nem írt egy* tömegdalt *sem.")*

Mindebből arra a megállapításra kell jutnunk: lehet, hogy sokan Kodály nyomdokain indultak, de azon túlléptek, s bizony nem jó értelemben.

A negyvenes évek végéről s az ötvenes évek kezdetéről szólva nem felejtkezhetünk meg arról, hogy a hivatásos kórusok megalapításával máig, sőt a jövőben is ható munka indult el a magyar zenei életben. Ekkoriban alakult a Honvéd Művészegyüttes Férfikara, a Rádiókórus, az Állami Népi Együttes Énekkara. Ha eleinte részben a politika megszabta repertoárt kellett is művelniök, végső soron fontos és igazi művészeti műhelyekké váltak ezek a társulatok. Érdemeiket aligha kell itt taglalni.

Máig, a részletekbe menően ezúttal nem vezethet el fejtegetésünk, de feltétlenül kell még szólni a 60-as–70-es évekről. Ha lehet, minden korábbinál messzebbre távolodott egymástól a kórusirodalom kétfelé vált útjának két ösvénye. Részben éltek még a korábbi hagyományok a kortársnak mondott, de alapjában korábbi patronokat ismétlő–feloldó stílusú darabokban. Sok új, egy időre népszerűvé vált ifjúsági dal, zongorakíséretes kórusdal keletkezett. Kialakult egy éves repertoár-típus az iskolai karoknál: néhány ünnepi–mozgalmi dal; ezekhez csatlakozva új színt jelentett a spirituálé-feldolgozások megjelenése, részben magyar szerzőktől; s ezek mellett egy-egy reneszánsz apróság magyar szöveggel, illetve Bartók, Kodály, Bárdos vagy más magyar (esetleg külföldi) szerző műhelyéből kikerült viszonylag igényesebb, (értsd: nehezebb) darab. Bizony sokan beletörődtünk ebbe a beszűkült keretbe... A másik oldalon megjelentek a nagyigényű, valójában csakis hivatásosoknak vagy azokat megközelítő színvonalú együtteseknek írott kompozíciók. Meggyökeresedni nem tudtak irdatlan technikai–zenei nehézségeik miatt. S aztán a kórusművészetben, akárcsak más műfajokban és más művészetekben, megjelent a posztmodern visszatérés. Milyen érdekes: mintha a két évtizeddel korábban elhagyott kodályi ösvényre térnének sokan vissza – persze nem közvetlen folytatóként, csak alapkoncepcióban, például a régi–új tonalitás-igénnyel.

13 „A magyar zenei élet jövője." In: *Visszatekintés*. I. 216.

De ez már egy új, ma íródó történet. Ebből a repertoárra vonatkozóan egy újabb, jobbára nyugati példákat, mondjuk a King's Singersét követő gyakorlatot emelhetünk ki: a slágerdarabok, olykor eredeti formájukban hangszeres „örökzöldek" műsorzáró, sikert célzó előadását. Egyesek már el sem tudnak képzelni másféle hatásos, tapsra ingerlő befejezést, mint efféle művészileg kétes értékű feldolgozásokat. Mindent a sikerért, s a kedves hallgató szórakoztatására...

Nem lenne vázlatos-rapszodikus áttekintésünk teljes, ha nem szólnánk a magyar kórusok nemzetközi jó híréről. Vásárhelyi válogatott munkáskórusának nevezetes llangolleni sikere után az 50-es évek végétől számíthatjuk a nemzetközi kapcsolatok egyre fokozódó mértékű javulását. (Nem is ritkán csak az efféle kulturális kapcsolatok tették lehetővé a némileg gyakoribb és olcsó külföldre utazást, amint korábban szinte csak az élsportolók voltak ilyen kivételezett helyzetben. Ez is sokakat vonzott a kórusokba...) Az itthoni fesztiválok, versenyek is megtették a magukét. De itt is letértünk a Kodály-útról a sok versennyel. De hát ez a korszellem... Igaz, maga a mester is gratulált Gulyás György debreceni kórusának arezzói sikere alkalmával![14]

Végül – az egyértelmű válasz reménye nélkül – röviden vizsgáljuk meg, hogy is néz ki a hivatalos-hivatásos zenei élet és a kórusmozgalom egymáshoz való viszonya. Úgy érzem, abból, amit Kodály elképzelt, valami nem valósult meg igazán: a jó zene fogyasztóinak, hallgatóinak táborát nem növelte-nevelte eléggé a karéneklés. Azt gondolom azonban: ezért nem lehet csak a pedagógiát, az oktatást és oktatókat okolni. A hivatalos zenei élet a kórusokra – legalábbis a hangversenytermi koncerteken – elsősorban csak oratórium-együttesként tart igényt, e szerepre azonban még helyi érvényességgel is csak a legjobbak vállalkozhatnak. A ma annyira gyér zenekritika még a kevés hivatásos együttes a cappella műsoraival sem, vagy csak alig foglalkozik. A közönség is megosztott, ami részben természetes, hisz az operának vagy a kamarazenének is megvan a maga közönsége, nem szerethet mindenki mindent. Voltaképpen összekötő kapcsot csak a komponisták jelentenek, hacsak nem egyutcájúak, úgy értem: nem *csak* kórusra vagy *csak* hangszerekre írják zenéjüket. Századunk Bartók és Kodály utáni zeneszerzői között is vannak kórus-specialisták, mint Bárdos Lajos, Karai József, Balázs Árpád, Kocsár Miklós, Orbán György és mások, akik ha nem is kizárólag, de többségében vagy nagy százalékban kóruszenét írnak. Ha az alkotók nem tekintik az énekkart méltatlan médiumnak, miért mellőzik oly sokan az úgynevezett zenekedvelő közönségből, sőt a hangszeres muzsikusok közül is? Számomra – a többféle lehetséges zenei, szociológiai, pszichológiai magyarázat ellenére végső soron – megfejthetetlen, amint az is, hogy a karénekes, vagy az énekkari muzsika kedvelője miért nem leli helyét a zenekari stb. koncerten. E kérdés megoldása, helyesebben szólva a szakadék, legalábbis árok áthidalása vagy betömése a zenei életnek is elsőrendű érdeke lehetne, még ha napjaink technicizált közgondolkodásától meglehetősen idegen is az ének. Most

14 Eősze: i. m. 260.

már kezdjük érezni, hogy Kodály Zoltán emberöltővel ezelőtti szavai, egyik utolsó „üzenete" mennyire lényeges, ma különösen időszerű kérdésre világítottak rá. Ez a rövid írás nemcsak személyes vallomás, hanem összefoglalása a zenei nevelésről, zenei művelődésről és a zene hivatásáról szóló gondolatainak. Summája ennyi: *„Mechanizálódó korunk olyan úton halad, melynek végén az ember géppé válik. Ettől csak az ének szelleme véd meg."*[15] Szerencsére ma is vannak zeneszerzők és előadók, akik ebben a szellemben gondolkodnak. A cím után írt kérdőjel az ő esetükben felkiáltójelre cserélhető.

15 „Zenei nevelés Magyarországon." (1966). In: *Visszatekintés*. III. 152.

DOKUMENTUM

Breuer János

A „PÁRT" ZENEI BIZOTTSÁGÁNAK HATÁROZATAI A ZENEMŰVÉSZETI FŐISKOLÁRÓL (1948–49)

A Magyar Kommunista Párt – 1948 júniusától a két munkáspárt egyesítéséből létrejött Magyar Dolgozók Pártja – Zenei Bizottsága 1945 első felében alakult s az Értelmiségi, 1949-től a Kultúrpolitikai Osztály mellett működött. Elnöke Veress Sándor, 1945 őszétől Mihály András; 1948 nyarától ő a Bizottság politikai megbízottja. Titkára, egyszersmind jegyzőkönyvvezetője Sárai Tibor. 1948. március 25. és november 8. között ülésein dokumentálhatóan Antal Jánosné – az iratokban: Antalné –, a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium Művészeti ügyosztályának (mai nevén főosztályának) vezetője elnökölt, távollétében Mihály András vagy Veress Sándor. 1950 végén, az MDP Előadói Iroda Kultúrpolitikai Munkaközösségének többnapos vitája után Révai József Népművelési Miniszter, a Politikai Bizottság tagja a Zenei Bizottságot mint szektás testületet feloszlatta.

Közgyűjteményben a Zenei Bizottság iratai nem maradtak fenn. Hasztalan kereste azokat a 80-as években a Párttörténeti Intézet archívumában Maróthy János, a 90-es években az Országos Levéltárban Danielle Fosler-Lussier (San Francisco). Sárai Tibor a 80-as években átadta nekem a jegyzőkönyvek íróasztalfiókjában fennmaradt töredékét szabad felhasználásra. Az első az 1948. január 18-i, az utolsó az 1949. április 6-i ülésről készült. A szám szerint 19 jegyzőkönyv többsége a napirendi pontokat és a hozzájuk kapcsolódó tömör határozatokat tartalmazza, a Zeneművészeti Főiskola „reformjáról" részletesebb információkat is; az üléseken a Főiskola szinte folyamatosan napirenden volt. Ez s az intézmény közelgő 125. születésnapja indokolhatja a dokumentumok idevonatkozó részleteinek közreadását.

A Zenei Bizottság – ezt mondják a jegyzőkönyvek – a koalíciós kormányzás idején, amikor a kultuszminisztert a Nemzeti Parasztpárt (Keresztúry Dezső), majd a Kisgazdapárt (Ortutay Gyula) delegálta, mint egy árnyékkormány kultuszminisztériumának intézkedésre–döntésre feljogosított szakfőosztálya ténykedett (lásd: működési szabályzat). A tárca szakreferatúrájának kiváló muzsikus személyiségek voltak ugyan a munkatársai – ketten későbbi Kossuth-díjasok! –, de a formálódó új hatalom számára nyilván nem megbízhatóak. A VKM-nek véleményezési–tanácsadói jogkörrel felruházott, roppant tekintélyű háttérintézménye volt a Kodály Zoltán elnökölte Művészeti Tanács (muzsikus tagja a többi között: Ferencsik János, Kadosa Pál, Nádasdy Kálmán, Veress Sándor, Zathureczky Ede), de az nem pártpreferenciák, hanem kulturális érdekek képviseletében működött.

Meglehetősen bizonytalan – vagy legalábbis amorf –, hogy kik voltak a Zenei Bizottság tagjának tekinthetők. Névsort csupán az 1948. január 18-i ülés jegyzőkönyve ad: Kadosa Pál, Mihály András, Péterfi István, Sárai Tibor, Szabó Ferenc, Székely Endre. Péterfi István azonban sem ezen az ülésen, sem a későbbieken részt nem vett. Ugyanitt: „[...] a Pártnak hivatalosan meg kell hívnia Dr. Bartha Dénest, Dr. Enyedi Györgyöt és Dr. Szabolcsi Bencét [...]" *–, de Enyedi György, Szabolcsi Bence egyetlen ülésen sem volt jelen. A papírok a „jelen vannak" rovatban a továbbiakban feltehetően a tagok, a „meghívottak" listáján a vendégek névsorát adja meg. Bizonyos, hogy az itt közreadott működési szabályzat szektorfelelősei tagjai voltak a testületnek.*

A papírokban egyetlen helyütt szerepel az „egyhangú" jelzés, nem állapítható meg tehát, hogy miként születtek a határozatok. Mivel a jegyzőkönyvek felzetén „kapja" rovat nem szerepel, az sem rekonstruálható többé, hogy kik számára s hány példányban készültek.

A határozatok – noha már Zsdanov után vagyunk – zeneszerzéssel (még) egyáltalán nem foglalkoznak. A politikai szféra egyre intenzívebb térfoglalásának jele, hogy a Bizottság teljes egészében ellenőrzése alá vonta a nemzetközi zenei kapcsolatokat, a VKM szándéka ellenében is megakadályozott turnékat. Rendszeresen döntött személyi ügyekben. Illetékes volt a Székesfővárosi Zenekar műsortervének jóváhagyásában. Mondhatni: állam volt az államban.

Alább a dokumentumokat álló (antiqua, roman), kommentárjaimat dőlt (kurzív, italic) betűtípussal adom közre. A dátum az ülés napját jelzi. A géphibákat, elírásokat értelemszerűen javítottam. Az – esetleg – középre helyezett [...] jelzés hosszabb szövegkörnyezetből kiragadott részletre utal.

A Magyar Dolgozók Pártja zenei bizottságának működési szabályzata

Feladata: a zenei élet fejlesztését szolgáló tervek előkészítése a zenei élet minden területén működő elvtársaink számára. A párt különböző szervei részére zenei tanácsadás, a zenei művelődés minden fontos kérdésében határozatok hozatala a zenei életben, a párttagok körül felmerülő vitás kérdésekben, a Párt zenei művészeti programjának kidolgozása, a párt érdekeinek érvényre juttatása a zenei életben, a népi demokrácia zenéjének ideológiai kifejlesztése.

Munkarend: a zenei élet egy-egy szektorát a bizottság egy-egy tagja képviseli, ki felelős azért, hogy a szektorába tartozó minden elvi jelentőségű vagy fontos gyakorlati személyi kérdés a bizottság elé kerüljön. Az elért eredményekről a szektorok felelősei a bizottságot rendszeresen informálják.

[...]

A bizottság szektoronként aktívákon keresztül tartja fenn kapcsolatát a zenei élet különböző területeivel, ezeket az aktívákat legalább kéthetenként egyszer aktíva ülésre hívja össze, amelyen a zenei élet alapszerveinek kérdései kerülnek megbeszélésre. Az ülések titkosak, és a határozatok is csak az előre megjelölt személyekkel és a jegyzőkönyv szerint elkészítve közölhetők.

[...]

Szektorok: Zeneakadémia: Veress Sándor; Művészeti Tanács: Szabó Ferenc; Rádió és Zeneszerzők szövetkezete *[a Szerzői Jogvédő Hivatal elődje]*: Kadosa Pál; Zeneművészek Szakszervezete: Sárai Tibor; Székesfővárosi zenetanítás: Sándor Frigyes; Bartók-verseny: Böszörményi-Nagy Béla; Operaház és Filharmónia *[Budapesti Filharmóniai Társaság Zenekara]*: Mihály András; Székesfővárosi Zenekar és Zenei Szemle: Bartha Dénes; Zenekritika, munkás zeneiskolák, Nemzeti Zenede: Szervánszky Endre; Énekkari szövetségek, hangversenyrendezés: Székely Endre; Hivatásos Zenészek Szakszervezete: Tátrai Vilmos.

A működési szabályzatot Székely Endre dolgozta ki. „A Bizottság Székely elaborátumát kisebb módosításokkal elfogadta." *1948. június 30-án (jegyzőkönyv). A szektorok felelőseit tagjai közül jelölte ki a testület. Hogy a határozatilag előírt gyűléseket megtartották-e legalább kéthetente, arról a jegyzőkönyvek nem tájékoztatnak, és a Bizottság még életben volt tagjai sem tudtak – kérdésemre – érdemben válaszolni.*

A szabályzat kisebb módosításairól nincs információm.

A szektorfelelősök terület szerinti beosztásából egyértelmű, hogy a testület de facto Budapest Zenei Bizottsága volt. Az egész országra vagy valamelyik városunkra vonatkozó zenei ügyek, legalábbis dokumentálhatóan, fölöttébb ritkán szerepeltek a napirenden.

1948. JANUÁR 18.

A Bizottság elfogadta Szabó Ferenc tervezetét a Zeneművészeti Főiskola reformja ügyében, és Szabót meg is bízta a reform előkészítésével.

Ezzel kapcsolatban a Pártra a következő teendők várnak:

Mivel a Zeneművészeti Főiskola főtitkári helyét és költségvetését már a múltban megszavazták, be kell hívni Zathureczky Főigazgatót, mégpedig sürgősen, közölni kell vele, hogy a főtitkári helyre jelöltünk Dr. Enyedi György, meg kell beszélni Zathureczkyvel, hogy ehhez képest intézkedjék. Továbbá fel kell szólítani Zathureczkyt, hogy az elméleti tárgyak tanításának reformja ügyében hívjon össze mielőbb előkészítő konferenciát az akadémiai tanárokból.

Közös összejövetelt kell előkészíteni a Zeneakadémia kommunista és szociáldemokrata tanárai között. [...]

Enyedi Györgyöt nem nevezték ki a Zeneművészeti Főiskola főtitkárának.

1948. MÁJUS 8.

[...]

Veress Sándor beszámol a zeneakadémiai reformot előkészítő háromtagú bizottság munkájáról.

[...]

Szabó Ferenc és Veress Sándor mellett Kadosa Pál volt a reformbizottság harmadik tagja. (Kiderül az 1948. július 26-i ülés határozatából.)

1948. JÚNIUS 4.

[...]

2. Veress Sándor ismertette a zeneakadémiai reformtervet kidolgozó bizottság elkészült tervezetét. Az egyes kérdéseknél beható vita alakult ki, melynek fontosabb megjegyzései:

Kadosa: Meggyőző indokokkal helyteleníti, hogy a növendékek a terv szerint csak igen ritkán jutnak vizsgához, tehát javasolja, hogy a növendék évente négyszer-ötször kis körben (tanárok és növendékek) számoljon be munkásságáról, és a vizsgaszerűtlenség növelésére helyes lenne ha a beszámoló utáni vitát maga a növendék kezdené meg önbírálatával.

Mihály: Összefoglalva az előbbieket javasolja, hogy évenként kétszer legyen egy u.n. kis kollégium, ahol a növendék szűk körben számol be munkásságáról, amit a növendékek megbírálnak, ezt a bírálatot a tanár összefoglalja, és ugyancsak évente kétszer az egész szak rendez ilyen kollégiumot (pl. a zongoraszak), ahol már az összes szaktanárok és azonos szakú növendékek is ott vannak. Így növendékek is megismerhetik egymás munkásságát.

Székely: A felsőosztályos növendékeket az életbe kell bekapcsolni oly módon, hogy pl. kollégiumok részére rendezett hangversenyeket tartanak, így a növendékek koncerteztetése is egészségesebb, gyakorlatibb módon történhetik.

Kadosa: Ügyelni kell arra a tényre, hogy javaslataink megvalósulása a tanárokra oly mértékű pluszmunkát ró ki, amit a mai óraszám mellett képtelenek lesznek elvégezni.

Kadosa felveti egy Musicologia tanszék szükségességét, amit *Antalné* nem tart időszerűnek, majd csak a Művészeti Egyetem felállításával kapcsolatban lesz időszerű.

Kadosa: Ilyen körülmények között legalább a melléktárgyakat kellene bővíteni kontrapunkttal, analízissel stb. A fokozatos növendékcsökkentésre pedig ajánlja: a. a felvételt szigorítani kell, b. a nagy vizsgákon bizonyos meghatározott pontszámot el nem érőket el kell tanácsolni.

Székely: Mivel gondolnunk kell az azonnali létszámcsökkentésre is, már most ki kell mondani, hogy szeptemberben az alsófokú növendékeket a Nemzeti Zenedébe, illetve a Székesfővárosi Felsőbb Zeneiskolába lehet áthelyezni. Egyébként mivel a terv nagyszerű és mi csináltuk, a Zeneakadémia mai vezetésére célozva ünnepélyesen kijelenti: lehetetlenség kecskére bízni a káposztát.

A személyi kérdésekkel kapcsolatban az előkészítő bizottság tervezetét az alábbiakkal kell kiegészíteni:

Antal Istvánt bizonyos óraszámra az Akadémiára át kell tenni, Harmat Artúr státushelyzetének, tekintve, hogy állítólag nyugdíjas szakfelügyelő, utána kell nézni, nehogy őt kinevezése miatt anyagi károsodás érje, Mihály András csak akkor fogadja el kinevezését, ha Banda Ede is az Akadémiára kerül. Ferencsik távollétére Kórodi András kell megbízni Ferencsik helyettesítésével, az Előképző vezetésére a Bizottság egyhangúan Gát Józsefet javasolja.

Antalné időszerűnek tartja, hogy az Akadémia reformproblémáival a nyilvánosság elé lépjünk, ennek az akciónak bevezetéséül felkéri Veress Sándort egy ezzel a problémakörrel foglalkozó cikk megírására, gondoskodik róla, hogy a cikk a Szabad

Népben helyt kapjon, és az így meginduló vita egy részét egy, a Zeneművész Szakszervezet által rendezett ankét keretében lehetne folytatni.

[...]

A reformtervezetet nem ismerem; a vitából kiolvasható, hogy ekkor merült fel a korábbiakban teljes zenepedagógiai vertikumként – alsó-, közép-, felsőfok – működő Főiskola hármas funkciójának lebontása. Tudtommal ekkor merült fel először Zenetudományi Tanszak létrehozásának javaslata (Kadosa), a Művészeti Egyetem (Antal Jánosné) azonban terv maradt csupán. Székely Endre oldalvágása a Zeneakadémia mai – akkori – vezetésére összefügg azzal, hogy ő, valamint Jemnitz Sándor és Major Ervin 1945-ben, a muzsikusok fasiszta tevékenységét vizsgáló igazoló bizottságban minden követ megmozgatott Zathureczky Ede elmozdításáért, míg Kodály – eredményesen – az igazgató posztjának megőrzéséért.

Banda Ede egy évvel korábban – 1948 őszétől – tanított a Zeneművészeti Főiskolán, mint Mihály András. Az 1948/49. tanévben Kórodi András helyettesítette bécsi tartózkodásának hónapjaiban Ferencsik Jánost. Antal István 1948 őszétől volt tagja a tanári karnak, Gát József 1949 őszétől állt a Karvezető Tanszak élén.

A lapban Veress Sándor írása nem jelent meg.

1948. JÚNIUS 9.

[...]

4. A Bizottság a zeneakadémia MDP pártszervezet vezetőségére a következő névsort ajánlja:

elnök: Molnár Antal

titkár: Hernádi Lajos

propagandista: egy növendék, de még nem állapította meg a Bizottság a személyét

pénztáros: Benczés Ede

káderes: Hajdu Jeanette

oktatás: Szabó Ferenc

szakszervezeti összekötő: Dr. Böszörményi-Nagy Béla

ifjúsági megbízott: Szervánszky Endre

A bizottság felkéri Sárait, hogy az időközben eltávozott Szabóval a pártszervezet vezetőségének a névsorát levél útján közölje.

Talán kideríthető (volna), legitimálta-e Molnár Antal az elnöki poszt elvállalásával a Zeneművészeti Főiskola MDP-szervezetét, vállalta-e Böszörményi-Nagy Béla, ki nem sokáig volt magyarországi lakos, vagy az első nyilvánosságú közélettől csakhamar visszavonult Szervánszky Endre a számára kijelölt funkciót. Azonban a „demokrácia" működésének kor- és kórképe, hogy egy semmiféle választással nem hitelesített csoport előírhatja egy megválasztandó vezetőség személyi összetételét.

1948. JÚLIUS 12.

[...]

Napirenden: Bartók kollégium

Határozat: a felvételi bizottság tagjai: Szervánszky mint állandó tag, aki minden felvételnél jelen van, vonós szakon Rados és Tátrai, zongora szakon Hernádi és Antal, ének szakon Závodszky és Lukács Miklós, zeneszerzés szakon Szabó és Veress, fúvós szakokon Szeszler és Rudas Imre. Alapelvek a felvételnél: elsősorban a zenekari utánpótlásra kell gondolni, másodsorban azokra, akikben pedagógiai szempontból mutatkozik tehetség, végül a Szaktanács Munkásdalos-, és karnagyképző iskolájának ama végzetteit, akik a Zeneakadémiára kívánnak menni okvetlenül előnyben kell részesíteni. A zongora, hegedű és csellószakon a jelentkezőnek 18 éves korban legalább az I. akadémiai osztályt elértnek kell lennie, a többi szakon kezdők jelentkezését is elfogadhatják. A Bizottság véleménye szerint a Bartók kollégiumnak tanácsadó testületre nincs szüksége, ellenben a kollégium munkaterveit és felmerülő problémáikat hozzák a Zenei Bizottság elé.

[...]

A Bartók-Kollégium, melyet Sárközy István igazgatott, a jegyzőkönyv időhatárain belül nem fordult gondjaival a Zenei Bizottsághoz.

1948. SZEPTEMBER 6.

Napirend: [...] 4. A zeneakadémiai Pártszervezet tiltakozása az ellen, hogy az énektanszak felvételi vizsgáján illetéktelen tanárok pontoznak.

Határozatok: [...] 4. Az akadémiai Pártszervezet tiltakozását és kérését helyeseljük, a Bizottság határozatban kimondta, hogy csak a megfelelő tanszak szaktanárai pontozhatnak a felvételi vizsgákon.

1948. SZEPTEMBER 14.

Napirend: [...] 2. Szőnyi Erzsébet alkalmaztatása a Zeneakadémián.

Határozatok: [...] 2. A Bizottság ebben az ügyben Antalné távollétében nem tartja magát határozatképesnek.

1948. OKTÓBER 11.

Napirend: [...] 11. Szőnyi Erzsébet ügye

Határozatok: [...] 11. A Bizottság megbízza Mihály András, hogy a legközelebbi ülésig, f. hó 18.-ig Révai elvtárssal átbeszéli az ügyet. [...]

Révai József (1949 ősze és 1953 tavasza között Népművelési Miniszter) 1948-ban semmiféle állami tisztséget nem töltött be, államigazgatási nézőpontból nem volt illetékes a Zeneművészeti Főiskola tanárainak kinevezésében. A jegyzőkönyvek nem informálnak arról, teljesítette-e, s milyen eredménnyel Mihály András a megbízást. Tény, hogy Szőnyi Erzsébet az 1948/49. tanévtől a Főiskola tanári karában működött.

1948. SZEPTEMBER 20.

Napirenden kívüli ügyek

[...]

2. A zeneakadémiai MDP Pártszervezet átiratával kapcsolatban elhatározta a Bizottság, hogy fentnevezett Pártszervezet vezetőségét egyik legközelebbi ülésére meghívja a Pártszervezet ügyeit áttekintendő. [...]

Az átirat nem maradt fenn, a közös megbeszélésnek jegyzőkönyvi nyoma nincs.

1948. NOVEMBER 8.
Napirend:
[...]
2. Szervánszky Péter zeneakadémiai tanársága.
3. Szamosi Lajos hazajövetelének ügye.
Határozatok:
[...]
2. A Bizottság tudomásul veszi, hogy Szervánszky Péter egyelőre szerződési kötelezettségei miatt nem jöhet haza, viszont az akadémiai tanárságot nem lehet tovább fenntartani részére, ezért a Bizottság javasolja a Vallás-, és Közoktatásügyi Minisztériumnak, hogy helyét Garai Györggyel töltesse be.
3. A bizottság véleménye szerint Szamosi mint zeneakadémiai óraadó tanár térjen haza. Az ülés után Kadosa elvtárs, aki akadályoztatása miatt nem tudott az ülésen megjelenni, telefonon érintkezésbe lépett a jegyzőkönyvvezetővel és idevágóan közölte, hogy a maga részéről ellenzi Szamosi hazajövetelét, mivel a Zeneakadémián nincs hely a számára, és kérte ennek jegyzőkönyvbe vételét. [...]

Szervánszky Péter nem szerepel a Főiskola tanári karának névsorában, melyet az intézet könyvtárának munkatársai állítottak össze.[1] *Valószínű, hogy az 1945-től külföldön élt hegedűművész kinevezése birtokában sem tanított. Garai György 1949 őszétől volt tanára a Zeneművészeti Főiskolának.*

Szamosi Lajos (1894-1977) énekpedagógus óraadóként sem tartozott a Főiskola tanári karához. Az 1949-ben alakult Honvéd Művészegyüttes férfikarának lett hangképző énekmestere.

Jegyzőkönyv
a M. D. P. Kultúrpolitikai Osztálya Zenei Bizottságában 1949. február 9-én tartott értekezletéről.

Jelen vannak: Mihály András, Sárai Tibor, Szabó Ferenc, Székely Endre, *[a Kultúrpolitikai Osztály részéről]* Dési Huber Istvánné, a Kultuszminisztérium részéről Czövek Erna, továbbá a meghívott Kozma Erzsébet.

Napirend: A munkászeneiskolák kérdése és az egyházzenei tanszak átszervezése. Ismerteti Szabó Ferenc elvtárs:

A jó és szakképzett munkáskarnagyok képzése a népi demokrácia kultúrpolitikai célkitűzéseinek egyik legfontosabb feladata. Tarthatatlan állapot, hogy a Zeneművé-

1 Ujfalussy József (szerk.): *A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola 100 éve.* Budapest: Zeneműkiadó, 1977.

szeti Főiskola a célkitűzést mindmáig nem vette tudomásul. Ezen az állapoton sürgősen változtatnunk kell, már csak abból a szempontból is, hogy a Főiskola és a Bartók kollégium szociális és osztályösszetételének arányszámát feljavítsuk.

Ezen feladat – véleményem szerint – lényeges költségvetési megterhelés nélkül is megoldható, ha a katolikus és protestáns egyházzenei tanszakokat, melyek egyrészről a klerikális reakció melegágyai, másrészről elavult és retrográd művészi szellemiség védőbástyái, mint ilyeneket megszüntetjük, illetve új tartalmat adunk neki. Az egyházzenei tanszakon működő tanárok: Bárdos Lajos, Harmat Artúr, Gárdonyi Lajos[2] egyéb elfoglaltságuk mellett speciális egyházzenei óráikat továbbra is megtarthatják. Azon növendékek, akik egyházzenei pályára készülnek, fakultative látogatni kötelesek óráikat továbbra is. Persze külön katolikus és külön protestáns harmonizálást tanítani továbbra is megengedhetetlen. Az egyházzenei növendékek zenei szakképzése feltétlenül a felállítandó Énekkarnagyképző tanszakon történjen, amely tanszak középpontjában természetesen a munkáskarnagyképzés feladata álljon.

Az Énekkarnagyképző tanszak tananyaga lényegében ugyanaz legyen, mint az egyházzenei tanfolyamon volt. Feltétlenül kibővítendő azonban a munkáskarnagyképző iskola tapasztalati és metodikai eredményeivel. Az Énekkarnagyképző tanfolyam szerintem nem veheti át Deák-Bárdost és Lisznyait. Rossz szakemberek és az utóbbi például megtagadta a Főiskola Mindszenty ellenes megnyilatkozásának aláírását. Az Énekkarnagyképző tanszak tanári karába bekapcsolandónak tartom: Szervánszky Endrét, Vásárhelyi Zoltánt, Gát Józsefet és talán Kozma Erzsébetet.

Székely: szerint megnehezíti kultúrpolitikai elveink érvényesítését is ez az állapot. Helyes, hogy robbantsuk ezt az állapotot, amely szerint egyesek kiskoruktól kezdve csak az egyházi zenére vannak beállítva.

Határozat: A Zenei Bizottság szükségesnek tartja az egyházzenei tanszék olyan átszervezését, hogy ez egy általános karnagyképző tanszékké váljon, amely felveheti tantárgyai közé a speciális egyházzenei képesítést is.

Mihály András felveti a kérdést, hogy a munkás karnagyképző, mint ilyen, vonuljon-e be erre a tanszékre?

Határozat: A tanszékre be kell hozni minél több munkás- és parasztszármazású növendéket és meg kell csinálni az esti dolgozók[3] iskoláját erre a célra is.

Székely Endre tiltakozik Kozma Erzsébet azon felvetése ellen, hogy a munkásnövendékekkel szemben elnézőbbnek kell lenni, mert azok nehezebben haladnak. Az átalakítást feltétlenül meg kell csinálni, mert ezt nem mára, hanem a jövőnek építjük. Össze kell hozni a munkás karnagyképző legjobb erőit a legjobb zenepedagógusokkal. A Kultuszminisztérium készítse el az általunk javasolt főiskolai reformot.

Határozat: A munkás karnagyképző anyagilag függetlenítheti tagjait, mint rendes hallgatók jönnek be a Főiskolára, azok számára pedig, akiknek ez anyagi okok-

2 Recte: Zoltán

3 Helyesen: dolgozók esti

ból ez nem lehetséges, felállítják a dolgozók tanfolyamát. Az egésznek gyakorlati megoldását be kell illeszteni a Zeneművészeti Főiskola átszervezésébe. A dolgozók tanfolyamába bevonandó Kozma Erzsébet és Gát József.

Székely felveti a szóló énekképző kérdését. Kerényi mutat fel bizonyos eredményeket.

Határozat: Egy bizottság meg fogja vizsgálni a tanfolyamot és amennyiben a szakembereknek jó véleményük lesz róla, őt is bevonják a dolgozók iskolájába. E célból órabemutatót fognak tartani. [...]

Ez a dokumentum egyértelműen a pártállami fordulat évének produktuma. Szűk kamarilla méretre fogyatkozott a Bizottság létszáma. A szociáldemokrata Böszörményi-Nagy Béla, valamint Veress Sándor már emigrációban. Bartha Dénest egy tagkönyvcserének álcázott tisztogatás alkalmával kizárták az MDP-ből, 1949. augusztus elsején eltávolítják a Fővárosi Zenekar igazgatói posztjáról, a Zenei Szemle augusztusi számát még felelős szerkesztőként jegyzi, ám az 1950-ben újraindított új Zenei Szemle már szerkesztőbizottsági tagként sem tart rá igényt. Nincs jelen az ülésen a Szociáldemokrata Pártból „egyesült" Sándor Frigyes, sem Tátrai Vilmos. A zsdanovizmusnak érvényesülnie kell a zeneszerzésben–zenetudományban.[4]

E határozatokat követően 1949 őszén gyakorlatilag megszűnt az Egyházzenei Tanszék, melyet Harmat Artúr 1927-ben alapított és vezetett. A kétéves akadémiai tanfolyamot 1932 őszén ugyanő egészítette ki egy tanévnyi időtartamú Egyházkarnagy képzővel. A Zenei Bizottság 1949 első negyedévi, pontokba szedett munkatervében szerepel: „III. Harc a klerikális és kulák reakció zenei megnyilvánulásai ellen. 1. A Bartók szövetség adta keretben szervezetileg bele kell hatolnunk az eddig klerikális jellegű kórusokba, esetleg műkedvelő zenekarokba a) a kórusok szellemének tekintetében b) a kórusok és zenekarok műsorválasztása tekintetében (a XVI. század egyházi zenéje helyébe a realistább jellegű madrigálok állítandók)". *Azonban a feltehetően 1948 végén kidolgozott munkaterv a Főiskola ilyetén „reformját" a feladatok között tételesen nem említi.*

A „rossz szakember" minősítés semmiképp sem illethette a két főiskolai diplomát szerzett Deák-Bárdos Györgyöt – Bárdos Lajos öccsét –, sem a szintén kétdiplomás Lisznyai-Szabó Gábort, ki Dohnányinál zeneszerzés művészképzőt is végzett. Mindketten elméleti–gyakorlati kötelező tárgyakat tanítottak, s nemcsak az Egyházzenei Tanszakon. Nyilvánvaló, hogy a Zenei Bizottság a tanszak szétverésének megtervezésekor a könnyebb ellenállás irányában haladt, az országosan ismert Bárdos Lajosnál, Gárdonyi Zoltánnál, a – már nyugdíjas – Harmat Artúrnál kevésbé népszerű tanárok eltávolítását szorgalmazva. Deák-Bárdos Györgyöt 1952-ben, A. V. Szvesnyikov, a moszkvai Csajkovszkij-konzervatórium igazgatója „rehabilitálta": kórusának budapesti műsorába iktatta Deák-Bárdos Eli, Eli... című nagypénteki motettáját. Ez után taníthatott a Buda-

4 Vesd össze: Mihály András 1949. február 3-i előadása az MDP Kultúrpolitikai Akadémiáján: „Bartók Béla és az utána következő nemzedék". *Zenei Szemle*, 1949. március; benne a Zeneművészeti Főiskola MDP szervezetének elnökéül nem oly rég javasolt Molnár Antal nyilvános szakmai megsemmisítésével.

pesti Zenekonzervatóriumban.[5] *A Főiskoláról 1949-ben eltávolított Lisznyai-Szabó Gábor a Dohány utcai zsinagóga orgonistája volt és maradt az őt ért támadás ellenére.*

A Zeneművészeti Főiskola alapításától 1949-ig folyamatosan bővítette tanszakainak számát. (Fúvóshangszerek a 90-es évektől, ütő 1922-től stb.) Addigi történetében nem volt példa arra, hogy egy új fakultás egy már meglévő romjain kezdje meg működését, mint a Karvezető Tanszak 1949 őszén.

A Munkás Zeneiskola (Munkáskarnagyképző), melyre építeni kívánták, 1929-ben, mint gondolatkísérlet bukkan fel Jemnitz Sándor publicisztikájában. A Munkás Kultúrszövetség – elnöke: Jemnitz – égisze alatt, a Bérkocsis utca 41. számú házban működött 1945 őszétől (felvételik áprilisban). Első igazgatója Jemnitz, titkára, utóbb igazgató Kozma Erzsébet. A tandíjmentes intézményben munkaidő után, heti 7–9 órában folyt a tanítás. Tanári karában – a többi között – Járdányi Pál, Sándor Frigyes, Szabolcsi Bence, Szervánszky Endre. Közel 100 növendékéből 30-an Kerényi Miklós Györgynél tanultak magánéneket.

Kozma Erzsébet, a Munkás Zeneiskola második, egyben utolsó igazgatója 1949 őszétől 1957 elejéig a Zeneművészeti Főiskola főtitkára volt. Kodály, Zathureczky mellett, fontos szerepet játszott abban, hogy távol tartsa a Főiskolától az 50-es évek nyomasztó szellemét. Hogy a Bérkocsis utcai iskolából, mely kompromisszummentes, magas színvonalú képzést adott, hányan lettek főiskolai növendékek, nem tudhatom. Mindenesetre a zenekultúra számos jelentős személyisége szerepelhetne ebben a névsorban.

A dolgozók esti iskolája sem a karvezető, sem a magánének szakon nem valósult meg. Nem is volt semmi realitása, hiszen felsőfokú kóruskarnagyi képesítést napi nyolc órai munka mellett megszerezni lehetetlen lett volna. A főiskolai Ének Tanszak a társadalmi mobilitás terén mindig is nyitott volt, mivel a magánének feltételezi a legkevesebb előtanulmányt. Tanulhatott ott a szegény sorból származó Osváth Júlia, Fodor János, Jovitzky József – hogy csupán néhány kiemelkedő operaénekesünket említsem.

5 Ma: Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskola.

Péteri Lóránt

ADALÉKOK A HAZAI ZENETUDOMÁNYI KUTATÁS INTÉZMÉNYTÖRTÉNETÉHEZ (1947–1969)[1]

I. A Magyar Tudományos Akadémia szervezetén kívüli, elvetélt kezdeményezések (1947–1952)

I.1. A „Keleteurópai Népzeneintézet" terve (1947–1948)

„A Keleteurópai Népzeneintézet munkatervét Sz[abolcsi] *B*[ence] *igazán angyali odaadással megcsinálta, minden egyéb sürg*[ős] *munkáját félretéve"* – tudósít egy feltehetően 1948-ban írt levélben Szegő Júlia.[2] A levélből kiderül, hogy *„Szabolcsi ösztönzésére"* Bartha Dénes is elkészített egy tervezetet. Szegő, az ekkoriban Kolozsvárott működő jeles dalénekes, zenepedagógus és folklorista az intézet keretében az újabb erdélyi népzenei kutatások eredményeinek „szállítását" vállalta volna magára. Az idézett levélben kifejti véleményét, miszerint az intézetnek a tudományos kutatás és archiválás mellett fel kell vállalnia, hogy biztosítsa *„az ifjúságnak*[,] *zenét szeretőknek*[,] *zenére nevelőknek az eleven néphagyománnyal"* való találkozásait, népzenei felvételek nyilvános lejátszása, *„nótafák", „paraszti előadók"* szerepeltetése révén.

A Szabolcsi Bence által készített, fentebb említett tervezet[3] a felállítandó *„Keleteurópai Népzeneintézet"* tudományos célkitűzéseként a Bartók Béla, Kodály Zoltán

1 Jelen dolgozatban egy – terveim szerint – hosszabb távú kutatás első fázisának eredményeiről szeretnék számot adni. Az intézménytörténeti szempont és a műfaj (kommentált eseménytörténeti vázlat) korlátaival tisztában vagyok. Remélem, lesz alkalmam arra, hogy további kutatások fényében, tágabb tematikus keretben az itt feldolgozott anyagot is analitikusabb igénnyel közelíthessem meg. – Itt jegyzem meg, hogy a forrásokat mindvégig betűhíven idézem.
Szeretném e helyütt megköszönni Tallián Tibornak, hogy a kutatás ötletét felvetette, és annak megvalósítására bíztatott. Köszönettel tartozom az általa nyújtott szakmai és intézményi (MTA Zenetudományi Intézet) támogatásért is. Ugyancsak hálás vagyok Péteri Györgynek a dolgozat első változatához fűzött hasznos és alapos kritikai megjegyzéseiért. Bónis Ferenc tette lehetővé számomra az MTA Kézirattárában őrzött Szabolcsi-hagyaték kutatását – segítőkészségét ezúttal köszönöm meg. A dolgozat nem születhetett volna meg a Magyar Tudományos Akadémia Levéltára és Kézirattára, a Magyar Országos Levéltár és a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Irattára munkatársainak szakszerű és toleráns segítsége nélkül. Együttműködésükért rendkívül hálás vagyok.

2 MTA KKT: Ms 5661/68. Szegő Júlia Antal Helénhez. Keltezés nélkül. A levél feltételezett keletkezési idejét Lajtha László alább citálandó – tartalma alapján vélhetően egyidejűleg keletkezett – levelének keltezése alapján adom meg.

3 MTA KKT: Ms 5661/67. Keltezés nélkül.

és munkatársaik által gyűjtött népzenei anyag archiválását, rendezését és közzétételét; *„a lejegyzés, rendszerezés és összehasonlítás nagyjelentőségű, de évek óta megszakadt"* munkájának és a gyűjtésnek folytatását; *„újabb kutatógárda kiképzését és kiküldését"*; szakkönyvtár és hanglemeztár létesítését jelölte meg. Mint Szabolcsi írta, az intézet *„a Szovjet óriási népzenearchívumainak szerényebb munkatársa*[ként] *és követőjeként, gyűjtőhelye kíván lenni a Dunamedence népi dallamkincsének."* Az intézet nemzetközi kapcsolatépítését nemcsak tudományos szempontból (összehasonlító népzenetudomány), illetve a magyar népzene remélt külföldi recepciója szempontjából tartotta fontosnak, hanem azért is, mert ez *„állandó szellemi híd lesz szomszédaink felé, annál inkább, mert ez a kulturális kapcsolat semmiféle más téren nem építhető fel oly szervesen és közérthetően, mint a zene nyelvén s az egymással állandó kapcsolatban élő népzenék kultuszával."* Az intézet *legfontosabb* feladatának mindazonáltal azt tartotta, hogy a népzenét bevigye *„a legszélesebb értelemben vett köztudatba* [...], *a munkássággal, illetve annak kultúrintézményeivel, az ifjúsággal, illetve a közép- és főiskolákkal, valamint a népi kollégiumok rendszerével és a nagyközönséggel, tehát a szabadművelődés szerveivel való állandó, szoros kapcsolat"* révén. Szabolcsi a tervezetben Kodályt javasolja a felállítandó intézmény elnökéül, ügyvezetőként Lajtha Lászlót és Bartha Dénest említi, *„összekötő titkárként"* Szegő Júliát. A népzenetudományi tanácsban Veress Sándor, Rajeczky Benjamin, Vargyas Lajos, Kerényi György, Járdányi Pál, Volly István, Ránki György, Raics István, a saját és mások részvételével számolt.

Lajtha László Londonból, ahol 1947–48-ban éppen az International Folk Music Council egyik alapítójaként tevékenykedett, reflektált Szabolcsi tervezetére: *„összehasonlító zenetudományi célzattal régebben létesült és működik is már egy Nemzetközi Népzenei Archívum. Programmjában van ez intézménynek – a keleteurópai népzenék összehasonlító stúdiuma is"* – írta Lajtha Szabolcsinak.[4] – *„*[...] *Az Archivumnak pl. már most több mint 200 román gramofon-lemeze van. Könyvtára jelentős, nagy és a legújabb szakirodalom is »up to date« állandóan érkezik. A C. I. A. P.* [Comission Internationale des Arts et Traditions Populaire] *»Zene és tánc« osztályának egyik igen fontos intézménye ez az Archivum. Mint tudja: a C. I. A. P. e népzenei osztályának én vagyok az igazgatója és e minőségemben szeptemberben történt ujjá választásom, illetőleg megerősítésem után, első hivatalos ténykedésem az volt, hogy az Archivummal véglegesen szabályoztuk kapcsolatainkat és annak élére Braiolu-t állítottuk.* [...] *Persze ez nem azt jelenti, hogy nem lehet másutt, különösen pedig Keleteurópában egy épen a keleteurópai népek zenéjével foglalkozó tudományos intézmény. Sőt. Csak ehhez az kell, hogy ne »double emploi«-t, hanem olyan munkaterületet válasszunk ki, amely ismerve és számolva a nemzetközi intézmények kutatómunkájával, új, független és szép feladatokat végez el."* Lajtha tehát – anélkül hogy a felállítandó intézet ideológiai jelentőségét fontolgatta volna – az intézménynek a nemzetközi tudományossággal való diskurzus-képességét, termékeny munkamegosztás megvalósítását szorgalmazta. Idé-

4 MTA KKT: Ms 5640/237. Lajtha László Szabolcsi Bencéhez. London, 1948. június 11.

zett levelében, bár korántsem volt elutasító a tervvel kapcsolatban, Szabolcsit mégis egy korábbi tervezetre emlékeztette, amelyet ő maga készített, de egyúttal céljaik azonosságát is hangsúlyozta: *„Mi ketten eleget beszéltünk egy létesítendő zenetudományi intézet, azután meg legutóbb a Nemzeti Múzeum zenetudományi osztálya felállításának szükségességéről, – /hiszen ez utóbbi tervezetét Magának is megmutattam/ – hogy felesleges most elgondolásaimról beszélni. Elgondolásaimról? – Nem: elgondolásainkról."*

Összeállítói a *„Keleteurópai Népzeneintézet"* tervét eljuttatták az MKP, illetve MDP Zenei Bizottságához, a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztériumhoz, valamint a Magyar Zeneművészek Szabad Szervezetéhez. Felmerült, hogy a zenei intézetet az akkor még csak „átszervezésre" ítélt Kelet-európai Tudományos Intézeten belül hozzák létre. Ugyancsak felvetődött, hogy az intézet – mintegy segédtudományként – zenetörténeti kutatást is végezzen.[5] Jelenleg nem ismeretesek előttünk olyan források, amelyek dokumentálnák az intézet megvalósulását akadályozó tényezőket. Annyi tudható, hogy a kommunista baloldal már az úgynevezett koalíciós időszakban (1945–1948) *eo ipso* támadta a Közép- vagy Kelet-Európa regionalista fogalmait használó koncepciókat, azokat a német terjeszkedés intellektuális maradványaiként tüntetve fel.[6]

Mindenesetre a terven felismerhetjük a Kodály által még a két világháború között kidolgozott művelődési koncepció hatását és az 1945–48 közötti időszak számos nem-kommunista értelmiségijére is jellemző népi demokratikus illúziók jegyeit. A képben mindemellett megjelenik az ugyancsak illuzórikusnak bizonyuló, népi–paraszti kulturális örökségre építő kelet-európai egységkoncepció, amelynek értékteremtő inspirációját (például Bartók zenéjében) nem lehet eléggé hangsúlyozni, de amely politikailag és szociológiailag a negyvenes évek második felében éppen annyira talajtalan jelenség volt, mint annak előtte. Valószínűleg nem tévedünk túl nagyot, ha az intézet tervezésének motívumai között kiemelkedő jelentőségűnek véljük a legértékesebb magyar népzenei gyűjtőterületekkel való – országhatárokon keresztülnyúló – kapcsolattartás megteremtésének igényét.

---

5 Ezekre, valamint a korábban említett Bartha-féle 1947-es program újraközlésére lásd Breuer János: „Bartha Dénes az intézményes zenetudományi kutatásokért." *Magyar Zene*, 1988/4. 404–414.

6 Erre jó példa Balázs János és Szigeti József 1945-ös vitája a Valóságban. Balázs azt fejtegette esszéjében: *„Az a társadalom viszont amiben mi élünk s velünk közvetlen szomszédaink, egyszóval Kelet-Európa népei, egészen más fejlődési fokon áll s egészen más irányban haladt a multban s halad a jelenben is, mint a nyugati társadalmak.* [...] *Nyugaton a polgári műveltség tekinthető a társadalom leglényegesebb s meghatározó jegyének; Kelet-Európában viszont a népi rétegek dalaiban, zenéjében, szokásaiban találjuk meg azt a lényeges összekötő jegyet, ami nyugaton a polgári kultúra egysége."* Ennek megfelelően a kelet-európai összehasonlító szociológiai kutatás gondolatát vetette fel. (Balázs János: „A szociológia és a magyar egyetemek." *Valóság*, 1945. szeptember 66–69. Idézet a 68. oldalról.) A kommunista oldalról Szigeti József erre így reflektált: *„»Keleteurópa« (jobbára inkább »Zwischeneuropa«), mint izolált, a nyugati fejlődéstől légmentesen elzárt, máshonnan jövő és máshová haladó, a táj arculatától mindörökre agrártermelésre kényszerített parasztkultúra, a német fasizmus imperialista akaratát kiszolgáló »szociológiában« létezik csak, de nem a valóságban."* (Szigeti József: „Megjegyzések a »keleteurópai szociológia« gondolatához." *Valóság*, 1946. január–február 104–108. Idézet a 108. oldalról.)

I.2. A zenetudományi *„Főtanszaki Intézet"* terve – a Zenetudományi Osztály valója (1950–1952)

A *„Keleteurópai Népzeneintézet"* tervét követő újabb kezdeményezés egy zenetudományi kutatással (is) foglalkozó intézmény felállítására már csak a nyílt kommunista hatalomátvételt követően jelentkezett, méghozzá az államszocialista Magyarország kultúrpolitikai irányításának egyik bázisa, a Népművelési Minisztérium részéről. A kommunista kultúrpolitika ismeretes nyomatékkal, megfellebbezhetetlen penzumként közvetítette valamennyi tudományág felé a marxistának nevezett pártideológia szemléletét és tételeit. A művészettudományok „frontjának" egyes ideológiai harcosai azonban nemcsak azt szorgalmazták, hogy e tudományok *„eddigi eredményeit átértékeljük a marxizmus-leninizmus esztétikai elmélete szerint,"*[7] hanem azt is, hogy e tudományok művelése vegyen radikális fordulatot az alkalmazott jelleg felé, és elsődleges feladatának a művészi *gyakorlat* eszmei munícióval való ellátását és felügyeletét tekintse. E stratégia jegyében született a Minisztérium Művészeti Főosztályán a művészeti főiskolákon felállítandó *„Főtanszaki Intézetek"* ötlete.

A Minisztérium kollégiumi értekezlete elé 1950 elején kerülő javaslat[8] úgy kívánt a *„helyesirányu fejlődés meggyorsításáról, a reakciós pedagógiai csökevények leküzdéséről, a módszertani elmaradottságok eltüntetéséről"* gondoskodni, hogy rendkívüli privilégiumokkal látta el a felállítandó intézeteket a főiskolák tananyagának, módszertanának meghatározására, a tanszakok programjának összeállítására, tankönyvek, jegyzetek készítésére. Ez utóbbin elsősorban a szovjet szakirodalom fordítását-szerkesztését kell értenünk.[9] A javaslat szerint ugyancsak a *„Főtanszaki Intézetek"* vették volna át a főiskolák könyvtárai feletti felügyeletet. Mindemellett valamennyi intézet kapott volna bizonyos reprezentatív – névlegesnek mindenesetre nem tekinthető – kutatási feladatot is: így *„a Zeneművészeti Főtanszaki Intézet elvégzi a haladó hagyományok felkutatása és feldolgozása mellett a meglévő, de szétszórt magyar népzene-anyag egy helyen való összegyűjtését, hozzáférhető*[vé] *tételét, az eddigi népzene kutatás során mutatkozó hézagok /egyes vidékek hiányos felgyűjtése, kiadványok előkészítése, stb./ pótlását."* A Kollégium a javaslatot ebben a formában *elutasította:* nehezményezte a főiskolák főigazgatói hatáskörének várható csorbulását; elsősorban *„művészettudományos jellegű"* intézeteket kívánt teremteni, s csak ott, ahol ehhez megfelelő káderek vannak – szovjet segítség igénybevételével.[10]

---

7 MOL: XIX-I-3-n/1. Javaslat a művészeti főiskolákon felállítandó Főtanszaki Intézetek munkakörére és szervezetére. Előadó: Kenyeres Ágnes. 1950. február 7.

8 Lásd az előző jegyzetet.

9 Már a 7. jegyzetben szereplő Javaslat is az intézetek tevékenységének középpontjába állítja, hogy megismerjék *„a Szovjetunió művészeti iskolái és főiskolái pedagógiai eredményeit"*, kifejti, hogy *„ezeket föl kell dolgozniok és népszerűsíteniök. Össze kell gyűjteniök a Szovjetunióban megjelent művészetpedagógiai, művészettudományi könyveket, tanulmányokat, cikkeket, ezeket le kell fordítani és kiadni."* Ám egy későbbi irat már egyenesen összemossa az intézetek jegyzet- és tankönyvíró tevékenységét a szovjet irodalommal kapcsolatos tevékenységgel: *„Az Intézetek feladata az egyes szakterületek legfontosabb szovjet szakirodalmának összegyüjtése, lefordíttatása, a szakterület és a főiskola céljaira való feldolgozása, jegyzetek elkészíttetése, lektorálása, a jegyzetek közül a legfontosabbaknak tankönyvként való elkészíttetése* [...]" (MOL: XIX-I-3-n/2. A művészeti főiskolák uj tanevenek előkészítése. Előadó: Kenyeres Imréné. 1950. szeptember 5.)

10 MOL: XIX-I-3-n/1. Népművelési Minisztérium kollégiumi értekezlete. Jegyzőkönyv. 1950. február 7.

A kritikák ellenére a téma előadója nagyjából változatlan formában terjesztette a Kollégium elé az intézetek koncepcióját 1950 szeptemberében.[11] Noha ezúttal már *„Tudományos Intézetek*ről" volt szó, továbbra is a főiskolai oktató munka átideologizálása maradt a középpontban. Az előterjesztés hírül adja, hogy a *„Zenetudományi Intézet megalakulása még folyamatban van."* Az igazgatói poszt betöltésére Járdányi Pált javasolta. Ez a jelölés viszont valószínűleg a korábbi tervezet kritikai visszhangjának volt köszönhető. A pártonkívüli Járdányi komponista-attitűdje a „népfrontos" gondolkodású kultúrpolitikusok nézőpontjából „útitársi" jellegű volt, a szigorúbb ítészek szemében viszont ki volt téve a „polgári formalizmus", a „bartóki pesszimizmus" veszélyének.[12] Ideológiai pörölycsapásnak mindenesetre senki sem tekinthette volna kinevezését – a Járdányi vezette intézet alighanem elsősorban népzenekutatási központtá vált volna.

A Kollégium ismét tiltakozott a főiskolai vezetés autonómiájának csorbítása ellen, és úgy vélte: tudományos intézetek helyett olyan tudományos *osztályok* létrehozására van szükség, amelyek alá vannak rendelve a főiskola általános vezetésének, és amelyek vezetésében a főiskolai tanács is részt vesz. Jóváhagyták, hogy a *„zenetudományi osztály"* vezetője Maróthy János, a fiatal kommunista zeneesztéta legyen, s hogy Szabolcsit is be kell vonni annak munkájába.[13] Járdányi helyett Maróthy: ezúttal a kollégiumi többség voksolt a pártos megoldás mellett, a javaslattal szemben.[14]

Az eredeti vérmes terveket végül mégsem sikerült gyakorlati programmá alakítani, alkalmasint azért, mert nehéz lett volna elegendő számú „ideológiailag felkészült", megbízható és egyúttal zenetudományi munkára is alkalmasnak minősíthető kádert találni. A Zenetudományi Osztály kétéves (1950–1952) fennállásának[15] funk-

11 MOL: XIX-I-3-n/2. A müvészeti főiskolák uj tanévének előkészítése. Előadó: Kenyeres Imréné. 1950. szeptember 5.

12 A „népfrontos" megítélésre: *„Komoly eredményeink vannak a zeneművészet haladó erőinek összefogásában, a nemzeti egységfront kiszélesítésében, s az uj magyar szocialista-realista zeneművészet ügyéért folytatott harcban sikerült olyan társakat nyerni, mint Szabolcsi Bence,* Járdányi Pál [kiemelés tőlem: P. L.], *Sugár Rezső és sokan mások."* (MOL: M-KS-276-89-384. Jegyzőkönyv a Magyar Zeneművészek Szövetsége pártszervezete taggyűléséről. 1953. november 24.) – A „vonalas" megítélésre: *„A magyar zeneszerzők másik csoportja közvetlenül folytatja Bartók és Kodály stílusát. Ennek az iránynak két legfontosabb képviselője Veress Sándor és Szervánszky Endre. Ebbe a csoportba tartoznak a pártonkívüli zenészek között kitűnő tehetségek: Sugár Rezső és* Járdányi Pál [kiemelés tőlem: P. L.]. *Ez az irányzat egészséges dallamanyagával és szigoru világos szerkesztésmódjával közelebb áll a tömegekhez, mint az előző* [Jemnitz Sándorra, Kósa Györgyre, Kardos Istvánra és Szelényi Istvánra történik utalás. P. L.]. *Mégsem könyvelhetjük el ezt az uj szocialista zene iránya képpen. Főhibája az, hogy Bartók és Kodály haladó tendenciáival együtt átvette a polgári zene formalizmusának veszélyét is. Ez a veszély elsősorban abban nyilvánul meg, hogy mereven ragaszkodik a magyar népdal legősibb formáihoz, minden ujabbat mint dekadens idegen hatást, elvet. Érzelmi anyagában, mondanivalójában gyakran idézi Bartók vad pesszimizmusát, vagy Kodály késői periódusának hüvös vallásosságát."* (MOL: M-KS-276-109-11. Jelentés a magyar zenei élet helyzetéről és javaslat a legsürgősebb teendőkre. Keltezés nélkül. [valószínűleg 1949.])

13 MOL: XIX-I-3-n/2. Népmüvelési Minisztérium kollégiumi értekezlete. 1950. szeptember 5.

14 Ehhez lásd e dolgozatban Maróthy János kritikáit az MTA Népzenekutató Csoportja munkájával kapcsolatban.

15 Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola évkönyve az 1950/51.-i tanévről. Budapest: 1951. 3.; Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola évkönyve az 1951/52. tanévről. Budapest: 1952. 1. A következő tanév évkönyve (Budapest: 1953.) már nem szerepelteti a szervezeti egységek között a Zenetudományi Osztályt.

ciója paradox módon végül az lett, hogy státuszt biztosítson a Népművelési Minisztériumból „áthelyezett" Szőllősy András számára. Szőllősy kinevezése azt is jelentette, hogy a Zenetudományi Osztály ideológiai hasznosíthatóságáról a Minisztérium *lemondott*. A fiatal zenész-bölcsész a korszak élethelyzeteinek megfelelő *buffa*-szüzsé keretében veszítette el a Minisztérium művészeti főosztályán betöltött állását.[16] Fegyelmi ügye azonban csak ürügy volt arra, hogy őt, a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztériumból átkerült pártonkívüli, *„reakciós", „destruktív egyéniség"*-et a népművelésügyről eltávolítsák.[17] Jellemző, hogy a Zeneművészeti Főiskola főigazgatója, Zathureczky Ede két héttel előbb kapott értesítést arról, hogy a Minisztérium Szőllősyt kinevezi adjunktusnak a Zenetudományi Osztályra, mint arról, hogy ilyen osztály egyáltalán létesülni fog a főiskolán – ugyancsak a Minisztérium rendelésére.[18] Az Osztály vezetői állása mindvégig betöltetlen maradt, Szőllősy mint *„beosztott"* mellett csupán a *„szakfordító"* Legány Dezsőt és a gépírónőt foglalkoztatta.[19]

Miközben a *„zenetudományi osztály"* 1952-re jószerével elsorvadt, Szabolcsi Bence és Bartha Dénes, akik a két háború között alapozták meg néhány kollégával együtt a modern magyar zenetörténetírást, 1951 őszén tanszéket kaptak a Zeneakadémián. Az első és egyetlen felsőfokú zenetudományi képzést végző hazai intézmény létrejöttének feltételezhető kultúrpolitikai motívumait más 1951-es események összefüggésében, a következő alfejezetben tárgyaljuk.

Az újabb kezdeményezés fiaskója mindenesetre azt is jelentette, hogy továbbra sem alakult meg valamely zenetudományi kutatásokat szervező és finanszírozó intézmény Magyarországon. (A frissen alapított zenetudományi tanszék ilyen funkciót nem látott el.) Érdemes megjegyezni, hogy a *„Főtanszaki Intézet"*, vagy *„zenetudományi osztály"* számára kijelölt tényleges kutatási terület nagyjából a magyar népzenével azonosítható (talán a *„haladó hagyományok*ra" való, idézett utalás valamilyen tendenciózus 19. századi magyar zenetörténeti vizsgálódásra vonatkozott) – ami a *„Keleteurópai*

16 MOL: XIX-I-3-l/ 0112/1950. Szőllősi [sic!] András fegyelmi ügye. Szőllősy András azért került a Nemes Dezső vezette Fegyelmi Bizottság elé, mert egy *„munkatársának párttagsági könyvét elvette, arról sem az osztályvezetőjének, sem a párttitkárnak jelentést nem tett és csak másnap adta vissza, mikor munkatársa előtt nyilvánvalóvá vált, hogy a tagkönyvet csak Szőllősi vehette el."* (Kivonat Szőllősi András fegyelmi ügye tárgyalásának jegyzőkönyvéből. 1950. julius 20.) Amint az iratcsomagból kiderül, a párttagkönyvet a kolléganő hagyta el irodájában, és Szőllősy így kívánta megtréfálni feledékenységéért. A Fegyelmi Bizottság meg is állapította: *„Szőllősinek ez a tette visszatükrözi egyébként is cinikus mentalitását, amellyel a népi demokráciához és a párthoz viszonyul."* (Idézett irat.)

17 Az előző jegyzetben idézett forráshelyből: Csillag Miklós, a Népművelésügyi Minisztérium Művészeti Főosztályának vezetője feljegyzése Révai elvtárs részére. Budapest, 1950. július 7. Itt az idézett minősítés mellett leírja: *„A minisztériumból mindenképp*[p]*en el akartuk őt helyezni az uj tanévig. Ez az eset azonban szükségessé teszi fegyelmi uton való azonnali elbocsátását."*

18 *„Értesítem Önt, hogy f. hó 15-i hatállyal Szőllősy Andrást a Zeneművészeti Főiskola Zenetudományi osztályához adjunktusnak kineveztem."* LFZF 386/1950. Csillag Miklós, a Népművelési Minisztérium Művészeti Főosztályának vezetője Zathureczky Edéhez, az LFZF főigazgatójához. 1950. szeptember 8.; *„Értesítem Főigazgató Urat, hogy a Zeneművészeti Főiskola keretében a Főiskola pedagógiai munkájának elősegítésére, valamint a magyar zenetörténeti kutatások előmozdítására és a szovjet zenetudományi irodalom ismertetésére Zenetudományi Osztályt szervezek."* LFZF 390/1950. Kenyeres Ágnes osztályvezető (Népművelési Minisztérium) Zathureczky Edéhez. 1950. szeptember 21.

19 A 15. jegyzetben idézett helyek.

Népzeneintézet" összehasonlító népzenetudományi programjához képest *is* szűkítést jelentett volna, de különösképpen azt, magának a zenetudománynak teljes spektrumához képest. Szükséges ezt hangsúlyozni még akkor is, ha tudjuk: az addigi hazai zenetudományosságban a népzenetudomány kiemelkedő szerepet játszott.[20]

II. Zenetudományi szervezetek kiépülése a Magyar Tudományos Akadémián (1950–1969)

II.1. Az MTA I. osztálya Zenetudományi Bizottságának megalakulása (1950–1952)

1950 januárjában merült fel az MTA Nyelv és Irodalomtudományi Osztály (I. osztály) vezetőségében az igény, *„hogy az Akadémia foglalkozzék a zenetudomány és művészettörténet terén is a kutatások irányításával."*[21] Ez mindenesetre logikusan következett abból a politikából, amely a hagyományos MTA-ból 1950 elejére valamiféle „tudományos minisztériumot" kreált, hogy az szervezze és felügyelje a teljes hazai tudományos kutatói spektrumot.[22] Egyúttal újabb lehetőséget jelentett arra, hogy *valamilyen* zenetudományi kutatóműhely majd mégiscsak létesül Magyarországon. A terv megalapozását biztosítva látták abban, hogy az Osztálynak tagja volt a hazai zenetudomány két elsőrangú képviselője, Kodály Zoltán és Szabolcsi Bence.[23]

Az MTA Zenetudományi Szakbizottsága (a későbbiekben a „Bizottság" terminust használták) 1951 májusában tartotta alakuló ülését. A Bizottság elnöke Kodály, előadója Szabolcsi Bence lett. Az alakuló ülésen részt vett még Hammerschlag János, Lajtha László, Major Ervin, Mihály András, Rajeczky Benjamin, Sulán Béla, Szabó Ferenc, Ujfalussy József és Vargyas Lajos.[24] A zenei közélet vezető személyiségei (Mihály, Szabó), a Népművelési Minisztériumban osztályvezetői tisztséget viselő zeneesztéta (Ujfalussy) mellett megjelentek tehát – feltehetően Kodály és Szabolcsi messzemenő kultúrpolitikai elismertsége védelmében – a szakmának olyan „polgári", vagy éppen „klerikális" háttérrel rendelkező képviselői is, mint például Lajtha, Major és Rajeczky. A Zenetudományi Bizottság nem biztosított állandó kutatói státuszokat, bizonyos költségvetési keret birtokában viszont meghatározhatta a zenei könyvkiadás irányát, támogathatott *ad hoc* jelleggel kutatási projekteket. Intézményi

20 Szőllősy András ugyan készített egy vázlatot 1950 októberében az Osztály munkatervéről, amelyben a magyar zenetörténet bibliográfiáját és magyar zenei forráskiadványokat állított volna a tudományos tevékenység középpontjába, de e tervezet sorsáról nincsenek pozitív adataink. (LFZF 430/1950. Szőllősy András: Feljegyzés a Zeneművészeti Főiskola Zenetudományi Osztálya munkatervéről. Budapest, 1950. október 13.)

21 MTA KLT: I. osztály iratai 1/1. OV ülés határozatai. 1950. január 24.

22 Lásd Huszár Tibor: *A hatalom rejtett dimenziói. Magyar Tudományos Tanács 1948–1949.* Budapest: 1995. Péteri György: „Születésnapi ajándék Sztálinnak. Vázlat a Magyar Tudományos Akadémia államosításának történetéhez 1945–49." *Századvég,* 1989/1-2. 18–35.

23 Lásd 21. jegyzetet.

24 MTA KKT: Ms 5637. A MTA Zenetudományi Szakbizottsága alakuló ülésének jegyzőkönyvéből. 1951. május 4.

bővülés híján Szabolcsi így tekinthetett vissza 1952 decemberében a Bizottság munkájára: *„Egyéves fennállása alatt a Bizottságnak kétségtelenül sikerült a magyar zenetudományi munka irányító szervévé fejlődnie. Ez a tény annál jelentősebb, mert zenetudományunk ezidőszerint semmiféle más helyről nem nyerhet irányítást."*[25] Ekkorra tehát már lemondott arról az elképzelésről, amely a zenetudományi kutatás első öt éves tervében még szerepelt, hogy tudniillik a Bizottság javasolni fogja *„– idővel – a Népmüv. Minisztériummal egyetértésben akadémiai zenetudományos intézet felállítását, 6-8 állandó belső és kb. ugyanannyi külső munkatárssal."*[26]

Az, hogy 1951-ben az MTA Zenetudományi Bizottsága Kodály és Szabolcsi, a Zeneakadémia Zenetudományi Tanszéke Bartha és Szabolcsi vezetésével alakult meg, és ugyanebben az évben Szabolcsi a Zeneművészek Szövetsége (a zenei közéletnek a kommunista vezetés által létrehozott kényszer-fóruma) ügyvezető elnöke is lett, akár csak fél évvel korábban elképzelhetetlen lett volna. *(A továbbiakhoz: 1. tábla – 169. oldal.)* 1949–1950-ben a kultúrpolitika döntéshozó fórumain Kodály és Szabolcsi rendre mint „ellenségek" kerültek szóba, méghozzá szakmai tekintélyük és a zenei életet behálózó személyes kapcsolataik révén veszélyes befolyással bíró ellenségek. Egy valószínűleg 1949-ben keletkezett, az MDP (Magyar Dolgozók Pártja) Agitációs és Propagandaosztálya számára készített zeneéleti jelentés arra hívta fel a figyelmet: *„sok kommunista zenészről alapos vizsgálat után kiderülhetett, hogy erősebb szálak fűzték a pártonkivüli zenei nagyságok egyikéhez (Kodály, Szabolcsi) mint a Párthoz magához."* Ugyanitt hosszas kritikát olvashatunk Kodály alapvetően *„burzsoá"* zeneszerzői stílusáról.[27] Kodály és a kommunista kultúrpolitika viszonyát ugyancsak beárnyékolta, hogy a Magyar Tudományos Akadémia államosításának, illetve sztalinizálásának folyamata jórészt Kodály akadémiai elnöksége (1946–1949) alatt zajlott, és a számos alkalommal túlságosan szuverénnek bizonyuló Kodálynak végül

25 MTA KKT: Ms 5637/103. Szabolcsi Bence: A zenetudományi bizottság munkája az 1951–52. évben. 1952. december 8.

26 MTA KKT: Ms 5637/100. A zenetudományos kutatás ötéves terve. Keltezés nélkül. [1951]

27 Kodály és Bartók *„Egész életükben egyoldaluan a parasztság felé fordulnak és nem vesznek tudomást az egyre inkább fejlődő munkásosztályról. Zenéjükben döntő a plebejusi, demokrata elem, de célkitüzéseik, világszemléletük a burzsoá-demokratikus forradalomnak azon polgári táborához köti őket, amely felváltva válik a haladás, illetve a reakció támaszává. Bartók és Kodály müködése nem sokáig halad párhuzamosan. A két müvész közül Kodály a kevésbbé problematikus. Kodály kiindulópontja a magyar függetlenségi törekvésekbe vetett romantikus forradalmi hit. Gyengesége, hogy nem látja meg a magyar nemzeten belül kialakult éles osztályharcot, nem ismeri el az osztályellentétek döntő voltát. Kodály nem áll szemben a polgári társadalommal, legfeljebb kibővíti azt a magyar parasztság polgári fejlődésének idillikus perspektivájával. A belső ellentétek tudomásul nem vétele és a magyar multtal való romantikus kapcsolata visszatartja attól, hogy a polgári dekadens zene hinárjába kerüljön, de meg is gátolja abban, hogy továbbhaladjon a feltörekvő osztályok felé. Így kerül katasztrófába Kodály Trianon után. Függetlenségi álmainak megvalósulása egybeesik azzal, hogy kiderül, ez a polgári függetlenség nem oldja meg a nagy nemzeti problémákat. Kodály előbb elsiratja álmait a Psalmusban, majd uj anyagot keres. Az egyházhoz menekül (Mise, Budavári Te Deum), de elakad, hiányzik belőle a klasszikus egyházzenészek mély vallásos hite. Végül is kiköt a pedagógiánál és itt hallatlan eredményeket ér el a magyar zenei nyelv és a magyar népdal, a magyar nemzeti öntudat ápolása terén. Összefoglalva: Kodály legnagyobb érdemei a magyar nemzeti öntudat zenei kifejezése és a romantikus függetlenségi gondolat zenei kifejezése."* (MOL: M-KS-276-109-11. Jelentés a magyar zenei élet helyzetéről és javaslat a legsürgősebb teendőkre. [1949])

Idő	MDP	Nmin[1]	MZSz[2]	MTA
1950. 01.				az MTA irányítsa a zenetud. kutatást
1950. 02.		Főtanszaki Intézetek		
1950. 09.		Járdányi-intézet versus Maróthy-osztály *Szőllősy-osztály 1950–1952*	A Minisztérium által javasolt zenetud. int. támogatandó. Szabolcsi megítélése: „ellenség"[4]	Bartók és Kodály népzene gyűjt. legyen MTA-kiadvány[3]
1950. 10.			A Pártaktíva vezetőségében felmerül Szabolcsi leváltása a Zenetud. Szakosztály éléről (helyette Maróthyt javasolják)[5]	
1950. 12.	Zenetud. Int. szorgalmazása[6]			
1951. 05.	Zenetud. Int. szorgalmazása[7]			
			Szabolcsit felkérik az elnökségre – elfogadja	*Zenetud. Bizottság alakul Kodály és Szabolcsi vezetésével*
1951. 10.		*Zeneakadémia: Zenetud. Tanszék Bartha, Szabolcsi*		
1951				MTA Zenetud. Int. terve
1953. 08.				*MTA Népzenekut. Csoport Kodály vezetésével*

(A terveket álló, a faktumokat *kurzív* szedéssel jelzem.)

1 Népművelési Minisztérium
2 Magyar Zeneművészek Szövetsége
3 Lásd a következő alfejezetet.
4 MOL: M-KS-276-89-383. Mihály András–Székely Endre–Szabó Ferenc: Beszámoló a Zeneművész Szövetség éves munkájáról. 1950. szeptember 7.
5 Szabó Ferenc *„nem helyesli Szabolcsi leváltását Maróthy által a Zenetudományi szakosztály élére* [sic!], *mert az nagy visszatetszést eredményezne."* Elfogadott javaslat: *„IV. osztály élére Szabolcsi Bence, helyettesnek Maróthy János"* (MOL: M-KS-276-89-384. Magyar Zeneművész Szövetség aktíva vezetőségi ülésének jegyzőkönyve. 1950. október 4.)
6 Lásd 32. jegyzet forrása.
7 MOL: M-KS-276-89-385. Fontosabb zenei feladatok 1952. végéig. 1951. május 30.

meg kellett válnia posztjától. *„Tulajdonképpen csak egy* [ti. egyetlen] *határozottan ellenséges magatartású akadémikust tartanánk meg az újjászervezett Akadémiában: Kodály Zoltánt"* – minősített a Párt tudománypolitikájának egy felelőse 1949-ben.[28] Ugyanekkor az Agitációs és Propagandaosztály Kollégiuma szorgalmazta, hogy *„Kodállyal, Zathureczkyvel, Tóth Aladárral és Szabolcsi Bencével kapcsolatban tisztázzuk álláspontunkat, kritikusan, az eddigi elvtelen magatartásunkat felszámolva."*[29] A Zeneművészek Szövetsége éves beszámolója 1950 szeptemberében Szabolcsit *„az ellenség előretolt bástyái"* közé sorolta.[30]

1950 végétől azonban új szelek kezdtek el fújni, és a Zeneművészek Szövetsége pártaktíváján mind többen vetették fel az *„útitársak"*-hoz (ezzé váltak tudniillik a korábbi „ellenségek") való helytelen viszony kérdését, utalva a Mihály András és Székely Endre nevével fémjelezhető vezetés felelősségére. Mihály és Székely részleges önkritikát gyakorolt, de ez a későbbi események tükrében kevésnek és elkésettnek bizonyult.[31] Az „új szelek" persze a kultúrpolitikai vezetés felsőbb köreiből származtak: a kritikusok és önkritikusok alighanem ennek próbáltak megfelelni.[32] A „párton kívüli zenei nagyságok", „útitársak" megítélésének kérdése fontos szerepet kapott abban a sokoldalúan tematizált „vitában", amely 1951 tavaszán a Zeneművészek Szövetsége vezetésének átalakulásához vezetett. A vita részletes elemzésére e helyütt nem vállalkozunk,[33] csupán minket érintő vonatkozásairól írunk. Az MDP Agitációs és Propaganda Osztálya gondosan előkészítette Mihály és Székely kihagyását az elnökségből, valamint az addigi ügyvezető elnök, Szabó Ferenc kinevezését az újonnan megalakuló pártszervezet (addig az MZSz-nek csak pártaktívája volt) titkárává.[34] Szabó, aki a vitából a zeneélet erős embereként került ki, kétségkívül Kodály és Szabolcsi megnyerésén dolgozott. Az „Agitprop." Osztály iniciatívájának megfelelően előbb Kodály Zoltánt, majd miután ő nem állt kötélnek, Szabolcsi Bencét győzködte arról – és őt már sikeresen – , hogy vállalja az MZSz ügyvezető elnöki pozícióját.[35]

Mi állhatott az 1951-es „fordulat" hátterében? Miért szánt korábbi stratégiáját megváltoztatva a kommunista zenepolitika vezető szerepet a zeneéletben és az újonnan létrehozott zenetudományi intézményekben Szabolcsinak és Kodálynak? (Az 1951-es alapításokat és kinevezéseket 1953-ban a Kodály vezette MTA Népzenekutató Csoport megalakulása egészítette ki. Az első általános zenetudományi kutatást is végző intézmény megalakulására 1961-ig kellett várni, ennek, tehát a Bartók Archívumnak vezetője Szabolcsi Bence lett.) A kérdésekre egyelőre csak hipotetikusan kísérelhetünk meg válaszolni. Radikális osztályharcos szemszögből nézve – szocializációja, alkotásai, 1945 előtt befutott pályafutása alapján – mind Szabolcsi, mind Kodály a művészi és tudományos életből kiszorítandó polgári jelenség volt. Ám úgy tűnik, a radikális osztályharcos elvek maradéktalan érvényesítésére a zenei élet terrénumán a kommunista politika egyszerűen nem volt eléggé felkészülve: sem elvi preferenciák, sem személyi feltételek („szakkáderek") tekintetében.[36] A kultúrpolitika felismerhette, hogy ilyen körülmények között lehetetlen marginalizálnia a rendkívüli szakmai–emberi tekintéllyel bíró Kodályt és Szabolcsit, akik kiterjedt, jó néhány kommunista zeneszerzőt is érintő kapcsolatrend-

szerrel rendelkeztek. A kommunista zenepolitika új stratégiája – úgy tűnik – az lett, hogy az informális kötelékeit makacsul őrző zenei életet bizonyos kiválasztott személyi centrumain keresztül vonja ellenőrzése alá és centralizálja a maga számára. Arra is számíthattak, hogy Szabolcsi közéleti szerepvállalása, Kodály reprezentatív állami ünneplése[37] a zenésztársadalom szemében úgy tűnik fel, mint garanciája, illetve bizonyítéka annak: a zenei élet irányítása legalábbis nem halad rossz irányban. Az új stratégia mintegy feloldotta azt az ellentmondást is, hogy miközben bizonyos kultúrpolitikai fórumokon osztályharcos alapon „burzsoának"

28 Javaslat az Akadémia tagságának összetételére, az MDP Titkárság 1949. szeptember 14-i ülés anyagához. Idézi Huszár: i. m. 177.

29 A mondott kollégiumi értekezlet 1949. július 22-én zajlott. MOL: M-KS-276-89-385. Feljegyzés zenei életünk helyzetéről. 1950.

30 MOL: M-KS-276-89-383. Mihály András–Székely Endre–Szabó Ferenc: Beszámoló a Zeneművész Szövetség éves munkájáról. 1950. szeptember 7.

31 MOL: M-KS-276-89-384. Jegyzőkönyv a Magyar Zeneművész Szövetség 1950. november 4-én és november 9-én tartott aktíva vezetőségi üléséről.

32 MOL: M-KS-276-89-385. Központi Előadói Iroda Kultúrpolitikai Munkaközösségének ülése. 1950. december 16. Révai József népművelési miniszter itt úgy nyilatkozott: *„Harmadik kérdés a viszony a hagyományhoz, Bartókhoz, Kodályhoz és* [...] *az utitársakhoz.* [...] *nem tudnak* [ti. „önök", az MZSz pártaktíva vezetői] *egy kulturális tömegszervezetet ugy vezetni, hogy megnyerték* [ti. megnyerjék] *azokat, akiket meg kell nyerni.* [...] *Az, hogy Kodály pozitívan viszonyul a demokráciához, az nem magukon mulott."*

33 Interpretációit lásd Maróthy János: *Zene, forradalom, szocializmus. Szabó Ferenc útja.* Budapest: 1975, 537–539.; Breuer János: *Negyven év magyar zenekultúrája.* Budapest: 1985, 275–277.

34 MOL: M-KS-276-89-6. Javaslat a Zeneművészek Szövetségének átalakítására, a Szövetség vezetőségére és a pártszervezet vezetőségére. 1951. március 29.; MDP KV Agitációs és Propaganda Osztály feljegyzése az Agitációs és Propaganda Bizottság részére. 1951. május 23.; MOL: M-KS-276-55-162. MDP Agitációs és Propaganda Osztálya kiegészítő javaslata. 1951. április 2.

35 Az ügyvezető elnök személyére vonatkozó elképzelésekre, Kodály elutasító magatartására lásd az előző jegyzetben idézett forrásokat. Szabó privátim is igyekezett nyomást gyakorolni Szabolcsira: *„Abban az esetben, ha nem vállalod az elnökséget, a magyar zeneművészet fejlődése jóval göröngyösebb, jóval cikkcakkosabb úton fog haladni, mint szerettük volna. Több nehézségek, több bajok és több izgalmak lesznek. Mi szerettük volna ezeket elkerülni. De ezért a teljes felelősség kizárólag nem bennünket fog terhelni, bizonyos részt neked is és Kodálynak is vállalnotok kell ugy a kollégák felé, mint a magyar zenetörténeti viszonylatban."* (MTA KKT: Ms 5641/294. Szabó Ferenc Szabolcsi Bencéhez. Keltezés nélkül. [1951. május])

36 Voltaképpen ezt példázta a „Főtanszaki Intézet" sorsa is, de erre utal egy, már idézett forrásunk önkritikus hangja is: *„A felszabadulás után Pártunknak önálló zenei ideológiája nem volt. Ennek gyökereit a felszabadulást közvetlenül megelőző időkben kell keresni. A felszabadulás előtt egymással harcoló Dohnányi féle nyiltan reakciós és Bartók-Kodály haladó polgári mozgalmak közül a kommunista zenészek természetesen az utóbbit támogatták. Megnőtt ez utóbbinak jelentősége, különösen a magyar függetlenségi mozgalom kialakulásakor, amikor a kommunista kórusmozgalom vezetői a magyar nemzeti zenei mozgalom érdekében igyekeztek a szocialdemokrata kórusok között és részben a kommunista kórusok között is fellépő proletkultos irányokat felszámolni. Ez az irányzat lehetővé tette, hogy haladó polgári zenészeink legkiválóbbjai a mozgalom köré csoportosuljanak. Döntő hiba volt azonban az, hogy ez az egységfront megalkuvóan a haladó polgári zenei ideológiát vette át és alig-alig tudott lépéseket tenni önálló zenei programm kialakitása érdekében. Ez a magyarázata annak, hogy a felszabadulás után a Kommunista Pártban foglalt helyet a magyar zenei életnek majdnem minden kiválósága, de ugyanakkor még a Zenei Bizottságban sem alakult ki egységes elvi állásfoglalás, hanem a különböző nézeteknek és irányzatoknak valamilyen »békés szimbiózisa«."* (MOL: M-KS-276-109-11. Jelentés a magyar zenei élet helyzetéről és javaslat a legsürgősebb teendőkre. [1949])

37 A Kodály-születésnap előkészületeire lásd például: MOL: XIX-I-3-l/00207/1951. Révai József népművelési miniszter Olt Károly pénzügyminiszternek. 1951. december 10.; XIX-I-3-l/9/0733. Javaslat Illyés Gyula 50. és Kodály Zoltán 70. születésnapjával kapcsolatos megemlékezésre. 1951. október 1.

minősítették[38] a Kodály-stílust, addig a zsdanovi esztétikát közvetítő hatalom elvárásainak éppen a mester folklorisztikus nemzeti klasszicizmusát követve lehetett megfelelni.[39] A Kodály-iskola ügyének elkötelezett Szabolcsi részéről pedig arra számíthattak, hogy a korszak doktrínává merevedő stilisztikai konszenzusát – a stílus életképességébe, nemesíthetőségébe vetett régi hitével – nem kísérli megbontani.[40] Szabó Ferenc pedig úgy vélekedett, hogy Szabolcsi legalábbis úton van a kor uralkodó ideológiájának megértése felé, és ez mindenképpen kiemeli szaktársai közül.[41] Talán ezért történhetett meg tehát az, hogy 1951 után a zenei életben továbbra is vezető szerepet játszott az 1945 előtt már ugyancsak nagy tekintélyű két notabilitás: az addig kutatást finanszírozó, illetve szervező intézménnyel

38 Ld. 27. jegyzet.

39 Zsdánov, a késő-sztálini éra vezető kultúrpolitikusa egy programadó 1948-as beszédében a klasszikus hagyományon (versus: „formalizmus", „naturalizmus"), a népzenén és az arra épülő vokális műfajokon, valamint a 19. századi nemzeti hagyományon (versus: „kozmopolitizmus") alapuló, és ily módon „tartalmas", „realista", a néppel szerves kapcsolatban álló, a néphez szóló zeneművészetet tartott kívánatosnak. (Zsdánov, A. A.: „Felszólalás a szovjet zenei szakemberek tanácskozásán a SzK(b)P Központi Bizottságában" (1948). In: uő: *A művészet és filozófia kérdéseiről.* Budapest: 1949, 57–83.) ; *„Zsdanov idejében, a kor udvari barokkra emlékeztető szellemében Kodály hagyományőrző, klasszicizáló tendenciája és iskolájának konzervativizmusa illett. Míg azonban Kodály személyes művészete azt példázta, hogyan lehet a népzenéből európai érvényű, önálló nemzeti művészetet teremteni, iskolája tagjainak történelmi feladata az lett, hogy ezt a személyes és eredeti művészetet »aprópénzre váltsák« s a legkülönbözőbb módon eljuttassák, visszajuttassák a néphez.* [...] *A magyar zeneszerző, a Kodály-iskola neveltje történelmi tapasztalat és műzenei örökség híján csak a magyar parasztzenére támaszkodhatott – egy-két kivételtől eltekintve, akik a verbunkosban és a munkásdalban is láttak fantáziát –, hite is csak ebben volt, s minthogy ennek feldolgozására, értelmezésére klasszikus és követhető példát a Mester adott, nem tehetett mást, mint hogy utánozta, annál is inkább, mert ezt a hangot várták tőle s ezen az úton »beérkezhetett«. Stilisztikailag az történt, hogy a magyar népzene és Kodály személyes stílusának tipikus fordulatai lassan elvesztették egyéni-eredeti ízüket, jelentésüket, koncentrációjukat, köznyelvvé váltak, felhígultak, a Kodály-iskola Kodály epigonizmussá süllyedt.* [...] *Íratlan törvénnyé emelkedett, hogy a haladás a zenében a dúr-hangnemmel, a klasszikus szonáta-, rondó-, vagy dalformával, a Kodály-művekből desztillált akkordfűzések patronjaival azonos. Az az elzártság, a nemzetközi zenei áramlatoktól való tudatos elszigetelődés, amely a Kodály-iskolára már a harmincas évektől jellemző volt, most beteges egyoldalúsághoz, harsány konzervativizmushoz vezetett, olyasfajta beszűküléshez, amelyben minden eredeti, egyéni javaslat gyanúsnak tűnt.* [....] *sokan, maguk a magyar zeneszerzők is úgy hitték, hogy a Kodály-művek és a Kodály-iskola térhódítása, elismerése, követése 1947-ben a korszerű, eredeti, új magyar zenének ugyanazt a diadalát jelenti, mint jelentette volna egy negyedszázaddal korábban, amikor modern és nemzeti ebben a stílusban még valóban egyet jelentett. Ennek a negyedszázadnak az elfeledése szülte 1950 táján az 1900 és 1920 között született magyar komponista-nemzedéknek azt az illúzióját, hogy amikor Kodály-stílusban komponál, modern zenét ír."* (Kroó György: *A magyar zeneszerzés 30 éve.* Budapest: 1975. Idézetek sorrendben a 42–43., 39–40., 45–46. és 35. oldalról.)

40 V. ö. Tallián Tibor: „»Termékeny közszellemet, szabad polifóniát, felszabadult tavaszi légkört...« Szabolcsi, a zenepolitikus." *Magyar Zene,* 1980/4. 402–410.

41 *„A zenetudósok nagy része nem tudott szakítani régi szellemtudományos szemléletével. Az a bátor és őszinte közeledés a marxizmus-leninizmus alapelveinek megértése felé, amelyet Szabolcsi Benczénél nagy örömmel tapasztaltunk, a régivágású zenetudósok jórészénél – egy-két tétova kisérlettől eltekintve – alig indult el"* – fogalmazott Szabó Ferenc. (MOL: M-KS-276-89-384. Jegyzőkönyv a Zeneművész Szövetség MDP Szervezete alakuló taggyűléséről. 1951. június 1.) Egyes 1950-53-ban keletkezett Szabolcsi-írások „ideológiai visszacsatolásainak" kérdéséről lásd Wilheim András: „Prolegomena Szabolcsi újraolvasásához." *Holmi,* 1999/9. 1102.; v. ö. Breuer János: „»A múltat végképp eltörölni«? Wilheim András Szabolcsi-értékelésének margójára." *Holmi,* 1999/12. 1506–1507.

alig,[42] felsőfokú oktatási bázissal pedig egyáltalán nem rendelkező zenetudományosság újonnan alapított intézményeit is rájuk bízták, sőt mintegy az ő számukra alapították.

II. 2. Az MTA Népzenekutató Csoportjának megalakulása (1950–1953)

Miközben a Népművelési Minisztériumban felvetődött egy Járdányi vezetése alatt álló intézet lehetősége, a Magyar Tudományos Akadémia is megfogalmazta a magyar népzenei kutatás felügyelete iránti igényét, pontosabban azt, hogy a Magyar Népzene Tára szerkesztésének ügye a Minisztériumtól kerüljön át az Akadémiához *(lásd tábla)*. Ennek érdekében célbizottságot hoztak létre Kodály, Szabolcsi és Pais Dezső részvételével.[43] Ez a lépés – még a Zenetudományi Bizottság megalakulása előtt – mintegy determinálta a kutatóhelyek létesülésében az elsőbbséget a népzenetudomány számára.

Egy, az Akadémia elnöksége számára készített feljegyzésből[44] kiderül, hogy Kodály csoportja 1952 végéig félig-meddig *ex lex* formában folytatta tevékenységét. A 8-10 fős kutató-teamet a Minisztérium Kodálynak személyesen kiutalt évi összeggel finanszírozta, bár ezen túlmenően a csoport az Akadémiától is igényelte bizonyos kiadásai megtérítését. Így a csoport tagjai kvázi Kodály magánalkalmazottai voltak. A Tudományos Akadémia vezetésének, amikor 1953 januárjában átvette a csoportot és egyúttal a céltámogatási keretet is a Minisztériumtól, szembesülnie kellett azzal, hogy ha a továbbiakban a támogatást nem Kodály személyéhez, hanem a szerkesztőséghez kívánja kötni, akkor *„felvetődik az a kérdés, hogy ez a bizonyos szerv, tehát a Magyar Népzene Tárának Szerkesztősége, amely csoportnak Kodály Zoltán a jelenlegi vezetője, jelenleg még kormányzati jóváhagyás nélkül működő szerv* [...]." Az idézett feljegyzés szerzője, az MTA gazdasági főcsoportvezetője ezért azt javasolta, hogy a szerkesztőség alakuljon át az MTA Magyar Népzenekutató Csoportjává, vezetésével pedig továbbra is Kodály Zoltánt bízzák meg. A feljegyzésen Révai széljegyzete olvasható: *„Egyetértek azzal, hogy az Akadémia legalizálja Kodály vezetése alatt a Magyar Népzene Tárának Szerkesztőségét – úgy, ahogy azt a javaslat felveti."*[45]

A gazdasági főcsoportvezető egy újabb feljegyzéséből tudjuk, Kodály azzal sürgette az átalakítást, hogy *„ő még életében szeretné rendezni ennek az általa vezetett zenei csoportnak az ügyét. Azért mondja, hogy életében, mert hiszen ő már koránál fogva nem tervezhet hosszú időkre és inkább napokban és hetekben gondolkodik, mint években és évtizedekben."*[46]

---

42 A Néprajzi Múzeum Népzenei Osztályának – amelyet állása elvesztéséig, 1950/51-ig Lajtha vezetett – rendkívül szűkös lehetőségeiről és tevékenységi köréről lásd Berlász Melinda: „Da capo al fine. Ismétlődő segélykiáltások a népzenekutatás létéért." *Magyar Zene*, 1982/1. 10–17.; uő: *Lajtha László*. Budapest: 1984, 200–213. Lajtha később a Népművelési Minisztérium támogatásával, a Népművészeti (utóbb Népművelési) Intézet *„mintegy külső munkatársaként"* dolgozott, „privát" kutatócsoport alakult ki körülötte. Berlász 1984, i. m. 70–72. Az Intézet mellesleg 1951-től a hazai néptánckutatás bázisává is vált.

43 MTA KLT: I. osztály iratai 1/1. OV ülés határozatai. 1950. szeptember 20.

44 MTA KLT: Elnök iratai 54/2/54. Biacsi Imre: Feljegyzés a Magyar Tudományos Akadémia Elnöksége részére. Budapest, 1953. február 13.

45 Uo. Révai József népművelési miniszter széljegyzetének dátuma: [1953.] március 17.

46 MTA KLT: Elnök iratai 54/2/54. Biacsi Imre: Feljegyzés Rusznyák elvtárs részére. 1953. március 14.

Rusznyák István, a Tudományos Akadémia elnöke 1953 júniusában juttatta el a Minisztertanácshoz a Népzenekutató Csoport létesítésére vonatkozó határozati javaslatot.[47] A határozati javaslat a Csoport feladatait a következőkben állapította meg:

„a) a népdalgyűjtés központi irányítása, a magyar népdalkincs marxista-leninista szellemben való feltárása és ápolása,

b) az eddigi népdalgyűjtések térképezése, a régi gyűjtőhelyek újbóli ellenőrzése, továbbá a fel nem kutatott területeken a gyűjtés megszervezése és megkezdése,

c) a népzene elvi kérdéseinek tisztázása, a népdal társadalmi szerepének tudományos vizsgálata, továbbá a zenetörténeti és népzenei összefüggések kutatása,

d) a magyar és egyéb népek zenéje közötti kapcsolatok felderítése,

e) a Szovjetunió, és népi demokráciák zenekutató intézményeivel való kapcsolat felvétele és kiépítése,

f) a Magyar Népzene Tára további köteteinek és egyéb népzenei szakmunkák kiadása."

A javaslat hat fős Csoporttal számolt. A szeptemberben elkészült részletesebb szabályzat a fentiek mellett a *„fiatal káderek"* népzenegyűjtési munkákba való bevezetését és gyakorlati irányítását; a népzenei gyűjtés és hangarchiválás technikai korszerűsítését sorolta a célok közé.[48]

A Csoport megalakulása szempontjából döntő időszakban, 1953 júniusában–júliusában a politikai vezetés csúcsain nem kis jelentőségű változások történtek: Révai és Farkas Mihály kikerültek az MDP Politikai Bizottságából, július 4-én pedig Nagy Imre alakított kormányt. Révai posztját az addigi oktatási miniszter, Darvas József vette át a népművelésügy élén.[49] A Népzenekutató Csoporttal kapcsolatban nehéz lett volna felülmúlnia elődje nagyvonalúságát. A Csoport szabályozását elfogadhatónak ítélte, de meg kellett jegyeznie: *„Más kérdés az, hogy azok, akik ezt végrehajtják – a szakemberek – képesek-e az itt lefektetett célkitűzéseket – főleg eszmei vonalon – mindenben megvalósítani. A csoport megszervezésénél erre szeretném a figyelmet felhívni."*[50]

II. 3. Sikertelen kísérletek egy zenetudományi kutatóműhely létrehozására (1953–1959)

Emlékezhetünk arra, hogy Szabolcsi Bence már egy 1951-es feljegyzésében kilátásba helyezte egy, a Zenetudományi Bizottság javaslata alapján, az Akadémia és a Népművelési Minisztérium támogatásával létrehozandó zenetudományi intézet lehetőségét. Az elkövetkezendő időszakban, mint láthattuk, az akadémiai apparátust a Népzenekutató Csoport létrehozása foglalkoztatta. Miközben Révai szignálta a Csoport „legalizálásáról" szóló tervezetet, az I. osztály vezetői az Akadémia elnökének szóló jelentésükben szükségesnek látták kifejteni, hogy minden tudományos érde-

47 MTA KLT: Elnökségi Titkárság iratai 251/2. Rusznyák István: Előterjesztés a minisztertanácshoz. Budapest, 1953. június 24. A Csoport megalakulásának hivatalos időpontja 1951. augusztus 1.

48 MTA KLT: Elnökségi Titkárság iratai 251/2. A Magyar Tudományos Akadémia elnökének utasitása a Népzenekutató Csoport szervezése és feladatkörének szabályozása tárgyában. Budapest, 1953. szeptember 12.

49 Romsics Ignác: *Magyarország története a XX. században.* Budapest: 1999, 375–376.

50 MTA KLT: Elnökségi Titkárság iratai 251/2. Darvas József népművelési miniszter Osztrovszki Györgyhöz, az MTA főtitkárához. Budapest, 1953. szeptember 26.

mük, nagyszabású anyagfeltáró munkájuk mellett *„zenetudósaink egy részének hiányzik még a szerves és közvetlen kapcsolata kibontakozó új életünkkel, legtöbbjüknek nem eléggé mély és nem eléggé* átélt [kiemelés tőlem: P. L.] *az ideológiai tudása, többeknél hiányzik a hajlam kollegiális együttműködésre."*[51]

1953 novemberében, a zenetudományi kutatás *„második ötéves tervé"*-nek kidolgozásakor a Zenetudományi Bizottság már azt szorgalmazta, hogy a népzenész Csoportot fejlesszék intézetté. A tervezet egyúttal azt is kívánatosnak találta, hogy létesüljön egy Zenei Dokumentációs Központ.[52] Ez utóbbi mellett Bartha Dénes így érvelt: *„A zenetudományi kutatás menetét jelenleg erősen fékezi igen fontos külföldi publikációk hiánya és megszerezhetetlen volta. Miután a fontos kiadványok nagyrésze könyvárusi forgalomban nem kapható, igen nagy jelentősége volna a forgalomban nem kapható forráskiadványok és kéziratok anyagát magában foglaló, fokról-fokra fejlesztendő zenetudományi dokumentációs központ létesítésének. Erre jelenleg fedezet és keret sehol sincs."*[53]

A Bizottságnak az osztályvezetőség elé terjesztett önkritikus megjegyzései is feltehetően az intézményi terjeszkedés szükségességét kívánták alátámasztani: a hiányosságok között szerepelt a kortárs magyar zenének adandó *„marxista igényű"* zenekritika; a szaktudomány szovjet, *„népi demokratikus és haladó nyugati"* képviselőivel való kapcsolattartás; a fiatal kutatók felkarolása és a közéletiség.[54]

A Bizottság 1953 novemberi javaslatai alapján az osztályvezetőség felvette határozatai közé a Népzenekutató Csoport Zenetudományi Intézetté fejlesztését. Ugyancsak határozatot hozott a marxista zenekritika kialakításáról.[55] A dokumentumok tanúsága szerint azonban az elnökségig nem jutott el az Intézet terve. 1954 áprilisára pedig már az osztályvezetőségi határozatokból is kimaradt az Intézet, viszont sokkal hangsúlyosabban szerepelt a zeneesztétika és az *„élő zenei élet"* kérdései iránti közöny felhánytorgatása. *„Kívánatos lenne, ha a Főbizottság* [tudniillik a Zenetudományi Bizottság] *rendszeresen megvitatná az előző év zenei eredményeit, új zenei alkotásait."*[56]

1953 novembere és 1959 május–júniusa között a Magyar Tudományos Akadémián semmilyen fórumon *nem* merült fel többé az Intézet iránti igény. Egy 1958-as feljegyzés a hazai zenetudományi kutatás siralmas helyzetét ecsetelve[57]

51 MTA KLT: Elnök iratai. Elnökségi ülések. 2/1. Németh Gyula–Waldapfel Gyula: Jelentés a Nyelv- és Irodalomtudományi Osztály munkájáról. 1953. március 14.

52 MTA KLT: I. osztály iratai. 1/2. Zenetudomány. 1953. november 9.

53 MTA KLT: I. osztály iratai 59/5. Bartha Dénes: Javaslat a Zenetudományi Főbizottság második ötéves tervére. Kelet nélkül.

54 Ld. 52. jegyzet.

55 MTA KLT: I. osztály iratai. 1/2. Az I. osztály tervszempontjai. OV határozata. 1953. november 9.

56 MTA KLT: I. osztály iratai. 1. OV ülés határozatai. 1954. április 19.

57 *„Zenetudományi kutatómunkánk jelenlegi formájában decentralizáltan, csaknem öntevékeny módon folyik. Az egyes kutatók, gyakran igen nehéz anyagi körülmények között dolgoznak és müvelik saját szakterületüket. Munkánkból hiányzik az eszmei és hiányzik a gyakorlati irányitás, hiányzik továbbá a fel nem dolgozott területek tudatos felmérése. A munka megszervezése ma már igen sürgető, mert gyakran külföldi kutatók tárnak fel előbb a magyarországi zenei kultura kincsei közül olyan dokumentumokat, amelyeket a mi magyar zenetudósaink is meg tudnának tenni hasonló módon, tervszerübb, céltudatos munkával, szervezett körülmények között."* (MTA KLT: I. osztály iratai. XVII/49/b [Gépiratos feljegyzés Falvy Zoltán kéziratos kiegészítéseivel. Kelet nélkül.] 1958)

már nem is az Intézet mihamarabbi megalapítását szorgalmazta, hanem csupán azt, hogy tudományos akadémiai finanszírozással, de a Zeneakadémia Zenetudományi Tanszéke keretében jöjjön létre egy *„munkacsoport"*, amely a *„legsürgősebb"* kutatási feladatokat végzi el. A tervezet a következő témákkal és kutatókkal számolt:

„Első csoport

1. a magyar kódexanyag dallamkészlete[;] *a többszólamúság kialakulása /Rajeczky* [Benjamin], *Dévai, Bárdos K*[ornél], *Falvy* [Zoltán]/

2. A XVI.-XVII. századi magyar zene /Cs[omasz] *Tóth* [Kálmán], *Papp Géza, Domokos Pál P*[éter]/

3. A XVIII. század 1820-ig /Major [Ervin], *Bónis* [Ferenc]/

4. A magyar opera története /Pernye [András]/

5. A magyar hangszerépítő ipar története /Brodszky [Ferenc], *Sólyom Károly, Gábry György*/

6. Zenekritika, zenetudomány a XIX. században /Várnai [Péter], *Barna* [István]/

7. A XIX. századi népies műzene /Major [Ervin]/

8. A 20. századi magyar zene kérdései /Króo [sic! György], *Kovács János*/

Második csoport

1. A magyar zene Európában a 15. századtól

2. A Magyarországgal kapcsolatban állott európai muzsikusok

3. Esztétikai kérdések.

Mindháromra vonatkozó személyi javaslatok:

Bartha [Dénes], *Ujfalussy* [József], *Vécsey* [Jenő], *Molnár A*[ntal], *Somfai* [László], *Kecskeméti* [István], *Sólyom György, Maróthy* [János]."

A névsort végigolvasva kiderül, hogy a szakma régi képviselői mellett a zenetudományi tanszékről frissen kikerülő diplomások is kaptak volna megbízásokat. Talán ez volt a kezdeményezés igazán sürgető célja: megakadályozni, hogy ez utóbbiak kutatói státuszok híján elforduljanak a tudományos pályától.[58]

Úgy tűnik, a tanszéki munkacsoport a zenetudományosság MTA-beli szervezői számára nem jelentett kielégítő megoldást. A Zenetudományi Bizottság 1958–59-ben egyáltalán nem érezte magát ereje teljében, sőt úgy érezte, vészesen elszigetelődik és marginalizálódik. A Bizottság egy 1959-es jelentése a döntési jogkör hiányát panaszolja, nehezményezi, hogy a *„Minisztérium* [...] *nem veszi figyelembe kéréseinket*[,] *javaslatainkra nem válaszolnak."* A Bizottság és a Népzenekutató Csoport eddigi kapcsolatát igen lazának ítéli, megállapítja, hogy a Csoport munkáját a Bizottság először 1959 áprilisában értékelte. Problematikusnak tartja, hogy a Bizottságnak úgy kell tudományos felügyeletet gyakorolnia a Csoport felett, hogy a kettő vezetője azonos személy. *„Tisztázandó pontosan milyen legyen a további kapcsolat, lehet-e Tu-*

58 *„Az 1959. évi magasabb céltámogatási keret már néhány irányitott munka megkezdését tette lehetővé* [...]"- olvashatjuk egy 1959 szeptemberi zenetudományi bizottsági feljegyzésben. Eszerint az 1958-as munkacsoport-terv – legalábbis részben – megvalósult. (MTA KLT: I. osztály iratai XVII/49/b. [Falvy Zoltán]: A Zenetudományi Bizottságról. 1959. szeptember 17.)

dományos Tanácsa a Csoportnak a bizottság, amelynek ugyanaz az elnöke, aki a Csoport vezetője. Ha nem, mi a megoldás útja?"[59]

A Bizottság által „kommunikált" tudományszervezési mélypontról három irányban mutatkozott kiút, minthogy három problémakörhöz kapcsolódva lehetett megfogalmazni a Zenetudományi Intézet iránti igényt. A Népzenekutató Csoport körüli vitákról, Bartók magyarországi hagyatékának sorsáról és a jelentősebb hazai zenei forrásgyűjtemények kérdéséről van szó. A következő alfejezetben ezeket a kikristályosodási pontokat fogjuk bemutatni. A jelen alfejezet végén azonban nem kerülhetjük meg a kérdést: mi okozta a biztató kezdet után a hazai zenetudomány intézményesülésének sok éves, végül válsággal fenyegető stagnálását. Az áttekintett forrásanyag alapján erre biztos választ *nem* tudunk adni. Megkockáztatunk viszont két hipotézist, tudatában annak, hogy további kutatások ezeket árnyalhatják, vagy akár megcáfolhatják.

I.: 1951-ben, amikor Szabolcsi Bence a Tanszék, a Bizottság és a Szövetség élére került (az elsőre Barthával, a másodikra Kodállyal együtt), a népművelési miniszter a legfelsőbb pártvezetőséghez tartozó Révai József volt. Mint említettük, az 1951 tavaszi „fordulatot" ő készítette elő. A sokak által rettegett kultúrpolitikus, úgy tűnik, szívesen tetszelgett a beosztottjai kicsinyességét, „szektarianizmusát" és „dogmatizmusát" félresöprő *grand-seigneur* szerepében, és lépett elő ő maga a szellem embereihez méltó tárgyalópartnerként. Az mindenesetre bizonyos, hogy Szabolcsival a formálison-hivataloson túlmenő kapcsolatot sikerült kiépítenie, és az is biztos, hogy Kodály „megnyerését" is fontos céljának tartotta – alkalmasint a II.1. fejezetben jellemzett körülmények okán.[60] Hogy Révai további zenetudománypolitikai stratégiája a Népzenekutató Csoport megalakulása után mi lett volna, azt nem tudhatjuk, hiszen 1953 nyarán megbukott. És úgy tűnik, *ekkortól* nem is volt érdemes az intézet ügyét napirenden tartani: pár hónappal Révai „lefokozása" után a Bizottság és az Osztály hosszú évekig tartó hallgatásba kezd a kérdésben, hogy legközelebb csak a Kádár-konszolidáció kezdetén vegye újra elő. Ha hipotézisünk megerősítést nyerne, és a zenetudományi intézmények alapítását további pozitív bizonyítékokkal köthetnénk Révai és Szabolcsi, illetve Kodály kapcsolatához, az magyarázattal szolgálhatna arra, hogy e téren a *„Gründerzeit"* miként eshetett egybe a diktatúra fagyos időszakával, és az alapítások miért szakadtak meg éppen az „olvadás" korszakában.

II.: Láthattuk, hogy a Zenetudományi Bizottság folyamatosan ki volt téve annak a szemrehányásnak, hogy nem alakít ki a kortárs magyar zeneszerzésre méltón reflektáló marxista zenekritikát, és általában hiányzik belőle a társadalmiság, a közéletiség. Ismerős konfliktus jelentkezik itt: a zenetudománynak mint átideologizált alkalmazott művészettudománynak a szerepvállalását kérik számon. Vagyis a Bizottságtól annak a funkciónak az ellátását várták, amelynek betöltésére annak idején a

59 MTA KLT: I. osztály iratai XVII/49/b. [Falvy Zoltán]: A Zenetudományi Bizottságról. 1959. szeptember 17.

60 Szabolcsi Bence, Kodály és Révai viszonyára lásd MTA KKT: Ms 5641/137. Révai József Szabolcsi Bencéhez. Budapest, 1952. július 10.; Ms 10468/162. Szabolcsi Bence Révai Józsefhez. Budapest, 1956. március 12.

„Főtanszaki Intézet" létesült volna. Az I. osztály vezetésének politikai-ideológiai felügyelete – amint az a Népzenekutató Csoport körüli vitákból is ki fog derülni – egyáltalán nem volt rutinszerű, vagy felszínes.[61] Az a tény, hogy a Bizottság mint *testület* végül is nem volt hajlandó hozzájárulni a hazai zeneszerzés hamis tudatának[62] ápolásához (bárha a Bizottság nem egy tagja ebben *személyesen* több-kevesebb mértékben érintett volt),[63] éppenséggel elegendő indok lehetett arra, hogy az intézet ügye az akadémiai fórumokon szép lassan elsikkadjon.

II. 4. A hazai zenetudományosság „nagy ügyei"[64]

II. 4. 1. Viták a Népzenekutató Csoport munkájáról (1959–1961)

Az előző alfejezetben már szó esett arról, hogy a Zenetudományi Bizottság először csupán 1959 áprilisában foglalkozott a Csoport munkájának megítélésével.[65] Kodály e szavakkal biztatta a vezetése alatt álló Bizottságot a vezetése alatt álló Csoport bírálatára: *„Adjál tanácsot, árva fejemnek, hogy virág helyett kórót ne szedjek."* Az eltelt hat évben a Bizottság nem egy tagjában jelentős szakmai kételyek és ellenérzések alakultak ki a Magyar Népzene Tára szerkesztési elveivel kapcsolatban, amelyek most egyszerre kerültek felszínre.

Szabolcsi Bence úgy vélte, *„az első kötet* [Gyermekjátékok, szerk.: Kerényi György, 1951] *kielégítő, a törés már a második* [Jeles napok, szerk.: Kerényi György, 1953] *derekán érezhető, később már a szokásokhoz igazodnak a dallamok. Bartók és Kodály, munkájuk kezdetén a történetet és zenetudományt hozták egységbe, együtt található náluk a szótárszerű rendezés. A mostani gyűjtés ugyan nagyobb méretű, rendje azonban inkább jelent visszafelé lépést, mint előrehaladást. A gyűjtemény a néprajz határán áll, de nem az. A ma gyűjtött dallamok nem tudjuk megfelelnek-e a régi szokásoknak. Ez a rekonstruáló néprajz feladata lenne. Javasolja, hogy szűnjék meg a szokások*

61 A durva politikai természetű beavatkozás jellemző példájaként említhető az alábbi eset. Sőtér István, az I. osztály titkára így írt Szabolcsinak: *„A* [Haydn-] *konferencián előadást tartók között szerepel Somfai László is, akivel kapcsolatban komoly politikai problémák vetődnek fel, s így nem helyes ilyen kiemelt szerepeltetése. Véleményünk szerint törölni kell az előadók közül, s helyette a csehszlovák delegáció ezután bejelentendő előadását kell beiktatni. Felkérem mégegyszer Szabolcsi elvtársat, hogy a továbbiakban szakmailag és politikailag egyaránt alapos megfontolások, s az illetékesekkel való megbeszélések után döntsenek a Konferencia ügyében."* (MTA KKT: Ms 5637/162. 1959. június 26.)

62 V. ö. 39. jegyzet, Kroó.

63 Szabolcsira lásd Tallián: i. m.

64 Az alább tárgyalandó három terület mellett meg kell említeni a Bizottság által szervezett reprezentatív, évfordulós-tematikus konferenciát, amely a tudományszervezési válság periódusában lévő magyar zenetudományosság életképességét, nemzetközi kapcsolatait bizonyíthatta. Ehhez az eseményhez ugyancsak hozzá lehetett kötni az intézet létrehozásának ügyét. (V. ö. MTA KKT: Ms 5637/158. A Haydn-konferencia előadásjegyzéke [1959]; v. ö.: *„Az OV. rövid vita után elvileg hozzájárult a Zenetörténeti Kutatócsoport felállításához, azzal a kiegészítéssel, hogy a csoport felállítására lehetőleg kerüljön sor a Haydn-konferencia megkezdéséig."* Ugyanitt később az 1961-re felállítandó *„Zenetudományi Intézet"*-ről van szó. (MTA KLT: I. osztály iratai 1/4. OV ülés jegyzőkönyve. 1959. június 29.); végül v. ö. a fesztivált és konferenciát magában foglaló magyar Haydn-évről (1959): Breuer (1958): i. m. 350–351.)

65 MTA KLT: I. osztály iratai V/23. Jegyzőkönyv a Zenetudományi Bizottság üléséről. 1959. április 15.

szerinti dallamközlés, a »Párosítók« kötet [a IV. kötet, szerk.: Kerényi György, 1959] *után jelenjék még meg a Kodály szerkesztette »Siratók«* [V. kötet, nem Kodály, hanem Kiss Lajos és Rajeczky Benjamin szerkesztésében, 1966], *s ez után rögtön kezdődjék meg a rendszerezett főanyag publikációja."* Ez a bizottsági ülés tehát egyike volt azon egészen kivételes alkalmaknak, amikor Szabolcsi nyilvánosan bírálta Kodályt. Vargyas Lajos arra hívta fel a figyelmet, hogy a szokásleírás (amelyben a dallam csak kísérő) és a zenei leírás (ahol a szokás kísérő) eltérő megközelítést igényel. Úgy vélte, a Népzenekutató Csoport szokásleírásokra vállalkozik, s ez különösképpen megmutatkozik a III. [A-B] kötetekben (Lakodalom, szerk.: Kiss Lajos, 1955–56).

Kodály a bírálatokra reflektálva kifejtette: a kutatások hőskorában *„nem vették figyelembe a dallamok élettel való kapcsolatát, pedig egy dallam különböző szokásokban való megjelenése más-más összefüggésre hívhatja fel a figyelmet és ez fontosabb szempont, mint egy dallam önálló vizsgálata."* Emellett kijelentette: *„az egyik legfontosabb cél a népdalkincs felélesztése, s annak a gyermek felé való nyújtása."* Kiss Lajos azzal védte a népszokások szerinti szerkesztés elvét, hogy *„a néprajzosok nem foglalkoznak a dallamokkal, ezért kell a né*[p]*szokásokat zenei szempontból is megmenteni."* Ujfalussy József erre megjegyezte, hogy úgy tűnik, a Csoport *»történelmi«* [Ujfalussy idézőjele] küldetést kíván ellátni. Alakulhat ugyan csoport a népszokások megmentésére, de ezzel nem a Népzenekutató Csoportnak kell foglalkoznia. Szabolcsi Bence – igen elegánsan – azzal zárta le a vitát, hogy az MNT (Magyar Népzene Tára) eddigi köteteit preludiumoknak, az első vázlatoknak kell tekinteni, amely után várhatóan megkezdődik a *„Kodály szellemében való rendszerezés."*[66]

Az I. osztály vezetősége elhatározta, hogy 1959-ben *„főfigyelmét"* a Népzenekutató Csoport munkájának értékelésére fordítja.[67] Ez azt jelentette, hogy a szűkebb zenetudományosság szakmai kritikái mellett ebben az időszakban a Csoportot kifejezetten ideologikus támadások és – nem feltétlenül politikai színezetű – tudományszervezési kihívások is érték. Eközben egyre több szó esett egy zenetudományi kutatóműhely létrehozásának elodázhatatlanságáról.

Sőtér István osztálytitkár 1959 májusában felvetette, hogy a Népzenekutató Csoport gazdagíthatná kutatásait zenetörténeti témákkal is. Ugyanekkor *„a népzene tár-*

66 Dobszay László úgy véli: bár a szokások szerinti csoportosítás *látszólag* szemben áll a rendezési elvvel, *„e döntést két tényező is alátámasztotta. A népszokások zenei anyaga sok esetben zeneileg is elkülönül: vagy egy-egy népszokás saját határait és feltételeit követi (például gyermekjáték dalai, siratók), vagy egy általánosabb »szertartási« dallamrepertoárt használ (például a lakodalom és párosító szokások egyes daltípusai). Ahol pedig a népszokáshoz kötött és az alkalomhoz nem kötött dalok között átfedés mutatkozik, megmarad a lehetőség a már kiadott anyagra visszautalni a zenei rend megfelelő helyén."* Dobszay emellett megállapítja, hogy amíg az I. kötet anyagán *belül* a zenei alapmotívumok szerinti rendezés valósult meg, addig a siratókötetben a földrajzi, a jeles napok kötetében pedig a kalendáriumi–funkcionális csoportosítás következtében esetenként *„elkerülhetetlenül különféle dalok kerültek egymás mellé, vagy azonos dalok kerültek egymástól távol."* A lakodalom-kötetekről pedig úgy véli, itt *„a zenei tarkaság összhatását* [...] *aligha lehetett elkerülni, nem is beszélve arról, hogy a zenei anyag többsége nem speciálisan lakodalmi szerepű, hanem az »alkalomhoz nem kötött« dalok csoportjával érintkezik. Így e kötetpár viszonya a későbbi, zenei rendben közlendő dalokhoz problematikusabb."* (Dobszay László: „Bevezetés." In: Dobszay László–Szendrey Janka: *A magyar népdaltípusok katalógusa – stílusok szerint rendezve.* Budapest: 1988, 19–20.)

67 Lásd 59. jegyzet.

sadalmi összefüggéseinek tüzetesebb vizsgálatá"-ra buzdította a kutatóműhelyt. Az osztályvezetőség pár hónappal később ugyancsak azt hangsúlyozta: a Csoportnak *„a népzene gyűjtése és filológiai gondozása mellett feltétlenül foglalkoznia kell a népzenei anyag szociológiai összefüggéseinek, történeti fejlődéstörvényeinek, esztétikai kérdéseinek, továbbá a nemzetközi és »műzenei« összefüggéseknek elemzésével is. Ezekkel a kérdésekkel a csoport ezideig nem foglalkozott, mivel feladatának csak a gyűjtő és rendszerező munkát tartotta."*[68] E felvetések olvastán logikusnak látszik az a következtetés, hogy az MNT első köteteinek tartalma és rendezési módszere – amellyel kapcsolatban a szűkebb szakmának oly sok kifogása volt – voltaképpen az Osztály kívánalmainak kívánt elébe menni (korántsem sikeresen).

Azon a novemberi osztályvezetőségi ülésen, amelynek jegyzőkönyvét az imént idéztük, feltétlenül szükségesnek ítélték a Népzenekutató Csoport Tudományos Tanácsának megalakítását, a munka irányítására és ellenőrzésére. A következő havi ülésen az osztályvezetőség a Tanács elnökéül Kodályt, tagjául Barthát, Maróthyt, Ortutay Gyulát, Rajeczkyt, Szabolcsit, Szabó Ferencet és Vargyast javasolta. Emellett *„bizonyos személyi kérdések megoldásá"*-t szorgalmazta: Kerényi Györgyöt kívánta felmenteni osztályvezetői teendői ellátása alól, s helyette Rajeczky Benjamint megbízni, *„aki zenefolkloristáink közül a legképzettebb zenetörténész, s biztosítani tudná, hogy a Csoport az eddigi gyűjtő és rendszerező munka mellett elméleti munkát is folytasson."* Tudományos titkárnak Vikár Lászlót javasolta.[69]

Az osztályvezetőség egy elnökségi határozat értelmében koordinálni kívánta a különböző intézményekben (MTA Népzenekutató Csoportja; Néprajzi Múzeum; Lajtha népzenekutató csoportja; Népművészeti Intézet; ELTE Néprajzi Intézet) folyó népzenekutatói munkát. Ennek érdekében a Népzenekutató Csoportot alegységként beosztotta volna a létrehozandó akadémiai Néprajzi Intézet szervezetébe. Bár a *„Néprajzi és Népzenekutató Intézet"* felállításáról és a mondott betagozódásról az osztályvezetőségen határozatot is hoztak (1961. március),[70] e tervek végül is nem valósultak meg. Szabolcsi Bence a határozattal kapcsolatban ugyan a *„zenetudományi kutatás kettészakadásának veszélyé"*-ről beszélt, de azt is megállapította: *„a Csoportnál nemcsak az ideológiai képzés hiánya mutatkozik, hanem a kellő történelmi szemlélet is hiányzik. Meggyőződése, hogy a népzenekutatók a néprajzkutatókkal való együttműködés útján be tudják hozni említett lemaradásukat."*

Az elmondottakból kiviláglik, hogy az a kritika, amellyel a Zenetudományi Bizottság és az a bírálat, amellyel az I. osztály vezetősége illette a Népzenekutató Csoport munkáját, ambivalens viszonyban volt egymással. Ellentétesnek érezhetjük azt,

68 MTA KLT: I. osztály iratai 1/4. OV ülés jegyzőkönyve. 1959. november 19.

69 MTA KLT: I. osztály iratai 1/4. OV ülés jegyzőkönyve. 1959. december 14. A főszövegben felsoroltak lettek a Tudományos Tanács tagjai. Kerényit nem váltották le, Rajeczky viszont osztályvezetősége mellett igazgató-helyettesi posztot is kapott. Vikár kinevezéséről nincs adatunk. Antal Jánosné (szerk.): *A Magyar Tudományos Akadémia Almanachja*. h. n., 1962, 211.

70 A tervekhez lásd az előző jegyzet levéltári forrását valamint: MTA KLT: I. osztály iratai 1/4. OV ülés jegyzőkönyve. 1959. november 19. A határozathoz: MTA KLT: I. osztály iratai 1/4. OV ülés jegyzőkönyve. 1961. március 20.

hogy míg a Bizottság a zenei elvű rendezés mellett tört lándzsát, addig az osztályvezetőség a népzenei anyag társadalmi beágyazottságának kutatását szorgalmazta. A Bizottság emellett úgy vélte, hogy az első MNT kötetek a deklarált néprajzi szemléletet sem alapozták meg kielégítően – ez, a történetiség számonkérésével együtt már nagyon is egybevág az osztályvezetőség álláspontjával. Ebben a háromoldalú diskurzusban a korszak uralkodó ideológiájának és a „tiszta" tudományosságnak az érvei meglehetősen összefonódva jelentkeztek, mindhárom fél részéről (bár a legkevésbé ideologikus ezúttal a Bizottság retorikája volt). A dolog mindenesetre oda vezetett, hogy Szabolcsi Bence 1961-ben, ha valamelyes aggodalommal is, de alapvetően helyeselve nyilatkozott a Csoport és a szerveződő zenetudományi kutatóműhely pályafutásának kettéválásáról.

Az a támadás, amelyet Ortutay Gyula és Maróthy János intéztek a Csoport ellen 1961 szeptemberében, nyíltan ideológiai természetű volt. Ortutay kifogásolta, hogy a Népzenekutató Csoportban nem folyik *„több évre tervezett ideológiai oktatás,"* és javasolta, hogy a filozófia oktatást a Csoport munkaterve helyezze előtérbe. Maróthy a Csoport ideológiai munkatervét formálisnak találta. Nehezményezte, hogy könyvének vitájára még nem került sor. Kifejtette: *„Sajnos hiányoznak az ideológiai vitákhoz szükséges olyan munkák, amelyek alapot adhattak volna a művek marxista elemzésére. Javasolja, hogy a Népzenekutató Csoport kapjon más tudományszaktól támogatást ideológiai kérdésekben."* Mindennek alapján Sőtér feddőleg megállapította, hogy a Csoport egyelőre a tudományosságnak a leíró, pozitivista stádiumában leledzik. Tüneti kezelésként egy *„tematikájában kevésbé igényes filozófiai oktatás"* adagolását javasolta, a legalább két évre szóló perspektivikus oktatási terv kidolgozásáig. Egyúttal felkérte Ortutayt és Maróthyt, hogy folyamatosan foglalkozzanak az osztályhoz tartozó intézetek ideológiai stúdiumaival.[71]

Sőtér István 1959 májusában még a Népzenekutató Csoport kutatásainak zenetörténetre való kiterjesztését szorgalmazta. A későbbiekben az osztályvezetőség a Csoport *„ideológiai és szakmai problémái"*-ból egy általános zenetörténeti kutatással, magyar zenei forráskiadványok gondozásával, a mai zene kutatásával és esztétikai vizsgálódásokkal foglalkozó *„Zenetudományi Kutatócsoport"* sürgős létrehozásának szükségességét vezette le, és ezzel kapcsolatban az Akadémia vezetőivel folytatandó tárgyalásokat szorgalmazott. Az 1959 novemberi elképzelés szerint az új kutatócsoport részére 3-4 státuszt a népzenész Csoporttól kellett volna rekvirálni, és így csak további 4-5 állás lett volna az elnökségtől igénylendő.[72] Mint később látni fogjuk, a Csoport körüli viták mégsem jelentettek eléggé „nagy ügyet" az Akadémián egy újabb zenekutató intézmény létrehozásának indoklására. Az általános zenetudományi műhely sorsa akkor vált igazán biztossá, amikor – 1960 májusában – végérvényesen összeköttetett a Bartók-hagyaték ügyével.

71 MTA KLT: I. osztály iratai 1/4. OV ülés jegyzőkönyve. 1961. szeptember 19. Maróthy feltehetően *Az európai népdal születése.* (Budapest: 1960) című művére utal.

72 MTA KLT: I. osztály iratai. 1/4. OV ülések jegyzőkönyve. 1959. november 19., december 14.

II. 4. 2. Zenei forrásgyűjtemények, hagyatékok ügye (1957–1960)

1957 áprilisában Szabolcsi Bence ismertette az érdekelt minisztériumi és múzeumi vezetőkkel a Zenetudományi Bizottság elképzelését, hogy a magyar zenetörténet tárgyi és írásos emlékeinek egy helyen való gyűjtése, gondozása és hozzáférhetővé tétele érdekében a Nemzeti Múzeum Történeti Múzeumának hangszergyűjteményét beolvasztanák az OSZK Zenei Osztályába. Erre – Szabolcsi szerint – elsősorban a Múzeum hangszergyűjteményének áldatlan helyzete miatt lett volna szükség. Ördögi kör zárul be azzal, hogy *„nincs ma Magyarországon hangszertörténész, mert nincs min nevelődjenek a fiatal zenetudósok, ha elzárjuk előlük a meglévő kincseket. Miért nem kap a Történeti Múzeum a hangszerek feldolgozásához hivatott szakembert? Azért, mert nem tudja senki tanulmányozni a raktárban álló hangszergyűjteményt."* Az érintett gyűjtemények vezetőinek ellenállásán ez a „centralizációs" javaslat elbukott.[73]

Egy feltehetően 1959 júniusában készült akadémiai tervezet ennél jóval nagyobb szabású központosítást hajtott volna végre. Eszerint a várbeli karmelita kolostor és a Várszínház épületébe kellett volna koncentrálni Bartók és Liszt magyarországi hagyatékát, a Nemzeti Múzeum és az Iparművészeti Múzeum hangszergyűjteményét, az OSZK magyar zenetörténeti gyűjteményét, a Néprajzi Múzeum zenei csoportját és az MTA Népzenekutató Csoportját, imígyen létrehozva egy nagy zenetudományi intézményt. A tervezet a Bartók-hagyatékkal kapcsolatban megállapítja: *„A rendkívül fontos anyag feltárása a további Bartók kutatás szempontjából nem tűrhet halasztást. Tudomást kell vennünk arról, hogy a világon egyetlen Bartók Archivum van, ez is Amerikában, ahol a nagyértékü anyagot nem kezelik mindig Bartók szellemének megfelelően, egyes személyek használják ki saját érdekeik szerint.* [...] *nem csak zenetörténeti, hanem fontos politikai érdek is a hagyaték magyarországi méltó elhelyezése, s a nagyközönség számára való hozzáférhetővé tétele."*[74] A Zenetudományi Kutatócsoport elképzelésével párhuzamosan születő, elsikkadt tervezet számunkra azért különösen fontos, mert érvelése megvilágítja, hogy miért növelte jelentős mértékben a zenetudományi műhely létrejöttének esélyeit a Bartók-hagyaték ügyével való későbbi összekapcsolás. Azért, mert a New York-i Bartók Estate-tel (illetve ennek Archívumával) szemben egy riválisArchívum létrehozása Bartók „szocialistává" vált hazájában vonzó ötlet lehetett az állami és pártvezetés berkeiben. Erre az összekapcsolásra – ami, úgy tűnik, Szabolcsi Bence leleménye volt[75] – egyelőre még várni kellett: 1959 júniusában Sőtér a Kutatócsoport tervével párhuzamosan, de attól függetlenül javasolta egy Bartók–Liszt Múzeum létrehozását, 1960 januárjában hasonló szellemben beszéltek az osztályvezetőségben arról, hogy méltó helyet kell biztosítani Bartók, Erkel és Liszt hagyatékának.[76]

73 MTA KLT: I. osztály iratai 59/5. Zenetudományi Bizottság által összehívott értekezlet jegyzőkönyve. 1957. április 29.

74 MTA KLT: I. osztály iratai XVII/49/b

75 Lásd a következő alfejezeteket.

76 MTA KLT: I. osztály iratai. OV ülések jegyzőkönyve. 1959. június 29.; 1960. január 25.

II. 4. 3. A magyarországi Bartók-hagyaték ügye (1954–1958)

Bartók kéziratos hagyatékának zöme a zeneszerző halála után Budapesten, illetve New Yorkban maradt. A budapesti hagyaték ifj. Bartók Béla és Pásztory Ditta birtokában volt, a New York-i pedig az Estate of Béla Bartók tulajdonába került, amely az ötvenes évek közepén a kéziratok fénymásolataira alapozva (az eredetieket trezorban őrizve) létrehozta a Béla Bartók Archives-t. Emez intézmények *trustee*-je (vagyonkezelője) Bátor Viktor (Victor Bator) volt.

A Magyar Tudományos Akadémia akkor szembesült először a hagyaték körüli problémákkal, amikor Bátor erőteljes támadást intézett Demény János levélpublikálásai ellen. Demény Jánost még 1947-ben bízta meg Kodály a Magyar Művészeti Tanács elnökeként Bartók leveleinek gyűjtésével. *„Ezt a megbízást én nem kértem, de amióta megkaptam, hivatásérzettől áthatva végzem"* – fogalmazott később Demény.[77] Részint levelezés, részint utazások – idehaza, Csehszlovákiában és Romániában – során több mint hatszáz levelet kutatott fel, amelyeket különböző kötetekben rendre közre is bocsátott (1948, 1951, 1955). Az első két kötet megjelenéséről és a harmadik előkészületeiről tudomást szerezve Bátor Viktor levelet intézett Deményhez,[78] amelyben kifejtette: *„engem azok a jogok illetnek meg, mint amelyek Bartók Bélát műveire, írásaira, mindennemű egyéb jogaira nézve életében megillették. A fentiek alapján bárki, aki akármilyen Bartók írást Bartók Bélának, vagy halála óta az én engedélyem nélkül publikált, megsértette azt a szerzői jogot, amelyet minden civilizált ország törvénye szerzőknek biztosít."* Hangsúlyozta azon meggyőződését, hogy ez a jog a magánlevelekre is kiterjed, és hogy azok közlésére a címzettek hozzájárulása önmagában nem lehet jogalap. Deményt publikációs tevékenysége azonnali felfüggesztésére szólította fel. Bátor egy hónappal később Rusznyák István MTA-elnököt szembesítette azzal a véleményével, hogy az Akadémia Demény munkájának támogatásával jogsértéshez nyújt segédkezet. Leveléhez mellékelte azokat a jegyzékeket, amelyeket a Bartók-fiúk intéztek Deményhez. A New Yorkban élő Péter leszögezte, hogy Bátor eljárását feltétlenül támogatja, egyébként pedig Bátor *„jogait önállóan és nélkülem* érvényesítheti". Az ifjabb Béla személyes jogai csorbulására hivatkozva (*„Akkor, amikor a családi jellegű levelek jelentős száma miatt sokkal inkább szükség lett volna megkérdezésemre, illetve kívánságaim figyelembevételére, ez általában nem történt meg* [...]*")* vonta meg bizalmát Deménytől.[79]

Demény János mint az Akadémia ösztöndíjasa ezek után Rusznyákhoz fordult védelemért *„a »bátor« rágalmazó"*-val szemben.[80] Az MTA elnökéhez intézett levelében arra figyelmeztetett, hogy Bátor álláspontjának esetleges elfogadása mindenne-

77 MTA KLT: Elnök iratai 72/3/177. Demény János Rusznyák Istvánhoz. Budapest, 1954. december 14.

78 MTA KLT: Elnök iratai 72/3/177. Bátor Viktor Demény Jánoshoz. [New York] 1954. október 10. (A levelet Bátor Viktornak az MTA elnökéhez, Rusznyák Istvánhoz intézett levele – New York, 1954. november 15. – mellékleteként, másolatból ismerjük.)

79 Lásd az előző jegyzetet. A mellékelt levélmásolatok datálása: Bartók Béla Demény Jánoshoz. 1954. július 30.; Bartók Péter Demény Jánoshoz. 1954. november 5.

80 Lásd a 77. jegyzetet. Mellesleg Demény ebben a meglehetősen válságos pillanatban sem veszítette el, mi több, hivatalos levélben sem tudta visszafogni kedves akasztófahumorát.

mű magyarországi Bartók-publikáció befagyasztásához vezethetne. A Bartók-örökösök nyilatkozatait Demény szerint Bátor zsarolással szerezte meg. Emlékeztetett arra, hogy Bátor Viktornak csupán az első publikáció után hét évvel „jutott eszébe" a szerzői jogok érvényesítése, miközben a kötetekről – amerikai referenciáik nyomán – biztosan értesülnie kellett. *„Sokkal valószínűbb, hogy munkám sikerétől, eredményességétől, veszélyeztetve érzi monopolisztikus helyzetét"* – fogalmazott Demény, aki végül is téves információkon alapulónak minősítette Bátor jogi álláspontját.

Rusznyák István Molnár Erik igazságügyminiszterhez fordult tanácsért, aki vizsgálatot rendelt el a Bartók-örökösök szerzői jogáról. Az elkészített feljegyzésből[81] kiderül, hogy miközben Bartók végrendeletében vagyonának magyarországi és *„német ellenőrzés alatt álló"* hányadát ifj. Bartók Bélára, a további vagyont pedig Pásztory Dittára, illetve annak lemondása esetén Bartók Péterre hagyta, vita tárgyát képezheti a *szerzői jogok* gyakorlásának megosztása. 1951-ben még Bátor Viktor (akinek pozícióját egyébként megerősítette, hogy Pásztory Ditta jogairól lemondott, és Magyarországra visszatért) is azon az álláspontón volt, hogy a szerzői jogokra nézve – a vagyonhoz hasonlóan – a földrajzi megosztást kell figyelembe venni, vagyis *„a Budapesten élő örökösöket illeti meg minden szerzői jog és a kéziratok feletti minden jog is, amennyiben azok Magyarországon, Ausztriában, Csehszlovákiában, Lengyelországban, Jugoszláviában, Romániában vagy Németországban vannak."* Bátor ezt a nyilatkozatát később visszavonta, és – mint az Akadémiához, illetve Deményhez intézett levelekből kiderül – igyekezett magát mindennemű Bartókot illető szerzői jog örököseként feltüntetni. *„Ha ez ellen a Bátor-féle állásfoglalás ellen nem tiltakozunk, súlyos, helyrehozhatatlan hibát követünk el: kitehetjük magunkat annak, hogy Bátor Viktor követelno* [sic!] *fogja minden egyes előadott Bartók-mü szerzői jogdíját. Ez ellen az állásfoglalás ellen ifj. Bartók Bélának is tiltakoznia kellene, mer* [sic!] *ez őt megfosztja mindennemű szerzői jogosultságának elismerésétől és kiszolgáltatja Bátor Viktornak, akivel egyébként lehetséges, hogy összejátszik"* – kombinált az Igazságügyminisztériumban készített feljegyzés. Azzal nem számoltak, mivel még senki sem mérte fel a magyarországi Bartók-hagyaték jelentőségét, hogy ha a Bátor-féle jogértelmezés jutna érvényre, minden hazai forráskutatáson alapuló tudományos publikáció a Deményét érthez hasonló – de sikeres – támadásnak lehetne kitéve. A feljegyzés szerzői úgy vélték, ragaszkodni kell Bartók végrendeletének olyan interpretációjához, hogy a szerzői jogok élvezete terén a vagyonéhoz hasonló földrajzi felosztás érvényesüljön.

A feljegyzés emellett foglalkozott azzal a kérdéssel, hogy a Demény-féle levélkiadások kapcsán egyáltalán felléphet-e akárki a szerzői jogok érvényesítésével. A jogászokkal – Beck Salamonnal, Nizsalovszky Endrével és Palágyi Róberttel – folytatott megbeszélés nyomán egyértelműen megállapítást nyert, hogy a magyar tételes jog értelmében a levelek *nem* állnak szerzői jogi védelem alatt. Nizsalovszky mindamellett úgy vélte, elképzelhető, hogy *„kiemelkedő"* emberek leveleinek *„gyűjteménye"* már szerzői jogvédelem alatt áll, minthogy *„a levéliró* [sic!] *egész művészi és emberi egyéniségét bemutatja."*

81 MTA KLT: Elnök iratai 72/3/177. Molnár Erik Rusznyák Istvánhoz. Budapest, 1954. december 23. Ennek melléklete: Feljegyzés a Bartók-örökösök szerzői jogáról.

Mindennek alapján Molnár Erik azt javasolta Rusznyáknak, hogy Bátor levelére szűkszavúan válaszoljon, közölve, hogy *„a Bátor Viktor által képviselt trust-nek a végrendelet értelmében nincs joga ebben az ügyben fellépni és hogy ami Bartók Béla emlékének ápolását és művének megóvását illeti, ez a leghivatottabb kezekben: a világszerte ismert magyar zenetudósok kezében van és arra a Magyar Tudományos Akadémia a legnagyobb gondot fordítja."*

Rusznyák viszont a szakvélemények alapján nem látta elég támadhatatlannak az Akadémia által képviselendő álláspontot, ezért olyan megoldási javaslatot kért Molnártól, amely lehetővé teszi, hogy az MTA-t ne vonják be *„egy gusztustalan, kapitalista vállalkozás szennyes vitájába."*[82] Molnár Erik ennek megfelelően azt indítványozta, hogy a Bátorral való párbeszéd ódiumát a Bartól-levelek II. kötetének kiadója, a Művelt Nép vegye magára, hivatkozva az MTA-nak írt Bátor-féle jegyzékre is.[83]

A „gusztustalan" ügy mindenesetre jó volt arra, hogy a Tudományos Akadémia – lassacskán – elintézendő feladatai (ha úgy tetszik, felségterületei) közé sorolja a legnagyobb magyar zeneszerző[84] hagyatéka helyzetének rendezését, a hagyaték tudományos feldolgozásának szervezését. Tárgyalásokba kezdtek ifjabb Bartók Bélával, amelynek eredményeként Bartók magyarországi hagyatékának igen jelentős része letét formájában az MTA gondjaira bízatott. A Tudományos Akadémia és ifj. Bartók Béla között 1958 áprilisában létrejött megállapodás értelmében Bartók ellenszolgáltatás nélkül, határozatlan időre bocsátotta az MTA őrzésére a hagyatéki hányadot. Az MTA jogot nyert arra, hogy az átvett tárgyakat kiállítsa, illetve a tudományos kutatás rendelkezésére bocsássa. Ifj. Bartók Béla tulajdonjogának fenntartása viszont azt is jelentette, hogy az átadott értékek közül az általa kiválasztottakat visszavehette, átruházhatta vagy értékesíthette, ez utóbbi esetében az MTA-nak biztosítva az elővásárlási jogot.[85] A hagyaték nem kis meglepetést szerzett: *„A Bartók kéziratok jelentős részét eddig külföldön tudtuk; a leltár alapján most meggyőződhettünk róla, hogy igen tetemes mennyiségű kézirat: kompozíciók, /elveszettnek hitt művek/ népdalgyűjtő füzetek, előadás vázlatok, kiadvány-tervek, fonográf hengerek /arab gyűjtés, bánáti népdalok/ stb. vannak birtokunkban. A kompozíciós és tudományos művek kéziratai, továbbá az 1900-as évek első évtizedeiben Bartókhoz írott levelek és Bartók levélfogalmazványok mellett a gyűjtemény könyvei és folyóiratai is nagyon sok fontos értéket képviselnek népzenekutatásunk területén. Igen sok közöttük az unicum, vagy az olyan példány amely beszerzése sok külföldi utánjárást kívánna. Mindez tudományos gyűjteményt két népi faragású bútorgarnitura egésziti ki"* – jelentette az elnökségnek az I. osztály titkára, felhíva a fi-

82 MTA KLT: Elnöki iratai 72/3/177. Rusznyák István Molnár Erikhez. Budapest, 1955. január 3.

83 MTA KLT: Elnök iratai 72/3/177. Molnár Erik Rusznyák Istvánhoz. Budapest, 1955. január 6. A dolog rövidtávú *facit*ja mindenesetre az volt, hogy Demény a levelek harmadik kötetét 1955-ben kiadathatta.

84 Bartók szellemi örökségének 1949–1951-es meghurcoltatása, szétszabdalása után éppen 1955-ben kezdődött meg a komponista „rehabilitációja". (Breuer (1985): i. m. 188.)

85 MTA KLT: Elnökségi Titkárság iratai. Megállapodás ifj. Bartók Béla és a Magyar Tudományos Akadémia között. Budapest, 1958. április 14. Az átadásra *de facto* már 1957 utolsó negyedévében sor került. (MTA KLT: I. osztály iratai XVII/49/b. Bóka László: Feljegyzés az elnökség részére. Budapest, 1958. január 12.)

gyelmet a hagyaték méltatlan *„szükség-elhelyezés"*-ére (a Bartók-relíkviák tudniillik a Népzenekutató Csoport egyik mellékhelyiségébe kerültek).[86]

II. 5 A Bartók Archívumtól a Zenetudományi Intézetig (1960–1969)

Szó esett már arról, hogy a Bartók-hagyaték és a felállítandó Zenetudományi Kutató Csoport ügye 1960 elejéig *párhuzamosan* futott az akadémiai fórumokon. Utaltunk arra is, hogy a kettő összekapcsolása politikailag növelte egy általános zenetudományi kutatóműhely megszületésének esélyeit. A tervgazdálkodás formaságait mímelni kénytelen tudományosság jegyében 1960-ban előkészítő bizottság alakult a *„92. számú főfeladat" („A népzene és általános zenetudományi kutatások")* végrehajtására. A bizottság elnöke Szabolcsi Bence volt, titkára pedig Maróthy János, aki májusban terjesztette elő a főfeladathoz kapcsolódó ötéves fejlesztési tervet.[87] A tervtanulmány az 1945 utáni zenetudományosság érdemeinek, eredményeinek elismerése mellett hiányosságként lajstromozta, hogy a *„dialektikus materialista módszer zenetudósaink többségénél perifériku maradt."* A tematikus elmaradások között szerepelt a magyar zenetudomány múltjának kritikai feldolgozása, a kortárs magyar zene értékelése, valamint a zene és a proletariátus, illetve a munkásmozgalom viszonyának elemzése. *„A munkásdal-kutatásban maga a magyar néprajz is megelőzte a magyar zenetudományt"* – hangzott az önkritikus ítélet. Sárkányfog-veteménynek megint csak a zenetudományosság *dekoncentráltság*át találták. Mindenekelőtt egy zenetudományi intézet és egy szakfolyóirat létrehozását szorgalmazták, *„amelyek zenetudósaink figyelmét e fő kérdésekre irányítanák, és amelyek a fiatal, sokszor helyes irányban elindult zenetudós nemzedék fejlődésére a Zeneművészeti Főiskola elhagyása után kellő pozitív hatást tudnának gyakorolni."*

A tervezet a zenetudományi kutatásban a Népzenekutató Csoport, a létesítendő Zenetudományi Kutató Csoport, az OSZK Zeneműtára és – igen korlátozottan – a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola (összesen 3 kutatói státusz) munkájával számolt. A „feladatok" nagy részét az új Csoportnak kellett volna elvégeznie, beleértve a népzene történeti és esztétikai vizsgálatának megosztását a Népzenekutató Csoporttal. További – a népzenész Csoportra háruló – folklór-penzumként sorolták fel az európai összehasonlító kutatás megkezdését, nemzetközi népzenei katalógus felállítását, a magyarországi cigány népzene vizsgálatát. Az elvégzendő népzenetudományi munkák között szerepelt emellett a népies műdal és a parasztzene kapcsolatának feltárása, a munkásfolklór kutatása, népszerűsítő kiadványok előkészítése. A feladatok élén természetesen az MNT folytatása állt. Az igen nagyvonalú magyar zenetörténeti kutatási terv szorgalmazta a RISM (Repertoire Internationale de Source Musicale) munkálataihoz kapcsolódva *„a Magyarország területén található zenei források felkutatását és jegyzékük elkészítését"*, az OSZK zenei kéziratai jegyzékének elkészítését, tematikus magyar zenetörténeti bibliográfiák szerkesztését. Az RMDT (Régi Magyar Dallamok Tára) folytatásaként a régi magyar tánczene és zenés színpad anyagá-

86 Lásd az előző jegyzet második hivatkozott forrását.

87 MTA KKT: Ms 5637/123. Jegyzőkönyv a 92. főfeladat előkészítő bizottságának üléséről. 1960. május 25. Ennek melléklete a fejlesztési terv, amelyet Maróthy János és Szabolcsi Bence közösen készítettek.

nak kritikai kiadását írta elő. A tervek között szerepelt még a kritikai Liszt- és Erkel-összkiadás elindítása, a Bartók Archívum létrehozása; a munkásmozgalom zeneéletének tanulmányozása; a magyar zenetudomány *„haladó"* hagyatékának ápolása. Az egyetemes zenetörténeti kutatások körében kiemelt helyet kapott a *„forradalmi opera"* története, a *„klasszikus századforduló"* és a 19. századi „művész–közönség viszony" elemzése, valamint a hazai Haydn-források kutatásának folytatása. A zeneesztétikai és ismeretterjesztő tervezet általánosságokban mozgott.

A tervezet készítői hangsúlyozták, hogy az egész ügy szempontjából kulcskérdés a Zenetudományi Kutató Csoport létrehozása. Úgy vélték, az intézményhez tartozandó Bartók Archívum továbbfejleszthető lenne *„Magyar Zenetörténeti Múzeum"*-má, amely átvenné a Magyar Történeti Múzeum hangszertörténeti anyagát. 1960 májusában tehát nemcsak a Bartók-hagyaték és a zenetudományi kutatóműhely problémája kapcsolódott össze, hanem újból felmerült egy „pánmuzikológiai" intézmény iránti igény. A továbbiakban nyomon követhetjük azt a folyamatot, amely odáig vezetett, hogy végül is a Bartók Archívum kapott – járulékosan – általános zenetudományi funkciókat is.

Szabolcsi Bence, aki – a források negatív tanúsága szerint – 1953 és 1959 között hiábavalónak tarthatta a zenetudományi intézetért való kilincselést, ekkor már érdemesnek látta felvenni a kapcsolatot a kultúrpolitika legfőbb vezetőjével, Szirmai Istvánnal, eléterjesztve a Bartók Archívummal kapcsolatos elképzeléseit. Választ 1960 júliusában kapott az MSZMP KB Tudományos és Kulturális Osztálya vezetőjétől, Szecsődi Lászlótól.[88] Szecsődi közölte, hogy Szabolcsi javaslatait a Művelődésügyi Minisztériummal együtt megtárgyalták, a Minisztérium támogatja az Archívum alapítását, Szabolcsinak velük kell kapcsolatba lépnie.

Szintén „csak" az Archívum felállításáról beszél az az osztályvezetőségi határozat, amely – *„nyomatékosan hangsúlyozva a Bartók-archívum felállításának tudományos és politikai jelentőségét"* – az Akadémia elnöksége elé utalta az ügyet.[89] Az elnökség másfél hónappal később (1960 novemberében) tűzte napirendjére az Archívum kérdését. Erdei Ferenc főtitkár ekkor kifejtette, hogy bár az Elnökségi Tanács még nem látta érettnek a helyzetet az állásfoglalásra, a Művelődésügyi Minisztériummal való konzultáció nyomán mégis javasolja a Bartók Archívum *vagy Bartók Múzeum* felállítását. Javaslatát az elnökség – a Minisztérium anyagi támogatásának feltételéhez kötve – elfogadta.[90]

1961 januárjában viszont egy feljegyzés[91] születik a *„Bartók Béla Zenetudományi Kutató Csoport"* helyzetéről. Vagyis egyelőre nem mondtak le a Kutató Csoport léte-

88 MTA KKT: Ms 5638/185. Szecsődi László Szabolcsi Bencéhez. Budapest, 1960. július 25. Ebből a levélből tudjuk, hogy Szabolcsi előzetesen megkereste javaslatával Szirmai Istvánt. Tekintve, hogy Szirmai 1959-ig volt a kultúrpolitika legfőbb vezetője (Romsics: i. m. 495.), nem kizárt, hogy a mondott Szabolcsi-levél jó pár hónappal Szecsődié előtt keletkezett.

89 MTA KLT: I. osztály iratai 1/4. OV ülés jegyzőkönyve. 1960. szeptember 26.

90 MTA KLT: Elnök iratai. Elnökségi ülés 8/2/1. 1960. november 11.

91 MTA KLT: I. osztály iratai XVII/49/b. Garamvölgyi József: Feljegyzés a Bartók Béla Zenetudományi Kutató Csoport helyzetének jelenlegi állásáról. 1961. január 17.

sítéséről, csak éppen a politikai relevanciával bíró „húzóágazat", az Archívum ügyét helyezték előtérbe, s futtatták a kultúrpolitikai és akadémiai fórumokon. Az „igazság órája" júniusban jött el. 6-án az I. osztály vezetősége még határozatot hozott a megalakítandó *„Zenetudományi Kutatócsoport"* szervezetéről és feladatköréről.[92] A tervezet az intézmény feladatait a magyar zenetörténeti forráskutatásban, magyar zenetörténeti bibliográfiák összeállításában, a 19–20. századi magyar zenetörténet (mint tudjuk, a „haladó hagyományok") kiemelt kutatásában, a társtudományok és a nemzetközi muzikológia eredményeinek kritikai földolgozásában, a magyar kapcsolatokra koncentráló általános zenetörténeti stúdiumokban, a Lisztre és Erkelre vonatkozó dokumentáció közrebocsátásában, a munkásmozgalom zenetörténetének tanulmányozásában, archiválási és könyvtári funkciók ellátásában, valamint a *„zenetudománnyal országszerte foglalkozók"* összefogásában határozta meg. Külön fejezet foglalkozott a Csoport Bartók Archívumának feladataival. Az Archívum fő tevékenysége eszerint az, hogy *„kezeli, feldolgozza, a kutatás rendelkezésére bocsátja Bartók Béla teljes hagyatékát. Anyagáról katalógust készít és minden darabot kis körpecséttel lát el."* Az anyag egy részét állandó kiállítás formájában a nagyközönség számára is nyilvánossá teszi. Vétel, ajándék vagy csere útján, illetve mikrofilm-másolaton igyekszik mind teljesebb Bartók-dokumentációhoz jutni. Az ismeretterjesztés, népszerűsítés számára ajánló bibliográfiákat, hangverseny-javaslatokat állít össze. Szabolcsi Bence az osztályvezetőségnek elmondta: *„Szerény keretek között indul a csoport, kezdetben négy személlyel, s a fejlesztést az elkövetkező évek során szeretnék megvalósítani. Néhány idősebb szakembert anyagfeltáró munkára kívánnak alkalmazni, külső munkatársként, azzal a céllal, hogy a csoport fiatal marxista kutatói a feldolgozás igényével kezeljék a gyűjtött és rendelkezésre álló anyagot kezdettől fogva."*

Három nappal később az Akadémia Elnökségi Tanácsa áttekintette a létrehozandó zenetudományi intézmény elnevezése körüli problémákat. *„Az Osztály az Elnökséghez eddig tett előterjesztéseiben és feljegyzéseiben nem határozta meg egyértelműen az intézmény elnevezését, de szervezeti kereteit és feladatkörét sem; kezdetben Bartók Múzeum, később Zenetudományi Kutató Csoport, majd Bartók Archivum elnevezéssel jelölte meg a létesítendő új intézményt. Az Elnökség 1960. októberében elvben, mint Bartók Múzeumot fogadta el."* Az Osztály jelenleg Zenetudományi Kutatócsoportot kíván létrehozni, amelynek egyik szervezeti egysége lenne a Bartók Archívum. *„A pénzügyminisztérium* [...] *»Bartók Béla Zenetudományi Kutató Csoport« elnevezéssel költségvetési előirányzatot bocsájtott az intézmény rendelkezésére. Ezzel a Pénzügyminisztérium az intézményt elismerte. A Pénzügyminisztérium elismerése és a költségvetésbe való beiktatás azonban nem dönti el véglegesen az intézmény nevét és szervezetét. Annál is inkább, mert az indoklással ellentétben a jóváhagyás kifejezetten Bartók Archivumra történt* [sic!] *a miniszteri tárgyaláson."* Eme huszáros fordulat után a végkövetkeztetés így szólt: *„Tekintettel arra, hogy* új zenetudományi intézet, vagy kutató csoport létrehozása *a meglévő mellett* semmiképp[p]en nem indokolható [kiemelés tőlem:

92 MTA KLT: I. osztály iratai 1/4. OV ülés jegyzőkönyve. 1961. június 6.

P. L.], *továbbá arra is, hogy az Elnökség is, a miniszteri tárgyaláson a P. M. is a Bartók Múzeum, illetve Archivum létesítésével értett egyet, az intézmény nevét és jellegét ennek megfelelően kell meghatározni."*[93] Mindennek alapján az Elnökség június 16-án határozatot hozott arról, hogy az I. osztály által létesítendő új zenetudományi intézményt *„egyelőre"* Bartók Archívum néven hagyja jóvá.[94] Az Archívum funkcióját a hagyatékkal kapcsolatos feladatok mellett magyar zenetörténeti forráskutatásban, magyar és egyetemes zenetudományi és zenetörténeti kutatások végzésében határozták meg.[95]

Az Archívum személyi kérdéseit illetően Szabolcsi Bence már 1960 szeptemberében javasolta, hogy Denijs Dillét legalább szezonális közreműködésre felkérjék. Dille, a belga pap-tanár és *self-made* zenetudós egyike volt a korai Bartók-monográfiák szerzőinek, személyes kapcsolatban is állt Bartókkal. Az Archívum vezetését Ujfalussy Józsefre kívánta bízni, munkatársnak Bónis Ferencet javasolta. Ugyanekkor elhangzott a Zenetudományi Bizottságban, hogy az Archívum igazgatásában ifj. Bartók Bélának is helyet kellene biztosítani.[96] 1961 januárjában – ezúttal a Kutató Csoportról szólva – ismét Ujfalussy neve merült fel vezetőként, munkatársként pedig Bónis mellett Falvy Zoltán és Maróthy János. A tudományos tanácsban Kodály, Szabolcsi, Dille, ifj. Bartók és Pásztory Ditta részvételével számoltak.[97] Ezekben a javaslatokban mindenesetre nem merült fel a Bartók-dokumentumok gyűjtésében, közreadásában úttörő szerepet vállaló Demény János és Szőllősy András neve. Helyettük a Szabolcsi-iskolából néhány éve kikerült tanítvány (Bónis), illetve a Szabolcsi korai zeneakadémiai köréhez, úgynevezett Bartók-szemináriumához tartozó tudósok (Ujfalussy, Maróthy) jöttek szóba. Az Archívum igazgatója végül is nem Ujfalussy József, hanem maga Szabolcsi Bence lett, a tudományos tanácsban Bartha Dénes, ifj. Bartók Béla, Dille, Kodály, Molnár Antal, Pásztory Ditta, Sőtér István, Szabolcsi és Tóth Aladár foglalhattak helyet. Legkésőbb 1967-re kialakultak az intézmény alegységei: az archivális osztály (1961–72 között Dille vezetésével) mellett magyar zenetörténeti; egyetemes és 20. századi zenetörténeti; zeneesztétikai; zeneelméleti; zeneszociológiai munkacsoport, valamint dallamkatalógus alakult.[98]

1968-ban Ortutay Gyula és Erdey-Grúz Tibor az Akadémia elnökségén azzal érvelhetett a Bartók Archívum Zenetudományi Intézetté „fejlesztése" mellett, hogy tulajdonképpen csak átkeresztelésről van szó, a fennálló helyzet tudomásulvételéről. 7-8 év alatt tehát megszűntek azok a körülmények, amelyek alapján annak idején „semmiképpen sem" volt indokolható egy újabb zenetudományi intézmény létesítése. Szabolcsi Bence, aki ekkor, Kodály halála után már a Zenetudományi Bizottság-

93 MTA KLT: Elnök iratai 28/5. Elnökségi Tanács ülése. 1961. június 9.

94 MTA KKT: Ms 5637/146. Rusznyák István: Az MTA Elnöksége 19/1961. sz. határozata. Budapest, 1961. június 16.

95 A Magyar Tudományos Akadémia Almanachja, 1962. i. m. 207.

96 MTA KLT: I. osztály iratai 59/5. Jegyzőkönyv a Zenetudományi Bizottság üléséről. 1960. szeptember 14.

97 Lásd a 91. jegyzetet.

98 A Magyar Tudományos Akadémia Almanachja, 1962. i. m. 207; Antal Jánosné (szerk.): *A Magyar Tudományos Akadémia Almanachja*. h. n., 1967.

nak is elnöke volt, mindenesetre azzal állt ki az „átszervezés" mellett, hogy az Akadémia *„zenetudománnyal foglalkozó intézetének megkülönböztetetten fontos feladata a XX. század két géniuszának, Bartók Béla és Kodály Zoltán nemzetközileg is korszakos életművének gondozása, az egyetemes és magyar zenetörténeti és zeneelméleti kutatások kiterjesztése. A javaslat fontosnak tartotta továbbá a nagy muzsikus elődök, Liszt, Erkel stb. nemzeti értéket jelentő, a tudományos kutatással szorosan összefüggő hagyatékainak gondozását és ezek tudományos feldolgozását."*[99]

Szabolcsi úgy vélte, a leendő Intézet munkaköréből két lényeges pont hiányzik: a népzenekutatás és a Kodály-hagyaték. Mint mondta, mindkettő kihagyására a pillanatnyi külső körülmények kényszere volt. Hogy a munkáját hivatalosan 1969 februárjában megkezdő MTA Zenetudományi Intézet vajon tényleg csak ezekkel a hiányosságokkal küzdött-e, s egyebekben ekkor mennyire volt egyenrangú és diskurzusképes a nemzetközi zenetudományosság hasonló intézményeivel, illetve mennyire felelt meg a hazai zenetörténet óriási feltáratlan területei, forrásanyaga kihívásának, annak megválaszolására itt nem vállalkozunk. A hatvanas évek elejétől születő munkatervek szelleme talán nem minden tekintetben sugall pozitív választ. Annyit viszont bizonyosan kijelenthetünk, hogy az akadémiai intézet vajúdása Szabolcsi 1951-es felvetésétől 1969-ig, tehát az a majdnem húsz éves tudománypolitikai–intézménytörténeti folyamat, amelyet itt bemutatni igyekeztünk, a magyar zenetudományi kutatásnak nem vált előnyére.

99 MTA KLT: Elnök iratai 22/5/1, 6. Elnökségi ülés jegyzőkönyve, Javaslat a Bartók Archívum átszervezésére Zenetudományi Intézetté. 1968. május 28.

100 MTA KLT: I. osztály iratai V/23. Jegyzőkönyv a Zenetudományi Bizottság üléséről. 1968. október 29.

HIVATKOZOTT LELŐHELYEK, FORRÁSOK:

LFZF: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem (azelőtt Főiskola) Irattára
MOL: Magyar Országos Levéltár
XIX-I-3-n: Népművelési Minisztérium Kollégiumi Értekezlete iratai 1949–56.
XIX-I-3-l: Népművelési Minisztérium TüK-iratai
M-KS-276-55: MDP Szervezési Osztály iratai 1948–1953.
M-KS-276-89: MDP Agitációs és Propaganda Osztály iratai 1950–1956.
M-KS-276-109: MDP Kultúrpolitikai Osztály iratai 1948–49.
MTA KKT: Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára, Kézirattár
MTA KLT: Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára, Levéltár

HIVATKOZOTT IRODALOM:

Antal Jánosné (szerk.): *A Magyar Tudományos Akadémia Almanachja.* h.n., 1962.
Antal Jánosné (szerk.): *A Magyar Tudományos Akadémia Almanachja.* h. n., 1967.
Balázs János: „A szociológia és a magyar egyetemek." *Valóság,* 1945. szeptember. 66–69.
Berlász Melinda: „Da capo al fine. Ismétlődő segélykiáltások a népzenekutatás létéért." *Magyar Zene,* 1982/1. 10–17.
Berlász Melinda: *Lajtha László.* Budapest: 1984.
Breuer János: *Negyven év magyar zenekultúrája.* Budapest: 1985.
Breuer János: „Bartha Dénes az intézményes zenetudományi kutatásokért." *Magyar Zene,* 1988/4. 404–414.
Breuer János: „»A múltat végképp eltörölni«? Wilheim András Szabolcsi-értékelésének margójára." *Holmi,* 1999/12. 1504–1508.
Dobszay László: „Bevezetés." In: uő–Szendrey Janka: *A magyar népdaltípusok katalógusa – stílusok szerint rendezve.* Budapest: 1988, 7–43.
Huszár Tibor: *A hatalom rejtett dimenziói. Magyar Tudományos Tanács 1948–1949.* Budapest: 1995.
Kroó György: *A magyar zeneszerzés 30 éve.* Budapest: 1975.
Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola évkönyve az 1950/51.-i tanévről. Budapest: 1951.
Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola évkönyve az 1951/52. tanévről. Budapest: 1952.
Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola évkönyve az 1952/53. tanévről. Budapest: 1953.
Maróthy János: *Zene, forradalom, szocializmus. Szabó Ferenc útja.* Budapest: 1975.
Péteri György: „Születésnapi ajándék Sztálinnak. Vázlat a Magyar Tudományos Akadémia államosításának történetéhez 1945–49." *Századvég,* 1989/1–2. 18–35.
Romsics Ignác: *Magyarország története a XX. században.* Budapest: 1999.
Szigeti József: „Megjegyzések a »keleteurópai szociológia« gondolatához." *Valóság,* 1946. január–február. 104–108.
Tallián Tibor: „»Termékeny közszellemet, szabad polifóniát, felszabadult tavaszi légkört...« Szabolcsi, a zenepolitikus." *Magyar Zene,* 1980/4. 402–410.
Wilheim András: „Prolegomena Szabolcsi újraolvasásához." *Holmi,* 1999/9. 1100–1108.
Zsdánov, A. A.: „Felszólalás a szovjet zenei szakemberek tanácskozásán a SzK(b)P Központi Bizottságában (1948)." In: uő: *A művészet és filozófia kérdéseiről.* Budapest: 1949, 57–83.

HELYREIGAZÍTÁS

Király Péter tanulmányából: *Ismeretlen vagy kevéssé ismert billentyűs-források a 16.–17. századból* (Magyar Zene 2000/1 szám) sajnálatos módon kimaradt a szerző utólagos kiegészítése. Ebben az úgynevezett *Lőcsei tabulatúrás könyv* avagy Pestrý zborník keltezését 1676 utánra módosította (67. oldal), valamint az ehhez kapcsolódó 7. lábjegyzetet kiegészítette a korrekció alapjául szolgáló tanulmányra utaló megjegyzéssel:

A korábbi datálásoktól eltérően az 1676-ra keltezhető vízjel alapján, valamint konkordanciák miatt ma a gyűjtemény 1676 utáni keletkezésével kell számolnunk. Minderre lásd: Ladislav Kačic: „Die Suiten Johann Caspar Horns im Pestrý zborník, einem Tabulaturbuch aus dem 17. Jahrhundert" In: *Die Entwicklung der Ouvertüren-Suite im 17. und 18. Jh.* Michaelstein: 1996, 169–178.

Olvasóinktól és a szerzőtől szíves elnézést kérünk.

A szerk.

Kaczmarczyk Adrienne

AZ ELFELEJTETT SZIMFÓNIA

Ujfalussy Józsefnek, tisztelettel

Mintegy másfél évtizedes zeneszerzői pálya állt már Liszt Ferenc mögött, amikor körülbelül 1848-tól kezdve Weimarban hozzáfogott szimfonikus stílusa kidolgozásához, először a szimfonikus költemények, aztán 1854-től a *Faust-* majd a *Dante-szimfónia* megkomponálásához. Arra a Liszt-életmű vizsgálatakor folyton visszatérő és már a kortársakat is foglalkoztató kérdésre, hogy miért csak ekkor sikerült Lisztnek a szimfonikus stílus megteremtése – egyáltalán a zeneszerzői érettség elérése –, az egyik lehetséges válasz már Lina Ramann monográfiája[1] óta ismétlődik: 1839–1847 között Lisztet túlságosan lefoglalta a hangversenyezés, és weimari letelepedése előtt nem volt alkalma a szimfonikus írásmódhoz szükséges zenekari gyakorlat megszerzésére sem. A másik, a döntő ok azonban az lehetett, hogy Lisztnek időbe telt a teljesen új kompozíciós és esztétikai elvekre[2] alapozott szimfonikus stílus megteremtése, még akkor is, ha annak alapvonásaira, véleményünk szerint, már a *De profundis – Psaume instrumental* komponálásakor, 1834/35 telén rátalált.[3] A szimfonikus művek keletkezéstörténetét őrző vázlatkönyvek és fogalmazványok alapján biztosra vehető, hogy a két szimfónia esetében volt még egy késleltető ok: mint az 1830-ban először felvázolt és egészen 1853 végéig dokumentálható *Forradalmi szimfónia* for-

1 L. Ramann: *Franz Liszt. Als Künstler und Mensch*. 3 Bde, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1880–1894.

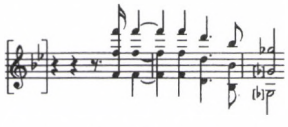
2 Ezek lényegét Carl Dahlhaus a következőkben összegezte: *„Das Symphonische, wie Liszt es verstand, war erstens durch den Anspruch der »großen Form«, zweitens durch die Technik der »thematischen Abhandlung«, drittens durch das Prinzip des »Wechsels der Töne oder der Charaktere« und viertens durch die Idee einer »redenden Musik« gekennzeichnet."* [„A szimfonikust Liszt értelmezésében először is a »nagyforma« igénye, másodszor a »tematikus eljárás« technikája, harmadszor »a hangnemek vagy a karakterek változtatásának« elve és negyedszer egy »beszédszerű zene« eszméje jellemezte."] „Liszts Idee des Symphonischen", in: C. Dahlhaus: *Klassische und romantische Musikästhetik*. Laaber: Laaber-Verlag, 1988, 393–394.

3 A d-moll/D-dúr alaphangnemű kompozíció Liszt legkorábbi ismert kísérlete a szonátaciklus és az egytételes szonátaforma ötvözésére. Tematikus anyagai közül a himnikus Asz-dúr téma (405. ütem skk., cadenza és 1. coda) a mű végén átritmizálva, induló karakterrel tér vissza D-dúrban (822. ütem skk., 2. coda), s mindkettő a „De profundis en faux-bourdon"-citátum (188. ütem skk.) motivikus rokona. A kompozíciót talán a „Les Morts" inspirálta, F. de Lamennais prózaverse, akinek a Liszt-mű ajánlása szól. A mű partitúráját leghitelesebben Jay Rosenblatt rekonstruálta (University of Chicago: 1990). A mű formai elemzését lásd Rosenblatt: *The Concerto as Cruciable: Franz Liszt's Early Works for Piano and Orchestra*. (Ph.D.-Diss. University of Chicago: 1995, 377–423.)

rásai elárulják, Lisztet hosszú időn át foglalkoztatta egy másik, bizonyos szempontból hagyományosabb szimfónia-koncepció is. Az, hogy a *Faust-szimfónia* első verziója 1854-ben keletkezett, közvetlenül azután, hogy Liszt elvetette és feledésre ítélte a *Forradalmi szimfóniát*, arra utal, hogy a *Faust* és a *Dante*, tehát a szimfonikus költemények elveit követő programszimfónia csak a *Forradalmi szimfóniával* képviselt műfajideál feladása árán születhetett meg.

A *Forradalmi szimfónia* tervét elsőként Lina Ramann ismertette,[4] de mivel Liszt nyilvánvalóan csak nagy vonalakban tájékoztatta őt szimfónia-elképzeléséről, hiányosan és pontatlanul. Az 1830-ból eredeztetett, általa közölt szimfóniaterv valószínűleg nem egy, hanem két koncepciót foglal magában, az 1830-ast és egy legalább tíz évvel későbbit. Az 1848–53 közötti harmadik és egyben utolsó koncepcióról Ramann egyáltalán nem tudott; ezt Peter Raabe írta le[5] a Carolyne von Sayn-Wittgenstein által vezetett műjegyzék (Verzeichnis der Fürstin) tételösszeállítása alapján *(lásd táblázat, 198. oldal)*.

A *Forradalmi szimfónia* megkomponálására, mint közismert, az 1830-as párizsi júliusi forradalom ihlette Lisztet. Négyoldalnyi vázlatának margójegyzetei – *„felháborodás, terror, bosszú, zavargás, összevissza kiáltozások, visszautasítás, támadás, csata, lelkesedés"*[6] – elárulják, hogy a kiélezett helyzetek és a felfokozott lelkiállapotok zenei kifejezése érdekelte. A szintén itt felsorolt francia indulók – a királyi gárda és a nemzeti gárda indulója, a Vive Henri IV. és a Marseillaise – a párizsi eseményekhez szorosan kötődő, programatikus szimfónia-elképzelésre utalnak. Az említett indulók közül felismerhető a vázlatban a Marseillaise egyik részlete,



1. kotta. A Marseillaise-részlet a szimfónia 1830-as vázlatából (D-WRgs 60 / A 21,3)

azé az éneké, amely része lett mind a két későbbi koncepciónak, sőt a szimfónia örökösének számító *Héroïde funèbre* című szimfonikus költeménynek is (171–180., 202–211., 262–268. ütem). A vázlat tartalma összhangban áll Liszt közlésével, miszerint a szimfónia mintája – legalábbis 1830-ban – Beethoven Csataszimfóniája *(Wellingtons Sieg oder Die Schlacht bei Vittoria)* volt, ugyanakkor Norbert Miller[7] véleményével is, aki a terv hátterében a francia forradalmi opera, a Lesueur- és Dalayrac-művek ösztönző hatását feltételezi. Az a Ramann-nál olvasható (146.) másik állítás,

4 Ramann: i. m. Bd.1. 145. skk.

5 P. Raabe: *Franz Liszt: Leben und Schaffen*. Rev Tutzing: Schneider, 1968, Bd.1. 168.

6 *„indignation, terreur, vengeance, désordre, cris confus, refus, attaque, bataille"* és háromszor: *„enthousiasme"*. Az 1830-as terv egyetlen ránk maradt vázlata (D-WRgs 60 / A21,3; facsimiléjét közli Raabe: i. m, Bd.1. 327.). Bár a szakirodalom helyenként a *Forradalmi szimfónia* melléknévvel említi Liszt egyik 1830 körül használt vázlatkönyvét (D-WRgs 60 / N6), ez idáig senki sem tudta bizonyítani, hogy a bejegyzések bármelyike is valóban a szimfóniához tartozna.

7 N. Miller: „Musik als Sprache. Zur Vorgeschichte von Liszts Symphonischen Dichtungen". *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*. Hrsg. v. C. Dahlhaus. Regensburg: 1975, 225.

mely szerint Liszt nem kizárólag francia indulókat dolgozott volna fel szimfóniájában, hanem a Marseillaise mellett még egy 15. századi huszita éneket és az Ein' feste Burg kezdetű Luther-korált is, az 1830-as vázlattal nem, csak az 1840-es évek első felében használt úgynevezett Lichnowsky-vázlatkönyv egyik bejegyzésével hozható összefüggésbe. Az itt olvasható tételsor *(lásd táblázat)* az 1830-astól gyökeresen eltérő koncepciót tükröz. Ez a júliusi forradalomtól, tehát a konkrét alkalomtól eltávolodva, a forradalmi eszmét általánosabb szinten ragadja meg, Ramann szavai szerint ez *„a szimfónia az emberiesség és szabadság keresztény gondolatának egyetemes győzelmi himnusza"*[8] lett volna. E második koncepció keltezését a „Hussitenlied" értelmezése teszi lehetővé.

Alexander Buchnertől[9] tudjuk, hogy Liszt 1840. márciusában prágai tartózkodása során ismerte meg azt az akkoriban huszita eredetűként számon tartott dalt, amelynek címe pontosan egyezik annak az éneknek a címével, amelyet Ramann szerint a *Forradalmi szimfónia*ban akart feldolgozni: *Hussitenlied aus dem 15. Jahrhundert*. Miután ezt Liszt 1840. nyarán átdolgozta zongorára, a feldolgozást annak eredetijével (version littérale) együtt publikálta.[10] Nem véletlenül ragaszkodott a version littérale közléséhez és a teljes cím átvételéhez. A *Hussitenlied* ugyanis jól hallhatóan későbbi kompozíció, Buchner szerint a cseh Theodor Krov (1797–1859) szerzeménye az 1820-as évekből. A következő évtizedben vált igazán népszerűvé, miután a cseh nemzeti függetlenséget éltető szövege[11] miatt a rendőrség betiltotta. Valószínűleg éppen emiatt ragadta meg Lisztet 1840-ben annyira, hogy szimfóniatervében a Marseillaise és az Ein' feste Burg mellé állította.[12] *(Facsimilét lásd a 200. oldalon.)*

Az 1840-es terminus *post quem*et valószínűsítik az alkotói életműben ekkor jelentkező, párhuzamos törekvések is. Az 1830-as évek második felének nagylélegzetű zongoraművei *(Album d'un voyageur, 24 Grandes études*, versenyművek) és operafantáziái mellett Liszt elmélyülten foglalkozott Beethoven szimfóniáival is, amelyek közül elkészítette és 1840-ben, illetve 1843-ban megjelentette az 5.–7.-nek és az *Eroica* Gyászindulójának a zongorapartitúráját. A Beethoven- (és a korábbi Berlioz-) tanulmányok után, 1839-től kedve jegyzi fel első saját szimfonikus terveit, amelyek egy része aztán Weimarban el is készül. A legkorábbit, az 1839 februárjából fennmaradt naplójegyzetet – *„egy szimfonikus kompozíció Dante nyomán, aztán egy másik*

8 *„Die Revolutionssymphonie sollte ein Werk werden, das den Triumphruf der Völker – nicht der Franzosen allein, sondern der vereinigten Nationen, welche die Humanität auf den Schild der Zeit hoben – musikalisch ausdrücke; sie sollte eine universelle Siegeshymne des christlichen Gedankens der Humanität und Freiheit werden."* [„a Forradalmi szimfóniának egy olyan műnek kellett volna lennie, amely a népek diadalkiáltását fejezi ki zenében, nem csupán a franciákét, hanem azon egyesült nemzetekét, amelyek a humanitást emelik a kor pajzsára (...)."] Ramann: i. m. 145–146.

9 A. Buchner: *Franz Liszt in Böhmen*. Prag: 1962, 80–85.

10 Raabe 100, Searle-Winklhofer 234. in: *Neue Liszt-Ausgabe* II/5. (EMB, 2000.)

11 A huszita eredetűnek tartott szöveg Václav Hanka (1791–1861) munkája, aki a dalt kiegészítette még a Szent Vencel-ének részletével is annak érdekében, hogy eredetinek tűnjön. Hanka számos 14. és 15. századi irodalmi emléket rendezett sajtó alá. Nevéhez fűződik a Dvůr Králové-i és a Zelená Hora-i kéziratok 1817-es „felfedezése" is. E hamisítványok a cseh romantika alapműveivé váltak.

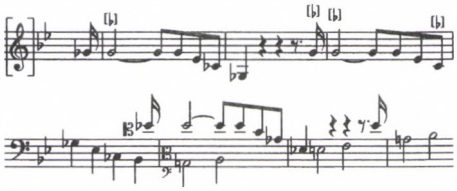
12 Minthogy a „Die wir Gottes Kämpfer sind" kezdetű igazi huszita éneket csak a század 2. felében fedezték fel, nem valószínű, hogy Liszt valamilyen egyéb énekre gondolt volna. Arra vonatkozólag, hogy már 1840 előtt is ismerte volna a Hussitenliedet, nincs adatunk.

a Faust nyomán"[13] – 1840–44 között a Lichnowsky-vázlatkönyvben (D-WRgs 60 / N8) négy Byron-költemények inspirálta cím – *„3 Nyitány: Kalóz, Mazeppa, Sardanapal"* (11.); *„Manfred, lírai dráma, lírai eposz"* (14.) – és a *Forradalmi szimfónia* tételsora mellett egy *Magyar nemzeti szimfónia* terve (10.) követi.

Hangjegyes források híján nehéz elképzelni s még kevésbé szimfóniaként elfogadni egy részben vagy talán kizárólag feldolgozásokból álló zenekari művet, amelynek tételfeliratai nem is emlékeztetnek a hagyományos szimfónia-tételtípusokra. Az ima (korál), az induló, a hazafias dal alapján inkább egy színpadi műfajra, a *Forradalmi szimfónia*hoz hasonlóan szintén az 1830 körüli politikai légkör által életre hívott francia nagyopera tablóira asszociálhatunk. Lisztet közismerten vonzotta az operának ez a válfaja, és könnyen lehet, hogy az Ein' feste Burg kezdetű korál feldolgozására éppen a műfaj egyik reprezentánsa, *A hugenották* (1836) ihlette őt. A Meyerbeer-mű témáira még a bemutató évében fantáziát komponált és ennek 1842-ben kiadott végleges verzióját magával a korállal, a hugenották zenei névjegyével zárta.[14]

A *Forradalmi szimfónia* kompozíciójába csak az 1848-as forradalmi hullám inspirálta harmadik, egyben utolsó koncepció forrásai adnak betekintést. A szimfónia ekkori tételszerkezetét két, nagyjából egykorú tételsor alapján ismerjük *(lásd táblázat)*. Bár az első (gyászinduló) tétel kivételével az összes többi fogalmazványa fennmaradt, ezek túl kevéssé kidolgozottak ahhoz, hogy a szimfóniát befejezett műnek lehessen tekinteni. A gyászindulót, eltekintve a vázlatoktól, már csak önállósult formájában *(Héroïde funèbre)* ismerjük, Joachim Raff másolatában. A Marseillaise-re épülő fúgát Liszt részben particellában, részben partitúrában írta le, a „Tristis est anima mea" és a 2. zsoltár fogalmazványait zongorapartitúrában (énekszólamokkal együtt) jegyezte le, a „Rákóczi"-tételt az August Conradi-féle másolat őrizte meg.

Ami a tematikus anyagokat illeti, a harmadik szimfónia-koncepció meglepő mértékben rímel a megelőzőre, ugyanis mindkettőnek része mind a Marseillaise, mind a korál-műfaj. A harmadik szimfóniaterv Marseillaise-tételében fúga (valójában fugato):

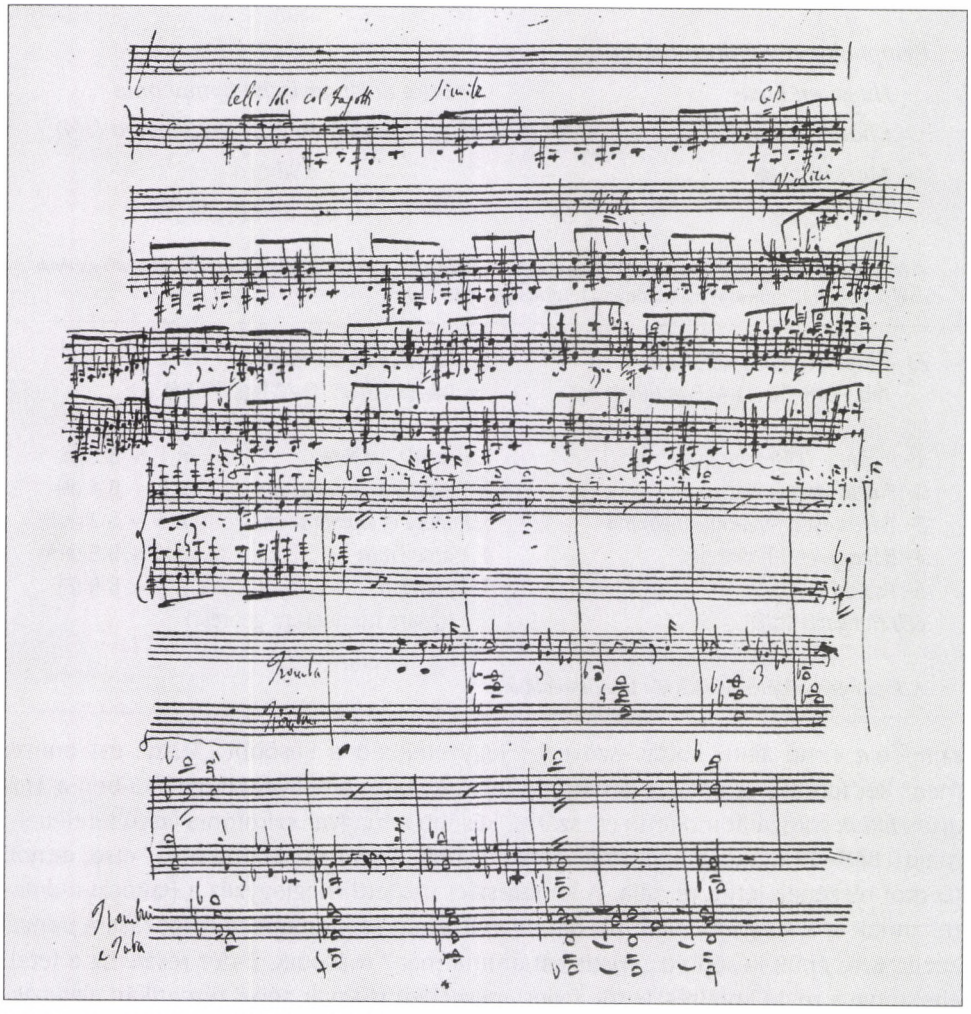


2. kotta. A Marseillaise-fúga kezdetének vázlata 1848–50 körül (D-WRgs 60 / N1, 17.)

épül az 1830-as vázlat Marseillaise-motívumára (1. kotta), amit a teljes induló feldolgozása követ. Ugyancsak az induló motívumai indítják a 2. zsoltár szövegére komponált kórustételt *(3. kotta a 197. oldalon)*,

13 NB. ekkor még nem *szimfónia* a műfaj-meghatározás. *Mémoires, souvenirs et journaux de la Comtesse d'Agoult (Daniel Stern)*. Présentation et notes de Charles F. Dupêchez. (Mercure de France 1990. tome 2, 219.) Liszt sajátkezű bejegyzése.

14 NLA II/2. 1837-ben egy esszében is méltatta az operát: „Über Meyerbeer's Hugenotten", in: *Gesammelte Schriften von Franz Liszt*. Hrsg. v. L. Ramann. Bd.2. Leipzig: 1881, 64–66.

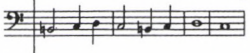


3. kotta. A 2. zsoltár eleje (D-WRgs 60 / B6)

de ez az *„Ego autem constitutus sum rex"* verstől kezdődően egy korálfeldolgozásban *(4. kotta a 199. oldalon)* teljesedik ki. A második koncepció koráltétel-ötlete ebben, továbbá a „Tristis"-tétel első (Lento) részébe ékelődő rövid korálrészletben *(5. kotta a 199. oldalon)* él tovább. Csak a Hussitenliedet cserélte fel Liszt – bizonyára az 1848–49-es események hatására – magyar tematikus anyaggal, ez azonban két, eredetileg egymástól független szimfonikus terv, a *Forradalmi szimfónia* és a *Magyar nemzeti szimfónia*[15] összevonását vonta maga után *(lásd táblázat)*. A *Magyar nemzeti*

15 A *Magyar Nemzeti Szimfónia* a fogalmazványok tanúsága szerint nem más, mint a *Magyar Dallok* egyes számainak hangszerelt változata. Forrásait (D-WRgs 60 / P1, P11) Rena Charnin-Mueller papirológiai érvek és a másoló személye alapján 1848–49-re datálja: *Liszt's 'Tasso' Sketchbook: Studies in Sources and Revisions.* (Ph. D.-Diss. New York University: 1986, 376.)

Symphonie révol[utionnaire]
Hussiten Lied-
Choral de Luther!
Marseillaise.



National Ungarische Symphonie
Ragozy en Scherzo (3/4)
d'abord -
et marche fin.

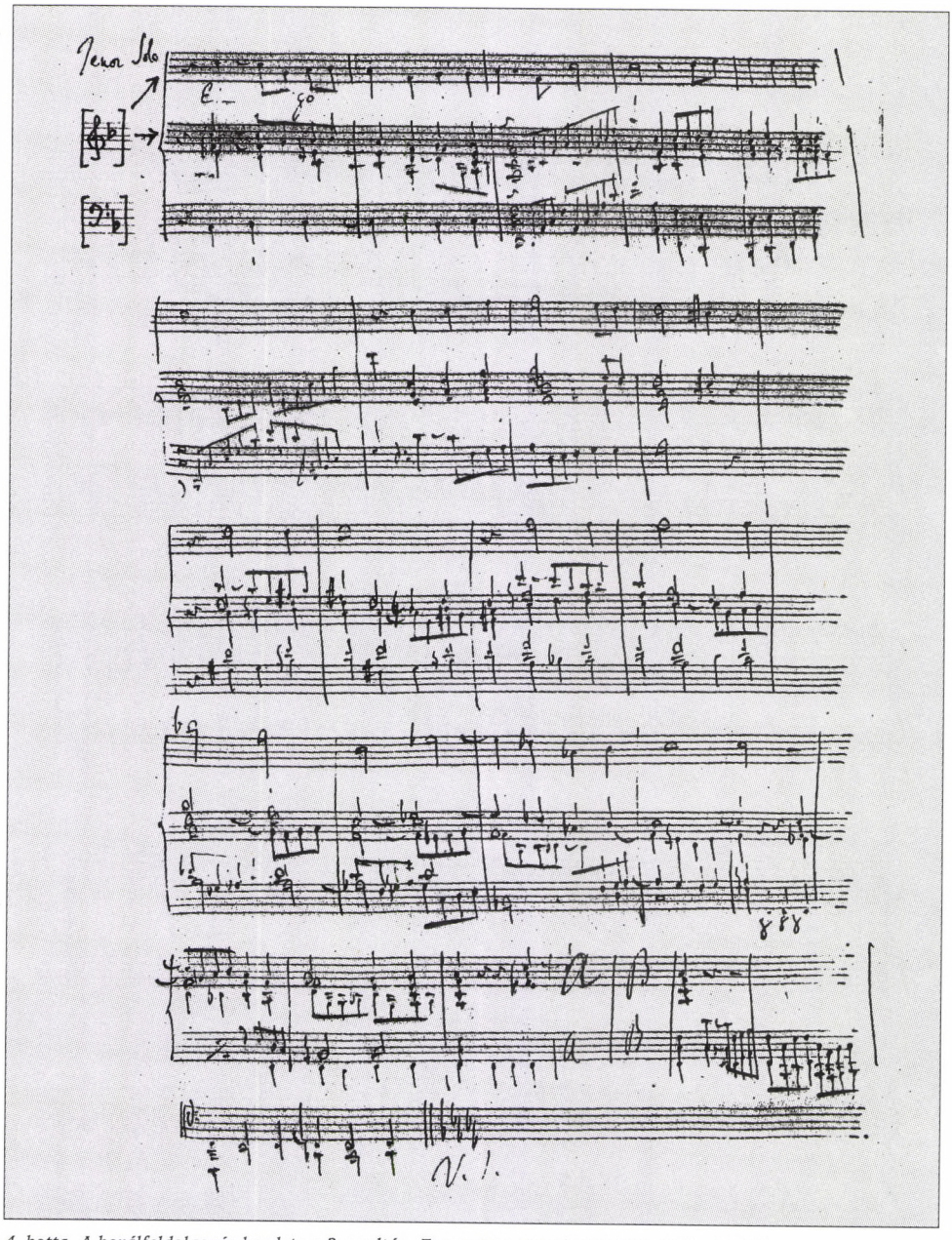
A Forradalmi szimfónia tételsora (2. koncepció) és a Magyar Nemzeti Szimfónia terve az 1840-es évek első feléből (Lichnowsky-vázlatkönyv, D-WRgs 60 / N8, 10.)

A) Ce qu'on entend-vázlatkönyv (kb.1848–50. D-WRgs 60/N1 17.)	*B) Verzeichnis der Fürstin* (kb.1850–53. D-WRgs 59,141 3.)	
1- Introit (-?) Marche f[unèbre]	*1. Héroïde funèbre*	A 1 ~ B 1 (f)
2- Fugue Mars.[eillaise]	*2. Tristis animam meam*	A 2 ~ B 4 (B)
3- Tristis est anima<m> mea<m>	*3. Rakozy et Dombrowski*	A 3 ~ B 2 (e/E)
4- Rakozy- et P-[Polonais?]	*4. Marseillaise*	A 4 ~ B 3 (a/A)
5- Psalm?	*5. Psaume II.*	A 5 ~ B 5 (F)
6(?) Hungaria [d/D]	(Quare fremuerunt gentes?)	

A 3. szimfónia-koncepció kétféle tételösszeállítása

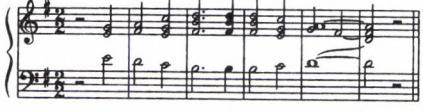
szimfónia címe alatti kottás-szöveges jegyzetekben a későbbi „Tristis est anima mea" két tematikus anyaga ismerhető fel: a dallam, amellyel Liszt 1840-ben a *Magyar Dallok* sorozatát indította (1. szám), később a magyar szimfónia lassú tételének, majd 1848–49 után a *Forradalmi szimfónia*-beli „Tristis est anima mea" első, e-moll (Lento) részének lett a témája. A kottarészlet melletti megjegyzés a Rákóczi-indulóra, annak is a *Magyar Dallok* 10. darabjából átvett szólisztikus feldolgozására vonatkozik. Erre épült később a „Tristis est anima mea" második, E-dúr része. Ez a tétel, eltekintve a rövid korálrészlettől, teljes egészében magyar zenei tematikán alapszik. Fennmaradt ugyan, a szimfónia tételösszeállításainak megfelelően, egy önálló „Rákóczi"-tétel is,[16] de a „Tristis est anima mea"-fogalmazvány szerint Liszt megpróbálta ezt a két „magyar" tételt egyetlen „A"(Tristis) – „B"(Rákóczi) – „A1" – „b1" formává összeforrasztani. Az önálló „Rákóczi"-tételben, amely szintén az indulót dolgozza fel, valószínűleg a *Magyar Nemzeti Szimfónia* „Scherzója", a 6., „Hungaria" tételben talán a „marche fin[ale]" ötlete talált folytatásra. A „Hungaria" esetében az 1848-ban komponált *Hungaria-kantátá*ról (R. 552, S–W. 82) lehet szó, amit valóban átszőnek a Rákóczi-induló motívumai, de ami nem sokáig lehetett a szimfóniaterv része.

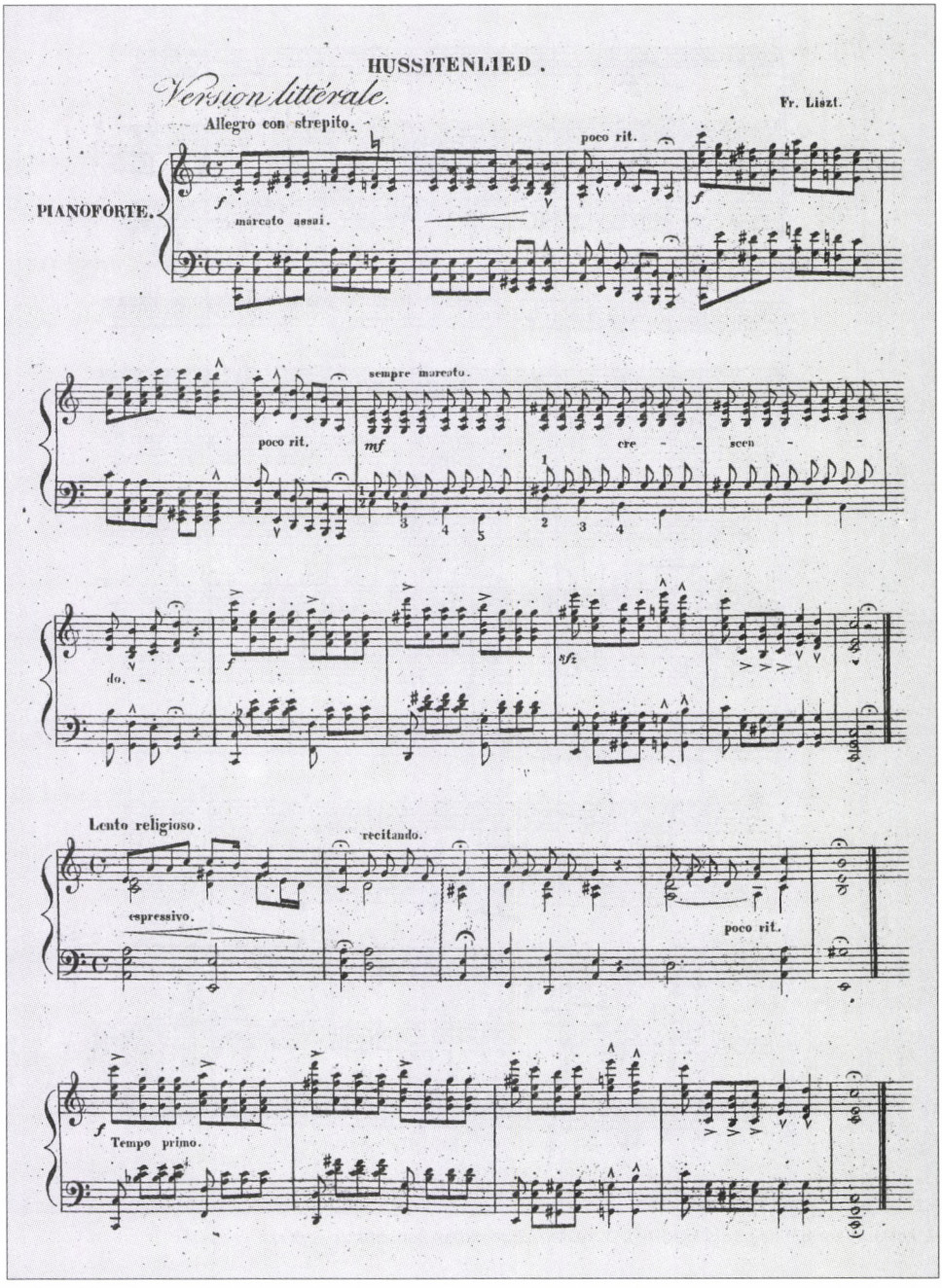
16 D-WRgs 60 / P11, eredetileg a *Magyar Nemzeti Szimfónia*hoz készült, szintén 1848–49-ben. A Dombrowski-mazurka, tehát a „Rákóczi et Dombrowski"-tétel másik, csupán epizodikus szerepű tematikus anyaga csak a kb. 1855–58-ból származó kiegészítő lapokon olvasható. (Charnin-Mueller: i. m. 384.) A Rákóczi-induló szimfonikus feldolgozása (Raabe 439, Searle–Winklhofer 117) – immár a Dombrowski-mazurka nélkül – csak egy évtizeddel később készült el és 1871-ben jelent meg.



4. kotta. A korálfeldolgozás kezdete a 2. zsoltár „Ego autem constitutus sum rex"-versétől

5. kotta. Tristis est anima mea, korál (D-WRgs 60 / A 21,2)





Hussitenlied – version littérale

A 2. és 3. szimfónia-koncepciót azonban nemcsak tematikai, hanem eszmei rokonság is összefűzi. Az előbbiről írja Ramann, hogy az, a Marseillaise, a huszita ének és a Luther-korál feldolgozásával *„a népek jövőbeni testvérréválásá"*-nak[17] gondolatát juttatta volna kifejezésre. A megfogalmazás félreérthetetlenné teszi, hogy Liszt szeme előtt ezúttal is beethoveni minta lebegett, de ez már nem a Wellington győzelmére komponált alkalmi kompozíció, hanem a *9. szimfónia* volt. Míg az 1840-es évek első felében Liszt szimfóniaterve még legfeljebb csak eszmei síkon kapcsolódhatott a *9. szimfónia*hoz, addig az 1848–53 közötti, szintén három tematikus anyagra alapozott 3. szimfóniaterv esetében a kapcsolat a zenei megoldás egyes részleteiben is felismerhető, mindenekelőtt a kórusos finálé alkalmazásában és e tétel felépítésében.

A 2. zsoltár szövegén alapuló kórustétel formáját részben a zsoltárszöveg, részben a beethoveni finálé-minta határozta meg. A zsoltár első részét (1–5. vers), amely az Úr és az igazak elleni harci készülődésről szól,[18] kromatikus menetek és az 1830 óta állandó Marseillaise-motívum minore változata vezeti be (3. kotta). Liszt a *9. szimfónia* finálé-dramaturgiáját követi, amikor zárótételét a megpróbáltatásokra emlékeztető Marseillaise-tematika felidézésével indítja és akkor is, amikor – mintegy a *„Nicht diese Töne"* gesztusával – elutasítja és elválasztja ezt az első (d-moll) részt az (F-dúr) folytatástól. A zsoltár második része (6–12. vers) Isten felkentjének, az újszövetségi értelmezés szerint[19] Krisztusnak a diadalát jövendöli.[20] Lisztnél a közösség liturgikus éneket, egy korált énekel, amit – az Örömóda mintájára – először a zenekar, majd a közösség képviseletében a tenor szólista szólaltat meg (4. kotta). A párhuzamok a tételhatáron túl is folytatódnak: ahogy Beethoven a *9. szimfónia* 2. tételében (419. skk. ütemek) az öröm-dallamot, úgy előlegzi meg Liszt a korált a „Tristis est anima mea" tételben. Ebben nem a finálé koráldallama hangzik fel, hanem egy olyan dallam, amelynek első hangjai Liszt saját zenei névjegyét, a crux-motívumot rajzolják körül (5. kotta).

Azt a szemléletváltást, ami a 2. után egy 3. szimfónia-koncepció megszületéséhez vezetett, és ami a forradalmak megítélése terén Lisztben kb. 1840–50 között végbement, a zárótételek módosításai jelzik a legegyértelműbben. A szabadság, a haladás eszméjéhez Liszt egész életében hű maradt, de idővel eltávolodott a fennálló rend radikális megváltoztatásának gondolatától. Az 1848-as forradalmak bukása indíthatta arra, hogy a forradalom eszméjét dicsőítő „Marseillaise" (2. koncepció), majd a „Hungaria" (3/A koncepció) helyett mintegy az isteni gondviselésre bízza a

17 *„zukünftige Verbrüderung der Völker zu einem Volk in einem Glauben, einem Dogma, einem Kultus"* Ramann: i. m. Bd.1. 146.

18 *„Quare fremuerunt gentes (...)" – „Miért dühösködnek a pogányok, és gondolnak hiábavalóságot a népek? A föld királyai felkerekednek és a fejedelmek együtt tanácskoznak az Úr ellen és az ő felkentje ellen. (...)"* Károli Gáspár fordítása.

19 ApCsel 13,33; Zsid 1,5; 5,5.

20 *„Ego autem constitutus sum rex ab eo super Sion (...)" – „Én kentem ám fel az én királyomat a Sionon, az én szent hegyemen! Törvényül hirdetem: Az Úr mondá nékem: Én fiam vagy te; én ma nemzettelek téged. (...)"* Károli Gáspár fordítása.

társadalmi igazságtalanságok orvoslását, és a keresztény engedelmesség szellemét felmagasztaló 2. zsoltárral (3/B) zárja művét.

A *„népek testvérré válásának"* eszméje, amit Liszt a háromféle tematikus anyag összeforrasztásával próbált kifejezni, zeneileg nem realizálódhatott. Bár az egységes nagyforma megteremtését szolgálta a zárt hangnemi keret (f-moll – F-dúr), valamint az egyes tételek közötti tematikus kapcsok, mindez kevésnek bizonyult a tematikus anyagok túlságosan heterogén természete mellett. A nagyforma éppen a tematikus egységek határai mentén esik szét, ami a legfőbb oka kellett, hogy legyen annak, hogy Liszt 1853 végén feladta a szimfónia megírásának tervét.[21]

Ugyanakkor azonban éppen a három különféle tematikus anyag összefűzésének ötlete az, ami előremutat, és túléli a *Forradalmi szimfóniát*. A 2. szimfónia-koncepciót értelmezve Ramann ezekben a három nagy európai népcsoport jellemzését látja, azaz a Hussitenliedet *„a szláv hősiesség" („slavische Heldenmuth")*, a Luther-korált *„a germán meggyőzőerő" („germanische überzeugungskraft")* és a Marseillaise-t *„a latin szabadságvágy" („romanische Freiheitsdrang")* kifejezőiként[22] értelmezi. Ez azt is jelenti, hogy a *Forradalmi szimfóniát* körülbelül 1840–1853 között értelmezhetjük egyfajta *Sinfonie in drei Charakterbildern*ként. Azonban míg az 1854-ben megkomponált másik *Sinfonie in drei Charakterbildern*ben, azaz a *Faust-szimfónia*ban a három karakterkép között mindenekelőtt a Faust–Mephisto-pendant-nak köszönhetően, szoros a kohézió, addig a *Forradalmi szimfónia* heterogén tematikus anyagai nem tudnak szoros összefüggésbe kerülni egymással.

Érthetetlennek tűnhet, hogy miközben Lisztnek az 1840-es évek második felében sikerült kidolgoznia a bécsi klasszika szimfonikus örökségét átvenni és folytatni, esztétikai rangját elérni képes műfajt, a szimfonikus költeményt, még éveken át dolgozott egy olyan szimfónián, amelynek hiányosságaival nagyon is tisztában lehetett. Az önironikusan *„July–Februar Monstrum"*-nak[23] aposztrofált és titokban tartott mű a fogalmazványok szerint szinte mindazokat a hibákat magán viselte, amelyeket Liszt a szimfonikus költemény megalkotásával el tudott kerülni. Az, hogy a

21 Az, hogy Liszt a nagyforma érdekében lemond több, különböző eredetű tematikus anyag alkalmazásáról, az 1850 körüli feldolgozások általános tendenciája. Példa erre többek között a *Haláltánc*, amely eredetileg magában foglalta az úgynevezett „De profundis en faux bourdon"-citátumot is, a már említett *De profundis – Psaume instrumental* kölcsönanyagát.

22 Ramann: i. m. Bd.1 146–147.

23 Másoló–hangszerelő famulusától, Joachim Rafftól kéri 1850. október 26-án: *„Vergessen Sie auch nicht die Correcturen in der Berg Symphonie so wie die Skizzirung der Instrumentation meines anonymen July–Februar Monstrum – (Ich ersuche Sie nochmals dieses Unding niemand mitzutheilen.)"* [„Ne felejtse el a Hegyi-szimfónia korrektúráit sem és a névtelen július–februári szörnyem hangszerelésének a felvázolását sem – (Még egyszer kérem, hogy erről a képtelenségről senkinek se szóljon.)"] „Franz Liszt und Joachim Raff. Im Spiegel ihrer Briefe." Mitgeteilt v. H. Raff. *Die Musik* 1,1. 501. Lisztnek, a weimari udvari karmesternek valóban kellemetlenséget okozhatott volna, ha 1848-at követően kitudódik a *Forradalmi szimfónia* komponálása. Azonban az 1870–80-as években már nyugodtan beszélhetett volna Ramann-nak erről a szimfónia-koncepcióról, ha nincs egyéb oka a szimfónia-kísérlet eltitkolására. Ezért tűnik valószínűbbnek, hogy mint például a *De profundis – Psaume instrumental* esetében is, szakmai okokból hallgatott róla.

szimfónia tételei közül mindössze az első tétel maradhatott fenn az *Héroïde funèbre-ben,*[24] bizonyítja, hogy Liszt nemcsak a nagyformával volt elégedetlen, hanem az egyes tételekkel is. De míg a szimfonikus költemény kifejlesztéséhez kiindulópontként szolgáló nyitányhoz tisztán zeneszerzéstechnikai érdeklődés vezette, addig a szimfóniához, legalábbis 1854-ig, egészen más igényből vonzódott; mindenekelőtt a műfaj éthosza vonzotta. A *Forradalmi szimfónia* megkomponálásának több mint 20 éven át tartó vágya ugyanabból a forrásból fakadt, amely az ifjú Lisztet 1834-ben „A jövő egyházzenéjéről" és 1835-ben „A művészek helyzetéről"[25] című tanulmányok megírására, művészi ars poeticája megfogalmazására ihlette. Liszt eszménye a társadalom iránt felelősségérzettel rendelkező művész, illetve az ember erkölcsi felemelkedését szolgáló és Istent dicsőítő „humanitárius zene"[26] volt. A *Forradalmi szimfónia* ennek az ideálnak a jegyében fogant, kezdettől fogva a legszélesebb körű hallgatóságot megszólító, ünnepi szimfóniának készült, amelynek mintája műfajilag a 18. századi óda-szimfónia[27] és e műfaj beteljesítője, a *9. szimfónia* volt. A *Forradalmi szimfónia* interpretációit olvasván, kitűnik, hogy a kompozíciós megoldásról, különösen az 1–2. koncepció esetében, Lisztnek csak hozzávetőleges elképzelése volt. Egyetlen momentumot hangsúlyozott következetesen, a szimfónia hitvallás-jellegét.[28] Az, hogy Liszt élete végén is az ötletnél alig több 1830-as szimfóniakísérletben jelölte meg zeneszerzői életműve kezdetét, továbbá, hogy az 1840-es évek elején a szimfónia megfelelő tematikus kiindulópontjának találta a nemzeti dalt (Marseillaise, Hussitenlied) és a vallásos éneket (Ein' feste Burg), csak éppen annak tudatában válik érthetővé, hogy számára a szimfónia jelentette a közösségformáló zenét, a humanitárius zene legmagasabb rendű műfaját.

Ami Berlioz szimfóniáit illeti, azaz a szimfonikus költemények mellett a liszti programszimfónia *(Faust, Dante)* legfontosabb ösztönzőit, kétségtelen, hogy Liszt már az 1830-as években felismerte erényeiket. Mivel azonban Berlioz egészen más módon

---

24 Valójában nem tudni, hogy pontosan milyen eredetű zenei anyagokat használt fel Liszt a szimfonikus költeményhez s hogy a Marseillaise-motívum, amelyre a mű előszavában olvasható 1830-as utalás egyedül vonatkozhat, része volt-e már a szimfónia 1. tételének is, vagy csak utóbb a 2. tételből került az *Héroïde funèbre*-be. Egy további elem, a „harangozás" (először a 94. ütemtől) eredetileg bizonyára másik tervhez, valószínűleg lengyel sujet-hez tartozott, előzménye ugyanis a Ce qu'on entend-vázlatkönyv (D–WRgs 60 / N1, 12.) *„Micki*[ewicz?]" feliratú vázlata. Talán a *„Marche du Micki*[ewicz]" című kompozíciós tervről van szó, amelynek a címe a D–WRgs 60 / B20 jelzetű kézirat 110. lapján olvasható.

25 Az 1834-es írás csak Lina Ramann német fordításában kapott címet: „Über zukünftige Kirchenmusik". A „De la situation des artistes et de leur condition dans la société" című többrészes tanulmánnyal egy cím alatt adta közre Rémy Stricker. In: Franz Liszt: *Artiste et société*. Mayenne: Flammarion 1995, 16–56.

26 *„...la musique doit s'enquérir du PEUPLE et de DIEU; aller de l'un à l'autre; améliorer, moraliser, consoler l'homme, bénir et glorifier Dieu. Or, pour cela faire, la création d'une* musique nouvelle *est imminente, essentiellement religieuse, forte et agissante, cette musique qu'à défaut d'autre nous appellerons* humanitaire, *résuméra dans les colossales proportions le THÉÂTRE ET L'ÉGLISE."* R. Stricker: i. m. 45–46.

27 C. Dahlhaus: „E.T.A. Hoffmanns Beethoven-Kritik und die Ästhetik des Erhabenen" In: *Klassische und romantische Musikästhetik*. I. m. 98–111.

28 Ez vonatkozik a közreműködésével készült összes életrajzra, kezdve Joseph d'Ortigue 1835-ös tanulmányától („Études biographiques I. Frantz Listz [sic]" *Gazette musicale de Paris*, 2/24, 1835. jún. 14. 202.) Ramann monográfiájáig.

közeledett a szimfónia műfajához, mint Liszt, művei akkor nem szolgálhattak neki mintául. 1853 végén az emberi illetve szakmai motivációk küzdelméből az utóbbiak kerekedtek felül, ekkor adta fel végleg, sikeres megoldás híján, az óda-szimfónia ideálját s ekkor vált lehetségessé a programszimfónia megszületése. A *Faust-szimfónia* 1854 augusztusában elkezdett s októberben befejezett[29] első verziója jól érzékelteti, mennyire igyekezett eltávolodni az addigi műfajeszménytől: ez a verzió még nem a zárókórussal, hanem a Mephisto-tétellel zárt. A *Forradalmi szimfónia* feladásával függ össze a szimfonikus költemények kilenc tagú sorozatának a terve is, amely legkésőbb 1854. februárjára[30] megszületett: a *Forradalmi szimfónia* egyetlen közvetlen leszármazottja, az *Héroïde funèbre,* azaz a 8. szimfonikus költemény után létrejött a sorozat záródarabja a *Hungaria* is. Lisztnek a *Magyar Nemzeti Szimfónia,* illetve a *Forradalmi szimfónia* meddő kísérlete után ebben a szimfonikus műben sikerült valóra váltania a 19. század legfőbb magyar zenei törekvését, azaz a verbunkos alapú nemzeti zene és a nyugat-európai műzene egyesítését. A tervezett óda-szimfónia ars poetica-üzenetét Liszt végül az 1855-57 körül keletkezett, Schiller-költemények ihlette kompozíciókra, mindenekelőtt az *Ideálok*[31] című szimfonikus költeményre bízta (1857). Ezzel lezárult a *Forradalmi szimfónia* története és Liszt alkotói pályájának Weimar előtti előkészítő szakasza.

29 Az autográf (HBn Ms. Mus. 260) keltezése: *„August angefangen. / 19 October Instrum*[entation]: *fertig."* Eckhardt Mária: *Liszt's Music Manuscripts in the National Széchényi Library.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 1986, 86.

30 Az *Héroïde funèbre* legkésőbb 1854. február 27-én már nem volt a szimfónia része. Ekkor tájékoztatja Liszt Richard Pohlt arról, hogy összesen 9 szimfonikus költeményt készül rövidesen publikálni (kiadatlan levél a washingtoni The Library of Congress Rosenthal-Gyűjteményében). Ez csak úgy értelmezhető, hogy a 8–9. mű az *Héroïde funèbre,* illetve a *Hungaria* volt.

31 A *Künstlerfestzug* és a *Die Ideale* motivikus anyagával is utal a *9. szimfóniá*ra, tudniillik a 2., scherzo tételre. V. ö. Christian Berger: „Die Musik der Zukunft." *Liszt und die Weimarer Klassik.* (Hrsg. Detlef Altenburg. Laaber: Laaber Verlag, 1997) A kötet további tanulmányokat közöl a weimari Liszt ars poétikájával és a Schiller-kompozíciókkal kapcsolatban.

Richard Kramer

A SÜNDISZNÓ: BEFEJEZETT ÉS BEFEJEZETLEN TÖREDÉKEK[1]

Friedrich Schlegellel[2] kezdeném, akinek a költészetét mélységesen csodálta Schubert, még akkor is, ha az olyan rémítő esztétikai rejtvények elé állította őt, amelyekkel zenéje nem mindig tudott megbirkózni. Szeretnék hát ezúttal néhány szót szólni Schlegel költészetről és művészetről valló írásairól. Ezek leghíresebbjeit, találóan, a ma *Athenäum Fragmente*[3] címen ismert gyűjtemény tartalmazza, s közülük több is a maga aforisztikus tömörségével azokat a témákat boncolgatja, amelyekkel jómagam is foglalkozni kívánok e helyütt. Az alábbi idézetek magukért beszélnek:

Viele Werke der Alten sind Fragmente geworden. Viele Werke der Neuern sind es gleich bei der Entstehung. (A régiek számos műve töredékké vált. A modernek számos műve már születésekor az.)

Ein Fragment muss gleich einem kleinen Kunstwerke von der umgehende Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet sein wie ein Igel. (A töredék legyen akár egy kis műalkotás: elhatárolódva a környező világtól, önmagában teljes, mint egy sündisznó.)

Andre Dichtarten sind fertig, und können nun vollständig zergliedert werden. Die romantische Dichtart ist noch im Werden, ja das ist ihr eigentliches Wesen, dass sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann. (Más költészeti módok már készen állnak, és teljességgel taglalhatók. A romantikus költészet még levés közben, alakulófélben

1 A tanulmány angol nyelvű eredetije © 1997 by *The Regents of the University of California*. Reprinted from *19th Century Music* Vol. 21 No. 2 Issue: Fall 1997 pp. 134-148, by permission.

2 Friedrich Schlegel (1772. március 12. Hannover–1829. január 12. Drezda), német költő, esztéta kultúrfilozófus, irodalomtudós, a korai német romantika vezető teoretikusa.

3 „Fragmente" címen jelent meg az *Athenäum: Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel* című folyóiratban. I. kötet, 2. rész; Berlin, 1798. Kritikai kiadás: *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*. Szerk. Ernst Behler Jean-Jacques Arstett-tel és Hans Eichnerrel együttműködésben. II. kötet, *Charakteristiken und Kritiken* I (1796–1801), szerk. Hans Eichner. München, Zürich: 1967, 165–255. – A többi művet lásd (angol fordításban): Friedrich Schlegel: *Dialogue on Poetry and Literary Aphorisms*. Szerk. és ford. Ernst Behler és Roman Struc. University Park: 1968; és *Friedrich Schlegel*, Lucinde *and the Fragments*. Ford. Peter Firchow. Minneapolis: 1971.

van; ez sajátos lényege éppen: hogy örökké csak alakulhat, kész és befejezett soha nem lehet.)[4]

Ezen tanulmány címe az első schlegeli aforizmában rejlő paradoxont kívánja kibontani: a nyilvánvaló ellentmondást a véletlenszerű, illetve a romantikus művészetben immanens minőségeként jegyzett töredék között. „Nyilvánvaló" ellentmondásról beszélek, hiszen itt két különböző állapotról van szó, amelyeknek ismeretelméleti szempontból csak távolról van közük egymáshoz. A befejezetlenül hagyott mű lényegét tekintve erőteljesen sugallhat valamiféle klasszikus típusú „véget". Mert bár a romantikus töredék a hagyományos értelemben vett „befejezett mű" valamennyi tulajdonságával bírhat, jelentése maga mégis előhívja a klasszikus mű „befejezetlensége" mögött lappangó erőteljes közléseket – teremt ugyanis egy metaforát, amely a klasszikus mű jelentésének nem része, de amely úgyszólván rárakódik e mű valódi jelentésére vonatkozó feltevéseinkre, amikor az idealizált töredékesség miatt lehetetlennek látszik megtudnunk, hogy pontosan mi is az a jelentés.

Az elkövetkezendőkben arra szeretnék rámutatni, hogy legalább egy Schubert-mű – a befejezetlensége ellenére is jelentős C-dúr (az úgynevezett Reliquie, D. 840) szonáta[5] – töredékes állapota voltaképpen erre, a talán konceptuális töredéknek nevezhető romantikus fogalomra vezethető vissza. Noha közhelyszámba megy Schubert befejezetlen műveinek egyfajta kánonjáról beszélni, azt kell hinnem, hogy Schlegel a „befejezetlen" jelzőt Schubert összes feltárásra méltó művét megalapozó feltételnek tekinti – amolyan feltétlen jelzőt lát benne, mely Schubert zenéjének azt a minőségét hivatott tükrözni, amely nélkül művei nem formálhatnának jogot a romantikus létre.

I.

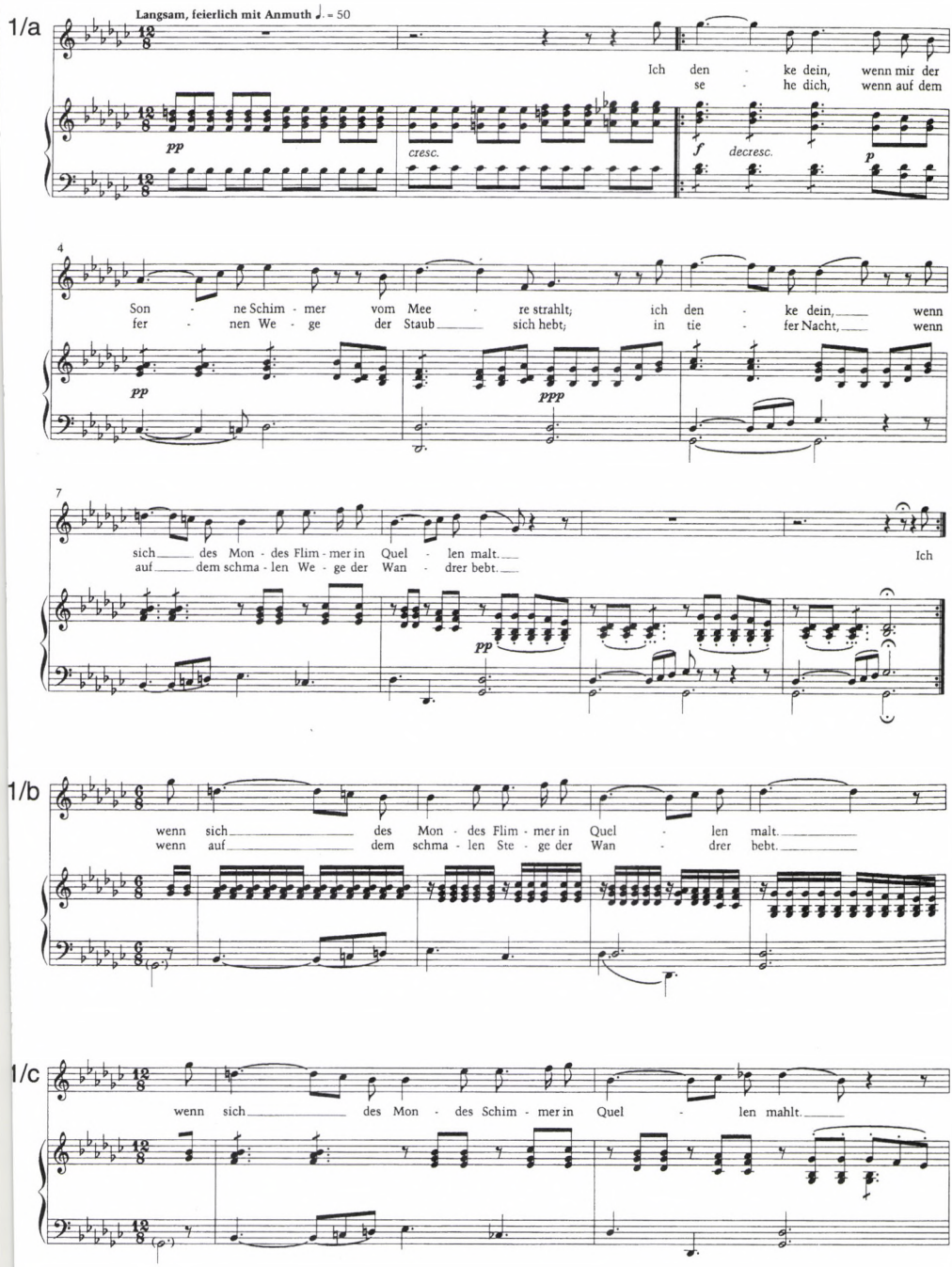
Meglehetősen gyakran tapasztaljuk, hogy a befejezetlenségnek ez a romantikus értelemben vett aspektusa hadilábon áll a klasszikus előírások melletti korábbi elkötelezettséggel. A Goethe versére komponált *Nähe des Geliebten* (D. 162) három verziója ezekből az ambivalenciákból közvetít valamit *(1. kotta a 207. oldalon).*

A világszerte csodált dalt túlságosan is sokat elemezték ahhoz, hogy hosszasan kellene ecsetelni szépségét vagy akár a Schubert fejlődésében játszott jelentős szerepét.[6] Ugyanakkor folyamatosan emlékeztetni kell magunkat arra, hogy a dalt 1815 februárjában komponálta a szerző, Mandyczewski kronologikus kiadásának egyszerű számtanja szerint 129 dallal az *Erlkönig* előtt. Február 27-én született a mű, mégpedig kétségtelenül egy napon két verzióban. A harmadik változatot, amely 1816-

4 *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*: i. m. II., 169.,197.,183. A második és a harmadik idézet magyarul: A. W. Schlegel és F. Schlegel: *Válogatott esztétikai írások, Athenaum töredékek.* Fordította: Tandori Dezső. Budapest: Gondolat, 1980.

5 Az angolszász nyelvterületen a szonáta(töredék) általánosan használt neve: *Reliquie.*

6 Ezekkel a témákkal behatóan foglalkozik Walter Frisch: „Schubert's *Nähe des Geliebtes* D.162: Transformation of the *Volkston."* In: Schubert: *Critical and Analytical Studies.* szerk. Walter Frisch. Lincoln, Neb.: 1986, 175–199. A dal más aspektusaira vonatkozóan lásd Richard Kramer: *Distant Cycles: Schubert and the Conceiving of Song.* Chicago: 1994, 13–16.



1. kotta: Nähe des Geliebten

a) Végső változat, Cappi és Diabelli, 1821.

b) Első változat egy 1815. február 27. keltezésű kéziratból

c) Második változat egy másik 1815. február 27-i kéziratból

ban készült a *Liederheft*be, és Spaun küldte el Goethének, op. 5 no. 2 számon adta ki Cappi és Diabelli 1821-ben.[7]

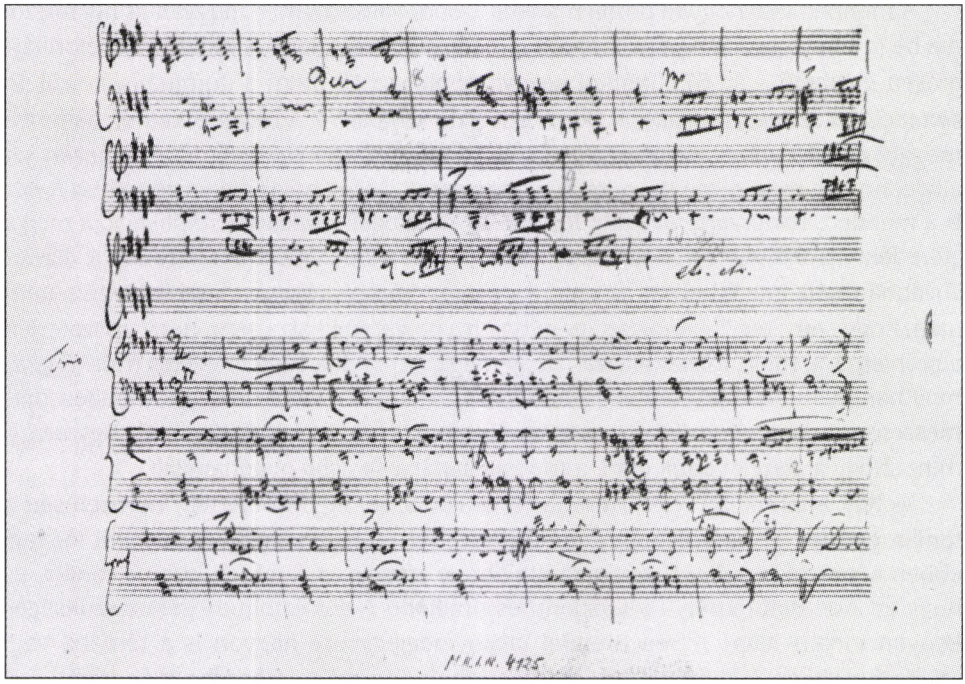
Ami zavaró a dalban, az az énekszólam utolsó hangja. Hogy ez Schubertet is zavarta, azt világosan mutatja, hogy a három kéziratban háromféle a záróhang. Nyilvánvalóan a legkorábbi változatban szereplő a legbátrabb, a legmerészebb: az énekes *desz*en, a hangnem kvintjén fejezi be – vagyis éppen hogy nem fejezi be. Ezután két nagyszabású frázis következik. Az első középfekvésből szárnyal fel, és határozottan zárlat érzetét kelti. A második azonnal feltárja az első felhasználatlan hangközeit, és kiaknázza azoknak a kezdő ütemeknek előrevetítő célzásait, amelyekkel a zongora bevezeti a dalt. Az énekes szólama azonban „befejezetlen" marad.

Amikor ugyanazon a napon, valamivel később, Schubert másodszor is megkomponálta a dalt, rögzítette a metrumot, és újra átgondolta a nyitó ütemek metrikáját: az impozánsabb 12/8 itt jól illik a frázisok ritmusának kiterjedéséhez, és értelmezi magának a hangnemnek, az egzotikus Gesz-dúrnak távoliságát is. Az énekes itt *b*-n fejezi be szólamát, ami megint csak nyugtalanító: a *b* – szemben a *desz*-szel – bizonyos tekintetben zavarja a tonikát, és előkészíti az alaphelyzetű akkord visszatérését, amivel a dal kezdődik, és amihez mindhárom későbbi strófa visszatér. A második változat, azt mondhatjuk, elmozdul a naivtól a szentimentális felé. A *desz* tökéletesen ártatlan. A *b* bonyolult, sőt egy kicsit még neurotikus is. Az énekhang mindkét esetben hozzáad még egy árnyalatot Goethe *O, wärst du dá*jának óhajtó módjához, a fájdalmas és kínzó utolsó sorhoz, amely nem engedi, hogy a vers véget érjen.

A közreadott verzióban ezek a nyitó ütemek nem ismétlődnek. Az énekszólam lezárja második frázisát. A dal *„vollendet"*. Schubert befejezte. Nyilvánvalóan nem szándékunk e helyt egy steril vitába bonyolódni azt eldöntendő, vajon esztétikai szempontból van-e jogunk arra, hogy a kiadott változat helyett bármelyik február 27-i verziót adjuk elő, sőt amellett sem szeretnék – s nem is hiszem, hogy *lehetne* – érvelni, hogy a kettő bármelyike „jobb", mint a harmadik. Mindössze annyit akarok mondani, hogy a korábbi verzióknak is megvannak a maga értékei számunkra, ha a dalról elmélkedünk, és főleg ha a „befejezettség" fogalmáról gondolkodunk. A schlegeli felfogás, a romantikus *„Dichtart"* mint olyan költészet, amely természeténél fogva tagadja a befejezettségnek már a gondolatát is, itt feltűnően aktuális. Ez pedig egy esztétikai talány elé állít bennünket: mert miközben a műről magáról beszélhetünk úgy, mint törekvésről valamiféle hegeli értelemben vett *„werden"*-re – örökös valamivé válásra –, azt fel kell ismernünk, hogy itt egy, a mű határain és stílusának funkcióján belüli metaforikus folyamatról van szó. A romantikus művészek ugyanis befejezik műveiket, befejezik még azokat is, amelyek lényegük szerint éppen azt sugallják, hogy nem egészen történt így.

II.

Schubert egyik, egyértelműen be *nem* fejezett művét, az 1825-ös, „relikviává vált" C-dúr szonátát a közelmúltban egy olyan kiadással tisztelték meg, amelyikben a fennmaradt autográfok facsimiléje mellett egy sor olyan tanulmányt is közöltek, amelyek e kimeríthetetlen téma aspektusait kutatják.[8]



1. kép: C-dúr szonáta (D. 840), III. tétel; egy oldal az autográfból
A bécsi Stadtbibliothek gyűjteményéből

A két befejezetlen tétel, a menüett (a trió azonban nem) és a finálé. úgy tűnik, hogy ezek eltérő okokból maradtak befejezetlenek. Bizonyos szempontból a finálé látszik kevésbé érdekesnek. Amikor Paul Badura-Skoda azt állítja, hogy *„a befejezetlen utolsó tétel nem tud fölülemelkedni néhány gyorsan kifulladó és hatástalan sallangon, és minden bizonnyal ezért maradt félbe"*, alighanem túl messzire megy.[9] Az azonban nem kérdéses, hogy Schubertnek az ezekből az évekből származó legfontosabb hangszeres műveiben a finálé mindig probléma – vagy legalábbis valamennyire problematikusnak érzékelhető. A szonáta előadásában szokásos feszültségek feloldódnak a strofikus dalutánzatok gyakran a finálét is elborító terjengősségében. Példánkban a zene megszakad a 272. ütemnél, és a befejezés sehol nem látszik: Badura-Skoda kiegészítése a Henle *Urtext* számára 556 ütemig szalad.[10]

7 A közlés adatairól és a három kézirat fellelhetőségéről lásd Otto Erich Deutsch: *Franz Schubert: Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge.* Kassel: 1978, 116–117. A Goethe számára írt *Reinschrift* facsimile kiadása, együtt Peter Hauschild *Beihefte zur Faksimile-Ausgabe* című munkájával megjelent: *Franz Schubert: Sechzehn Goethe-Lieder.* Lipcse: 1978.

8 Franz Schubert: *„Reliquie": Sonata in C für Klavier D. 840. Faksimile-Ausgabe nach den Autographen in Cambridge, Paris und Wien.* Szerk.: Hans-Joachim Hinrichsen. Tutzing: 1992.

9 Paul Badura-Skoda: „Possibilities and Limitations of Stylistic Criticism in the Dating of Schubert's »Great« C Major Symphony." In: (szerk.:) Eva Badura-Skoda és Peter Branscombe: *Schubert Studies: Problems of Style and Chronology.* Cambridge: 1982, 203.

10 Franz Schubert: *Klaviersonaten. III. Frühe und unvollendete Sonaten.* Szerk.: Paul Badura-Skoda. München: [1979] 219–225.

A menüett máshogyan problematikus. Gondolják csak meg, hogyan és hol fejeződik be *(a kézirat facsimiléje az 1. képen látható, a 209. oldalon).* A visszatérés retorikája erősen érezhető – az 57. ütemtől kezdve pontosan 18 ütem a dominánson szól *(2. kottapélda a szemközti oldalon).* De minek a dominánsán? A repríz érzetnek akkora a meggyőző ereje, hogy Elizabeth McKay egyik elemző tanulmányában egyenesen azt állítja, hogy a nyitó téma itt „a tonikán" tér vissza.[11] Még ha az elején zömében A-dúr is a menüett, hangneme Asz-dúr. Így McKay megfogalmazásának implikációja még a „töredék" ismeretelmélete szempontjából is provokatív. Miért befejezetlen a darab? Továbbá miért írta Schubert az után a néhány, ímmel-ámmal odavetett repríz-ütem után, hogy „etc., etc." – és aztán, nem hagyva helyet még arra sem, hogy visszatérjen a problémára, miért folytatta azzal, hogy megkomponálta ezt a tökéletes triót? A gisz-moll hangnemű trió jelentős, *disz*-ben komponált része valószínűleg a menüett (természetesen meg nem komponált) záróütemeit hivatott visszhangozni, ugyanúgy, mint ahogy a *diszek* vetítik előre a trió zárásánál a *da capo* nyitóhangjait.

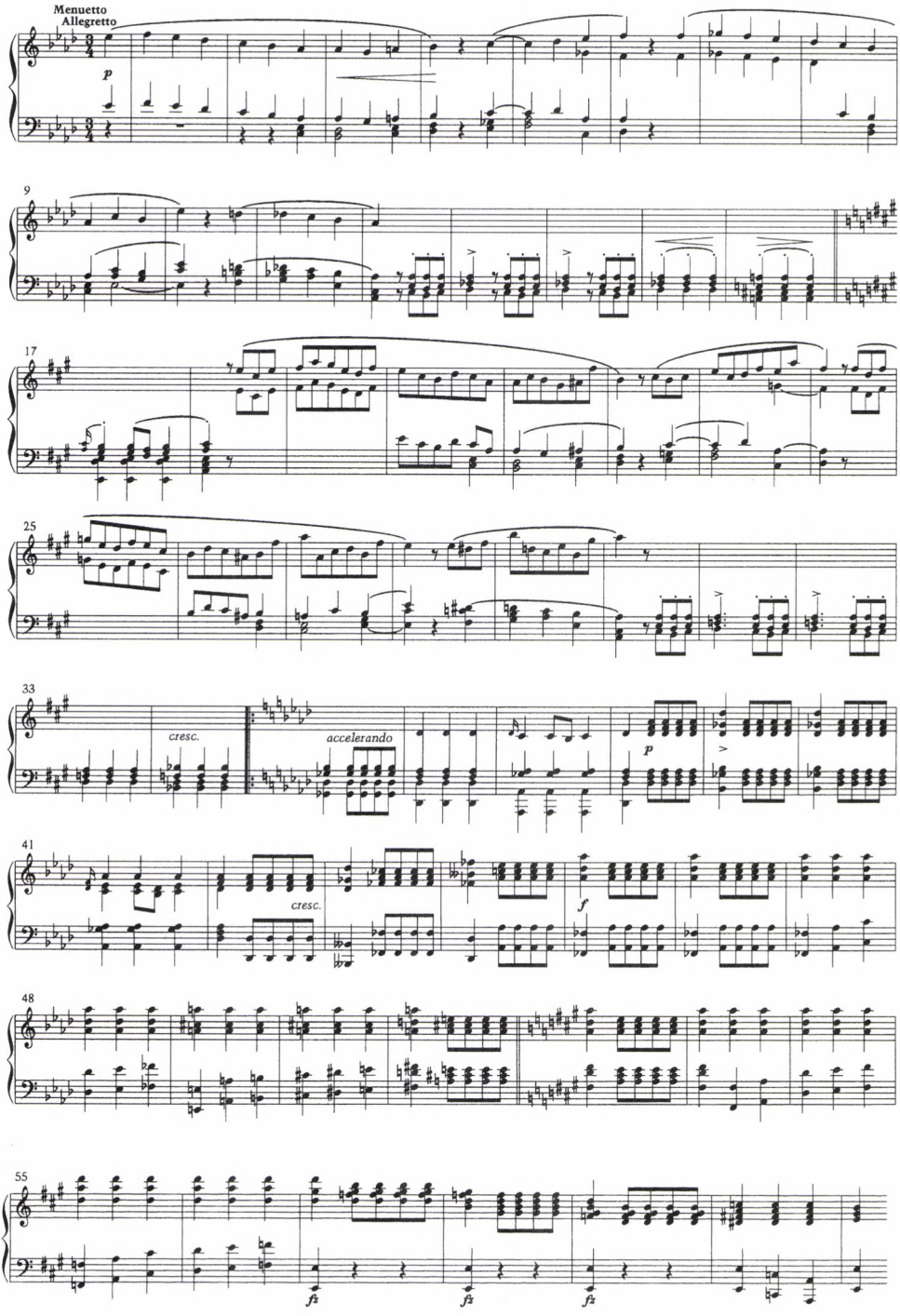
McKay ártalmatlan félreértése ugyanakkor felvet egy problémát, nevezetesen a tonika problematikáját Schubert zenéjében. Nem lehet-e, hogy van valami lényegi ebben a zenében, valami, ami arra utal, hogy *tényleg* az A-dúr az igazibb tonika, és hogy az *Asz* csak háttér – a központi és uralkodó A-dúr értelmezéséhez szükséges konvencionális alap? Alfred Brendel találó megjegyzése nagyon is a témába vág: *„Nagy formáiban Schubert olyan, akár egy vándor. Szeret a szakadék szélén járni. ... A vándorlás pedig maga a romantikus állapot."*[12]

Nem kétséges, hogy ezen a ponton veszélyesen messzire, majdhogynem a meredély szélére kísérjük Schubertet – talán azon is túl, ha ez az, amit a mű töredékes állapota jelent. Nincs egyetlen más menüett vagy scherzo – sőt, valójában egyetlen más szonátatétel sem –, amelyben a repríz a nápolyi hangnemben indulna. Ugyanilyen radikális talán az első két ütem után határozottan uralkodóvá váló F-dúrral szembeállított *E-dúr scherzo* tonalitása, amelyet Schubert a befejezetlenül hagyott f-moll szonáta (D. 625) második tételének szánt.

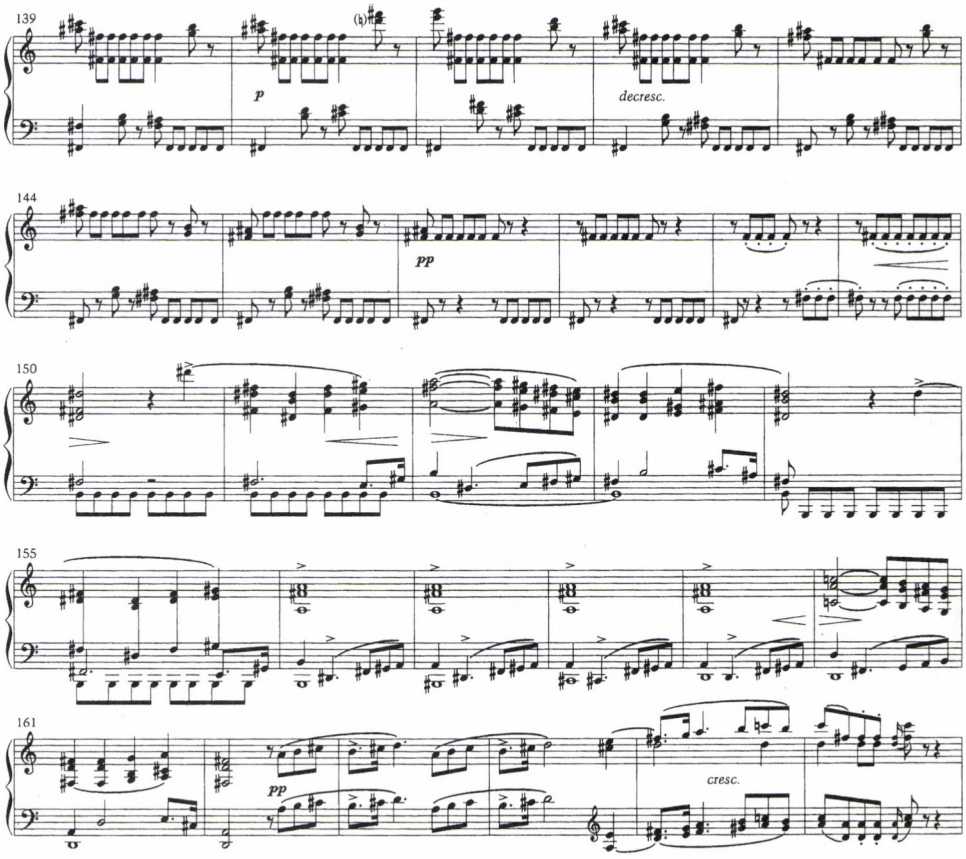
Ha létezik még olyan tétel, amely a repríz konvencióira hasonlóan lélegzetelállító kihívással felel, az éppen a C-dúr szonáta első tétele. *(Az átmenet a 3. kottán látható a 212. oldalon.)* A zene végül természetesen visszatalál C-dúrba. És bár – mint azt sokan teszik – lehet morfondírozni azon, hogy melyik az a pillanat, amikor a „visszatérés" bekövetkezik, ez a morfondírozás épp olyan lenne, mintha egy rosszul feltett kérdésen gondolkodnánk el. Ehelyett az ember szívesebben csodálja a C-dúrhoz való sokat mondó visszalopózást a hátsó ajtón át, és a H-dúr megerősítését, a dominánsfisz 24 nagy ütemére válaszoló, a romantikus hatodik hangot megszólaltató tündöklő *diszével*. A feloldás nagy gesztusai, áthelyezve ebbe az egzotikus hangnembe, emelkedettséggé színesednek. A nyitótéma valami látomásfélébe, egy koherens frázisba csap át (egyesítve azt, ami a tétel elején egy még ki nem rakott kirakós

11 Elizabeth Norman McKay: „Schuberts Klaviersonaten von 1815 bis 1825 – dem Jahr der »Reliquie«, *Faksimile Ausgabe:* i. m. 60–61.

12 Alfred Brendel: *Music Sounded Out: Essays, Lectures, Interviews, Afterthoughts.* London: 1990, 86.



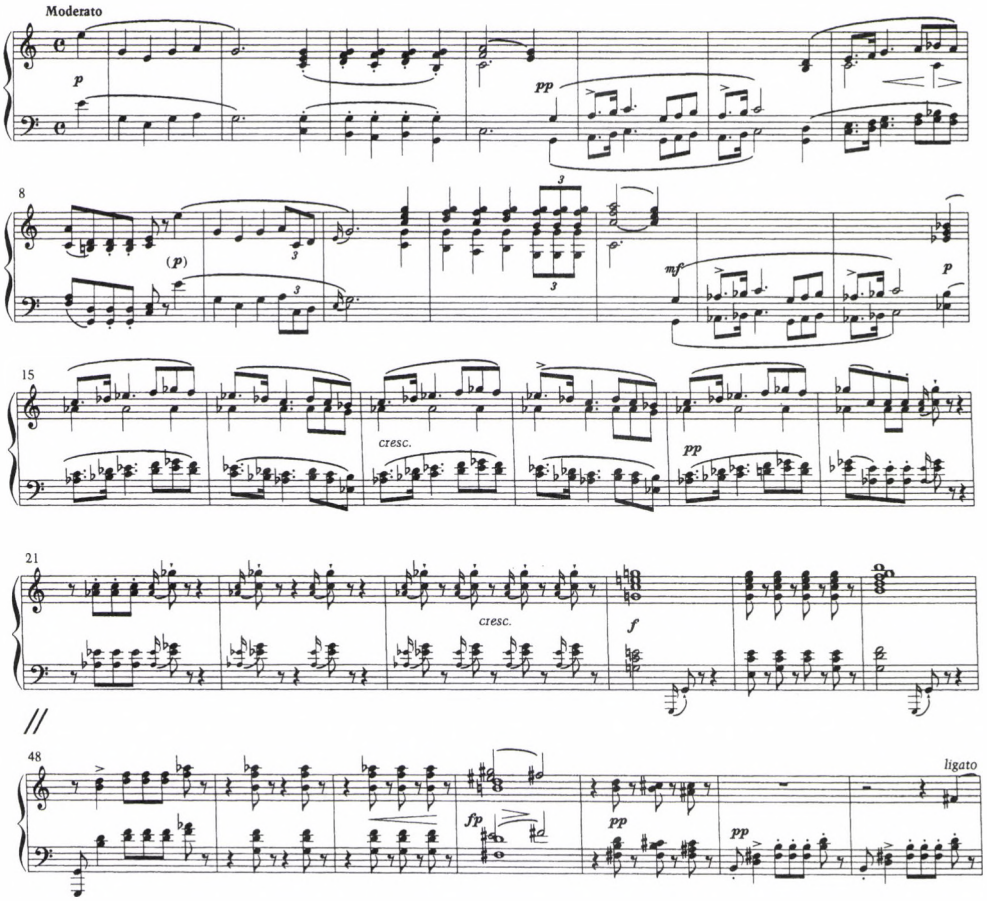
2. kotta: C-dúr szonáta (D. 840), III. tétel



3. kotta: C-dúr szonáta (D. 840), I. tétel

játék négy különálló darabkájának, négy, szerzőjét kereső frázisnak látszik), amely most egy új, a Schubert költői által mindig megidézett néma *„innere Stimmé"*-t hallhatóvá tévő belső hanggal gazdagodik. Ami ezután következik, az ennek az egyetlen pillanatnak a feloldása.

A „domináns *fisz* 24 nagy ütemének" határozottan h-moll a hangneme, és így a feloldás H-*dúrba* valami rejtett költői üzenet – megint csak itt a metafora – szolgálatába állított moduláció egy újabb példája. Továbbá, nagyon hasonlóan ahhoz, ahogyan H-dúrban szól majd, a téma A-dúrban indul a kidolgozás kezdetén. A facsimilék mellett megjelent elemző tanulmányok egy másikában Andreas Krause két, itt egymáshoz szorosan illeszkedő „kvinttengelyről" beszél. Az egyik az expozíció elején bevezetett h-mollból indul, és átnyúlva azon, amit ő Fisz-dúrnak nevez (ez az a 24 ütem, amit dominánsnak hallunk), H-dúrra érkezik; ez az, amit Krause *Scheinreprise*-nek (ál-visszatérés) hív. A másik tengely a kidolgozás elejének A-dúrja és a között a D-dúr között feszül, amelyik – ahogy írja – az utolsó állomás „a teljes és jellemző tematikus alak első visszatérése" előtt, szubdominánsban a 169–176. ütemekben.[13] Ha ezeknek a tonális környezetbe ágyazott tonális tengelyeknek a stabili-



4. kotta: C-dúr szonáta (D. 840), I. tétel

tása megkérdőjelezhetetlen is, még mindig vitathatjuk képességüket arra, hogy megvilágítsák, miről szól végül is a darab. Nekem úgy tűnik, hogy ez a *Scheinreprise* – már maga a kifejezés is valami megtévesztőről, hamisról és álságosról árulkodik, csökkentve ezzel annak esélyét, hogy a pillanatot epifánikusnak érezzük – csak az A-dúrban váltja be fenyegetését. A mindennek folyamán érzékelhető nagyobb léptékű mozgás nemcsak a *Stufen*re (fok, fokozat) utal, abban a szó szerinti értelemben, ahogy azt Schenker érthette, hanem az *Aufhebung*ra is, annak minden értelmében, amit ez a hegeli fogalom takar: az emelkedettségre (még misztikus értelemben véve is) és a feloldódásra egyszerre. Hans-Joachim Hinrichsen határozottan *„Durchführungsränder"*-ként beszél a kidolgozás határainak hangneméről: az A-dúrt *„Einsatztonart"*-ként említi (belépő hangnem), és a H-dúrt *„als Punkt der »Verschmelzung« von*

13 Andreas Krause: „Schuberts »Reliquie«, Beethovens VII. Sinfonie und der »Weg zur grossen Sinfonie«", *Faksimile-Ausgabe*. i. m. 75. (lásd az 8. jegyzetet!)

Durchführungsende und Repriesenbeginn" – vagyis az összeolvadás pillanataként a kidolgozás vége és a visszatérés eleje között.[14]

Az *Aufhebung* eme pillanatának megvan a maga narratív küldetése: felidéz egy h-moll momentumot az expozíció anyagából. Nem egy tiszavirág-életű, mulandó harmóniáról van itt szó, a h-moll [az expozícióban] egy híres frázisban oldódik fel *(4. kotta a 213. oldalon).*

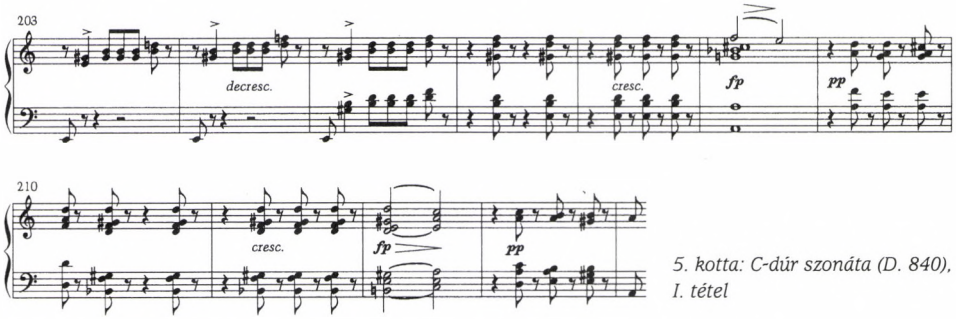
A szimultaneitás az 51. ütem súlyos ütemrészén nem annyira önmagáért fontos – a disszonáns hangok elég gyorsan elemezhetők, mint megannyi appoggiatura a *fisz*re épült kvartszexthez –, mint inkább azért, amit kifejez. Még az a felfogás is meglehetősen konvencionális, amely szerint ez a disszonancia az 50. ütemben C-dúrban megszólaló dominánsszeptim akkordot visszamenőleg egy h-mollban megszólaló bővített szextakkordként értelmezi. Az 50. ütem akkordja azonban egy domináns *nóna,* és a nóna – Kirnberger nem mulasztja el felhívni a figyelmünket erre – jelentéktelen disszonancia a szeptim lényegi disszonanciájához képest: feloldása helyi, nem késztet alaphangváltásra. De persze ez a nóna *nem g*-n oldódik fel. Egészen másféle teremtménnyé *válik* (a schlegeli értelemben). Az *asz* appoggiatura egy állítólagos *cisz* alaphang fölötti *gisz*-szé alakul át – és mindez valahol az 50. és 51. ütem közt hangzik föl, úgy, hogy ami még hátravan, azt a *cisz* fölötti kvint késleltetéseként kell értenünk.

Vajon a domináns nónának ezt az átalakulását enharmonikus *jeu*-nek – schuberti játéknak – halljuk, vagy a mű harmóniai megszerkesztésében a szükségszerű következő lépésnek tekintjük? A szakasz ritmusa azonos a 21–24. ütemekben megjelenőkkel, ami arra ösztönzi a fület, hogy hallja meg az e helyütt implikált mélyebb összefüggéseket. Még akkor is, amikor h-mollba való leszállásakor egy teoretikus imperatívuszt szólaltat meg a zene, az 51. ütemnél egy baljóslatú remegés szakad ki belőle. Itt kezdődik a mérkőzés. A darab konvencionális hangneme ellentétbe kerül a szokatlan, kifáradt h-mollal. Amikor a gesztus újra megjelenik a visszatérésben *(5. kotta a 215. oldalon),* minden feszültségtől megtisztul, akár feloldásról van szó, akár valami teleológiailag kevésbé ihletett állapotról.

Több lévén egy pontnál a tonális kapcsolat tengelyén (bár természetesen így is felfogható), a h-moll a költői beszédmód retorikáját hordozza. Újra visszakanyarodom ama bizonyos *fisz*ben álló 24 ütemhez. Megszámolta-e valaha valaki, hogy pontosan hány *fisz*t ütnek le ebben a szakaszban? A kérdést már föltették – és meg is válaszolták – egy másik *fisz* esetében, amelyik a *Die Liebe Farbe*ban[15] 536-szor

14 Hans-Joachim Hinrichsen: „Zur Bedeutung des Werks in Schuberts Sonatenschaffen." *Faksimile-Ausgabe.* i. m. 13. (lásd az 8. jegyzetet!) – Verschmelzung: A. Knabtól kölcsönzött kifejezés, lásd: „Schuberts unvollendete Klaviersonate in C-Dur und ihre Ergänzung." In: Knab: *Denken und Tun: Gesammelte Aufsätze über Musik.* Berlin: 1959, 154.

15 Thrasybulos B. Georgiades végezte el a számolást *Schubert: Musik und Lyrik.* (Göttingen: 1967, 283.) című munkájában, és Arnold Feil emlékeztet rá művében: *Franz Schubert: Die schöne Müllerin, Winterreise.* Ford. Ann. C. Sherwin. Portland, Ore.: 1988, 75., 170.



5. kotta: C-dúr szonáta (D. 840), I. tétel

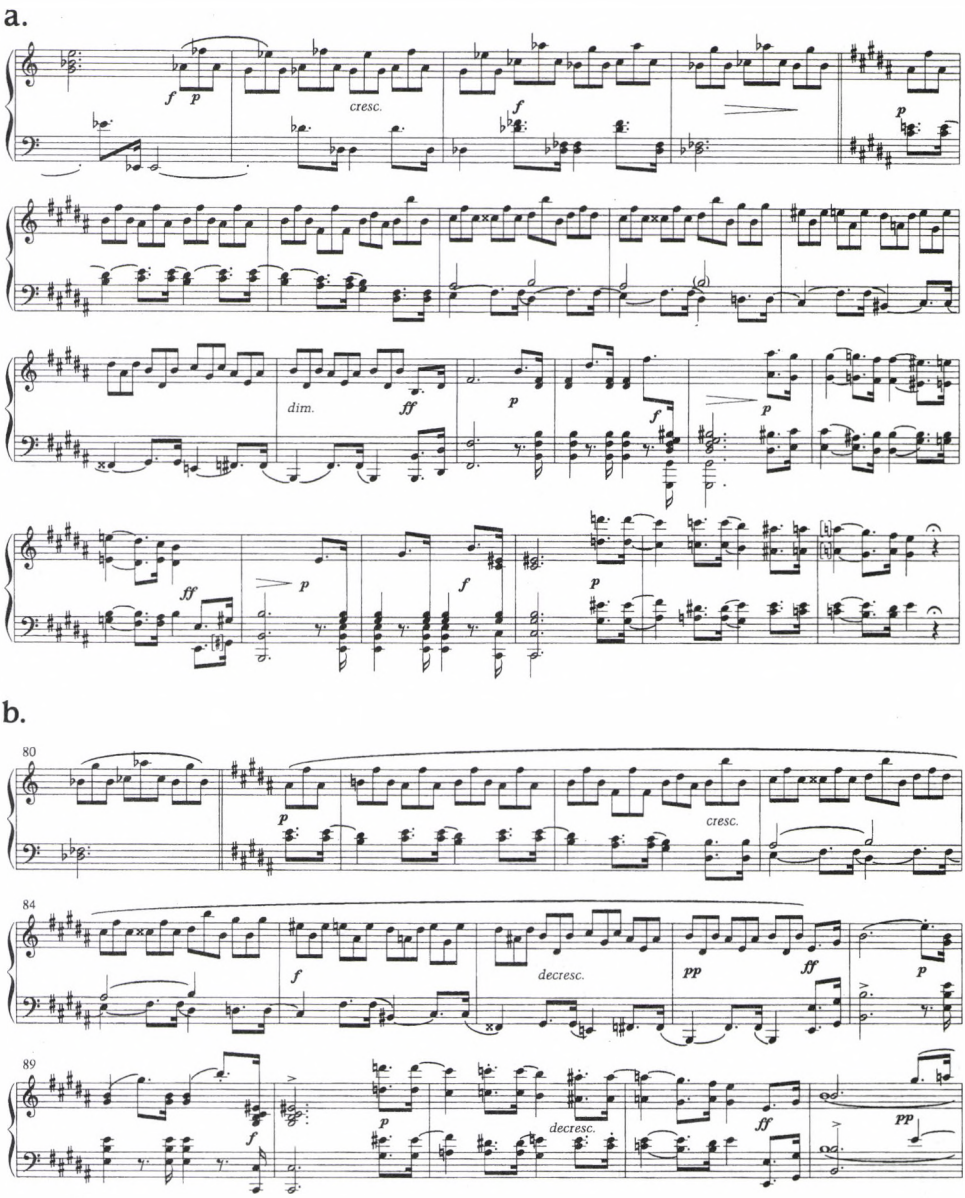
szólalt meg. A h-mollban szerzett darabok között korántsem csak a *Die Liebe Farbe* összpontosít a *fisz*re. Ugyanezt teszi az *Irrlicht* és a *Der Leiermann* (a *Winterreise*ből), valamint a (*Schwannengesang* Rellstab-dalai közül való) *In der Ferne*, ahol a fordulat H-dúrba egy másfajta epifánia, ha halványan is, de visszhangozza a szonáta történéseit).[16] A h-moll különleges helyet foglal el Schubert tonális szótárában. Következésképpen fel kell tennünk a kérdést, hogy vajon maga a hangnem mint költői nyersanyag nem akar-e túlmutatni azon a puszta hangközviszonylaton, amely a tonikához köti, vagyis nem azt mutatja-e meg tonális metaforában, hogy a hangnem maga hol idéz fel költői képeket.[17]

Térjünk vissza Schlegelhez és az ő aforisztikus formában megnyilvánuló törekvéséhez, hogy a romantikus művészetet mint lényegében töredékest, mint *nie vollendet*et (soha be nem fejezettet) fogja fel. Úgy vélem, hogy a C-dúr szonáta háromféleképpen formál jogot magának a befejezetlenség kitüntetett állapotára – a töredék létre. Legtriviálisabb közülük, hogy természetesen befejezetlen, mivel két utolsó tételét szerzője sosem fejezte be. Kevésbé triviális értelemben a kézirat annak végiggondolására invitál bennünket, hogy merengjünk el azon, vajon ez a leírt feljegyzés *Reinschrift* vagy *Entwurf* természetű – vajon idegen szemnek szóló és továbbadásra szánt tisztázat-e, vagy csak egy előzetes vázlat. Ha az előbbiről van szó, akkor itt nem beszélhetünk töredékről ebben az elemi értelemben, mivel a *Reinschrift* valamiféle előzetes iterációt is feltételez, amely során a mű megfogan, megfogalmazódik, és leíródik: a *Reinschrift* maga szokásosan nem *locusa* az efféle fogalmazási folyamatnak, így nem is tükrözheti a vázlat megszakadását. Schubert kéziratai azonban ebbéli státusukat tekintve kiábrándítóan ambivalensek. Ami a kézírás alapján magabiztosan *Reinschrift*nek indul, a darab során elég gyakran improvizálásba vált: az íráskép fellazul, és egyszer csak úgy érezzük, hogy a mű fogalmazásának vagyunk tanúi. Hinrichsen a már említett tanulmányában az olyan töredék paradoxitásáról elmélkedik, amely a közepén abbamarad ugyan, de a *Reinschrift* biztos kézírásával íródik. *„»Fragment« ist also nicht gleich »Fragment«"* (A töredék imígyen nem

16 E kérdésben lásd Richard Kramer: *Distant Cycles*... i. m. 119–120.

17 Uott: 13. és 165.

18 Hinrichsen: *Zur Bedeutung*... i. m. 33.



6. kotta: B-dúr szonáta (D. 575), I. tétel
a) Egy korábbi vázlatból (Bécs, Gesellschaft der Musikfreude)
b) A megjelent változat (Diabelli, 1844 k.)

azonos a töredékkel), jegyzi meg egy Schlegelhez méltó aforizmában.[18] Visszajutunk hát a menüettnek ahhoz a rejtélyes oldalához, ahol a kézirat ipso facto átalakul *Reinschrift*ből *Entwurf*fá. A harmadik értelemben a schlegeli töredéket közelítjük meg: a romként felfogott töredéket, ahol is a rom valami elvesztettnek és visszahoz-

hatatlannak a felidézője, a befejezett mű pedig emlékeztető valami befejezetlenre. Erről szól a romantikus töredék.[19]

III.

Sehol sem olyan hangsúlyosak az efféle töredék-készítésnek a jegyei, mint a repríz – a visszatérés – sokat vitatott problémája körül. És nincs a szonáta „elbeszélésének" még egy olyan pillanata, amely ennyire nyugtalanította volna Schubertet. Két befejezetlen szonátatétel – a fisz-moll 1817 júliusából és az f-moll (D. 625) 1818 szeptemberéből, hogy csak a legismertebbeket emeljük ki – pontosan itt szakad meg, ahol nyilvánvalóan a visszatérésnek kellene elkezdődnie. De még ez is kétértelmű, mert a zene mindkét esetben a *szubdomináns* dominánsán marad abba. Ennek a két tételnek a vizsgálatából az derül ki, hogy töredékességük valamiféleképp összefügg a szonáta nehezen megfejthető problematikájával, és éppen azon a ponton, ahol a zene félbeszakad. A töredék két értelmezése – mint a befejezetlenül hagyott mű, illetve: mint olyan zene, amely valamiféle távoli, az őt keretező tonikával csak nehezen összemérhető tonális régió felé törekszik – itt egyesülni látszik: a mű befejezetlen, mert nem tudjuk, hogyan is lehetne „befejezett".

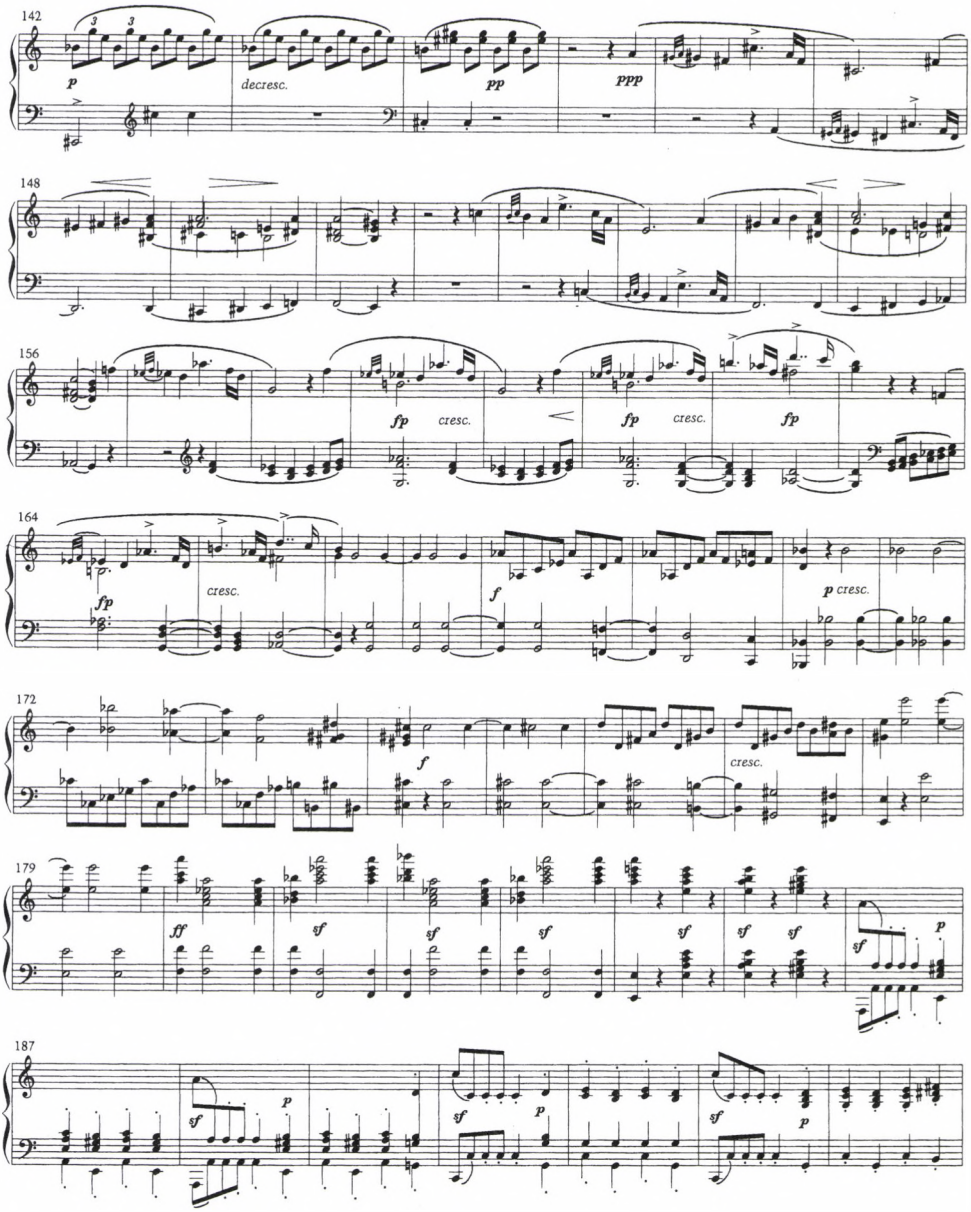
Aztán meg ott van a sokatmondó *Gegenbeispiel* (ellenpélda) is. Az 1817-es B-dúr szonátának fennmaradt egy előzetes vázlata. Ez is megszakad a visszatérés pillanatának eljöttekor, de míg a visszatérés a *végső* változatban a szubdominánsban kezdődik el – vagy inkább abba billen át –, addig a vázlat kétértelmű, s még valami olyasmit is sugall, hogy ami a tonikán megjelenik, az éppen a *Scheinreprise (6. kotta a 216. oldalon).*

Akadnak persze közhelyes és mechanikus magyarázatok ezekre a talányokra, de az igazi magyarázat nem közöttük keresendő. Azt feltételezni, hogy Schubert 1817-ben nem ismerte a klasszikus szonáta dinamizmusát – hogy ez az örökség egyáltalán nem foglalkoztatta –, ez Schubert teljes félreértését jelentené. De 1825-ben ezeknek az 1817–1818-as kísérleti daraboknak – az általunk első értelemben vett töredékeknek – a problematikája két igazán nagy szonátában is középpontba kerül: a C-dúr töredékben és társában, az 1825 tavaszán komponált a-moll (D. 845) szonátában, amely mindössze néhány hónappal később, mint *Première grande Sonate...* op. 42 jelent meg.

Az op. 42 első tételében a repríz nem kevésbé zavarba ejtő *(7. kotta a 218. oldalon).*

A basszus mély *A*-ja a 134. ütemben egy határozott dominánst alapoz meg a szubdominánsban, amely (bár díszítve) kitart a 143. ütemig. Ám ezután a zene szinte teljesen eltűnik egy lélegzetelállító és csaknem hallhatatlan domináns fisz-moll-

19 John Daverio: *Nineteenth-Century Music and the German Romantic Ideology.* New York: 1993. című munkájáról írva Kristina Muxfeldt felhívja figyelmünket *[Journal of Music Theory* 40 (1996), 149–160.] két, a töredék elméletével foglalkozó jelentős tanulmány fontosságára,: August Wilhelm Schlegel: „Über Zeichnungen zu Gedichten und John Falxmans Umrisse." In: *Athenäum,* 3. kötet. Berlin: 1798–1800, II, 193–246. *(„Azok a töredékek, amelyeket Schlegel hipotetikus új műfajként lát, vázlatok csupán, csak rajzok körvonalai, amelyek stimulálják a fantáziát, hogy teljesen érthetőkké váljanak",* írja Muxfeldt.) és Friedrich Schlegel „Über die Unverständlichkeit." in: *Athenäum,* III, 337–354.



7. kotta: a-moll szonáta (D. 845), I. tétel

ban. A nyitótéma visszatér – kelletlenül, önmaga meddő, csupán magamagát visszatükröző ellenpontjaként: először fisz-mollban, aztán a-mollban (de csak futólag érintve ezeket a hangnemeket, ezért is nem érzünk valódi feszültséget.) A szélesebb folytatás c-mollban következik el. Amint a *Reliquie* első tételében, a tonika itt is a szerkezeti hangsúly pillanatában nyer végső megerősítést, jóval a főtéma kibontásának kezdete után.



2. kép: Moritz von Schwind keltezetlen ceruzarajza
Az Osztrák Nemzeti Könyvtár Képarchívumában

Bármennyire is eltér helyi stratégiájában, ez a két 1825-ös tavaszi szonáta így együtt ugyanazt a mélységes nyugtalanságot fejezi ki a repríz gondolatát illetően. Érezhető, hogy a szerző vonakodik belevágni a visszatérésbe, nincs kedve ünnepélyesen eljuttatni a zenét a tonikára, sem elismerni azt, a szonáta nyitózenéjének visszatérésében, hogy ez a muzsika a tonikáról szól. Egy másik szemszögből megközelítve elkerülhetetlenül összemérjük ezeket a pillanatokat a prototípussal. Bármilyen beethoveni példa – vagy akár az összesnek valamiféle absztrakt kivonata – jusson is eszünkbe, abban ennek a hódításról és győztes visszafoglalásról szóló schuberti hezitálásnak az antitézisét halljuk. Beethoven számára a tonika hit kérdése, az engesztelhetetlen doktrína, amely paradox módon táplálja minden arra irányuló dialektikus erőfeszítését, hogy megszabaduljon tőle. Hogyan értelmezzük Schubertet

ebből a szemszögből? Újra idézzük Brendelt: *„A vándorlás a romantikus állapot."* A hazatérés, a szonáta legmélyebb teoretikus feltételei által megkövetelt visszatérés ez esetben alapjaiban kérdésessé válik, vizsgálatra és problémák felvetésére indít. Véleményem szerint ez a visszatéréssel kapcsolatos ambivalencia valamiféleképp összefügg azzal, hogy korai szonátáiban Schubert hajlamos volt eltolni a visszatérés mozzanatát. A szubdominánsban való visszatérés ugyanis nem igazán jelent visszatérést. A szubdomináns kibúvó: a tonika melankolikus ízű helyettesítője. A győzelem, a visszatérés nyújtotta esztétikai kielégülés egy másik kor, egy másik temperamentum sajátja. Ez a hajlam markánsan megmutatkozik az 1825. év tavaszán komponált két szonáta azon két szakaszában, amely jól – minden más Schubert-műnél jobban – tükrözi a szerző abbéli erőfeszítésének pátoszát, hogy a klasszikus ortodox szabályokat betartva táncoljon a szakadék szélén.

IV.

Végül létezik egy nemrégiben felfedezett ceruzarajz Schubertről: Moritz von Schwind *Am Klavier* (A zongoránál)[20] *(lásd a 219. oldalon).* A *Reliquiet* meghatározó kritériumok szerint ez a rajz vázlat, töredék. „Hogyan lehetne befejezett? Hogyan fejezhette volna be Schwind?"[21] Ezek egyszerűen rossz kérdések. Arra célozni, hogy az embernek talán van annyi fantáziája, hogy részt vegyen a döntéshozatal ama mérhetetlenül bonyolult folyamatában, amely Schwindet is képessé tette volna arra, hogy megtegye a következő lépéseket, a történeti „tudás" csalhatatlanságába vetett arrogáns hitre vall.[22]

A Schwind-rajz, minden schlegeli érvelés nélkül, önmagában is tökéletes. Vázlat, és annak is merész, ugyanis azt a Schubertet ragadja meg, amelyik kevés más korabeli ábrázoláson látható:[23] a karok mozgásban vannak, valamilyen *Erlkönig*-szerű

20 A dátum néküli rajz, amely korábban Wilhelm Kempff tulajdonában volt, most az bécsi Osztrák Nemzeti Könyvtár Képarchívumának birtokában van. A lapocska analízise és a keletkezésének dátumával kapcsolatos találgatások tekintetében lásd Rita Steblin: „Schwinds Porträtskizze »Schubert am Klavier.«" In: *Schubert durch die Brille* 10. (1993), 45–52.

21 Az ügyet bonyolítja ennek a vázlatnak a kapcsolata Schwind híres rajzának, az „Ein Schubert-Abend bei Joseph von Spaun" (1868) címűnek Schubert-ábrázolása, és a között az olajfestmény-változat között, amelyet Schwind már nem tudott befejezni (1871-ben meghalt). Steblin (i. m. 50.) a vázlatot körülbelül 1826-ra datálja, de ezt nem tudja hiteltérdemlően bizonyítani. Míg egy ilyen datálás az időbeli távolságot a vázlat és a „befejezett" között csak növelné, méghozzá valószínűtlenül hosszú 42 évre, én e helyütt arra célzok csupán, hogy a vázlat közvetlensége olyan értékkel bír, amit a művész által megteremtett befejezettség sem tud felülmúlni. A rajzokról továbbiakat lásd Maurice J. E. Brown: „Schwind's »Schubert-Abend bei Joseph von Spaun.«" in: Brown: *Essays on Schubert.* London: 1966, 155–168.

22 Ezeknek a problémáknak érzékletes elemzését lásd Robert S. Winter: „Of Realizations, Completions, Restorations and Reconstructions: From Bach's *The Art of Fugue* to Beethoven's Tenth Symphony." *Journal of the Royal Musical Association* 116 (1991), 96–126.

23 Nem kevésbé provokáló az a rajz, amely Schubertet zongoránál ülve és énekelve ábrázolja, Josephine Fröhlich és Johann Michael Vogl társaságában. Az eredeti Ferdinand Georg Waldmüller 1827-es vázlatkönyvéből való, most a bécsi *Graphische Sammlung Albertina*ban látható. Az eredeti rajz facsimiléje a Gesellschaft der Musikfreunde Otto Biba által rendezett kiállításra (Bécs, 1978) szerkesztett *Franz Schubert und seine Zeit* című katalógusban is megjelent. Továbbá *Schubert Studies: Problems of Style and Chronology*, 142.

bravúrral küzdenek (a láthatatlan zongora csak jelezve van), az arc – elmerül a komponálásban – a léleknek és gondolatnak már-már expresszionista absztrakciója. Az arccal eggyé váló elmaradhatatlan szemüveg csak erősíti ezt a koncentrálást: *durch die Brille,* hogy a *Schubertiana* találó címét idézzük. Lehet, hogy Schwind *Schubert-Abend*jének központi figurája befejezettebb, de kevésbé elmélyült.

A *Nähe des Geliebten,* amiben az énekszólam sehogyan sem akar véget érni; egy nagy szonáta, amit Schubert nem képes befejezni; és Schwind léleklátó vázlata – ezek a műalkotások mondanak nekünk valamit Schubertről, és nem vagyok biztos benne, hogy amit mondanak, az kevésbé értékes, mint amit azoknak a műveknek közreadott és nyilvános változataiból tudhatunk meg, amelyek egy konvencionálisabb befejezésre tartanak igényt. Schwind rajzán maga Schubert is befejezetlen – távol van (Schlegel szavaival) az *umgebende Welt*től, a környező világtól, kívül áll az emberi kontextus konvencióin. Nem torpan meg, hogy belenézzen a fényképezőgépbe, hogy elhelyezkedjék térben és időben, és tudomást vegyen a körülötte levő világról. Sündisznó ő, a szó merész, schlegeli értelmében.[24]

fordította: Tarnóczi Gabriella
Róna Annamária
Mikes Éva

24 Hogyan is értelmezi Schlegel ezt a szót? Talán a görög költőnek, Archilochusnak tulajdonított híres aforizmára gondolt, s az ő szavait idézi valahol: „A róka sokat tud, de a sündisznó viszont valami fontos dolgot." Isaiah Berlin: *The Hedghehog and the Fox: An Essay on Tolstoy's View of History* (A sündisznó és a róka: esszé Tolsztoj történelemszemléletéről. London: 1953; jav. kiadás: 1978) című könyve az „ezeken a sötét szavakon" való tépelődéssel kezdődik; melyeknek autentikussága és jelentése (nem beszélve az érzékeny fordításról) tisztázatlan marad, mégis, átvitt jelentésük megihlette Berlint. – Charles Rosen, aki a sündisznót tisztán természetes hiúságnak tekinti, a schlegeli töredéket elemzi *(The Romantic Generation.* Cambridge, Mass.: 1995, 48.): *„Miként a definíció maga, a romantikus töredék teljes (ezt az oximoront zavarónak szánom, mivel a sündisznó tüskéi feszélyezik ellenségeit): a töredék a világ többi részétől különálló, mégis távoli perspektívákat sugall. Elválasztása tulajdonképpen agresszív: úgy válik részévé a világnak, amiképpen kihasad belőle."*

ABSTRACTS

BERLÁSZ, MELINDA

SYNTHESIS OF TRADITION AND THE PRESENT IN SÁNDOR VERESS'S PASSACAGLIA CONCERTANTE

Epilogue to a concert performance of Veress's composition

The Pasacaglia Concertante, for oboe and String instruments by Sándor Veress, is of special importance among his other works composed in the 1960s. The synthesis of the form of two baroque compositional genres: the passacaglia and the concerto have provided him a basis for a stylistic change. Building upon a foundation with the baroque traditional elements of structure, while being consciously attached to the eastern roots of his own compositional style, Veress was successful in joining the newest tendencies of western stylistic components (i. e. dodecaphony) with the elements characteristic of his earlier works. It is the special synthesis of eastern and western traditions which distinguishes the Passacaglia concertante first of all. After the wonderful performances in Hungary by Heinz Holliger, new for the first time, an outstanding Hungarian oboist, László Hadady has also chosen it as a piece in his programme.

SZITHA, TÜNDE

THE INFLUENCE OF AMERICAN MINIMAL-MUSIC ON THE COMPOSERS OF THE NEW MUSIC STUDIO IN THE YEARS 1970–80

In the history of Hungarian music after the second World War, keeping an eye on overseas trends and an immediate processing of internationally perceptible stylistic novelties appeared for the first time in the attitude of composers who began their career in the 1970s, chiefly in the works of the composers of the Új Zenei Stúdió (New Musical Studio). This group of composers and performing artists intensively studied the new trends of Europe and America and for a long time they were the only musicians who – as a sort of contemporary musical workshop – thought it was important to propagate new works that were only available from foreign sources. From 1975 onwards the rich concert repertoire of the ensemble included compositions by La Monte Young, Steve Reich, Philip Glass, Terry Riley and Frederic Rzewsky and this was when some characteristic stylistic features appeared in the works of the three founding composers, Zoltán Jeney, László Sáry and László Vidovszky and indicated the influence of the experience gained from minimal music. However, if we evaluate the effects of foreign music realistically, then it is obvious that the radical novelty for this group of musicians was not the appearance of minimal music but the trends created by the Darmstadt group

and the music of Christian Wolff and John Cage immediately before. As these examples shook the very roots of everything the composers of the Új Zenei Stúdió had learnt during their College Academy years about the relation to traditions, basic compositional tasks, musical forms, genres, sound and timing, the inspiration that resulted from minimal music was only of secondary importance and – as indicated by their works – merely indirect. By means of a few short reviews the paper attempts to show how the inspiration of minimal and repetitive musical elements became an individual and freely deployed means of composition in the works of Zoltán Jeney, László Sáry and László Vidovszky, with special emphasis on the characteristics of the musical forms, rhythmic structures and sounds that they use.

ITTZÉS, MIHÁLY

IN THE FOOTSTEPS OF KODÁLY?
The Chorus in 20th Century Hungarian Music and Musical Life

The reform of Hungarian music education and the choir movement were based on Kodály's initiatives from the mid-20s. The German Liedertafel oriented practice and spirit was exchanged for the new folk music-based Hungarian music and the European renaissance *a cappella* repertoire. The Singing Youth movement was organised from 1934. In the amateur choir movement more and more male choirs were reorganised as mixed choirs.

After World War II, especially in the 50s communist cultural policy gave a strongly political face to the choral movement and repertoire. In the 60s a wide gap appeared between the avantgarde and average demand and possibilities. During the past two decades many composers have returned to the earlier tradition of composition techniques.

The successes of Hungarian choirs at international competitions represent the great development based on the Kodály reforms.

BREUER, JÁNOS

BESCHLÜSSE DES MUSIKKOMITEES DER „PARTEI" ÜBER DIE MUSIKHOCHSCHULE FÜR MUSIK (1948–49)

Der Musikkomitee der Ungarischer Kommunistischen Partei bestand 1945-1950. Trug zur Vorbereitung der Machtübernahme auf dem Gebiet des Kulturlebens wesentlich bei. War 1948 in Sachen der Musikkultur gewissermaßen Staat in Staat. Die aufsichtsgebliebene Sitzungsprotokolle beweisen den Willen zur aggressiven Umgestaltung der Fr. Liszt Hochschule für Musik, mit besonderer Hinsicht auf die Einstellung der Lehrtätigkeit der Lehrstuhls für Kirchenmusik als Träger antimarxistischer Ideologie.

PÉTERI, LÓRÁNT

CONTRIBUTIONS TO THE HISTORY OF THE INSTITUTION OF HUNGARIAN RESEARCH IN MUSICOLOGY (1947–1969)

Based on archival sources, this paper offers a chronological history of the establishment of the main institutions of Hungarian research in musicology (including some unsuccessful plans) up to 1969. Before the Second World War musicology did not have any research

institutions of its own in Hungary. After the unconcealed communist takover (1948) the majority of the important musicologists were considered ideological enemies by the representatives of cultural policy. From 1951 the new strategy of the government was to win Zoltán Kodály and Bence Szabolcsi over while musicologists were thought to be a company of old-fashioned intellectuals in general. In 1951–1953 the newly established institutions (Comittee of Musicology; Department of Musicology; Folk-Music Research Group) came under Szabolcsi's and Kodály's leadership. But by this period a general research institute of musicology had not been set up. After many plans and partly professional, partly political disputes it was a happy idea to connect the issues of the institute and the legacy of Bartók because of the political relevance of the latter. (Another part of the legacy is preserved in New York.) Established in 1961 the Bartók Archives were in fact a multifunctional musicological institute – and since 1969 it has been included in its name as well.

Kaczmarczyk, Adrienne
DIE VERGESSENE SYMPHONIE

Die Studie beschäftigt sich mit den kompositorischen Fragen der *Revolutionssymphonie* und mit den Gründen des Aufgebens des Plans von ungefähr zwei Jahrzehnten (1830–1853). Die Untersuchung ihrer drei verschiedenen Konzeptionen beweist, daß es Beethoven's *9. Symphonie* war, die für Liszt als Vorbild diente, und daß er dabei Auflösung jener Probleme suchte, wie die Gattung der sogenannten Ode-Symphonie fortgesetzt werden kann. Obwohl er beim Komponieren der *Revolutionssymphonie* keine genügende Auflösung gefunden hat, kann die Entstehungsgeschichte der Symphonie zum besseren Verständnis des Ursprungs der Programmsymphonie-Konzeption von Liszt ebenso wie seines Weimarer symphonischen Stils in allgemeinen verhelfen.

Richard Kramer
THE HEDGEHOG: OF FRAGMENTS FINISHED AND UNFINISHED

Reprinted from *19th Century Music* Vol. 21 No. 2 Issue: Fall 1997 pp. 134–148.

375,-

Magyar zene

3·2000

Magyar zene

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XXXVIII. évfolyam, 3. szám *2000. augusztus*

Tartalom

TANULMÁNY

227 VIKÁR LÁSZLÓ
Kvintváltás – kvartváltás a cseremisz és csuvas dallamokban

243 LÁSZLÓ FERENC
»Rondo«, »Rondò«, »Rondeau«, »Rondeaux«, »Rondieaoux«
Címadás, műfajrend és forma Mozartnál

DOKUMENTUM

253 PAPP ÁGNES
Zeneelméleti jegyzetek és tonárius
Cserei János énekeskönyvében

307 DEÁK ENDRE
»Albo juss daley«
A *Doulce Memoire* chanson Bakfark Bálint átiratában

RECENZIÓ

311 LÁSZLÓ FERENC
Egy interjúkötet – benne egy neminterjú
Beszélgetések Bartókkal. Interjúk, nyilatkozatok. 1911–1945
Összegyűjtötte, a szövegeket gondozta, és a jegyzeteket írta
Wilheim András

315 PETHŐ CSILLA
Kis könyvek – nagy mesterek
Georg Feder: Haydns Streichquartette
Marius Flothuis: Mozarts Streichquartette
Marius Flothuis: Mozarts Klavierkonzerte

321 ABSTRACTS

MEGJELENIK
A NEMZETI KULTURÁLIS ÖRÖKSÉG MINISZTÉRIUMA
– NEMZETI KULTURÁLIS ALAPPROGRAM
ÉS A TÁNCSICS MIHÁLY ALAPÍTVÁNY TÁMOGATÁSÁVAL

Magyar zene ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT – 2000/3

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság lapja • Szerkeszti: Székely András • Levelezési cím: Magyar Zene – Magyar Zenei Tanács, 1364 Budapest Pf. 47., telefon: (+36 1) 318 42 43, telefax (+36 1) 317 82 67 • Kéziratot nem őrzünk meg, és csak felbélyegzett válaszborítékkal küldünk vissza • Kiadja a Magyar Zenei Tanács • Felelős kiadó: Csengery Adrienne • Előfizetésben terjeszti belföldön a Jóbarát '92 Bt., telefon/telefax (+36 1) 201 84 48, külföldön a Batthyány Kultur-Press Kft., telefon/telefax (+36 1) 201 88 91, (+36 1) 212 53 03; e-mail: batthyany@kultur-press.hu • Előfizethető a terjesztőktől kért postautalványon Előfizetési díj egy évre 1 500.- forint. Egyes szám ára 375.- forint • Megjelenik évente négyszer • Szedés: graphoman • Nyomtatta az Argumentum Könyv- és Folyóiratkiadó Kft. Budapesten • ISSN 0025-0384

Vikár László

KVINTVÁLTÁS – KVARTVÁLTÁS A CSEREMISZ ÉS CSUVAS DALLAMOKBAN

Amióta Bartók Béla, majd Kodály Zoltán megkülönböztetett figyelemmel tanulmányozta a közép-volgai cseremisz (mari) és csuvas népzenét, a magyar zenei kutatások egyik kiemelt feladata lett a finnugor, illetve török nyelvrokonok szájhagyományában élő népdalok beható vizsgálata. A század első felében – mivel magyar helyszíni munkára nem volt lehetőség – kutatóinknak meg kellett elégedniük az esetenként hozzánk került, jól-rosszul kiadott gyűjtemények anyagával. Jelentős változást csak az ötvenes évek vége hozott, amikor – Kodály Zoltán hathatós közbenjárására – a Szovjet Tudományos Akadémia, majd a Szovjet Zeneszerzők Szövetségének támogatásával megkezdődhetett, és több mint húsz éven át folytatódott a magyar zenekutató és nyelvész helyszíni együttműködését biztosító, mind több és több közösségre kiterjedő, rendszeres gyűjtés és kutatás.

Az elmúlt közel száz év alatt – a régebbi és az újabb, a helybeliek és a mások által végzett gyűjtésekből – eddig több mint 3000 cseremisz, illetve csuvas dallam került kiadásra. Ez, ha teljes képet nem is ad, a korábbinál lényegesen gazdagabb anyagot tár a közép-volgai népek zenei hagyományának kutatói elé.

Minthogy az oktáv fele a nehezen énekelhető tritónusz (bő kvart – szűk kvint), a nyolchangnyi távolságot – hagyományosan – két, nem egészen azonos részre: egy tiszta kvintre és egy tiszta kvartra osztjuk fel. Évezredes gyakorlata ez immár mindenfajta muzsikának: a kora-középkori organumoktól, a barokk tonális fúgákon át, napjaink „terctelen" zenéjéig, a hangszeres és az énekelt darabokban egyaránt. Még inkább a hagyomány-éltette népzenék területén s fokozottan a kvart–kvint ugrásokat előszeretettel használó félhangnélküli ötfokú dallamokban: a mongol pusztáktól, a Volga–Káma vidéken át az Atlanti óceánig.

Bár a két „fél": a kvint és a kvart elvileg teljesen azonos súlyú és értékű hangköz, esetenként más és más megítélés alá eshet a dallamokban elfoglalt helye, iránya, az egyes közösségekben hagyományosan kialakult felhasználása szerint. Alkalmi oktávtörés esetén fel is cserélődhet: kvintből kvart, alsó hangközből felső lesz, vagy fordítva. Ez olyan gyakori, természetes jelenség, hogy hibának aligha nevezhető. Idevág az úgynevezett „kvinthallás" esete is, mely többnyire a hangszeres és az énekelt zenék érzékelésének különbségében jelentkezik: egyesek öt hanggal arrébb hallják a játszott–énekelt dallamot, vagy öt hanggal feljebb–lejjebb éneklik vissza azt,

amit hallottak. Ha pedig a kvint – úgy is, mint az első felhang – ilyen „érzékeny", könnyen érthető, hogy sokan nem figyelnek fel rá, vagy nem tekintik valódi hangköznek. Erre vezethető vissza a cseremiszek és csuvasok énekeiben vagy gyűjteményeiben is megjelenő sok féldallam.

A ma már 670.000 lélekszámú cseremiszeknek több mint a fele saját köztársaságában él. Jelentős részük azonban a közeli Kirov Területen, illetve a baskírok távolabbi földjén lakik. Szokásaik, viseletük, nyelvjárásaik és népzenéjük alapján – az erdeiek és a hegyiek nagy közösségén túl – megkülönböztetjük még az „urzsumi", a „malmüzsi" és a „baskíriai" (= keleti vagy ufai) cseremiszeket is.

Míg az erdei- és a hegyi-cseremiszek népdalainak egyik alapvető sajátossága a transzponált kétrészesség (alsó kvint, vagy felső kvart felelet), addig a tőlük 50–200 kilométerre, szórványban élők egyáltalán nem ismerik ezt az építkezést. Ennél jóval egyszerűbb, többnyire két-háromsoros, vagy úgynevezett *kis formájú* dallamokat énekelnek.

A magyarság északi és keleti peremvidékén hasonló helyzetben élnek Nyitrában a zoborvidékiek, Erdélyben a székelyek vagy Moldvában a csángók. A magyar népzenekutatás immár évszázados tapasztalata pedig minden kétséget kizáróan bizonyítja, hogy e peremvidékek elidegenítő környezetében élő magyarság tudatosan továbbéltetett zenéje régebbi és eredetibb, mint a legtöbb magyarországi közösségé.

Mi következhet ebből? Talán az, hogy a cseremiszek sok hajdani dallamát is elsősorban a határokon túl élő cseremiszek zenéje őrzi, sokkal inkább, mint az erdeieké, vagy a hegyieké. Erre utalnak a körükben gyűjtött archaikus dallamok is. Eszerint feltehető, hogy nem a négysoros kvintváltás a legrégibb forma, és ami annál kisebb, vagy kevesebb, az már csak lekopott töredék, hanem éppen fordítva: egy kérdést és egy feleletet is magába foglaló kétsorosság és az utóbbiban gyakran jelentkező alsó kvartválasz lehet a régi alap.

Minthogy a század elején szerencsés körülmények között hozzánk került rokonnépi: cseremisz és csuvas gyűjteményekből is számos – magyarhoz hasonló – kvintváltó dallam került elő, magától értetődött, hogy a közép-volgai népzenekutatás kezdeti éveiben az volt a cél, hogy minél több ilyen szerkezetű dalt gyűjtsünk. Ma már kár lenne tagadni, hogy ezt a szándékot azonban csak bizonyos önkényes kiigazításokkal sikerült megvalósítani. Tudomásul kellett venni ugyanis, hogy e dallamok nagyobb részét az énekesek ott nem alsó kvint-, hanem felső kvart-felelettel zárják: AAA_5A_5 helyett AAA^4A^4-et énekelnek. Kevesebben voltak azok, akik alsó kvinttel feleltek a dallam első két sorára. Ebből a szempontból nem volt közöttük lényeges különbség sem az életkor, sem a nemek szerint. Akadtak olyanok is akik a 3. sor közepén-végén vagy csak a 4. sor elején váltottak.

A felső kvart-válaszokat – a jelenlévők némi meglepetésére – minden esetben gondolkodás nélkül, nagy határozottsággal magyar mintára próbáltuk kijavíttatni, abban a meggyőződésben, hogy ezt helyesen tesszük. A korábbi beidegződések alapján eszünkbe sem jutott, hogy volt-e ehhez jogunk? Az énekesek tudatosságától, képességétől vagy jóindulatától függött, hogy sikeres volt-e, vagy sem a közbelépés? Egyesek hallgattak ránk, mások egyszerűen nem tudtak, vagy nem is voltak hajlandók „enge-

delmeskedni". De végül ezeket a példákat is mindig kiigazítva tettük közzé, és csak a jegyzetekben utaltunk az eredeti formákra. Evvel – úgy látszik – minden hazai olvasónk egyetértett, mert az eljárást azóta sem kifogásolta senki. Utólag azonban felmerül a kérdés: vajon megengedhető volt-e ez a jó szándékú, „magyaros" módosítás, hiszen akkor, az ottani gyűjteményekben is túlsúlyban volt a felső kvart-feleletes dalok száma és nekünk ezt is figyelembe kellett volna venni. Ehelyett mi úgy döntöttünk, hogy egyesek helyesen, mások pedig helytelenül énekelnek, a helytelen felső kvartválaszokat pedig – legkésőbb a nyomtatásban – mind ki kell igazítani.

A kutatóutak számának és tapasztalatainak növekedésével együtt megnőtt a felelősségünk is. Mind nagyobb aggodalommal gondoltunk vissza a korábbi kvart-kvint cserékre. A volgavidéki anyag sokoldalú és összefüggő jelenségeinek megismerésével párhuzamosan akaratlanul is csökkent ragaszkodásunk a hazai értelmezéshez. Következésképpen már nem csupán „magyar szemmel", hanem attól függetlenül is szemlélni kezdtük a volgavidéki anyagot.

Számunkra évről évre, újra és újra bizonyságot nyert, hogy leginkább csak a helyszíni gyűjtésekből derülhetnek ki valós, hiteles összefüggések. Nem annyira a mások lejegyzéseiből összeállított párhuzamok, hanem sokkal inkább a nagy számú és jó minőségű élő adat tárja elénk a valóságot.

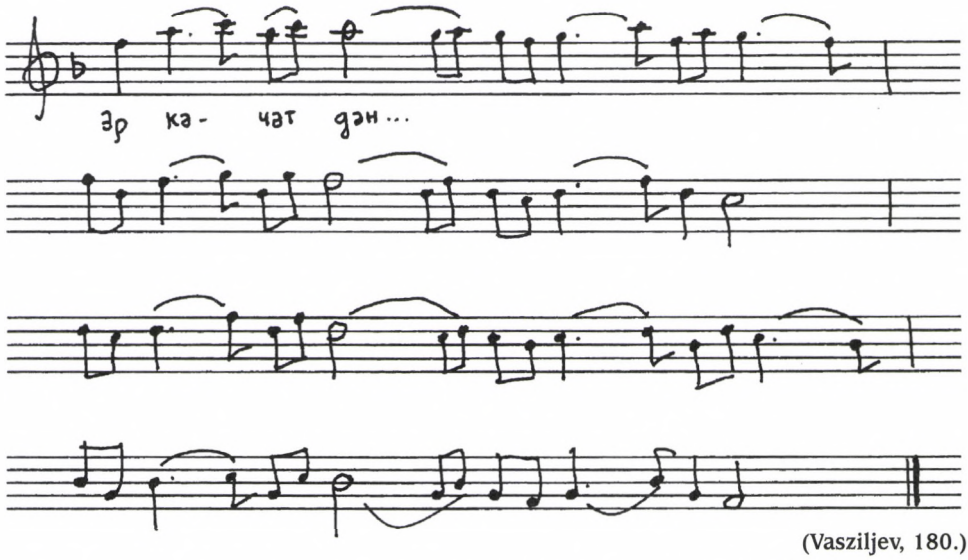
A most elmúló században – pontosabban 1919 és 1993 között – kiadott és alább felsorolt 13 jelentős cseremisz–csuvas népdalgyűjtemény közel két és félezer dallama kellő tájékoztatást nyújt a szakembereknek. A gazdag dallamvilág, hozzá a példamutató hagyományőrzés és a külföldiek élénk érdeklődése is hozzájárult ahhoz, hogy a cseremisz–csuvas népzene ma már a legismertebbek között szerepel.

1. A külső címlap szerint 1920-ban, a belső alapján 1919-ben Kazányban, a tatár fővárosban jelent meg a cseremisz polihisztor, V. M. Vasziljev első, kézzel másolt, könyomatos népdalgyűjteménye.[1] A kiadás rendkívüli körülményeire – ottlétünk idején – ő így emlékezett: „A világháborút követő zavaros időkben a nyomdászok dolga a különféle politikai erők kiszolgálására korlátozódott, minden más sajtótermék előállítása akadályokba ütközött. Nagy kitartás és leleményesség kellett ahhoz, hogy a 311 cseremisz dal napvilágot lásson. Télvíz idején, ajándék vodkás-üvegekkel felszerelve, három ízben kellett elgyalogolnom a 120 kilométerre fekvő Kazányba, hogy a nyomdászok titokban is dolgozzanak. A végén, amikor már minden készen volt, a silány, sárga papíron átütött, és a cár kötelezően közölt fényképe köré került a címlap fekete kerete. Hat hónapi börtönt kaptam a vélt szándékosságért."

Vasziljev gyűjteménye felerészben erdei-, illetve hegyi-, a másik felében pedig határon túli, urzsumi–baskíriai cseremisz dallamokat tartalmaz. Szám szerint ez utóbbiakból közölt többet. „Üpömari" írói álneve jelzi, hogy ő maga is baskíriai volt. (A baskír főváros orosz neve: *Ufa*, ez baskírul: *Öfö*, ennek cseremisz megfelelője:

1 M. Vasziljev: Мари муро (Cseremisz dalok). Kazány: 1919–1920.

üpö.) A könyv legapróbb részletét – beleértve a címlapot – mind maga Vasziljev írta–rajzolta. Láthatóan takarékoskodott a papírral, ezért a dallamokat nem földrajzi, nem alkalom, vagy szöveg szerinti rendben, hanem úgy helyezte el egymás után, hogy az oldalak felső felébe kerültek a hosszú, négysoros, a maradék helyre pedig a kisebb terjedelmű példák. A tanítók számára cseremisz nyelven írt magyarázatait a borító lapok belső oldalára zsúfolta össze.



(Vasziljev, 180.)

E gyűjteményben a kétrészes–transzponáló dallamok kétharmada alsó kvint-, egynegyede pedig alsó kvartváltó. Alig tíz százalék a teljes vagy részleges felső kvartváltás. Ebből akár azt a tanulságot is leszűrhetnénk, hogy – szemben az újabb kiadványok példáival – Vasziljevnél azért több az alsó kvintváltás, mert régebben még inkább úgy énekeltek, a felső kvart-felelet valamiféle újabb jelenség, netán modorosság vagy divat. Más, korabeli gyűjteményekből vett adatok azonban ennek ellentmondanak, mert bennük az alsó kvintváltó dallamokkal részben azonos, részben magasabb százalékban szerepelnek a felső vagy alsó kvartváltók is.

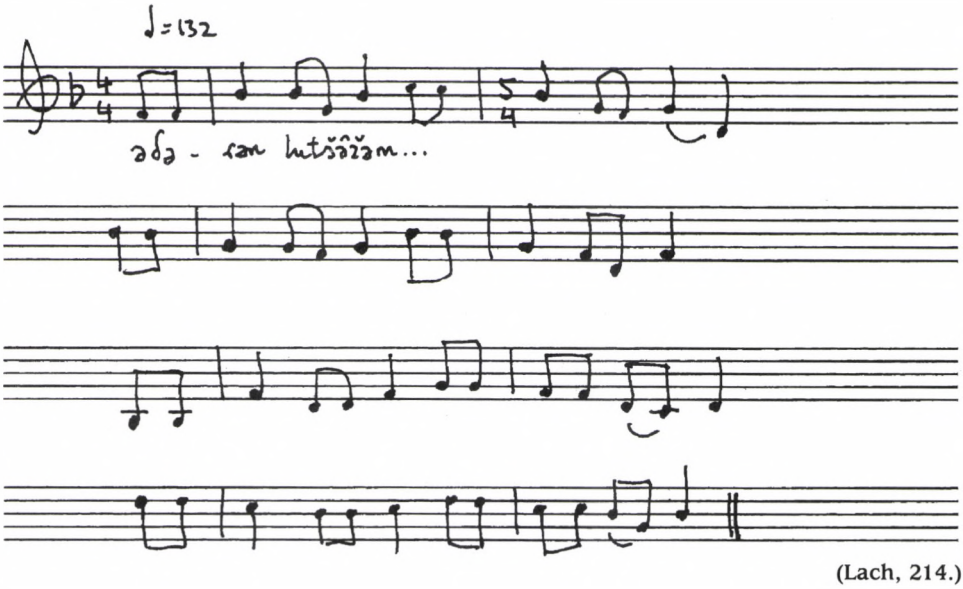
2. Robert Lach osztrák zenetudós – 1917 és 1952 között – kilenc kötetben közel ezer dalt adott ki az első világháború során hadifogságba esett oroszországi férfiak énekeiből. A sorozat első részében finnugor- (mordvin, votják, cseremisz és tévesen csuvas), a másodikban török nyelvű (tatár, baskír, türkmén, kirgiz) katonák dalait tette közzé. A jeles nyelvészek közreműködésével készült kötetekhez részletes bevezető tanulmányokat is írt.

Az a páratlan ötlet, hogy népdalokat gyűjtsön az évekig egy helyre összezsúfolt, különböző nemzetiségű énekesektől, kétségtelen előnyökkel, de előre nem sejtett hátrányokkal is járt. Előny volt a korlátlanul rendelkezésére álló idő, melyet hosszan tartó, fáradságos utazások sem rövidítettek meg. Más előny, hogy lényegében ugyanazon a helyen, jó tolmácsok segítségével érintkezhetett a hatalmas Oroszország kü-

lönböző vidékeiről származó és különféle nyelveket beszélő emberekkel. Gyors előrehaladást jelentett, hogy a megkérdezettek aligha vonakodtak, inkább szívesen, örömmel vállalkoztak az éneklésre, hiszen az kellemes perceket hozott napjaik egyhangúságába, és a hazai emlékek egész sorát idézhette fel.

Az viszont hátránya volt az effajta gyűjtésnek, hogy az eredeti falusi környezetből kiragadott és az események folytán kényszerű együttlétre kárhoztatott férfiak emlékezetéből valójában csak kevés eredeti dallam és ép szöveg került elő. Legfőképpen azért, mert hiányzott az otthoni közösség ösztönző–javító ereje. Egyébként is, könnyen és természetesen inkább a nők énekelnek, sokkal kevésbé a fiatal férfiak. Lachnak mindezért sok esetben dallam- és szöveghibákkal tarkított töredékekkel is meg kellett elégednie. Lejegyzései arról tanúskodnak, hogy a hiányosságok nagy részét ő maga sem vette észre. Rontott a helyzeten a pénzjutalom is, amit a katonák tőle a dalokért kaptak. Ez óhatatlanul odavezetett, hogy az énekesek nem a dalok minőségére, hanem mennyiségére fektették a hangsúlyt.

A sorozat 1929-ben, Bécsben és Lipcsében kiadott, I/3. kötetében 233 cseremisz dal jelent meg.[2] A tízből öt énekes hegyi-cseremisz volt (közülük egy abból a Vilovatovóból, ahol 1958 nyarán mi is gyűjtöttünk.) Ők összesen 37 kétrészes–transzponáló dalt énekeltek: ebből 7 tisztán kvintváltó, 30 pedig olyan, melyben a felső kvartválasz teljes vagy részleges formában fordul elő. Több példából motívumok, sőt teljes sorok is kimaradtak. Az énekesek hiányos emlékezetére utal az is, hogy esetenként a dallamok két felét is felcserélték: a válasszal kezdtek, s azután jött a kérdés.

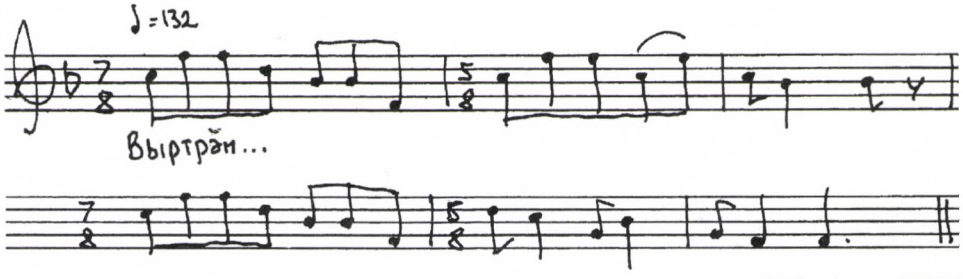


(Lach, 214.)

2 R. Lach: Gesänge russischer Kriegsgefangener I/3. Wien und Leipzig: 1929.

3. A csuvasok lélekszáma meghaladja a másfél milliót. Fővárosuk a Volga-parti Supaskar, oroszul Csebokszari. Ott jelent meg 1932-ben csuvas és orosz nyelven Sz. M. Makszimov zeneszerző és zeneiskolai igazgató, 202 – főként virjal (északi) csuvas népdalt tartalmazó népdalgyűjteménye.[3] A dalok csoportosítását a dalolás alkalma, illetve a szövegek tartalma szabta meg: 1–37. Játék-dalok, 38–110. Vendég- (-váró, -fogadó, -köszöntő, -búcsúztató) dalok, 111–120. Húshagyókeddi dalok (ez a nap a csuvasok régi, máig legnépszerűbb ünnepe), 121–152. Lakodalmi dalok, 153–175. Katona-dalok, 176–202. Vegyes dalok. A szövegeknek csak az első versszaka van a kották alatt, a többi, valamint az orosz fordítás külön részben szerepel. A dallamok lelőhelyét, az énekesek nevét és korát részletes táblázat közli.

Makszimov gyűjteményének 202 példája közül 87 a kétrészes–transzponáló dallamok száma. Ez a szám jól tükrözi a hegyi-cseremiszekkel szomszédos északi csuvas lakosság zenei hagyományának összetételét. Ami feltűnő bennük, az a dallamtípusok sokfélesége, nemegyszer átmeneti jellege. Az északi csuvasokat a déliektől nem választja el sem földrajzi, sem nyelvi határ. A hegyi-cseremiszek nyugati és északi szomszédságában viszont oroszok élnek. Ez lehet az oka a csuvasok lazább és a cseremiszek kötöttebb dallamformáinak. Figyelembe kell vennünk azt is, hogy a kezdeteket – általában – nem a kitisztult, hanem sokkal inkább a szabálytalan formák jellemzik.



(Makszimov, 1932.)

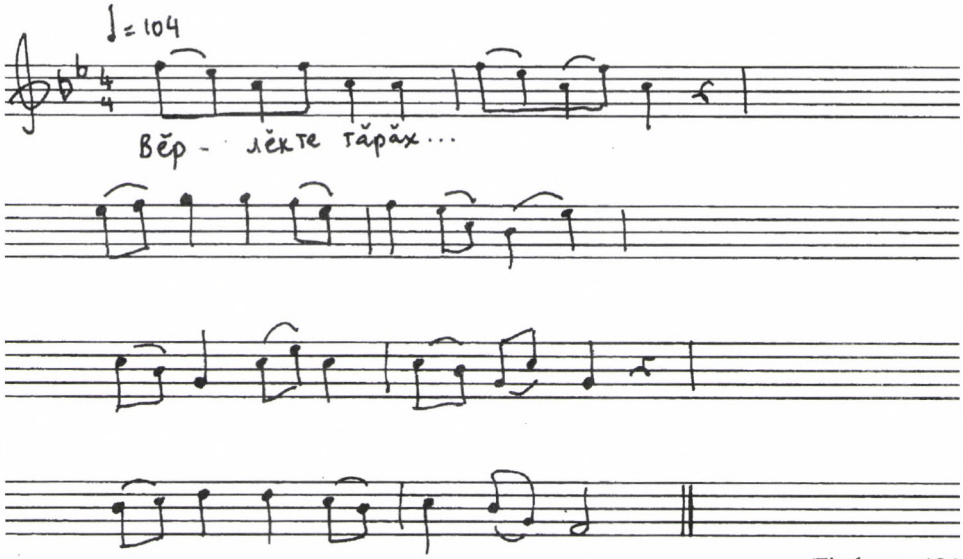
A 87 példa nagyobb része nem is alsó kvint-, hanem többnyire alsó kvartváltó. Néhány dallam kvart- és kvint-elmozdulásokat is tartalmaz. Néhány példában kérdéses, hogy fél vagy egész dallammal állunk-e szemben?

4. 1934 végén olyan csuvas gyűjtemény látott napvilágot, melyben egyetlen énekes, a Tomakasszi nevű faluban élő, 56 éves Gavril Fjodorov 146 dala jelent meg.[4] A közölt anyagot a sajtó alá rendező Sz. Makszimov, továbbá három tanártársa: F. Pavlov, V. Vorobjov és T. Paravonov gyűjtötte. Makszimov bevezető tanulmánya részletesen ismerteti az írástudatlan, falusi énekes kiemelkedő zenei képességeit.

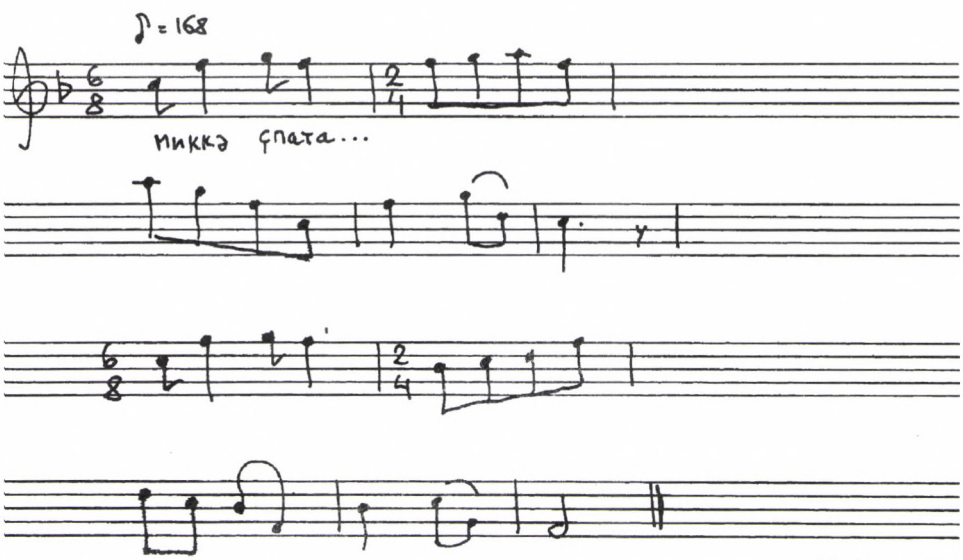
Fjodorov többnyire négysoros dalai a forma szempontjából kétfelé oszthatók. Bennük a részleges – ritkábban teljes – alsó kvintváltás és kvartváltás nagyjából azo-

3 Sz. M. Makszimov: Тури чăбашсен йуррисем (Csuvas népdalok). Csebokszari: 1932.
4 G. Fjodorov: 146 халах йурри (146 népdal). Csebokszari–Moszkva: 1934.

nos számban váltakozik. A kiváló énekes eszerint mindkét énekmódot jól ismerte, és el is fogadta. Ösztönös ízlése nem tett különbséget köztük.



(Fjodorov, 18.)



(Fjodorov, 51.)

1969-ben – tizenkét évvel Fjodorov halála után – J. Iljuhin csuvas zenetudós összegezte mindazt, amit az énekes életéről és dalairól tudni lehetett, kezdve a gyermekkori emlékektől az 1929-as „felfedezésen" át a közel három évtizedes, sajátos munkakapcsolatig, mely közte és több neves szakember között alakult ki. A tőle gyűjtött népdalok számának növekedésével párhuzamosan nőtt a hivatásos zenészek érdeklődése. Csuvas tanárok után Kazány, Leningrád és Moszkva kutatói is többször felke-

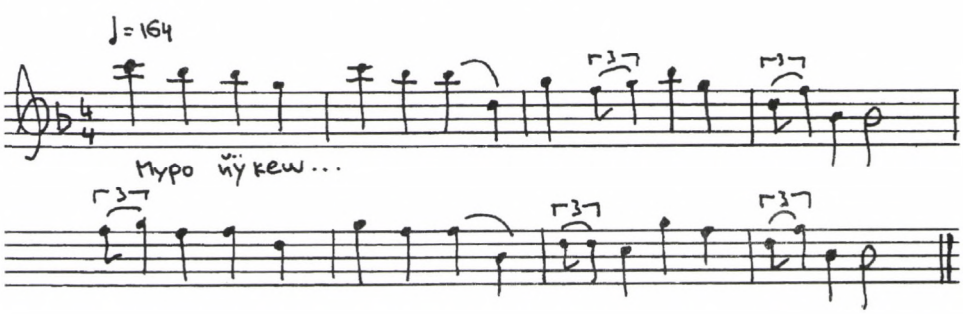
resték. Részben azért, hogy újabb dallamokat, dallamvariánsokat gyűjtsenek, másrészt, azért hogy gondosan ellenőrizzék Fjodorovnak a dalokra vonatkozó pontos közléseit: mikor és milyen körülmények között tanulta, énekelte, tanította vagy változtatta meg azokat?

A nemzetközi népzenekutatásnak is kiemelkedő eredménye, hogy a gyűjtők végül is összesen 750 mindig ugyanúgy énekelt dallamot jegyezhettek fel az öregségére megvakult, de élete végéig kiváló emlékezettel megáldott népi énekestől.

5. Sorozatának nyolcadik, 1940-ben megjelent kötetében, Robert Lach 9 csuvas hadifogoly dalait tette közzé.[5] A huszonéves katonáktól gyűjtött és rendkívül egyszerűen kottázott 214 dallampélda többsége kétsoros *szo* pentaton, részletes elemzésre és összehasonlításra alig használható. Az adatokban feleslegesen sok az ismétlés és nyilvánvalóak a hibák. A dalok közt egyetlen kvint-/kvartváltó sincs. A gyűjtése „maradékát" közlő kötet I/4-es, téves számozása arra utal, hogy Lach a török nyelvű csuvasokat is a finnugorokhoz sorolta.

6. A szovjet Állami Zenei Kiadó 1951-ben Moszkvában, a Mari Autonóm Szovjet Szocialista Köztársaság megalakulásának 30. évfordulója alkalmából színes Sztálin képpel díszített, külsejében rendkívül igényes, nagyalakú cseremisz népdalgyűjteményt adott közre.[6] A benne szereplő dalok kiválasztását, a kötet szerkesztését és a jegyzetek összeállítását két orosz szakember, V. Koukal és F. Rubcov végezte. A közzétett 165 dalt és 31 hangszeres darabot H. Gubajdullin, J. Espaj, V. Koukal és K. Szmirnov 1934–38 között, főként a hegyi- és a baskíriai cseremiszek között gyűjtötte.

A kiadvány politikai indíttatását nemcsak az évforduló, de az adatok sajátos csoportosítása is jól mutatja. Az első 52 példa a „szovjet dalok", a következő 61 a „lírai dalok", míg az utolsó (ugyancsak) 52, a „régi dalok" fejezetbe került. A kezdő fejezet szövegei a személyi kultuszban gyökerező boldogságot hirdetik, a befejező rész mondanivalója a múlt idők szomorúságát tükrözi.



(Koukal, 160.)

5 R. Lach: Gesänge russischer Kriegsgefangener I/4. Wien: 1940.
6 V. Koukal: Марий калык муро (Cseremisz népdalok). Moszkva–Leningrád: 1951.
7 K. Szmirnov.: Олык марий муро (Erdei-cseremisz dalok). Joskar Ola: 1955.

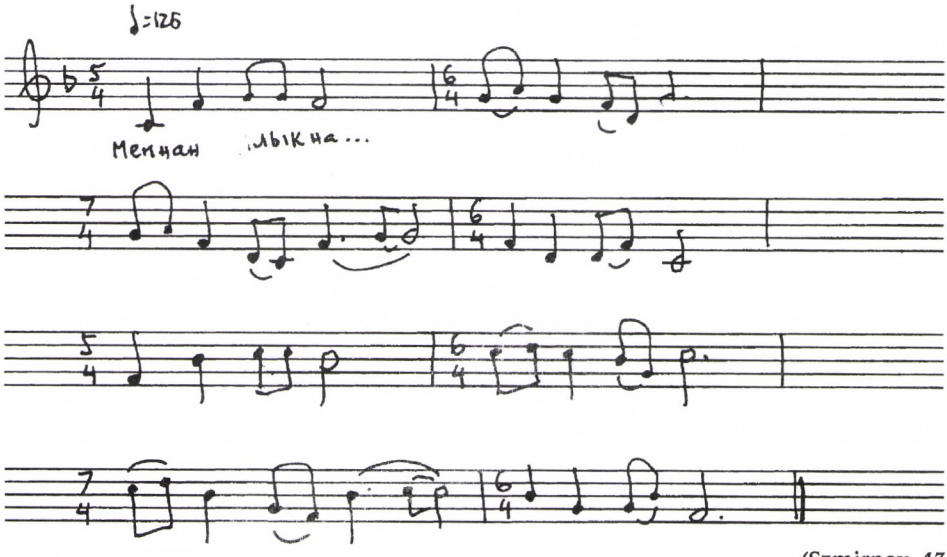
Ami a kötet zenei tartalmát illeti, a dallamok felénél valamivel több a rövidsorú, kis hangterjedelmű példa.

Gyakori az A^4BAB_V szerkezetű „kis forma". A dalok közül 35-ben egyértelmű az alsó kvintváltás, 25-ben világos a felső kvart-felelet, míg 10 dallam részleteiben mindkettő előfordul *(példa a szemközti oldalon)*.

7. K. Szmirnov zeneszerző kizárólag a saját erdei (= mezei)-cseremisz gyűjtéséből válogatta a fővárosban, Joskar Olában 1955-ben megjelent népdalgyűjtemény anyagát.[7]

A 84 énekelt és 36 hangszeres dallam csoportosítása az 1951-es, díszes kiadását követi. Az első 30 dal szövege az októberi forradalomról, a kommunista pártról és a szovjet hatalomról szól. A családi élettel és az árvasággal kapcsolatos énekek után az ünnepi és lakodalmi dalok következnek. A hangszeres dallamokat harmonikán, „küszlén" (kis, cimbalom-alakú, pengetős hangszer), levélsípon, hegedűn vagy balalajkán adták elő.

A közölt példák döntő többsége két, teljesen azonos félből álló, kétrendszerű, reális válaszú dallam, melyben a második fél 55–45% arányban hol alsó kvint-, hol felső kvartválaszként követi az elsőt. Bár némileg több az alsó kvintváltás, magas számuk miatt nem lehet eltekinteni a felső kvartválaszoktól sem. Egy dallamon belüli kvint- és kvartválaszok ebben a gyűjteményben is előfordulnak.



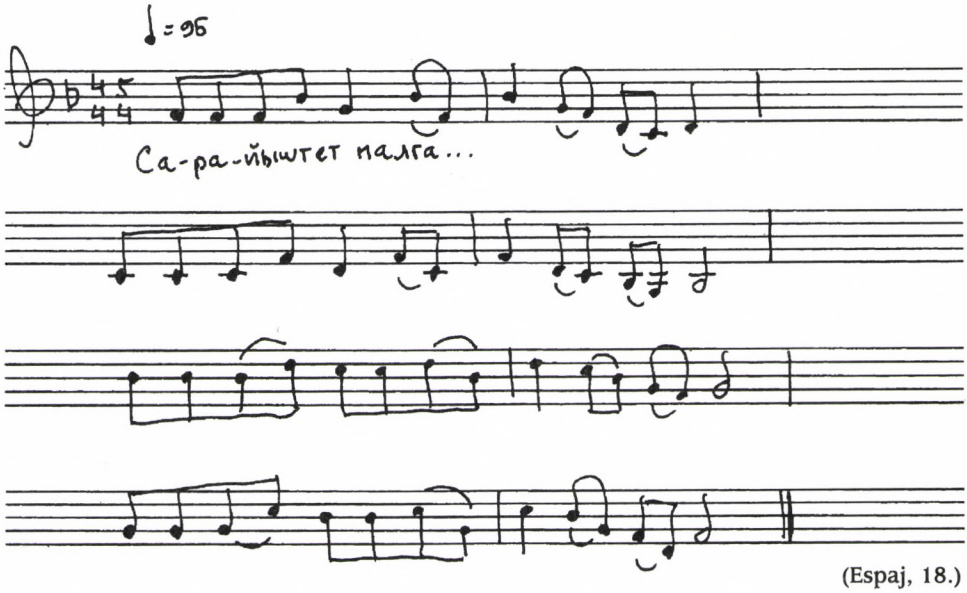
(Szmirnov, 43.)

Figyelemre méltó, hogy Szmirnov a kétrészes dalok első felének végére kettős ütemvonalat írt, jelezve, hogy a dallam esetleg ott is befejezhető. Ha hangszer kíséri az éneket, az erdei-cseremiszeknél gyakori jelenség, hogy az énekes elhagyja a négysoros dallam egyik vagy másik felét, mert neki két sor is teljes egész. Nyomtatásban sem ritkák az úgynevezett „féldallamok". Sok dal 1. és 2. sora között részleges, vagy akár teljes a kvartpárhuzam. Kvintpárhuzam azonban ott sehol nincs. Az

mindig csak az 1–2., illetve a 3–4. között jelentkezik, mert egyik sorból a másikba talán túlságosan nagy lenne a kvintugrás.

8. A hagyománymentő cseremiszek első nemzedékének tagjai közül V. M. Vasziljev mellett a népzenegyűjtő J. J. Espaj neve emelkedik ki. A húszas évek elején kezdett és a század közepéig végzett munkáját a cseremiszek valamennyi csoportjára kiterjesztette: gyűjtésében a hegyi, az erdei, valamint a keleti és az urzsumi szórvány közösségek dalai egyaránt szerepelnek. A V. Belajev közreműködésével készült, cseremisz és orosz nyelvű gyűjteményt 1957-ben Moszkvában az Állami Zenei Kiadó adta ki.[8]

A dallamok sorrendje itt is a szövegtartalomhoz igazodik. Az első 20 „mai dalt" 60 „régi dal" követi, melyekben a munkáról, a vendéglátásról, a lakodalomról, a szomorúságról és végül a katonaságról énekeltek. A dalszövegek orosz fordításával és a gyűjtés pontos adataival együtt közölt 80 dal kétharmada tartozik a kétrészes–transzponált szerkezetűek közé. Jelentős a különbség az alsó kvint- vagy a felső kvartváltást választó énekesek száma között: az elsőt 15-en, a másodikat 25-en képviselték. Arra is van példa, hogy a két féldallamot felcserélték.



(Espaj, 18.)

9. Meglepően szélsőséges adatokat tartalmaz A. R. Sziduskina tanárnő 1958-ban Joskar Olában megjelent hegyi-cseremisz népdalgyűjteménye,[9] melyben – szülőföldje hagyományából – 51 népdalt helyi nyelvjárásban, a hegyiek helyesírása szerint tárt az olvasók elé.

Első, 1958-as gyűjtőutunk során magát Sziduskinát és a hegyi-cseremisz énekesek legtöbbjét hallgatva mi magunk is tapasztaltuk az alsó kvintek helyén elhangzó felső kvart-válaszok magas számát. Ezt mutatja ez a könyv is: egyetlen tisztán alsó kvintváltó dallam sincs benne. A 37 idevágó, kétrészes példa négy ötödében felső

kvart, a többiekben pedig – amikor egy oktávtöréssel az alsó kvint egyszeribe felső kvarttá válik – a két válasz együtt szerepel.

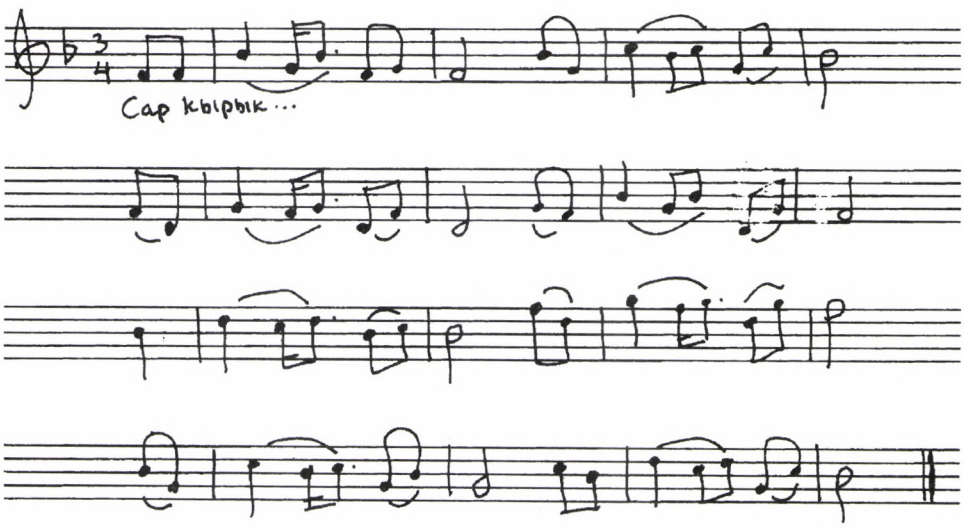
A jelenség – tulajdonképpen – kétféle módon is értékelhető:

1. az énekes mélyen, azaz jól kezd, majd – kényszerűségből – „hibásan" folytatja,

2. az énekes túl mélyen, azaz rosszul kezd, majd – azt kijavítandó – „helyesen" folytatja. A magyar kvintváltás szemszögéből nézve ez utóbbi helytelen.

Azt hihetnénk, hogy a felső kvartválasz következtében szokatlanul magasra kerül a dallam vége, s így a természetes ereszkedést természetellenes emelkedés váltja fel. Ha azonban figyelembe vesszük azt a tényt, hogy a kétrészes–transzponáló dalok 1. és 2. sora között tipikus a tiszta kvart vagy az ahhoz közeli távolság, akkor könnyű belátni, hogy a felső kvarton jelentkező 3. sor ugyan magasra kerül, de a 4. sor már szinte az 1. sor szintjére ér vissza, és ebben az esetben egy, az új stílusú dalainkhoz hasonló kupola-forma jön létre, (A_4A^4A, vagy $A_4AA^7A^4$) melyben az utolsó sor „lekerekíti" a dallamot.

Ezt érezheti a felső kvartváltást kedvelő cseremisz–csuvas énekes is.



(Sziduskina, 28.)

Nem hagyható figyelmen kívül, hogy a tonális (alsó) kvintváltó dalok 3. sorának elején – éppen a tonalitás megőrzése céljából – gyakran kvart hangközök állnak a kvintek helyett. Az *vikariáló* szextekből pedig tercek lesznek. A részleges kvartválasz tehát a szabályos alsó kvintváltásban sem ismeretlen.

10. Az 1958–68 között végzett erdei-, hegyi-, valamint keleti-cseremisz gyűjtésünk kis híján ezer dallamának közel egyharmada jelent meg 1971-ben a Magyar Tudo-

8 J. J. Espaj.: Марий калык муро (Cseremisz népdalok). Moszkva: 1957.

9 A. R. Sziduskina: Кырык мары халык мырыьлä (Hegyi-cseremisz népdalok). Joskar Ola: 1958.

mányos Akadémia kiadójánál.[10] A gyűjtés és a kiadás során mindig arra törekedtünk, hogy a kvintváltó dalainkhoz hasonló formájú dalok a mi munkánkban minél nagyobb számban szerepeljenek. Végül a dél-erdei falvakból 40 reális, a hegyi községekből pedig kereken 100 tonális kvintváltó dalt közöltünk. A 320 dallamból álló teljes anyagnak ez 44%-át tette ki. Nem tulajdonítottunk különösebb jelentőséget annak, hogy ez aligha tükrözte a cseremisz zenei hagyományban fennmaradt dallamtípusok valós megoszlását. Ma már biztosan tudjuk, hogy a rendkívül tetszetős kvintváltó daloknak – a cseremisz összképben – ennél kisebb volt a szerepe.

A bevezetésben már érintettük a transzpozícióval kapcsolatos önkényes helyreállításokat. A közzétett 140 dallam közül 59-nek a jegyzetében utaltunk erre. Azt azonban ma már nem lehet megmondani, hogy hány olyan esetünk volt, amikor az énekesek a mi kérésünkre változtatták meg a felelet fekvését: felső kvart helyett mégis alsó kvintet énekeltek, mert a kedvünkbe akartak járni, hiszen az sem esett nehezükre. Egyikhez sem ragaszkodtak, mindkettőt elfogadták.

A hatvanas évektől kezdve – különböző tényezők szerencsés egybeesése folytán – új lendületet kapott a közép-volgai hagyománymentés és benne a nemzeti népzenekutatás. Követendő példát és egyben megbízható alapot a hajdani „nagy öregek" fáradságot nem ismerő, áldozatokkal, de sikerekkel is kísért gyűjtői és kiadói munkája adott. Elősegítette ezt, hogy a második világháború nyomorúságát viselő népek – közel két évtizedes bénaság után – újult erővel láthattak munkához. A moszkvai, a leningrádi és a kazányi főiskolákon, egyetemeken felnőtt fiatal értelmiség – minden nehézség ellenére – tudatosan vállalta a szellemi újjáépítés bonyolult feladatát.

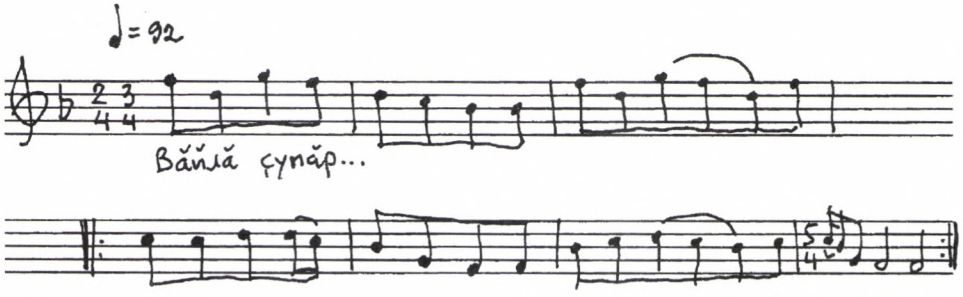
A rendszeressé váló népzenekutatást magyar szakemberek helyszíni gyűjtése és a kölcsönös előnyökkel járó tapasztalatcsere is segíthette. Egyre jelentősebb szerephez jutott a tatár népzenegyűjtés. Vele párhuzamosan nőtt az összehasonlító módszer alkalmazása, mely – átlépve korábbi határokat – a kutatást már nem korlátozta egyetlen közösségre, hanem egy – földrajzilag egységes – nagyobb területre terjesztette ki.

11. A népzenekutatók új nemzedékéhez tartozó D. Kulsetov 1971-ben Joskar Olában olyan gyűjteményt adott ki, melyben kizárólag a Kirov területen, az Urzsum város vidékén élő szórvány-cseremiszek énekei kaptak helyet.[11] A cseremisz és az énekelhető (!) orosz szöveggel közölt 108 dal között egyetlen kvint- vagy kvartváltó sincsen. Ez megerősíti azt az 1958-ban és 1964-ben szerzett helyi tapasztalatunkat, hogy a dallamokat két félre osztó transzpozíciós dalformát csakis a hegyi-, illetve a dél-erdei cseremiszek és közvetlen szomszédaik, az északi csuvasok ismerik, egy 100 kilométernél nem nagyobb sugarú körben. Az urzsumi-cseremiszek ettől északkeletre, jóval távolabb élnek. A gyűjteményben szereplő – nagyrészt – A^4BAB formájú dalok olyan *szo*-végű, félhangos ötfokú hangsorból épülnek, amelynek 2. fokán *ti* áll. Ez pedig leginkább az északi cseremiszekre jellemző.

10 Vikár L.–Bereczki G.: Cheremis Folksongs. Budapest: 1971.

11 D. Kulsetov: Вӱрзым муро аршаш (Urzsumi népdalok). Joskar Ola: 1971.

12. Sz. Makszimov régi gyűjtésében és kiadványaiban lényegesen több északi, mint déli csuvas népdal kapott helyet. Indokolt és jogos volt tehát, hogy a déli területek zenei hagyománya is mielőbb közismertté váljon. 1981–82-ben jelent meg M. Kondratyev gyűjteménye, melynek két kötetében összesen 234, maga gyűjtötte dél-csuvas népdal szerepel.[12] A kellő szakértelemmel és nagy gondossággal szerkesztett kötetből kitűnik, hogy a délebbre lakó és a tatárokhoz is átnyúló csuvas lakosság rendkívül gyakran él a háromsoros AAB, illetve ABB formájú dallamokkal. Ebből könnyen visszavezethető az a sorpár, mely a csuvasok északi vidékén és a déli-cseremiszeknél kvintváltással bővül. A két-, a három- és a négysorosság így reális összefüggésbe is hozható egymással.



(Kondratyev, 1933. 19.)

Kondratyev gyűjteményében gyakori a sorvégek között mutatkozó alsó kvart megfelelés. Ez – mint láttuk – sok esetben a sorok teljes hosszára is kiterjed. Négysoros, kvint-, kvart-feleletet hordozó dallam azonban egy sincs a két kötetben.

13. A 20. századi, jelentősebbnek mondható cseremisz és csuvas népdalgyűjtemények sorát az ugyancsak M. Kondratyev által 1993-ban Csebokszariban kiadott közép-déli csuvas népdalok kötete zárja.[13] A könyvben látható térkép jól megmutatja, hogy e terület nagyobbik része inkább a csuvas-föld keleti részén fekszik és az északi járásokkal is érintkezik A közölt 262 dalban magas a – kétsorosból bővült – három- és ötsoros formák száma. Kevesebb az egyszerű elemekből álló négysoros dal. Alsó kvintváltó csak elvétve tűnik fel közöttük.

12 M. G. Kondratyev: Анатри чăбашсен юррисем (Dél-csuvas népdalok). Supaskar: 1981–82.
13 M. G. Kondratyev: Анат енчи чăбашсен юррисем (Közép-dél csuvas népdalok). Supaskar: 1993.

ÖSSZEFOGLALÓ TÁBLÁZAT

	dallam	ebből „kvintváltó"	kvint	kvart
1. Vasziljev, 1919.	311 cseremisz	151	100 (66%)	51 (34%)
2. Lach, 1929.	211 cseremisz	37	7 (19%)	30 (81%)
3. Makszimov, 1932.	202 csuvas	87	29 (33%)	58 (67%)
4. Fjodorov, 1934.	146 csuvas	44	23 (52%)	21 (48%)
5. Lach, 1940.	214 csuvas	–		
6. Koukal, 1951.	165 cseremisz	69	35 (51%)	34 (49%)
7. Szmirnov, 1955.	120 cseremisz	102	56 (55%)	46 (45%)
8. Espaj, 1957.	80 cseremisz	53	15 (28%)	38 (72%)
9. Sziduskina, 1958.	51 cseremisz	37	–	37 (100%)
10. Vikár–Bereczki, 1971	320 cseremisz	140	81 (58%)	59 (42%)
11. Kulsetov, 1971	108 cseremisz	–		
12. Kondratyev, 1981–2.	234 csuvas	–		
13. Kondratyev, 1993.	262 csuvas	–		

1366 cseremisz + 1058 csuvas, összesen 2424 dallamnak mintegy 30% kvint-kvartváltó. Ebből a 720 dallamból 346-ban a kvint-, 374-ben a kvartváltás a meghatározó.

A gyűjtés, a lejegyzés, az elemzés, a válogatás és a kiadás több évtizedes munkája után most már nem a népenkénti, hanem az egész Közép-Volga térséget érintő zenei vizsgálatokra van szükség. A növekvő tér-szemlélettel párhuzamosan kell tágítani az időhatárokat is. A valós összefüggések jobb megismerése érdekében együtt kell vizsgálni a cseremiszek, a mordvinok, a votjákok, valamint a baskírok, csuvasok, tatárok valamennyi gyűjteményét, hiszen ezek a zenék sem külön-külön, hanem egymással szüntelen kölcsönhatásban éltek.

A különböző időkben kiadott egyes gyűjtemények anyagából ma még nemigen érdemes végleges következtetéseket levonni, mert ezek mind olyan részletek, melyeket újból és újból ki kellett és ki is lehetett egészíteni. Vasziljev, Makszimov, Szmirnov, Kondratyev és mi magunk is mindig erre törekedtünk.

A tudományok történetében csak az újabb, a valóságot egyre pontosabban tükröző adatok hoztak és hoznak igazi előrelépést. Ez a közlés is ennek jegyében készült. Célunk semmiképpen nem a cseremisz–csuvas alsó kvintváltás egyedüli helyességének megdöntése, de nem is a felső kvartválaszok mindenáron történő igazolása kívánt lenni. A két forma – mint kitűnik – a Volga-vidéken majdhogynem azonos számban fordul elő. Már csak tömeges voltuk miatt sincs jogunk alá-, illetve felbecsülni vagy elhallgatni őket.

Előbb-utóbb elválik, hogy nem is annyira a kutatói képzelet, hanem sokkal inkább a valóság mind jobb feltárása mutatja meg a természet szabálytalanul is szabályos, felülmúlhatatlan rendjét.

1959 őszén, amikor az első cseremisz gyűjtőút eredményeit összegező kandidátusi munkámat Kodály Zoltánnak bemutattam, ő – nagy meglepetésemre – nem ajánlotta azt kiadásra. „Menjen el többször oda, és gyűjtsön más helyeken is. Öt-tíz év nem nagy idő a mi tudományunkban. A sürgősség nem olyan fontos, mint a valóság." – mondotta.

Befejezésül a Magyar Népzene Tára II. kötetéhez 1952-ben írt előszavából idézünk: „Régebbi tudományos életünkben gyakori jelenség volt az elégtelen és hibás anyagra épült elméletek gyártása. A pontos anyagközlés háttérbe szorult. Hány rosszul közölt anyagot kellett újra kiadni! A legragyogóbb elmélet kártyavárként omlik össze egyetlen új adat súlya alatt. Elméletek elavulnak, hibátlanul közölt anyag soha."

TANULMÁNY

László Ferenc

»RONDO«, »RONDÒ«, »RONDEAU«, »RONDEAUX«, »RONDIEAOUX« CÍMADÁS, MŰFAJREND ÉS FORMA MOZARTNÁL*

Mottó: „Ahány Mozart-rondó, annyi rondóforma."[1]

Mint a velem egyívású magyar muzsikusok zöme, tizenéves koromban én is Gárdonyi Zoltán formatanán[2] nevelkedtem. A zeneművek titkainak ostromában felnőtt fővel is sokáig a forma tüzetes elemzését tartottam rangelső fegyvernemnek. Látómezőm tágulását 1989-ben megjelent, román Bach-könyvem[3] dokumentálja, amelyben a kamaraműveknek egy kis számú, de tipológiailag változatos csoportját előbb műfaji ismérveik, majd a megszólaltató hangforrások szerint s harmadszorra a forma szempontjából osztályoztam. A zenetudományos kísérlet tanulságosnak bizonyult, legalábbis a kísérletező számára. A szemléletváltást nem kis mértékben köszönhettem Ujfalussy József 1974-es keletű akadémiai székfoglaló előadásának,[4] amely a műfajkategóriák „sorsát és jelentőségét" a zeneesztétika magaslatán tárgyalja ugyan, de úgy, hogy a kétkézi zenekutatót is továbbgondolásra és állásfoglalásra sarkallja. Mesterünk hevesen támadta a formatanközpontú zeneszemléletet, amelynek hatására „a zenetörténet nagy alkotásai puszta formává üresednek, s az egész zenetörténet [...] úgynevezett formák múzeumává [...]. Nincs többé szonáta, csak szonáta-forma, nincs rondó, csak rondó-forma..." „A zeneirodalom többi alkotása pedig, ha nem illik bele a keret-szkémába, egyszerűen kivétellé válik." „A műfaj szó ezekben az elméletekben elő sem fordul."[5]

---

* Elhangzott az Ujfalussy József 80. születésnapja tiszteletére a MTA Zenetudományi Intézete és a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság által 2000. április 29-én rendezett zenetudományi konferencián.

1 Emlékezetből idézem Lichtenberg Emil megragadó kijelentését, amelynek parafrázisa ez a mottó: „Ahány Bach-fúga, annyi fúgaforma." Felelek az idézet hiteléért, ha nem tudom is a forrást megnevezni.

2 Gárdonyi Zoltán: *A zenei formák világa*. Budapest: 1949.

3 Francisc László: *Gen, specie şi formă în muzica de flaut a lui J. S. Bach*. [Műfaj, műnem és forma J. S. Bach fuvolazenéjében.] Bukarest: 1989.

4 Ujfalussy József: „A műfajkategória sorsa és jelentősége a zeneesztétikában." In: *A MTA Nyelv- és Irodalomtudományok Osztályának közleményei*, XXIX, 1–4., Budapest: 1974, 127–140. Másodközlése a szerző kötetében: *Zenéről, esztétikáról. Cikkek, tanulmányok*. Budapest: 1980, 193–205.

5 Ujfalussy: *Zenéről...* i. m. 197.

Erőim hiú túlbecsülésére vallana, ha szerepet szánnék magamnak egy zenei műfajelmélet kidolgozásában, amelyet ünnepeltünk 1974-ben mint sürgető feladatot tűzött az esztétikai kutatás elé. De szabadjon zenekutatói tapasztalataim és valamelyes adalékanyag rendszerezett felmutatásával elibe mennem egy jövőbeli, műfajszemléletűbb zenetudományos közgondolkodásnak. Félreértés ne essék: nem a formatani vizsgálódást fúrom. Csak a magam részéről is jelzem: ez a vonzóan egyszerű, már-már kényelmes gyakorlat, amelyet minden értelmesebb ember elsajátíthat, akárcsak például a térképolvasás „tudományát", bár hasznos, sőt nélkülözhetetlen, csak a zeneművek anyagi mibenlétét tárja föl, csak szerkezeti ismérveik alapján osztályozza őket. Igényesebb feladat e fogalmilag viszonylag könnyen megragadható, szemléletes képletekbe foglalható anyagi mibenlétnek a műalkotás társadalmi és esztétikai rendeltetéséhez való viszonyítása.

Mit vár el egy térben és időben behatárolható kultúra a műalkotástól, amelynek ez vagy az a címe, műfaji besorolása?

Mit teljesít és mit halad meg egy zeneszerző azokból a műfaji közmegegyezésekből, amelyek letéteményese és továbbalakítója?

Ezek a műfajszemléletű zenetudomány kulcskérdései.[6]

A műfaj, amelynek példájával ma élek, nem hálás bizonyítási anyag. A rondó műfajelméleti megközelítése eleve problematikus, mivel egyrészt önálló műfaj, másrészt bizonyos többtételes műfajok jellegzetes alkotóeleme.[7] Tapasztalatom szerint azonban nincs még egy műfaj, melynek mestereként Mozart akkora fügét mutatott volna a formatanászok rendszerező és szabályalkotó buzgalmának, amekkora rondóinak összességéből sejlik elő. Ő is komponált „Schulbuchrondókat", de ezek szinte csak kivételek. Ha nem a rondóformákat keresem Mozart alkotásában, hanem azt vizsgálom, hogy miképpen alakította műről műre a műfaj igencsak változatos hagyományait, amelyekbe beleszületett, olyan alkotóval szembesülök, aki a műfajrendnek ezen a viszonylag kis szeletén is sajátos zenei világegyetemet teremtett.

6 Műfajfogalmam közvetlenül kapcsolódik a Carl Dahlhauséhoz, aki szerint „In der geschichtlichen Wirklichkeit [...] ist eine musikalische Gattung eine tradierte Norm, die sich ein Komponist zu eigen machen, der davon abweichen oder die er durchbrechen kann." [A történelmi valóságban a műfaj egy hagyományozott szabvány, melyet egy zeneszerző elsajátíthat, amelytől eltérhet, vagy amelyet áthághat.] Carl Dahlhaus: „Was ist eine musikalische Gattung?" *Neue Zeitschrift für Musik* 135 (1974) 621. Figyelemre méltó egybeesés: Dahlhaus tanulmánya is 1974-ben jelent meg, akárcsak Ujfalussy székfoglalója.

7 Lélekzetelállító könnyedséggel oldja föl a rendszertani dilemmát Frank Oszkár *Formák, műfajok a barokk és* [a] *klasszikus zenében* című könyv (Budapest: 1996) szerzője: ami darab vagy tétel – mint például a rondó is –, az szerinte forma, ami többtételes, az műfaj. Tarthatatlan nézet! Nem kevésbé igaz azonban, hogy a műfajoknak nincs, és nem is lehet tankönyvbe illően egyszerű, áttekinthető rendszerük, mivel más és más természetű rendező elvek határozzák meg őket. Lásd Walter Wiora: „Die historische und die systematische Betrachtung der musikalischen Gattungen." In: *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1965*. Leipzig: 1966, 12–21. CD-ROM-on viszont nagyszerűen föl lehetne fektetni a zenei műfajok jellegzetesen „többdimenziós" rendszerét!

Hadd mellőzzem itt és most azoknak a korabeli elméleti műveknek az ismertetését, amelyek a rondót mint műfajt írják le, és amelyeket Mozart ismerhetett. Bizonyíthatatlan, hogy mit olvasott közülük. Különben is, Mozart a zeneszerzést kevésbé könyvekből, sokkal inkább mint művészi gyakorlatot tanulta, apja mellett Michael Haydntól, Johann Christoph Bachtól, Padre Martinitől és másoktól, úgyszólván minden zeneszerzőtől, akivel csak összehozta a sors.

Tény, hogy Mozart legzsengébb gyermekkorától rondószerző volt. Legkorábbi ide tartozó műve, az 1764-ben beírt londoni vázlatfüzet 33., címenincs darabja (KV 15^{hh}) „szabályos", ABACA felépítésű füzérrondó, amelyben mindegyik tag egy-egy nyolcütemes mondat. Első rondónak nevezett tételét is Londonban írta a kilenc éves gyermek: a négykezes *C-dúr zongoraszonáta* (KV 19^{d}) finaléját.[8] Ez már egy meglehetősen terjengős, ABACADAEA + Coda felépítésű darab. Lám, már gyermekkorában más volt Mozart számára az önálló zongorarondó és más a zongoraszonáta rondó-finaléja – mondhatnók, ha engednénk a könnyelmű következtetés kísértésének és kockázatának. Tény, hogy a gyermekfővel meghódított füzérrondó-formát Mozart csaknem negyedszázadon át művelte, kivételesen a variációsorozattal ötvözve is ($AA_{var1}AA_{var2}AA_{var3}$ stb.): a *D-dúr rondó zongorára és zenekarra* KV 382 című, 1782-es keltű művében. Ha nem hamisítvány, amit *Esz-dúr sinfonia concertante fúvósokra és zenekarra* KV 297^{b}/Anh. C 14.01 címen ismer a világ, Mozart már 1778-ban, Párizsban elkövette volt ezt az alkotói bravúrt.

Egy merőben más formatípus is megfelelt annak idején a rondó műfaji besorolásnak, csakhogy ez a megfelelés azóta már-már elfelejtődött: a da-capo-háromtagúság, más nevén a triós forma. 1700 táján a *Gavotte en rondeau*-nak vagy a *Gigue en rondeau*-nak két vagy több epizódja volt, de a *Menuett en rondeau* – hogy, hogy nem? – következetesen az ABA szerkezetet testesítette meg.[9] Ez nem véletlenség, vagy pláne tévedés volt, hanem egy alternatív műfajszemlélet, amely Mozart ifjúkorában még tartotta magát. Az észak-német Marpurg 1762-ben minden da-capo-formáját rondónak címezte![10] Sőt, Marpurg még a háromtagú rondó első tagját, a „A"-t alkotó „kisbetűs" háromtagúságot is rondónak nevezte; erre utal nála a „Rondo No I. Da Capo" utasítás a középrész végén.[11] A szóhasználat analóg a franciával, amely szerint nemcsak a darab, illetve a tétel Rondeau, hanem a refrén is. Erre a szemléletre vezethető vissza az alternatív Rondeaux (rondók) cím. Mozart ezzel a rondótípussal is azonosult. Az 1770-ben, Lodiban komponált első, *G-dúr vonósnégyes* (KV $80/73^{f}$)

8 Újabban kétségbe vonják ennek a műnek a hitelességét, a *Neue Mozart Ausgabe* Serie IX Werkgruppe 24 Abt. 2 (1955) után a Serie X Werkgruppe 29 Abt. 2, *Werke zweifelhafter Echtheit*ben is megjelent (1993). Lásd még Siegbert Rampe: *Mozarts Claviermusik. Klangwelt und Aufführungspraxis. Ein Handbuch.* Kassel stb.: 1995, 290–291. Az ellenérvek nem zárják ki Mozart szerzőségét!

9 Az *MGG* kivételekként említi Charles Dieupart többszakaszos menüett-rondóit. Elizabeth Aubrey–David Fallows–Ulrich Leisinger: „Rondeau – Rondo." In: *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, herausgegeben von Ludwig Finscher. Sachteil 8, Kassel–Stuttgart: 1998, 550.

10 Fr. Wilh. Marpurg: *Clavierstücke mit einem praktischen Unterricht*. Bd. 1., Berlin: 1762, 6.

11 Vasile Herman: *Formele muzicale ale clasicilor vienezi* [A bécsi klasszikusok zenei formái]. Kolozsvár: 1973, 80.

zárótétele, a *Rondeau* (metruma szerint *Gavotte en rondeau* is lehetne) triós forma, amelyben a főrész háromtagú, domináns középtaggal és a tonika főmondat visszatérésével; középrésze az egynevű mollt és vidékét járja be, a szubdominánst is érinti. Ha ezt a háromrészes formát, amelyben a középrész nem három-, hanem csak kéttagú s rövidebb is a főrésznél, ABA C ABA héttagúságként fogjuk fel, a darab tipikus ívrondó, amelyben a középső, moll szakasz terjedelmesebb a többinél. Mozart a „II. milánói", *G-dúr vonósnégyes*hez (KV 156/134^{b}) is hasonló felépítésű rondót írt, azt sugallva, hogy rálelt arra a finálétípusra, amely a legjobban illik korai, kis terjedelmű és felrakásukban is viszonylag egyszerű vonósnégyeseihez.[12] A „III. milánói", *C-dúr vonósnégyes* (KV 157) zárótétele is ABA C ABA rondó, szinte olyan, mint a megelőzők, mindazáltal merőben más, amennyiben a második, domináns mondat az alaphangnemben tér vissza (AB_DA C AB_TA). A tizenhat éves Mozart ezzel megteremtette a zenetörténet legkorábbi ismert szonáta-rondóját s benne egy új, eredeti és jövős rondótípust, amely a formatankönyvszerzők előtt is nagy becsben áll. Utóbb a szonáta-rondót is ötvözte a variációsorozattal: az 1775-ös keltű *D-dúr zongoraszonáta* KV 284/205^{b} második, *Rondeau en Polonaise* feliratú tételében a visszatérések variációk ($AB_TA_{var1}B_DA_{var2}$).

A szonáta-rondók idővel kiszorították Mozart művéből a da-capo-rondót.[13] De nem múlt el fölötte nyomtalanul, amit ezzel a rondótípussal kapcsolatban tapasztalt. Vélhetőleg a da-capo-rondó hatására ritkult meg Mozartnál a füzérrondók száma, és került előtérbe az ívrondó, és az is ennek a hatásnak tudható be, hogy Mozart számos ívrondójában és szonáta-rondójában a középső epizód triószerűen strófikus felépítésű és zárt, gyakorta ismétlőjelekkel tagolt betét. Olyan ismert művek zárótételeire emlékeztetek, mint a KV 216, 218, illetve 219 jelzetű *Hegedűversenyek* és a KV 271 jelzetű, *Esz-dúr* (úgynevezett „Jeunehomme") *zongoraverseny*. Utóbbi külön szépsége, hogy a *Presto* tengelyébe illesztett epizód egy érzelmes *Menuetto*.

Mozart korában egy további rondótípus is élt, amelynek végképp semmi köze formatankönyveink rondóelvéhez: az így nevezett kétrészes ária. Leírói Esteban Artegára szoktak hivatkozni, aki szerint „Nem igazi rondó minden ária, amely hasonlít a rondóhoz; de azok a nagy és fenséges áriák, amelyek két motívumot vagy témát tartalmaznak, egy lassút és egy élénket".[14] Ha óvatosak vagyunk, és nem nyilvánítunk rondónak minden lassú–gyors tételrendű áriát, csak azokat, amelyeket Mozart így

12 Mivel a KV 80/73^{f} zárótétele utólagos toldalék, melynek datálása kérdéses, nem tudni, a két G-dúr finálé közül melyiké az időrendi elsőség. A típus időrendben valamivel későbbi, rendszertanilag azonban „megelőző" egyedeit találjuk egy *Esz-dúr* és egy *F-dúr divertimento*ban (KV 252/240^{a}, 253), amelyekben a főrész mindössze félzárlattal tagolt, 16 ütemnyi periódus. Mozart nem címezte őket rondónak, de a Mozart-rondók egyetemének a kutatgatása közben szerzett tapasztalataim alapján számomra semmi jelentősége ennek a kihagyásnak. Szerintem ezek az ABA tételek Mozart legegyszerűbb felépítésű rondói.

13 Érett szépségű példák rá a Párizsban 1778-ban megjelentetett opus I. tételei között: a *G-dúr szonáta* KV 301/293^{a} és az *É-moll szonáta* KV 304/300^{c} finálája, utóbbi *Tempo di Menuetto* címmel.

14 „Non tutte quelle Arie somiglianti in parte ai Rondo, son veri Rondo; ma son Arie grandi, e sublimi, che contengono due motivi, o sogetti, uno lento, e l'altro spiritoso." Esteban Artega: *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*. Bologna–Venezia: 1783–1788, vol. III. 194.

címzett, feltűnik, hogy későn karolta fel ezt a típust: 1783-ban, amikor betétet komponált Pasquale Anfossi *Il curioso indiscreto* című operájához. Ez a „Per pietà, non ricercate" kezdetű *Rondo* (KV 420) két részből áll. Hármas tagolású *Andanté*ját terjedelmes, de hangnemileg egysíkú *Allegro assai* zárja le. Remekmű az *Idomeneo* 1786-os bécsi bemutatójához komponált *Rondo* „Non temer, amato bene" (KV 490), amelynek háromszakaszos *Andanté*ja után *Allegro moderato* feliratú, ABA CAD ABA tagolású ívrondó következik: rondó a rondóban! Ugyanezt a szöveget Mozart hamarosan hangversenyrondóként is megkomponálta, szopránra, zongorára és zenekarra (*Andante–Allegretto*, KV 505).

Az irodalomban általában erre a kétrészes, lassú–gyors áriára értik Artega idézett leírását. De van Mozartnak egy másik rondó címre hallgató áriatípusa is, „che contengono due motivi, o sogetti, uno lento, e l'altro spiritoso!" A legkorábbi példa rá a „Io ti lascio e questo addio" című betét Michele Mortellari *Arsace* című operájához (KV 255, 1776), amelyben *Aria en Rondeau* cím alatt egy *Andante moderato* egy *Allegro assai*val váltakozik. Mivel a gyors epizód előbb a domináns hangnemben, majd a tonikában hangzik el, a darab azokkal a szonáta-nyitótételekkel édestestvér, amelyekben a főtéma és a melléktéma hangnemi és tematikus feszültségét tempóellentét is fokozza és amelyekben nincs feldolgozási rész.[15] Egy másik, nem szonátatételszerű példa: *Andante sostenuto* és *Allegro assai* váltakozik az „Ah non sai qual pena sia" kezdetű *Rondeau*-ban (KV 416, 1783).

Ez alkalommal csak ennyit a rondótípusokról, amelyek Mozartnál, lám, számosabbak, mint akármelyik formatankönyvünkben.

Ami a temérdek Mozart-rondó rendeltetésük szerinti csoportosítását illeti, az önálló zongorarondó kívánkozik az élre. Gyermekkorában afféle tanulmánydarab volt Mozart számára. Sajnálnunk kell, hogy csak a nyolcvanas évek derekán, Carl Philipp Emanuel Bach 1780 és 1785 között megjelent, protoromantikus zongorarondóinak a hatására került vissza alkotói látókörébe.[16] A hamburgi Bach a rondót szonátáival és fantázáival egyenrangú alkotásokként ajánlotta a „Kennerek" és a „Liebhaberek" figyelmébe. Mozart kései darabjai (*D-dúr* KV 485,[17] *Á-moll* KV 511) is ilyenek: a műkedvelők is el tudják őket játszani, de a legjáratosabb művészszakemberek sem merítik ki bonyolult szépségüket. A *D-dúr rondó* Mozart egyik legtalányosabb műve. Ha

15 Például a *C-dúr szonáta hegedűre és zongorára* KV 303/293^c első tétele. Lásd Ferenc László: „Die Sonatenform »in zwei Zeitmaßen« bei Mozart." *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, Tomus XVIII, Fasc. 1–4, Budapest: 1976, 153–165. Errata a Tomus XIX. végén.

16 Ez az állítás ellentmond Stanley Sadie kijelentésének, amely szerint Mozartnak „a Bach-család iránti érdeklődése Carl Philipp Emanuelre is kiterjedt, akit állítólag csodált, de akinek hatása műveire egyébként nem jelentős." Stanley Sadie: *Mozart*. Budapest: 1987, 98–99. Ha egyebekben talán csekély volt is ez a hatás, a zongorarondó vonatkozásában döntőnek tekinthetjük! – A hamburgi Bach rondóiról külön fejezet olvasható az új *MGG* idézett *Rondeau – Rondo* címszavában: 553–554. Lásd még Hans-Günther Ottenberg: *Carl Philipp Emanuel Bach*. München–Mainz: 1988, 174–177. oldalakon a *Das Rondo* című fejezetet.

17 A kéziraton nincs cím, de a mű még a megkomponálás évében megjelent, mint *Rondo très facile* (Hoffmeister, 1786), így hihető, hogy a címadás magától Mozarttól származik.

úgy vesszük, annak az igénynek megy elébe, hogy a rondó epizódjai is a refrén anyagából táplálkozzanak, voltaképpen azonban szonátaforma, amelyben fő- és melléktéma, részben még az át- és visszavezetés is mind egyazon témából (s főleg annak négyütemes kezdetéből) telik ki.[18] Az *á-moll* darab arra példa, hogy miképpen lesz Mozartnál a közösségi vétetű rondó – az egykori körtánc – bensőséges, hangsúlyosan személyes érzelmek kifejezőjévé.

A zenekari kíséretes, önálló zongorarondó Mozartnál esetlegesség, de már csak ritkaságánál fogva is különös érték. 1782-ben új zárótételt írt KV 175 jelzetű *D-dúr zongoraversenyéhez* – elsőszülöttjéhez ebben a műfajban. A *D-dúr rondó* KV 382 címen ismert, új zárótétel – a már említett variációs füzérrondó – azonban kikívánkozott a régi műből, és a szerző ismételten sikerre vitte egymagában is. Ellenbizonyítékok feltűnéséig az ő leleményének tartom a zenekari kíséretes, önállósult zongorarondót (akárcsak a rondó és a variációsorozat ötvözését).

Sokszorosan gazdagabb Mozartnál (is) a többtételes műfajokba beilleszkedő rondók tipológiája és példatára.

A hangszeres zenében a rondó jellegzetesen zárótétel, ha nem is csak az. Emlékeztetek rá, hogy Mozart egyes többtételes műfajok lassú tételeit is rondósította. Az esetek a románcban válnak típussá – lásd a *D-moll zongoraverseny*, két *Esz-dúr kürtverseny* (KV 447, 495) és az *Eine kleine Nachtmusik* (KV 525) eseteit.[19]

A cassationék, divertimentók és szerenádok népes csoportjában a rondó zárótétel úgyszólván kötelező – de csak „úgyszólván", mert szonátaformák is szép számmal akadnak közöttük. És ahány rondó, annyiféle – a mindenkori rendeltetés függvényében. Ezt most csak két esettel világítom meg. Amikor négy (természetes) D-kürt a hangszerelés dísze (*D-dúr divertimento* KV 131), Mozart megejtő kompromisszumkészséggel komponál olyan kivételesen egyszerű rondót, amelynek epizódjai is mind D-dúrban zárnak. A Salzburgi Egyetem évzáróira szerzett, soktételes, dús hangszerelésű *D-dúr szerenádok* jellegzetes szólóhangszere a hegedű (KV 185/167^{a}, KV 203/189^{b}, 204/213^{a}), következésképpen ezek harmadik vagy negyedik tétele virtuóz, tutti–solo-elvű hegedűrondó. Mint ismeretes, ezt a műtípust teljesíti ki a *„Haffner"-szerenád* KV 250/248 (1776), amelynek 445 ütemnyi, nemcsak terjedelmében, hanem az epizódok száma és az átvezető részek mozgalmassága szerint is óriási szonáta-rondója önálló koncertdarabként is népszerű.

18 A szakirodalom rég tudja és mondja, hogy ez a négy ütem önidézet a *G-moll zongorásnégyes* (KV 478) rondójából. Az eset annyiban különös, hogy a téma a zongorarondóban mintegy állandóan jelen van, a kamarazeneiben viszont csak egyetlenegyszer hangzik el, az expozícióban. Így inkább ezt az első megjelenését kellene idézetnek tartanunk, és a *Zongorarondót* egy korábban épp hogy idézett zenei gondolat feldolgozásának. A Köchel-jegyzék legutóbbi kiadása szerint a téma „Reminiszenz an Joh. Christ. Bach." Ludwig Ritter von Köchel: *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts* ... , achte, unveränderte Auflage bearbeitet von Franz Giegling usw., Wiesbaden: 1983, 528.

19 A románcra mint lassú tételként beilleszkedő rondóra az új *MGG* fönnebb már idézett *Rondeau – Rondo* címszavában külön fejezet hívja fel a figyelmet (553.). Természetesen nemcsak románcok tartoznak ide. Az ABABA szerkezetű szonáta-rondók kései, érett példája a nagy *Esz-dúr szimfónia* (KV 543) lassú tétele.

A szimfóniák közül a kilencéves kori *B-dúr* műben (KV 22) már van rondó, és az 1773-as keletű *C-dúr*ban (KV 200/189[k]) is van még, de azután a rondó nem alkalmas többé arra, hogy Mozart szimfóniáit lezárja. Az ívrondót egyenesen szonáta-rondóként találta föl a szimfonista Mozart, mégpedig annak legegyszerűbb formájában (ABABA, a domináns B tonikai visszatérésével; *Esz-dúr* 184/161[a], *C-dúr* KV 200/189[k]). Megjegyzendő, hogy rondó formájú szimfóniatételeire kivételképpen sem írta ki Mozart a rondó címet.

A vonósnégyes, mint a zongora nélküli kamarazene reprezentatív műfaja, annyiban nem analóg e tekintetben a szimfóniával, hogy – amint már említettem – az ifjú Mozart ebben a műfajban gyakran nevükön nevezte rondótételeit, abban azonban analóg, hogy 1773-ban nemcsak a cím tűnik el ez esetben is, hanem jószerivel maga a rondófinálé is. Mindazáltal: amikor olyan szonátaformát ír Mozart későbbi vonósnégyesei végére, amelyek főtémája rondótémaszerűen játékos, lendületes, a kódában – olykor az expozíció végén is, mint például az 1784-ben komponált *B-dúr* műben (KV 458) – fel-felidézi a főtémát, s így igencsak rokonítja a tételt az ABABA szonáta-rondóval. Egyértelműen ABABA szonáta-rondó az *Esz-dúr vonósnégyes* (KV 428, 1783) negyedik tétele. Apró, de fontos műfajtörténeti adalék: 1789-es keletű *D-dúr vonósnégyes*ének (KV 575) első, befejezetlenül elvetett zárótétele a *Rondeaux* címet viselte. Ennek a vonósnégyesnek a második, végleges finálé pedig több szempontból is párdarabja az azonos hangnemű, oly rendhagyó *D-dúr zongorarondó*nak (KV 485).

A versenyművek szinte elképzelhetetlenek rondófinálé nélkül – a késeiek is! Kifürkészhetetlen, hogy Mozart mikor és milyen megfontolásból címezte, illetve nem címezte őket rondónak. Csak természetes, hogy a kései, nagy zongoraversenyek rondói főleg szonáta-rondók. A témák és témacsoportok megjelenítésén általában arányosan osztozik a zenekar és a szólóhangszer, az át- és a visszavezető szakaszok terjedelmes és mozgalmas szólókká jelentékenyülnek. A mozarti rondó a zongoraverseny műfajában a legváltozatosabb és ennek a műfajnak a kései egyedeiben a legtündökletesebb. Zseniálisan ötvöződik bennük a szimfonizmus és a hangszeres virtuozitás, a rondóelv és a szonátaelv. A korstílus és az egyéni stílus egyensúlya esetenként megrendítően módosul az előbbi rovására, például a *D-moll zongoraverseny* (KV 466) zárótételében, amelynek fenséges szertelenségei a gyakorlottabb formatanászokat is zavarba hozhatják.

A zongoraversenyek analogonja a zongorás kamarazene. Már 1766-ban feltűnik itt az ABACADEA szervezettségű füzérrondót jelző *Rondeaux* cím *(Esz-dúr szonáta* „pour le Clavecin Avec l'Accopagnement d'un Violon", KV 26). Ebben a műcsoportban Mozart később, a bécsi évtizedben is többnyire kiírta a címet, hol úgy hogy *Rondo (G-moll négyes* KV 478), hol úgy, hogy *Rondeaux (Esz-dúr trió* KV 498), hol meg úgy hogy *Rondeau (C-dúr Adagio és Rondó* KV 617). A túlsúly ekkor már rég a szonáta-rondóé, de még 1786-ban is szerzett Mozart ABACADA füzérrondót *(Esz-dúr trió* KV 498).

20 Wolfgang Amadeus Mozart: *Verzeichnis aller meiner Werke* ..., herausgegeben von E. H. Mueller von Asow. Wien–München: 1956, 58–59.

A rondó-áriák olykor más zeneszerzők műveihez komponált alkalmi betétek, olykor önálló hangversenydarabok, amelyek megszólaltatásának legalkalmasabb helye a mozarti „akadémia" (például „Non temer, amato bene" KV 505 – Mozart saját kezű műjegyzékében: „Scena con Rondò mit KlavierSolo. Für Mad.selle Storace und mich.")[20]

Ami a Mozart-operákba betagolódott rondókat illeti, észrevételeim közül a következőket nem hagyhatom ki ebből a rövid beszámolóból sem:

1) A rondónak nevezett ária mind az *Idomeneó*ban, mind a *Figaró*ban utólag, az 1786-os, illetve az 1789-es bécsi felújítás alkalmával betoldott darab.

2) Már az 1775-ös *Il Rè pastoré*ban (KV 208) is van egy *Rondeaux*, „con violino principale", de az szokványos füzérrondó, ami egyébként van még Mozart operáiban, ha nem hívja is őket úgy; ilyen például a „Non più andrai" a *Figaró*ban (KV 492/9).

3) Nem maradt rondónak nevezett tempóváltásos ária nélkül a *Don Giovanni* („Non mi dir, bell' idol mio" KV 527/25), a *Così fan tutte* (Per pietà, per mio" KV 588/25) és a *La Clemenza di Tito* sem („Non, più di fiori" KV 621/19). A *Szöktetés*ben és a *Varázsfuvolá*ban mint német daljátékokban természetesen nincs ilyen, a *Színigazgató*ban azonban természetesen van, mert bár az is német daljáték, de az operáról szól („Bester Jüngling" KV 486/2).[21]

4) Az *Idomeneó*tól kezdve minden olasz Mozart-operában van egy rondó-ária, de mindegyikben csak egy.

5) Az operarondó súlyos, mozgalmas áriafajta, csak akkor él vele Mozart, amikor a drámai bonyodalom már sűrű. Ebben ellentéte például a *Cavata*, illetve a *Cavatina* címzésű áriáknak.

Ennyit tudok ma jelenteni a formailag végtelenül sokféle mozarti rondóról mint műfajról és mint többrészes műfajokba illeszkedő tételről.

Bevallom, rég megbántam, hogy felolvasásom alcímébe a „címadás" szót is belefoglaltam. Abból a balga meggyőződésből indultam ki, hogy a tényfeltáró kutató, ha alapos és szorgalmas, előbb-utóbb mindennek a végére tud járni, még annak is, hogy Mozart mikor miért írja fel címül ilyen vagy olyan helyesírással a rondó szót, és miért nem címezi többi rondóját is annak. Takaros idő- és műfajrendi táblázatokba foglaltam a kéziratokban, a korabeli első kiadásokban és a zeneszerző kéziratos műjegyzékében rögzített, idevágó címeket. Esetenként kijegyzeteltem a hétkötetes levelezést is, hogy lássam, hogyan hivatkozik Mozart és családja erre vagy arra a rondóra. Rövid távú életcélommá tettem meg, hogy kiderítem, mi olyan különös abban a zárótételben, amelyet – a latin ábécé valamennyi magánhangzóját sorjázva – *Rondieaoux* címmel hagyott hátra *(Á-dúr fuvolásnégyes* KV 298). Hiúságok hiúsága! Hiába jöttem rá, hogy mikor kellett volna olaszosan „rondò"-t írnia, mikor sima, németes „Rondo"-t ékezet nélkül, és mikor franciásan „rondeau"-t vagy „rondeaux"-t, ha egyszer ő nem úgy tudta, ahogyan én. Bármit állapítottam is meg, mindenre szol-

21 Ebben az esetben kérdéses, hogy ki nevezte rondónak a tételt. Lásd a *Neue Mozart Ausgabe* Serie II. Werkgruppe 5. Band 15. VIII–IX. lapján a közreadó, Gerhard Croll tájékoztatását.

gált ellenpéldákkal: arra is, hogy amit a kéziratban egyféle képpen címzett, azt más címen jelentette meg, arra is hogy a műjegyzékébe bevezetett cím nem egyezik a kéziratra fölírttal, arra is, hogy levelében rondónak hív olyasmit, ami a partitúrában csak ária, arra is, hogy különbözőképpen címez olyan rondókat, amelyek formailag is, műfaji besorolásuk szerint is édestestvérek. A magam bőrén is megtapasztaltam, hogy „ez a fiú" – ahogyan azóta szólongatom magamban Mozartot, amióta rádöbbentem, hogy maholnap kétszer annyi idős vagyok, mint ő volt, amikor kivitték a Szent Marx-i temetőbe –, ez a ki- és beszámíthatatlanságáról elhíresült, fiatal zeneszerző nem állhatja a magabízó iparkodókat. A címadás dolgában nekem is fügét mutatott, mint a csak-formatanosoknak, akiket olykor ironizálok. Így felolvasásom főcíme – jobb szándékom ellenére – végül is „csak blikkfang", ahogyan a régi újságírók a figyelemfelkeltően érdekes címeket hívták. Sajnálom. Nem ment, hogy az új *MGG Rondeau – Rondo* címszavában külön fejezet szól a Mozartra (is) jellemző terminológiai zűrzavarról és az utólagos szakszóegyeztetések sikertelenségéről.[22]

Epilógus

Miközben ezt a felolvasást írtam, szemem előtt volt a KV 495 jelzetű *Esz-dúr kürtverseny* románc-rondójának a kézirata, pontosabban annak két utolsó oldala.[23] A hasonmásnyomás jól kimutatja, a kotta mely részeit írta „ez a fiú" szépia, melyeket ezüst, melyeket zöld és melyeket piros tintával. A partitúrát lezáró *Fine* szóban is ahány betű, annyi szín.

Elég rég foglalkozom ezzel az egyedülállóan talányos kézirattal ahhoz, hogy tudjam, miért váltogatta Mozart a négy különböző tintát.

Csak.

Pontosabban: hogy orrukra koppantson mindazoknak, akik egyszer majd netán azt képzelik, hogy ő is csak ember volt: bemérhető, megmagyarázható, kiismerhető...

22 Id. m. 549.

23 Színes hasonmások Konrad Küster *Mozart. A Musical Biography* című könyvének (Oxford: 1996) elülső és hátsó előzéklapján.

DOKUMENTUM

Papp Ágnes:

ZENEELMÉLETI JEGYZETEK ÉS TONÁRIUS CSEREI JÁNOS ÉNEKESKÖNYVÉBEN*

I.

Az egyszólamú, latin nyelvű gregoriánumhoz kapcsolódó középkori zeneelméleti tanítás késői forrásai és problematikája rendre kívül esnek a középkorral foglalkozó zenetörténészek érdeklődésén.[1] Ez azt a benyomást kelti, mintha a *musica plana* immár gyakorlatias megközelítése[2] valamikor a középkor végén irányt váltva elszakadt volna korábbi gyökereitől. Holott a késő antik zenefelfogásból kinőtt és a gregorián ének elsajátításához nélkülözhetetlen alapvető ismeret- és fogalomrendszer az alapszintű oktatás tananyagaként rögzülve a 14–15. századtól kezdve lényegében nem módosult. Csupán a menzurális zenének a beavatottak szűk körét érintő elmélete, valamint a *musica speculativa* egyetemi tudománya távolodott el tőle végérvényesen még a 13–15. század folyamán.[3] Ugyanakkor a praktikus *musica plana* megmaradt a zeneoktatás alapjának, fő részének egészen a 17. századig, a barokk zene elméleti hátterének kidolgozásáig, időközben persze kiegészülve a korszerű tudnivalókkal a menzurális zene lejegyzéséről vagy a többszólamú kompozícióról.[4] Az ily módon felépülő nyomtatott iskolai traktátus típusa legalább 1600 körülig egységes képviselője lett a késő középkori zeneelméletnek.[5] A hagyománytisztelet a *musica plana* tanítá-

* A szerző köszönetet mond mindazoknak, akik tanácsaikkal, illetve kutatási anyagaik és a szükséges szakirodalom rendelkezésre bocsátásával segítették e tanulmány létrejöttét: Michael Bernhard professzornak (München), Király Péternek (Kaiserslautern), Muckenhaupt Erzsébet muzeológusnak (Csíkszereda) és Vikárius Lászlónak (Budapest). Hálával tartozom Madas Editnek (Fragmenta Codicum kutatócsoport, Budapest) a latin szövegek magyar fordításának véglegesítése során nyújtott segítségéért.

1 A *Lexicon musicum Latinum medii aevi*, a középkori latin zenei szaknyelv szótára, amelyet a Bayerische Akademie der Wissenschaften zenetörténeti bizottsága szerkeszt, csak a 15. század végéig öleli föl a traktátusok anyagát. Vö. LmL.

2 A szándékot és a korabeli összefüggéseket jól érzékelteti a Szalkai-féle zeneelméleti jegyzetből vett idézet: „... musica Johannis de Muris agit de musica speculativa, nobis autem est ad propositum de musica practica." [Johannes de Muris *Musicá*ja a zene elméleti részével foglalkozik, a mi témánk azonban a zene gyakorlata.] (Bartha/Szalkai, 65.) Az „exercitium musicae artis" céljára kialakított középkori zeneelmélet lényegre törő bemutatása újabban: Sachs 2, 1723–1724. oszlop.

3 Vö. Bernhard/Fachschrifttum, 46–47., 50–51.

4 A *musica plana* elsőségének fennmaradása mellett foglalt állást mások nyomán: Bartha/Studien (176.) és saját tapasztalatait összegezve Witkowska (10kk.; lásd továbbá az angol rezümét: 275.). Utóbbi az említett helyeken a teoretikusok állítását idézi: a *musica plana* a *musica mensuralis fundamentuma*.

5 Witkowska, *ibid.*; Denk, 230–231. Az általam ismert szakirodalomból ők ketten érvelnek legerőteljesebben e mellett.

sát megtartotta még olyan körülmények között is, amikor az aktuális kompozíciós technika már nem igazolta azt, és amikor a teoretikusok már kísérleteztek az elmélet hozzáigazításán a gyakorlati fejleményekhez.[6]

A 15–16. századi traktátusok nem csak a tanítás szétágazása miatt érdemelnek sajátos szempontokat, hanem főként azért, mert a középkor végén e szóban forgó zeneelméleti alapvetés életkörülményeiben valóban jelentős változás állt be. A források mennyisége addig nem látott mértékben megnövekedett, hatókörük kiterjedt. A vulgarizálódás szembetűnő jele az anyanyelvűség megjelenése volt.[7] Normává vált a régebbi szövegek lejegyzése, a másolás,[8] és 1500 után jóformán nem volt akadálya, hogy az iskolai oktatás vagy a tanítók személyes igényeinek megfelelően tucatszám lássanak napvilágot zenei tankönyvek. Ebben természetesen a könyvnyomtatás terjedése is óriási szerepet játszott. A traktátusoknak az oktatási intézményekhez való kötődésében és terjesztésében – német nyelvterületen és attól keletre – a reformáció is új helyzetet teremtett. A még mindig hagyományos felépítésű latin szakkönyveken rajta hagyta bélyegét a lutheránus egyházi többszólamúság és a wittenbergi egyetemi központ szellemisége. Az evangélikus iskolák az elméleti tananyagot tekintve nem tértek el a katolikus intézmények gyakorlatától, és kiemelten nagy hangsúlyt fektettek a zene művelésére; legfeljebb az a kérdés, a humanista elvek szerint módosuló nevelésen belül mennyi tér jutott a zene elmélete számára.[9] Tény viszont, hogy az alapfokú zeneelméleti ismeretek még az egyetemi tananyagban is helyet kaptak.[10]

Mindezekből természetszerűen adódik, hogyan érdemes közelíteni a *musica planá*nak szentelt tankönyvszerű traktátusok késői, 1500 utáni példányaihoz. Retrospektív tartalmuk a középkori hagyományra való állandó reflektálást feltételez, mégsem foghatjuk fel őket pusztán annak megkésett reprezentánsaiként. Mindegyik arról az átmeneti korról vall, amelyben megszületett, azokról a műveltségi viszonyokról, melyek közepette létrehozták és használták. Egy-egy forrást a maga típusába tartozó számos „rokonával" összevetve alkothatunk képet anyagának mibenlétéről. A szövegek, a tárgyalásmód párhuzamba állítása az egyes munkák jellegzetességeiről és végső soron azok szűkebb vagy tágabb hagyományköréről árulkodik.[11]

II.

A 17. századból származó Cserei-féle zeneelméleti jegyzet[12] Magyarország középkor utáni elemi zenetanításának értékes dokumentuma. Zenetörténet-írásunk azonban ezidáig több okból nem vetette alá behatóbb elemzésnek. A forrás a késő középkori periódus végső időhatárán áll, ezért a középkori hazai zeneelméleti irodalom és tananyag jellemzésébe csak részlegesen lehetett bevonni. Míg belőle okkal következtethetünk a hátterében húzódó intézményrendszer folytonosságára, addig a *musica plana* tan 1526 előtti hazai recepciójának bemutatására pusztán konzervativizmusa miatt és csak közvetve alkalmas.[13] Mivel valódi tartalma és műfaja feltáratlan maradt, nem derült fény kapcsolataira a késő középkori iskolai tankönyvek típusával, jóllehet azok a német nyelvterületről kiindulva már a 16. században eljutottak Magyaror-

szágra.[14] A 17. századi műzenei gyakorlattal összevetve végképpen elavult teoretikus szöveg és tonárius a törökkori magyarországi zeneoktatás összefoglalásán belül úgyszintén szükségszerűen teljesen háttérbe szorult.[15]

A hazai zeneelmélet-oktatás történetéhez pedig igazán nem bővelkedünk forrásokban. A középkori zeneelmélet azon fejezeteiről és elsajátítási módjairól, amelyek az európai átlaggal összhangban nálunk is általánosak lehettek, lényegében egyetlen forrásból, Szalkai László esztergomi érsek 1489–90-ben keletkezett diákkori jegyzeteiből tájékozódhatunk.[16] Ezenkívül szinte csupán néhány töredéket vehetünk számba, ha azt próbáljuk összegezni, milyen értekezések tették lehetővé itthon a *musica plana* megismertetését alsó- és középfokon.[17] Egy 15. századi lőcsei zenei traktátus részlete a Szalkai-kódexével és más közép-európai összeállításokkal rokonítható.[18] Hozzá hasonlóan újabban került a nyilvánosság elé az a 16. század elején keletkezett jegyzetsorozat, amely egy bizonyíthatóan magyarországi eredetű kódexben olvasható, s amelynek részleges és közvetett szövegforrásaként Ulrich

6 Vö. Forchert. Példának hozhatjuk Thüring tankönyvét, sőt a tónusrend szempontjából a *Cantorinus*t is, ahol a négy függelékes zsoltártónus *(toni irregulares)* megadása a hagyományos tonális keretek kitágítását célozza. Vö. Huglo, 441–442. (A korabeli nyomtatványok és újrakiadásaik adatait a tanulmány végén jegyzék tartalmazza.)

7 Denk, 1–7. A latin zenei szaknyelv 1500 táján felbukkanó német átültetéseit is minden probléma nélkül bevonhatónak tartja a középkori latin zeneelmélet átfogó témakörébe. (Vö. 5. lábjegyzet)

8 Bartha jellemzőnek tartja a 15. század traktátusirodalmára a szó szerinti átvételeket. Ő ebben a hagyomány feloldódását látja, ugyanakkor még a nyomtatásban megjelent zenei írásokat is egyértelműen a középkorhoz köti. Sürgeti a késő középkori kéziratcsoportok feltárását és – hagyományozásukhoz metodikailag legjobban illő – szövegkritikai vizsgálatukat. Bartha/Studien, *passim* (különösen 65–66.).

9 Niemöller 2, 657–658.

10 Ez részben a középkori oktatási felépítés egyenes folytatásaként volt lehetséges, részben úgy, hogy a gyakorlati zenei tanok ekkorra hasznosságuk révén a trivium tárgyai mellé sorakoztak fel. Vö. Sachs 1, 133; Hortschansky, 83.

11 A humanizmus kori zeneelméleti munkák közreadása és összehasonlító elemzése a 20. század 50-es és 60-as éveiben vett nagy lendületet. A Karl-Werner Gümpel, Klaus Wolfgang Niemöller és Renate Federhofer-Königs nevéhez köthető, tulajdonképpen előzmények nélküli forrásfeltárás példa értékűnek mondható, hasonlóan Elżbieta Witkowska-Zaremba vállalkozásához, amely a *musica plana* 16. századi krakkói traktátusainak tematikáját a középkori európai latin zeneelmélet-írásával teljes összhangban tárgyalja, miközben egyúttal a kompilációk szóba jöhető mintáit kutatja.

12 Annak ellenére, hogy a forrás elnevezése a MoZtört. köteteiben „Czerey" alakban szerepel, jelen dolgozattal szeretnénk javaslatot tenni a név egyszerre hiteles és korszerű írásmódjának *(Cserei)* bevezetésére, amely a korabeli dokumentáció legújabb szakirodalmával is összhangban áll (Adalékok, Sávai 1). A „Czerey" névforma a 16–17. századi ortográfiára utal.

13 Dobszay, 162. Szendrei 1996 áttekintése nem tesz róla említést.

14 Ebből az irodalomból magyarországi vonatkozásai miatt tárgyalja Dobszay (164.) és Szendrei 1996 (47.) Monetarius nyomtatványát mint a hazai viszonyokhoz és forráshelyzethez képest elszigetelt jelenséget. Az import tankönyvekről lásd Ferenczi, 139–141.

15 Ferenczi, 142.

16 Esztergomi Főszékesegyházi Könyvtár, Mss. II. 395. Kiadása: Bartha/Szalkai. Ismertetése: Dobszay, 151–162.

17 E helyen most nem említjük a korábbi dokumentumokat, az *ars musicá*nak inkább quadriviumi diszciplínájához tartozó, jól ismert traktátusok Magyarországhoz kapcsolható másolatait (vö. Dobszay, 163; Vikárius 2, 2–3.) és a menzurális zene teóriájának nyomait (Ferenczi, 140.)

18 Lásd Czagány.

Burchard 1514-es lipcsei nyomtatványát nevezhetjük meg.[19] A bártfai evangélikus iskola rektorának, Leonard Stöckelnek *De musica* című, kéziratban fennmaradt két alapvető munkája már átvezet bennünket a reformáció korába, ám a tananyagban, annak ellenére, hogy a menzurális zene fogalmai is helyet kaptak benne, nem tapasztalható lényeges törés a korábbiakhoz képest.[20] A sort a Cserei-féle latin nyelvű jegyzet zárja, ha Apáczai Csere János *Encyclopaediá*jának (1653) vele majdnem egykorú, magyarított zenei fejezetét nem számítjuk.[21] A körmöcbányai születésű Stephan Monetarius mindkét zenei praxis – a *plana* és a *mensuralis* – elméletét tárgyaló, Krakkóban nyomtatásban megjelentetett művét, amely kétségtelenül szorosan illeszkedik mind a késő középkori teoretikus irodalom, mind a Magyarországot is felölelő hagyomány köréhez, ajánlatos a forrásoknak már egy további csoportjához sorolnunk.[22]

Ha mégoly tágan is húzzuk hát meg az időhatárokat, nem tudhatunk magunkénak még fél tucat teljes zeneelméleti munkát vagy hazai szerzőt sem, ellentétben például a lengyel művelődéstörténettel, amely csak a 16. század első felének krakkói egyetemi szellemi életével több zenei írásművet hozott kapcsolatba. Éppen ezek műfajának elemzése hívja fel a figyelmet talán a legerőteljesebben az ilyen jellegű szövegek hátterében húzódó modellekre.[23] De a magyar középkor forráshelyzetéből is megtanulhattuk, hogyan becsüljük meg a külföldi munkák másolatát, és tekintsük másodlagosnak a látszólagos eredetiséget. Ahogyan jóformán az újkor küszöbéig az importált írásművek alkotják a magyar művelődés bázisát, úgy el kell fogadnunk, hogy bizonyos zenei forrásoknak már a hazai megléte is hozzájárulhat zenekultúránk egészének jellemzéséhez. Ebben az összefüggésben érdemes figyelmet szentelni a magyarországi iskolai zenetanítás késői, természetszerűen nem egészen önálló kéziratos dokumentumainak, és velük együtt az országban kimutatható, idegenből jött nyomtatott tankönyveknek. A gregorián ének elméletét tipikusan tárgyaló, túlnyomó részben – ám igen különböző belső arányokkal – a menzurális (figurális) zene fogalmaival kiegészített vagy vegyített 16. századi traktátusoknak szinte minden válfaja felbukkan különböző magyarországi könyvjegyzékekben, a Felvidéktől Erdélyig.[24] A korabeli teória állását legegyetemesebben bemutató művek – Gafurius: *Practica musicae*, Glareanus: *Dodechachordon*, Zarlino: *Institutiones Harmonicae* – éppúgy fellelhetők voltak, mint más, Európa-szerte népszerű klasszikusok – Ornitoparchus: *Musice active micrologus* – vagy a gyakorlatiasabb, és már az evangélikus iskolákat kiszolgáló alapvetések: Rhau, Listenius, Spangenberg, Finck, Heinrich Faber kiadványai.[25] Legtöbbjük németországi szerzőtől és nyomdából való, de ezek mellett a lengyel munkák használata sem zárható ki.[26] Az adatok értékét persze csökkenti ingadozó megbízhatóságuk: nem tudni, minden esetben valódi olvasmány- és tananyagról lehet-e szó, vagy csupán véletlen beszerzésről.

III.

A jelen tanulmányban részletesebb vizsgálat tárgyává tett Cserei-féle zeneelméleti jegyzet értékét növeli, hogy használatát illetően nem kell találgatásokba bocsátkoznunk. Leírója, Cserei János a székelyföldi Háromszék területén fekvő Kézdiszentléle-

ken, majd Lemhényben tanítóskodott 1629-től egészen az 1650-es évekig.[27] Funkciója, állása felől semmi kétséget nem hagynak azok a kifejezések, melyeket ő alkalmazott saját magáról szólva: deák vagy *„rector scholae"*, vagyis a falusi plébánia tanult és világiként egyházi szolgálatban lévő tagja, közelebbről iskolamester és – énekeskönyvéből ítélve – minden bizonnyal kántor, énekvezető; később *„senior"*, vagyis feltehetően a háromszéki katolikus esperesi kerület tanügyeit és *rector*ait felügyelő tanító.[28] Azoknak a 17. századi adatoknak, amelyek a Székelyföld legkeletibb szögletében folyt elemi iskolai oktatásról tudósítanak, nagy fontosságot kell tulajdonítanunk. A háromszéki katolikus plébániai iskolák ugyanis ellenséges környezetben, a reformáció terjedését sokszor csak időlegesen feltartóztatva,[29] rendkívül elszigetelve őrizték a középkori intézményi hagyományokat. A források szegényessége miatt lé-

19 A töredék azonosítására közreadója a *Pro cognicione cantus* címet használta. Lásd Vikárius 1–2. A Burchard-nyomtatvány címe: *Hortulus musices practice omnibus divino Gregoriani concentus [...]* (Lásd Impr., I: 188.)

20 Lásd Matúš. A nevezetes németországi nyomtatványokat (Listenius: *Musica*; Faber: *Compendiolum musicae)* is magában foglaló kolligátum legkésőbb 1567-ben jöhetett létre. Leonard Stöckel 1560-ban hunyt el. Egyívású két traktátusa közti különbségeket és átfedéseket talán úgy értelmezzük helyesen, ha azt képzeljük, hogy a tanítás két különböző szintjéhez igazított tudásszintet közvetítik ugyanarról a dologról.

21 Vö. Ferenczi, 143.

22 Lásd Monetarius.

23 Lásd Witkowska.

24 Az adatok nagy részére Király Péter hívta fel a figyelmemet. A Magyarországon dokumentált zenei szakkönyvek jegyzéke még kiegészítésre, pontosításra vár. Az egyes forrásokra ezért most nem térek ki, csak általánosságban utalok a Monok István irányította könyvtár- és olvasmánytörténeti kutatásokra és a kiadott forrásgyűjteményekre: *Adattár XVI–XVIII. századi szellemi mozgalmaink történetéhez* (Sorozatszerkesztő: Keserű Bálint); *Olvasmánytörténeti Dolgozatok; Könyvtártörténeti Füzetek* (Sorozatszerkesztő: Monok István). – Lásd továbbá: Ferenczi, 139–143; Matúš, 361.

25 Heinrich Faber: *Compendiolum musicae [...]* (Nürnberg, 1548; 1561). Vö. Davidsson, 28kk.; Impr., I: 301k. – A többi címet lásd a forrásjegyzékben.

26 Mint legkézenfekvőbb kínálkozik Monetarius nyomtatványa.

27 „Anno Domini 1629 feria 3 post festum Resurrectionis Domini nostri J. Christi, mutavi locum migrando in Kezdi Sz. Lelek ..." (31^{v}) – „Czerey de Barolt die 12 (mensis) May 1640. Hora fere 20(?) matutina cum fungavitur officio rector(is) [...] elapsis undecimis Annis in Kezdi Sz. Lelek." (84^{r}) – A lemhényi bejegyzések legkorábban 1645–46-os évekből valók (86^{v}, 85^{v}, 101^{v}). A legkésőbbi adatokkal Csereiről, mindvégig Háromszékből, 1652-ből (feltételezhetően pappá szenteléséről, lásd 103^{v}), 1656-ból (Sávai, 127.) és 1659-ből (Veszely, 314–315.) rendelkezünk.

28 Rector: többek között 79^{v}, 86^{v}. Seniorrá való előléptetéséről lásd a 32. fóliót. Cserei minden bizonnyal licenciátus is lehetett; tevékenységi köre kimerítette azt, amire a licenciátust felhatalmazták, és amit elvártak tőle. Vö. Sávai 1, 114kk. – A *senior* tisztség pontos értelmezése dokumentáció hiányában nehézségekbe ütközik. A *senior rectorum* kifejezésről egyetlen adatunk egy székelyföldi könyvbejegyzés. Vö. Muckenhaupt Erzsébet: *XVI. századi német típusú szignált könyvkötések a csíksomlyói műemlékkönyvtár gyűjteményében*. Kolozsvár: Erdélyi Múzeum Egyesület, 1993, (= ETF 216). 4. (A témával kapcsolatos adalékokra Muckenhaupt Erzsébet hívta fel figyelmemet.) – Cserei mint senior rendszeresen járt visitatiókra (vö. 85^{r}). Afelől azonban kétségben hagy, vajon működött-e mellette legalább átmenetileg deák, segédtanító.

29 Erre vonatkozóan még kéziratunk egy Csereitől mint szemtanútól származó bejegyzése is árulkodó dokumentum, nevezetesen Bodola és Kilyén katolikus templomainak elvételéről: „Anno Domini 1640 Ipsa die S. Ursulae et 11 millium virginum [...] hora fere 8. matutina haita az Calvinista vallasra Bodolat es Kijent. Beldi Janos Ur [...]" (86^{r})

tezésükről is alig alkothatunk fogalmat, nemhogy tanításuk anyagáról. A török kor alatti erdélyi kisiskolákról és tanítóikról nem is tudott részletesen beszámolni a korszerű hazai iskolatörténet.[30] Helytörténeti munkák, valamint a hódoltság alatti egyházi értelmiség és a missziók témájában végzett újabb kutatások festenek csak a korábbinál hitelesebb képet a 17. századi székelyföldi katolikusságról.[31] A Csereiénekeskönyv s benne az iskolai zenetanítás jegyzete ezekhez társulva nyújt értékelhető adalékokat egy eddig mindenféle szempontból periferikus területről.

A zeneelméleti traktátus a Cserei János énekeskönyvének nevezett terjedelmes kézirat egészének csak kis hányadát teszi ki.[32] Mivel a több írásréteget és vegyesen kottás és szöveges, liturgikus és nem liturgikus imádság- és énekfeljegyzéseket tartalmazó gyűjtemény jelentőségét az elmúlt évtizedekben már az irodalom- és zenetörténészek egyaránt méltatták, kutatástörténeti oldalról nézve mégis érthetetlen, hogy a zeneelméleti rész szövegének olvasatával és értelmezésével miért csak Szigeti Kilián kiadatlan munkája foglalkozik.[33] A *Cantus Catholici*val (1651) egyidejű magyar nyelvű katolikus gyakorlatot tükröző énekszövegeket, valamint a jellegzetesen katolikus falusi környezetben keletkezett halotti búcsúztatókat – ez utóbbiak a kézirat második és harmadik, tehát nem Csereitől származó szakaszában találhatók – a Régi Magyar Költők Tára XVII. századi sorozatában tették közzé.[34] A szintén más kéztől való, sajnos kotta nélküli betlehemes játékot mint a legkorábbi, s a Székelyföldre valószínűleg jellemző történeti adatot tartja számon a szakirodalom.[35] Ami a zenetörténetet illeti, Cserei János kurzív kottás lejegyzései a hazai késő középkor használati kódexeinek és a magyar notáció utolsó életszakaszának jellemzéséhez járultak hozzá lényegesen.[36]

IV.

A különböző kezek által teleírt és igen különböző tartalmú faszcikulusokat tulajdonosai egymás mellett őrizték, és a gyűjteményt minden bizonnyal becsben tarthatták, mert jó néhány évtizeden keresztül újabb feljegyzésekkel gyarapították, és állapotából ítélve sokat forgatták. A nyilván bekötetlen kéziratcsomó a jóval későbbi kötésben ma rendezetlenül, eredeti formájában nem rekonstruálható módon áll előttünk. A történészek látszólag alapos filológiai megközelítése ellenére a kolligá-

30 Lásd Mészáros 1, 288–289.

31 Vö. Sávai 1–2; Adalékok; Relationes.

32 Lelőhelye: Országos Széchényi Könyvtár, Oct. Hung. 1609. Terjedelme: 178 fólió. Leírása: Stoll, Nr. 55.

33 Lásd Szigeti, 24–25.

34 RMKT XVII./3: 706–707. oldal; XVII./7: 184–188. sz., illetve 625–626. oldal; XVII./9: 193–219. sz., illetve 745–752. oldal.

35 Az ún. „kézdiszentléleki betlehemesről" lásd Schram, különösen 497., 501–502. és Kilián, 636. (Utóbbi, bár a darabot 1663–1668-ra teszi, mégis Csereinek tulajdonítja.)

36 Szendrei 4., 87., 149. (94. lábjegyzet); a kézirat leírását lásd: Szendrei 1, C 120 szám és 48. Fakszimile: Uő: A középkori magyar hangjegyírás. *Magyar Zene* 19 (1978), 143. – A latin liturgikus énektételek e Cserei által megörökített késői összeállítása ugyanakkor nem kapta még meg a bizonyára megérdemelt figyelmet. E sorok írója a későbbiekben külön tanulmányban szándékozik beszámolni a kézirat egészét érintő megfigyeléseiről és a kottás részek tartalmáról.

tum felépítése, valamint számos izgalmas és eligazító bejegyzése a mai napig homályban maradt. Ez különösen érinti a zeneelméleti jegyzet felbecsülését: Szigeti nyomán azt csonkábbnak kellett tartanunk a valóságosnál.[37] Kiderült, hogy a szöveget teljessé tevő tonárius nem töredékes, hanem egy előbbre kötött ívfüzetben folytatódik. A környező részek datálásai alapján az 1630-as évekre tehető traktátusmásolat tehát értelemszerű sorrendben a következőképpen helyezkedik el a kéziraton belül:

33^{r}	[Divisio scalae musicae: a clavisok és a hexachordok ábrázolása, illusztráció a következő két fólió tartalmához]
33^{v}	De Musica Caput primum.
34^{r}–35^{v}	De clavibus Caput 2dum.
[35 és 36 között több fólió hiányzik]	
176^{r}–^{v}	[De vocum proprietatibus] 176r: [Specierum progressiones – exempla:] *Primae proprietatis* ♮ *duralis*... [kottával] 176v: De Proprietatibus musicalibus [ábrák magyarázatokkal]
36^{r}–37^{r}	[De vocum mutatione – folyt.]
37^{r}	Ascensus et descensus scalae ♮ duralis; Ascensus et descensus scalae b molaris.
37^{v}–38^{r}	De tonis caput 6.
38^{v}	De vocibus in quibus omnes toni finiuntur; Regulae de tonorum ambitibus.
39^{r}	De tenore et differentys tonorum.
39^{v}	De tonorum psalmodia
40^{r}	*Incipiens primus*... és *Adam primus homo*... [kottával a fő zsoltárvégződések összefoglalása, két változat]
40^{v}–42^{v}	*Primi toni melodia*... [zsoltározási minta és zsoltárdifferentiák, 1–5. tónus]
17^{r}–^{v}	*Sextus ut primus*... [folyt., 6–8. tónus és tonus peregrinus]
17^{v}–19^{v}	[Psalmi maiores – zsoltározási minták: *Benedictus* és *Magnificat*]

A szöveg elemzésének elején máris fel kell hívnunk a figyelmet – annak töredékes voltán túl is – néhány külsődleges sajátosságára. A zeneelméleti jegyzet alapvetően a *quaestió*k jellegzetes formájában készült, amely a tárgyat dialógusszerűen dolgozza fel. Habár e szigorú formaséma a középkor egyetemi teológiai–filozófiai irodalmában rögzült valóságos könyvműfajjá,[38] Cserei által alkalmazott változata ke-

37 Stoll a 33. fólió után jelzett többek között zeneelméleti fejtegetéseket, valamint a 176. fólión. Szigeti csak a 33^{r}–42^{v} közötti részt vette figyelembe. (Szigeti, 24.)

38 Bernhard/Fachschrifttum, 52.

vessé emelkedett, annál alkalmasabb eszköze a mondanivaló rövid és világos kifejezésének. Ilyen minőségében talán sokkal közelebb áll a középkor végi elemi iskolás könyvekhez.[39] Feltűnő, hogy a rövidre fogott meghatározásokat időnként felváltják szabadabb, bővebb fejtegetések, továbbá szabályok felsorolása. A feljegyzések egy részét ábrák, táblázatszerű szemléltető anyagok teszik ki, amelyek háromféleképpen illeszkednek a tananyag tárgyalásába. Vagy egyáltalán nem tartozik hozzájuk összefüggő magyarázat – mint a 176. fólió tartalmához –, és így önmagukban képviselik az írásmű valamelyik témáját, vagy a szövegben történik utalás a másutt elhelyezkedő illusztrációra.[40] A két hangsorpárt bemutató táblázat (37[r]) viszont rögtön a hozzá illő részletezés mellé került. Végül kiemelendő, hogy a traktátushoz látszólag szervetlenül, valójában mégis tartalmilag szorosan tonárius csatlakozik.

A formai és alkotóelemek mibenlétét akkor tudjuk a maguk valóságában megragadni, ha párhuzamokat keresünk hozzájuk, mégpedig a 16. század bőséges nyomtatott traktátusirodalmában. Minden okunk megvan ugyanis feltételezni, hogy a Cserei-jegyzet esetében másolattal van dolgunk, még akkor is, ha nem közvetlenül egyetlen tipikus minta után készült. Ez egyben nagy könnyebbséget jelent: ha ismerjük, mely forrásmunkák állhattak mögötte, azok általános jellemzőinek fényében sokkal pontosabban tudjuk érzékeltetni ennek a példánynak lényeges vonásait.

A Cserei-féle zeneelméleti jegyzet egyes szövegrészleteinek meg tudjuk nevezni a forrását. Ez a mű Johannes Cochlaeus[41] német humanista pedagógus és zenei teoretikus *Tetrachordum musices* című, először 1511-ben, Nürnbergben kiadott traktátusa.[42] Cserei János – vagy az anyagot rá örökítő elődje –, ha nem is éppen ennek egyik kiadását, de legalábbis róla készült másolatokat használhatott fel saját iskolai jegyzete összeállításakor. Megfogalmazásainak egy részét biztosan visszavezethetjük Cochlaeus szövegére; az ezeken kívül eső szakaszokhoz ugyanakkor többnyire másutt találhatunk analógiákat. Cserei zeneelméleti munkája tehát kompiláció, amelynek különböző jellegű és eredetű rétegeit elemezve alább érdekes megfigyeléseket tehetünk.

Forrásunk tematikájában a *musica plana* praktikus szempontú tanára koncentrál. Mi volt közelebbről, és milyen beosztást követett ez a törzsanyag? Mivel Cserei leírása csak hiányosan maradt ránk, ahhoz, hogy ezt a kérdést megválaszoljuk, be kell vonnunk a vizsgálódásba a szóban forgó traktátustípus több kiválasztott példányát. A tartalomjegyzék rekonstruálásához Cochlaeus említett nyomtatványát nem használhatjuk, mivel a négy traktátusra[43] tagolódó mű a miénknél sokkal részletezőbb, és egyben jóval finomabb osztályozást valósít meg. Az áttekintett munkák túlnyomó többsége azonban egységes tanulságokkal szolgál. Figyelemre méltó különbségeket köztük abban látni, hogy az antik zeneelméletre visszavezethető, elméletibb jellegű tanokat felveszik-e témáik közé, vagy sem;[44] hogy a tónusokra vonatkozó általános ismereteket esetleg elválasztják-e a tonáriustól,[45] vagy szentelnek-e külön fejezetet a *coniunctá*knak (módosított hangoknak) és a *musica fictának*.[46] Az anyag elrendezését három fejezetbeosztás – Spangenberg, Lossius, Vogelsang traktátusaié – segítségével szemléltethetjük (lásd *I. Függelék a 294. oldalon).*

Cserei zeneelméleti traktátusának beosztására nézve a legfontosabb tapasztalat, hogy a tankönyvek a zene fogalmának tisztázása, majd a *clavis*ok és a *scala musicae* – a hangok és a hangkészlet – bemutatása után kivétel nélkül tárgyalják a *vox*okhoz (szolmizációs hangok) kapcsolódva a szolmizáció és a mutációk tanát, ismertetik a *cantus*ra, vagyis a hexachordokra vonatkozó fogalmakat, és foglalkoznak a hangközökkel *(modus seu intervallum)* is. Rendszerint csak ezek után, az utolsó szakaszban kerülhetett sor a tónusok leírására. A mai állapotában tulajdonképpen három, össze nem függő részből álló Cserei-jegyzetnek is ezek lehettek a ma már hiányzó vagy csak nyomokban ismert fejezetei. Első elveszett fóliójának ugyan még sejthetjük tartalmát az előző oldal (35^{v}) alján olvasható őrszó alapján: itt a *De trans[positione clavium. Caput Tertium]*[47] kezdődött volna, vagyis a kulcsok áthelyezéséről szóló szakasz. A lacuna után, a tónusok taglalását (37^{v}: *De tonis caput 6.*) megelőzően egy, logikusan ötödikként sorszámozható mutációs fejezet terjedelmes konklúzióját találjuk. A transzpozíciókat követően, a mutációk előtt kaphattak helyet azok a táblázatok és példák, amelyek a 176. fólión maradtak fenn, s a hexachordok fajtáit szemléltetik. Egykor bizonyára részletesebb magyarázat is tartozott hozzájuk. Mindezeket figyelembe véve az elméletíróknál szokásos témák közül csak a hangközökről szóló fejezetnek nincsen semmiféle nyoma Cserei traktátusának mai formájában. Sőt, ezen áttekintés alapján kimondhatjuk, bizonyítottnak látszik, hogy a hangközök tana teljes egészében kimaradt a kompilációból.[48]

---

39 Magyarországról is ismert ilyen latin nyelvű, kérdés és felelet egymásutánjára épülő anyag, amelyet az iskolai tanulmányaikat kezdő kisgyermekeknek kellett befogadniuk. *(Es tu scholaris? Compendiosa materia [...])* Vö. Mészáros 2, 129.

40 Ez a 33^{r}-t érinti. Az utalás így szól, amely egyben a szövegmintától való eltérés is: „... ut in praescripta ~~tabula~~ figura apparet." (34^{r})

41 Cochlaeus 1510-ben a nürnbergi Sankt Lorenz templom iskolájának lett a rectora. Ilyen minőségében ajánlotta zeneelméleti kompendiumát a felügyelete alatt nevelkedő ifjúságnak („pro iuventute Laurentiana"), az tehát eredendően iskolai tananyagnak számít. Életútjához lásd Eitner; Pietzsch, 313.; Miller, 512.

42 Kiadásaihoz lásd Daviddson, 23. és Impr., I: 227.

43 *Tetrachordum musices, Liber Primus De musicis elementis; Secundus De musica Gregoriana; Tertius De octo tonis meli; Quartus De musica mensurali [...]*

44 Mint Wollick *Opus aureum*ának első része *(1. De artis musicae inventoribus [...]; 3. De causis musicae artis; 4. De notificatione musicae necnon divisione eiusdem),* vagy Monetarius *Epitomája (Capitulum IV. de tribus meli generibus*; A3^{v}), majd később Rhau *(De musicae inventoribus*; *De divisione musicae*; A4^{v}, A5^{r}). Vö. Wollick, 5–13.

45 Mint például Ornitoparchus *(Caput quartum de Tonis in genere)* és Ulrich Burchard *Hortulus musices ...*, 1514 *(Preceptio III. docet Tonos quomodo cognoscatur cantus quilibet cuius sit toni).* Vö. Ornitoparchus, 16.; Vikárius 2, 126.

46 Lásd Burchard (*Preceptio V. docet Coniunctas sive musicam fictam),* Ornitoparchus *(Caput decimum de musica ficta),* Rhau (*Caput VII de coniunctis seu Musica ficta*; D5^{v}). Vö. Vikárius 2, 126; Ornitoparchus, 30kk.

47 Cochlaeus, B3^{v}: *De clavium transpositione Caput V.* (a 2. traktátusban). Más források ismeretében felmerülhet, hogy Csereinél talán itt is szóba kerültek már a lejegyzett dallamok *(cantus)* transzponálásának kérdései. Vö. Ornitoparchus, 34–35.

48 Érdekes egybeesés, hogy a *Pro cognicione cantus* traktátus (vö. fent, 19. lábjegyzet) írója is, jóllehet ismertekként kezeli a *modus* és az *intervallum* alapvető fogalmait, ő maga kompilációjában nem foglalkozik külön a hangközökkel. Lásd Vikárius 1, 157.

V.

A Cserei-jegyzet első fejezete *(De Musica Caput primum)* a zene általános meghatározását, eredetét és osztályozását foglalja magában, meglehetősen összefogottan. Kezdetével, a *musica* egyenesen Szent Ágostontól származó definíciójával – „[musica] est bene modulandi scientia" – a traktátusok több évszázados hagyományát idézi.[49] (Itt kell kiemelnünk, hogy Cserei szövegében sehol sem találni utalást forrásaira – vagy akár a kompiláció tényére –, pedig e korabeli traktátustípus több képviselőjében hivatkoznak a szerzők korábbi tekintélyekre.)[50] A *musica* szónak közvetlenül a *moys*ból – ami vizet jelent – való eredeztetése, a múzsák szerepének teljes elhallgatása mellett szintén teoretikusok elég tág körének volt szokása a késő középkorban korai tradíciók nyomán, Johannes de Garlandiától a 16. századi kelet-közép-európai kompendiumokig.[51] Annál különlegesebb az egyiptomi eredet megnevezése e szómagyarázatban, hiszen a miénkkel párhuzamba állítható szövegekben jobbára az *in Graeco, graece* vagy a *Hebraei* azonosítás szerepel; Cochlaeus traktátusa e tekintetben azonban ugyanígy kivétel.[52] Pedig Monetarius és Marek z Plocka megfogalmazásaiban lényeges közös vonások is vannak a Cserei-féle jegyzet szövegével:

> Alii a moys quod hebraei aquam vocant dictam volunt eo quod iuxta sit reperta [...] (Monetarius, A3^{r})
> Dicitur autem musica a moys graece quod est aqua latine et icos scientia, quasi scientia circa aquas inventa. (Marek z Plocka: Hortulus musices. 1517/18)[53]

> Mások a *moys*-ból akarják [eredeztetni a *musicát*], ahogyan héberül a vizet nevezik, mivel mellette találták fel... (Monetarius, A3^{r})
> Azt mondják, hogy a *musica* a görög *moys*-ból ered, ami latinul víz, és az *icos* [?*échos*]-ból, ami tudomány [elmélet], mert mintegy víz körül felfedezett tudomány [ti. az]. (Marek z Plocka: Hortulus musices. 1517/18)

A *moys*ból és a *musá*ból való levezetés közelsége és rövidsége, majd a *musa* szónak közvetlenül a *cantus*ra, egyben hallgatólagosan a *musica* tárgyára vonatkoztatása ra-

---

49 Jegyzetünk elejét lásd tanulmányunk végén: II. Függelék/1. (a 295. oldalon) – Az idézet forrása: Patrologia Latina, tomus 32. col. 1083k. Középkori előfordulásai: Hüschen, 699. oszlop és Catalogue, 897. oszlop.

50 Vö. Ornitoparchus *Micrologus*ával *(passim)*, ahol a hivatkozott tekintélyek neve a margón szerepel; vagy Cochlaeus traktátusával, amelyben néhol szintén ki van írva a tézisek forrása (vö. II. Függelék/1.).

51 Az etimológia rejtélyének megfejtéséről Swerdlownál olvashatunk. A szóban forgó szövegrészek egyikét Barthánál tanulmányozhatjuk, ahol lábjegyzetbe kerültek a további előfordulások: Bartha/Studien, 199.

52 A homályos *moys–aqua–musica* etimológia kötelességszerű ismételgetése csak az elméletírók igen kis hányadánál járt együtt a kopt eredetű *moys*–Mózes–víz szókapcsolat tudatosításával, ami arra enged következtetni, hogy a szó valódi jelentésével kevesen voltak tisztában. A zenei írók közül Adam Fuldensis a kivétel (vö. GS, III: 340). Swerdlow, 9.

53 Mindkettőt idézi Witkowska, 104. Marek z Plocka kéziratos munkájáról lásd *ibid.* 9. és kk.

dikális elízió hatását kelti Cserei jegyzetében; hogy ez így alakult, abban a szöveghagyományozás játszhatott fontos szerepet.[54]

A *musica* fajtáira rátérve Cserei traktátusa a *musica choralis vel plana – musica figuralis* fogalompárt teszi kizárólagossá, elhagyja a zenén kívüli diszciplínák kategóriáival kifejezhető rendszerezéseket. A megfogalmazás mégsem kelti a töredékesség érzetét, talán azért, mert a leegyszerűsítés szándékos. A Kölni Francóra (13. század) visszavezethető felosztás mindazonáltal nemcsak Cserei gregoriánumra koncentráló jegyzetének témafelvetésével volt tökéletes összhangban, hanem a zeneművészet újkori, gyakorlatias felfogásával is.[55]

> Divisio ipsius multiplex est tamen in proposito sat est scire esse duplicem. Scilicet choralem et figuralem, et de primo scilicet corali erit nobis in hoc opusculo perpetuo sermo, quae plena [recte: plana] et Gregoriana, seu vetus musica vocatur. (33^{v})

> [A *musica*] osztályozása sokrétű, mindazonáltal szándékunk szerint elég annyit tudni, hogy kétféle lehet. Tudniillik *choralis* és *figuralis*, és az elsőről, vagyis a *choralis*ról lesz szó mindvégig ebben a művecskében, amelyet *plenán*ak [helyesen: plana, vagyis: simának] és gregoriánnak, avagy régi *musicán*ak neveznek. (33^{v})

A második fejezet *(De clavibus Caput 2dum)* a *clavis*oknak, a hangrendszer fokainak bemutatását tűzi ki célul. A leírás a hagyományos és általános tanítási szisztémán alapul,[56] amelyen belül helyet kap a hét hangot jelölő betű elhelyezkedése a 20 fokból álló hanglétrán, az elnevezés *(in nomine)*, avagy a regiszterek szerinti *(graves, acutae, excellentes)*, a betűméret és -forma szerinti *(capitales, minutae, geminatae)* és az elhelyezés szerinti *(secunda positione; una ponitur in linea, alia in spatio)* felosztás. A figyelem külön felhívása a hét különböző hang ismétlődésére nem más, mint az oktávazonosság nyomatékos kiemelése.[57]

> [...] cum repetantur cum prioribus eiusdem sunt essentiae vel naturae quotiescumque ad eadem litera incipiunt [...] (34^{r})

> ... amikor ismétlődnek, akkor a megelőzőkkel azonosak lényegileg vagy természetükben, valahányszor csak ugyanazzal a betűvel kezdődnek... (34^{r})

54 Akadtak, akik szükségét érezték a magyarázkodásnak: „Quod est musica? Vel, est recte canendi scientia. Unde habet nomen? A musa quod valet cantus, Inde Musica, cantandi scientia. Et musicus, canendi peritus." [Mi a *musica*? A helyes éneklés tudománya. Honnan kapta a nevét? A *musá*ról, ami annyi mint ének *(cantus)*, innen a *musica*, az ének tudománya. És a *musicus*, az énekben járatos.] (Spangenberg, A5^{r-v})

55 Vö. Hüschen, 701. oszlop.

56 Általános szokás volt ezzel kezdeni a gyakorlati zenei tanítást; vö. Szalkai traktátusával (Bartha/Szalkai, 68k.) és az I. Függelék tartalomjegyzékeivel.

57 Az oktávbeosztást általánosan Arezzói Guido nevéhez kötik. Vö. Micrologus, 93kk. A betűjelölés szerinti felosztásnál *(capitales* stb.) a skálakivágatok, mint ahogy az szabályos, mindig az a–g tartományba esnek.

Az oktávbeosztás regiszterekre irányuló fogalmainál *(graves, acutae)* viszont csupán a tetrachordok hangkészletét sorolja fel.[58] A hangrendszer középkori használatával összhangban a középponti tetrachordokat *(finales, affinales)*, mint a lejegyzett dallamok (*cantus*) lehetséges záróhangjainak tartományát adja meg. (Az *affinalis*ok általános középkori nézet szerint nem alkotnak tetrachordot, azokból csak három van: a–h–c. Eszerint a 7–8. tónusú dallamok nem transzponálhatóak d-re.[59]) E helyt nem magyarázza azonban a szabályos *(regularis)* és a kvint transzpozíciójú szabálytalan *(irregularis) cantus*ok fogalmát; azok csak később, a tónusokról szóló fejezetben jelennek meg egy-egy táblázatba foglalva, igaz, ott jócskán kibővül a finálisok köre. A *clavis*ok összefoglalását egy, már a mutációra utaló szempont – hány *vox* (szolmizációs név) tartozhat egy *clavis*hoz – felvetése után a kulcsként szereplő *clavis*okról *(claves signatae)* való tudnivalók zárják *(II. Függelék/3.)*. Cserei jegyzete a kulcsok között a használat gyakorisága szerint is különbséget tesz *(perpetuo utimur, raro, rarissime, vix minime)*, egybehangzóan néhány 15. századi elméletírással: Szalkai László és a lengyelországi Magister Szydlovita jegyzetével és számos későbbi nyomtatvánnyal.[60]

A hangok (*clavis*ok) rendszerét a 33^{r} felirat nélküli – a teoretikusok által *Scala musicae*-nek nevezett[61] – ábrája szemlélteti. A lejegyző láthatóan a legszükségesebb információkra szorítkozott; így az ábrázoláson nem szerepelnek a kulccsal jelzett *clavis*ok,[62] de a tónusokra való utalás sem, mivel a *finalis* és *affinalis* hangok sincsenek kiemelve.[63] Az ábra legfontosabb eleme a-tól ee-ig terjedő zárt hangrendszert megjelenítő *litterá*k (hangnevek) hasábja. A tájékozódást megkönnyíti, hogy a vonalon elhelyezkedő *clavis*ok betűi bal oldalra kerültek (a vonalközben lévők pedig tőlük kissé jobbra), és mellettük szimbolikusan, hosszan kottavonal húzódik. A *litterá*któl jobbra a szolmizációs *vox*ok sorozatát találjuk. Itt a megszokott hét hexachordot nem egymástól elkülönítve, szemléletesen tüntette fel a notátor, hanem egybeolvadva, lényegében egy két hasábot alkotó tömbben.[64] Ezzel a mutációk rendszerének magyarázatát vetítette előre.

58 Ez a görög hangrendszer tetrachordjainak továbbélésével magyarázható. A *tetrachordum gravium* és *acutarum*-tól (Γ–C és a–d) ugyanakkor elválik, és az osztályozás egy másik szakába kerül át a *tetrachordum finalium* és *affinalium*, kiegészülve a *superacutae* tetrachordjával (e–aa). A *tetrachordum excellentium*, amely a legmagasabb regisztert jelenti, egybeesik a kettőzött betűvel *(geminatae)* jelölt harmadik oktávval (aa–ee).

59 A késői források állásfoglalásáról a 83. lábjegyzetben lesz szó.

60 Bartha/Szalkai, 78.; Magister Szydlovita, 13.; Saess: „communiter, raro, rarius, rarissime" (lásd Saess, 99., további utalásokkal); Vogelsang, 115.

61 Rhau (A7^{v}), Vogelsang (81.): *Typus sive scala musicae, clavium syntagma et differentias continens*; Listenius: *Divisio scalae musicae* (a4^{v}); Spangenberg: *Scalae musicalis typus* (A8^{v}); Finck: *Systema claves ac voces Musicales monstrans* (A4^{r}). – A „scala latina totius musicae" ábrázolásának néhány kéziratos változata: Vikárius 1, 150–153.

62 Jelölve vannak ellenben például Szalkainál (Bartha/Szalkai, 78.) és Saessnél (67.).

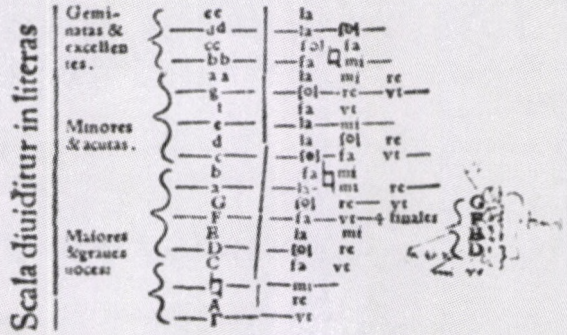
63 Késői traktátusokban rendszerint feltüntetik a tónusok számát a megfelelő záróhang mellett, lásd például Wollick, 28.; Cochlaeus, B3^{r}, Saess, 67., Monetarius, B1^{r}, Sebastian z Felsztyna, A3^{r}, Michael Koswick: *Compendaria musice artis aeditio*, Leipzig, 1518. (Lásd Vikárius 2, 171.) A *finalis* és esetleg az *affinalis* hangok jelezve szerepelnek Szalkainál (Bartha/Szalkai, 78.), majd Listeniusnál (a4v), Vogelsangnál (81.).

64 A jobb szélre, egy harmadik oszlopba értelemszerűen csupán a *Gsolreut* és a *gsolreut ut*-ja, valamint az *alamire* és az *aalamire re*-je került, lemaradt viszont ugyaninnen a *csolfaut ut*-ja és a *dlasolre re*-je.

fuerit in cantu menſurali (Choralis enim nunquam expatiatur) furſum uel deorſum uerſus ſumantur claues & uoces inferioris aut ſuperioris octauæ ac claſſis. Differunt autem claues inter ſe, loco, figura & modo. Aliæ enim infimum, Aliæ medium, Aliæ ſupremum ſortiuntur locum.

Aliæ ſimplicem capitalium, aliæ minuſcularum, aliq geminatarum literarū formā induūt, Item aliq graues, ut Are, ▫ mi, & c. aliæ finales, affinales, qui diuerſo appellantur nomine, ut uidere licet in ſubſcripta tabula.

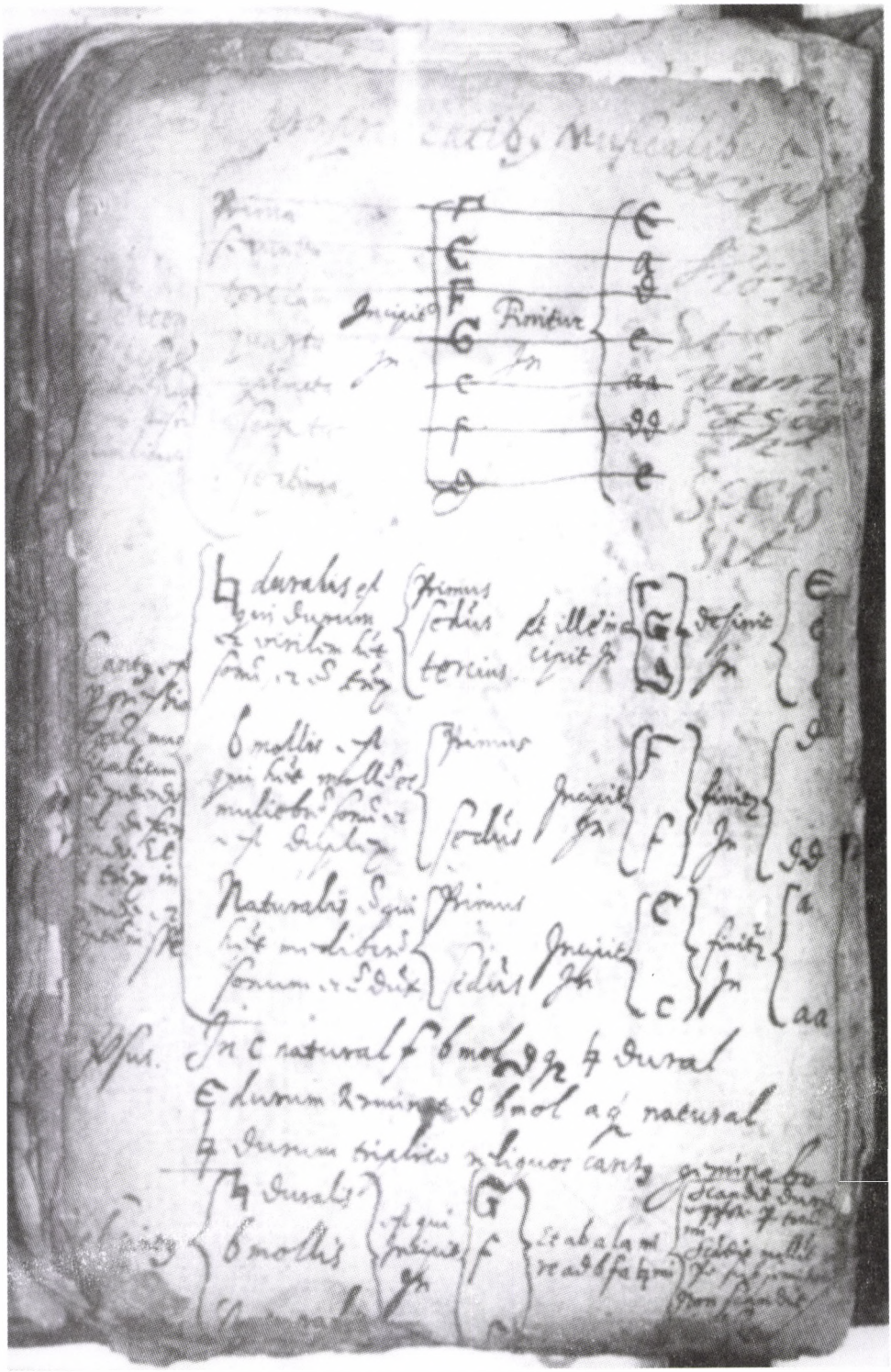
DIVISIO SCALÆ Muſicæ.



Idem plane iudicium eſt de octauis, quæ ſimilibus conſtant literis, G enim à g, octaua diſtat, &c.

Caput

1. kép: Divisio scalae musicae – Listenius: Musica, a4v



2. kép: De proprietatibus musicalibus – Cserei-énekeskönyv, 176v

Hogy Cserei *scalá*ját helyesen tudjuk értelmezni, a hozzá minden szempontból a legközelebb álló illusztrációk[65] közül Listeniusét mutatjuk be *(1. kép a 265. oldalon).*

A hexachordok hangrendszerbeli hét előfordulásának leírása, mintegy „leolvasása" valamely ábráról a kezdő és záró hangok *(claves)* megnevezésével a Cserei énekeskönyv 176^{v}-ján maradt fenn *De Proprietatibus musicalibus* felirat alatt *(2. kép a szemközti oldalon).* Több korabeli elméletírás, Wollické, Rhau-é és talán rájuk támaszkodva Vogelsangé a *clavis*ok közelébe vonta a *cantus*okat, vagy *proprietas*okat (más szóval: *deductio*; a sokféle elnevezés mind ugyanarra vonatkozik), vagyis a hexachordokat: a hat hang *(voces musicales)* kapcsolódásának módjait.[66] Ez látszik igazolni, hogy mi is a *scalá*hoz (33^{r}) tartozó magyarázatok után értelmezzük a kézirat 176. fólióján látható ábrákat. A *versé*n a hét előfordulás („[... sunt] septem in specie") számbavétele után alább a *cantus*ok három fajtájának[67] („sunt tres in genere, [...] ♮ duralis, b mollis, naturalis") jellemzését, valamint ezúttal is legalsó és legfölső hangjukkal való megkülönböztetését követhetjük nyomon. Ugyanezeket a tudnivalókat vers is összefoglalja. Érdekesség, hogy a *cantus* definícióját jegyzetünk a máshonnan a *scala ♮ duralis* és *scala b mollis* hangsorpár leírásából ismert szavakkal adja meg. Tanulságos egymás mellé helyezni a hangsorok és a hexachordok meghatározásait egy korabeli traktátusból, hogy az érintkezési pontokat jól érzékeltessük:

> Cantus est progressio vocum musicalium ascendendo vel descendendo. (Cserei, 176^{v})
>
> A *cantus* a zenei hangok emelkedő vagy ereszkedő mozgása. (Cserei, 176^{v})
>
> Quae est scala ♮ duralis? Est vocum musicalium progressio, scandens ex a in ♮ duriter, hoc est, per vocem mi. – Quae est scala b mollis? Est vocum musicalium progressio, scandens ex a in b, molliter, hoc est, per vocem fa. (Spangenberg, B1^{v})
>
> Mi az a *scala ♮ duralis*? A zenei *vox*ok olyan mozgása, amely az *a*-ról keményen *[duralis* szerint] lép fel a ♮-ra, vagyis a *mi vox*ra. – Mi az a *scala b mollaris*? A zenei *vox*ok olyan mozgása, amely az *a*-ról lágyan [*mollaris* szerint] lép fel a *b*-re, vagyis a *fa vox*ra. (Spangenberg, B1^{v})

---

65 Lásd például Vogelsangét, 81.

66 Wollick: *Primi cantus ♮ duralis. Deductio.* (29.); Rhau: *Caput secundum de vocibus progressionibus* (B7^{v}); Vogelsang: *Septem sunt cantus et quilibet continet voces – Deductiones sex vocum musicalium per totam scalam* (82–83.); Saess: *De vocum proprietatibus et proprietatum clavibus* (73.)

67 Bármennyire is odavetettnek tűnik a meghatározás, az osztályozás terminus technicusait egészen precízen, a traktátushagyományhoz híven alkalmazza a lejegyző. Ennek megvilágítására mutatjuk be Adam Fuldensis 15. század végi elméletíró művének a *cantus*ról szóló passzusát: „... cantum dupliciter capiendum fore, scilicet generaliter & specialiter. Generaliter: & manebit prima divisio; sunt enim tres in generali cantus, videlicet naturalis, b. mollaris, & h. duralis. Specialiter: & erunt septem in manu cantus, duo naturales, duo b. mollares, & tres h. durales." [... a *cantus*t kétféleképpen kell érteni, tudniillik általánosságban és egyes esetekre vonatkozóan. Általánosságban: marad az első felosztás; általában háromféle *cantus* van, ugyanis *naturalis*, *b mollaris* és ♮ *duralis*. Egyenként pedig hét *cantus* van, kettő *naturalis*, kettő *b mollaris*, és három ♮ *duralis.]* (GS, III: 343.)

> De vocibus. [...] Quid est proprietas vocum musicalium? Est debita illarum in cantu naturalis deductio aut progressio, sive ascendendo, sive descendendo [...] (Spangenberg, B4^{r})

> A *vox*okról. Miben áll a zenei *vox*ok sajátossága? A *cantus*ban kötelező természetes lefolyásukban vagy menetükben, akár felfelé, akár lefelé menetben... (Spangenberg, B4^{r})

Ennél még sokkal nyilvánvalóbban hívja fel a figyelmet a 176. fólió utolsó táblázata arra, hogy a skála és a hexachord egymással egységben szemlélt rendszerek, hogy a különböző fajtájú hexachordok eltérő jellegét valójában a mögöttük álló hangsorok strukturális különbségeiben kell keresnünk. A ♮ *duralis* és a *b mollis* elnevezések egyazon szemszögből jellemzik a hexachordot, mint a skálát: rögzítik, a *b-fa-♮-mi* helyén *mi*-t vagy *fa*-t kell-e venni. A harmadikféle hexachordnak, a *naturalis*nak azonban természetszerűen nem része ez a sajátos megkülönböztetést lehetővé tevő *b-fa-♮-mi* fok.[68]

Vel cantus	♮ duralis b mollis Naturalis	est qui incipit in	G F C	Et ab alamire ad b fa ♮ mi	scandit duriter, utpote per tonum re mi scandit molliter nempe per semitonium mi fa Non scandit eo quod in alamire claudit nec intrat b clavem

(Cserei, 176^{v} és Cochlaeus, B3^{v})[69]

Az a *cantus*	*♮ duralis* *b mollis* *naturalis*	*amelyiknek* kezdőhangja	G F C	és az *alamire*-ről a *b-fa-♮-mi*-re	keményen lép föl, mintegy *re mi* egészhanggal. lágyan lép föl, a *mi fa* félhangjával. nem lép, mert *alamire*-n záródik, és nem megy a *b clavis*ig.

(Cserei, 176^{v} és Cochlaeus, B3^{v})

A három hexachordtípus és a hétféle előfordulás bemutatását és gyakoroltatását szolgálták a Cserei-kézirat 176^{r} oldalán halvány tintával fennmaradt kottapéldák, amelyeket többé-kevésbé hasonló formában a 16. század számos, egymással rokonítható elméleti művében felfedezhetünk. A praktikus példák célja abban állt, hogy a tanulók a hexachord ambitusú dallamokat skálamenetben és hangközugrásokkal egyaránt, a mutációk használata nélkül jól az emlékezetbe véssék.[70]

---

68 E tárgykörhöz lásd Dahlhaus tanulmányát, különösen 287–291.

69 A kézirat rongáltsága és rossz olvashatósága miatt a táblázatot ki kell egészítenünk a vele nagy valószínűséggel teljesen megegyező mintájának, Cochlaeus traktátusának megfelelő részlete alapján. Az eredeti sorbeosztásokat nem őriztük meg.

70 Vö.: „Singularum autem specierum progressiones tam immediatae, quam intervallares, subjectis perspiciuntur exemplis." [A *(cantus*ok) egyes fajtáinak dallammenetei mind lépésekben, mind hangközugrásokkal, az alábbi példákon láthatók.] (Cochlaeus, B5^{r}) Egyértelműen a Csereiével azonos jellegű Wollick (29.), Cochlaeus (B5^{r}) és Vogelsang (83–84.) kottás illuszrációja. Listenius példái a *cantus*ok felismerésére *(Exempla cognitoria cantuum*, b2^{v}–3^{r}) ugyanebből indulnak ki, de folytatásuk és céljuk ezen túlmegy: oktávkeretű dallammintákat adnak a kétféle skálán való eligazodásra.

Cserei énekeskönyvében a mutációkról szóló fejezet, amely az egyazon hangmagassághoz tartozó *vox*ok közötti váltás technikáját[71] hivatott tárgyalni, az elején csonka (36[r]). A gondolatmenetbe a *b-rotundum*ra és a ♮*-quadratum*ra való figyelemfelhívásnál kapcsolódunk be. A *b-*♮ fok szolmizálása valószínűleg kulcsfontosságú lehetett a zeneelméleti tanításon belül.[72] E ponton a szabályok ismertetése, úgy látszik, a tónusokkal összefüggésben történik:

> Et regulariter iuxta supra notata, quotcumque cantus in aliqua istarum clavium, scilicet Dsolre, Elami et Gsolreut, semper est scala ♮ duralis, id est perpetuo canitur, mi in b fa ♮ mi, et omnes tonos includit praeter quintum et sextum. (36[r])[73]

> És szabályosan a fent megjegyzettek szerint: bármely ezen *clavis*ok valamelyikén, tudniillik *Dsolre*-n, *Elami*-n és *Gsolreut*-on [végződő] dallam mindig *scala* ♮*-duralis* lesz, vagyis mindenkor *mi* éneklendő a *b-fa-*♮*-mi*-n, és ebben minden tónus benne foglaltatik, kivéve az ötödiket és a hatodikat. (36[r])

A tónusok ilyen, *cantus*ok vagy *scalá*k szerinti megkülönböztetése korántsem meglepő, ha melléje tesszük Nicolaus Wollick 1501-es *Opus aureum*-ának megfelelő részletét:

> [...] prima [...] quod quaevis cantio tertii, quarti, septimi, octavi tonorum dicitur ♮-duralis postulans in b-fa-♮-mi mi, nisi esset specialiter ibidem appositum b rotundum, tunc vero dicendum erit fa. Secunda est, quod in canticis primi et secundi tonorum super alamire scandentibus secus est, quoniam, si huiusmodi cantus per unicum gradum ascenderit in b clave, fa dicemus, si autem altius protrahatur, tunc ut in plurimum dicemus mi. Postremo vero dicendum, quod in modulaminibus quinti et sexti tonorum semper fa in b-fa-♮-mi situatur, nisi esset ♮-durum signatum, quod tamen raro fit, canendum est ibi mi. (24)[74]

---

71 Cochlaeus traktátusában a hexachordokról *(De vocum proprietatibus)* szóló fejezet után közvetlenül a mutációkat bemutató *(De vocum mutatione)* következik.

72 A traktátustípus jellegzetes ismérve ugyanennek a problémának – vajon *mi*-t vagy *fa*-t kell-e énekelni az *a* fölött – az ismételgetése különböző összefüggésekben. Vö. Vikárius 1, 157k.

73 A *cantus in Dsolre* ... stb. kifejezést itt úgy lehet érteni, mintha a *d*-re ... stb. végződő dallamra vagy énektételre, vagy a *d*-re ... stb. végződő tónusokra vonatkozna. A 16. századi traktátusok szövegeiben nyilván többször is rábukkanhatunk e szóhasználatra, elsősorban arra, hogy a *cantus* a hexachordnál jóval tágabb jelentésréteggel párosul, itt azonban elég talán csak a hazai vonatkozású *Pro cognicione cantus* traktátus kifejezéseire utalnunk, amelyek éppen a fentivel egybeeső témakörben fordulnak elő: „Quomodo possum cognoscere quando cantus habet fa vel mi in b♮ [...]?" [Mi módon tudhatom meg, hogy mikor van a *cantus*ban *fa* illetve *mi*?] „Cantus autem sumens finem in dsolre [...]" [Abban a *cantus*ban pedig, amelyik a *d-sol-re*-n zár ...] (11[r]) Vikárius 2., 28–31., 72–74., 205. (A *Pro cognicione cantus* traktátusból merített idézeteknek fordításait is Vikárius László disszertációjából vettem át.)

74 Wollick, 35. Ugyanez rövidebben, de Cserei szövegétől lényegesen eltérően összefoglalva Cochlaeusnál (C3[v]): „Differunt tamen ipsi toni in ipsa quoque qualitate seu proprietate cantus. Nam quintus et sextus semper canunt fa in b clave. Omnes autem alii in eadem clave mi deposcunt. Attamen primus et secundus canunt fa in b quando supra alamire ascenditur per unicam notam. Sin autem per plures, canunt mi ibidem." [A tónusok pedig a *cantus* minősége avagy sajátsága szerint különböznek egymástól. Mert az ötödik és hatodik mindig *fa*-t énekel a *b clavis*on. Minden más (tónus) ugyanezen a *clavis*on *mi*-t kíván. Mégis, az első és második *fa*-t énekel a *b*-n akkor, amikor egyetlen hanggal emelkedik az *alamire* fölé. Ha pedig többel (emelkedik), akkor ugyanott *mi*-t énekel.]

> Az első [szabály] az, hogy minden harmadik, negyedik, hetedik, nyolcadik tónusú dallam *[cantio]* ♮*-duralis* [jellegű], mivel *mi*-t követel a *b-fa-*♮*-mi*-n, hacsak nincs külön kitéve a *b-rotundum*, mert akkor valóban *fa*-t kell mondani. A második [szabály] az, hogy az *alamire* fölé lépő első és második tónusú dallamokban *[cantica]* ez másképpen van, mivel, ha a dallam egyetlen fokot emelkedne a *b clavis*ra, *fa*-t mondunk, ha pedig magasabbra terjeszkedne, akkor – mint általában – *mi*-t. Végül elmondandó, hogy az ötödik és hatodik tónusú dallamokban *[modulamina]* mindig *fa* van a *b-fa-*♮*-mi* helyén, hacsak nincs jelezve a ♮*-durus*, ami pedig ritkán fordul elő, és akkor *mi*-t kell énekelni. (Wollick, 24)

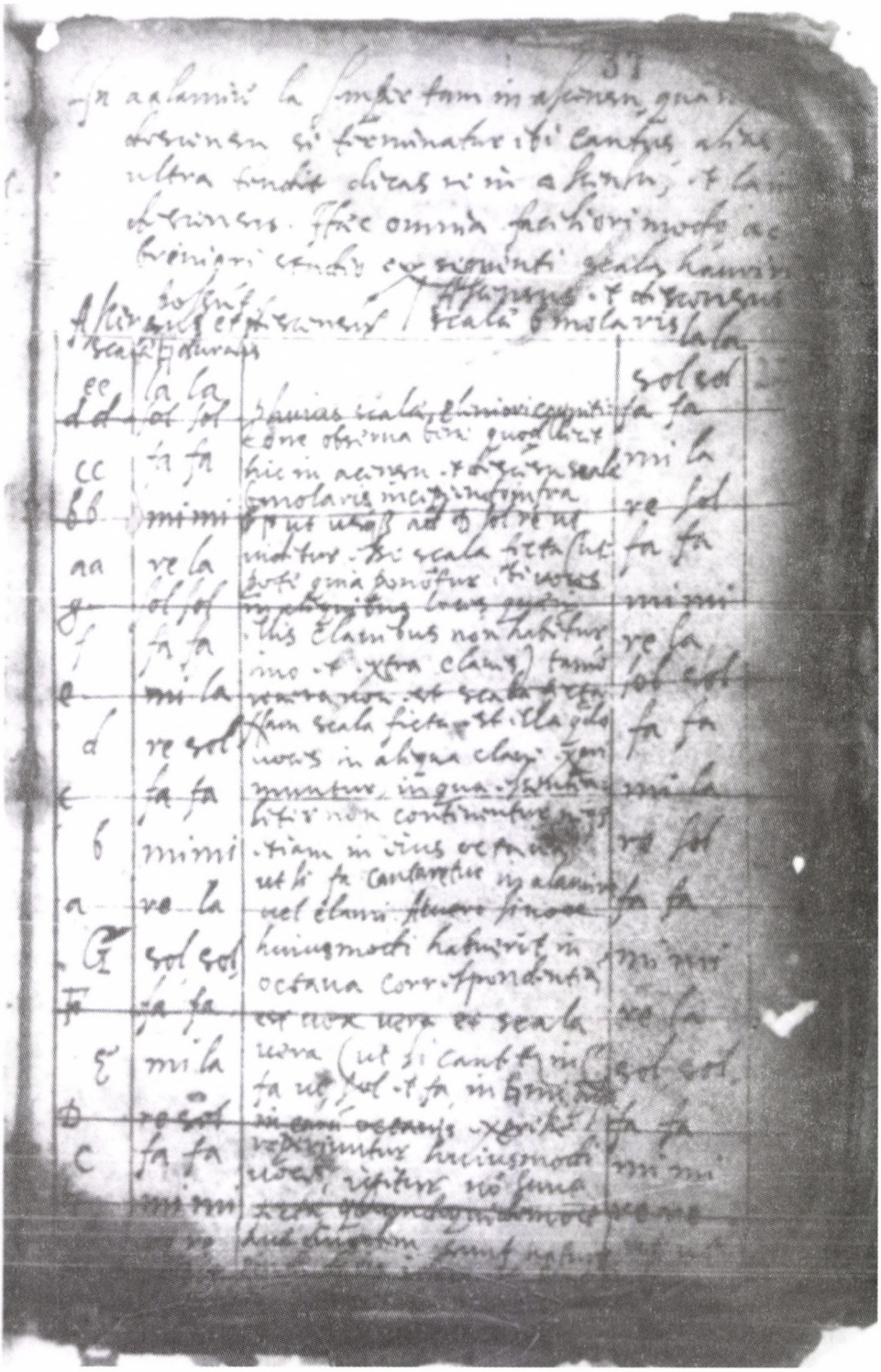
Az összehasonlításból kitűnik, hogy Cserei szövegének sajátossága az 1. és 2. tónusnak is a *deuterus* és a *tetrardus* hangnemei mellett minden kitétel nélkül *cantus* ♮ *duralis*ként értelmezése,[75] és a szabály alól kivett, vagyis a *cantus b mollis* fajjal jellemezhető 5. és 6. tónus behatóbb magyarázatának teljes elhagyása.

Ezután már szorosan a szolmizáció technikájához fűzött megjegyzések következnek, amelyek azonban formailag jelentősen eltérnek a megszokott mutációs reguláktól. Arról, hol van a mutáció helye, nem esik szó. Az általános mutációs szabály nincs expressis verbis leszögezve; azt – tudniillik, hogy felfelé menetben a sorban hátrább álló s a hexachordok közül a lejjebb esőbe tartozó, ereszkedéskor pedig a későbbi s a magasabbik hexachord szerinti *vox*ot kell énekelni – csak az egyenként sorra vett *clavis*ok példás leírásaiból szűrhetjük le.[76] A fejezetet a mutációk végrehajtásának szemléltetésére kiválóan alkalmas ábra zárja a kétféle *scalá*ról *ascensus et descensus scalae* ♮ *duralis*, illetve *scalae b molaris* [!] feliratokkal.[77] Ez a vonalra vagy vonalközbe helyezett clavisokkal párhuzamosan szolmizációs hasábokat ad meg, a kétféle jellegű hangsornak és az emelkedő, illetve ereszkedő menetnek megfelelően kétszer kettőt *(3. kép a szemközti oldalon)*. Az ábrázolásnak e típusa

75 Habár ez felfogható annak félrevezető megfogalmazásaként is, hogy az 1. és 2. tónusban rendszerint nincs kitéve „előjegyzésként" a *b-rotundum* a *b-fa-*♮*-mi* helyére. Vö.: „Et nota, quod in b-fa-♮-mi signatur fa tantum in 5. et 6. tonis regularibus principio usque ad cantus finem duraturum, nisi per haec ♮ signa [!] (quae mi signant) impediatur." [És jegyezd meg, hogy a *b-fa-*♮*-mi*-t csak a szabályos (nem transzponált) 5. és 6. tónusban jelzik *fa*-ként az ének elejétől a végéig, hacsak ez a ♮ jel (amely *mi*-t jelöl) közbe nem lép.] (Saess, 77.)

76 A leírás fennmaradt részlete *Cfaut*-tól (ill. *b-fa-*♮*-mi*-től, ha a ♮ *duralis* értelmezését ebbe a sorba illeszkedőnek gondoljuk, amire pedig minden okunk megvan) *aalamire*-ig terjed, és a ♮ *duralis scalá*ra vonatkozik. Lehetséges, hogy a jegyzet írója ekkorra már túljutott az általánosabb szabályok taglalásán. Az egész szakasz azt a benyomást kelti, mintha valamely kotta vagy ábra szabad, de pontos megfogalmazású kommentárja lenne.

77 A *mollis–mollaris* szóalakok használata eszerint a jegyzetben következetlen; egészen eddig csak a *mollis*-szal találkozhattunk a *cantus*ok fajtáinak bemutatásánál *(cantus b mollis)*, még akkor is, amikor Cochlaeus szövegében pedig *mollaris* állt. Ez utóbbi bevezetése itt a mutációs hangsoroknál többféle forrás használatára utal a kompiláció folyamán. A *naturalis* és *duralis* mintájához hasonult szóalak egyébként a 16. század folyamán feltehetően egyre gyakoribb, a 15. században azonban még ritka: Vikárius 1, 156. Kérdés, következtethetünk-e vajon ez alapján arra, hogy Cserei forrása meglehetősen konzervatív beállítottságú volt?



3. kép: A két scala *ábrázolása Cserei jegyzetében, 37r*

a traktátusok széles köréből dokumentálható.[78] Annál feltűnőbb, hogy Cserei jegyzetében a *scala b mollaris*nak megfelelő *vox*ok hasábjai tévesen két hangfokkal magasabb pozícióba csúsztak. Ennek a zárt diatonikus sornak helyesen az *FF-ut*-on kellene kezdődnie, és a két oktávval magasabban fekvő moll hexachorddal *(f–dd)* zárulnia; míg a ♮ *duralis* szintén 20 fokú, s a 33[r] oldalról már jól ismert scalája *Γ-ut*-tól *eela*-ig terjed.

Cserei kéziratának jellegzetes vonása, hogy a mutációs szabályok megmaradnak a két bemutatott skála keretei között, és nem terjednek ki a *scala ficta*ra. Összességében is, jegyzetünk témakörein teljességgel kívül esik a transzponált hexachordok *(cantus fictusok)* és a módosított hangok *(coniuncták)* kérdése. A *scala b mollaris*hoz tartozó – szemben a hangsorral: kifogástalan – magyarázat az egyetlen, amely mégis azt jelzi, hogy a „ficta" fogalom a jegyzetíró látókörén belül volt. Kimondja ugyanis – anélkül azonban, hogy az *FF-ut* hangot megnevezné –, hogy az *FF*-re épülő *mollaris* hexachord olyan, mintha *fictus* (képzelt) volna, de valójában mégsem az. Az érvelésbe bevonja a *scala ficta* definícióját és létező példáit, a valódi érvet azonban az oktávazonosság szabálya jelenti: a Γ-val induló *gravis* tetrachordon belül idegen, a *clavis*hoz természeténél fogva nem tartozó *vox*ok (Γ = re stb.) használatát csak ugyanezen *clavis* magasabb oktávbeli analógiája fogadtathatja el.[79] Ez az elméleti rendszer egyik legfontosabb pontja: a 16. századi traktátusírók által általánosan megtűrt *coniuncták*, illetve az oktávazonosság hangsúlyozása[80] fokozatosan aláássák a középkor gregoriánum számára felállított hangrendszerét, és alkalmassá teszik a *musica figurata* értelmezésére. Cserei jegyzete, bár ez utóbbinak lényeges elemei (például a *coniuncták*) kimaradnak belőle, és a szöveg a régi, teoretikusan valódi hangrendszeren *(scala vera)* belül marad – erről a *scalák* ábrázolásai győznek meg leginkább –, kétségkívül a késő középkor jellegzetesen átmeneti, a többszólamú zenei praxis által már megérintett hangrendszerelméletét tanítja.

Ez utóbbinak részét képezi a tónusok finálisainak korábban szokatlan helyekre való áthelyezése Cserei tónusokról szóló fejezetében (37[v]: *De tonis caput 6.)*. A transzponált *(irregulares) cantus*ok záróhangjainak szemléltetése, az elméletírók által sokszor, többféleképpen idézett táblázatformában[81] meglepő bőségét tárja elénk a transzpozíciós lehetőségeknek. Az affinális hangokra *(a-h-c)* végződő megszokott át-

78 Wollick (35.), Ornitoparchus (20.), Listenius (b1[v]–2[r]). Witkowska könyvében is több példa képviseli: 159kk.

79 A leírtakat megvilágító idézet a közölt szövegösszehasonlítások között olvasható *(II. Függelék/4.)*. Csereinek ez az ábrába ékelt megjegyzése ugyanis nagyrészt szó szerinti átvétel Cochlaeus traktátusából. Bármennyire is rögtönzésszerűnek tűnik a magyarázat, azért megbízható forrásokra támaszkodik, és kifejezésmódja precíz.

80 Az oktávazonosság fontosságát már másutt is, a *clavis*oknál kiemelte a szerző (lásd fent az 57. lábjegyzetet és idézetet). Az oktávazonosság alapján „legalizálódó" *coniuncták*ra Ornitoparchus használta a *coniunctae tollerabiles* kategóriát (30.). Burchard traktátusának *(Hortulus musices ..., 1514)* analóg helyét idézi Vikárius 2, 217–218.

81 Wollicknál (55.) találjuk a mi táblázatunk pontos megfelelőjét. Az alapforma tanulmányozható például Ornitoparchusnál (34.).

helyezéseken kívül (1. és 2. tónus *a*-ra, 3. és 4. tónus *h*-ra, 5. és 6. tónus *c*-re) tulajdonképpen minden egyéb transzpozíció – még az alsó oktávba történő is – a hagyományos szisztémában szokatlannak, szabálytalannak számít.[82]

Omnis cantus transpositus vel irregularis exiens in
Csolfaut, est septimi vel octavi toni.
b fa ♮ mi est 5. vel 6. hoc si in b fa ♮ mi dicitur fa
alamire est 3. vel 4.
Gsolreut, est primi vel secundi.
Cfaut est 7. vel octavi hoc si in b fa ♮ mi dicitur fa, si vero mi, est 5. vel 6.
[...]

(Cserei, *38*[r])

Minden transzponált, vagyis szabálytalanul lejegyzett dallam, amelynek záróhangja
Csolfaut, az 7. vagy 8. tónusú
b-fa-♮-mi, az 5. vagy 6. tónusú — úgy, hogy a *b-fa-♮-mi*-n *fa*-t kell mondani
alamire, az 3. vagy 4. tónusú
Gsolreut, az első vagy második tónusú
Cfaut, az 7. vagy 8. tónusú, úgy, hogy *b-fa-♮-mi*-n *fa*-t kell mondani, ha azonban *mi*-t, akkor 5. vagy 6. tónusú.

(Cserei, *38*[r])

Figyelemre méltó, hogy jegyzetünk milyen következetes ebben a tárgykörben. Hiszen az elméleti munkákban e ponton gyakori a többrétegűség: újabbak mellett a korszerűtlenebb álláspont fenntartása, nevezetesen az egyedül elfogadott kvinttranszpozícióról, és azok közül is a 7. és 8. tónus kirekesztéséről.[83]

A tónusoknál egyébként Csereinél is a hagyományos témák és meghatározások kerülnek sorra: a tónus fogalma, számuk és felosztásuk (autentikus és plagális), a finálisok és az ambitus leírása, majd a zsoltárdifferentiák és a zsoltározás fajtáinak *(psalmodia maior et minor, tenor introituum)* tárgyalása. *(Lásd II. Függelék/5–8.)* Itt a témaválasztás és a megfogalmazás takarékos. Így a jegyzet az autentikus és plagális tónusok lefutásának jellemzésénél nem hivatkozik kissé homá-

82 Vö. Tinctoris rendszerével *(Liber de natura et proprietate tonorum*; CS, IV: 27.), amelyen belül az *irregularis* szó már nem a *transpositus* szinonimája, hanem kifejezetten a korábbi rendszerhez képest érvényre jutó szabálytalanságra vonatkozik. Tinctoris példáit, melyek a mieinkkel szépen egybevágnak, közli Powers, 396–397.

83 Ilyen értelemben elavultnak tűnik a Tinctorissal majdnem egykorúak állásfoglalása éppúgy (vö. Conradus de Zabernia, 228.; Bartha/Szalkai, 112), mint Rhau ($E2^{v}$) és Spangenberg ($B8^{v}$) felfogása – utóbbiban lásd még a $D3^{v}$ táblázatát. Ellentmondásos Ornitoparchus, 34–35., Magister Szydlovita (39.) és Anonymus XI (42.) a *dlasolre*-t is az *affinalis*ok között nevezi meg mint a transzponált 7. és 8. tónus záróhangját.

lyos, de más tanításokba felvett kategóriákra, jóllehet ismeri azok terminusait,[84] továbbá nem idézi az ambitus általános definícióját. Az ide kívánkozó, más traktátusokban előtérben álló, ambitus és záróhang viszonyát, a tónusok fordulatait szemléltető mintadallamok és táblázatok[85] helyett gregorián tételeket említ. Az autentikus tónus szokatlanul nagy ambitusát *(tonus irregularis)* az *Alma redemptoris* antifonával, a plagálisok finális alatti kvintnyi ereszkedését a *Collegerunt pontifices* processziós antifonával illusztrálja.[86] (Az *Alma redemptoris* 5. tónusú dallamát valóban megtalálni a Cserei-kézirat 15[r] oldalán.) A *Regulae de tonorum ambitibus* cím alatt azután négy számozott szabályba foglalva már nem annyira a hangterjedelemről, mint inkább a négy tónuspár dallamainak járásáról, a reperkussziókról és a záróhangokról szól jellegzetesen késő középkori felfogásban. A szakasz végén ugyanezt a szolmizációs szótagok segítségével, a *Pri re la, se re fa* kezdetű, igen elterjedt hexameteres tanvers foglalja össze.[87] Ez utóbbi közel áll azokhoz a hexameterekhez, amelyek Csereinél, szintén szolmizációval, a tónusok finálisait hivatottak az emlékezetbe idézni.[88]

Érdemes még a jegyzet zsoltárdifferentiákra vonatkozó mondatait szemügyre vennünk. *(II. Függelék/6.)* A traktátusíró a *tenor* szót használja ebben az értelemben, kiküszöbölve az ingadozást a többféle jelentés és a *tropus* és *tenor* kifejezések között, amely pedig – mint azt a következő idézet is mutatja – más kompendiumokban nem ritka:

> Quid est tropus? Est breviuscula melodia, quae in divinis canticis fini subiungitur, hac dictione Euouae subscripta, quae seculorum amen, omissis consonantibus, designat, vulgo tenores tonorum vocantur. – Quare dicuntur tenores? A tenendo, quia totius cantus melodiam, cui adiudicantur tenere debent. Quot sunt tropi tonorum? Octo, iuxta numerum tonorum. – Quotuplices sunt tropi? Tripli-

84 Ismét *regularis* és *irregularis tonus*okkal van dolgunk, csakhogy itt a dallammenet szerint (37[v]–38[r]). A vonatkozó kategóriák: *mixtus, imperfectus, plusquamperfectus* és *regularis*, például Cochlaeusnál (C2[v]). Definiálja őket Tinctoris is, vö. Vogelsang, 95. és 118., utóbbin 91. és 92. lábjegyzet. – Meghatározásukat szinte kizárólag itáliai provenienciájú művekben találjuk. (Niemöller 1, 25.)

85 *Ambitus et natura prothi authenti, Dispositio* ... Wollicknál (59.); *Systema primi toni*, etc. (kotta) és *Cursus* (táblázat), majd *Formula primi toni*, etc. (kotta) Cochlaeusnál (C2[r]–[v]; C3[r]).

86 Cserei responzóriumnak nevezi a virágvasárnapi processzió kiemelt, nagy antifonáját, nyilván formája és előadásmódja miatt. Vö. LU, 515.

87 A négy szabály beiktatása ezen a ponton a 16. századi elméletírók által bevett fogás (vö. például Cochlaeus, Monetarius). – Az úgynevezett *repercussio* nem feltétlenül egyezik meg a zsoltártónus tenorjával, sőt gyakorta a tónusra leginkább jellemző hangközlépést vagy dallamfordulatot jelenti. Időnként azonban a *melodiá*val hozzák kapcsolatba, ami a zsoltárdallamot vagy annak valamely részét is jelölheti. A teoretikusok definícióit lásd Witkowska, 228–232. Vö. továbbá Powers, 393–394. – A *Pri re la [...]* verset aligha lehet másként értelmezni, mint a tónusok finálisának és tenorjának szemléltetését. Ez egyes szerzőknél kimondva valóban a zsoltárformulákhoz és -végződésekhez *(Saeculorum amen)* tartozik (lásd Bartha/Szalkai, 92.; Guilelmus Monachus [szintén 15. sz. vége] – vö. Bernhard/Didaktische, 230.); mások egyszerűen *voces peculiares tonorum*-nak (a tónusokhoz tartozó hangoknak) nevezik (például Vogelsang, 96.).

88 *In re secun. pri. sed ter. [...]* kezdettel. Ez korántsem fordul elő olyan gyakran, mint a *Pri re la*. Vö. Anonymus XI, 42. (vagy: CS, III: 432.); Wollick, 55.

ces. Psalmorum, Responsoriorum et Introituum. – Qui sunt tropi Psalmorum? Sub formulae quibus psalmi exeunt. (Spangenberg, D6^{r}–^{v})[89]

Mi a *tropus*? Rövid dallam, amely az egyházi énekek végéhez kapcsolódik, ami alá *Euouae* szöveg van írva, amely a *Saeculorum amen* jelzése a mássalhangzók elhagyásával; közönségesen a tónusok *tenor*jának hívják. – Miért nevezik *tenor*nak? A tartásból *[tenendum],* mivel az egész ének dallamát, amelyhez hozzátartoznak, tartaniuk kell. – Hány tónushoz tartozó *tropus* van? Nyolc, a tónusok számának megfelelően. – Hányféle lehet a *tropus*? Háromféle. A zsoltárokhoz, a responzóriumokhoz és az introitusokhoz tartozó. – Melyek a zsoltárok *tropus*ai? Azok a formulák, amelyekkel a zsoltárok véget érnek. (Spangenberg, D6^{r}–^{v})

A *differentia* függelékesnek ható magyarázatánál pedig ott találjuk azt a többek által, úgy látszik, időszerűnek tartott és ezért előszeretettel ismételt kitételt, miszerint a zsoltárdifferentiáknak nincsen lényeges, csupán esztétikai szerepük.[90] A jegyzet szöveges része az introitus zsoltározásának jellemzésével, egy kissé töredékes mondattal zárul a 39^{v} oldal alján.

VI.

Cserei meglévő zeneelméleti szövegének éppen tartópillérei felelnek meg szó szerint a Cochlaeus-traktátus részleteinek. A pontos átvételeket az első, a második és a hatodik fejezet legösszefogottabb meghatározásainál lehet tetten érni: a zene fogalmának és etimológiájának *(Quid est musica? Unde dicitur musica?),* a clavisok jellemzésének *(Quid est clavis? Quot sunt claves?)* és a nyolc tónussal, valamint a zsoltározással kapcsolatos tudnivalók *(Quid est tonus? De tenore et differentiis tonorum; De tonorum psalmodia; De tenoribus introituum)* taglalásánál. Ezeken kívül még a két alapvető *scala* kommentárjában mutathattunk ki pontos idézetet Cochlaeustól. (A párhuzamba állított idézeteket a *II. Függelék* mutatja.) Ezek esetében látható, hogy szó szerinti egyezésről van szó, jóval közelebbi rokonságról, mint bármelyik másik általunk vizsgált művel. Mi a helyzet a fennmaradó résszel? Az ábráknak és táblázatoknak *(scala musicae, scala ♮ duralis, scala b molaris)* nem tudjuk közvetlen forrását megnevezni; azok az elméleti munkák túl nagy hányadában dokumentáltak nagyjából egyforma alakban. A rövidítések, kihagyások helyén a Cserei-jegyzet általában szervessé teszi a kapcsolódást. A „tamen in proposito sat est scire", „ut in

89 A *tenor*nak a recitációs hangra kellene vonatkoznia, de ez sok helyen, így jegyzetünkben és Spangenbergnél sem világos. Kiderül viszont Cochlaeus címfeliratából: *Sequuntur tenores Antiphonarum cum differentiis* (C4^{r}). A fogalom úgy kerül a zsoltárformula és a -végződés magyarázatai mellé, hogy az elméletírók rendszerint az *Euouae* vagy *Saeculorum amen* kezdőhangjaként definiálták a *tenor*t. Vö. Magister Szydlovita, 41, 143k.

90 A tankönyvírók odáig merészkedtek, hogy kimondták, nem is fontos őket használni: „[...] non sunt de tonorum essentia, cum quilibet cantus secundum principalem tropum decantari possit." [... ezek nem a tónusok lényegéből fakadnak, miután akármelyik éneket lehet a fő *tropus* (végződés) szerint énekelni.] (Spangenberg, D7^{v})

praescripta figura apparet" vagy „ut sequens ostendit figura tibi" jellegű megfogalmazások[91] már nyilvánvalóan a kompilátor saját fordulatai a magyarázat világossá tételére. Némely önállónak tetsző mondat esetén pedig okkal gyanakodhatunk arra, hogy a jegyzetíró nem tesz mást, mint a mintapéldányában szereplő, tipográfiailag kiemelt szemléltető anyagot mondatokban bontja ki. Sejthetően ez áll fenn a clavisok osztályozási módjainak ismertetésénél; a fejtegetés ugyanis feltűnően Cochlaeus terminusaira és beosztására támaszkodik:[92]

[...] trifariam inter se differunt accidentaliter.
Primo Nomine — Nominatur gravis. alia acuta.
Secundo Positione — Nam — Ponitur in linea. alia in spacio vel econtra
Tertio Figura — una — Signatur littera capitali. alia minuta.
Tres differentiae minus principales [in margine] [...]

(Cochlaeus, B2^{r})

Quomodo distinguuntur Claves istae inter se? Principaliter et minus principaliter. principaliter tribus modis in nomine. Alia enim nominatur gravis [... lacuna!] secunda [!] positione, nam una ponitur in linea, alia in spatio. Tertio quia una signatur litera [!] capitali seu maiori, alia minuta. secundo distinguunt seu differunt minus principaliter [...]

(Cserei, 34^{r}–^{v})

[A *clavis*ok] járulékosan háromféleképpen különbözhetnek egymástól.
Először elnevezésükben — *gravis*nak hívják, a másikat *acutus*nak.
Másodszor elhelyezkedésükben — ti. az egyiket — vonalra helyezik, a másikat vonalközbe vagy fordítva
Harmadszor jelölésükben — nagybetűvel jelölik, a másikat kisbetűvel.
A három kevésbé elsődleges megkülönböztetés [a margón] [...]

(Cochlaeus, B2^{r})

Miképpen különböztetjük meg ezeket a *clavis*okat egymástól? Elsődleges és kevésbé elsődleges szempontok szerint. Elsődleges szempontok szerint háromféleképpen: név szerint. Mivel az egyiket *gravis*nak nevezik [hiány!] Másodszor elhelyezkedés szerint, ugyanis az egyiket vonalra helyezik, a másikat vonalközbe. Harmadszor úgy, hogy az egyiket nagybetűvel jelzik, a másikat kisbetűvel. – Másodszor pedig kevésbé elsődleges szempontok szerint különböznek egymástól [...]

(Cserei, 34^{r}–^{v})

91 Fordításuk: mindazonáltal szándékunk szerint elég annyit tudni... – ...mint az előbb leírt ábrából kitűnik... – ...mint a következő ábra megmutatja neked...

92 Ezt kihagytuk a *clavis*okról szóló fejezet összehasonlításából. *(II. Függelék/2.)*

Kompilációról árulkodik ugyanennek a szakasznak a lezárása (lásd *II. Függelék/2.),* amely a „secundum hanc distinctionem quaeritur primo" – „először eszerint a megkülönböztetés szerint vizsgálódunk" – megjegyzéssel mást ígér közvetlen folytatásként, mint ami azután sorra kerül: a kulcsok *(claves signatae)* helyett először a *clavis*ok fajtáiról lesz szó részletesen *(Quot sunt claves?).* A feltételezett mintául szolgáló traktátusban, Cochlaeusnál azonban e ponton valóban a *De clavibus signatis* című fejezet következik! Még érdekesebb, hogy a Cserei-jegyzetnek éppen ezt a *clavis*ok részletes leírását tartalmazó szakaszát nem találjuk Cochlaeus művében. Miközben általában szövegünknek azon részeiben sejtjük a kompilátor önálló munkáját, amelyek elszakadnak a kötött *quaestió*s sémától, hogy szabad magyarázatokra váltsanak át, addig ebben a fejezetben már a kérdés–felelet szerkesztésen belül is több forrással kell számolnunk.[93] A *clavis*ok mennyiségére és elnevezéseire kérdező egyszerű tananyag mind a *quaestió*kból (Spangenberg, Lossius), mind egyéb 16. századi iskolai munkákból elmaradhatatlan, utóbbiakban jobbára ábrához csatolt rövid összefoglalásként (például Finck). Nem csoda, ha a Cserei-énekeskönyv zeneelméleti anyagából sem hiányoznak a közkinccsé vált meghatározások:

Cserei (35^{r})	Lossius (B2^{r})	Finck (A4^{r})
Quot sunt geminatae sive excellentes. 5. aa bb cc dd ee. Quia geminatis literis scribuntur, et excellunt alias positione.	Quot sunt geminatae? Quinque. eela, ddlasol, ccsolfa, bb fa ♮ mi. aalamire. Quare dicuntur Geminatae? Quia geminatis sive duplicatis literis scribuntur.	Geminatas sive excellentes, quia duplicatis literis scribuntur, et sunt 5. [in figura:] aa bb cc dd ee.

Hány ikerbetűs [*geminata*], illetve kiemelkedően magas [*excellens*] *clavis* van? Öt. [...] Miért hívják őket így? Azért, mert kettőzött betűvel írják őket, és a többiek közül helyüket tekintve kiemelkednek.

A *quaestió*k formájától való eltérés a mutációk és a tónusambitusok szabályainak, valamint a *scalá*k leírásánál a legfeltűnőbb. Mindháromnak közös sajátsága, hogy a kodifikált tudnivalókon túl példákon végigvezetve igyekszik elmélyíteni az ismereteket. Bár tematikájuk egy részéhez találni párhuzamokat más traktátusokban, ezek mégsem kisebbítik annak tényét és jelentőségét, hogy az említett helyeken a vizsgált elméletírás legönállóbb fogantatású részleteivel állunk szemben. A *ficta* hangok és az oktávazonosság kérdésének bevonása a kétféle *scala* vizsgálatába (ezt állítottuk párba Cochlaeus *fictá*król szóló fejezetével, lásd *II. Függelék/4.),* vagy a mutá-

93 Ugyanez a helyzet az autentikus és plagális tónusok definíciójánál is.

ciók szabályainak hiánytalan vertikális végigvezetése a használatos skála valamennyi fokán: mind a célszerűség által megkívánt bővítmény egy feltehetően jól ismert, rugalmas traktátushagyományon belül. Amint a mutációk sorozatában a *b-fa-♮-mi* fok különlegesen gondos kezelését megvilágította a háttérben álló szokásos tárgyalásmód, úgy enged betekintést a tónusok szabálygyűjteményének egy másik rögzítése a Cserei-féle regulák megformulázásának módjába:[94]

Regulae de tonorum ambitibus

1. Omnis cantus saepius la attingens sursumque repercussionem faciens ad b fa ♮ mi, huiusmodi cantus in re desinit est primi toni si vero circa re saepius versatur reflexionem ad fa sursum faciens est secundi toni.

(2.) Omnis cantus finiens in mi naturali [...]

(Cserei, 38^{v})

Prima regula est, quod omnis cantus saepius attingens la sursum, repercutiens ad fa, si huiusmodi cantus finitur in re, est primi toni. Secunda regula est, quod omnis cantio saepius in re versans faciensque saepius repercussionem ad fa sursum, si talis cantus finitur in re est secundi toni, et sic de aliis.

(Wollick, 42)

Szabályok a tónusok ambitusáról

1. Minden dallam, amely több ízben érinti a *la*-t és fölfelé irányulva újra meg újra megüti a *b-fa-mi-♮*-t, és ugyanez a dallam *re*-re végződik, az 1. tónusú, ha azonban több ízben forgolódik a *re* körül, miközben a *fa*-ra felhajlik, akkor 2. tónusú.

(2.) Minden dallam, amely a *naturalis* hexachord *mi*-jén zárul

(Cserei, 38^{v})

Az első szabály az, hogy minden dallam, amely fölfelé több ízben érinti a *la*-t, és többször megszólaltatja a *fa*-t, ha ez a dallam *re*-n zárul, első tónusú. A második szabály az, hogy minden ének, amely inkább a *re* körül forgolódik, és fölfelé több ízben megérinti a *fa*-t, ha az ilyen ének *re*-re végződik, akkor az második tónusú, és így a többiről is.

(Wollick, 42)

Végül még egy példa, mit jelentett a források ismerete és precíz, értő adaptálása a korabeli kompendiumszerző számára. A *cantus*ok (hexachordok) mibenlétét, kezdő- és záróhangjait tanító verset – bár első és harmadik sora általánosan ismert – Cserei János másolatával azonos formában nem őrizte meg egyetlen általunk vizsgált traktátus sem.[95] A tanvers a másutt szintén szereplő, száraz emlékeztető értelemszerű kivonata:

94 Wollick, 58. – A *b-fa-♮-mi* fok tónusonkénti „viselkedéséről" fent már idéztük Wollick másik leírását (74. lábjegyzet).

95 Lásd például Szalkai jegyzetét: „V. Cantus triplatus est articulis variatus. C dat naturam, f b-mol g-que b-durum. Vel sic: In c natura, f b-mol g-que b-dura." (Bartha/Szalkai, 76.) Vö. Anonymus XI hosszabb magyarázatával, amelybe kettőt beilleszt a szóbanforgó verzusok közül (11. ; lásd még: CS, III: 419.) – Listeniusnál csak első sor (b2^{v}: „Unde vetus versiculus: In C natural [...]"), Cochlaeusnál (B4^{v}), Fincknél (B3^{r}: *Regula brevior*) első és harmadik. Wollicknál (lásd az idézetet) és Spangenbergnél (B5^{v}), nem egészen azonos módon, de három sorban van kiírva ugyanez a szabály, és Spangenbergnél csatlakozik hozzá a versszerű utolsó sor („H durum triplico [...]"). E két utóbbi közlése erősen elrejti a versszerű elemeket, s így csak sejthető, hogy ugyanarról a verzusról van szó, mint másutt.

96 Wollick, 25.

97 Vikárius 2, 38.

98 Ez adja – talán szintén Cochlaeus nyomán – Spangenberg és Lossius művének formáját.

Versus. In c natural f b mol gque ♮ dural
e durum terminat d b mol aque natural
♮ durum triplico reliquos cantus geminabo.

(Cserei, 176^{v})

Hi versus praebent

Initium		C	f	g
Medium	in	F naturali	b b-molli	c que ♮-durali.
Finem		A	d	e

(Wollick, p. 17)[96]

In e ♮ duralis, in a naturalis, in d bmollaris finitur
In g ♮ duralis, in c naturalis, in f bmollaris incipit.

(*Pro cognicione cantus* traktátus, 14^{r})[97]

Vers. *c*-n a *naturalis*, *f*-en a *b mollaris*, *g*-n a ♮ *duralis* [kezdődik.]
e a *durus*, *d* a *b mollaris*, *a* a *naturalis* záróhangja.
a ♮ *duralis*-t háromszor veszem, a többi *cantus*t kétszer.

(Cserei, 176^{v})

Ezt mutatják a verssorok:
A kezdőhang: *C, f, g,*
a közép: *F* a *naturalis*- [hexachord]ban, *b* a *b mollis*- [hexachord]ban,
c a ♮ *duralis*- [hexachord]ban,
a záróhang: *A, d, e.*

(Wollick, p. 17)

e-n végződik a ♮ *duralis*, *a*-n a *naturalis*, *d*-n a *b mollaris*.
g-n kezdődik a ♮ *duralis*, *c*-n a *naturalis*, *f*-en a *b mollaris*.

(*Pro cognicione cantus* traktátus, 14^{r})

Összefoglalóan megállapítható, hogy Cserei traktátusa tartalmazza mindazokat az elemeket, amelyek részei voltak a németországi iskolai munkák 16. század eleji – legpregnánsabban Nicolaus Wollick és Johannes Cochlaeus nyomtatványaiban tükröződő – hagyományának. Anyagkezelésében, stílusában egyúttal rokonságot tart a késői protestáns tankönyvekkel is, amelyek teljes mértékben ugyanerre az örökölt hagyományra támaszkodtak, miközben zeneelméleti tanításukban fokozottan szem előtt tartották a rövidség és közérthetőség kritériumát. Ez utóbbinak legnyilvánvalóbb kifejeződése a kérdés–feleleten alapuló szerkesztés.[98] A formai azonosságok és a szövegegyezések ellenére sem jelölhetünk ki csupán egyetlen olyan ismert forrást, amelyből a Cserei-jegyzet írója meríthetett. A közelebbi vizsgálatkor Kelet-Közép-Európában elterjedt alapszövegek egymáshoz nagyon közel álló, de szüntelenül módosuló, kombinálódó hagyományozásának lehetünk tanúi, valamint annak, hogy mind a textus, mind a közölt ismeretegyüttes milyen épen érte meg a 17. századot.

A kérdés jelenleg eldönthetetlennek tűnik, hogy vajon Cserei dolgozta-e össze, rövidítette-e heterogén jegyzetanyagból a sajátját, vagy pedig, s ez a valószínűbb, már az ő másolata számára is egy kész kompiláció szolgált alapul. Jegyzetében

akadnak ugyan apró nyomai a szóhasználaton való hezitálásnak, vagy a rögzített szövegbe történt szabadabb betoldásoknak (ezekre fent már utaltunk), mégis nehezen képzelhető el, hogy Cserei rögtönözve hozta volna létre a jegyzetet, kézírásának duktusa pedig egyenesen kizárja ezt. Szinte bizonyos, hogy közvetítő forrása kéziratos lehetett. A létrejött szöveg mindenesetre – akárhány áttételen keresztül juthatott is Csereihez – önmagában elég koherens, töredékes volta ellenére a legkevésbé sem fogyatékos. A nyomtatott mintákhoz való viszonyát elemezve világosan áll előttünk mind a lejegyző, a háromszéki tanító, mind mintapéldányának célkitűzése: törekedni a minél jobb áttekinthetőségre. A szövegformálás mögött ilyen értelemben valóban praktikus szándék rejlik; a redukálások és a részletező magyarázatok egyaránt a könnyen befogadható, tananyagszerű elrendezést célozzák.

Kérdés ezután, hogyan vall a zeneelmélet-tanítás színvonaláról kéziratunk. Ehhez azt kell tudnunk, hogy az iskolamester saját felkészüléséhez, tanulmányaihoz, vagy az elemi iskolai tanításhoz használta-e a kompendiumot. Láttuk, hogy a gregoriánnak ez az elmélete, ha a többszólamú zene fejleményei felől nézve nem is egészen korszerű, mégis megfelel annak az állapotnak, amelybe a hangrendszertan a 16–17. század folyamán a beszűrődő új tendenciáknak köszönhetően került. A szerző iskolázottsági fokára és a jegyzet iskolai alkalmazására nem annyira a jegyzet tartalmából, mint inkább abból következtethetünk, mi az, ami belőle kimaradt. Utaltunk már azokra a pontokra, ahol a szöveg közvetítője valamilyen háttértudás birtokában nyilatkozik, és hagy el bizonyos információkat a tananyagból. Így a zene felosztásának különböző szempontjait vagy a *ficta* hangsorok mibenlétét nem tartja szükségesnek részletesebben feldolgozni. Sort kerít ellenben valóban elemi iskolai alapfogalmak *(clavis*ok, tónusok stb.) tisztázására. Egészében véve a jegyzetíró jártas mindabban, amit egy akkori átlagos értelmiségi előképzettsége feltételez az egyszólamú zene elmélete terén, és traktátusa egyúttal nem haladja meg egy városi vagy falusi iskolában a *musica planá*ról hagyományosan oktatott tudnivalók szintjét. A többszólamúság fogalmainak teljes mellőzése az, ami megerősíti, hogy jegyzetünk semmiképpen nem egy kiemelt helyzetű elemi iskola zenei tananyagát tartalmazza,[99] s ezzel a keletkezési körülményeire vonatkozó hiteles adatok egybe is vágnak.

VII.

A tonárius nem ágyazódik közvetlenül Cserei traktátusszövegébe, hanem annak végén foglal helyet, minden kommentár nélkül. Az értekezés műfajából azonban magától értődik a szoros összetartozás: a rövid tonárius a késő középkori elméleti munkák tónusokról szóló fejezetéből elmaradhatatlan.[100] Annak ellenére tonáriusnak ne-

99 Itt érdemes visszautalnunk Stöckel jegyzetére, amelyet nyilván a bártfai evangélikus latin iskolában használtak a zeneelméleti oktatáshoz. Abban benne foglaltatik a menzurális zene egy-két alapfogalma, és a zene osztályozásával kapcsolatos elméletibb jellegű bevezetésnek nagyobb a súlya. Lásd Matúš.

100 Hankeln, 636. oszlop. A továbbiakhoz lásd még *ibid.* 630. oszlop.

vezhetjük ezt a szabálygyűjteményt, hogy a liturgikus énekrepertoárból vett példák ekkoriban már nem tartoztak feltétlenül hozzá, hiszen a tanítás homlokterében a tónusok és a zsoltározás alapvető elvei álltak. Csereié többszörösen is rövidített tonárius *(„Kurztonar")*, mert nála az a néhány mintaantifona sem szerepel, amely pedig fontos alkotóeleme több késői traktátus *De tonis in speciali* fejezetének.[101] Két példát is ad viszont a fődifferentiák összefoglalására; ezek a zsoltárdifferentia *(De tenore et differentiis)* fogalmának tárgyalásához illeszkednek. Az egyszerű és a díszesebb – a kantikumokhoz tartozó – zsoltárformulákat *(psalmi minores és maiores)* bemutató dallammintái tartalmilag a zsoltározás fajtáinak ismertetése mellé kívánkoznak. Az introitus-zsoltározást és a responzórium prolixum verzusát Cserei jegyzete nem tartalmazza, jóllehet szövege említi ezeket is.

A Csereinél fellelhető tonáriuselemek könnyűszerrel párhuzamba állíthatók a már eddig is figyelemmel kísért 1500 utáni nyomtatott traktátusok – leginkább Cochlaeus és Vogelsang – utolsó fejezetének példaanyagával.[102] Várakozásunk szerint tonáriusunk mintáját is ezekben a német zeneelméleti tankönyvekben kellene megtalálnunk. A zsoltárdifferentiák és -formulák beható vizsgálata azonban éppen ellenkező következtetést enged meg: a Cserei-jegyzet tonáriusa nagyobbrészt a közép-európai középkori dallamhagyománytól eltérő zsoltározási gyakorlatot mutat. Ez egyben eltérést jelent a középkori magyar gyakorlattól is,[103] és a tridenti zsinat utáni hivatalos római dallamváltozat átvételére vagy a ferences praxis hatására utal. A tankönyvszerűen közölt zsoltározási rend ugyanakkor korántsem „vegytiszta"; benne minden eddiginél világosabban jut érvényre a kompiláció. A lejegyző egyidejűleg egymástól lényegesen különböző forrásokból merített.

Az élen álló, a nyolc tónus dallamvégződéseit egy *cantilená*ba foglaló kétféle emlékeztető vers, bár nem minden ponton, de a 4. tónusnál azért feltűnően másmásképpen rögzíti a zsoltárvégződéseket, a gregorián ének kétféle dialektusának, a diatonnak és a pentatonnak megfelelően előbb a *h*-t, másodszor a *c*-t használva. *(1. kotta, b-c)* Mindkettőben egyforma azonban a 2. tónus diatonikus alakja a tubahangról való félhanglépéssel, sőt a 3. tónus érzékeny *a-c* hajlítással pentatonizáló és *f*-en záródó, más teoretikus források szerint csupán többedrangú – nem

101 Szalkai, Szydlovita és a krakkói anonim (Bibl. Jagellionska, Ms. 1859 – vö. Theory V, 27k.) tonáriusfejezetében kottás incipitekkel szerepelnek antifonák, s még a magyarázó szövegben is bőséges példaanyaggal vannak ellátva a differentiák. Spechtshart, Keinspeck, Wollick, Ornitoparchus nyomtatványaiban – igaz, kottapéldák rövidre fogott, magyarázatok nélküli sorozatával – hasonló a helyzet.

102 Cochlaeus: *Sequuntur tenores Antiphonarum cum differentiis (Adam primus homo); Sequuntur exempla psalmodiarum (Dixit dominus, Magnificat és Benedictus)* ($C4^r$–$D1^v$) – Vogelsang: *De formulis tonorum* (EVOVAE); *Differentiae tonorum (I. toni diff. prima ...); Sequuntur nunc formulae omnium tonorum, tum in Integris, tum in corruptis psalmorum versibus* (Vogelsang, 97–100.)

103 A középkori magyar gyakorlat differentiahasználatára vonatkozó, itt következő megjegyzéseim a késői tonárius-összefoglalások mellett valamennyi ma elérhető magyarországi zsolozsmaforrás (antifonálék, *breviarium notatum*ok, pszaltériumok) vizsgálatán alapulnak. A mi hagyományunkon kívül eső diaton dallamvariánsokat a magyarországi ferences kéziratokban tanulmányozhattuk. Mindezek jelen munkához nélkülözhetetlen háttérinformációkat szolgáltatnak, részletező leírásuktól itt mégis eltekintünk.

capitalis – záróformulája is.[104] Nem mondható tehát, hogy Cserei énekeskönyvében az egyik összegzés a diaton variánsrendet, a másik pedig a pentatont tükrözi, vagyis emez az átvett sorozat, amaz pedig a saját, hazai középkori örökség. A zsoltárterminációk itt alighanem az emlékezeten és nem az írásbeliségen alapuló, szerkesztetlen formában mutatkoznak. Idegen anyag átvételére, beépítésére vall, hogy Cserei kvadrát kottaírással kezdte lejegyezni tónáriusát.[105] Arra pedig, hogy szöveg és dallam külön utakon jár, mi sem erősebb bizonyíték, mint hogy ugyanazt az *Incipiens primus* ... kezdetű emlékeztetőt a mi régiónk hagyománya szerint sokkal következetesebben rögzítették a majdnem egykorú Medvedics-Rituálében. *(1. kotta, d)*[106]

A zsoltártónusok fő végződéseit magába sűrítő mintapéldának megvolt a maga helye a késő középkor traktátusaiban, elsősorban a *Si quis singulorum* versikével. *(lásd 1. kotta, a)*[107] Használati köre lényegében német nyelvterületre korlátozódott, és attól kelet felé tágult, amit a magyarországi tónáriusok igazolnak. Természetes módon talált helyet magának a nyomtatott elméleti tankönyvekben is.[108] Ez utóbbiakban azonban már az *Adam primus homo, Noe secundus* ... tanverssel társulva indult hódító útjára. *(1. kotta, e)* Míg az *Adam primus homo* szöveg középkori használata alig mutatható ki – egyetlen példájaként Huglo egy 15. századi speyeri pszaltériumot említ[109] –, addig a 16. századi német iskolai munkák szinte mind ezt idézik, vagy ha nem, akkor egyáltalán nem írnak memorizálást segítő verset a kotta alá.[110] A sorszámok szerint előrehaladó, bibliai ihletésű versezet az emlékezet támogatására kitalált alfabetikus és egyéb iskolai tanköltemények jellegzetes típusába tartozik,

---

104 Vannak elméletírók, akiknél teljesen hiányzik az *f*-végű 3. tónusú záróformula (például Conradus de Zabernia, Spechtshart, Wollick), van, ahol ezt az *e*-végű helyettesíti (például Keinspeck, Vogelsang). Szalkainál és Anonymus XI-nél első differentiaként (Bartha/Szalkai, 100.; Anonymus XI, 70.: íráshibával!), általában azonban hátrább (például Cochlaeus: *Quarta differentia*) szerepel. Ezzel szemben a középkori magyar hagyományban (esztergomi és pálos kódexek) általános, míg a ferences antifonálékból teljesen hiányzik.

105 Az *Incipiet primus* mintadallam teljes egészében kvadrát notációjú, az *Adam primus homo*nál Cserei már áttér a kurzív magyar notációra. Kéziratában többféle kurzív magyar notáció figyelhető meg. (Ennek irodalmát lásd a 36. lábjegyzetben.)

106 A forráshoz: vö. Szendrei 1, C 122. – E lejegyzésben a 6. tónusú *terminatiót* is a különlegesebb, valószínűleg pentatonizáló kisterces hajlítással veszik. A 3. tónus differentiája megegyezik a Cserei által megadottal! A *tonus peregrinus* végződése hibás és különös, még akkor is, ha szekundnyi elcsúszással értelmezzük.

107 A szövegnek és kottának minden zenei szakirodalomban egyetlen párhuzamát nevezik meg: Adam Fuldensis 1490-es, a múlt század óta megsemmisült traktátusának részletét. Lásd: GS, III: 356.: „Formam vero tonorum ac melodiam veram regularium et subiugalium tibi sequens ostendit cantilena." [A következő dalocska mutatja meg neked a szabályos (itt: autentikus) és alárendelt (itt: plagális) tónusok formáját és igazi dallamát.] – Ezenkívül csupa 15. század végi adatról szereztünk tudomást; a magyarországi tónáriusok mellett – Szalkai (92.), Pálos Cantuale (Szendrei 1, C 46.), újhelyi pálos processzionále (Szendrei 1, C 107), Medvedics-Rituále – vö.: Salzburg, Sankt Peter, a VI 44 (Theory I, 29–31.), Wien, ÖNB Cod. 4774 (Theory I, 45–47.).

108 *Si quis singulorum* szöveggel Wollicknál (53.).

109 Sélestat, Bibl. Municipale 127. Huglo, 423.

110 Az *Adam primus homo*t jegyzi le Cochlaeus (lásd *1. kotta, e)*, Finck, Saess és Lossius; csak EVOVAE-t *(Saeculorum Amen)*, vagy sorszámozást ad Sebastian z Felsztyna, Listenius, Spangenberg, Vogelsang.

alkalmazásának földrajzi kiterjedése is azokéval esik egybe.[111] Népszerűségét tanúsítja, hogy még az anyanyelvű munkák is eredeti formájában emelték át, német földön éppúgy, mint Erdélyben.[112] Ismerve Cserei jegyzetének forrásvidékét, nem lehet már meglepő az *Adam primus homo* két kivételes hazai – méghozzá közelebbről erdélyi – megörökítése; mindkettő, az *Öreg Graduál*beli is, a közép-európai praktikus zeneelméleti traktátusok közvetítésével magyarázható. Mögöttük talán több, számunkra már elveszett magyarországi adatot kell sejthetünk. Nem tudjuk ellenben kommentálni a rendelkezésünkre álló források alapján az *Incipiens primus* ... versikét, amelyet eddig mindössze két tonáriusunkból regisztráltunk.[113]

Az előbbiekből kitűnik, hogy Cserei tonáriusában az *Adam primus homo* szövegű rövid összefoglalásnak a zsoltárvégződéseket a pentaton (vagy más névvel germán) dialektusterület, egyben a magyarországi gregoriánum dallamhagyományából kellett volna szemléltetnie. A kották azonban, mint láttuk, azzal össze nem egyeztethető elemet is tartalmaznak. Ugyanígy nincsen összhangban az emlékeztető vers és a mintadallam eredete azokban a példákban, amelyek a zsolozsma egyszerű zsoltározásának tanát foglalják össze. A *Primi toni melodiam* kezdetű közismert mnemotechnikai formulák is a német nyelvterülethez és Közép-Európához kötődnek; itt keletkeztek valószínűleg 1100 előtt, s innen dokumentálhatók a 12. századtól egészen a nyomtatott könyvekig.[114] A verseket a késői magyarországi tonáriusok is feltüntetik, többé-kevésbé egységesen. Közülük Csereié az egyetlen, amely nem pentaton színezetű tónusváltozatokat társít hozzá, hanem a ferencesek, illetve az akkoriban már Magyarországon is hivatalossá tett római szokásrend diatonikus dallamait.[115] Az itáliai énekeskönyvek pedig a saját intonációikra a 12–13. század óta fenntartottak egy másik didaktikus formulát *(Primus tonus sic incipit ...)*, amely még 1550 körül is használatban volt.[116] Igaz, feltűnő, hogy a Tridentinum utáni praxist szentesítő Guidetti *Directorium*ban, de már a 16. századi, németországi nyomtatott traktátusok túlnyomó részében is előnyt élvezett a tónusok kiválasztott zsoltárversekkel történő be-

111 Az *Adam primus homo dampnavit secula pomo* kezdetű, az ábécé szerint felépülő elemi iskolai vers szintén jóformán csak a 15. századból és kizárólag német területről maradt fenn gazdagon dokumentálva. Vö. Initia carminum, Nr. 496 (27. old.)

112 Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek HB XVII 26: német nyelvű traktátus a *musica figuralis*ról. Dél-Bajorország, 16. század. (Denk, 127.; illetve ált.: 83–165.; forrásleírás: Theory III, 193–196.) – *Öreg Graduál*. Gyulafehérvár, 1636, (vö. RMK I. 658.) 507–511. Az emlékeztető versek nem, de a *Magnificat* és a *tonus peregrinus* zsoltára (113/114. zsoltár) magyarul vannak megadva.

113 Cserei-énekeskönyv, 40^{r}; Medvedics-Rituále, 137^{v}. Lásd az *1. kottát*.

114 Huglo, 419–420, 424. A formulát Frutolfus michelsbergi (Bamberg) priornak (1103) szokás tulajdonítani. A *Primi toni* lejegyzését Frutolfus *Breviarium*ából lásd Vivell, 100–101.

115 A római rítus magyarországi bevezetéséről a Pázmány Péter vezette 1629-es nagyszombati zsinat döntött. Lásd *MoZtört. II.* Szerk. Bárdos Kornél. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990, 157.

116 Vö. Huglo, 414kk. és 229. A diaton dialektusterület formulája megtalálható a *Cantorinus* (illetve *Compendium musices*) kiadásaiban az egész 16. századon át. (Huglo szerint a *Cantorinus*ról nincs bizonyítva, hogy a pszalmódia kérdéseiben a kuriális rítust tükrözi.) Jellemző előfordulási helye még Coclico *Compendium Musices*-e, D2^{v} és kk. A kettő annyiban különbözik viszont, hogy a *Cantorinus*ban a díszesebb zsoltártónus, a kantikumoknak megfelelő kapcsolódik hozzá (legalábbis az 1., 6. és 7. tónusok esetében; vö. *2. kotta, e)*.

mutatása.[117] Cserei jegyzetében egyszerre tudatos és öntudatlan az egyensúlyozás a lejegyző számára talán egyformán jól ismert két hagyomány között. A régi tanversekhez adaptált másféle eredetű, egyszerű zsoltártónus-változatokat, sőt a tónárius végén olvasható díszesebb kantikumtónusokat is általában pontosan igazolják mind a római *Cantorinus*ban *(Compendium musices)*, illetve a későbbi magyarországi ferences kiadványban *(Honori Seraphico Processionale ...)*, mind a Guidetti *Directorium*ában rögzített dallamok. *(2. és 3. kotta)*[118] A magyarországi hagyományt képviselő Pálos Cantuale zsoltárainak lefutásától egyúttal a főbb pontokon rendre eltérnek a Cserei által lejegyzettek. Többnyire jellegzetes *initium*ai és *mediatió*i, valamint a 2. tónus záróformulája mutatnak világosan a római variánsra. Ugyanakkor a 3. és a 4. tónus végén, mintegy a létező hallásélmény beszűrődéseként, itt is megjelennek a pentaton változatú zsoltárvégződések. A *Magnificat* tónusainak hajlításainál látszólag fennálló bizonytalanságokat újra csak a római és ferences könyvek példái oszlatják el. *(3. kotta)*

Csereinél az egyszerű zsoltárformulák után beillesztett differentiákból jóval több van, mint a megújított római könyvekben, de több annál is, mint amennyit a zeneelméleti tankönyvek tónáriusai megadnak.[119] Kétségtelen, hogy bizonyos zsoltárvégződések a diaton hagyományvonalra utalnak; ezt már a késő középkori magyarországi ferences liturgikus könyvek is alátámasztják, nemcsak a *Cantorinus* vagy a *Directorium* differentia-sorozatai. (A *4. kotta* ezeket a kifejezetten diaton zsoltárdifferentiákat mutatja be Cserei sorozataiból.) Vannak köztük olyanok, amelyeknek nem annyira alakja, csupán alkalmazása árulkodó; így az 1. tónusú differentiák között jegyzetünkben első helyen álló *f*-végűé, amely a hazai ferences kódexekben és Guidettinél is fő *terminatió*vá lépett elő. A repertoárt sokkal markánsabban osztják meg azok a végződések, amelyeknek felépítéséből azonnal következtetni lehet a dialektusra. *(5. kotta)*[120] A 3. és 4. tónus leírásában kerülnek egymás mellé leglátványosabban a kétféle készletbe tartozó differentiák, ily módon egy, a gyakorlatban soha nem létezett, virtuális repertoárt hozva létre. Végül számolnunk kell nehezen értelmezhető, vagy hibás differentia-alakokkal is,[121] és gyanakodhatunk egyúttal fölösleges ismétlésekre. Felvetődik a kérdés, vajon a nyomtatványokból megismert, szétesőfélben levő gótikus íráskép nem értelmezhet-e egyes különös „elírásokat"? (A *6. kotta*ban ennek illusztrálására szembesítjük Finck differentia-lejegyzéseit a Csereiével.)

117 Leggyakrabban egységesen a vasárnapi vesperás első zsoltárával, a 109-ikkel *(Dixit Dominus)*, de előfordulnak más vesperás-zsoltárokat is (például 112., 115., 111. stb.)

118 Lényegében ugyanezek a formulák olvashatók a 20. századi hivatalos kiadványokban is. Lásd LU, 107kk.

119 A 15–16. századi traktátusokban például az 1. tónushoz öt differentia az általános, míg a Tridentinum után a római rítusban négy változatot „szentesítettek" (lásd Guidetti: *Directorium*). Csereinél 13, őáltala különbözőnek tartott *Saeculorum*ot számolhatunk össze.

120 A 4. kotta mellé, második oszlopba írtuk a tónáriusban szintén jelen lévő pentaton párt. *(5. kotta)*

121 Ilyenekből különösen sok van az 5. tónusnál.

A fentiek alapján megkísérelhetjük formába önteni hipotéziseinket a Csereiénekeskönyv tonáriusának létrejöttéről és használatáról. Bár a lejegyzés időszaka (az 1630-as évek) éppen megengedné, hogy e tonáriusnak a középkori magyar gyakorlattal szakító mozzanatait a tridenti rendelkezések magyarországi érvényesítésének fényében értékeljük, mégis inkább hajlunk arra a feltételezésre, hogy a kuriális rítusban bevett tonáriusrészek jelenlétét egyrészt Erdély és a római Hitterjesztés Szent Kongregációja missziós kapcsolatainak, másrészt a Háromszékhez közeli Csíksomlyón folyamatosan működő ferences rend hatásának tulajdonítsuk. A római kúrián belül megalapított Hitterjesztés Szent Kongregációja 1622-től – nem minden előzmény nélkül – élénken foglalkozott a török hódoltság alatti Magyarország és Erdély katolikusainak helyzetével. Tevékenységük a helyzetjelentések beszerzésén és értékelésén túl nyilvánvalóan kiterjedt a személyi, lelki, szellemi és anyagi segítségnyújtásra is.[122] Elképzelhető, hogy Erdélyben a török hódoltság és a reformáció sikerei következtében megcsonkult egyházi szervezeti viszonyok között írott formában talán könnyebben elérhetőnek bizonyult a liturgikus énekanyag valamely kívülről kapott kiadása, mint a korábbi gyakorlat hiteles helyi forrása. A Rómától átvehető szokásrend ráadásul még a befogadók önbecsülését is növelhette. Ezzel együtt el nem hanyagolható tényező, hogy a válságos időkben a ferencesek csíksomlyói kolostora volt az egyetlen, amely az erdélyi katolikusok ügyeire tényleges befolyást tudott gyakorolni. Valószínűsíthető, hogy a 17. század 20-as éveitől a csíksomlyói iskola nyújtott megfelelő képzést, és adott engedélyt a licenciátusi feladatra készülőknek.[123] Talán Cserei János is itt tanult; mindenesetre kézenfekvőnek látszik, hogy ő vagy közvetítője tanulmányai során szerezte be a plébániatemplomok hazai középkori hagyományától eltérő, a ferencesekével azonban egybeeső repertoárt. Annyi bizonyos, hogy egyszerre többféle forrás is a rendelkezésére állhatott; akár írott formában, akár a saját emlékezetében vagy az élő egyházi gyakorlatban. Ezek egyike pedig minden bizonnyal a középkori magyarországi liturgikus tradícióval egyezett; ennek tanújelei a 3. és 4. tónusú zsoltárformulák.[124] A differentiakészlet rétegezettsége, összetettsége ugyanakkor éppen elegendő ahhoz, hogy bennünket bizonytalanságban hagyjon afelől: mit és mennyit alkalmaztak belőle ténylegesen az énekes praxisban, s melyik jutott érvényre, a hagyományból fakadó vagy az átvett dallamkészlet. Nem tudjuk, sikeres volt-e Csereinek az emlékeztető formulákat érintő adaptációja, legfeljebb annyit feltételezhetünk, hogy ha már énekeskönyvében megörökítette, működése során, a háromszéki iskolákban talán hasznosította is azokat. Mindenesetre különös, hogy valaki éppen abban a korban állított össze ilyen gazdag kompendiumot, amikor a zsoltározáshoz kapcsolódó középkori sokszínűség már halványulóban volt.[125] Így, ha nélkülözné is a

122 Relationes, 5–8, 11kk. és *passim*. A legkorábbi, Rómába küldött erdélyi jelentések éppen Székelyföld katolikusságáról készültek, háromszéki születésűek tollából (236–246.). Vö. továbbá: Sávai 2, 47–50.

123 Sávai 1, 115, 120.

124 Lásd a fenti jellemzést, kottákat és a 104. lábjegyzetet.

125 A traktátusokban (mint általában a gyakorlatban is) tükröződött, hogy a középkor végére a differentiák elvesztették jelentőségüket. Lásd fent, 90. lábjegyzet.

gyakorlatias jelleget, munkája minden esendőségével együtt is értékes szellemi teljesítmény, valamint becses forrásmunka a késő középkor gregorián gyakorlatának és elméletének kutatója számára.

Rövidítések

AfMf *Archiv für Musikforschung*

CSM *Corpus Scriptorum de Musica.* Ed. Armen Carapetyan. Rome: American Institute of Musicology.

ETF *Erdélyi Tudományos Füzetek*

Grove *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Ed. Stanley Sadie. London: Macmillan, 1980.

ItK *Irodalomtörténeti Közlemények*

KmJb *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*

MGG[1] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopedie der Musik.* Hrsg. von Friedrich Blume. Kassel: Bärenreiter, 1949–1951.

MGG[2] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopedie der Musik.* Begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von. Ludwig Finscher. Kassel: Bärenreiter.

MoZtört. *Magyarország zenetörténete*

MTA ZtI Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézete

NHM 3/1. Finscher, Ludwig (szerk.): *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts. (Teil 1)* Laaber, 1989. (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Hrsg. v. Carl Dahlhaus. Bd. 3/1.)

PWM Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków

RISM *Répertoire International des Sources Musicales*

Az összehasonlításhoz használt nyomtatott művek jegyzéke*

[Cantorinus.] Compendium musices confectum ad faciliorem instructionem cantum choralem discentium necnon ad instructionem huius libelli qui Cantorinus intitulatur [...] – Cantorinus. Romani cantus utilissimum compendiolum divino officio persolvendo [...] Venezia, 1513.

Cochlaeus, Johannes: Tetrachordum musices. Nürnberg, 1514. (1. kiad.: 1511)
REPR.: Reprografischer Nachdruck der Ausgabe Nürnberg 1512. Hildesheim: Olms, 1971.

Coclico, Adrian Petit: Compendium musices descriptum. Nürnberg, 1552.
REPR.: *Dokumenta Musicologica. Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles. IX.* Hrsg. Manfred F. Bukofzer. Kassel: Bärenreiter, 1954.

Directorium chori ad usum omnium ecclesiarum Cathedralium & Collegiatarum, a Ioanne Guidetto olim editum [...] Roma, 1604.

Finck, Hermann: Practica musica. Wittenberg, 1556.
REPR.: Hildesheim: Olms, 1971.

Honori Seraphico, Processionale et Antiphonale Romano-Franciscanum de Tempore & Sanctis Concinatum. [...] Ad usum Fratrum Min. Ord. S. P. Francisci, Almae Provinciae S. Mariae in Hungaria accomodata. Győr, 1747.

Hugo (Spechtshart) von Reutlingen: Flores musice omnis cantus Gregoriani. Straßburg, 1488.
KIAD.: Gümpel, Karl-Werner: *Hugo Spechtshart von Reutlingen: Flores Musicae (1488).* Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1958. (= Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Mainz. Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftl. Kl. III. Jg. 1958. Nr. 3.)

Keinspeck, Michael: Lilium musicae plane. Augsburg, 1500.

Listenius, Nicolaus: Musica. Nürnberg, 1553. (1. kiad.: Wittenberg, 1537)

Lossius, Luca: Erotemata musicae practicae. Nürnberg, 1574. (1. kiad.: 1563)

Monetarius, Stefan: Epitoma utriusque musicae practicae. Kraków, 1515.
REPR.: Monumenta Musicae in Polonia. Series D. Bibliotheca Antiqua I. PWM, 1975.

Ornitoparchus, Andreas: Musice active micrologus. Leipzig, 1517.
REPR.: Ornitoparchus/Dowland: *A Compendium of Musical Practice.* Ed. Gustave Reese–Steven Ledbetter. New York: Dover, 1973.

Rhau (Rhaw), Georg: Enchiridion utriusque musicae practicae. Wittenberg, 1532. (1. kiad.: Leipzig, 1520)

Saess, Heinrich: Musica plana atque mensurabilis. (hely és év nélkül; 16. század)
KIAD.: Renate Federhofer-Königs: „Die Musica plana atque mensurabilis von Heinrich Saess." *KmJb* 1964. 61–107.

* Valamennyi itt felsorolt nyomtatott zeneelméleti mű impresszum-adatai megtalálhatóak az alapvető katalógusokban: Davidsson; Impr. – A jegyzék tételeire a tanulmányban a szerző vezetéknevével hivatkoztunk. Ha az eredeti nyomtatványt használtuk, megadtuk a pontos lapszámot, ha a nyomtatványnak van közreadása vagy reprintje, úgy azoknak oldalszámait jeleztük a lábjegyzetekben.

Sebastian z Felsztyna: Opusculum musicae compilatum. Kraków, 1517.
REPR.: Monumenta Musicae in Polonia. Series D. Bibliotheca Antiqua IX. PWM, 1978.

Spangenberg, Joannes: Questiones musicae in usum scholae Northusianae. Leipzig, 1540/41. (1. kiad.: Nürnberg, 1536)

Thüring, Joachim: Opusculum bipartitum de primordiis musicis. Quippe I. De tonis sive modis. II. De componendi regulis. Berlin, 1624.

Vogelsang, Johannes: Musicae rudimenta. Augsburg, 1542.
KIAD.: Renate Federhofer-Königs: „Johannes Vogelsang und sein Musiktraktat (1542). Ein Beitrag zur Musikgeschichte von Feldkirch (Vorarlberg)." *KmJb* 1965, 73–123.

Wollick, Nicolaus: Opus aureum. Köln, 1501.
KIAD.: Klaus Wolfgang Niemöller, Hrsg.: *Die Musica Gregoriana des Nicolaus Wollick. Opus aureum, Köln 1501, pars I/II.* Köln: Staufen-Verlag, 1955. (= Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte. Heft. 11.)

Felhasznált irodalom

Adalékok

Coroi Artúr (Közr.): *Adalékok Háromszék iskolatörténetéhez.* Kolozsvár: Erdélyi Múzeum-Egyesület, 1998. (= ETF 225.)

Anonymus XI

Wingell, Richard J.: *Anonymous XI (CS III): An Edition, Translation, and Commentary.* Diss.: Univ. of Southern California, 1973.

Bartha/Studien

Bartha Dénes: „Studien zum musikalischen Schrifttum des 15. Jahrhunderts." *AfMf.* 1936. 59–82. 176–199.

Bartha/Szalkai

Bartha Dénes: *Szalkai érsek zenei jegyzetei monostor-iskolai diák korából (1490).* Budapest: Magyar Nemzeti Múzeum 1934. (= Musicologia Hungarica I.)

Bernhard/Didaktische

Bernhard, Michael: „Didaktische Verse zur Musiktheorie des Mittelalters." In: *International Musicological Society Study Group Cantus Planus. Papers Read at the Third Meeting. Tihany, Hungary, 19–24 September 1988.* Budapest: MTA ZtI, 1990.

Bernhard/Fachschrifttum

Bernhard, Michael: „Das musikalische Fachschrifttum im lateinischen Mittelalter." In: Frieder Zaminer (szerk.): *Rezeption des antiken Fachs im Mittelalter.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990. (= Geschichte der Musiktheorie. Band 3.) 37–103.

Catalogue

Thorndike, L.–Kibre, P.: *A Catalogue of Incipits of Medieval Scientific Writings in Latin.* Cambridge Mass.: 1963.

Conradus de Zabernia

Gümpel, Karl-Werner: *Die Musiktraktate Conrads von Zabern.* Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1956. (= Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Mainz. Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftl. Kl. I. Jg. 1956. Nr. 4.)

Czagány

Czagány Zsuzsa: „Anonymi Leutschoviensis Tractatus de musica." *Musica Disciplina 46.* 1992. 223–242.

CS

Coussemaker, E. de (közr.): *Scriptorum de musica medii aevi novam seriem a Gerbertina alteram [...] Tom. I–IV.* Paris: Durand, 1864.

Dahlhaus

Dahlhaus, Carl: „Die Termini Dur und Moll." *Archiv für Musikwissenschaft.* 12. 1955. 280–296.

Davidsson

Davidsson, Åke: *Bibliographie der musiktheoretischen Drucke des 16. Jahrhunderts.* Baden-Baden: Verlag Heitz, 1962. (= Bibliotheca Bibliographica Aureliana IX.)

Denk

Denk, Rudolf: *»Musica getutscht.« Deutsche Fachprosa des Spätmittelalters im Bereich der Musik.* München: Artemis Verlag,1981. (= Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters. Band 69.)

Dobszay

Dobszay László: „Zeneoktatás és zeneelmélet." In: *MoZtört. I.* Szerk. Rajeczky Benjamin. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1988. 141–164.

Eitner

"Cochlaeus, Joannes." In: Eitner, Robert: *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon. Band 3.* Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1959 [repr.]. 1.

Ferenczi

Ferenczi Ilona: „Zeneelméleti források a 16–17. századi magyarországi oktatásban." In: *MoZtört. II.* Szerk. Bárdos Kornél. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990, 139–143.

Forchert

Forchert, Arno: „Ein Traktat über die Modi musici vom Jahre 1652." In: *Festschrift Bruno Stäblein zum 70. Geburtstag.* Hrsg. Martin Ruhnke. Kassel: Bärenreiter, 1967. 57–63.

GS

Gerbert, Martin (közr.): *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum. [...] Tom. I–III.* [repr.] Hildesheim: Olms, 1963.

Hankeln

Hankeln, Roman: „Tonar." In: *MGG*^{2}. *Sachteil 9.* 1998, 629–637. hasáb.

Hortschansky

Hortschansky, Klaus: „Musikleben." In: *NHM 3/1.* 23–128.

Huglo

Huglo, Michel: *Les Tonaires. Inventaire, Analyse, Comparaison.* Paris: Société Française de Musicologie, 1971.

Hüschen

Hüschen, Heinrich: „Ars musica." In: *MGG*^{1}. *Band 1*: 698–702. hasáb.

Impr.

Lesure, François (közr.): *Écrits imprimés concernant la musique.* München–Duisburg: Henle, 1971. (= RISM B/VI/1–2.)

Initia carminum

Initia carminum ac versuum medii aevi posterioris latinorum. Alphabetisches Verzeichnis der Versanfänge mittellateinischer Dichtungen. Unter Benutzung der Vorarbeiten Alfons Hilkas bearbeitet von Hans Walther. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1959. (= Carmina Medii Aevi Posterioris Latina I.)

Kilián

Kilián István: „A betlehemes játék a XVII. századi Magyarországon." *ItK 96.* 1992, 633–638.

LmL

Lexicon musicum Latinum medii aevi. Wörterbuch der lateinischen Musikterminologie des Mittelalters bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts. 1. Faszikel: Quellenverzeichnis. Hrsg. Michael Bernhard. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1992.

LU

Liber Usualis Missae et Officii [...] Paris–Tournai–Roma, 1931.

Magister Szydlovita

Gieburowski, Waclaw: *Die „Musica Magistri Szydlovite". Ein polnischer Choraltraktat des XV. Jahrhundert und seine Stellung in der Choraltheorie des Mittelalters [...]* Posen: Druck und Verlag der St. Adalbert-Druckerei, 1915.

Matúš

Matúš, František: „De Musica Leonardi Stöckelii." *Slovenská Hudba 17.* 1991, 360–416.

Mészáros 1

Mészáros István: *Az iskolaügy története Magyarországon 996–1777 között.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 1981.

Mészáros 2

–: „Középkori hazai iskoláskönyvek." *Magyar Könyvszemle 102.* 1986, 113–133.

Micrologus

Guidonis Aretini Micrologus. Ed. J. Smits van Waesberghe. 1955. (= CSM 4.)

Miller

Miller, Clement A.: „Cochlaeus, Johannes." In: *Grove.* Vol. 4: 512.

Niemöller 1

Niemöller, Klaus Wolfgang: „Zur Tonus-Lehre der italienischen Musiktheorie des ausgehenden Mittelalters." *KmJb 40.* 1956, 23–32.

Niemöller 2

– : *Untersuchungen zu Musikpflege und Musikunterricht an den deutschen Lateinschulen vom ausgehenden Mittelalter bis um 1600.* Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1969. (= Kölner Beiträge zur Musikforschung. Hrsg. Karl Gustav Fellerer. Band LIV.)

Pietzsch

Pietzsch, Gerhard: „Zur Pflege der Musik an den deutschen Universitäten im Osten bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts." *AfMf.* 1936, 256–292; 424–451.; *AfMf. 3.* 1938, 302–330.

Powers

Powers, Harold S.: „Mode." In: *Grove.* Vol. 12: 376–450.

Relationes

Relationes missionariorum de Hungaria et Transilvania (1627–1707). Közr. Tóth István György. Roma–Budapest: MTA Történettudományi Intézet, 1994. (= Bibliotheca Academiae Hungariae in Roma. Fontes 1.)

RMK
Szabó Károly: *Régi magyar könyvtár. I. kötet.* Budapest: MTA, 1879.
RMKT XVII/3.
Régi Magyar Költők Tára. XVII. század. 3. Szerelmi és lakodalmi versek. Sajtó alá rend. Stoll Béla. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1961.
RMKT XVII/7.
Régi Magyar Költők Tára. XVII. század. 7. Katolikus egyházi énekek (1608–1651). Sajtó alá rend. Holl Béla. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1974.
RMKT XVII/9.
Régi Magyar Költők Tára. XVII. század. 9. A két Rákóczi György korának költészete (1630–1660). Sajtó alá rend. Varga Imre. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1977.
Sachs 1
Laubenthal, Annegrit–Sachs, Klaus-Jürgen: „Theorie und Praxis." In: *NHM. 3/1.* 129–192.
Sachs 2
Sachs, Klaus-Jürgen: „Musiktheorie." In: *MGG² Sachteil 6.* 1997, 1714–1735. hasáb.
Sávai 1
Sávai János: *Missziók, mesterek, licenciátusok.* Szeged: Agapé, 1997. (= Documenta Missionaria II/I.)
Sávai 2
–: *A csíksomlyói és a kantai iskola története.* Szeged: Agapé, 1997. (= Documenta Missionaria II/II.)
Schram
Schram Ferenc: „Három történeti betlehemes játék." *ItK 68.* 1964, 497–520.
Stoll
A magyar kéziratos énekeskönyvek és versgyűjtemények bibliográfiája (1565–1840). Összeáll. Stoll Béla. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1963.
Swerdlow
Swerdlow, Noel: „»Musica Dicitur A Moys, Quod Est Aqua.«" *Journal of American Musicological Society 20.* 1967, 3–9.
Szendrei 1996
Szendrei Janka: „Zenetanulás a középkorban." In: *A magyar iskola első évszázadai 996–1526-ig.* Szerk. G. Szende Katalin–Szabó Péter. Győr: Xantus Múzeum, 1996, 41–50.
Szendrei 1
–: *A magyar középkor hangjegyes forrásai.* Budapest: MTA ZtI, 1981. (= Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez 1.)
Szendrei 4
–: *Középkori hangjegyírások Magyarországon. A magyar notáció története. Német neumaírások Magyarországon.* Budapest: MTA ZtI, 1983. (= Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez 4.)

Szigeti

Szigeti Kilián: *A zeneoktatás tananyaga Magyarországon a legrégibb időktől a Ratio Educationis-ig (1777).* Kézirat: MTA ZtI, 1980.

Theory I

Smits van Waesberghe, Joseph (közr.): *The Theory of Music. From the Carolingian Era up to 1400. Vol. I.* München–Duisburg: Henle, 1961. (= RISM B/III/1)

Theory III

Huglo, Michel–Meyer, Christian (közr.): *The Theory of Music. Vol. III. Manuscripts from the Carolingian Era up to 1500 in the Federal Republic of Germany.* München–Duisburg: Henle, 1986. (= RISM B/III/3)

Theory V

Meyer, Christian–Witkowska-Zaremba, Elżbieta–Gümpel, Karl-Werner (közr.): *The Theory of Music. Vol. V. Manuscripts from the Carolingian Era up to c.1500 in the Czech Republic, Poland, Portugal and Spain.* München–Duisburg: Henle, 1997. (= RISM B/III/5)

Veszely

Veszely Károly: *Erdélyi egyháztörténelmi adatok.* Kolozsvár: 1860.

Vikárius 1

Vikárius László. „»Pro cognicione Cantus.« A Theoretical Compilation." In: *International Study Group Cantus Planus. Papers Read at the Fourth Meeting. Pécs, Hungary.* Budapest: MTA ZtI, 1992, 141–161.

Vikárius 2

Vikárius László: *„Pro cognicione cantus." Zeneelméleti följegyzések a késő-középkorból.* Diplomadolgozat. Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1992.

Vivell

Vivell, Coelestin: *Frutolfi Breviarium de Musica et Tonarius.* Wien: Alfred Hölder, 1919. (= Akademie der Wissenschaften in Wien ... Bd. 188. Abh. 2.)

Witkowska

Witkowska-Zaremba, Elżbieta: *Ars musica w krakowskich traktatach muzycznych XVI wieku.* PWM, 1986.

Függelék I.

16. századi nyomtatott traktátusok tartalomjegyzékei

Spangenberg:

De definitione musicae, De inventoribus musicae
De divisione musicae
De clavibus
De ordine, figura, et nomine clavium
Scalae musicalis typus
Scala ♮ duralis
Scala b mollaris
Scala ficta
De vocibus
De cantu
De transpositione
Scala clavium signatarum
Quid est transpositio cantus? [cím nélkül]
Da regulas de transpositione cantus
De mutatione vocum
De solmisatione
De modis seu intervallis musicalibus
De tonis musicalibus
De ambitibus tonorum
De tropis tonorum
De accentu musico

Vogelsang:

I. De notis
II. De vocibus
III. De clavibus (De scala)
IV. De solmisatione
V. De vocum mutatione
VI. De intervallis musicis
VII. De 8 tropis seu modis musicis, quos chorales tonos vocare solent

Lossius (Liber I De musica chorali):

I. De clavibus et vocibus in eis contentis
II. De vocum mutatione
III. De Cantu
IV. De Solmisatione
V. De clavium transpositione
VI. De modis seu intervallis
VII. De tonis

Függelék II.

Párhuzamok Cserei és Cochlaeus szövege között[*]

1.

Cserei *(33v)*
Quod est musica?
Est bene modulandi scientia.

Unde dicitur musica?
A moys quod Aegiptÿ aquam vocarunt vel dicunt quia circa aquam est inventa, vel a musa Graeco vocabulo quod cantum significat.

[...]
Dicitur autem Choralis seu plena [recte: plana] quia notae illius cantus aequalem omne[m] habent mensuram, et uno quoque omnes accentu eademque prolatione consistunt.

Cochlaeus *(A2r)*
Quid est Musica?
Est bene modulandi scientia. Augustinus. [...]

Unde dicitur musica?
Secundum quosdam A Mois, quod Aegiptii aquam dicunt, quia circa aquam est inventa, voxque ipsa sine humectatione non consistit. Musis novem que carminibus ac melo presunt. Nam veteres Theologi (ut Orpheus) philosophique (ut Plato) musas celestium orbis concentus dici voluerunt. [...] Musa graeco vocabulo, quod cantum significat. Virgilius. [...]
[...] Hec Plana:
Cuius notae aequalem
habent mensuram omnes unoquoque
accentu eademque prolatione consistunt.

Mi a *musica*? A helyes dallamképzés tudománya. (Ágoston.)
Honnan nevezik *musicá*nak? (Egyesek szerint) a *moys*-ból, ahogyan az egyiptomiak a vizet **hívták, ill.** mondják, mivel a víz körül találták fel (és maga a hang megnedvesítés nélkül nem jön létre. A kilenc múzsa kezében van a költészet és a dallam. A régi teológusoknak [mint Orpheus] és filozófusoknak [mint Platon] ugyanis úgy tetszett, hogy a múzsák az égkörök összhangzó énekének mondassanak. [...])
vagy pedig a *musa* görög szóból [nevezik *musicá*nak], amely *cantus*t jelent. (Vergilius)

Azért mondják pedig *choralis*nak vagy *planá*nak [simának], mert annak az éneknek a hangjai egyenlő értékűek, és mindnyájan minden egyes hangsúlyon belül ugyanazzal a megszólalásmóddal vannak jelen.

---

* Cochlaeus szövegéhez az Indiana University interneten olvasható *Thesaurus Musicarum Latinarum* adatbázisából jutottam hozzá. Az e–ae, u–v, ij–ÿ–ii használatát mindenütt normalizáltam. A Cserei-énekeskönyv szövegénél a kis- és nagy kezdőbetűket általában híven megtartottam, kivételt csak a kérdések kezdőszavával tettem; azokat mindig nagybetűvel írtam át. A központozást, és általában az eredeti helyesírást, beleértve a javításokat (áthúzást) is, igyekeztem változatlanul hagyni, úgyszintén a Cserei-féle szöveg sorbeosztását; a sorvégi kötőjeleket azonban kitettem. – A fordításokban alapvetően **Cserei** szövegét adtam vissza, és az eredetihez történt hozzáadásait szükség esetén **vastag betűvel** emeltem ki. A Cochlaeus textusában mutatkozó többletet, ha lehetséges volt, kerek zárójelbe ( ) tettem.

2.

Cserei *(34r)*
Quid est clavis? est reseratio cantus.

Quare dicuntur sic? quia linea vel spatio clauduntur, vel quia occulta et incognita nobis reserant, scilicet voces, cantus et tonos.

Quot sunt claves? Viginti in scala musicali, et sunt quot pro humana voce sufficiunt, tamen claves essentialiter sunt tantum septem, secundum septem literas A. B. C D E F G quia cum repetantur cum prioribus eiusdem sunt essentiae vel natu(rae) quotiescumque ab eadem litera incipiu(nt,) ut in praescripta ~~tabula~~ figura apparet.

[...]
(34v)
Primo namque clavium sunt quaedam finales, quaedam confinales seu Affinales. quaedam vero inter intermediae secundo quia clavium quaedam habent unam vocem, quaedam duas, et quaedam tres. Tertio quia clavium aliae sunt signatae, aliae vero non secundum hanc distinctionem quaeritur primo.

Cochlaeus *(B2r)*
Quid est Clavis? Est reseratio cantus:

Dicitur autem clavis: Vel quia linea vel spacio clauditur: vel quia occulta et incognita Monochordi nobis reserat, vocem quidem et tonum.

Quot sunt Claves? Viginti in scala musicali: Tot sane pro humana voce sufficiunt [...] Verum Claves essentialiter distinctae sunt tantum septem, secundum septem litteras. A. B. C. D. E. F. G. Nam quando repetuntur, cum prioribus eiusdem sunt naturae vel essentiae, quotiescumque ab eadem littera incipiunt.

[...]
(B2v)
Prima Clavium quaedam sunt finales, Quaedam confinales: quaedam nec finales: nec confinales. Secunda clavium, quaedam habent expresse, unam vocem, quaedam duas, et quaedam tres. Tertia Clavium aliae sunt signatae, aliae non. Huiusmodi differentiae ex hac figura perspici possunt.

Mi a *clavis* [kulcs = hangfok]? Az ének nyitja. – Miért mondják így? Mert vonal vagy vonalköz zárja közbe, vagy mert (a monochordon lévő) rejtett és ismeretlen dolgokat nyit meg számunkra, úgy mint a szolmizációs hangokat, **a hexachordokat** és a hangnemeket. – Hány *clavis* [hangfok] van? Húsz a hangsoron, és éppen annyi, amennyi az emberi hang számára elegendő, ámbár lényegileg csak hét *clavis* van, a hét betűnek megfelelően: A, B, C, D, E, F, G. Mivel amikor ismétlődnek, akkor a megelőzőkkel azonosak lényegileg vagy természetükben, valahányszor csak ugyanazzal a betűvel kezdődnek, **mint az előbb leírt ábrából kitűnik.**
[...]
Először is a hangfokok közül némelyek *finalis*ok [záróhangok], némelyek *confinalis*ok vagy *affinalis*ok [transzponált záróhangok]. **Némelyek pedig köztesek** (sem nem *finalis*ok, sem nem *confinalis*ok). Másodszor: a fokok közül némelyekhez egy (kimondható) *vox*, némelyekhez kettő, némelyekhez három tartozik. Harmadszor: a hangfokok közül egyesek jelzettek, mások pedig nem; **először eszerint a megkülönböztetés szerint vizsgálódunk**. (Az efféle különbségek ezen az ábrán megfigyelhetők.)

3.

Cserei *(35^{v})*

Quot sunt claves signatae? sunt 5. Γ F c g dd. Quare dicuntur signatae? quia solummodo hae ponuntur in cantu, a quibus aliae demensurantur. Claves autem signatae abinvicem, singulae a singulis distant per quintam. praeter Γ et F quibus septima inter iacit.

Quot sunt claves non signatae? reliquae omnes praeter signatas. porro nos in cantu nostro duabus tantum signatis clavibus perpetuo utimur F sub tali signi [!] ⊣ et C sub tali signo ⊏ nonnumquam etiam Γ sed raro, g vero rarissime, dd vix minime aliquando vidisse.

Cochlaeus *(B3^{v})*

Quot sunt claves signatae? Quinque. Quae? Γ ut. Ffaut. csolfaut, gsolreut, et ddlasol.
[...]
Claves autem signatae, ponuntur in lineali situ omnes: distantque abinvicem, singulae a singulis quidem proximis, per quintam:
praeter Γ et F, quibus septima interiacet.

Hány jelzett *clavis* van? Öt. (Melyek?) Γ, F, c, g dd. **Miért mondják őket jelzetteknek? Mert csak ezeket helyezik el a dallam lejegyzésénél, melyekhez a többi [hangot] hozzá lehet mérni.** A jelzett *clavis*ok pedig (mindnyájan a vonalon helyezkednek el,) egymástól kvint távolságra vannak; kivéve a Γ-t és az *F*-et, amelyek közé egy szeptim esik.

Hány nem jelzett clavis van? Az összes többi a jelzetteken kívül. A továbbiakban mi a lejegyzett dallamainkban csak két jelzett *clavis*t használunk folytonosan: az *F*-et ilyen jelzéssel: ⊣ és a *C*-t ilyen jelzéssel: ⊏ és néha még a Γ-t is, de ritkán, a *g*-t valóban nagyon ritkán, és a *dd*-t jóformán soha nem látni.

4.

Cserei *(37^{r})*

[magyarázat a *scalá*k mellett:]
[...] licet hic in ascensu et descensu scalae b molaris incipiendo infra Γ ut usque ad Dsolre ut videtur esse scala ficta (ut pote quia ponuntur ibi voces in aliquibus locis quae in illis clavibus non habentur imo et extra claves) [...] Nam scala ficta est illa quando voces in aliqua clave exprimuntur, in qua essentialiter non continentur neque etiam in eius octava ut si fa cantaretur in alamire vel elami. Ac vero si vox huiusmodi habuerit in octava correspondentiam, est vox vera et scala vera, ut si cantetur in Cfaut sol, et fa in ♮mi, quia in earum octavis expressae reperiuntur huiusmodi voces, igitur non sunt fictae quandoquidem octavae eiusdem sunt naturae. Perinde de eis idem est sentiendum.

Cochlaeus *(B6^{v})*

De vocibus fictis seu musica ficta Caput Decimum

[...]
Quae dicuntur voces fictae?
Quae canuntur in aliqua clave,
in qua essentialiter non continentur, nec
etiam in eius octava: ut si fa canatur in alamire
vel elami. At si vox huiusmodi, habuerit
in octava correspondentiam, est vox vera:
ut si la canatur in Dsolre, sol in Cfaut, et fa in ♮mi,
quia in earum octavis expressae reperiuntur
huiusmodi voces, non igitur sunt fictae quandoquidem octavae eiusdem sunt naturae, atque de eis idem est iudicium.

(A *ficta* hangokról avagy a *musica fictá*ról. 10. fejezet.)

...megengedett itt a *scala b mollaris*on fölfelé menetben és lefelé menetben a Γ *ut* alatt indulnia [egy hexachordnak], és *Dsolre*-ig [tartania] úgy, hogy ez *scala fictá*nak látszik (tudniillik itt más helyekre kerülnek a *vox*ok, olyanokra, amilyenek ezeken a *clavis*okon nincsenek, sőt, azokon kívül is esnek) ...

(Melyek a *ficta* hangok? Amelyeket valamely olyan *clavis*on énekelünk, amelyhez és amelynek oktávjához lényegileg nem tartoznak hozzá...)
A *scala ficta* tudniillik az, amikor a *vox*okat olyan *clavis*on mondjuk ki, amelyhez és amelynek oktávjához lényegileg nem tartoznak hozzá; mintha *fa*-t kellene énekelni az *alamire*-n vagy az *elami*-n. De ha az ilyesféle *vox*nak az oktávban megvolna a megfelelője, akkor az valódi *vox*, és a *scala* is valódi *scala* [lesz], mint mikor a *Cfaut*-on *sol*-t és a *♭mi*-n *fa*-t kell énekelni, mivel az oktávjukon megtalálhatók ezek a *vox*ok, tehát nem is *ficta* [képzelt] *vox*ok, minthogy egyazon természetűek az oktávjukkal. Róluk ugyanazon a módon kell gondolkodni (ítélni).

5.

Cserei *(37^{v})*

De tonis caput 6.
Quid est tonus. Est regula per ascensum et descensum
quemvis cantum in fine dijudicans. Quot sunt toni? Quatuor fuere apud Graecos. Protus, Deuterus, Tritus, et Tetrardus quibus adhuc hodie apud latinos quatuor tantum finales correspondent. At latini octo Assumpsere dividentes quemlibet dictorum in duos vocantque eos numerorum serie scilicet
1 2 3 4 5 6 7 8.

Quomodo dividuntur toni? in Autenticos et Plagales. Autentici autem toni dicuntur qui auctoritatem ascendendi, maiorem habent coeteris.

Qui sunt autentici toni? Qui de numero impari sunt ut 1. 3. 5. 7.

Plagales vero qui? Qui sunt de numero pari ut 2. 4. 6. 8.

Cochlaeus *(C1^{v})*

De toni diffinitione ac divisione. Caput I.
Quid est Tonus? Est regula per ascensum et descensum quemvis cantum in fine dijudicans.
Quot sunt toni?
Quatuor apud graecos: Prothus, Deuterus, Tritus, et Tetrardus.
Quibus adhuc hodie tantum quatuor correspondent finales. At latini octo assumpsere, dividentes quemlibet dictorum in duos Vocantque eos numerorum serie, [...]

Quomodo dividitur tonus? in Autenticum et plagalem.
[...]

Qui tonorum dicuntur Autentici? Qui sunt de numero impari. 1 3 5 7.

Qui plagales? qui sunt de numero pari. 2 4 6 8.

A tónusokról. 6. fejezet. (A tónus meghatározásáról és felosztásáról. I. fejezet.)
Mi a tónus? A föl- és lemenetre vonatkozó szabály, amely bármely dallamot a vége szerint ítél meg. – Hány tónus van? A göröknél négy **volt**: *Protus, Deuterus, Tritus és Tetrardus*, amelyeknek manapság **a latinoknál** csak a négy finális felel meg. Ám a latinok nyolcat vettek fel úgy, hogy a nevezettek mindegyikét ketté osztják, s a számsor szerint nevezik el, **vagyis 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8. [tónusnak].** – Hogyan oszlanak meg a tónusok? Autentikusakra és plagálisokra. **Autentikusaknak azokat mondják, amelyeknek a többinél nagyobb szabadságuk [*auctoritas*] van az emelkedésre.** – Melyek az autentikus tónusok? Azok, amelyeknek száma páratlan, mint az 1, 3, 5, 7. – Melyek a plagálisok? Azok, amelyeknek száma páros, mint a 2, 4, 6, 8.

6.

Cserei *(39^{r-v})*

De tenore et differentÿs tonorum.
Quid est tenor? est breviuscula melodia quae in ecclesiasticis canticis fini subiungitur hac dictione euouae, haec vero dictio significat, seculorum Amen.
Dicitur autem tenor a tenendo quia cantum ne ex suo tono in aliud evagetur.

Est autem Dupplex. Antiphonarum et Introituum. Antiphonarum est sub cuius melodia psalmorum fines clauduntur. Introituum vero sub cuius melodia versuum caude clauduntur. Tot sunt autem tenores tam introituum quam antiphonarum, quot toni.

Quid est differentia? Est qua idem tonus a seipso et ab alys differt ob variationem notarum, quae non necessitatis sed (or)natus gratia sunt inventa et ut facilior ac suavior sit tonos [!] inceptio.

Cochlaeus *(C3^{v})*

De tenore ac differentiis tonorum. Caput V.
Quid est tenor? Est breviuscula melodia, quae in ecclesiasticis canticis, fini subiungitur, hac dictione Euouae subscripta. Siquidem Euouae designat seculorum amen: [...]
Dicitur autem tenor a tenendo: quia cantum tenet, ne ex suo tono in alium evagetur.
Quotuplex est tenor?
Duplex. Antiphonarum et introituum. Quid est tenor antiphonarum? Sub cuius melodia psalmorum fines clauduntur. Quid tenor introituum? Sub cuius melodia versuum caudae clauduntur. Tot sunt autem tenores, tam antiphonarum quam introituum, quot sunt toni.

Variantur tamen aliqui tenores quibusdam variatis notarum differentiis ob faciliorem cantus inchoationem. [...]
Non sunt igitur differentiae necessitatis gratia. cum quilibet cantus secundum principalem tenorem decantari possit. Sunt autem ornatus gratia, ut facilior sit et suavior canticorum inceptio. [...]

Sequuntur tenores Antiphonarum cum differentiis.

A tónusok tenorjáról és differentiáiról. (V. fejezet.) Mi a tenor? Rövid dallam, amely az egyházi énekek végéhez kapcsolódik, az (alája írt) *Euouae*-val, ez a szöveg pedig annyit jelent: *Saeculorum amen.* Tenornak a tartás [*tenendum*] miatt mondják, (mert tartja a dallamot,) nehogy a dallam a saját tónusáról egy másikra átlépjen. (Hányféle lehet a tenor?) [A tenor] pedig kétféle. Az antifonáké és az introitusoké. (Mi az antifonák tenorja?) **Az antifonáké** az, amely dallamára a zsoltárok végét lezárják. (Mi az introitusok tenorja?) **Az introitusoké** az, amely dallamára a verzusok végét zárják. Mind az introitusoknál, mind az antifonáknál annyi tenor van, ahány tónus.

(Némely tenor [végződés] pedig a hangok bizonyos különbségei [variatis differentiis] által variálódik, [elősegítendő] az énektétel könnyebb elkezdését. ...)
Mi a differentia? Az, amiben a tónus saját magától és másoktól is különbözik a hangok változtatása miatt, amit nem szükségből találtak ki, hanem [csak] a díszítés kedvéért, és azért, hogy könnyebb és édesebb legyen a tónusok elkezdése.
(A differentiák nem szükségből vannak, miután akármelyik éneket lehet a fő *tenor* [végződés] szerint énekelni. A díszítés kedvéért vannak, hogy könnyebb és édesebb legyen az énekek elkezdése. Következnek az antifonák tenorjai a differentiákkal.)

7.

Cserei *(39^{v})*

De tonorum psalmodia.
Quid est psalmodia? Est psalmorum secundum tonorum tenores modulatio et est duplex maior, et minor.

Quid est psalmodia maior? Est quae solemne notarum modulatu principium ~~modulat~~ variat et medium clauditque finem tenore toni et tantum inveniatur in Magnificat, et Benedictus.

Quid est psalmodia minor? Quae ~~psalmos~~ planiori modo incedens medium diversificat finemque toni tenore claudit et comprehendit.
Haec psalmodia minor omnes psalmos praeter Magnificat et Benedictus ac cantica quae magis ad maiorem psalmodiam videtur pertinere.

Cochlaeus *(C4^{v})*

De tonorum psalmodia. Caput VI.
Quid est psalmodia? Est psalmorum secundum tonorum tenores modulatio. Quotuplex est? Duplex. Maior et minor.

Quid est psalmodia maior? Quae solenniori notarum modulatu, principium variat et medium, clauditque finem tenore toni. Quae sunt psalmodiae maiores? Magnificat et Benedictus: Cantus inquam Mariae et Zachariae.

Quid est psalmodia minor? Quae planiori modo incedens, medium diversificat finemque toni tenore concludit.

Quae sunt minores? Omnes psalmi praeter Magnificat et Benedictus.

[...]

A tónusok szerinti zsoltározásról. (VI. fejezet.) Mi a zsoltározás? A zsoltárnak a tónusok tenorja szerinti dallamos éneklése. (Hányféle lehet?) És kétféle lehet, nagyobb [a nagyantifonákhoz tartozó] és kisebb [a folyamatos zsoltározáshoz tartozó]. – Mi a nagyobb [díszesebb] zsoltározás? Az, amely ünnepélyes [díszített] dallamossággal variálja a kezdőformulát [*principium*] s a középzárlatot [*medium*], és zárja le [a zsoltárt] a tónus tenorjával; (Melyek tartoznak a nagyobb zsoltározáshoz?) **ez csak** a Magnificatban és a Benedictus**ban található** (úgymond Mária és Zakariás énekében).
Mi a kisebb [egyszerűbb] zsoltározás? Mely simábban kezdődik, megkülönbözteti a középzárlatot [*medium*], és a tónus tenorjával zárja le, **fogja össze** [a zsoltárt]. (Melyek a kisebbek?) **Ez a kisebb [egyszerűbb] zsoltározás** minden zsoltárt **[felölel]**, kivéve a Magnificatot és a Benedictust, **és azokat a kantikumokat, amelyek inkább a nagyobb [díszesebb] zsoltározáshoz tartozónak tűnnek.**

8.

Cserei *(39^{v})*

De Tenoribus introituum.
Quid est introitus? Est per quem sacerdos intrat in sacrificium altaris.

Qui dicuntur Tenores introituum? qui finem versuum complent, quibus subscribitur Euouae. Nota quod non accipitur tonus introitus ex versu sed ex finali propria quae stat ante versum.

Cochlaeus *(D4^{v})*

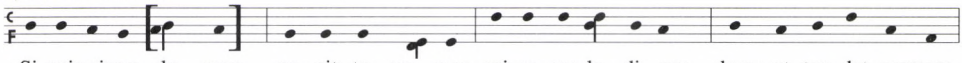
De tenoribus introituum. Caput VII.
Quid est Introitus? Per quem sacerdos ad sacrificium intrat altaris. [...]

Qui dicuntur tenores Introituum? qui finem versuum complent: quibus subscribitur Euouae. [...] Non tamen accipitur tonus ipsius ex fine versus, sed ex finali propria, quae stat ante versum, sequitur itaque versus tonum ipsius introitus, potius quam econtra. [...]

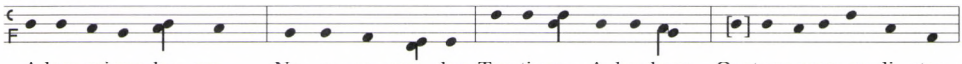
Az introitusok tenorjáról. (VII. fejezet.) Mi az introitus? Az [az ének], amely alatt a pap belép a szentélybe. – Miket mondunk az introitusok tenorjainak? Azokat, amik a verzus végét befejezik, amik alá *Euouae*-t szoktak írni. (...) **Jegyezd meg, hogy** (éspedig) az introitus tónusát nem a verzusból (verzus zárlatából) vesszük, hanem a saját finálisából, ami a verzus előtt áll, (így hát a verzus követi introitusának tónusát, inkább, mint fordítva.)

1. kotta

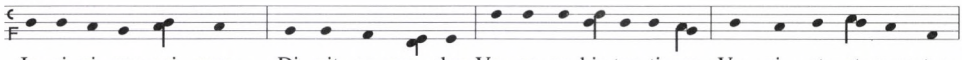
a) Adam Fuldensis



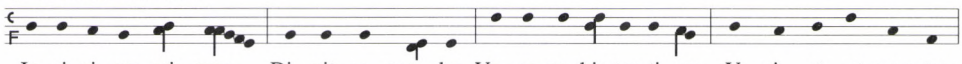
b) Cserei



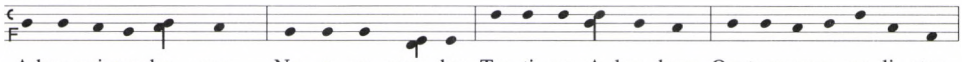
c) Cserei



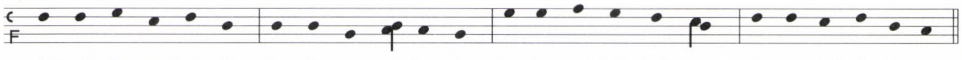
d) Medvedics-Rituale



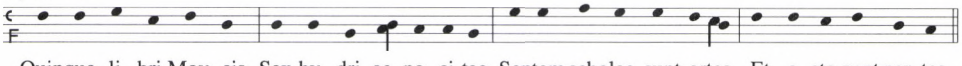
e) Cochlaeus



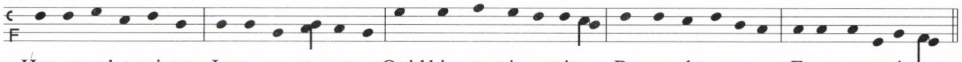
a) Adam Fuldensis



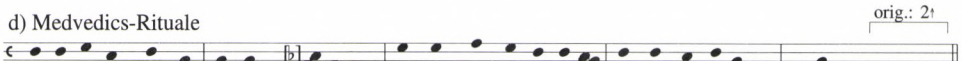
b) Cserei



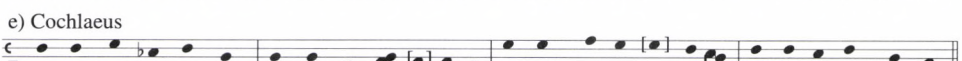
c) Cserei



d) Medvedics-Rituale



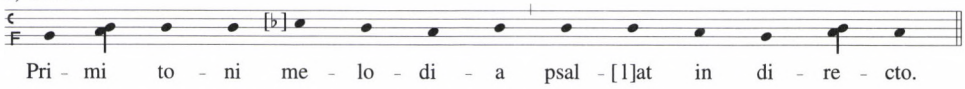
e) Cochlaeus



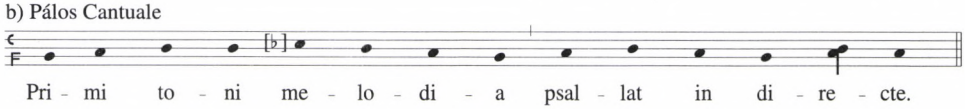
2. kotta

1. tónus

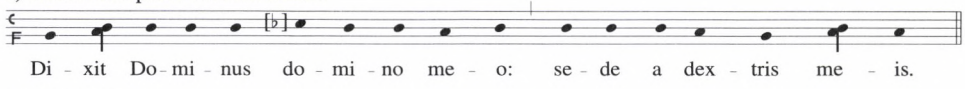
a) Cserei



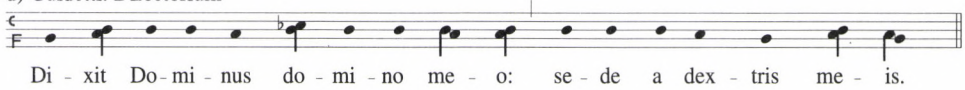
b) Pálos Cantuale



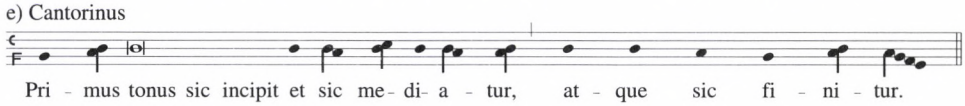
c) Honori Seraphico Processionale...



d) Guidetti: Directorium

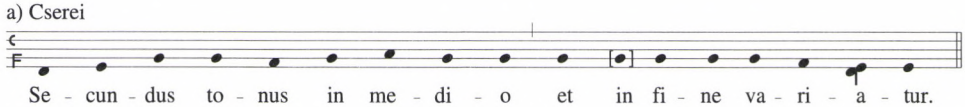


e) Cantorinus

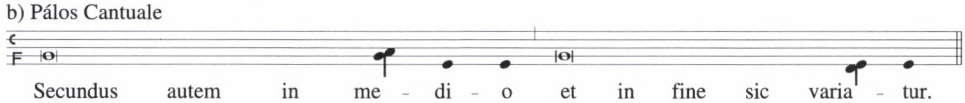


2. tónus

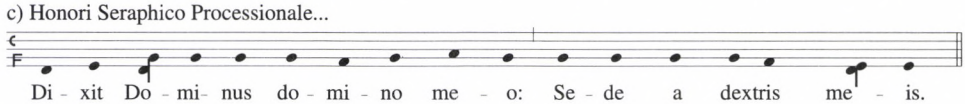
a) Cserei



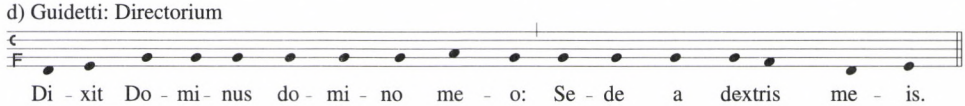
b) Pálos Cantuale



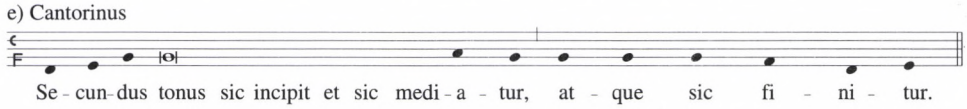
c) Honori Seraphico Processionale...



d) Guidetti: Directorium

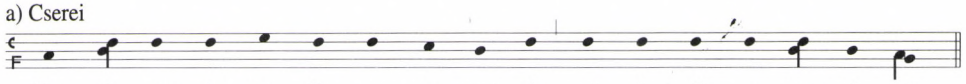


e) Cantorinus

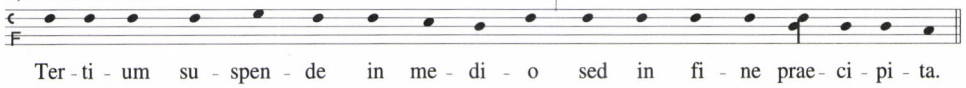


3. tónus

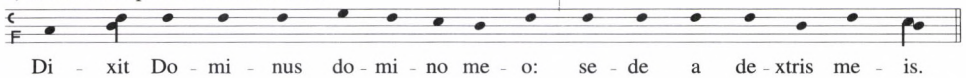
a) Cserei



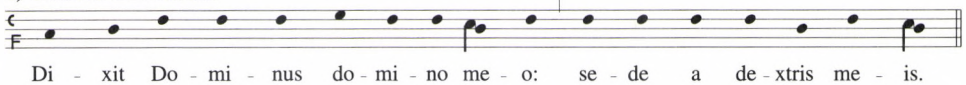
b) Pálos Cantuale



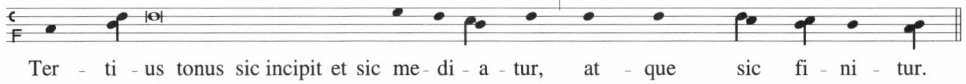
c) Honori Seraphico Processionale...



d) Guidetti: Directorum

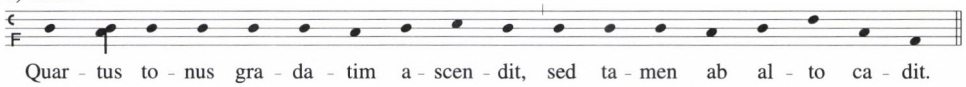


e) Cantorinus

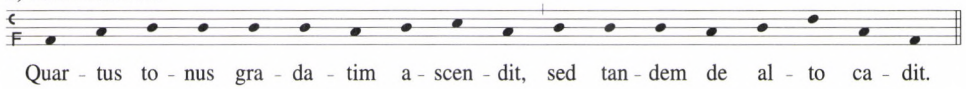


4. tónus

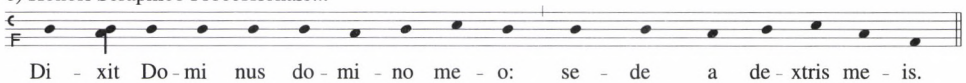
a) Cserei



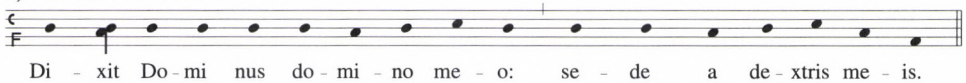
b) Pálos Cantuale



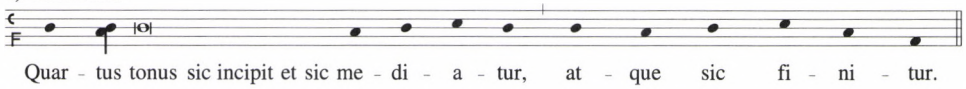
c) Honori Seraphico Processionale...



d) Guidetti: Directorium



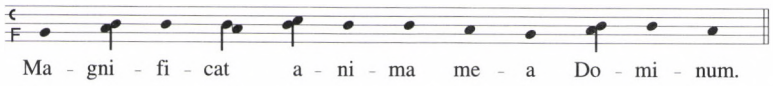
e) Cantorinus



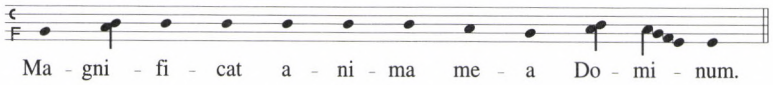
3. kotta

1. tónus

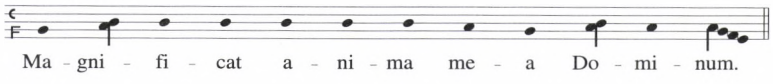
a) Cserei



b) Honori Seraphico Processionale...

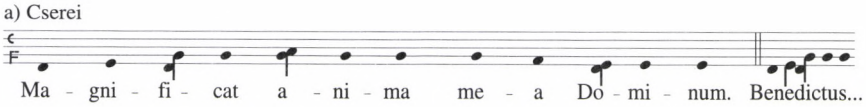


c) Cantorinus

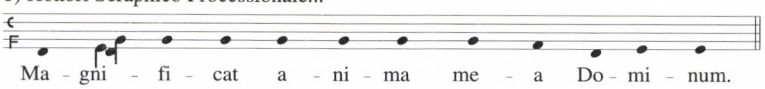


2. tónus

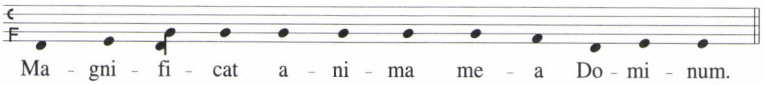
a) Cserei



b) Honori Seraphico Processionale...

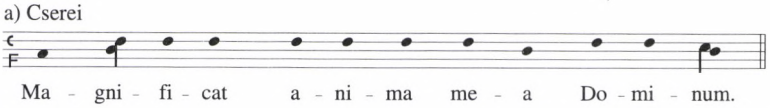


c) Cantorinus

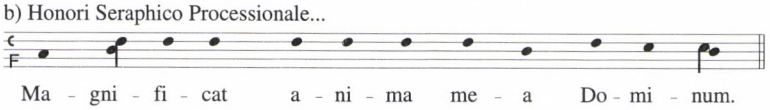


3. tónus

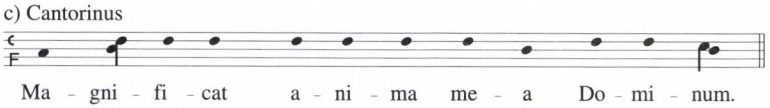
a) Cserei



b) Honori Seraphico Processionale...



c) Cantorinus

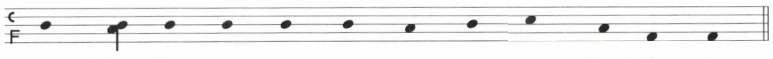


4. tónus

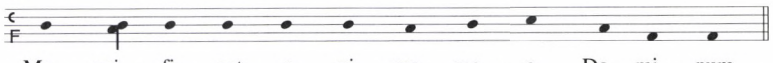
a) Cserei



b) Honori Seraphico Processionale...



c) Cantorinus

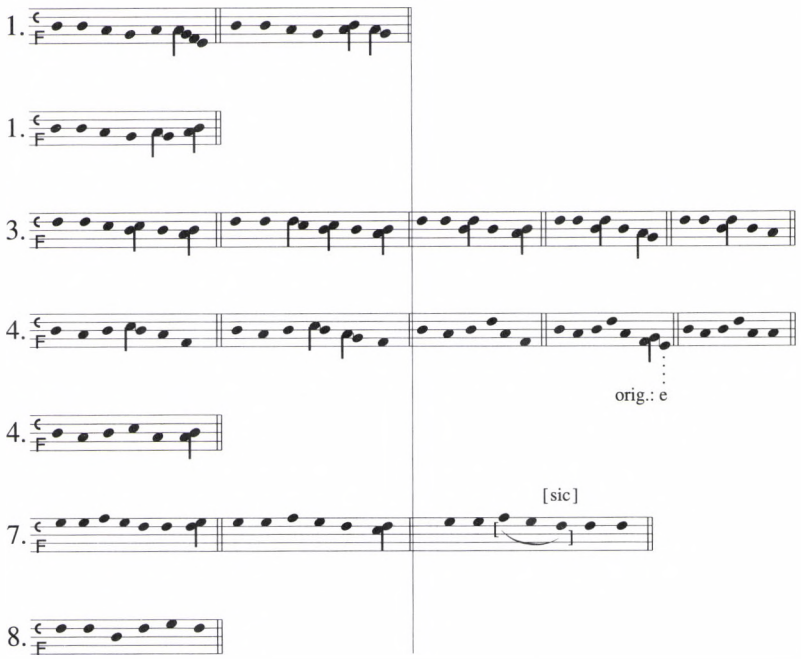


4. kotta

5. kotta

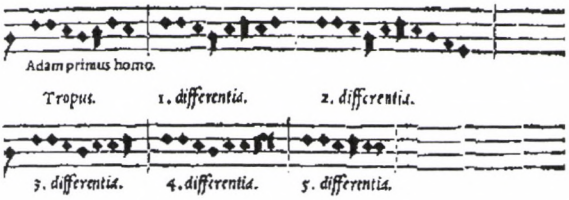
diaton

pentaton

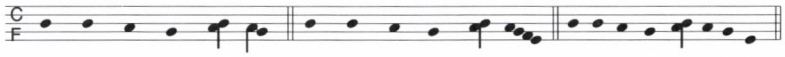


6. kotta

a) Finck, Pp3v



b) Cserei, 40v



etc.

Deák Endre

»ALBO JUSS DALEY«

A Doulce Memoire *chanson Bakfark Bálint átiratában*[*]

Bakfark Bálint fennmaradt és összkiadásban is napvilágot látott művei[1] között találhatunk néhány intavolációt, melyeknek érdembeli elemzése és műfaji besorolása az alapul szolgáló vokális minta ismeretének hiányában nehézségekbe ütközik.

Hasonlóan a sokáig VIII. fantáziaként számon tartott darabhoz, melyről kiderült, hogy egy Arcadelt chanson átirata,[2] s így a chanson intavolációk s nem az önálló témákból építkező ricercarok vagy fantáziák közé sorolandó, a következőkben az összkiadásban 41. szám alatt közölt műről lesz szó, melyet mindeddig egy ismeretlen többszólamú lengyel dal átiratának tartottak. A darab, melynek felirata az úgynevezett berlini kéziratban[3] *„D.M.A. / Albo Juss daley thrawacz nye moge"*, a végén pedig a szerző megjelölésként *„Intabulata per Valentinum Backfarth Excellent. Regis Poloniae Musicum"* – nem más mint Pierre Sandrin *Doulce Memoire* című híres chansonjának az intavolációja, azaz lantra való átültetése.

Sandrin – eredeti nevén Pierre Regnault – a párizsi chanson legnépszerűbb mesterei közé tartozott.[4] A *Doulce memoire en plaisir consommee* kezdetű négyszólamú műve 1538-ban jelent meg Párizsban, P. Attaignant és H. Jullet kiadásában,[5] és évtizedeken keresztül páratlan sikernek örvendett. Az utánnyomások és újabb kiadások mellett vokális és hangszeres kompozíciók hosszú sorát ihlette, az átiratoknak se szeri se száma. E hatalmas repertoár ismertetése meghaladná a jelen tanulmány kereteit, csupán néhány kiragadott példával szeretnék utalni rendkívüli népszerűségére és elterjedtségére: 1540-ben ugyanannál a kiadónál jelenik meg Pierre Certon „résponce"-a,[6]

---

* Először, német nyelven megjelent a *Die Laute. Jahrbuch der Deutschen Lautengesellschaft.* Herausgegeben von Péter Király. I. 1997. Frankfurt am Main: 1998, 18–23. című kötetben. – Köszönettel tartozom László Ferencnek és Király Péternek e dolgozat elkészültéhez nyújtott értékes és önzetlen segítségükért.

1 *Valentini Bakfark Opera Omnia. I–III.* Budapest: Editio Musica, 1976–1981.

2 Szabó István: „Bakfark Bálint VIII. fantáziájának zenei mintája." *Magyar Zene* 1985/4, 398–405.

3 Egykor: Berlin, Preussische Staatsbibliothek; jelenleg: Kraków, Biblioteka Jagiellońska, Mus. ms. 40 598, 152^{v}–153^{r}.

4 (Ed. by) Stanley Sadie: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 16.* London–Washington–Hong-Kong, 1980, 468.

5 *Second livre contenant XXVII chansons nouvelles a quatre parties.* – A chanson modern kiadása: Robert Eitner (kiad.:) *Publikation älterer praktischer und theoretischer Musikwerke. XXIII.* nr. 50.,103.

6 *Huictain responsif a doulce memoire.* – Certonnál az eredeti szöveg (I. Ferenc francia királynak tulajdonított költemény) első és utolsó sora helyet cserél, a rímszavak fordított sorrendben jelennek meg, továbbá felhasználja a Sandrin kompozíció dallammotívumait is.

a *Finy le bien*; de a vokális feldolgozások közül olyan művet is kiemelhetünk, mint a chanson „karrierjét" megkoronázó 1577-es Lassus-misét. A *Missa ad imitationen moduli Doulce memoire* úgynevezett paródia-technikával dolgozza fel a Sandrin-chansont. A hangszeres feldolgozások, átiratok száma és a források földrajzi elterjedtsége önmagáért beszél: billentyűs hangszerre szánt átiratot ismerünk a lengyel földön 1537 és 1548 közt összeállított Jan Lublin-féle tabulatúrából, de a vak spanyol orgonista–zeneszerzőtől, Antonio Cabezóntól is. Viola da gamba, illetve viola bastarda átdolgozásokat Diego Ortiz és Girolamo dalla Casa adott ki; a lantra készült intavolációk sorában a reneszánsz lantművészet olyan kimagasló képviselői szerepelnek, mint Hans Newsidler, Benedict de Drusina vagy Albert de Rippe; a neves kiadó, Pierre Phalese pedig 1547 és 1571 között nem kevesebb, mint nyolc kiadványába vette fel a Doulce Memoire-t.[6] A chanson lantfeldolgozásaival foglalkozó Arthur J. Ness tanulmányában említi a Bakfark-művet tartalmazó úgynevezett berlini kézirat egy másik Doulce memoire feldolgozását (57^{v}), az általunk tárgyalt darabról viszont nincs tudomása.[7]

A Bakfark intavolációnak immár megtalált vokális mintával való összevetése alapján megállapíthatjuk, hogy a szólamszerkezetet következetesen megtartó, „szabályos" intavolációval állunk szemben. Míg az átiratok többsége az eredeti hangnemben fogalmazódott meg, Bakfark kvarttal magasabb fekvést választ. Ezzel kapcsolatban utalni kell arra, hogy a lanttabulatúrával, tehát a fogásokat s nem az abszolút hangmagasságot jelző írásmóddal lejegyzett művek esetében a hangnem meghatározása problematikus lehet. A Doulce memoire chanson fennmaradt átiratai közt szerencsére négyféle fekvést is találhatunk, s az intavolációkat az akkor használatos G és A hangolású lantokra értelmezve megállapíthatjuk, hogy a négy fekvés kétféle hangnemet, az eredeti d dórt, valamint a transzponált g dórt jelenti a kétféle hangolásban.[8] Mindezek közül a Bakfarké a legmagasabb fekvésű, a fogások az első, legmagasabb húron az oktávig nyúlnak, s megszólalhat az alaphangnak a vokális eredetiben nem szereplő alsó oktávja is, teljesebbé téve a hangzást.

Az intavolációkat összehasonlítva a díszítésekkel kapcsolatban megfigyelhetjük, hogy azok többféle eredetűek: a teljesen szokványos futamok és forgódíszek, kadenciális fordulatok mellett vannak olyan, kifejezetten ehhez a chansonhoz tartozó ornamensek, melyeket a lantosok egymástól átvettek, s ezeket idővel a darabhoz tartozónak éreztek,[9] s végül ott vannak Bakfark egyéni hozzátételei. Ez utóbbiakat nem lehet pontosan különválasztani, egyrészt mert a tétel lejegyzése nem személyes ellenőrzése mellett történt, másrészt túl kevés maradt fenn életművéből ahhoz, hogy

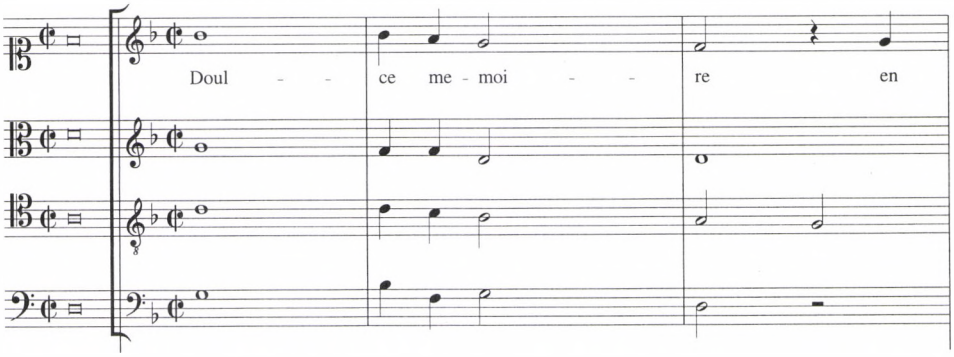
6 A nyomtatott források jegyzékét Benkő Dániel közli a Waissel-féle lantkönyv konkordanciatáblázatában; *M. Waissel Tabulatura. 1573.* Budapest: 1980, I., XVII-XVIII.

7 Arthur J. Ness: „The Siena Lute Book and its arrangements." (ex. 4. Lute arrangements of Sandrin's Doulce mémoire). In: L. P. Grijp–W. Mook (ed.:) *Proceedings of the International Lute Symposium. Utrecht 1986.* Utrecht: 1988, 40–41.

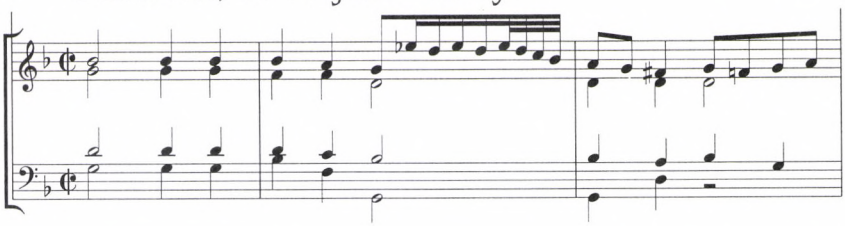
8 *A* hangolású lantra értelmezendő a Bohuslav Stryal-féle Tabulatúra (Prága, Egyetemi Könyvtár, Zeneműtár, Sign 59r 469) darabja az eredeti hangnemben, vagy a lvovi Egyetemi Könyvtár MS 1400 jelzetű kéziratának *„dulce mia amore"* (sic!) feliratú darabja transzponált hangnemben.

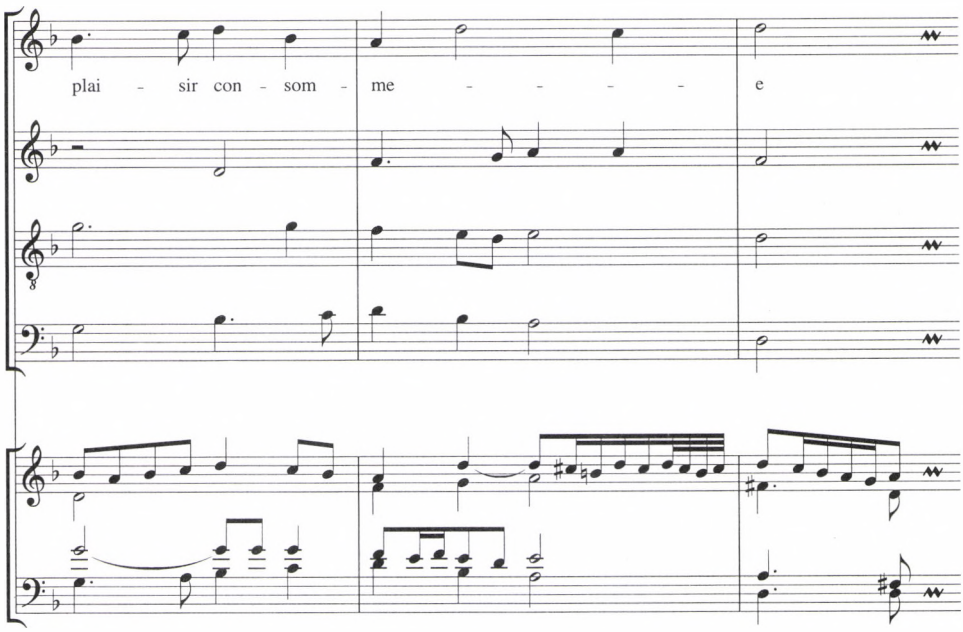
9 Király Péter megfigyelése.

Sandrin, Doulce memoire... (transp.)



Bakfark, Albo juss daley...





stilisztikai szempontból kizárólagos megállapításokat tehessünk. Ellenben gyanítani lehet, hogy a darab néhány jellegzetesnek tűnő, technikailag nehezen kivitelezhető, s aránylag ritka koloratúrája, a gyönyörűen kidolgozott kóda[10] a nagy lantos virtuozitását, fölényes hangszertudását dicsérik. A reneszánsz lant hangterjedelmének maximális kihasználása, a díszítőelemek sűrű és változatos alkalmazása – néhol az ütemek is megnyúlnak a futamok kedvéért –, mindamelyek által lemond az eredeti mű sajátosan szomorú és sötét színeiről, pazar csillogású virtuóz darabbá kerekítve az átiratot, Bakfark egyéniségének szuverenitásáról tanúskodnak. Ebben az értelemben helyesnek tarthatjuk Gombosi következtetését, mely szerint a *„feltételezhető vokális mintákat bizonyára nem kezelte olyan kegyeletes kézzel, mint a nagy mesterek vokális műveit"*, ez utóbbiakon nyilván a nagyobbszabású motettaátiratokat értve. Ugyanakkor pontosan fogalmaz, mikor azt írja, hogy a feldolgozás *„a lengyel udvari lantos praktikus tevékenységének eredménye"*, hisz az ilyen jellegű intavolációk nem feldolgozások a szó mai értelmében, hanem többnyire az illető művész előadói stílusának megfelelően lejegyzett repertoárdarabok.[11]

A darab lengyel nyelvű feliratának jelentése „Nem bírom tovább elviselni". Az eredeti francia szöveggel nem mutatható ki tartalmi összefüggés.[12] Piotr Pożniak lengyel kutató hívta fel a figyelmet arra a korabeli szokásra, hogy lengyel források nemegyszer lengyel címet adnak a nemzetközi repertoárból származó daraboknak.[13] E tanulmányában formai elemzés és a díszítőelemek leválasztása útján próbálja kideríteni Bakfark két „lengyel dal" átiratának eredetét, anélkül hogy megnyugtató eredményre jutna; így a másik darab, a *„Czarna krova"* feliratú Bakfark-mű eredetének tisztázása további kutatásokat igényel.

A felirat D.M.A. betűcsoportjából – melyben Gombosi a szerző nevének kezdőbetűit sejtette[14] – az első két betű minden bizonnyal a *Doulce memoire* cím rövidítése. A harmadik betű – véleményem szerint – a latin *alia/aliud* vagy *aliter/alio modo* rövidítése, ez szerepel ugyanis a kézirat egy másik Bakfark-művének feliratában („Aliud Responsum vel recercare super Rosignolet").[15] Mivel a berlini kéziratban a Bakfarkéit megelőzően mind a Rossignolet-nek mind a Doulce memoire-nak[16] kétkét más megfogalmazása szerepel, az Aliud, valamint az azonos jelentésű A. rövidítés az azonos vokális modellre utal, mint ugyanannak a chansonnak egy újabb feldolgozása. Feloldva tehát: D.M.A. = *Doulce memoire Aliud/aliter/alio modo.*

10 Homolya István: *Bakfark*. Budapest: 1982, Zeneműkiadó V., 176–177.

11 Gombosi Ottó: *Bakfark Bálint élete és művei. (1507–1576)* Budapest: 1935, OSzK, 46.

12 Dana Cojocaru (a bukaresti Egyetem lengyel tanszéke) közlése; segítségét ezúton köszönöm meg.

13 Piotr Pożniak: „»Czarna krowa« czy »O guardame las vacas«?". *Muzyka* Varsó, 1986/3, 49–56.

14 Gombosi: i. m.

15 Az összkiadás 35. műve, Clemens non Papa chansonja nyomán készült ricercar.

16 A Sandrin-mű intavolációi a kéziratban: *„Nr. 21. 4 vocum Sandri Doulce Memorie"* (57^{v}) és *„Nr. 81. Doulce Memore"* (140^{v}).

RECENZIÓ

László Ferenc
EGY INTERJÚKÖTET – BENNE EGY NEMINTERJÚ

Beszélgetések Bartókkal. Interjúk, nyilatkozatok. 1911–1945
A kötet anyagát összegyűjtötte, a szövegeket gondozta, és a jegyzeteket írta
Wilheim András
Budapest: Kijárat Kiadó, 2000

Wilheim András elsőként foglalta kötetbe Bartók valamennyi ismert interjúját és nyilatkozatát, összesen 129 darabot. Az anyag nagyobbrészt korábbi újraközlésekből is ismerős – előzményei közül legalább Kristóf Károly *Beszélgetések Bartók Bélával* című kötetét (Budapest: 1957), Demény János nagy életrajzi dokumentációját (*Zenetudományi Tanulmányok* VII, X, Budapest: 1959, 1962) és Benkő András *Romániában megjelent Bartók-interjúk* című közleményét (Bukarest: 1982) kell itt megemlítenem –, de szép számmal tartalmaz újdonságokat is.

Az életrajzi források között különös helyük van az interjúknak. A műfaj természetéből következik, hogy ezek a szövegek a nyilatkozóra és a nyilatkozatok följegyzőjére, közreadójára is vallanak (olykor még a közlő sajtótermékre is) – esetenként merőben más és más mértékben. Az interjúvevő jó esetben lényeges dolgokat megvilágító tanúságokat közöl a hírlapolvasókkal és az utókorral, máskor félreérti, félreértelmezi a rábízott információt, homályt kelt, összezagyvál. Újságírója (és lapja) válogatja.

A Bartók-interjúk összkiadásában is ilyen és olyan írások váltakoznak: az alkotóról és művéről csupa lényegest közlő remekelések, amelyeknek a Bartók-irodalom alapszövegei között a helyük, zsurnalista szócséplések és ferdítések. Meggyőzőek és tanulságosak az alkotás mechanizmusára vonatkozó magyarázatok. *„Az ember nem dolgozik előre meghatározott szabályok szerint. Én legalább nem. A szabályokat utólag hámozzák ki a műből"* (121.). *„Ki kell jelentenem, hogy egész zeném* [...] *ösztön és érzékenység dolga; ne is kérdezze senki, hogy miért írtam ezt vagy azt, miért így és miért nem inkább úgy. Más magyarázatom úgysem volna, csak az, hogy így éreztem, így írtam le. Forduljanak magához a zenéhez: elég világos hozzá s elég erős, hogy megvédje magát"* (180.). Bartók igencsak szabatosan jelölte ki a maga szerepét a zenei avantgarde-ban és a parasztzenéét a modern műzenében: *„Vannak komponisták, akik meggyőződésből maradnak le a kor mögött. Úgy képzelik, hogy minden lépés előre az összeomlás felé vezet. Nekem éppen ellenkező a véleményem.* [...] *Én megyek előre. Mi több, másoktól függetlenül haladok. Schönberg és tizenkét fokú zenéje tőlem idegen. Mindazonáltal Schönberg keres és talál is. Én a népdalt veszem a zeneszerzés alapjául.*

Ez eltávolít a 19. századtól és a romantikától." (96.) *„Mit adott hát a modern magyar zenének* [...] *az igazi magyar parasztzene felfedezése? Először is a józan mértéktartás nagy példáját. Az ősi egyszerűséget, amely megveti a cifrázatot."* (126.)

Mellékesen megtudjuk, hogy Bartók Angliában ismerkedett meg a csembalóval (28.), és hogy szerinte *„Couperin és Bach valóban csembalón hangzik a legjobban"*, ha nagy hangversenyteremben *„sápadt benyomást kelt"* is a hangszer (144.).

Akad az interjúk között, amelyet Bartók ismételten megcáfolt (97. sz.). A szövegek inkongruenciáját olyan jellegzetes apróság is példázza, hogy ahány interjúvevő csak leírta Bartók szemét, mind másnak látta: *„szelíd, kékesszürke"* (24.), *„zöld"* (54.), *„villogó, figyelő, sötét"* (57.), *„mély aranybarna színű"* (67.), *„csodálatosan kék"* (78.) stb. Van, aki azt a képtelen nyilatkozatot vélte hallani Bartók szájából, hogy *„Eleinte zongoraművésznek indultam, de nem ment, hát abbahagytam. Azután kezdtem komponálni"* (79.). Más szerint Bartók *„Nyugat-Szlovákiától a Fekete-tengerig vándorolt fonográfjával és jegyzetfüzetével"*, ami, ha igaz volna, azt jelentené, hogy a Kárpátok karéján kívül is gyűjtött, le egészen Dobrudzsáig (68.). *„A román kormánnyal adattam ki a népdalgyűjtemény román részét"* (56.), sőt *„Bukarestből kaptam megbízatást az úgynevezett Colindadalok összegyűjtésére"* (62.) – az ilyen félrehallások a valóságtól homlokegyenest eltérő színben tűntetik föl Bartók román kapcsolatait. Az talán senkit sem fog megtéveszteni, hogy a zeneszerző a *Csodálatos mandarin*t, a pantomimet *„új dalművem"*-nek minősíti (84.), a Volga menti rokonnépeket pedig, amelyek népzenéjével a magyart összehasonlította, *„dél-orosz néptörzsek"*-nek (148.). De vajon tudja-e minden olvasó, hogy a *Melodien der rumänischen Colinde* nem *„közel féléves"*, hanem mintegy negyed évszázadnyi *„munkásságom eredménye"* (163.), vagy hogy Bartók román népzenei gyűjtése nem *„tízezer"* (165.), hanem mintegy 3500 darabot számlál?

Mit tesz a zenetörténész, aki egy nagy alkotó interjúinak összességét szerkeszti kötetté? Nem válogathat kedvére a szövegek közül, nem minősítheti őket szavahihetőségük szerint, de alaposan a körmére néz a legmegbízhatóbb újságírónak is, és a vonatkozó életrajzi irodalom fényében minden szót ellenőriz, amit csak a sajtó embere az alkotó kijelentéseként közölt. Másodsorban természetesen azt is ellenőriznie kell, amit az interjúvevő mint kortanú állított. Az így megszülető kritikai kiadásban akadhat mondat, amelyhez tanulmánnyi magyarázat járul. A lábjegyzetek összterjedelme meghaladhatja a főszövegét.

A most megjelent könyv összkiadás, de nem ilyen igények jegyében álló, kritikai *corpus*. Wilheim hatalmas tudásából és tapasztalatából bőven telne a kimerítő lábjegyzetelésre, de ő csak azokban az esetekben igazítja helyre a sajtószövegeket, amelyeket egészen kirívóan félrevezetőknek talál. Az ellenőrzés nagyját az olvasóra bízza. *„Nem éreztük szükségét annak, hogy ez a jegyzetapparátus a Bartók-kutatás mai állapotának is kompendiuma legyen"* (229.) – írja az utószóban. Az avatott olvasó ezt a közreadói opciót a bizalom megtisztelő jeleként veszi tudomásul, és a nagy olvasmányértékű könyv birtokba vétele közben buzgón forgatja a Bartók-irodalom alapműveit.

Az éber olvasásra kötelező, tanulságos és élvezetes szöveggyűjtemény másodlagos, de nem elhallgatandó érdeme, hogy jelzi a majdani, kritikai összkiadás hiányát. A *Bartók Béla írásai* sorozat 1989-ben kibocsátott prospektusa szerint az utolsó,

8. kötetnek *Interjúk Bartókkal* lesz a címe. (Mint ismeretes, eddig az 1., a 3. és az 5. kötet jelent meg.) Wilheim ennek a majdani, 8. kötetnek az ígéretes előlegét nyújtotta most át az olvasóknak.

Erkölcsi kötelességem, hogy szóvá tegyek néhány, a 99. és a 99a. szöveggel kapcsolatos észrevételt. Mindkettő Szeg[h]ő Júlia írása, előbbi 1936-ban, az Ellenzék című kolozsvári napilapban jelent meg, *„Menteni, menteni kell a tűnő kelet-európai dallamkincset"* címmel, utóbbit Wilheim az *Embernek maradni. Bartók Béla életregénye* ötödik, bővített kiadása (Budapest: 1981) alapján közölte. A két szöveg ugyanarról a Bartóknál tett látogatásról szól, anélkül, hogy egyetlen közös tartalmi elem előfordulna bennük. 1936-ban a Bartókot ért román sajtótámadás indokolta, hogy Szeghő Júlia az Ellenzék számára meginterjúvolja. Amikor a szerző 1956-ban idézte és ismertette egykori írását, ezt a magyarázatot fűzte hozzá: *„Bartók azt kívánta, hogy a Petranu-ügyben az Ellenzéknek írt cikket közlés előtt mutassam meg neki. Ez megtörtént. Gondosan elolvasta. Abban a szövegrészben, amelyben az ő szavait foglaltam írásba, egyetlen vesszőt, pontot sem hagyott figyelmen kívül. »Amit maga mond, azért nem én felelek, de a saját szavaim legyenek pontosan azok, amiket én mondtam« – figyelmeztetett"* (Szegő Júlia: *Bartók Béla, a népdalkutató*. Bukarest: 1956, 225.).

Az *„amit maga mond"*-ot már az első, 1956-os felújítás alkalmával is kibővítette a szerző. Helyenként még Bartók *„szent"* szavait is! Például ezt a szöveget adta riportalanya szájába, amelyet 1936-ban nem közölt volt: *„»Ez rettenetes – mondotta* [a spanyol polgárháború aznapi eseményeivel kapcsolatban] *– leverik a köztársaságiakat! Miért nem küldenek segítséget nekik a többi országok kommunistái repülőgépen vagy másként?« – kérdezte, s látszott rajta, hogy nagyon izgatja a kérdés"* (I. m. 216.). A kifakadás igencsak funkcionális az 1956-os könyv szövegösszefüggésében! A szerző ugyanis oda lyukad ki, hogy (most foglaljuk el helyeinket és kapcsoljuk be biztonsági öveinket, vagy legalábbis tessék jól megfogózkodni!) *„Bartók tehát nem a román népzenekutatói munkáját ért nyilvánvalóan alaptalan támadások miatt volt levert, hanem azért, mert a spanyol eseményekkel egyidőben jelentkező »elszomorító« tünetekben végzetes események előjeleit látta"* (ua., uo.).

A Bartók-könyvét már-már folyamatosan újra- meg újraíró, egy időn túl bevallottan regényesítő szerző 1964-ben már úgy jelenítette meg Bartóknál tett látogatását, mintha ott az eredeti riport tárgyáról, a Petranu-ügyről egy árva szó sem hangzott volna el, s ő Szabolcsi Bence kérésére kereste volna föl Bartókot, hogy megbízója *Zenei népvándorlás* című előadásához szemléltető anyagot, *„román és turkomán"* dallamokat kérjen. Az 1956-os és az 1964-es elbeszélés egyetlen közös motívuma a spanyol polgárháború emlegetése, amelyik az 1936-osban, megismétlem, nem volt benne. Szegő Júlia Bartókja 1964-ben már részletesebben utalt a harctéri eseményekre *(„Toledót elfoglalták Francóék, s behatoltak Madrid egy részébe!")*, a kommunistákat viszont már nem emlegette (Szegő Júlia: *Bartók Béla élete*. Bukarest: 1964, 348–354.). Ettől kezdve a második beszámoló nem változata többé az elsőnek, hanem merőben más szöveg!

A dologgal kapcsolatban azért nem tiszta a lelkiismeretem, mert a *Bartók-dolgozatok 1981* (Bukarest: 1982) szerkesztőjeként én adtam közre Benkő András fönnebb

megnevezett közleményét, és akkor nem éreztem magamban elég erőt ahhoz, hogy ezt az ügyet dűlőre vigyem. Szegő Júlia még élt, s én a szókimondást egy idős személy elleni méltatlan támadásnak tekintettem volna. Amúgy is bánthatta, hogy feleleventjük egy szövegét, amelyet oly szorgalmasan iparkodott elfeledtetni! (Egyébként: a szerző 1956-os könyvét mai eszemmel is igen jelentős, „rosszátehetetlen" szakírói teljesítménynek tartom. Sok ismeretlen adattal gazdagította a Bartók-életrajzot, magam is rengeteg ismeretet és ösztönzést merítettem belőle annak idején. Így nemcsak tapintatlanság: hálátlanság is lett volna részemről, ha 1982-ben nyilvánosan szóvá teszem az 1936-os szöveg történelmi színeváltozásait. Most is az, de én a *De mortuis nil nisi bene* parancsát magamra nézve egy saját parafrázisban tartom kötelezőnek: Holtakról csak igazat!) Benkő tanár úrral egyetértésben, kicsi betűvel szedetve és függelékként bár, de *„az 1970-es változat"*-ként hoztuk 1982-ben a második szöveget. Ami, beismerem, hiba volt. A magam részéről ezúton kérek megértést és elnézést Wilheim Andrástól, akit a „változat" besorolással félrevezettem.

A „Szeg[h]ő-Júlia-interjú" esete kézzelfoghatóan példázza annak az ideológiai terrornak a gerincnyomorító hatását, amely alól csak kevés értelmiségi tudta magát az ötvenes–hetvenes években kivonni. Most, hogy Wilheim könyvében újraolvastam a legutolsó szövegváltozatot, megerősödött bennem az a nézet, hogy a második írás voltaképpen egy, a Bónis Ferenc *Így láttuk Bartókot*-jában megjelentekhez hasonló emlékezés. Nincs helye az interjúkötetben. A Bartók-irodalomból azért még nem kell kiebrudalni! Igencsak elképzelhető, hogy azon a hosszú délutánon Bartók Béla nemcsak a Petranu-ügyről beszélgetett Szeghő Júliával, s hogy vendége az egyebekről csak azért nem számolt be az Ellenzék olvasóinak, mert akkor a nyilvánosságot a fődologról kellett hogy tájékoztassa. Amikor pedig úgy érezte, hogy – a román nemzeti-kommunizmus mutatkozó előjelei, majd eluralkodása miatt – nem vállalhatja tovább a Petranu nacionalista támadására válaszoló Bartók-interjút, valós emlékanyagokból írta meg a helyettesítő emlékezést.

Ami az 1936-os „ősszöveget", a voltaképpeni interjút, Bartóknak azokat a kijelentéseit illeti, amelyeket a kijelentő tüzetesen ellenőrzött, és Szeghő Júlia az Ellenzékben közölt, hadd idézzem itt Benkő András lényegre mutató meglátását: „a Petranuval folytatott vita egyik fontos, a később megírásra kerülő válasz előkészítő mozzanatának is tekinthető" (Bartók-dolgozatok 1981, 278.). Igen, Szeghő Júlia 1936-os újságírói teljesítménye mai szemléletben a Bartók-életrajzi irodalmat ténylegesen gazdagító írásnak bizonyul, és hihető, hogy a vele folytatott beszélgetés Bartók számára is jótékony előgyakorlat volt a válaszcikk érvrendszerének megfogalmazásához.

Pethő Csilla

KIS KÖNYVEK – NAGY MESTEREK

Georg Feder: Haydns Streichquartette: ein musikalischer Werkführer.
München: Beck, 1998
Marius Flothuis: Mozarts Streichquartette: ein musikalischer Werkführer.
München: Beck, 1998
Marius Flothuis: Mozarts Klavierkonzerte: ein musikalischer Werkführer.
München: Beck, 1998

A német C. H. Beck kiadó gondozásában, a Wissen sorozat részeként jelent meg 1998-ban három zenei tárgyú könyv: Georg Feder *Haydns Streichquartette*, valamint Marius Flothuis *Mozarts Streichquartette* és *Mozarts Klavierkonzerte* című munkája. Amint a könyvek hátlapján megjelent, ábécé-rendbe szedett mutatóból kitűnik, A-tól (Akupunktur) Z-ig (Zwangskrankheiten) a legkülönfélébb témák vannak jelen a sorozatban. A Haydn vonósnégyeseit bemutató könyv a felsorolásban a *Hannibal* és a *Das Herz*, a két Mozart-kötet pedig a *Die Milchstrasse* és a *Mythos* című munkák közé ékelődik be. A kiadó koncepciója egy minél több tudományágat és művészeti területet átfogó, információgazdag, mégis praktikusan forgatható, viszonylag kis terjedelmű könyvekből álló sorozat létrehozására visszatükröződik a három könyv műfajában is. Mindhárom mellőzi a hosszadalmas, esetleg csak a zenetörténészeket érdeklő, zenetudományi jellegű fejtegetéseket, és tartja magát az alcímben mintegy programként megfogalmazott műfajmeghatározáshoz. A könyvek zenei kalauzként szolgálnak, kronologikus rendben mutatják be az adott szerzőhöz tartozó műfajcsoport minden egyes darabját, elsősorban ismeretterjesztő céllal, alkalmazkodva e feladat speciális követelményeihez.

A könyvek szerzői szakterületük világszerte elismert képviselői. Georg Feder egész történészi munkásságát a Haydn-kutatásnak szentelte. 1960-tól 1990-ig vezette a kölni Haydn Intézetet, és a Haydn-összkiadás létrehozásában is vezető szerepet játszott. A zeneszerző Marius Flothuis Mozart-specialista, aki 1980-tól 1994-ig állt a salzburgi Zentralinstitut für Mozartforschung élén. Részt vett a Mozart-összkiadás egyes köteteinek (Klavierkonzerte – Band 1, Band 5) szerkesztésében is. Egyetemi tanári évei előtt pedig a Concertgebouw Orchester művészeti vezetője volt (1955–1974), így elméleti tudása mellett gyakorlati tapasztalata is egyedülálló.

Figyelemre méltó és tanulságos, hogy két komoly zenetudományi múlttal rendelkező személyiség vállalta el e kötetek megírását, nem riadva vissza attól, hogy ezút-

tal szélesebb közönség előtt kell megnyilvánulnia, s attól sem, hogy hatalmas tudását mintegy sűrített formában kell közvetítenie. A zenei ismeretterjesztés napjainkban talán kissé lenézett, de legalábbis a tudomány határmezsgyéjére száműzött műfaja ily módon visszanyerheti létjogosultságát, és jó szolgálatot tehet a komolyzenét kedvelő, az iránt érdeklődő közönségnek.

A két szerző könyve több szempontból is eltér egymástól. Feder és Flothuis különböző módon közelíti meg a művek elemzését, bizonyos zenetörténeti kérdéseket másképpen tárgyal; a hangsúlyok és az arányok a Haydn- és a két Mozart-könyvben nem egyformák. Flothuis viszonylag rövid zenetörténeti bevezetőt ír mind a zongoraversenyekről, mind pedig a vonósnégyesekről szóló munkájában. Mielőtt áttekintést adna a klasszikus zongoraversenyek szokásos formai felépítéséről és arról, hogy Mozart mely műveiben milyen módon tér el ettől, röviden kitér a műfaj előzményeire, és a zeneszerzőt e területen ért esetleges hatásokra. Néhány érdekes gondolatot is megoszt az olvasóval arra vonatkozólag, milyen szerepet töltött be a műfaj a korabeli zenei életben. A könyv tömör, de hasznos információkat tartalmazó első része gyorsan és közérthetően vezeti be az olvasót a zongoraversenyek világába.

A Mozart vonósnégyeseiről szóló munka bevezetőjének első felében a kamarazene 18. századi fejlődéséről kapunk általános áttekintést. Ezt a fejezetrészt egy a vonósnégyes előtörténetével foglalkozó, rövid ismertetés követi, amelyben Flothuis csak érintőlegesen ír a vonósnégyes homályos eredetéről, és a terminológia kezdeti bizonytalanságait rövid felsorolással érzékelteti, míg bizonyos kérdések – például a divertimento vagy a mannheimi kvartett-szimfónia és a korai vonósnégyes kapcsolata, valamint az ehhez tartozó, az előadói apparátust érintő problémák – háttérbe szorulnak. Hasonlóképpen elmarad a korai vonósnégyes egyes típusainak bemutatása, a „quatour brillant" és a „quatour concertant" fogalmának ismertetése. Mivel a későbbi elemzésekben a szerző az utóbbi szakkifejezést maga is használja, a történeti bevezetőben szükséges lenne pár szóval megmagyarázni a jelentését, hogy a zenetörténetben kevésbé járatos olvasó számára is érthető legyen a hangszerek szólisztikus, egymással dialogizáló kezelésének és a „concertant" jelzőnek a viszonya. (A Porosz-kvartettekkel kapcsolatban például ezt olvashatjuk könyvének 85. oldalán: *„Die vermutlichen Forderungen des königlichen Auftraggebers führten dazu, daß Mozart auf den Typus des* quatour concertant *zurückgreifen mußte, der ihm inzwischen fremd geworden war. Er hat versucht, das Problem dadurch zu lösen, daß er die »solistische« Rolle nicht allein dem Cello zuwies, sondern auch den anderen Instrumenten, im Wechsel mit dem Cello, übertrug.")* [Feltehetően a királyi megrendelő kívánalmai vezettek ahhoz, hogy Mozart kénytelen volt visszanyúlni az időközben számára már idegenné vált *quatour concertant* típusához. Megkísérelte a problémát úgy megoldani, hogy nemcsak a csellónak jelölt ki szólószerepet, hanem kiterjesztette azt a többi hangszerre is, váltakozva a csellóval.]

Feder bevezetője a Haydn-vonósnégyesekhez részletesebb, több szempontból tárgyalja mind általában a műfaj, mind pedig Haydn műveinek általánosan is összefoglalható jellegzetességeit. A történeti kitekintés nemcsak precíz, de lebilincselő is, ami elsősorban a műfajra vonatkozó korabeli megjegyzéseknek köszönhető. Meg-

tudhatjuk, miben látták a kortársak, Carl Friedrich Zelter vagy Heinrich Christoph Koch a vonósnégyes lényegi vonását, vagy hogyan értékelték mások – zeneírók, elemzők, nemcsak Haydn korában, hanem később is – a klasszikus mester vonósnégyeseit. A különböző elemző idézetek, a Haydn-irodalomból vett terminusok és Feder saját, lényeges elemekre rámutató áttekintése révén határozott kép rajzolódik ki az olvasóban Haydn műhelyének legjellemzőbb vonásairól, stílusának félreismerhetetlen jegyeiről (a ritmus szerepe, egyfelől népszerű dallamok alkalmazása, másfelől „témanélküliség", a motivikus munka aprólékos kidolgozása stb.). Emellett pontos információkat kapunk a Haydn-vonósnégyesek legfontosabb adatairól; Feder számba veszi az összes művet, ír a sokáig tévesen Haydnnak tulajdonított Hoffstetter-kvartettekről is, valamint összegzi a legjellemzőbb tételtípusokat. Bevezetője átfogó ismereteket nyújt a könyv tárgyát képező vonósnégyesekről.

Mindhárom munka túlnyomó részét az egyes művek ismertetése, elemzése teszi ki. Flothuis megközelítése alapvetően formai: elemzései minden esetben tartalmazzák a tétel formájának meghatározását, legtöbbször annak részletes leírásával együtt. (Ez az elemző módszer, amely lineárisan követi a tételek zenei történéseit, és ütemszámok megadásával segíti az olvasót, megköveteli a kotta és az írott szöveg együttolvasását.) Bár a deskriptív részek precízek, és sok lényeges dologra mutatnak rá, helyenként – ahol a forma maga nem egyedi vagy szabálytalan – kevéssé tűnnek informatívnak. Azonban mindenképpen jó tájékozódási támpontot adnak a művek önálló megismeréséhez és elemzéséhez, amelyet a könyv egyik lehetséges olvasótábora, a zenei pályára készülő növendék nem kerülhet ki. Ezt a munkát a leírások után látható, apró betűvel nyomtatott, ütemszámokkal ellátott formavázlatok is segítik.

Feder ritkábban ad részletes formai leírást, inkább az adott mű, illetve tétel egy-két jellegzetes vonását emeli ki, és főleg ezekre koncentrálva mutatja be a kompozíciót. Előfordul, hogy a témát elemzi, máskor bizonyos ritmikai vagy harmóniai megoldásokra mutat rá, néha a hangszerkezelésre, a különleges hangzási effektusokra vagy egyéb – Haydnnál gyakori – szellemes, humoros fordulatokra hívja fel a figyelmet. Ez a megközelítés néhány esetben magában rejti ugyan annak a veszélyét, hogy a mű jellemzése töredékes marad, de a legtöbbször jól megragadja a kompozíció lényegét, és a találó példák sora gazdag képet ad Haydn stílusáról. A művek ismertetése Federnél mindemellett nem merül ki a zenei eszközök elemzésében, hanem számos esetben kiegészül a darabok korabeli fogadtatására vonatkozó adatokkal, a kortársak és a későbbi generációk tagjainak értékeléseivel, azaz olyan fontos recepciótörténeti adalékokkal, amelyek megismerése révén az olvasó fogalmat alkothat a Haydn-vonósnégyesek zenetörténeti jelentőségéről és hatásáról. A könyvnek épp ez a látásmód az egyik legfőbb erénye: a művek történeti és jelenkori értékelése nem választható el maguktól a művektől – a tudományos ismeretterjesztés szintjén sem.

Flothuis két munkájában ez a nézőpont háttérbe szorul, bár a Mozart-kvartettekkel foglalkozó könyv utolsó fejezete *(X. Wirkung – Kompositorische Rezeption.* 104–109.) kísérletet tesz annak vizsgálatára, mennyiben hatottak a szerző vonósnégyesei a

későbbi komponista-generációkra. Ez az áttekintés azonban függelékszerűen illeszkedik a könyv egészéhez, és kevéssé győz meg nélkülözhetetlenségéről, hiszen – amint a fejezetből több ízben kitűnik – e műfaj 19. századi termésére elsősorban Haydn és Beethoven hatott. Flothuis könyveinek értéke egészen másban rejlik; egy olyan aspektusban, amely Feder munkáját kisebb mértékben jellemezte: a művek gyakorlati, zenész szemmel történő megközelítésében. Az elemzések (különösen a zongoraversenyekről szóló kötetben) a formai leírásokon túl sokszor térnek ki az egyes tételek típusának, karakterének jellemzésére, ami a zenei megformáláshoz nyújthat segítséget. Egy-egy lényegre törő megjegyzés egész formarészek értelmező interpretálását segíti elő. (A K 453-as *G-dúr zongoraverseny* 3. tételével kapcsolatban olvashatjuk a 83. oldalon: *„In Takt 171 beginnt der Teil, der wohl als einer der originellsten Einfälle in Mozarts gesamtem Konzertschaffen anzusehen ist. Es ist die Instrumentalfassung der Coda eines Opernfinales* [...] *Genau wie ein Opern-Coda besteht dieses Finale aus mehreren Abschnitten.")* [A 171. ütemben kezdődik az a rész, amely Mozart egész versenyműi-termésében bizonyára a legeredetibb ötletnek tekinthető. Ez egy operafinálé kódájának a hangszeres megfogalmazása (...) Pontosan úgy, mint egy opera-kóda, ez a finálé is több szakaszból áll.] Konkrétan az interpretációt érintő gyakorlati tanácsok, elsősorban a tempóra vonatkozó megjegyzések is gyakran szerepelnek Flothuis mindkét könyvében. A két munka legérdekesebb része, a historikus játék lehetőségeit, előnyeit, kérdéseit taglaló Aufführungspraxis című fejezet szintén az előadóknak nyújt hasznos információkat. Szóba kerül többek között a historikus hangszerek, az improvizált díszítések, a zongoraversenyeknél a kadenciák, *Eingang*ok, a vonósnégyeseknél az egyidejűleg hallható, különböző artikulációk, a vibrátó kérdése. E problémákat Flothuis igen körültekintően járja körül, de nem akarja őket „az egyetlen lehetséges megoldás" zsákutcájába kényszeríteni, csupán irányelveket ad, amelyek segíthetik az adott zenei anyagra vonatkozó döntést. Ez a két modern és friss szemléletű, közérthetően megírt fejezet jól összegzi mindazt, amit ma általános szinten a historikus előadásról tudni érdemes.

Feder könyve is az előadói gyakorlat problémáit tárgyaló fejezettel zárul. Szemlélete – Flothuis megközelítésével összevetve – konzervatívabb; sok kérdésben inkább ellenzi, mint támogatja a historikus megközelítést. Nem tulajdonít nagy jelentőséget a korabeli hangszerek, a historikus zenélésben elterjedt különböző játéktechnikák alkalmazásának. Ahogy könyve 112–113. oldalán olvashatjuk: *„Die historischen Instrumente und Spielweisen führen nämlich, wie es heißt, zu einem sanfteren Klang, fließenderem Tempo und weniger Vibrato. Dies alles kann aber auch auf modernen Instrumenten nachgeahmt werden.* [...] *Überhaupt nutzen Instrumente aus dem 18. Jahrhundert wenig, wenn die Musiker zwar technisch perfekt, aber freudlos und gekünstelt eine Musik vortragen, bei der sie auffallende Gliederungen, plötzliche Pausen, starke Akzente, langsames oder schnelles Tempo durch Übertreibung verzerren. Die Devise Haydns war wahrscheinlich das genaue Gegenteil: Mass – verbunden mit Natürlichkeit, Leichtigkeit, Beherztheit, Eleganz, Geist, Humor, Innigkeit, Frömmigkeit und all den anderen schönen Haltungen, die wir im Ergebnis Anmut nennen."* [A historikus hangszerek és játékmódok ugyanis – ahogy mondják – szelídebb hangzáshoz, folyékonyabb

tempóhoz és kevesebb vibrátóhoz vezetnek. De mindezt modern hangszereken is lehet utánozni. (...) Tulajdonképpen a 18. századi hangszerek keveset érnek, ha a zenészek, bár technikailag perfekt módon, de örömtelenül és mesterkélten muzsikálnak, melynek során a feltűnő tagolások, hirtelen szünetek, erős hangsúlyok, szélsőségesen lassú vagy gyors tempók túlzásába esnek. Haydn jelmondata valószínűleg pontosan ennek az ellenkezője volt: mérték – amely természetességgel, könnyedséggel, merészséggel, eleganciával, szellemmel, humorral, bensőségességgel és jámborsággal párosul, és mindazzal a szép tulajdonsággal, amit végeredményként harmóniának nevezünk. (NB.: Az *Anmut* magyar megfelelői – kellem, báj, kecsesség, kedvesség – elég furcsán hangzanak a mondatban, ezért választottam a „harmónia" szót. – *A recenzens.)]*

Feder állásfoglalása, hogy végső soron a zene tartalmas és átélt interpretációja a döntő, s nem az, hogy milyen külsődleges eszközökkel valósítjuk meg ezt az előadásban. Nézőpontja figyelmeztet a historikus irányzatok túlkapásaira, a historikus játékmód manírjaira és sablonos megoldásaira, amelyek valóban veszélyeztethetik egy mű hiteles megszólalását. A szerző ugyanakkor figyelmen kívül hagyja, hogy mennyi lendületet és felfrissülést hozott a történeti alapokon nyugvó új előadói felfogás a régizene interpretációjában, s ezért véleménye egyoldalúnak tűnik. Az előadásról, illetve az előadói gyakorlatról vallott nézetei inkább általános szinten hasznosíthatók, de a Haydn-vonósnégyesek historikus előadása iránt érdeklődőknek kevés gyakorlati segítséget nyújtanak.

A három könyvet elsősorban zenei pályára készülő, (németül olvasó) középiskolás növendékeknek ajánlom segédkönyvként. Mindhárom munka hasznos háttérinformációkkal szolgálhat a fiatal előadóknak, akik egy-egy művel a gyakorlatban ismerkednek. Megalapozhatja, néhány adattal bővítheti zenetörténeti ismereteiket, és segítséget nyújthat számukra a kompozíciók elemzéséhez. A könyvek szerkezeti beosztása a folyamatos olvasás mellett lehetővé teszi a böngészést, a konkrét művekre vonatkozó információk kikeresését is. A precízen megírt, információkban bővelkedő, kottapéldákkal illusztrált, névmutatóval és a szakkifejezések magyarázatával ellátott kötetek haszonnal forgatható zenei útikalauzként az érdeklődő koncertlátogatóknak is jó szolgálatot tehetnek.

ABSTRACTS

László Vikár

LOVER QUINT-SHIFTING – UPPER QUART-SHIFTING IN CHEREMIS AND CHUVASH FOLKSONGS

A large number of the Mountain Cheremis and Northern Chuvas folksongs have been known by the musicologists for long as melodies with a lower quint-shifting construction: AAA_5A_5 or A^5A^5AA. But the field research proves that beside this form, the singers equally often use the upper quart-answer also: AAA^4A^4, which takes the 3rd and 4th phrases an octave higher.

Ferenc László

»RONDO«, »RONDÒ«, »RONDEAU«, »RONDEAUX«, »RONDIEAOUX«
Titel, Gattung und Form bei Mozart

Vom Standpunkt der Formenlehre aus können bei Mozart folgende Typen unterschieden werden (alle mit oder ohne Coda): Da-Capo-Rondo (ABA, $_{a1a2a1}$ B $_{a1a2a1}$), Kettenrondo (ABACA, ABACADA u. a.), Variationskettenrondo ($AA_{var1}AA_{var2}AA_{var3}\ldots$), Bogenrondo (ABA C ABA, ABA CAD ABA u. a.), Sonatenrondo (AB_D A B_TA, AB_DA C AB_TA, ABDA Durchführung AB_TA u. a.), Variationssonatenrondo (AB_D A_{var1} B_TA_{var2}); Rondoarie in zwei Teilen (Langsam–Schnell), Rondoarie mit wiederholtem Tempowechsel (Langsam–Schnell–Langsam–Schnell), Sonatenrondoarie (Langsam–$Schnell_D$–Langsam-$Schnell_T$).

Gattungstheoretisch gesehen kommen bei Mozart folgende Typen vor: selbstständiges Klavierrondo, selbstständiges Rondo für Klavier und Orchester, Rondo als langsamer Satz (oft Romance, aber nicht nur) oder als schneller Satz (meistens Finale, aber nicht nur) in mehrsätzigen Instrumentalwerken; selbstständige Rondoarien, Rondoarien für Opern anderer Komponisten und Rondoarien für eigene Opern.

Der Titel Rondo und seine Schreibweise ist bei Mozart weder in bezug auf die Form noch in bezug auf die Gattung relevant.

ÁGNES PAPP

MUSIKTHEORETISCHE AUFZEICHNUNGEN UND TONAR IM GESANGBUCH DES JÁNOS CSEREI

Vorliegender Aufsatz beschäftigt sich mit einem wertvollen Dokument der elementaren Musiklehre des nachmittelalterlichen Ungarns. Die in den 30er Jahren des 17. Jahrhunderts niedergetragenen musiktheoretischen Aufzeichnungen wurden in der Handschrift des Dorfschullehrers János Cserei (Czerey) in Siebenbürgen (Szeklerland, heute: Rumänien) überliefert. Als ein, zum praktischen Gebrauch geeigneter Lehrstoff ist der Text klar formuliert, in *quaestiones* aufgeteilt, und auf die Lehre der *musica plana* konzentriert. Als eine der Quellen gewisser Textabschnitte ist das 1511 in Nürnberg verlegte Tetrachordum musices des Johannes Cochlaeus zu nennen. In der etwas fragmentarisch darstehenden Kompilation Csereis wird zunächst das Wort Musik mit dem üblichen etymologisierenden Verfahren erörtert, die Lehre der *claves,* der *scala musicae* sowie der *mutationes* vorgestellt, Begriffe zum *cantus* (zu den Hexachorden) besprochen, und schließlich eine Charakteristik der Tonarten geboten. Die Handschrift weist sowohl inhaltlich, als auch formal sämtliche Bestandteile auf, die in der Tradition der Schriften zur elementaren Musiklehre an den deutschen Schulen ebenso der späten protestantischen Drucken anzutreffen sind. Bei eingehender Untersuchung wurden die gegenseitig eng verwandte, zugleich aber stets variierte und in mannigfaltigen Kombinationen auftretende Grundtexte in Ostmitteleuropa erschlossen. Es ist ebenfalls verwunderlich, in welch intaktem Zustand der Text, wie auch das überlieferte Wissensgut das 17. Jahrhundert erreichte. Die Tatsache, da der im Laufe des 16–17. Jahrhunderts vollzogene Wandel in der Tonsystemtheorie sogar in der Grundschullehre des Choralgesangs Spuren hinterlassen hat, dürfte nebst der Annahme allgemeiner Tendenzen ebenso die Geläufigkeit des Verfassers bezeugen.

In dem, den Traktat abschließenden Tonar werden zwar mnemotechnische Texte und Merkverse sowohl ältere *(Primi toni melodiam),* als auch neue (z. B. *Adam primus homo)* der benachbarten Gebiete des pentatonischen Dialektes übernommen, doch diese mit einer fremdartigen Psalmodierpraxis kombiniert. In den Psalmdifferenzen ist zugleich das eigene, mittelalterliche ungarische Erbe, sowie die in der nachtridentinischen Zeit den offiziellen Status erreichte Praxis von Rom wahrnehmbar. Der Mischcharakter der Tonarbestände des Cserei-Gesangbuches sind einerseits durch die Missionsverbindungen zwischen Siebenbürgen und der Sacra Congregatio de Propaganda Fide, andererseits durch den Einfluß des in der nahen Ortschaft Csíksomlyó tätigen Franziskanerordens zu erklären.

Deák Endre

»ALBO JUSS DALEY«
***The Chanson* Doulce Memoire**
in transcription
of Valentin Bakfark

The complete edition of Valentin Bakfark's works contains some pieces of unknown original vocal models. This study shows that the lute piece entitled "Albo juss daley thrawacz nye moge" (I can no longer endure) in the handwritten source is an intabulation of a famous composition by Pierre Sandrin, one of the most popular masters of the Parisian chanson. His "Doulce memoire" was a real "hit" of the 16th century, well known all ower in Europe, in both vocal and instrumental arrangements. Bakfark's lute version is a brilliant masterpiece, with rich ornamentation and with the maximum use of the renaissance lute's possibilities.

375,-

Magyar zene

4·2000

Magyar zene

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XXXVIII. évfolyam, 4. szám *2000. november*

Tartalom

TANULMÁNY

327 UJFALUSSY JÓZSEF
Emlékek a Bartók-recepció hazai történetéből

337 KÁRPÁTI JÁNOS
Alternatív és moduláló ötfokúság a japán zenében

345 RICHARD TARUSKIN
„Csillagocska" – Etűd népi stílusban

371 JOACHIM KREMER
Udvari és városi menyegzői zene
Serenata és menyegzői áriák Észak-Németországban 1700 körül

RECENZIÓ

393 LAMPERT VERA
Ismerkedés Bartók alkotóműhelyével
Somfai László: Bartók Béla kompozíciós módszere

397 BREUER JÁNOS
Kritikai kiadás – kritikai szemmel
Bartók Béla írásai 3.
Írások a népzenéről és a népzenekutatásról I.
Közreadja Lampert Vera,
lektorálta és szerkesztette Révész Dorrit

405 KACZMARCZYK ADRIENNE
Itinerarium Lisztianum
Sólyom György: Kérdések és válaszok
Liszt Ferenc pályájának utolsó szakaszában

409 GÖNCZY LÁSZLÓ
Művészet és világfalu
Dolinszky Miklós: A Mozart-űrhajó

414 A 2000. ÉVI XXXVIII. ÉVFOLYAM TARTALOMJEGYZÉKE

MEGJELENIK A

NEMZETI KULTURÁLIS ÖRÖKSÉG MINISZTÉRIUMA

NEMZETI KULTURÁLIS ALAPPROGRAM

ÉS A TÁNCSICS MIHÁLY ALAPÍTVÁNY TÁMOGATÁSÁVAL

Magyar zene ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT – 2000/4

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság lapja • Szerkeszti: Székely András • Levelezési cím: Magyar Zene – Magyar Zenei Tanács, 1364 Budapest Pf. 47., telefon: (+36 1) 318 42 43, telefax (+36 1) 317 82 67 • Kéziratot nem őrzünk meg, és csak felbélyegzett válaszborítékkal küldünk vissza • Kiadja a Magyar Zenei Tanács • Felelős kiadó: Csengery Adrienne • Előfizetésben terjeszti belföldön a Jóbarát '92 Bt., telefon/telefax (+36 1) 201 84 48, külföldön a Batthyány Kultur-Press Kft., telefon/telefax (+36 1) 201 88 91, (+36 1) 212 53 03; e-mail: batthyany@kultur-press.hu • Előfizethető a terjesztőktől kért postautalványon Előfizetési díj egy évre 1 500.- forint. Egyes szám ára 375.- forint • Megjelenik évente négyszer • Szedés: graphoman • Nyomtatta az Argumentum Könyv- és Folyóiratkiadó Kft. Budapesten • ISSN 0025-0384

TANULMÁNY

Ujfalussy József

EMLÉKEK A BARTÓK-RECEPCIÓ HAZAI TÖRTÉNETÉBŐL*

Miközben a mai alkalomra készültem, el-elbizonytalanodtam: szükséges-e felelevéníteni a Bartók Béla zenéjét kísérő egykorú nézetek, vélemények emlékét. Nem túlságosan ismert, elhasznált, feldolgozott-e a téma ahhoz, hogy felajánlhassam a földvári találkozóra. Végül, gondolva arra, hogy szokásba jött – talán nem is feleslegesen – visszapillantani a mögöttünk hagyott évszázad történetére, annak különböző vonulataira, nem adtam fel eredeti tervemet. Lehet, hogy a Bartók Béla zenéjét kísérő, megítélő vélemények sokfélesége még mindig elég tanulságot tartogathat a bennük, mögöttük munkáló kompozíciós, esztétikai, ideológiai és többé-kevésbé nyíltan politikai szándékok mozgásáról, természetéről ahhoz, hogy Önökre bízhassam eldöntését, nem feleslegesen vettem-e igénybe idejüket, figyelmüket. Breuer János választása, hogy Dohnányi Ernő működéséről, a kortárs magyar zene ügyében végzett tevékenységéről ad képet, megerősített abban, hogy megmaradjak eredeti tervemnél.

Engedjék meg, kérem, hogy recepcióról szólva, azt ne csupán a hangversenyműsorok statisztikái és az alkalmi kritikák, hanem inkább az általánosító elvi állásfoglalások és viták felől próbáljam értelmezni. Egyben a hazai recepciót szükségszerűen a nemzetközi áttekintésben próbáljam látni és láttatni. Így kell és lehet ugyanis képet kapnunk és alkotnunk a nemzetközi zeneéletben egymást követő és felváltó zenei divatokról, irányzatokról, azok váltakozó erőviszonyairól, amelyek oly közelről érintették éppen a Bartók-zene sorsát, minősítését is. Igaz, ezek „nemzedékei" még nem követték egymást olyan gyorsan, mint ahogy Pierre Boulez jellemezte a későbbieket egy darmstadti előadásában; hogy az egymást váltó zeneszerzői módszereket és nemzedékeket akár évszámokkal lehetne megjelölni aszerint, ahogy a megelőző év bálványát ledönti a következő évi új istenség.[1] De Ady Endre már 1905-ben a Budapesti Naplóban adott hírt a harsány angol–amerikai „music hall"-zene betöréséről a 19. századi francia operett meghitt világába.[2] 1909-ben, február 20-án tette közzé Marinetti a futurizmus kiáltványát a Le Figaróban, André Coeuroytól tudjuk, hogy

* Elhangzott Balatonföldváron, a *Földvári Napok* keretében megtartott, *A XX. század magyar zenéje* című tudományos konferencián, 2000. június 22-én.

1 Pierre Boulez: „Penser la musique aujourd'hui." Németül: „Musikdenken heute." In: *Darmstädter Beiträge zur neuen Musik*. Mainz: Schott, 1963.

2 „Charles Lecocq haldoklik." *Budapesti Napló* 1905. július 18. In: Ady Endre: *Péntek esti levelek*. Válogatta Varga József. Budapest: Zeneműkiadó, 1975, 80–81.

a 20-as években még működött Párizsban a bruiteurök együttese a maga zajkeltő hangszerszámaival.[3] Egy héttel Debussy halála előtt, 1918. március 18-án keltezte Cocteau híres pamfletjét, a *Le cocq et l'Arlequin*t, amelyben a nappalt kiáltó, ébresztő gall kakas hangján számol le a gáláns szerenádokkal, a felhőkkel, az Arlequin egész gáláns világával.

Folyton változó, az első világháború körüli, a megelőző és az azt követő évek európai nyilvánossága előtt jelent meg Bartók Béla 1922-ben, *I. hegedűszonátá*ja szerzőjeként Londonban és Párizsban, az Arányi-nővérek támogatásával. Ismert, feleségének címzett levelében felsorolja azokat a neves zeneszerzőket, akiknek a társaságában Henry de Prunières, a La Revue Musicale alapító szerkesztőjének vacsoráján Arányi Jellyvel ismét nagy sikerrel játszották el a szonátát. A vendégek névsora nem akármilyen. Bartók levelének sorrendjében Ravel, Szymanowski és Stravinsky – „és Bartók", teszi hozzá ő maga. Majd a vacsora után érkezett Milhaud, Poulenc, Honegger, Albert Roussel nevét olvassuk a legismertebbek közül. Érdekes társaság. Bartók legközelebbi nemzedéki kortársai Szymanowski és Stravinsky. Vele egyidősek. Idősebb nála Ravel és Roussel, a többiek meg, Milhaud, Honegger és Poulenc már egy fiatalabb nemzedék, egyben a Hatok csoportjának tagjai. „Valósággal zenetörténeti jelentőségű esemény volt [...] csak éppen még Schönberg hiányzott" – jegyzi meg Bartók a levélben.[4]

Megjegyzése egyben diagnózis. Valóban, a következő években válik meghatározóvá zeneszerzőknek és híveiknek Schönberg nevével együtt számon tartott militáns csoportja. Ők és tanítványaik lesznek majd hajlamosak arra, hogy megalkuvásnak minősítsenek minden olyan zenét, amelyet szerzője nem az általuk alkalmazott szerkesztő elv és gyakorlat szerint komponált. Akik – az irányzat filozófus–teoretikusának, Theodor Adornónak szellemében – eleve kétségbe vonják majd a zene megújulásának lehetőségét bármiféle pozitív közösségi hagyomány, kivált a népzene bázisán. Számukra a népzene végérvényesen egyet jelentett a fasiszta kultúrpolitika „völkisch" felfogásával. Akkoriban (1945–1948) anekdotaszerűen emlegették egy bizonyos René Leibowitz nevét, aki Messiaen zeneszerző-osztályát – benne Pierre Boulezzel – privát kurzusába vonta, és a tizenkét fokú technikára tanította. Ugyanő írt cikket *Bartók Béla avagy kompromisszum lehetősége a kortárs zenében*[5] címmel. A cikkre később Mihály András válaszolt.[6]

De hallgassuk Adornót, Zoltai Dénes fordításában: „Ahol a művészet magától is eleve derűs akar lenni, és ezért behódol annak a gyakorlatnak, amelyben Hölderlin szavával már semmi sem szent, ott simulékonyan kielégíti az emberek kívánságát, és árulást követ el saját igazságtartalma ellen. Előírt vidámsága: beilleszkedés a mű-

3 André Coeuroy: *Panorama de la musique contemporaine.* Paris: Simon Kra, ²1928.

4 Paris, 1922. április 10.; In: *Bartók Béla családi levelei.* Szerkesztette ifj. Bartók Béla. A szerkesztő munkatársa Gomboczné Konkoly Adrienne. Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 330–331.

5 René Leibowitz: „Béla Bartók ou la possibilité de compromis dans la musique contemporaine." *Les temps modernes* 1947 octobre, Paris.

6 Mihály András: „Válasz egy Bartók kritikára." *Új Zenei Szemle I/4.* (1950. szeptember) 48–56, Budapest.

ködés rendjébe. Megerősíti az embereket abban, hogy továbbra is tűrjék ezt a rendet, hogy továbbra is részt vegyenek a működésben."[7]

Ha az Adorno-válogatás kötetének végén elolvassuk Adornónak a Lippisches Volksblattban megjelent levélrészletét, valamint *Az új zene elavulása* című tanulmányának részletét Bartók művészetéről, az utóbbiban a sokat emlegetett mondattal – „Ami egykor prérituznek tűnt, arról utólag kiderül, hogy csárdás; ma még a Szabadban legexponáltabb zongoradarabjai is úgy szólnak, mint egy kiszáradt Debussy" –, egyúttal komolyan kell vennünk többször hangoztatott nagyrabecsülését Bartók iránt. Csodálkozását azon, hogy ugyanaz a Bartók, „aki személy szerint minden népi [völkisch] kísértésnek ellenállt, tántoríthatatlanul, aki a száműzetést és a szegénységet vállalta, amikor a fasizmus árja elöntötte Európát", kijelenthette, hogy „az olyan zeneszerző, mint amilyen ő, aki a népzenében gyökerezik, tartósan nem tudja nélkülözni a tonalitást."[8]

Vegyük hát tudomásul illő komolysággal Adorno világnézeti elfogultságából eredő értetlenségét Bartók zenéje iránt; elutasítását a népzenei bázis és a műzenei kifejtés olyan lényegi azonosságának, amint azt Bartók Denijs Dillével 1937. februárjában folytatott beszélgetésében röviden úgy foglalt össze, hogy „a vonósnégyesekben végletesen sűrítek."[9]

A 20-as évek második felében már kirajzolódni látszik és kezd megcsontosodni a Bartók-zene népzenei és újító műveinek egymástól elkülönített és egymással szembefordított, művészetének kettőslátású képe. A stuttgarti Die Musikban, 1927. decemberében Kurt Westphal elemezte hosszasan Bartók zenéjét. Úgy írta, ha Bartók nem akart a nyugati zene epigonjává válni, „az alkotói szükség, amely más utak keresésére ösztönözte, saját, bár lelkiekben korlátozott, viszont teljesen kiaknázatlan népe zenéjének karjaiba sodorta" ... „Bartók a magyar népzene felemelésével olyan feladatot tűzött maga elé, amelyet – elvileg – maga is meg tudott oldani. Ez abban állt, hogy összekapcsolta a nemzetien egyoldalú melodikát és ritmikát a nyugati zenei fejlődés során létrejött harmóniai és hangzási kifejezésmóddal." „Mivel Bartók munkássága a népzenéből kiindulólag másodkézből való alkotássá vált, nem lehet egyéni alkotásként értékelni."[10]

A kettős Bartók-kép tovább alakult a Szovjetunióban 1929 januárjában tett vendégszereplése során. Gitelisz egy ogyesszai hangverseny kritikájában határozottan megfelezi Bartók zenéjét: „Egyrészt etnográfus [...] másrészt az európai zene újítója, aki a művészet legbaloldalibb képviselőivel is felveszi a versenyt." Végül az

7 Theodor Adorno: „Derűs-e a művészet?" In: *A művészet és a művészetek.* Válogatta és szerkesztette Zoltai Dénes. Budapest: Helikon kiadó, 1998, 25.

8 Uott: 348.

9 Bartók Béla és Denijs Dille beszélgetése. (Brüsszel, 1937. február 2.) In: *Bartók breviárium.* Összeállította és az előszót írta Ujfalussy József. Szerkesztette Lampert Vera. Budapest: Zeneműkiadó, [3]1980, 480.

10 Kurt Westphal: „Béla Bartók und die moderne ungarische Musik." *Die Musik* XX/3. (1927. december) Stuttgart; magyarul: Demény János: „Bartók Béla pályája delelőjén. Teremtő évek, világhódító alkotások (1928–1940)." In: *Zenetudományi Tanulmányok, X; Bartók Béla emlékére.* Szerkesztette Szabolcsi Bence és Bartha Dénes. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1962, 233.

„etnográfus" mellé áll.[11] Hasonlóan Veprik is megfelezi Bartókot, és kettős arcának eredetét a magyar burzsoázia történetének alakulásában keresi.[12] Groman a Proletarszkij Muzikantban Bartók népdal-kompozícióit érdektelennek találta, anyagukat egyhangúnak és szegényesnek. Úgy látta, hogy Bartókot pusztán az az érdeklődés növesztette naggyá, helyi jelentőségű művészből európai nagysággá, amely a háború utáni Európa politikai változásai nyomán ébredt az európai értelmiség körében a nemzeti alkotóművészetek iránt.[13]

Idézeteink azt kívánták bemutatni, hogy hogyan alakult ki Bartók – és általában a kortárs zene – megítélésének az a kettős mértéke és iránya, amely végül a második világháborút követő években váltott ki heves vitákat elsősorban a Szovjetunió politikai és kulturális befolyása alá került országokban, kivált Magyarországon.

A háború befejezése 1945 szeptemberében meghozta Bartók Béla halálának szomorú hírét is, és egyszerre előtérbe állította alakját, zenéjét. Zeneszerzői nagyságát nálunk a háborút közvetlenül követő években senki sem tette kérdésessé. Operaházunk végre mégis rászánta magát *A csodálatos mandarin* műsorra tűzésére. Igaz, az apacs-tanya és a cselekvény nagyvárosi, direkt módon brutális bemutatását és hatását azzal igyekezett enyhíteni, hogy a színhelyet ázsiai, orientális, mintegy mesebeli környezetbe helyezte át, szemben a zeneszerző határozott szándékával, aki – a pantomim zenéjét tervezve – „egy világváros utcai forgatagát" ígérte feleségének 1918. szeptember 5-i levelében.[14] Mindenesetre, az 1927-es prágai előadás után Budapesten mégis színpadra állhatott a *Mandarin*, legalább egy időre.

Pódiumainkon rendre szólaltak meg azok a művei, amelyeket utolsó éveiben, részben az Egyesült Államokban komponált. A vonószenekari *Divertimentó*t Budapesten Sándor Frigyes mutatta be együttesével, még 1941-ben. 1947. április 22-én Garaguly Károly dirigálta először a fővárosban a zenekari *Concertó*t a Filharmóniai Társaság zenekara élén. A következő év október 8-án a MÁV Zenekar Szőke Tibor vezényletével játszotta, de három nappal utána már Doráti Antal dirigálta a Városi Színházban. A *III. zongoraversenyt* először 1947. szeptember 26-án, Bartók Béla halálának emlékezetére játszotta Böszörményi Nagy Béla Ferencsik Jánossal, de már október 9-én Sándor György Fricsay Ferenccel. A *Hegedűversenyt* még 1943-ban eljátszotta Budapesten és Kolozsvárott Szervánszky Péter, és a háború után Zathureczky Edétől hallhattuk újra, Otto Klemperer vezényletével.[15]

1948 őszén Budapesten a nemzetközi Bartók Béla Zongoraverseny és Fesztivál számos kiváló Bartók-interpretációt sorakoztatott fel. Az érdeklődés addig nem tapasztalt élénkséggel fordult Bartók művészete felé. A zongorapedagógia akkoriban kezdte megismerni és felfedezni a *Mikrokozmoszt*, és vele együtt újra felismerni zon-

11 *Vecsernyije Izvesztyija* 1929. január 11. Ogyessza – uott: 304.
12 *Muzika i Revolucija* 1929, 6. Leningrád – uott: 313–314.
13 *Proletarszkij muzikant* 1929, 1. Moszkva – uott: 311–312.
14 *Bartók Béla családi levelei*, i. m. 282.
15 A Bartók-művek előadására vonatkozó adatokat az MTA Zenetudományi Intézetének köszönöm.

gorapedagógiai hagyatékának jelentőségét. Demény János hozzákezdett Bartók leveleinek, pályája dokumentumainak gyűjtéséhez és publikálásához.

A nemzetközi Bartók Zongoraversenyt és Fesztivált a Zenei Szemle 1948. évi VIII. számában zárta le. Közölte Kodály Zoltán *Bartók és a magyar ifjúság* című előadását. Itt mondta el Kodály azt az esetet, amikor Bartók egyik zongoraművét tapsra megismételte, de a közönség az ismétlésben nem ismert rá az előzőleg elhangzott műre, és a műsoron utána következő Kodály-műként ünnepelte, nevét kiabálva.[16]

A folyóirat Bartók-számában olvashattuk Erdei Ferenc államminiszter írását Bartókról, aki „Egyszerre mutatott rá a népzene kiapadhatatlan forrására és a modern európai zenekultúra élenjáró törekvéseire."[17] A Bartók-számban jelent meg Colin Mason írása Bartók vonósnégyeseiről, híradása arról, hogy 1945-ben Londonban a hat vonósnégyes hangversenysorozatban szólalt meg.[18] Itt jelent meg először Lendvai Ernő írása, elemzése: *Bartók: Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre* címmel,[19] és Demény János Bartók *„Kossuth" szimfóniá*jának (az anyai hagyatékból) előkerült programvázlatát tette közzé.[20]

A háborút közvetlenül követő, a hidegháborút és az 1948/49-es politikai fordulatot megelőző évek egyébként is páratlan zenei gazdagság évei voltak. Budapesten élt és működött éveken át Otto Klemperer. Szinte hetenként láttuk, hallottuk őt dirigálni akár a Tóth Aladár-vezette Operaházban, remek Mozart-ciklus vagy akár Stravinsky *Kártyajáték*ának karmestere, akár változatos koncertek dirigenseként, egyben anekdota-hősként. Budapest eleven részese volt a nemzetközi hangversenyéletnek.

A Bartók életműve iránti megújuló figyelem és lelkesedés egyúttal a megelőző évek, a két háború közti Magyarország hivatalos köreinek Bartók zenéje iránti tartózkodását, elutasítását is feloldani látszott. A hivatalos tartózkodás akkor arra a szűken értelmezett, konzervatív nemzeti hagyományra hivatkozott, amelynek nevében annak idején az első háborút követő években a népzenét gyűjtő Bartókot érték a támadások. Az elutasításnak tapintható jele volt a *Mandarin* távoltartása az operaszínpadtól, a másik két színpadi mű felújításának elhúzódása, nem utolsó sorban a szövegíró Balázs Bélára való politikai hivatkozással.[21] Tehát egy későbbi Bartók-értelmezés és vita motívumai a Bartók-zene fogadásának hazai hagyományában is örökletesen jelen voltak.

Közbevetőleg nem árt megjegyezni, hogy Bartók műveinek műsorra tűzése, műsoron tartása a továbbiakban sem ütközött hivatalos tilalomba, az egyetlen *Csodálatos mandarin* kivételével, amelyet a Losonczy Géza államtitkár által szignált, 1950-ben

16 I. hely: 391–393. Az írás eredetileg 1946. március 25-én előadásként hangzott el a Zeneakadémia emlékülésén, Bartók Béla születésének évfordulóján.

17 Erdei Ferenc: *Bartók Béla pályája*; uott: 393–395.

18 Colin Mason: *Bartók vonósnégyesei*; uott: 403–408.

19 Uott: 412–426.

20 Uott: 426–429.

21 *A fából faragott királyfi*, 1935. január 30.; Demény: *Bartók Béla pályája delelőjén*... i. m. 494. – *A kékszakállú herceg vára*, 1936. október 29.; uott: 559.

a Szabad Népben megjelent újságcikk hat évig nem engedett színpadra.[22] Pedig műsorra tűzése érdekében Tóth Aladár nem szűnt meg érvelni és küzdeni. Szabolcsi Bence a Csillag című irodalmi folyóiratban a pantomimról írott cikkével állt ki a mű felújításáért.[23] De elhatározás dolga volt, hogy a Tátrai Vonósnégyes megtanulta és nem egyszer végigjátszotta Bartók *vonósnégyes*eit, két ízben szöveges kommentárjaimmal.

A későbbi viták, állásfoglalások és intézkedések előjele azokkal a hírekkel érkezett meg, amelyeket 1948. júniusában hozott magával Prágából a Zeneszerzők és Zenekritikusok II. Nemzetközi Kongresszusáról az azon részt vett magyar küldöttség, Bartha Dénes, dr. Enyedi György és Kadosa Pál. A prágai tanácskozást a Cseh Zeneszerzők Szindikátusa szervezte meg. Azokban az időkben a nyugati világ előtt is – még Masaryk és Benes polgári demokratikus korszakának idejéből – szalonképes Csehszlovákia mozgékonyan vállalhatta magára a valóban nemzetközi találkozások szervezését.

Ennek megfelelően széles körű volt a május 20–29. közötti prágai tanácskozáson résztvevők áttekintése. A nyugati világból Hanns Eisler, Georges Bernhaud, Marius Folthuis, Alan Bush és Bernard Stevens az ismertebb nevek. Szovjet-Oroszországot Tyihon Hrenyikov, Borisz Jarusztovszkij és Jurij Saporin képviselte, de jelen voltak a későbbi úgynevezett szocialista országok küldöttei is.

A Kongresszus kiáltványa megállapította, hogy „a mai zene és zeneélet nyilvánvalóan súlyos válságban van", s ezt „elsősorban az ún. komoly zene és az ún. könnyű zene között fennálló éles ellentét és ellenmondás jellemzi." „Az ún. komoly muzsika" – folytatta a kiáltvány – „tartalmára nézve egyre inkább individualista és szubjektív lesz, formájára nézve pedig egyre bonyolultabb és mechanikusabb felépítésűvé válik." „Alkotóelemeinek egyensúlya megbomlott, egyes esetekben a ritmikus és harmonikus tényezők a melodikus elemek rovására erős túlsúlyban vannak, máskor a formai és szerkezeti faktorok annyira hangsúlyozottak, hogy a ritmikus és a melodikus elemek elhanyagolódnak. Végül vannak a mai zenének olyan stílusai, melyekben a melódia alaktalan folyama és a régi kontrapunktikus stílusok utánzata helyettesíti a logikus fejlődést, anélkül, hogy az ötletszegénységet álcázni tudná."

A szórakoztató zene „... csak a kezdetleges melodiákra fordít figyelmet, csak a legközönségesebb, legútszélibb, legelkopottabb dallamkliséket alkalmazza, amint azt különösen az amerikai könnyű zenénél tapasztalhatjuk." Szól a szöveg a „hamis nemzetköziség"-ről, „amely elmossa az egyes népek zeneéletében a nemzeti jelleget." Csökken a komoly zene hallgatottsága, „terjed a szórakoztató zene: egyre több országba hatol be", „ ... és ezáltal a hallgatók millióinak érzelmi életét felületessé, banálissá alakítja, ízlésük megrontása révén."

A megoldás módját a kiáltvány abban látja, hogy

1. a zeneszerzők „ ... a jövőben ne a szélsőségesen szubjektív zene útját keressék, s ezáltal elérik azt, hogy zenéjük nagy tömegek érzelmeit, az új és haladó eszméket fejezze ki";

22 Losonczy Géza: „Az Operaház legyen a népé." *Szabad Nép* 1950. február 5. Budapest.
23 *Csillag* IX/4. (1955. április) Budapest.

2. „szorosabb kapcsolatot tartanak országuk nemzeti kultúrájával ...";

3. „figyelmet fordítanak azokra a zenei formákra, amelyek alkalmasabbak nyilvánvalóbb tartalmak közlésére, mint amilyenek a vokális műfajok: az opera, oratórium, kantáta, kórusdalok stb.";

4. „ha minden zeneszerző és zenetudós aktívan dolgozik a zenei analfabétizmus megszüntetéséért, a nagy tömegek zenei kimüveléséért."

Az utóbbi, a 4. pont félreérthetetlenül a magyar küldöttség javaslatára kerülhetett a kiáltványba.

Ugyancsak elhatározta a Kongresszus a Zeneszerzők és Zenekritikusok Nemzetközi Szövetségének létrehozását, azzal, hogy az Előkészítő Bizottság ülését Prága hívja össze, 1948. október 29–31-re. Egyben kijelentette, hogy „a Szövetség ideológiai alapját a Kongresszus által kibocsátott kiáltvány képezi."

A prágai tanácskozás teljes szövegét a Zenei Szemle 1948. évi VI. száma közli.[24] Megbeszélésére a Magyar Zeneművészek Szabad Szervezete 1948. júniusában ült össze a Szervezet Bajza utcai székházában. Az ülés elfogadta a küldöttek beszámolóját és a kiáltványt, amelyet a küldöttek aláírtak. Több hozzászóló között Kodály Zoltán is úgy látta, hogy a kiáltvány azt mondja, „amit mi eddig is mondottunk, hogy ne írjanak a zeneszerzők mindenféle badarságot".

A közzétett szöveg tartalma, stílusa, szóhasználata és frazeológiája világosan utal az SzUK(b)P határozatára, Zsdánov felszólalására. Ennek ellenére a prágai tanácskozás szövege óvatosan kerüli a legtávolabbi jelzését is annak, hogy a kérdéses állásfoglalások a Szovjetunióban már hónapokkal a prágai találkozó előtt, még az év januárjában elhangzottak és megtörténtek.

De ne csodálkozzunk azon, hogy az 1948. tavaszi prágai találkozás és az őszi budapesti verseny és fesztivál nem látszott tudomásul venni „A. A. Zsdánov felszólalását a szovjet zenei szakemberek tanácskozásán az SzUK(b)P Központi Bizottságában", az ott a megelőző januárban történteket. Mind a két alkalom teljes európai nyilvánosságra számított, s azt így lehetett elérni.

Magyarországon a szovjet zenei események nyilvánosságra hozatalára az idő a sokat emlegetett „fordulat", a munkáspártok egyesítése, az egypártrendszer bevezetése után érett meg. A Zenei Szemle 1949. évi I. száma közölte Zsdánov felszólalását[25] és Mihály András előadását, most már új nevén a Magyar Dolgozók Pártja kultúrpolitikai akadémiáján, a szovjet kultúra hónapja után, 1949. márciusában. Ugyanabban a számban jelent meg Mihail Csulaki 1949. február 24-én a Zeneakadémián tartott előadása *A szovjet zene időszerű kérdéseiről*.[26]

Természetes volt, hogy ebben a helyzetben mindenki úgy viselkedett, mint Molière színpadán Orgon: „És Tartuffe?" – kérdezi egyre, akármiről esik szó. „És Bartók?" – kérdeztük mi is önmagunktól. Mihály András előadásának sem lehetett más

24 293–296.
25 16–27.
26 Uott: 28–35.

címe, mint ami volt: *Bartók Béla és az utána következő nemzedék*.[27] Az előadás egyetlen igazi kérdése is az volt, hogy „hogyan ítéljük meg Bartókot az SzUK(b)P Központi Bizottságának határozata értelmében."[28] „ ... mert a felszín alatt komoly vita folyik arról, vajon Bartók a zene haladó vagy dekadens irányához tartozik-e", tette fel a kérdést másképpen is.[29]

Az adott politikai szituációban nem lehetett kétséges, hogy a válasznak a szovjet párt felfogásához kellett igazodnia, és a népzenei gyökerekből alkotót állítani példaképül. Ez önmagában még nem is lett volna olyan nehéz. Egyrészt, mert megfelelt Bartók maga zenéjéről hangoztatott véleményének. Gyakran még akkor is a népzenei alapokra és példákra hivatkozott, amikor sok más tényező és hatás is nyilvánvalóan meghatározta zenéjének ilyen vagy olyan vonását. Erről különösen Vikárius Lászlónak volt és van mit mondania.[30]

Másrészt a prágai találkozó rezolúciójának sima elfogadását is megkönnyítette az akkori magyar zeneszerző nemzedék és zenei közvélemény zömének egyenes útja egy népzenei fogantatású nemzeti klasszicizmushoz. Emlékezzünk Kodály felszólalására a Magyar Zeneművészek Szabad Szervezetének koranyári tanácskozásán.

A helyzet azonban ennél sokkal nehezebb és bonyolultabb volt. Ugyanis nem lehetett szó a fél Bartók, a „folklorista" megmentéséről a „formalista", a „burzsoá dekadencia" által befolyásolt Bartók feláldozásának árán. A küzdelem itthon az egész Bartókért folyt.

Nehezítette a dolgot az is, hogy Bartók megfelezésének nemzetközi frontjai azért az itthoni zeneéletben is jelen voltak. „Nem véletlen, hogy Bartók Concertójának első budapesti előadásán a zeneszerzők egy része tanácstalanul állt szemben a művel: »Bartók elárulta a forradalmat« – mondták."[31] Valóban, magunk láttuk, akkori karmesterképzős hallgatók, az orgonakarzatról Garaguly koncertjén a szünet után a földszintre hevesen gesztikulálva, vitatkozva bevonulni azokat a zeneszerzőket, akik 1940-ben még a *vonósnégyesek*, a *Mandarin*, a *Zene*, a *Két zongorás szonáta* Bartókjától búcsúztak el, és ilyennek őrizték emlékezetükben. Most pedig azzal a Bartókkal kellett találkozniuk, akinek kései stílusát Szabolcsi Bence „új, melegen melodikus"-ként jellemezte.[32] A zenekritikusok között Jemnitz Sándor, Schönberg egykori növendéke, Adorno levelezőtársa mindvégig szintén nem a népzenei alapokat értékelte Bartók zenéjében.

De még a népzene szellemében komponáló Bartók és híveinek pozíciója sem lehetett gondtalanul biztos. Mert, lám, mi is az igazi népzene? Ekörül is folyt a vita az első „plénum" idején Járdányi és Szabolcsi között. Azt sem lehetett tudni, hogy a

27 Uott: 2–15.
28 Uott: 9.
29 Uott: 4.
30 Vikárius László: *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában*. Pécs: Jelenkor, 1999.
31 Mihály: i. m. 11.
32 *Csillag* IX/9. (1955. szeptember) Budapest.

népzenei bázis mikor minősül a nemzeti hagyomány letéteményesének, és mikor válunk szektás „narodnyikok"-ká, ha a népzenei örökségre hivatkozva megfeledkezünk a nemzeti műzene forradalmi hagyományairól.

Mindehhez járultak a Lendvai Ernő Bartók-elemzései körül fellángolt viták. A különböző nézetek először a tanteremben ütköztek meg, amikor Szabolcsi Bence úgynevezett Bartók-szemináriumán találkoztunk először a *Két zongorás szonáta* elemzésével. A viták a szerkesztő tudatosság mértéke, a számszerűségek egyértelműsége, általában Bartók alkotói habitusának értelmezése, művei elemzésének más lehetséges módszerei körül folytak. Hogy Lendvai Ernő elemző módszere és eredményei mily alkalmasak lehettek és voltak is annak bemutatására, hogy Bartók szerkesztő géniusza semmivel sem alábbvaló más szerkesztő módszereknél, esetleg éppen a tizenkét fokú gondolkozásmódnál, azt mi sem mutatta jobban, mint az a gyorsaság, ahogyan Lendvai Ernő metódusa, különösen az „aranymetszés" elv ismertté vált és elterjedt, egy ideig lehető és lehetetlen alkalmazásával divatban volt széles e világban. Kár, hogy a hazai légkörben világnézeti–politikai összecsapások témájává és ürügyévé vált, és ez a hullám többünket, magát Lendvai Ernőt is megfosztotta attól, hogy higgadt elméleti vitában fejtsük ki és ütköztessük véleményünket.

Az egész Bartók visszanyeréséért folytatott érvelésben mindenesetre a kései művek jelentették a megoldás felmutatatásának lehetőségét. Azokkal a zeneszerzőkkel szemben, akik „tanácstalanná" váltak a *Concerto* hallatán, akik – Mihály András szavaival – „azt mondták, hogy »Bartók elárulta a forradalmat«", ő is azzal folytatta: „Kiderült, hogy éppen ellenkezőleg: ez volt a magyar zene forradalmának egész betetőzése."[33] Mindjárt előadása elején így jellemezte Bartókot: „Bartók nem egyike a nagy nyugati mestereknek, azzal a kis különbséggel, hogy műveiben népi dallamokat használ fel, hanem döntően más, pozitíven más. Én azt hiszem, hogy Bartók művészetére legjellemzőbb egy bizonyos kettősség, ellentét. Ennek az ellentétnek az elemei egyfelől végső következetességig hajtása a polgári zene bomlásának, másfelől az új elemek, a népi dallamosságnak betörése a magas művészetbe."[34] A kettősség, az ellentét gondolatát Bartók zenéjének egyes vonásaira is kiterjesztette. Így a *Hegedűszonáták*ban „két dallamtípust" állított szembe egymással „mint két birkózó"-t. „Az egyik szikár, ideges, talajtalan, gyenge az egyensúlya. A másik mindkét talpával a földön áll ..." „Éppen a népdal, ez a maga zártságában, kicsinységében tökéletes, befejezett remekmű ragadta meg olyan termékenyítően Bartók fantáziáját", s „a feloldás munkáját Bartók mesterien végezte el" – fűzte hozzá.[35] Végül a feltett kérdésre: „hogyan ítéljük meg Bartókot az SzUK(b)P Központi Bizottságának határozata szellemében", így felel: „Válaszunk egyértelműen pozitív. Bartók életműve az igazi haladó művész harcát mutatja a burzsoá zavar és talajtalanság ellen a klasszikus, népi gyökerű zenében."[36]

33 Uott: 11.
34 Uott: 7.
35 Uott: 8.
36 Uott: 9.

Az I. zenei „plénum" idején, 1950 szeptemberében, halálának 5. évfordulóján, immár az Új Zenei Szemle hasábjain egymást követték a Bartók zenéje mellett kiálló írások. Szabó Ferenc emberi jellemét, magatartását emelte ki. „Becsületes, nagy alkotóművész volt"[37] – írta. Asztalos Sándor írása *(Bartók a mienk)*[38] után következett Kodály Zoltán ismert előadása: *A folklorista Bartók*.[39] Itt válaszolt Mihály András René Leibowitz korábban említett Bartók-kritikájára.

Bartók hazai elfogadásának és megértésének küzdelmei lassan elcsitultak. Életműve végérvényesen és egészében akkor tért haza, amikor 1956 júniusában Operaházunk színpadán újból megjelent *A csodálatos mandarin*, most már eredeti, Harangozó Gyula-alkotta formájában, Lakatos Gabriella és Fülöp Viktor főszereplésével, Harangozó felejthetetlen Öreg gavallérjával.

Hogy a Mihály András által javasolt megoldás, a „tézis – antitézis – szintézis" logikai triád értelmében valójában csak hasznos kompromisszum volt, modus vivendi, az akkor vált világossá, amikor „az utána következő nemzedék", sőt nemzedékek zeneszerzői is újra kezdték tanulni az egész Bartókot.

37 Szabó Ferenc: „Bartók nem alkuszik." In: *Új Zenei Szemle* I/4. (1950. szeptember) 11.
38 Uott: 13–32.
39 Uott: 33–38.

ABSTRACT

JÓZSEF UJFALUSSY

ZUR GESCHICHTE DER BARTÓK-REZEPTION IN UNGARN. ERINNERUNGEN

Erfolgreich stellte sich Bartók mit seiner *1. Violinsonate* nach dem ersten Weltkrieg in London und Paris (1922) vor. Aber gegen Ende der 20er Jahre entwickelte sich immer mehr eine Dichotomie in der internationalen Beurteilung seines Schaffens, die einem Bartók dem Neuerer einen anderen, einen „Folkloristen" gegenüberstellte. Verschiedene Bewertungen bevorzugten den einen oder den anderen je nach der Anschauungsweise oder ideologischer Voreingenommenheit des Kritikers bzw. des Kreises wozu er gehörte.

In Ungarn verschärfte sich die Debatte um sein Schaffen nach der Stellungnahme des ZK der UdSSR (Januar 1948), die zur Entfernung seines Pantomims *Der wunderbare Mandarin* vom Spielplan der Budapester Oper führte (5. Februar 1950). In Ungarn ging es nicht mehr um den „einen" oder der „anderen", sondern um den ganzen Bartók. Endgültig kehrte er jedenfalls mit der neuen Aufführung des *Mandarins*, Juni 1956 heim.

Kárpáti János

ALTERNATÍV ÉS MODULÁLÓ ÖTFOKÚSÁG A JAPÁN ZENÉBEN*

A japán zenével foglalkozó, ma már igen gazdag hazai és külföldi zenetudományi irodalom egybehangzóan tanúskodik arról, hogy Japánban az ötfokúságnak mindkét változata – vagyis a hemiton és az anhemiton pentatónia – nagymértékben elterjedt. A két rendszernek ez az együttélése meglehetősen különös, mivel – legalábbis ismereteim szerint – a világ hagyományos zenéiben vagy az egyik, vagy a másik dominál. A félhang nélküli ötfokúság Japánban főképp a kínai eredetre visszautaló műfajokban: az udvari zenében *(gagaku)* és a buddhista himnológiában *(sómió)* mutatható ki, a kínai hagyományoknak megfelelően *do* és *re* modusszal. A félhangos ötfokúságot pedig – főképp a hazai japán irodalom – a 17–18. században kialakuló városi műveltség zenélési formáihoz kapcsolja.[1]

A valóság azonban távolról sem ilyen egyszerű. A gyakorlat ugyanis azt mutatja, hogy a kínai eredetű anhemiton műfajok is mutatnak hajlamot a hemitonizálódásra. Ez figyelhető meg például a buddhista ének kisterceinek olykor nagyterccé tágulásában, vagy az udvari sintó szertartás egyes visszatérő dallamfordulataiban.[2] Ugyanakkor a japán népzenében mindkét ötfokúság fellelhető, ám tudomásom szerint mind a mai napig nem készült statisztikai felmérés a kettő számszerű arányáról.

A két rendszer együttélését magyarázva egy olyan posztulátum is felállítható lenne, mely szerint az anhemiton ötfokúság általában kínai eredetet, a hemiton ötfokúság pedig autochton japán dallamérzéket képvisel. E feltételezést az az etnológiai koncepció erősíti, amely Japán sajátos etnikai struktúráját, világképét, vallási rendszerét dél-tengeri – Fülöp-szigeteki és melanéziai – eredettel magyarázza. Ez a koncepció a zenei érzékre vonatkoztatva kielégítően indokolná a félhangos pentatónia iránti vonzódást és annak szilárd városi–műzenei meghonosodását. Bizonyítani azonban egyelőre nem lehet.

---

* Elhangzott az Ujfalussy József 80. születésnapja tiszteletére, az MTA Zenetudományi Intézete és a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság által 2000. április 29-én rendezett zenetudományi konferencián. – A tanulmányban és lábjegyzeteiben a japán neveket a japán és magyar szokásoknak megfelelően: családnév–személynév sorrendben közöljük.

1 Kishibe Shigeo: *The Traditional Music of Japan.* Tokyo: The Japan Foundation, 1982.

2 Kárpáti János: „Elmélet és gyakorlat eltérése a japán buddhista énekekben." *Magyar Zene* XXIII, 1982, 115–119. – Uő.: „Polypentatonism in Japanese Shinto Music." In: *International Conference in Commemoration of Zoltán Kodály, Budapest 1982.* Budapest: Zeneműkiadó, 1986, 240–244.

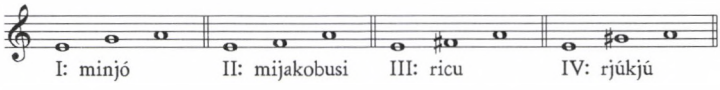
A japán zenetudomány egyik legkiválóbb, sajnos korán elhunyt alakja, Koizumi Fumio népzenét és hagyományos műzenét egységben szemlélve könnyen áttekinthető rendszerezést javasolt a két ötfokúság ésszerű és praktikus megkülönböztetésére.[3] Elméletét a japán dallamok jellegzetes hangsoregységeire alapozza, melyekben tiszta kvart keretben egy harmadik hang helyezkedik el négy különböző helyzetben. Koizumi ezt a hangsoregységet – az ógörög zeneelmélet analógiájára – *tetrakordnak* nevezi. Bár az analógia pontatlan, mert itt csak három hangról van szó, mégis elfogadható, mert ezek a kvart keretű sejtek a görög elmélet tetrakordjainak módjára kapcsolódnak egymáshoz – mégpedig vagy „elváló" *(diezeugmenon)* vagy „kapcsolódó" *(szünemmenon)* formában. Koizumi az így létrejövő „tetrakordokat" a japán zenében elfoglalt szerepük, jellegzetességük alapján négy csoportba osztályozza:

I: Alul kisterc, felül nagymásod; leggyakrabban a népdalokban és gyermekdalokban szerepel, elnevezése éppen ezért népdal *(minjó)* tetrakord. Az anhemitonikus pentatónia egyik modusza (la–do–re vagy mi–szo–la).

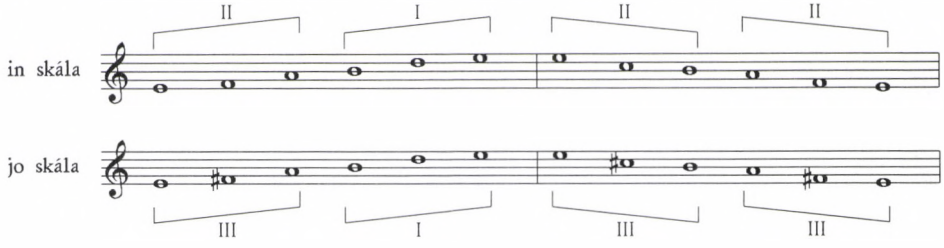
II: Alul kismásod, felül nagyterc; leggyakrabban a városi zenében használatos, elnevezése ezért „városi dal" *(mijakobusi)*. A hemitonikus pentatónia egyik modusza (mi–fa–la vagy ti–do–mi).

III: Alul nagymásod, felül kisterc; a *gagaku* és a *sómió* elméletéből ismert melodikus egység, mely a kínai eredetű anhemitonikus pentatónia *ricu* elnevezésű modusza (re–mi–szo vagy szo–la–do). Ezért Koizumi is *ricu* tetrakordnak nevezi.

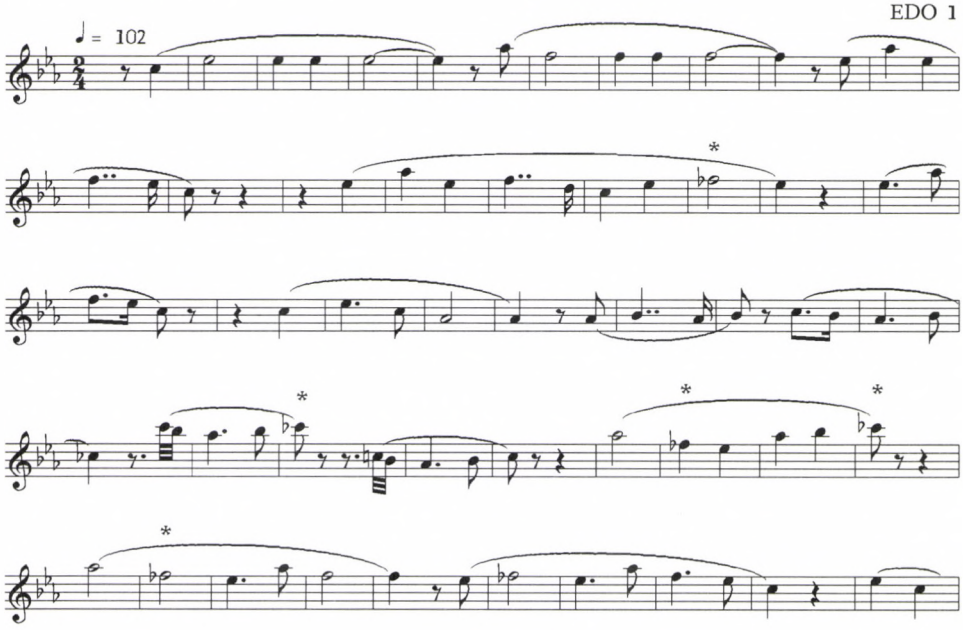
IV: Alul nagyterc, felül kismásod; ez az osztás a Rjúkjú szigetek (Okinawa) zenéjében gyakori, ezért Koizumi *rjúkjú* tetrakordnak nevezi. A hemitonikus pentatónia egyik modusza, mely az óceániai szigetvilág zenéjében is felbukkan (do–mi–fa vagy szo–ti–do).



Bár előfordul, hogy egy népdal vagy gyermekdal egyetlen kvart keretű sejtből épül, a japán zene különböző műfajaiban a hangterjedelem ennél nagyobb, s ilyenkor a tetrakordszerű sejtek valamilyen kombinációjáról kell beszélnünk. Két azonos tetrakord elváló módon egymásra építve már kitölti az oktávot, és így a tetrakordból immár teljes hangsor lesz. A Koizumi-féle elmélet egyik nagy előnye abban rejlik, hogy lehetőséget nyújt a fenti, rendszertanilag homogén hangsorokon kívül eső jelenségek magyarázatára is, például a japán hangsorok dualista elméletére. Az *in* és a *jo* elnevezésű skála mint melankolikus és vidám, mint afféle moll és dúr áll szemben egymással, a melódia irányától is függően, különböző tetrakordokból összerakottan.



A Koizumi-féle elmélet másik nagy előnye pedig az, hogy a középső fok mobilitása révén világossá válik a két rendszer közötti átjárhatóság. Tanúi lehetünk például annak, hogy egyetlen dalon vagy szertartási egységen belül bizonyos fokok ingadoznak illetve alternatív módon szerepelnek. A most következő idézetben, egy tokiói sintó szentély fuvolásának előadásában például azt figyelhetjük meg, hogy a III típusú *(ricu)* tetrakord olykor II típusú *(mijakobusi)* tetrakorddá módosul (kottapéldánkon az *f – f♭* illetve *c – c♭*).

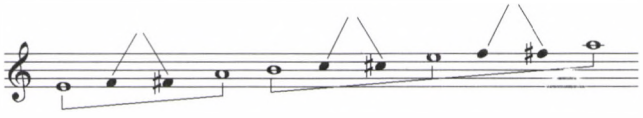


A japán fúvószenében a hangmagasságok finom árnyalatait különböztetik meg, ami látszólag ellentétben van a hangszerek egyszerű – hat- vagy hétlyukú – felépítésével. Itt elsősorban a hatlyukú egyenes fuvola, a *sakuhacsi*, valamint a hétlyukú harántfuvola, a *fue* gyakorlatára utalok. E fuvolák egyik elfogadott, gyakori játéktechnikája az úgynevezett *meri-kari*, ami szó szerint a hangfok „leszállítását", illetve „felemelését" jelenti.[4] A hangfok alternatív használata azonban nem a technikából fakad, hanem megfordítva: a hangfokok ingadoztatásának igénye, az erre irányuló zenei érzék alakítja a technikát. A jelenséghez ugyanis hozzá tartozik, hogy a *meri-kari*, bár technikailag bármely fokon előállítható, az élő zene kontextusában mindig a kvart kereten belül, a mobil fokokon jelentkezik. Vagyis a leggyakoribb a *ricu–mijakó* váltakozás. Elvben hasonló alternatívát kínál a *minjo* és a *rjúkjú* típus is, de ez ritkább, mivel az utóbbi hangsort főképp a Rjúkjú szigeteken kedvelik. A *meri-kari* hangok tehát kvint

3 Koizumi Fumio: „Musical Scales in Japanese Music." In: *Asian Music in an Asian Perspective. Report of Asian Traditional Performing Arts [ATPA I.]* Editors: Koizumi Fumio, Tokumaru Yoshihiko, Yamaguchi Osamu. Tokyo: Academia Music Ltd. 1977, 73–79.

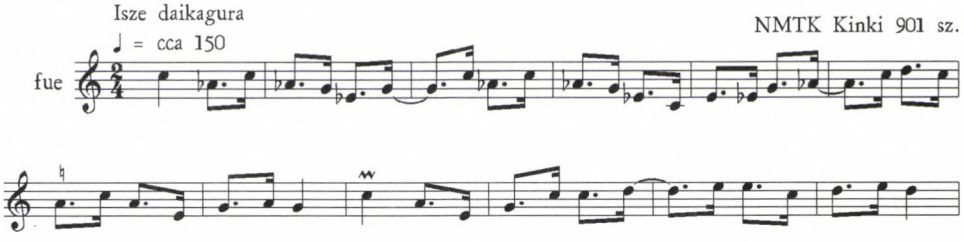
4 Kitahara Ikuya: *The shakuhachi.*Tokyo: Ongakusha, 1990, 159.

távolságban vannak, ha a kvartok elváló módon illeszkednek, és kvart távolságban, ha ezt kapcsolódó módon teszik.



Az ötfokú sejteknek ez a mobilitása a modulációt is megkönnyíti. A moduláció terminust persze *per analogiam* használjuk, hiszen itt nem egy adott hangsor (modusz) más fokra való áthelyezéséről, hanem egy adott pentaton rendszer másik rendszerbe való átmenetéről van szó, ami szerkezetváltást is jelent. A jelenséggel már Hugo Riemann is foglalkozott 1916-ban megjelent *Folkloristische Tonalitätstudien* című munkájában. Ő ezt akkor – bölcsen megkülönböztetve a nyugati zene modulációjától – „Systemwechsel"-nek nevezte el. A témával később Constantin Brăiloiu foglalkozott igen eredményesen, aki 1955-ben megjelent tanulmányában a pentaton moduláció elnevezésére a „métabole" terminust javasolta.[5] Hogy mennyire fontos mozzanata az ötfokú zenéknek a *métabole*, azt mindenki tudja, aki hallott már egyetlen rendszerben mozgó ötfokú zenélést hosszabb időre terjedően. Például a pekingi színház zenéjének egy-egy részletét.

Métabole-ról, vagyis ötfokú modulációról persze csak akkor beszélhetünk, ha az a zenei anyag egy-egy hosszabb felületére kiterjed. Minthogy azonban itt nem megszerkesztett műzenei formákról, hanem hagyományos zenék szinte spontán strukturálódásáról van szó, már egy több ütemre terjedő egység is jó példát szolgáltathat rá. Egy fuvola–dob kettős részletét mutatom be a nagy Japán Népdalok korpuszából, az iszei nagyszentély repertoárjából.[6]



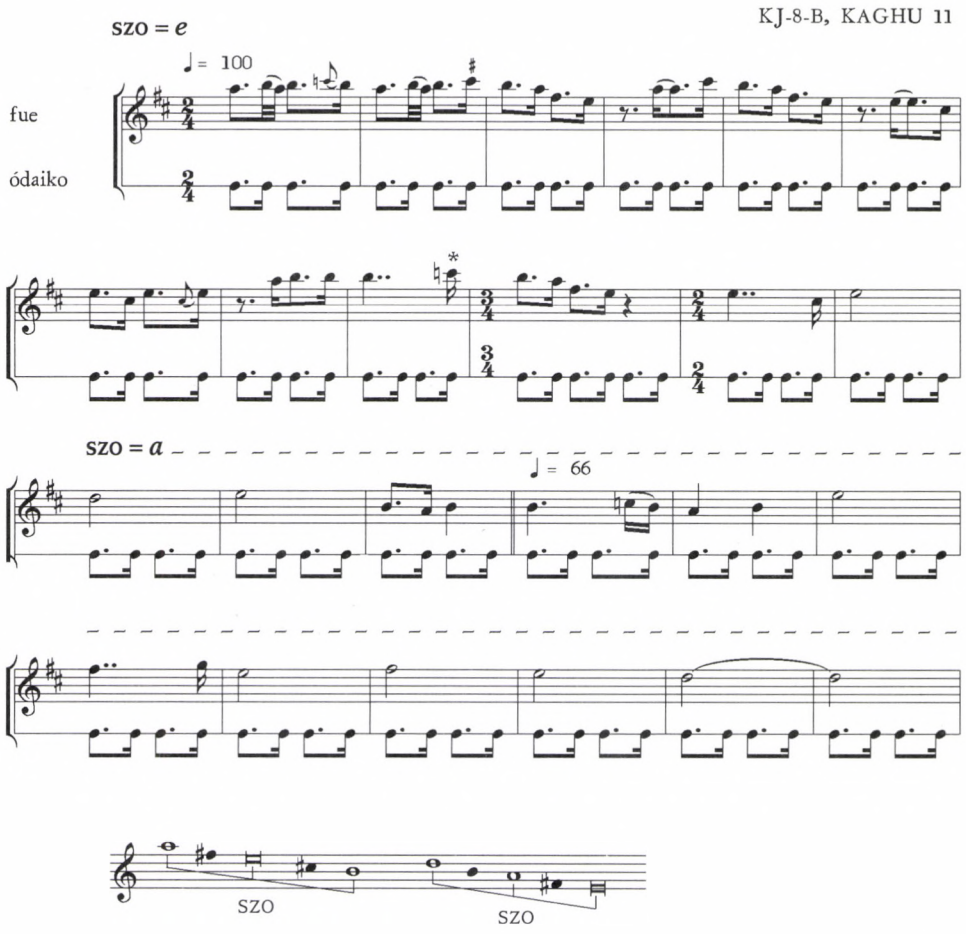
Másik példám ugyancsak fuvola–dob kettőse, a nikkói Futaaraszan sintó szentélyben vettem fel 1988 novemberében.[7] A kezdő szakaszban *e* tengelyen mozgó *ricu* pentatónia dominál, majd helyenként a *f*♯ és *c*♯ hang *f* és *c* hanggal váltakozik. A középső formai szakaszban azután a *c*♯ helyébe *d* lép, ami a tengelyhang *a*-ra való

5 Constantin Brăiloiu: „La métabole pentatonique." In: *Mélanges d'histoire et esthétique musicale offerts a Paul-Marie Masson.* Paris, 1955.

6 *Nihon Min'yo Taikan* [Japán Népdalok Nagy Gyűjteménye] I–IX. Tokyo: Nippon Hoso Kyokai, 1990.

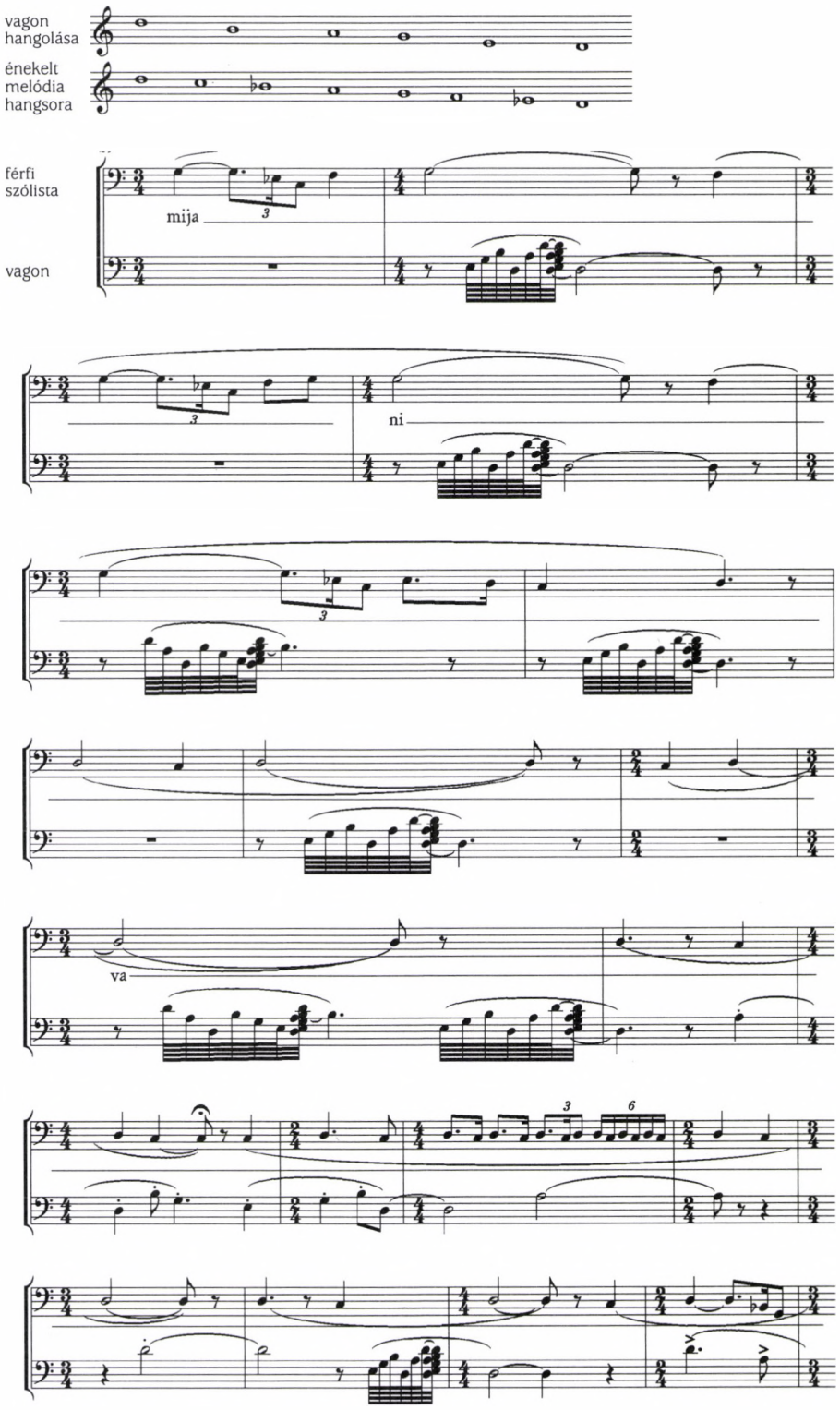
7 *Kagura: Japanese Shinto Ritual Music.* Ed. by János Kárpáti. Budapest: Hungaroton HCD 18193. [1990]

transzpozícióját jelenti. Itt tehát egyetlen példába tömörítve figyelhetjük meg az ötfokú rendszerek alternáló és moduláló mozgását.



Minthogy az alternáló hangokat a japán zeneérzék „érzékeny" hangoknak tekinti, gyakran előfordul, hogy a „vagy–vagy" választás helyett az „is–is"-t részesíti előnyben, vagyis a váltakozás helyébe az egyidejűség lép. Ez fordul elő például az udvari sintó szertartásban, amikor a vokális szólam *d*-alapú hemiton moduszban mozog, a citera húrjai viszont *d*-alapú anhemiton skálára vannak hangolva. A két moduszban a *d*, *g* és *a* közös hang, ám az énekelt *e♭* és *b♭* hangokkal szemben a hangszeren *e* és *h* hangok szólalnak meg.[8] *(A kottát lásd a 342. oldalon.)*

8 Kárpáti János: *Tánc a mennyei barlang előtt: Zene és mítosz a japán rituális hagyományban (A kagura).* Budapest: Kávé Kiadó, 1998.


vagon hangolása
énekelt melódia hangsora
férfi szólista
vagon
mija
ni
va

Kifejezett súrlódás mégsem jön létre, mert a két szólam két különböző zenei dimenzióban halad. A gyakorlatban ez azt is jelenti, hogy a két szólam nehezen írható pontosan egymás alá partitúraszerűen, együtthangzásuk esetleges, hiszen mind a két szólam a maga saját időbeli szervezését követi.

A vokális és instrumentális szólamok között mutatkozó divergencia, amely tulajdonképpen hangmagasságban („térben") és ritmusban (időben) egyaránt megfigyelhető, a japán – és általában kelet-ázsiai – zene egy egészen sajátos, az európaitól alapjaiban eltérő koncepciójáról tanúskodik. Az európai zenei gondolkodás számára minden többszólamú zene kettősen koordinált, ami azt jelenti, hogy a párhuzamosan (lineárisan) mozgó szólamok az egyidejűség (vertikalitás) minden pillanatában kontrollálhatók. A japán zenében azonban – mint az iménti példa is mutatja – elképzelhető a szólamok időbeli és modális divergenciája – az „összehangoltság" vertikális kontrollja nélkül. Hasonló jelenség ez ahhoz, amelyre Miklós Pál hívja fel a figyelmet a kínai festészet sajátos térképzetének szentelt tanulmányában.[9] „Ha van elég bátorságunk ahhoz, hogy az eddigiektől eltérő nézőpont és módszer segítségével vegyük szemügyre képvilágunkat – tehát a művészettörténet klasszikus módszereit mellőzve a szemiotika princípiumaival közelítsünk –, akkor arra a konklúzióra juthatunk, hogy kétfajta képalkotási eljárást különböztethetünk meg: az egyik (és történetileg is ősi) a *mozaik-képalkotás*, a másik (Európában a reneszánsztól századunkig uralkodó) a *látvány-imitáció*. Az első úgy alkotja a képet, hogy diszkrét jeleket rendez el egy síkon, a másik ... csak a látványt imitálja a képsíkon." Rendkívül szellemes és találó szemlélet ez, s igazságát a 20. századi európai fejlődés is igazolja, amely határozottan elfordulva a „látvány-imitációtól" visszatérést mutat az ősi és keleti mozaikképalkotáshoz.

Ha mármost ezt a szemléletet *mutatis mutandis* a zenére is kiterjesztjük, akkor az európai zene kettős – lineárisan és vertikálisan közös – koordináltságában felismerhetjük a festészet „látvány-orientáltságát", és vele szemben a vertikálisan nem ellenőrzött többszólamú zenékben a „mozaik-orientáltságot", vagyis azt a gondolkodást, amely nem törődik a koordinálással, s így a maga tárgyait eredeti, önmagukban érvényes formájukban láttatja. Tegyük hozzá: a párhuzam megalapozottságát a zenetörténet európai alakulása is igazolja, hiszen századunk több mestere is vagy egyenesen szembefordult a szólamok vertikális kontrolljával, vagy teljesen elhanyagolhatónak tekintette azt.

9 Miklós Pál: „Tér-kép kínaiul." In: *Tus és Ecset: kínai művelődéstörténeti tanulmányok*. Budapest: Liget, 1996, 43–56.

ABSTRACT

JÁNOS KÁRPÁTI

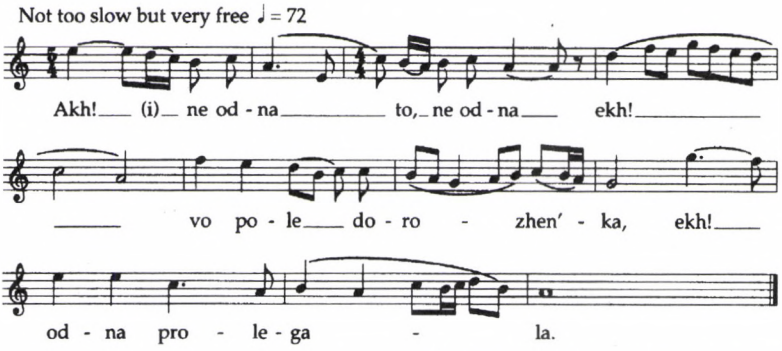
ALTERNATING AND MODULATING PENTATONY IN JAPANESE MUSIC

According to Fumio Koizumi's scale systematization, there are four basic types of Japanese five-tone scales consisting of either major second plus minor third (anhemiton) or minor second plus major third (hemiton). The two sisytems are not separated from each other, they are correlated by way of alternation or a kind of modulation. Alternation is a common practice in Japanese wind music called *merikari*, and modulation *(métabole)* often occurs in folk performances and ritual music. Both kinds of pentatony can synchronically appear, sometimes with the effect of dissonance. This is a special kind of polyhony without vertical control. Music examples are taken from *Nihon Min'yo Taikan* (Corpus of Japanese Folk Songs) and *Kagura: Japanese Ritual Music* (CD published by J. Kárpáti).

Richard Taruskin

„CSILLAGOCSKA" – ETŰD NÉPI STÍLUSBAN*

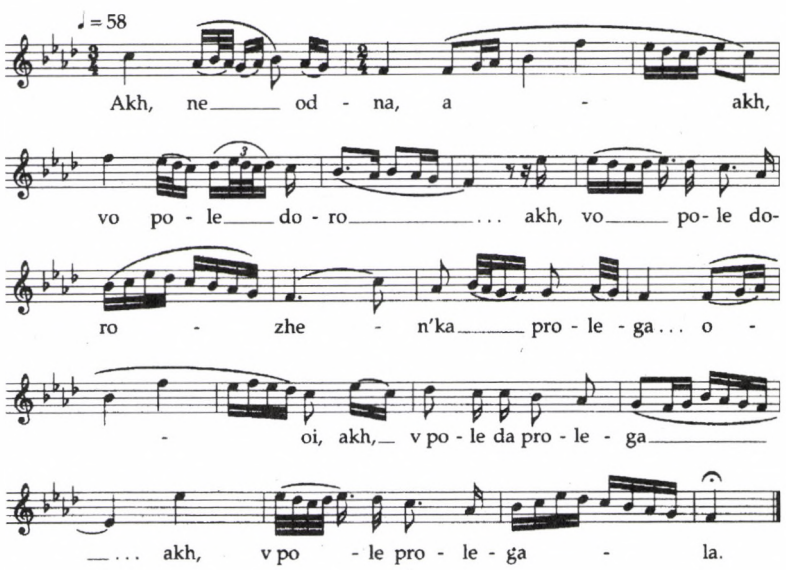
Ha létezett olyan zenei nyelv, amely bármely másnál jobban elkülönítette és kifejezte az „Ötök" csoportjának azt a korai alkotói korszakát, amikor a Balakirev-kör még valóban egységes „hatalmas kis csapatként" működött, oldalán Csajkovszkijjal, mint rokonszenvező „útitárssal", akkor az a melizmatikus parasztdal intonációja, az úgynevezett *protyazsnaja* volt. Az orosz népdalnak ez a felettébb díszített, zeneileg összetett és esztétikailag úgyszólván autonóm műfaja ma is különleges tekintélynek örvend a muzsikusok és a néprajzkutatók körében, akik egyöntetűen „az orosz paraszti lírikus hagyomány fejlődésének csúcspontjaként" tartják számon.[1] Bevezetésképpen, a műfaj meghatározását segítendő, illetve hogy a későbbiekben vonatkoztatási és viszonyítási pontként szolgáljon, álljon itt egy különösen népszerű és széles körben elterjedt *protyazsnaja*, az *Utacska (Dorozsenyka)* két változata.



1a. kotta N. M. Lopatyin és V. P. Prokunyin: *Russzkije narodnije liricseszkije peszny. (Orosz lírai népdalok.)* 1889. Újabb kiadás Viktor Beljajev bevezető tanulmányával (Moszkva: 1956) 22. szám.

* Angol nyelven először megjelent: (Szerk.:) Malcolm H. Brown: *Musorgsky. In Memoriam 1881–1981.* Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1982; újabb kiadása: R. Taruskin: *Musorgsky. Eight Essays and an Epilogue.* (Nyolc tanulmány és egy epilógus.) Princeton: Indiana University Press, 1993. – A tanulmányt a szerző, a kiadó, illetve a szerzői jog tulajdonosának magyarországi képviselője, az *Andrew Nurnberg Assoc.* szíves engedélyével közöljük.

1 Izalij Zemcovszkij: *Russzkaja protyazsnaja peszny, opit isszledovanyija.* (Az orosz melizmatikus népdal, tanulmány.) Leningrád: 1967, 20. Zemcovszkij, a legfőbb orosz szaktekintély, különbséget tesz a *protyazsnaja* és a *liricseszkaja peszny* (lírai dal) tágabb kategóriája között, rámutatva az előbbi egy sajátos jegyére, az úgynevezett „szótagon belüli dallambővülésre" (vnutriszlogovaja raszpevnoszty), azaz a legjellegzetesebb és szerkezetileg fontos dallami fordulatok díszes melizma formájában való szerepeltetésére (ami gyakran kétségbeejtően el is torzítja a szöveget). Ez az oka annak, hogy a *protyazsnaja* kifejezést „melizmatikusnak" fordítottam, a szokványosabb „elnyújtott" vagy „elhúzott" helyett.

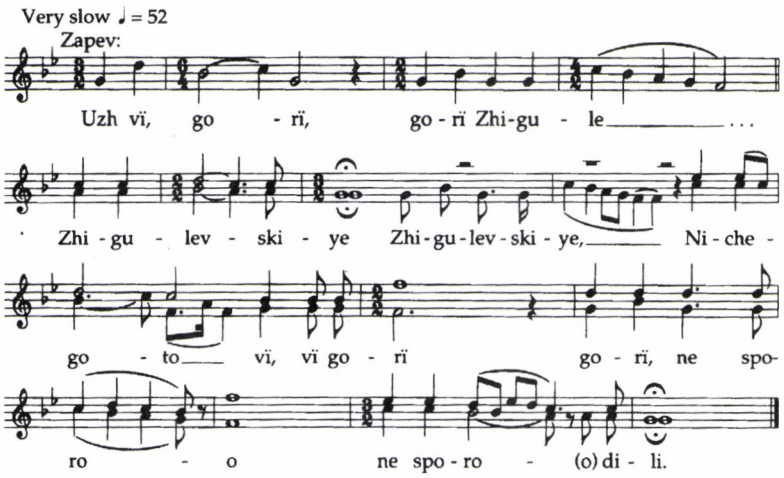


[„Ah, nem egy utacska vezet át a mezőn..."]

1b. kotta J. E. Liniova: *Velikorusszkije pesznyi v narodnoj garmonyizacii. II (Nagyorosz dalok népi harmonizálásban.)* Szentpétervár: Akagyemija Nauk, 1909. no. 7. 16a.

Szembetűnő a dal gazdagon melizmatikus stílusa és a szöveg ezzel járó „művészi" megnyújtása. Kétségtelen, hogy a második verzió fokozott díszítettsége részben az átírás modernebb módszereinek köszönhető, mindazonáltal szemléletes példa arra, hogy a melizma mennyire az egyéni előadási stílus és a spontán döntés függvényében változó eleme ezeknek a daloknak: minélfogva nincs két egyforma *protyazsnaja*-előadás. A *Utacska* olyan modális típushoz tartozik, melyet az egyszerűség kedvéért akár természetes mollnak is nevezhetnénk. Két meghatározó és karakterisztikus szerkezeti vonást mutat. Egyrészt megfigyelhető az alaphangra lefutó kezdő díszített kvint (ezt gyakran előzi meg egy ugrás felfelé), amely a további variálás és feldolgozás alapját képezi (a *protyazsnaja*nak ezt a vonását Zemcovszkij „intonációs tézisnek", Glinka egyszerűbben, „az orosz zene lelkének" nevezi). A másik jellemző sajátossága, hogy egyszer vagy többször kadenciális fordulattal érinti az alaphang alsó szomszédját. Ha ez, mint az *Utacska* esetében, egyszer következik be, akkor általában az utolsó előtti mondatrészben lesz a helye. Több ilyen kadenciális megérkezés ugyanakkor egyfajta egyensúlyi vagy „holtponti" állapot hatását kelti a két hang között, amint ezt a következő, *Ti is, Zsiguli hegyek (Uzs vi, gori Zsigulevszkije)* kezdetű példánk mutatja. Az elemző irodalom ezt a tonális kétértelműséget vagy lebegést *peremennosztyn*ak, „változékonyságnak" nevezi.

A *protyazsnaja* ritmusa szeszélyes, *rubato*, a szabályos vagy lüktető ritmus ellentéte. Ezek a dalok nem kapcsolódnak tánchoz, munkához vagy szertartáshoz, s mivel nem illeszthetők semmiféle konkrét társadalmi, rituális vagy szezonális kontextusba, a szláv népzenének egészen kivételes műfaját alkotják. Ez a zene, Zemcov-



[„O, Zsiguli hegyek, nem vajudtatok."]

2. kotta N. P. Kolpakova és mások: *Russzkije narodnije pesznyi Povolzsja, vipuszk pervij: pesznyi, zapiszannije v Kujbisevszkoj oblasztyi. (Orosz népdalok a Volga tájáról, első kötet: a kujbisevi területen lejegyzett dalok.)* Moszkva–Leningrád: Izdatyelsztvo Akagyemii Nauk SzSzSzR, 1959, 27. szám.

szkijjal szólva, nincs „alávetve a mindennapi életben semmilyen funkcionális alkalmazásnak; előadása mentes a »zenén kívüli kötöttségektől«. Zenei nyelvezete ezért általában nem függ sem táncritmusoktól, sem a beszéd közvetlenül tükröződő intonációitól. A zene maga, a dallam vonala határozza meg a lényegét."[2]

A *protyazsnaja*-dalok tulajdonképpen minden valamirevaló mércével mérve „művészi dalok", amiképp a hozzájuk tartozó szövegek is művészien megkomponált, árnyalt és finoman kidolgozott költői képekkel és retorikával átszőtt lírai költemények. Lírai indíttatásuk mindenkor személyes, s nem közösségi jellegű. Elsősorban rájuk gondolt Csernisevszkij, amikor „a természetes éneklést az érzelmek kifejeződéseként", a személyes „öröm és bánat" (de főként bánat) spontán szublimálásaként, s a valóságban minden „mű-éneklés", vagyis műzene alapját jelentő empirikus modellként lefestő elhíresült, és egy időben igen nagy hatású koncepcióját megfogalmazta.[3]

Bár Csernisevszkij militáns realistaként és egy meglehetősen szigorú pozitivista, utilitarista esztétika szószólójaként írt, nézetei a zenéről nem voltak sem különösebben eredetiek, sem „progresszívek". Túl azon, hogy gyengén illeszkedtek elméletrendszerének egészébe, sokat megőriztek a romantika szubjektivizmusából. És a

2 Zemcovszkij: i. m. 7–8.

3 Nyikolaj Csernisevszkij: *Esztyetyicseszkije otnosenyija iszkussztva k gyejsztvityelnosztyi.* (A művészet esztétikai viszonya a valósághoz.) 1855. In uő: *Izbrannije filoszofszkije isszledovanyija.* (Válogatott filozófiai tanulmányok.) Moszkva: 1953, 346–47; idézve a „A deklarált és a megvalósított realizmus: az orosz opéra dialogé." (Realism as Preached and Practiced: The Russian Opéra Dialogué.) című tanulmányomban, *Musical Quarterly LVI, 3* (1970. július) 436.

protyazsnaját ebben az időben, az orosz romantika aranykorában, az 1820-as évektől az 1850-es évekig terjedő időszakban „fedezték fel", és állították az élénk nemzeti lelkesedés középpontjába a tanult városi rétegek. Ezzel kezdetét vette a paraszti lírikus dalok utánzásának irodalmi divatja, amely egybeesett az orosz lírai költészet aranykorával, és maga is része volt ennek a virágzásnak. Természetesen Puskin is a főbb szerzők közé tartozott (bár az „orosz dalok" csupán parányi töredékét alkották e páratlan stiliszta színes életművének), ám az irányzat igazán jellegzetes képviselője Puskin legjobb barátja, báró Anton Delvig (1798–1831), a jobbágy származású színész Nyikolaj Ciganov (1797–1831) és mindenekelőtt az az Alekszej Vasziljevics Kolcov (1809–1842) volt, akinek széles körben csodált – Mirszkij herceg kifejezésével élve[4] – „mű-népdalai" a *protyazsnaja* retorikáját és képeit Oroszországban a magas lírai költészet állandó forrásává avatták.

Ezzel párhuzamos folyamat játszódott le a zenében, melynek – bár benne csekély mértékben Glinka és Dargomizsszkij is szerepet játszott – igazi vezéralakja a három Alekszandr: Aljabjev (1787–1851), Varlamov (1801–1848) és Guriljov (1803–1858) volt. Munkásságuk azonban nem érte el a költőkéhez mérhető hitelességi fokot, mivel velük ellentétben nem fértek hozzá az autentikus prototípusokhoz. A népdalok korai gyűjtői ugyanis sokkal kevesebb figyelmet szenteltek a zenének, mint a szövegnek, már amennyiben az előbbit egyáltalán bevették gyűjteményeikbe.[5] Ha pedig beillesztették őket, azt az amatőr arisztokrata közönség, a nagypolgári énekes, nem pedig a tudósok kedvéért tették, s így mindent elkövettek annak érdekében, hogy az „egyszerű orosz dalok" stílusát a kor divatos, olaszos szalonzenén nevelkedett ízlése számára elfogadhatóvá tegyék. Vagyis míg a népköltészetet befogadta a művelt ízlésvilág, a hamisítatlan népzene nem talált megértésre.

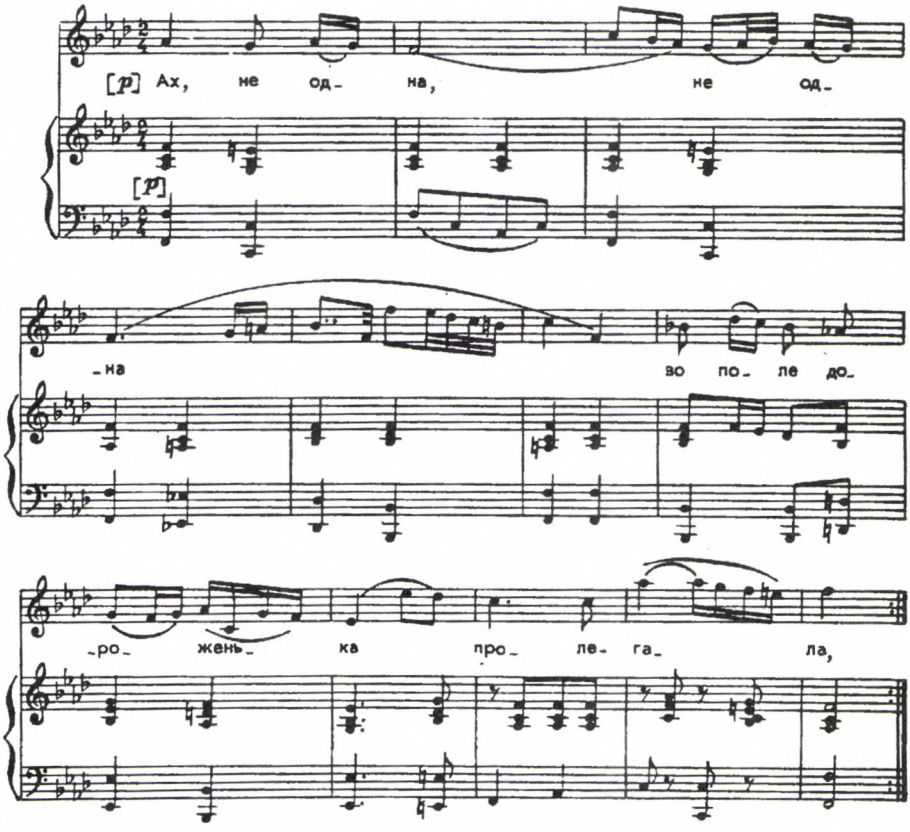
Ennek az attitűdnek leginkább a dallama tekintetében szabálytalan és ritmikailag meghatározhatatlan *protyazsnaja* látta kárát. A korai gyűjtők, akik sokkal inkább érdeklődtek a táncdalok iránt, többnyire nem számoltak velük, és ha bevették is gyűjteményeikbe, melizmáit megnyirbálták és az olaszos koloratúra-formulák mintájára átszabták.[6] A három Alekszandr divatos hölgyek énektanáraként olasz módszerek szerint oktatott. Eredeti népi szövegű vagy Delvig, Ciganov, Kolcov és mások

4 D. S. Mirszky: *Az orosz irodalom története.* (History of Russian Literature.) New York: 1949, 124.

5 Az első, legfontosabb, zenét is tartalmazó gyűjtemények Vaszilij Trutovszkij *(Szobranyije russzkih prosztih peszen sz notami.* [Egyszerű orosz dalok gyűjteménye kottákkal.] 4 kötet. 1776–95); Nyikolaj Lvov *(Szobranyije narodnih russzkih peszen sz ih goloszami. Na muziku polozsil Iván Pracs.* [Orosz népdalok gyűjteménye dallamokkal. Ivan Pracs zenei lejegyzése.] 2 kötet. 1806–15); Ivan Rupin (vagy Rupini [!]) *(Narodnyije russzkije pesznyi, aranzsirovannie dlja golosza sz akkompanyementom fortepiano i hora. 1831.* [Orosz népdalok énekhangra, zongora és kórus kísérettel.]), és Danyiil Kasin *(Russzkije narodnije peszny, szobrannyije i izdannie dlja penyija i fortepiano.* [Orosz népdalok, összegyűjtve és kiadva énekhangra és zongorára.] 2 kötet. 1833–34) nevéhez fűződnek.

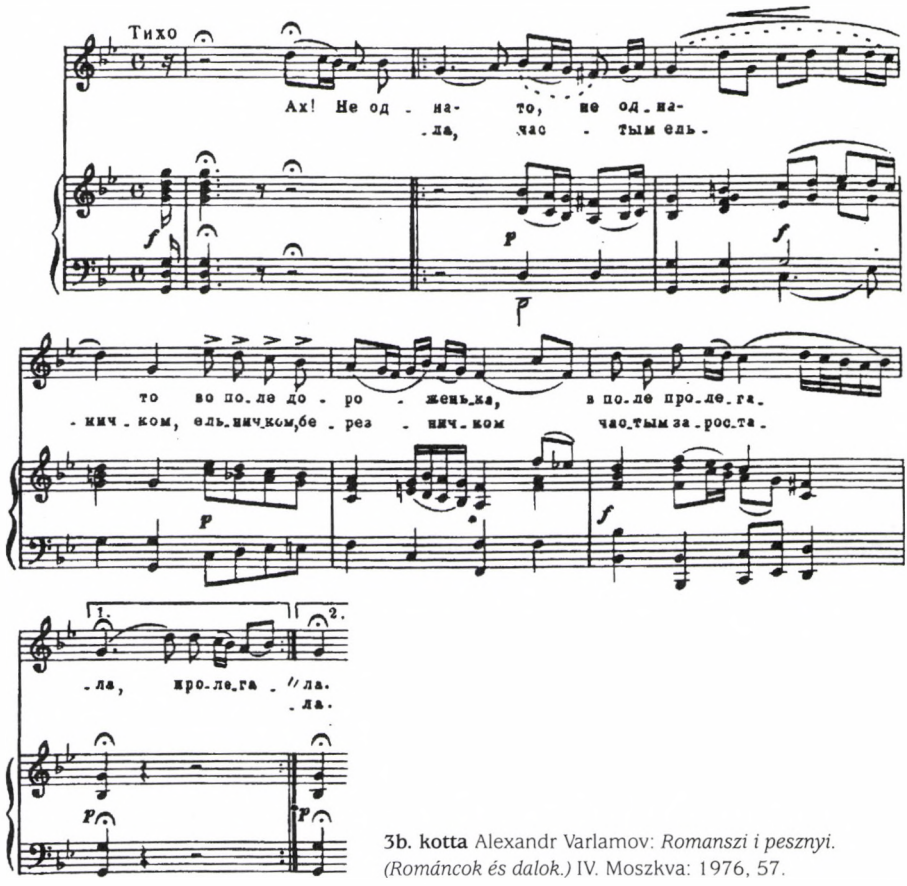
6 Nem mintha nem kerülhettek volna ki mesterművek egy ilyenformán meghamisított stílus bölcsőjéből: elolaszosított *protyazsnaja* szolgált Antonyida és Ludmila szerepének alapjául Glinka operáiban, és Csajkovszkij egyik legszebb, Szurikov szövegére írott dala, a *Voltam fűszál (Ja li v pole da ne travuska bila?),* op. 47/7 (1880) egy igen késői és felülmúlhatatlan példája ennek a típusú „orosz dalnak", melyet az „Alekszandrok" munkássága fémjelez.

verseire komponált „orosz dalaik" pedig nem közvetlenül a népi prototípuson alapultak, hanem a korai kiadott gyűjtemények által közvetített formát követték. Mindezt jól illusztrálja az *Utacska* című dal *(1a és 1b kotta a 345–346. oldalon)* Ivan Rupin (vagy Rupini, 1831) által készített átiratának *(3a kotta)* és Varlamov 1834-ből való szabadabb megzenésítésének *(3b kotta)* összevetése.



3a. kotta Ivan Rupin: *Narodnie russzkije pesznyie. (Orosz népdalok.)* 1831. Reprint: Szemjon Ginzburg (szerk.:) *Isztorija russzkoj muziki v notnih obrazcah. (Az orosz zene története zenei példákban.)* II. Moszkva: 1969, 369.

A *protyazsnaja* legmeghatározóbb stílusjegyeit gondosan kisimították. A ritmust és frázisszerkezetet szelídebbé és a lehető legszabályosabbá alakították át. Míg Rupin a vegyes hangértékek megtartásával megőrzött valamit az eredeti verzió szeszélyes jellegéből, Varlamov, a simulékony hivatásos komponista, csupán négyféle hangértéket használ, melyek visszatérő és meglehetősen kiszámítható minták szerint bontakoznak ki. Varlamov a hangterjedelem terén is nagyobb mértékletességet tanúsít. Míg Rupin verziója magasan képzett operai hangot igényel (egy oktáv és egy szextnyi, *asz*-ban kulmináló hangterjedelem), addig Varlamov amatőr előadói számára szánt oktávambitusra (az *1. kotta* átiratainak hangterjedelménél is kisebb ambitusra) szűkített verziót készített. A kíséret nélkül is nyilvánvaló, hogy a természetes moll



3b. kotta Alexandr Varlamov: *Romanszi i pesznyi. (Románcok és dalok.)* IV. Moszkva: 1976, 57.

helyét a harmonikus moll vette át. Varlamov vezetőhangokat illesztett be nemcsak az alaphangnem dominánsánál, hanem a mellékdominánsok esetében is. Ez utóbbi megjelenik Rupin dallamának negyedik ütemében is, de Varlamov kíséretében még gyakrabban fordul elő (IV. fok dominánsa a 3–4. ütemben, VII. fok dominánsa a 4. ütem végén). Mindkét szerző megharmonizálja az alaphang alsó szomszédját, Varlamov a III. fokra vezető VII. fokú mellékdominánssal, Rupin az I. fokra futó kromatikus basszusmenettel. Bárhogyan is, a tonális bizonytalanság *(peremennoszty)* érzete mindkét esetben elvész azáltal, hogy az alsó hangot megfosztják kadenciális stabilitásától. Ezenkívül mindkét zeneszerző elegendő ürügyet talál a szalon-románc jellegzetes fordulatainak, az emelkedő szexteknek alkalmazására (melyek teljesen hiányoznak a „tudományosabb" helyszíni átírásokból, *1b kotta),* bár Varlamov verziójában ez közel sem olyan kirívó, mint Rupinéban, aki a dal utolsó szavát meglehetősen zavarba ejtő módon kezeli.

Varlamov feldolgozása egy másik *(Nye bugyitye menya, molodu [Ne ébresszetek fel engem]),* kontrasztáló, „gyorsan, élénken" tempójelzésű dallal áll párban, a korszak „orosz dalainak" sztereotip elrendezési módjának megfelelően. Egyesek szerint ez

az olasz ária és cabaletta párosítását tükrözi,[7] ám legalább ennyire valószínű, hogy az Oroszországban akkoriban óriási népszerűségnek örvendő cigány énekesek gyakorlata mutatkozik meg benne (gondoljunk például Liszt *lassú és friss*ére), ami további torzulásokat eredményezett az általuk előadott orosz dalok stílusában. Ez az előadói stílus a műértők körében azonban példaértékűnek számított. „Virtuozitásuk lényege", írja egyikük, „nemzeti orosz és kisorosz dalaink hű értelmezésében és művészi kifejezésében rejlett. A cigányok, akik megőrizték az orosz vagy kisorosz dalokra jellemző komorság vagy játékosság igazi népi karakterét, és tudták, hogyan lehet a maguk módján, anélkül *átváltani az egyikből a másikba*, hogy lényegükből eredő naivitásukat feláldoznák, szokatlan művészi tökéllyel fejezték ki e dalok költői mondanivalóját."[8]

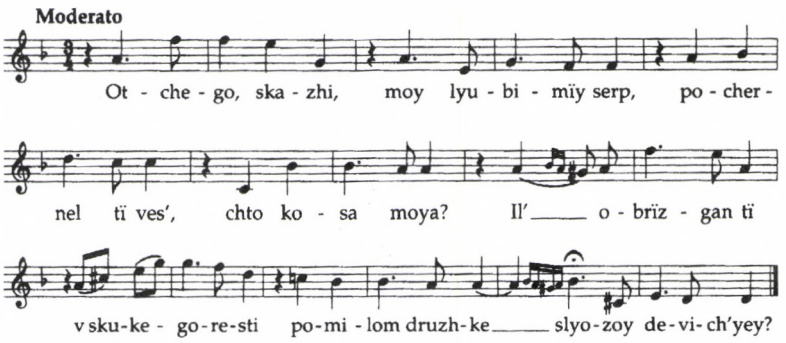
Az orosz dal sok más városi rajongója visszhangozta ezeket a dicsérő szavakat, különösen az olyan irodalmárok, mint Apollon Grigorjev, aki jól ismerte Varlamovot, és számos, megzenésítésre szánt szöveget adott neki.

Bár mindezen okokból kifolyólag Varlamov *Utacska*-feldolgozása talán nem mutat hasonlóságot a parasztdallal, mindenképp egy tiszteletre méltó, képzett s emellett érzékeny zeneszerző munkáját kell látnunk benne. Kompozíciós módszerét tekintve műve racionalista, sőt sematikus. Figyeljük meg például, hogyan reprodukálja diminuált formában a záró melizma a nyitó „intonációs tézist". Ehhez hasonló megnyerő – és érzéseink azt sugallnák, hogy a „*kenner*ekhez" szóló – részletek és rejtett összefüggések még jellemzőbbek saját „orosz dalaiban", mint népdalfeldolgozásaiban. Olyan dalok, mint az *Ah, idő, időcske (Ah ti vremja vremjacsko)* vagy legfőképpen *A piros szarafán (Krasznij szarafan,* 1833) (mindkettőt Ciganov versére komponálta), olyannyira népszerűek lettek Oroszországban, hogy úgy tűnik, csak a zenetudósok tudják róluk, hogy nem népdalok. A gyakorlott szem azonban könnyedén észreveszi a hivatásos városi zeneszerző keze munkájáról árulkodó szimmetriákat és ügyesen manipulált részleteket.

Varlamov legjobb és legjellegzetesebb művei a Delvig, Ciganov és Kolcov munkássága nyomán felnőtt „orosz dalt" képviselik. Azonban ezeknek a költői szövegeknek jó néhány feldolgozása – beleértve a leghíresebbeket is –, sosem törekedett arra, hogy megragadja a népi modell zenei stílusát. Szemléletes példája ennek a még ma is népszerű, Kolcov szövegét megzenésítő Guriljov-dal, az *Egy leány bánata (Gruszty gyevuski,* 1848 körül). Olyan strófikus „szalon-románcról" van szó, melynek keringő-visszhangjai (a másik kedvenc a polonéz volt), és szentimentális dallamstílusa („szextes" [*szekszstovij*] az orosz kritikai szóhasználatban) teljesen idegen a vers paraszti nyelvezetétől és képvilágától. *(4. kotta a 352. oldalon)*

7 Natalja Lisztova: *Alekszandr Varlamov.* Moszkva: 1968, 162.

8 A. V. Mescserszkij: „Iz mojej sztarini." (Múltam emlékezete.) *Russzkij arhiv.* 1901, 1. kötet, 113. Idézi Lisztova: i. m. 181. Kiemelés a tanulmány szerzőjétől.



(„Mondd, én drága sarlóm, miért lettél oly fekete?
Vajon mert egy vágyódó és szerelmeséért bánkódó leány könnyei öntöztek?")

4. kotta Alexandr Guriljov: *Gruszty gyevuski (Otcsevo szkazsi...).* Ginzburg: *id. kiad.* III. Moszkva: 1970. 321–22. Nincs zongorakíséret.

Csak akkor tettek kísérletet arra, hogy a népdalok dallamait a szövegéhez hasonló hitelességgel mutassák be, amikor a paraszti kultúra jelentőségét hangsúlyozó emelkedettebb nézetek kezdtek tért hódítani Oroszországban.[9] Figyelemre méltó, hogy a *protyazsnaját* a mai néprajzkutatók számára megbízható alakban közlő első orosz népdal-antológiák[10] a *pocsvennyik*ek, azaz a szlavofil jellegű irodalmi mozgalom képviselőinek munkái voltak. Ennek a mozgalomnak egyik csúcspontját Osztrovszkij korai színművei alkotják, melyekbe újszerű „szervességgel" illeszkedik számos népdal (köztük a *protyazsnaja* is).[11]

Az a gyűjtemény azonban, amely igazán ismertté tette a *protyazsnaját*, az ifjú Balakirevé volt (Szentpétervár: Johanszen, 1866), aki a *pocsvennyik* gyűjtők művei iránti lelkesedéstől hajtva, 1860 nyarán, 23 éves korában Volga-menti gyűjtőkörútra indult. Ő volt az első élvonalbeli orosz muzsikus, aki személyesen is részt vett a népdalgyűjtésben, és az első gyűjtő, akit a népdal inkább a zene, semmint a szöveg oldaláról ragadott meg.[12] Továbbá, az őt megelőző gyűjtőktől eltérően, Balakirev ér-

9 Ezek a nézetek a német és az angol romantikusoktól származtak, és a korai szlavofilek, Homjakov és a Kirejevszkij fivérek által átvett formában terjedtek Oroszországban. Lásd Jurij Szokolov érdekes, „Historiography of Folkloristics" (A folklorisztika történetírása) című beszámolóját az *Orosz folklor (Russian Folklore)* című művében. (Hatboro, Pa.: Folklore Associates, 1966), különösen 45–65.

10 Vö. Zemcovszkij: i. m. 23.

11 Ezekről, azaz Mihail Sztahovics (3 kötet, 1851–54) és Konsztantyin Villboa (2 gyűjtemény, mindkettő 1860-ban jelent meg) gyűjteményéről és a népdalnak a műzenén belüli újszerű megközelítésében játszott szerepükről (különösen Alekszandr Szerov *Az ördögi erő* című operájában *[Vrazsja szila,* 1871]) lásd *Opera és dráma Oroszországban (Opera and Drama in Russia.* Ann Arbor: 1981) című munkám 4. fejezetét. Villboa gyűjteménye jelentékeny csapatmunka volt, egy Volga-menti gyűjtőexpedíció eredménye, melyen Osztrovszkij is részt vett, szövegeit Apollon Grigorjev, a par exellence *pocsvennyik* szerkesztette.

12 Villboa, aki a *Morszkoj szbornyik* című lap alkalmazottjaként és annak kezdeményezésére indult az 1856-os volgai expedícióra, nem tekinthető gyűjtőnek abban az értelemben, ahogyan Balakirev. A szöveg (melyet nagyrészt munkatársára, Nyikolaj Scserbinára, a költőre bízott) viszonylagos háttérbe szorulását az utóbbinál jól dokumentálja Jevgenyij Gippiusz: „M. Balakirev – szobiratyel russzkih narodnik peszen." („M. Balakirev – orosz népdalok gyűjtője.") *Szovjetszkaja muzika,* 1953, no. 4 [április], 75.

deklődése nem néprajzi vagy régészeti jellegű volt; kutatói figyelme inkább arra irányult, amit az oroszok *„tvorcseszkij matyerial"*-nak, alkotói alapanyagnak neveznek. A korábbi népdalfeldolgozókkal szemben őt nem az otthonok és divatos szalonok igényei, hanem a legmagasabb és legteljesebb mértékben önzetlen alkotói eszmék vezérelték.

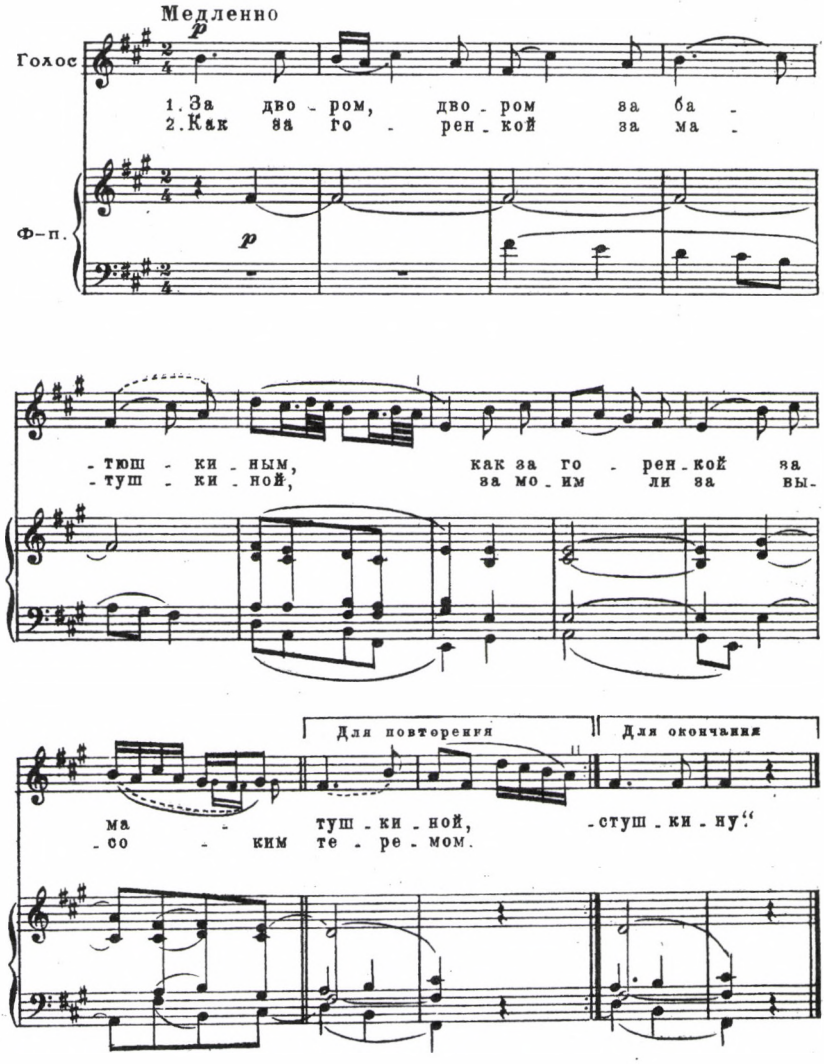
Mivel nem egyszerűen bemutatni, hanem használni kívánta az összegyűjtött anyagot, Balakirev természetesen a legfrissebbet és legkevésbé romlottat kereste a megismert dallamokban. Különösen vonzódott hát a *protyazsnajá*hoz, és elődeinél sokkal kevésbé torzította el azt. Viszont ugyanebből az okból kifolyólag nem elégedett meg a dallamok puszta átírásával és díszítés nélküli bemutatásával (miként az 1890-es évektől kezdődően színre lépő későbbi néprajzkutatók, a Császári Földrajzi Társaság által támogatott Isztomin–Dütsch és az Isztomin–Ljapunov gyűjtemények összeállításakor). Balakirevet különösen – úgy is mondhatnánk, hogy elsősorban – a harmonizálás problémája foglalkoztatta, mert ez jelentette számára az első lépést a népdalnak a magas kultúra zenéjébe való gyümölcsöző asszimilálásához. Ezért gyűjteményének minden darabja remekbe szabott, apró művészi dal formáját ölti; e dalok dallama úgymond „az életből" merít, de kiegészül Balakirev képzeletgazdag, finoman kidolgozott és figuratív, individualizált kíséretével, amely bár harmóniailag színes, mégis illeszkedik a népdal-idiómához.[13]

Hogy mennyire illeszkedik, annak megítélése természetesen csak szubjektív lehet, de Balakirev népdalkezelésének kritériumai következetes gyakorlatából világosan kitetszenek. Mivel nem kívánta föladni a dallamok tiszta diatóniáját,[14] a legfontosabb technikai feladatot az jelentette, hogy kerülje a harmonikus mollt, és kiemelje a dalok tonális kétértelműségét *(peremennoszty)* azáltal, hogy lemond a moduláló mellékdomináns harmóniákról. Ez a „tiszta diatonikus" stílus a *protyazsnaja* dalokban figyelhető meg leginkább, melyek Balakirev gyűjteményében minden korábbinál

13 Módszerét átvette tanítványa Rimszkij-Korszakov (2 gyűjtemény, 1877 és 1882), és annak növendéke, Ljadov (4 gyűjtemény, 1898–1901). Csajkovszkij is Balakirev módszerét alkalmazta a Prokunyin által gyűjtött dalok megharmonizálásakor (1872).

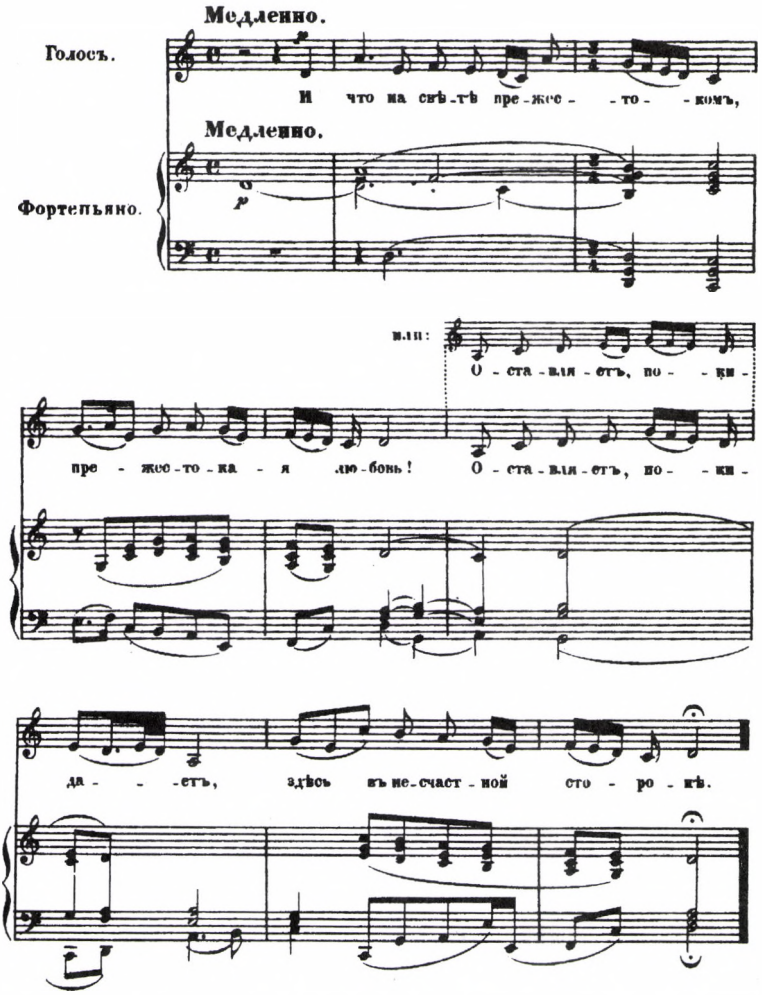
14 Balakirevet azonban itt is esztétikai érdeklődése, és nem tudományos szándék vezérelte. Nem vette használt például Sztaszov oktalan teóriájának a „templomi modusok" továbbéléséről az orosz népi hagyományban, és amikor Sztaszov megpróbált beavatkozni a munkájába, nem hagyta, hogy ezek vezessék (bár azzal, hogy elnevezte „orosz mollnak", elismerte a dór létezését az orosz népdalban). „Ne szentelje magát teljes egészében a régészeti kutatásoknak", figyelmeztette Sztaszovot. „Az száraz munka; beszűkíti a szellemet és felszívja az esztétikai érzéket. Saját tapasztalatomból tudom mindezt." (1861. június 20-án kelt levél; M. A. Balakirev és V. V. Sztaszov: *Perepiszka. (Levelezés.)* 1. kötet. Moszkva: 1970, 139–40.) Ennek megfelelően, ahol Balakirev helyénvalónak találta, habozás nélkül megtöltötte a kíséretet színes kromatikával, különösen a táncdalokét, amelyek kezelésében Glinka zenekari darabja, a *Kamarinszkája* megkerülhetetlen példát állított. Röviden: Balakirev csak a dallamok tekintetében rendelkezett a tudós lelkiismeretességével. Harmonizálásában kizárólag a saját ízlését követte, és nagyon elégedett volt, amikor egy általa meg nem nevezett német professzor a Prágai Konzervatóriumban *„ganz falsch"*-nak titulálta azt. (Levél Muszorgszkijhoz, 1867. január 11/23; idézi Edward Garden: *Balakirev.* New York: 1967, 57–58.) Ezért, és sok más okból, Balakirev népdalantológiája a „kucskizmus", az „Ötök" korai zenei mozgalmának valamiféle manifesztumaként értékelhető.

nagyobb számban képviseltetik magukat.[15] Az *5a és b kotta* két *protyazsnaját* mutat be. Az első természetes mollban, a második a Balakirev által „orosz moll"-nak nevezett moduszban szólal meg (ez utóbbi a dórként ismert hangsor megfelelője). Egyik dalban sem található alterált hang, sem a dallamban, sem a kíséretben.



[„A kerten túl, apám kertjén túl, az anyám szobáján túl,
a magas termemen túl selymes fű nőtt..."]

5a. kotta *Szbornyik russzkih narodnih peszen szosztavlennij M. Balakirevim. (Orosz népdalok gyűjteménye, összeállította M. Balakirev.)* Szentpétervár: 1866; újra kiadta: M. P. Beljajev. Lipcse: 1895. – No. 4: *Protyazsnaja*, Szimbirszk, Pramzin falu.



[„E szörnyű világban mily kegyetlen a szerelem! Elhagy, itthagy e boldogtalan helyen."]

5b. kotta Balakirev: i. m. – No. 36: *Protyazsnaja*, Nizsnyij-Novgorod.

A harmonizálás számos vonása érdemel figyelmet. Első és legfontosabb a vezetőhangok s következésképp a domináns harmóniák teljes hiánya. Az itt bemutatott megoldások mellett (egyszerű moll V. fok a 36. számú darabban, és ugyanez egy plagális zárlatra vezető álzárlat-fordulattal a 4-es számú dalban) Balakirev a plagális zárlatnak egy speciális fajtáját is alkalmazta, melyben a szubdomináns harmónia a skála második fokára kerül, és ezáltal félig-szűkített akkordszínezetet kap. Két tényező segíti a *peremen-*

15 Két *protyazsnaja*-dallam azonos szövegű, így a 36 dalból összesen 10 (még három esetben találunk két dallamnál azonos szöveget), vagy 40 dallamból 11 tartozik ebbe a műfajba. Akárhogy is, több mint a negyedét teszik ki az egész gyűjteménynek. Úgy tűnik: az egyik *protyazsnaja* (lásd az 5b kottát) Villeboától származik, bár Balakirev utánozhatatlan harmonizálásában.

noszty szabad kibontakozását. Egyrészt a meglehetősen kiszámíthatatlan harmóniaritmus (jellegzetesen nagyon lassú a kiinduláskor, azután viszont meglepő és robbanásszerű akkordváltások következnek nyolcadonként), ami statikus és irány nélküli hatást hoz létre; másrészt a közös hangok kitartására való hajlam, ami tovább erősíti a tonális mozdulatlanság érzetét, mivel az akkordokat nem egyszerre, hanem lassan, apránként változóknak halljuk. (A kitartott hangok ilyenfajta használata talán kísérlet arra, hogy megragadjon valamit a *podgoloszki*, az improvizált népi polifónia orosz változatának ízéből.) Ezek az eszközök nemcsak gátolják a „nyugati" értelemben vett harmóniamenet érzetét, hanem híven tükrözik a *protyazsnaja* „szeszélyes, kiszámíthatatlan" ritmusát is, amelyet a fentiekben a műfaj egyik legfőbb jellegzetességeként említettünk. Természetesen mindig ez az elem tűnt el elsőként, valahányszor a *protyazsnaja* a kora 19. század „orosz dalának" Prokrusztész-ágyába kényszerült.

Balakirev népdalgyűjteménye egyike volt a 19. századi orosz zenetörténet nagy vízválasztóinak. Nehéz lenne megmondani, mely vonása hatott leginkább: pontos átírási elvei vagy a kíséret újszerű harmóniai nyelvezete. A népdaltémák lelkes kutatóinak kezdettől fogva fontos lelőhelye volt: a benne található 40 dalból legalább 25 belekerült magának Balakirevnek, s az ő akkortájt leghívebb követőjének, Rimszkij-Korszakovnak, Muszorgszkijnak, Csajkovszkijnak és még Szerovnak is számos művébe (Szerov az *5b kottá*ban bemutatott dalt *Az ördögi erő* című operájában használta fel), nem is beszélve a későbbi generáció zeneszerzőinek alkotásairól.[16] S ez még nem minden: Balakirev példája nyomán a „tiszta diatonikus módon" harmonizált melizmatikus parasztdalok lírai hangja zengett mindenfelé, s nem csupán operákban, ahol mondhatni, önmagukat jelenítették meg, hanem egyre inkább a hangszeres zenében is. Valódi *protyazsnaja* található Csajkovszkij *Első* és *Második szimfónia*jában (és persze az *Első vonósnégyes Andante cantabile* tételében), Rimszkij-Korszakov korai *Eszdúr szimfónia*jában és így tovább. Imitációból is akadt bőven: gondoljunk csak a *Borisz* vagy a *Hovanscsina* zenekari előjátékára, Csajkovszkij első szimfóniájának második tételére és Borogyin számos művére, aki – bár úgy tűnhet, sosem használt fel eredeti *protyazsnaját* – mindenki másnál jobban utánozta azt.[17] Balakirev antológiájának megjelenésétől körülbelül Borogyin két évtizeddel később bekövetkezett haláláig a *protyazsnaja*-hang az ostinato táncdallammal együtt az orosz „nemzeti" stílus legalapvetőbb elemévé vált.[18] Ezt követően azonban alkalmazása egyre inkább az epigonizmus jelének minősült, lásd akár a Beljajev-körben keletkezett műveket (például Glazunov szimfóniái), akár az újabb keletű Balakirev-iskolát. Balakirev saját kései mű-

16 E virágzás anyagát Nyina Bacsinszkaja gyűjtötte össze *Narodnije pesznyi v tvorcsesztve russzkih kompozitorov.* (Népdalok az orosz zeneszerzők alkotásaiban.) Moszkva: 1962.

17 Egyes vélekedések szerint (Bacsinszkaja: i. m. 142–143.) a *Közép-Ázsiában* első témája a híres *Utacska* dallamból származik, de a dallam egyetlen kiadott variánsa, amely hasonlít Borogyin témájára (Lopatyiné és Prokunyiné, *1a. kotta)* Borogyin halála után két évvel jelent meg. Az *Igor herceg* utolsó felvonásában a Parasztok kórusa természetesen mind a *protyazsnaja* stilizáció, mind a népi polifónia imitációjának *locus classicusa.*

18 Ez a tény csak alátámasztja Csajkovszkij híres kijelentését, miszerint a *Kamarinszkaja* volt az a makk, amelyből az orosz zene tölgyfája kifejlődött.

vei pedig – például a zongoraszonáta vagy a Lermontov versére komponált dal, *A szirt* (Utyosz; 1909) –, bár művészi színvonaluk magas, furcsán rendhagyóak és anakronisztikusak, s ennek a megtorpant stílusfejlődésnek egyik fő tünete éppen az, hogy Balakirev folytonosan a *protyazsnaja* „intonációira" támaszkodott. Mindez semmi esetre sem jelentette azt, hogy Oroszországban a népdal használata megszűnt volna. Azonban a „haladó" érdeklődés a rövid lélegzetű „soroló-ének" felé fordult (ez a változás legjobban Rimszkij-Korszakov operáiban követhető nyomon), és például Stravinsky, aki egész „orosz korszakának" stílusát ez utóbbi népdaltípusra építette, csupán egyszer utánozta a *protyazsnaját (A tűzmadár*ban Iván cárevics témájában).

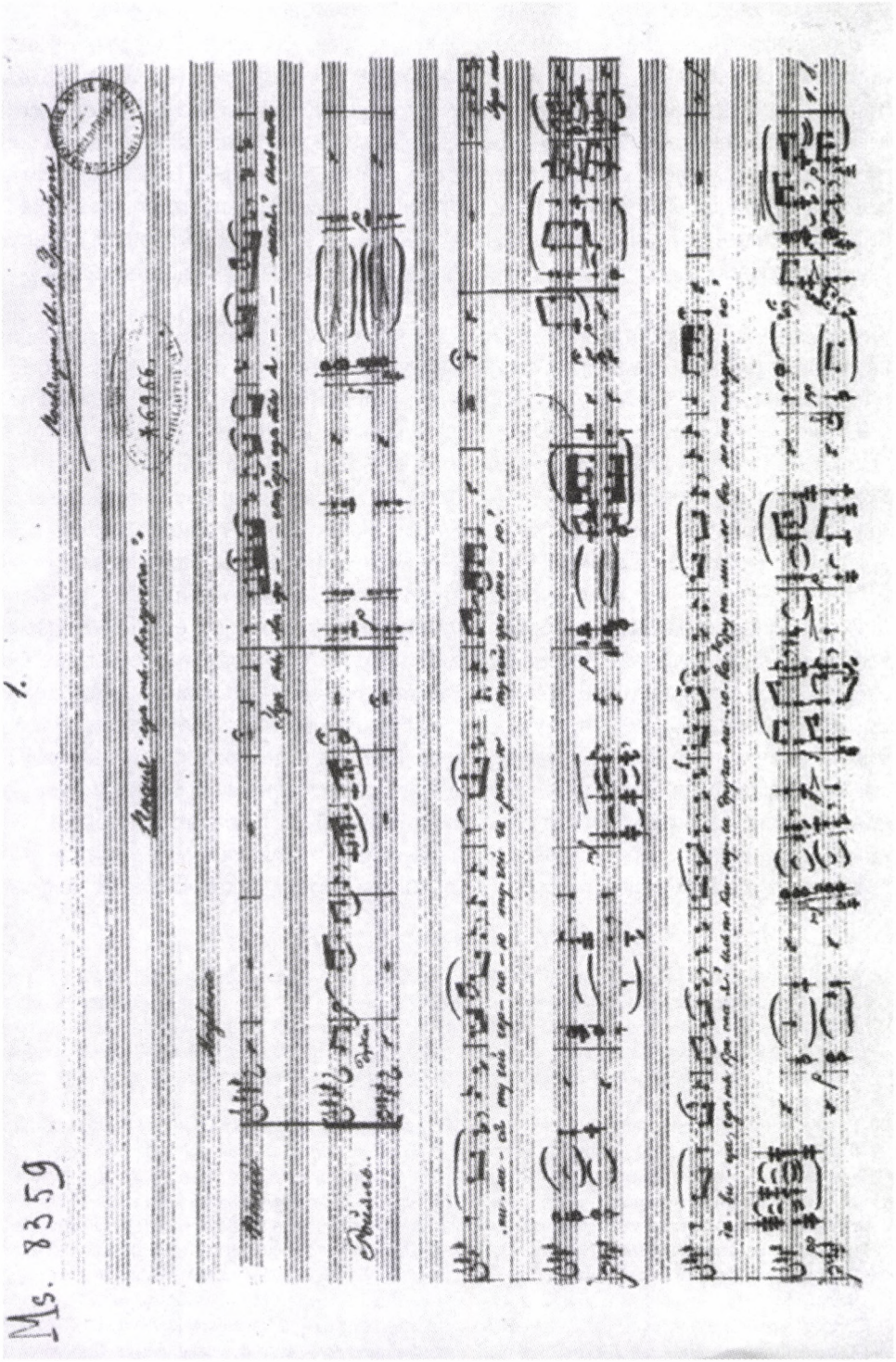
E meglehetősen hosszú történeti bevezetés szükséges volt ahhoz, hogy Muszorgszkij legkorábbi, *Hol vagy, csillagocska? (Ggye ti, zvjozdocska?)* című dalát megfelelően értékelhessük, s megfejtsük bonyolult, mi több, problematikus történetét. A dal ismeretlen volt a világ számára[19] 1909 májusáig, amikor is Charles Malherbe és Louis Laloy a Nemzetközi Zenei Társaság *Bulletin française* című lapjában közzétett meghökkentő cikkben bejelentették, hogy Malherbe Muszorgszkij egy nem kevesebb, mint tizennyolc dalt tartalmazó kéziratának birtokába jutott. A dalok 1857 és 1866 között keletkeztek, és csak öt jelent meg közülük.[20] A kéziratot maga Muszorgszkij fűzte össze, és a *Junije godi (Ifjúi évek)* címmel látta el. A tizenhárom újdonság közül négy a cikk függelékeként jelent meg, kizárólag francia szöveggel és a Muszorgszkij zenéje esetében megszokott szabad változtatásokkal. A legkorábbi dátumot viselő s ezért különösen nagy érdeklődést keltő *Csillagocska* egyike volt ezeknek a daloknak. Besszel újabb kiadása 1911-ben visszaállította az eredeti orosz szöveget, és Vjacseszlav Karatigint nevezte meg szerkesztőként. Tizenkét évvel később aztán (a ma Párizsban található) gyűjtemény fennmaradó darabjai is megjelentek Besszel révén, kivéve az utolsót, egy olasz vokális duettet, amelyik 1931-ig kiadatlan maradt.

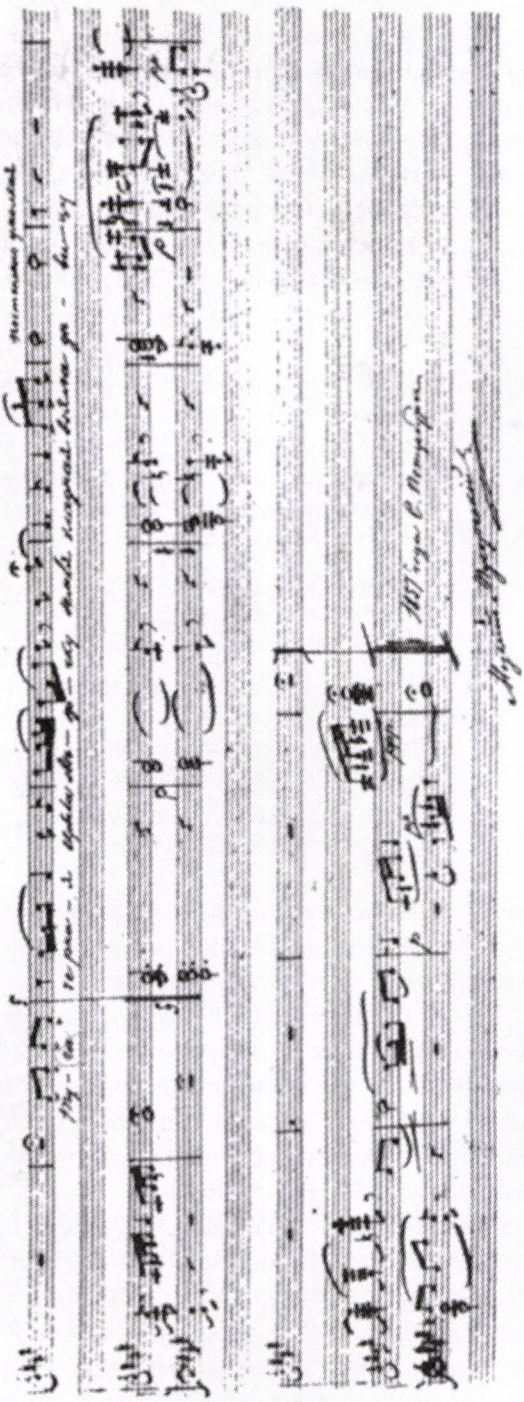
A *Csillagocska* kivételes értéke kezdettől fogva nyilvánvaló volt.[21] Oskar von Riesemann, aki Muszorgszkij életrajzírói közül elsőként foglalkozott a *Junije godi* da-

19 Még Sztaszov sem ismerte, aki emlékező életrajzában Muszorgszkij számos korai és kiadatlan művét tárgyalja („Modeszt Petrovics Muszorgszkij" *[Vesztnyik Jevropi* 1881, 5–6. szám]) – többek között a Balakirevvel való találkozás előtt komponált *Souvenir d'Enfance* című zongoradarabot, illetve az első Balakirev-év tanulmány-darabjait –, de aki azt írta, hogy a legkorábbi dalok közül „csupán egyet publikált, a *Mondd, miért, lelkem leánykám*at; a többi elveszett" (V. V. Sztaszov: *Izbrannije szocsinenyija.* [Válogatott művek.] Moszkva: 1952, II. 167.)

20 Ez a kézirat magának Muszorgszkijnak kötésében és *Junije godi* címfelirattal ma a Párizsi Konzervatórium tulajdona, és a Bibliotèque Nationale-ban őrzik (MS 6966). Lásd Pavel Lamm: „Ot redaktora." („A szerkesztőtől.") In: M. P. Musorgsky: *Polnoje szobranyije szocsinyenyij.* (Összes művei.) V. kötet, 1–2. füzet: *Junije godi: szbornyik romanszov i peszen. (Ifjúi évek: románcok és dalok gyűjteménye.)* Moszkva: 1931, IV.

21 Ez a *Junije godi* sorozat messze legnépszerűbb dala, amelyet számos antológia és hangfelvétel tartalmaz. Kurt Schindler már 1917-ben belevette a *Masters of Russian Song* (New York: G. Schirmer) című gyűjteményébe. A legkorábbi hangfelvétel, úgy tűnik, Vladimir Rosingé (1938 – a British Moussorgsky Song Society számára). Későbbi hangfelvételt készítő művészek közé tartozik Igor Gorin, Boris Christoff, Jennie Tourel, Galina Visnyevszkaja, Benjamin Luxon, Kim Borg és Igor Navolosnyikov (aki az 1972 körül a Szovjetunióban rendezett „Össz-szövetségi Muszorgszkij énekverseny" győztese volt). A *Csillagocskát* öt más Muszorgszkij-dallal együtt Igor Markevitch egy szvitbe hangszerelte (Milano, 1950).


1.
Ms. 8359



1. kép *Hol vagy csillagocska?* – a *Junije godi (Ifjú évek)* dalgyűjteményből. Paris: Bibliothèque Nationale. MS 6966. (A Conservatoire national de la musique tulajdona.)

lokkal, úgy vélte, hogy „a hat [*recte*: öt] [1860-ig keletkezett] dal közül ez érdemli meg az első helyet."[22] És valóban, talán nem túlzunk, ha azt mondjuk, hogy a *Csillagocska* a kéziratban szereplő dalok mindegyikét felülmúlja, kivéve azokat, amelyeket Besszel még Muszorgszkij életében publikált,[23] azonban még ezeket is saját kiadásában, erősen revideált változatukban. A *Csillagocska* ugyanis egyszerre tökéletes paradigmája a Balakirev-népdalgyűjtemény nyomán kialakult stilizált *protyazsnaj*ának és a legmagasabb rendű, legkifinomultabb dalművészetnek. Egyik jelleg sem nyomja el a másikat, a kettő tökéletes szimbiózisban él egymással. Reményeim szerint a következőkben sikerül megvilágítanom, hogy saját műfajában a *Csillagocska* az orosz zene repertoárjában példa nélkül álló (lásd az *1. képen, a 358–359. oldalon* bemutatott, aláírt és „1857, Szentpétervár"-ként datált kézirat reprodukcióját).[24]

A *Csillagocska* Nyikolaj Grekov[25] által írt szövege egy „orosz dal" à la Kolcov (lásd az *Egy leány bánata*-dalt a *4. kott*án, fent):

Ggye ti zvjozdocska, ggye ti, jasznaja?	*Hol vagy csillagocska, hol vagy te fényes?*
Il zatmilaszja tucsej csornoju,	*Tán elrejtőztél egy sötét felhő mögé,*
Tucsej csornoju, tucsej mracsnoju?[26]	*egy fekete, sötét felhő mögé?*
Ggye ti, gyevica, ggye ti, krasznaja?	*Hol vagy te leány, szépséges leány?*
Il pokinula druga milova,	*Tán elhagytad a kedvesed,*
Druga milova nyenagljadnovo?	*a szeretett kedvesed?*
[I ja sz goreszтyi, szo ljutoj toszki	*És én bánatomban, kínzó fájdalmamban*
Poidu vo pole csisztoje;	*Kimegyek a nyílt mezőre;*
Nye uvizsu li jasznoj zvjozdocski,	*Tán meglátom fényes csillagomat,*
Nye povsztrecsu li krasznoj gyevici?][27]	*Tán rátalálok a szépséges lányra.*
Tucsa csornaja szkrila zvjozdocsku,	*A sötét felhő eltakarta a csillagocskát,*
Zemlja hladnaja vzjala gyevicu.[28]	*A hideg föld elvette tőlem a lányt.*

Muszorgszkij – ilyen fiatal zeneszerzőnél szokatlan merészséggel – kihagyott négy sort a versből annak érdekében, hogy a dalt ezzel az elegáns módosítással háromrészes formába önthesse. Mesterien cseng össze az így megváltoztatott vers és a zenei forma. Az A és a B szakaszok témájukat és hangnemüket tekintve kontrasztálnak (igaz, meglehetősen konvencionális módon), egyszer a csillagot, egyszer a leányt szólítva meg. Amikor azonban tonikai dúrban a végső zárlat váratlan alátámasztásaképpen, éppen az elhunyt leány utolsó említésénél visszatér a második téma, a szimbolikus hatás varázslatos. Schumannra emlékeztethet bennünket, aki megzenésítéseiben gyakran elevenbe vágó módon változtatta meg a szöveget.

A rendkívüli az, hogy ez az igen kifinomult művészi dal Balakirev gyűjteményéhez fogható pszeudo-népi nyelvezetben jelenik meg. Hasonlítsuk hát a kettőt össze oly módon, hogy Muszorgszkij dalát összevetjük Balakirevnek az *5a kott*ában már megadott, azonos hangnemű feldolgozásával. A melizmák stílusa mindkettőben ugyanazt az alkalmazkodó hajlékonyságot mutatja, sőt néhány figuráció meg is egyezik. A bevezető, kíséret nélküli zongoradallam által bemutatott, majd az énekszólam által megismételt „intonációs tézis" Muszorgszkij dalában éppolyan hiteles,

mint a Balakirevében és mint az *1. és 2. kotta* nép körében gyűjtött darabjaiban.[29] Az énekszólamban nem találunk egyetlen kromatikus alterációt sem, ugyanaz a tiszta természetes moll jellemzi, mint Balakirev dalát. És bár harmóniái közt szerepelnek Cisz-dúr akkordok, Muszorgszkij rendkívül óvatosan kezeli ezeket. Az egyetlen *fisz*-re érkező autentikus kadencia a dal utolsó szakaszát bevezető kis zongora közjátékban szólal meg, amelyben azonban a nyitó „intonációs tézis" megharmonizálása mellett az énekszólam néma marad. A dal zárásában felhangzó, a második témát visszaidéző *disz* Balakirev 4. számú darabjához igen közelálló, álzárlatszerű akkordfordulatot hoz létre. Az egyetlen másik Cisz-dúr akkord a középső szakaszban jelenik meg (névlegesen A-dúrban). Azonban nem oldódhat *fisz*-re, helyette a harmóniamenet megszakad, majd megismétlődik (IV–V/ IV–V fisz-mollban), és a második ismétlés alkalmával az akkord teljes egészében eltűnik: a helyét Fisz-dúr veszi át (II. fok dominánsa A-dúrban), ami azután a kvintkörön lefelé haladva eléri az *a* zárlatot. Ez azonban nem autentikus, hanem plagális zárlat. (Megjegyzendő, hogy a tipikusan kiszámíthatatlan harmónia-ritmus elfedi az E-dúr–A-dúr autentikus harmóniamenet kadenciális jellegét.)

---

22 Oskar von Riesemann: *Moussorgsky.* (Trans. Paul England) New York: 1929, (reprint: Dover Books, 1971) 46.

23 Ezek közé tartozott a *Saul király (Car Szaul)*, az *Éjszaka (Nocs)*, és az *Aludj, aludj el, parasztfiú (Szpi, uszny i, kresztyanszkij szin)* Osztrovszkij: *A vajda* című darabjából. Besszel ezeket és további, 1867 és 1868-ban komponált öt dalt publikált 1871-ben. A Besszel által kiadott verziók erősen eltérnek a *Junije godi* kézirat verzióitól.

24 Ha összevetjük a Lamm-kiadással (5. kötet, 1–3.), az utóbbiban számos hibát fedezünk fel a melizmák szövegezésében. Ezen felül Lamm kommentár nélkül vette át Muszorgszkij meglehetősen kétértelmű ritmus-notációjának számos megkérdőjelezhető megoldását Karatigin kiadásából.

25 Nyikolaj Porfirjevics Grekov (1810–66), a *Bolsaja szovjetszkaja enciklopegyija* (A nagy szovjet enciklopédia) (1930-as kiadás – a későbbiekből kihúzták) értékelése szerint, „másodrangú eklektikus költő", aki Shakespeare-t angolból, Goethét és Heinét németből, Musset-t és Gautier-t franciából, Calderont pedig spanyolból tolmácsoló sokoldalú fordítóként kereste kenyerét. Meglepően népszerű volt a dalszerzők körében. Georgij Ivanov katalógusa, a *Russzkaja poezija v otyecsesztvennoj muzike. (Orosz költészet a hazai zenében.)* (1. rész. Moszkva: 1966) nem kevesebb, mint negyvennégy Grekov-verset sorol fel, melyeket számos zeneszerző, köztük „a három Alekszandr", Dargomizsszkij, Rubinstein és Csajkovszkij zenésített meg. A *Csillagocska* című dalt négy másik zeneszerző is megzenésítette, köztük Varlamov. Ez utóbbi feldolgozása azonban egy „couplet", vagyis strófikus stílusban feldolgozott szalon-románc, és nem mutat komolyabb hasonlóságot Muszorgszkij dalával. Muszorgszkij a kéziratban nem nevezi meg Grekovot; először Lamm azonosította a költőt, nyilvánvalóan a többi feldolgozás alapján. Nem zárható ki az sem, hogy a szöveget tekintve Varlamov megzenésítése volt Muszorgszkij forrása, mivel az a verseskötet, amelyben a *Csillagocska* először megjelent, azután látott napvilágot, hogy Muszorgszkij befejezte a dalát.

26 A *mracsnoju* (komor, sötét) helyett Muszorgszkijnál *groznoju* (fenyegető, rosszat sejtető) szerepel.

27 Muszorgszkij kihagyja ezt a versszakot.

28 *Sztyihotvorenyija N. Grekova. (N. Grekov költészete.)* Moszkva: 1860, 31.

29 A kéziraton *dudka* (duda) felirat található, ami joggal emlékeztette Riesemannt Gricko mintegy húsz évvel később keletkezett „Duma" című dalára *A szorocsinci vásár* című operában. Ez a pályafutásának úgymond másik végén komponált zenedarab tulajdonképpen Muszorgszkij egyetlen másik érett *protyazsnaja*-stilizációja, úgyhogy e műfaj keretbe foglalja a teljes életművet. Megjegyzendő, hogy a *Csillagocska* „dudka"-szólója, keresettségével, a vezető hang kényszeredett kikerülésével a dal egyetlen naiv vagy éretlen részletének tűnik.

A többi kromatikus szín vagy expresszív, vagy a Muszorgszkij korára az orosz zenében immáron hagyománnyá vált konvencionális díszítőelem. Az első szakasz kadenciájában szereplő szűkített akkord hagyományos szófestés (a *groznoju*, „fenyegető" szóra). Figyeljük meg azonban, hogy a *disz* a feloldás után is megmarad, ami Balakirev „orosz mollját" sejteti. A második szakaszt bevezető közjáték *f*-je pedig Glinkánál és Dargomizsszkijnál olyannyira mindennapi eszköz (az ötödik és hatodik fokot összekötő kromatikus alteráció), hogy szinte „style russe" klisévé vált.[30] Egy másik, az „orosz moll"-t idéző alterált hatodik fok jelenik meg az énekszólam záró kadenciáját előkészítő B-dúr akkorddal.

Vegyük most szemügyre a *peremennoszty* kérdését. Már utaltunk rá, hogy a középső szakasz a párhuzamos mollban van. Az A-dúr azonban meglehetősen gyenge és kétértelmű kifejezést kap. A kadenciák plagálisak, és a szakasz főtémájában a basszus első *a*-ja a dallam *fisz* hangja alatt szólal meg, ami a legnagyobb fokú bizonytalanságot és az *a* hangnak a dal valódi alaphangjával való maximális azonosulását eredményezi. (A középső szakasz imént említett Cisz-dúr akkordjai természetesen hasonlóképp *fisz*-t sejtetnek.) Ez a fajta kétértelműség alkotja a *peremennoszty* lényegét. A második szakasz gyönyörű lezárása apró mestermű: a melodikailag kiemelt hang nem *a*, hanem annak dominánsa, *e*, mely az alaphang alsó szomszédja, azaz a moll moduszú *protyazsnaja*-dalok hagyományos *peremennoszty* tónusa (vesd össze: *1., 2., 5. kotta).* Figyeljük meg itt az unisono nagyszerű kétértelműségét. Háromszólamú ellenpont vezet el hozzá, amely harmóniaritmusát és szólamvezetését tekintve *„ganz falsch"*, mindazonáltal az autentikus *podgoloszki* tipikus kadenciájának tökéletes reprodukcióját hozza létre. Elsősorban a felső szólam átkötött hangja felelős azért, hogy a megérkezésnek az *e*-re lezárás jellege van, titokzatos módon stabil, egyáltalán nem érezzük az *a* dominánsának. Ehhez hasonló kadenciával nem találkozunk egészen Borogyin csaknem negyed évszázaddal később született híres Parasztkórusáig (szintén fisz-mollban, *peremennoszt*tyal *e*-re). Ennél is rejtélyesebb, hogy ez a kadencia, ha ritmusról ritmusra nem is, de hangról hangra azonos Balakirev 4. számú feldolgozásának énekszólamával (6–7. ütem).

És itt a bökkenő: valóban hihető-e, hogy ezt a ragyogó népi stílusban komponált etűdöt egy képzetlen, tizennyolc esztendős zeneszerző komponálta a Balakirevvel való találkozás,[31] illetve csaknem három évvel annak Volga-menti expedíciója, és kilenc évvel korszakalkotó antológiájának megjelenése előtt? 1857-ben semmiféle előzménye nem volt egy olyan dalnak, mint a *Csillagocska* és most mégsem tapogatózó kísérlet, hanem apró mestermű áll előttünk.

A problémát tovább mélyíti, hogy Pavel Lamm a Muszorgszkij-dalok kritikai kiadásának előkészítése közben a leningrádi konzervatórium könyvtárában felfedez-

30 Erre mint az „orosz zene elemei"-nek egyikére Gerald Abraham hívta fel a figyelmet: *Music and Letters IX* (1928): 51–58.

31 Muszorgszkij Balakirevnek írt első fennmaradt levele (1857. december 15.) alapján Alekszandra Orlova úgy véli, hogy a két zeneszerző a hónap első felében ismerkedett össze. Vö. *Trudi i dnyi M. P. Muszorgszkovo. (Muszorgszkij művei és napjai)* Moszkva: 1963, 64.

te a *Csillagocska* zenekari partitúrájának egy kéziratát, amelyen „Az én kis dalom általam készített zenekari átirata" felirat, aláírás és pontos dátum – „1858. június 3-án, reggel egy órakor kezdve, befejezve június 4-én délután hat órakor"[32] – szerepel. Tekintettel arra, hogy ez sok eltérést mutat a *Junije godi* kéziratához képest, szükségessé vált „második verzió"-ként való megjelentetése. Akik a két verziót összehasonlították, egyforma döbbenettel konstatálták, mennyire nyilvánvalóan alatta marad a „második verzió" az „első" változatnak. Az említett értékek egyike sem élte túl a revíziót; s ami a legfontosabb, a *protyazsnaja*-stilizáció csodálatos tisztasága teljesen elveszett. A melizmák szegényesek és egyszerűek; a harmóniák gyakran esetlenek és laposak (például a 8. ütemben); az énekszólam ritmikailag monoton, és – mivel nincsenek benne az „első" verziót jól meghatározható részekre tagoló zongora közjátékok – a darab egészében egyhangú. A dallam elvesztette tiszta diatóniáját, és időnként fájdalmasan erőszakosnak tűnnek a harmonikus moll akkordok, különösen a darab végén, ahol az „első" verzió felejthetetlen kadenciája helyett egy üres és sablonos autentikus zárlat szerepel. Nem hiányoznak a mellékdominánsok sem: kilenc ütemmel a darab vége előtt hirtelen és nem kívánt kadenciális fordulatban megjelenik a domináns dominánsa. A legnagyobb csalódást a második versszak zárlata jelenti. A *e* és *fisz peremennoszty* helyett, amely egyszerre volt hitelesen népi és a maga visszafogottságában gyönyörűen kifejező, most egy szentimentális, Guriljov-féle moll-szext emelkedik az („első" verzióból hiányzó) magas *a*-ra, amit egy félig szűkített melodramatikus törtakkord, majd egy utolsó, mély *disz*-re érkező tritonus ugrás követ. Ennek az „expresszivitásra" tett kísérletnek semmi köze a népi idiómához, annál több a szalonéhoz; stílusbeli egyenetlensége minden képzeletet felülmúl.

Nem meglepő tehát, hogy az elemzők értetlenül álltak a két félreérthetetlenül datált verzióval szemben.[33] Calvocoressi például panaszolja, hogy a „második verzió" „kevésbé megnyerő, kevésbé árnyalt és kevésbé érzékeny. A változtatások egyikét sem diktálják zenekari igényeket vagy lehetőségeket szem előtt tartó megfontolások (melyekről Muszorgszkij 1858-ban gyakorlatilag semmit sem tudhatott), és típusukból ítélve az sem valószínű, hogy bármelyiket valamelyik tanácsadója javasolta volna. Ezek után az ember hajlamos feltenni magának a kérdést, hogy komponálás közben vajon nem hiányzott-e olykor Muszorgszkijból a következetesség és a határozottság, nem volt-e túlságosan kiszolgáltatva az inspirációnak, egy szeszélynek, vagy a pillanat hatalmának. A kétségek ijesztőek, még akkor is, ha arra gondolunk, hogy érett zenéje céltudatosságról és átgondoltságról tesz tanúbizony-

32 A „második verzió" zongorakivonat formában megjelent a Lamm-kiadás 5. kötetében, 1–2. füzet, 4–6., mely az olvasó számára is hozzáférhető. A teljes partitúra megjelenését egy következő kötetben tervezték, ez azonban a mai napig kiadatlan maradt.

33 Maga Lamm nem nyilatkozott. Másfelől burkolt célzása, mely szerint „előadás céljából mindig a legkésőbbi verziót kell előnyben részesíteni", súlyosbította a helyzetet. Tudomásom szerint a *Csillagocska* esetében ezt a tanácsot senki sem fogadta meg, legalábbis azok nem, akik hangfelvételt készítettek belőle. Természetesen az, hogy Lamm „második verziója" tulajdonképpen a zenekari letét zongorakivonata, valószínűleg kitérési lehetőséget nyújtott az előadók számára.

ságot. Annyi mindenesetre bizonyos, hogy nem szabad félvállról vennünk az efféle kétségeket."[34]

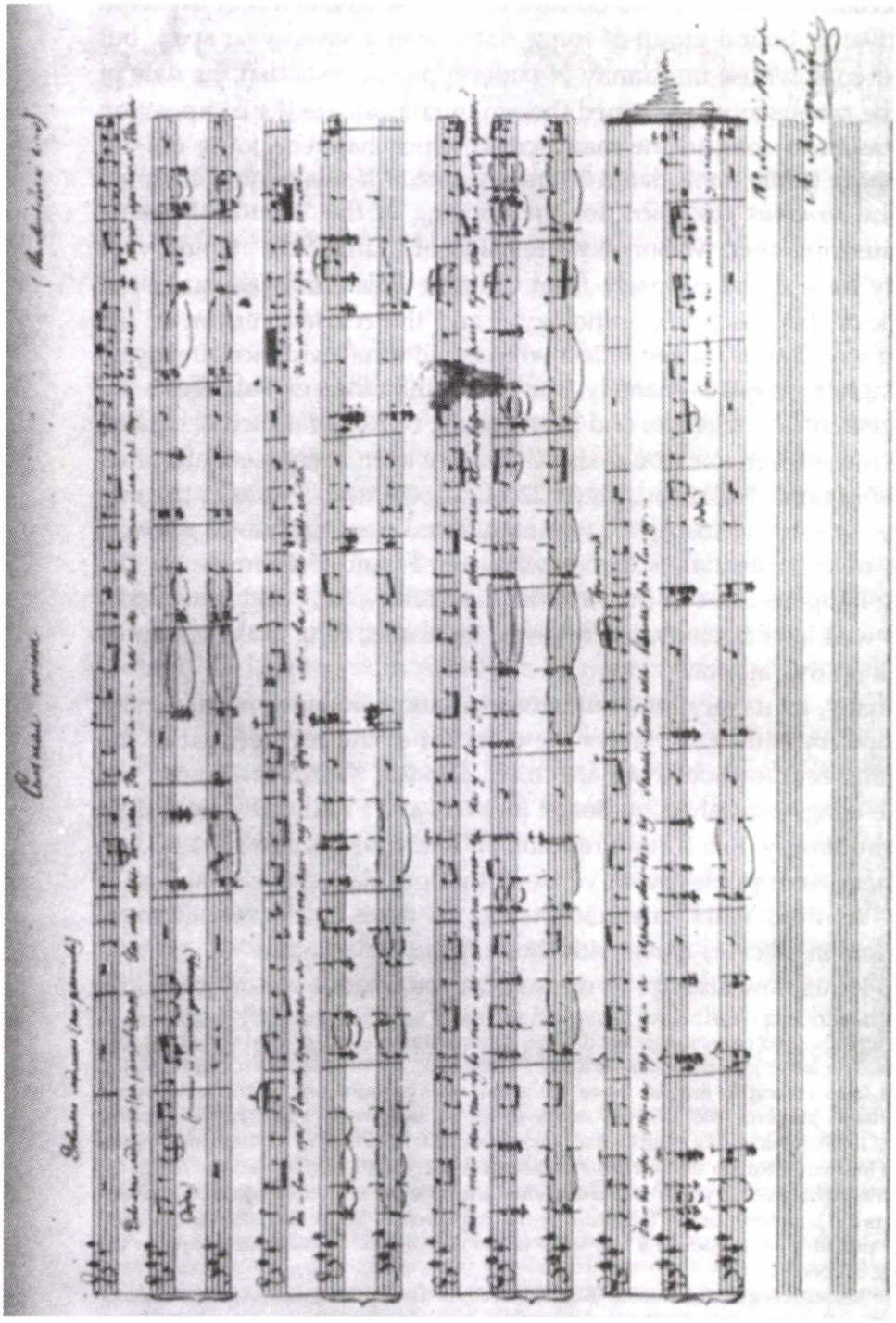
Calvocoressinek azonban nem kellett volna ilyen könnyen kísértésbe esnie. Túlzó hipotézise – mely lényegében arról szól, hogy Muszorgszkij egyszerűen nem tudta, mit csinál – jól mutatja, mennyire hajlik mindenki (még a legegyüttérzőbbek is) arra, hogy a zeneszerzőt leereszkedő módon, egyfajta *idiot savant*-ként kezelje. Van-e még a „világ klasszikusai" között olyasvalaki, akivel kapcsolatban hasonló „kétségeket" táplálunk? Nincs, nem szoktunk kétkedni még Bruckner esetében sem. Ideje hát félretennünk e kételyeket. Ha ezt megtesszük, fel sem merülhet majd bennünk, hogy a Lamm által bemutatott *Csillagocska*-verziók közti különbségek tudatos revíziós folyamat eredményei – *hacsak meg nem fordítjuk a sorrendjüket*. Ha a dátumuk ellenére feltételezzük, hogy valójában az „első" változat a „második" revíziója, egy biztos kezű művész alkotómunkájának folyamata bontakozik ki előttünk: nagyobb összpontosítás, letisztult stílus, megerősített szerkezet. Röviden, a „második verzió" az, ami egy tehetséges, ám kevéssé leleményes kezdőtől elvárható, és az „első" mutatja pontosan azt a fejlődést, amelyen a fiatal mester, megismervén Balakirev dalgyűjteményét (és benne különösen a 4. dalt), keresztülmehetett.

E „belső szempontok" mellett, melyek szubjektív természetüknél fogva és önmagukba való visszatérésük folytán mindenkor vitathatók, szólnunk kell egy sokatmondó, ez idáig szándékosan nem említett tényről: a dal „második verziója" a teljes szöveget megzenésíti. Calvocoressi értelmezése szerint ez azt jelenti, hogy „a zenekari változat egy középső szakasszal egészült ki."[35] Ez az interpretáció azonban nem pontos. Az „első" verzió világos és egyszerű háromrészes szerkezetével szemben, a „második" gyöngén artikulált kéttagú forma, melyben a vers két versszakát hirtelen tagoló domináns akkord jelzi. A domináns akkord igen erősen, és hozzá kell tegyük, kellemetlen módon érzékelteti a két rész elválását. A harmadik versszak, tehát az „új" anyag ily módon a második szakasz kezdete, s valójában a dal kezdetének egyfajta variált strófikus visszatérése. Ebben a versszakban ráadásul találunk néhány igazán kirívó deklamációs botlást, amelynek alapján megint csak nehezen képzelhető el, hogy Muszorgszkij szándékosan tette volna a meglévőkhöz az új anyagot a revízió során.

Másfelől nagyon könnyen elképzelhető, hogy a zeneszerző feláldozta a szöveg egy részét annak érdekében, hogy a dal formáját a fent említett módon tökéletesítse. S hogy a feláldozott szakasz tartalmazott néhány kellemetlen deklamációs hibát, az csak még inkább ösztönözhette – őt, aki a deklamációt olyannyira komolyan vet-

34 M. D. Calvocoressi: *Mussorgsky.* London: 1946, (újra kiadta a Collier Books, New York: 1962) 86. Calvocoressi „kétségeit" visszhangozza Edward Reilly, amikor azt írja: „A zeneszerző két verziója időnként egyformán érdekes, de néhány esetben a korábbi lényegesen frissebb, mint a későbbi. (Az embernek az az érzése támadhat, hogy Muszorgszkijnak időnként kétségei voltak saját, jellegzetes hangját illetően.)" *(The Music of Musorgsky: A Guide to the Editions. [Muszorgszkij zenéje: kalauz a kiadások között.]* New York: The Musical Newsletter. 1980, 29.)

35 Calvocoressi: i. m. 86.



2. kép *Falusi dal. (Szelszkaja pesznya.)*
Állami Szaltikov-Scsedrin Közkönyvtár, Leningrád. P. L. Vakszelia gyűjtemény, 124. csomag, 2945. sz.

te, hogy az végül stílusa alapkövévé vált – a kérdéses szövegrész kihúzására. Ami a dallal való megismerkedés alkalmával meghökkent bennünket, mert Muszorgszkij szövegkezelésében szokatlannak tűnhet, nyomban érthetőbbé válik, ha egy revízió eredményeként fogjuk fel. Több precedens is alátámasztja feltevésünket. Az egyik a *Junije godi* füzet köréből származó, Puskin versére írt *Éj (Nocs,* 1864) című dal. 1871-ben jelent meg, Puskin eredeti költeményének szerelmeseit kellőképp megbotránkoztatva olyan verzióban, melynek szövege az eredeti szabad prózaváltozata volt. A megkérdőjelezhetetlenül korábbi verzió a *Junije godi* kéziratban ugyanakkor híven követi Puskint. Itt is, ahogyan a *Csillagocska* esetében, a szöveg integritása áldozatul esett a revízió során a zenei értékeknek.[36]

Ha azonban mindezek az érvek nem elegendőek, következzék a végső bizonyíték: az 1858-ban meghangszerelt „második verzió" ének-zongora eredetijének *2. képen (365. oldal)* közreadott *Falusi dal (Szelszkaja pesznya)* címet viselő és az 1857. április 18-i dátummal ellátott kézirata. Létezéséről csak Lamm halála óta tudunk; 1963-ban jelent meg, de jelentéktelen kiadásban, és azóta sem keltett nagy érdeklődést.[37] Viszont minden lényeges részletében megegyezik a Lamm-féle zongorakivonatos „második kiadással", és így egyszer és mindenkorra meg kell oldja azt a kérdést, hogy a két változat közül melyik az eredeti, és melyik a revideált verzió.

Mi tehát a helyzet az 1857-es dátummal, amely fehéren–feketén ott áll a párizsi kéziratban? Most, hogy ismerjük a *Falusi dal* pontos dátumát, úgy gondolom, könnyű lesz bebizonyítani, hogy a párizsi forrásban feltüntetett dátum az eredeti dal dátuma, s nem a revízióé, amelyik bizonyosan legalább hat, és valószínűleg csaknem kilenc évvel később, azaz 1863 és 1866 között keletkezett. Először is, és talán önmagában meggyőző módon, itt van a két aláírás. A *Falusi dal* kéziratán *(2. kép)* a zeneszerző „Muszorszkij"-ként írja a nevét, a „g" nélkül. Ez az írásmód szerepel valamennyi Balakirevhez írt korai levelének aláírásában (1857–58).[38] A dal párizsi kézirata *(1. kép)* a megszokott, első ízben egy biztosan datálhatóan 1863 márciusában keletkezett levél fennmaradt kéziratos dokumentumában megjelent írásmódot mutatja.[39] Ez a dátum tehát megfelelő *terminus a quo* lehet a *Csillagocska* párizsi autográfja számára. Ha tovább kutatjuk a *Junije godi* gyűjtemény tárgyi bizonyítékait, feltűnik, hogy nem különböző papírokra írott kéziratok egyvelegéről van szó, amint azt egy hét évet átölelő időszakban keletkezett, saját kezűleg összefűzött dalcsokor esetében várnánk, hanem egy tisztázatról, melynek egységes papíranyaga arra utal,

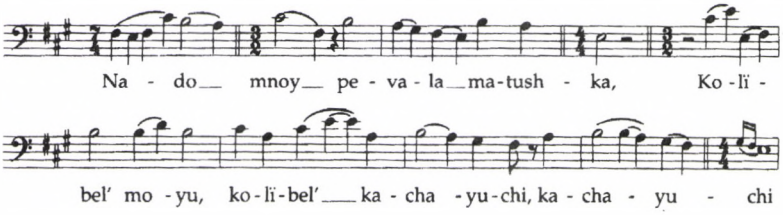
36 Az efféle szövegcsonkítás leghíresebb példája természetesen a *Borisz* 2. felvonása, különösen a címszereplő nagymonológja, melynek szövegét ízekre szedte, miközben „áriává" alakította.

37 A fakszimile Orlova idézett munkájában a 65. oldallal szemben jelent meg; ez a jelen tanulmány forrása is. A képaláírás nem utal a *Csillagocská*val való kapcsolatára. Furcsa módon Orlova a helyes hónapba és napba, ám rossz évbe (1858) sorolja a dalt, habár a kéziraton lévő dátum a fakszimilén tökéletesen olvasható.

38 Lásd 1–6. számú levél: M. P. Muszorgszkij: *Lityeraturnoje naszlegyije.* (Irodalmi hagyaték.) Szerkesztette Alekszandra Orlova és Mihail Pekelisz. I. kötet. Moszkva: 1971, 35–37.

39 *Lityeraturnoje naszlegyije:* i. kiad. I. kötet, 64. Csupán feltevéseken alapszik egy talán korábbi, hagyományos módon aláírt levél dátuma, melyet Rimszkij-Korszakov: *M. P. Musorgsky. Piszma i dokumenti (Levelek és dokumentumok)* Moszkva: 1932. című művében (75. oldal, 36. számú levél) „1861"-re tesz.

hogy mindegyik dalt közel egy időben másolták le. Ez viszont arra enged következtetni, hogy minden benne lévő kézirat későbbről, a kézirat legkésőbbi dalának – jelen esetben a 1866. január 7-i dátummal ellátott 10. számot viselő *Maljutká*nak (Kicsikém) – komponálása utáni időszakból keltezi a dalokat.[40] Ha ezt elfogadjuk a *Junije godi* kézirat másolásának *terminus a quo*jaként, Muszorgszkij revíziója a *Csillagocska* című dal esetében nagy valószínűséggel arra az időre tehető, amikor Balakirev a legnagyobb erővel dolgozott népdal-antológiáján,[41] és így a dal revideált változata valóban tükrözné azt, amit a belső bizonyítékok olyan erővel sugalltak – nevezetesen Balakirev feldolgozásainak közvetlen hatását stílusára, sőt egy-két konkrét részletére is. Ez a verzió ilyen módon későbbi lenne, mint a *Kalisztrat* (Nyekraszov szövegére, 1864. május 22.), az a „népi stílusban írt etűd", amelyben Muszorgszkij a *fisz* és *e* közötti kadenciális lebegésben először fogalmazza meg a *peremennoszty* elvét. A dal történetesen ugyanabban a hangnemben van, mint a *Csillagocska*, és elképzelhető, hogy Muszorgszkijt a későbbi dal revíziós munkái ösztönözték a korábbi átdolgozására.



[„Édesanyám altatókat énekelt nekem, míg ringatott..."]

6. kotta *Peremennoszty a Kalisztratban* (1864)

Végül idézzünk fel néhány olyan esetet, amikor Muszorgszkij revideált kézirata nem a revízió, hanem az eredeti kompozíció időpontját rögzíti. Négy ilyen dal található a *Junije godi* csoportban: a három, 1871-ben Bessel kiadásában megjelent dal és az 1883-ban (Rimszkij-Korszakov további revíziójában) posztumusz kiadású *Kalisztrat*.

40 Kétféle papírt használt. Az egyik egy tizenhat szisztémás fekvő formájú papírfajta, amelyet négy dal kivételével minden dalhoz használt. A fennmaradó négy dal, melyek között ott találjuk a *Csillagocskát* is, egy tizennyolc szisztémás, szintén fekvő alakú papírra íródott. Mivel ez utóbbi csoportba tartozik a legkésőbbi, valamint a legkorábbi dalok egyike *(Molitva [Imádság]* 1865 illetve *Veszjolij csasz [Vidám óra]* 1858), – ez utóbbinak a *Csillagocskáh*oz hasonlóan létezik egy primitívebb, s ugyancsak ellentmondásos keltezésű verziója egy oroszországi kéziratban –, megkockáztathatjuk a feltevést, hogy a tizennyolc szisztémás papírt Muszorgszkij akkor kezdte el használni, amikor a tizenhatos elfogyott, tehát az a *Junije godi* kézirat egy későbbi rétegét alkotja. A *Csillagocska* revíziójára tehát valószínűleg a kézirat összeállításának egy későbbi stádiumában, 1866 tavaszán kerülhetett sor.

41 Rimszkij-Korszakov *Letopisz mojej muzikalnoj zsiznyi (Muzsikus életem krónikája)* című művében felidézi, hogy Balakirev 1866 tavaszán „maga gyűjtötte orosz népdalokat harmonizált, hosszan bajlódott velük, és harmonizálásait sokszor átdolgozta. Minthogy ez jelenlétemben történt, jól megismerkedtem a gyűjtött anyaggal, és harmonizálásának módjával." (*My Musical Life*. Trans. Judah A. Joffe. London: 1974, 62–63.; magyarra fordította: Legány Dezső). Feltehetően ilyen alkalmakkor jelen volt Muszorgszkij is.

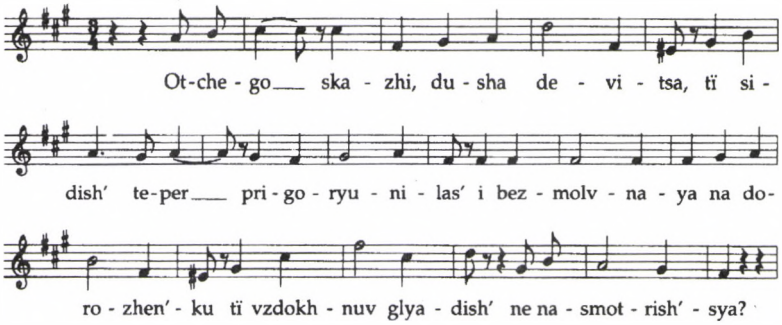
Mind a négyet a *Junije godi* kéziratait későbbről datáló verzióban adták ki, azonban a revideált kéziratokon szereplő keltezés minden esetben megegyezik a párizsi forrásban feltüntetett dátumokkal.

Kíséreljük meg tehát a *Csillagocska* keletkezéstörténetének rekonstruálását. Muszorgszkij a *Falusi dal*t 1857. április 18-án fejezte be, és a következő év június 3–4-én hangszerelte meg.[42] Nem sokkal 1864. május 22-e (a *Kalisztrat* befejezése) után úgy döntött, revideálja a dalt, hogy összhangba hozza Balakirev akkoriban még kiadatlan, ám általa természetesen jól ismert *protyazsnaja* feldolgozásainak stílusával. Valamikor 1866. január 7-e (a *Maljutka*, a legkésőbbi dal keletkezési dátuma) után a revideált változatot lemásolta, hogy beillessze a *Junije godi* gyűjteménybe. Akkorra már kialakult (talán hiúságból fakadó) szokásának megfelelően Muszorgszkij meghagyta az eredeti dátumot a revideált verzió tisztázatán.

Megadható-e így egy lehetséges *terminus ad quem*? Úgy tűnik, igen, ha szemügyre vesszük Muszorgszkij következő, a legkorábbi kézirat dátuma szerint „1866. április 15-től 16-ig (hajnali két órakor)" komponált *Vágyakozás* című dalának *(Zselanyije,* Heine versére) dátumát. A zeneszerző ekkorra minden bizonnyal végzett a *Junije godi* másolásával és bekötésével, különben ezt a dalt is beillesztette volna, mivel az antológia minden addig komponált dalát tartalmazza.[43] Ezeket, úgy sejtjük, átadta Johanszennek, aki éppen akkor a mentor népdalgyűjteményének kiadási munkálataival foglalkozott, és akihez Muszorgszkijnak ily módon bejárása volt. Nagyot csalódhatott, amikor Johanszen csupán egyet, mégpedig a „legbiztosabbat", a meglehetősen konvencionális *Mondd, miért, lelkem, leánykám (Otcsevo, szkazsi, dusa gyevica,* 1858) című szalonrománcot *(bitovoj romansz)* fogadta el belőle. Bár keringő metrumban készült, valószínűleg ez a románc lehetett Muszorgszkij válasza Guriljov *Egy leány bánata* című dalára – szövege ugyanis ugyanazokkal a szavakkal kezdődik (vesd össze: *4. kotta).* A dal Muszorgszkij akkor már régen kinőtt stílusában íródott, és aligha volt büszke rá, mikor 1867-ben meglátta nyomtatásban. Ha e dalt egymás mellett látjuk a *Csillagocská*val, nem csupán az válik érzékelhetővé, hogy mennyit fejlődött Muszorgszkij, hanem – mivel mindkettő tökéletesen reprezentálja saját műfaját – az is, hogy az átalakulásnak mely stádiumában járt az orosz zene az 1860-as években *(7. kotta).*

42 Ez az első hangszerelési kísérlet jelképes fordulópontot jelentett Muszorgszkij számára. A rákövetkező napon, 1858. június 5-én kapta meg az engedélyt a Preobrazsenszkij ezredtől a leszerelésre, melyet „családi okokra" hivatkozva májusban kérvényezett (valójában azonban azért, hogy teljesen a zeneszerzésnek szentelhesse magát). Ez a végzetes döntés megszabta pályájának egészében véve tragikus menetét.

43 Van egy fontos kivétel: a *Meines Herzens Sehnsucht* című dal, melyet 1858-ban német szövegre komponált Cézár Cui mennyasszonya, Malvina Bamberg számára, esküvőjük alkalmából. Miután átadta az ajándékot, Muszorgszkij már nem rendelkezett a kézirattal, amely azóta elveszett. Lásd Lamm kritikai kommentárját Muszorgszkij: *Polnoje szobranyije szocsinyenij. (Összes művei)* című művében, V. kötet, 3. füzet *(Romanszi i peszny. [Románcok és dalok.]),* XII. Lamm összkiadása a dalt egy kijevi zenei lap publikációjából vette át; ez a publikáció 1907-ben látott napvilágot Cui közreadásában.



[„Mondd szépséges leány, miért ülsz ilyen szomorúan, csöndben az út mellett, miért sóhajtasz és meredsz a távolba vágyakozva?"]

7. kotta Muszorgszkij: *Otcsevo szkazsi, dusa gyevica* (1858); a nyitó szakasz, zongoraszólam nélkül.

Még egy feltevés: miután nagy megelégedésére Besszelre, Szentpétervár legtekintélyesebb kiadójára bízhatta két dalát, Muszorgszkij, sikerén felbátorodva, 1870 elején[44] ismét megpróbálkozott a *Junije godi* kiadásával. Amennyire tudjuk, Besszel három dalt választott ki, melyeket Muszorgszkij, immáron többéves tapasztalattal a háta mögött, az év folyamán „kicsinosított" a kiadás számára. A dalok 1871 őszén[45] jelentek meg, ezt követően szerzőjük nem foglalkozott többet ifjúkori antológiájával. Hogy hogyan jutott a kézirat valamikor 1871 és 1909 között Párizsba, örökre rejtély marad. Nem lehetett Muszorgszkij papírjai között a halálakor, különben Sztaszov hírt adott volna létezéséről, Rimszkij-Korszakov pedig valószínűleg sajtó alá rendezte volna egy részét, netán a teljes gyűjteményt. Muszorgszkij talán visszaadta Johanszennek, akinek vagyonát (egy szerzői jogokkal rendelkező közvetítőn, bizonyos Havanovon keresztül) 1895-ben megszerezte az akkor tízéves Beljajev cég.[46] Beljajev irodái és nyomdái Nyugat-Európában voltak, és ez talán magyarázatot adhat a kézirat „kivándorlására". (Ám ha az valóban Beljajev birtokába került volna, Rimszkij-Korszakovnak mint az illetékes szerkesztőbizottság vezetőjének tudnia kellett volna róla.) Mivel dokumentáció híján teljes a vákuum a *Junije godi* körül, nincs értelme a további spekulációnak.

Összegezve: Muszorgszkij *Csillagocska* című dalának vizsgálata szokatlan világossággal mutatta meg, hogy Balakirev népdal-átírási és harmonizálásbeli újításait hogyan vették át tudatosan és szándékosan generációjának más zeneszerzői azzal a céllal, hogy stílusukat felfrissítsék és nagyobb „nemzeti" hitelességet kölcsönözzenek zenéjüknek. Bár a *Csillagocska* revideált változatának balakirevi melodikája és harmóniai fordulatai valóban állandó stilisztikai eszközzé váltak számára, Muszorg-

44 Vö. Orlova: i. m. 185.

45 Uott: 223–24.

46 Lásd Borisz Volman: *Russzkije notnije izdanyija XIX-nacsala XX veka. (A 19. és kora 20. századi orosz kottakiadványok.)* Leningrád: 1970, 128., 138.

szkijt sokkal kevésbé érdekelte az önmagában vett folklorisztika, mint Balakirevet; következésképpen sokkal kevesebb „népi stílusú etűdöt" hagyott hátra. Egy másik irányzat, a realizmus és az ének-beszéd[47] ragadta magával, és röviddel a *Junije godi* korszak után esztétikai nézeteit tekintve nagymértékben eltávolodott Balakirevtől. A *protyazsnaja*ként ismert parasztdal-imitációban mindenekelőtt az orosz romantika tükröződött, sőt tetőződött be, és felvirágoztatásához az „Ötök" azon két főszereplője járult a legtöbbel hozzá, akik szívük mélyén a későbbiekben is elsősorban romantikusok maradtak – jelesül Balakirev és Borogyin.[48] Az sem meglepő, hogy az a stílusbeli visszafogottság, amelyik rövid pályafutása utolsó éveiben Muszorgszkijra jellemző volt, legvégül visszavezette őt a *protyazsnajá*hoz a Szorocsinci vásárbeli *Legény* és *Paraszja daláb*an. A műfajjal való korai és rendkívül sikeres kacérkodása azonban megerősít bennünket sokoldalúságáról, és képet ad arról, hogy milyen zeneszerző lett volna, ha közelebb marad a Balakirev-féle irányzathoz. Annyi bizonyos, hogy a revideált *Csillagocska* mellett – még ha elismerjük is, hogy azon látszanak Balakirev kezének nyomai – nem mehetünk el anélkül, hogy ne éreznénk – eleddig talán kevéssé kinyilvánított – csodálatot a fiatal zeneszerző korán megmutatkozó mesterségbeli tudása iránt. Minden mítosz és legenda ellenére Muszorgszkij igényes és lelkiismeretes művész volt. Ideje hát, hogy Repin túlontúl híres portréjának torzonborz, vörös orrú alakja helyett inkább kéziratainak elegáns, kőbevésett kalligráfiáiért emlékezzünk rá. Az előbbi, Muszorgszkij tragikus sorsát megidézve, talán hathat a képzeletünkre. De nem lehet kérdés, hogy az utóbbi az alkotó művész valódi tükre.

Fordította: Vajda Júlia
A fordítást az eredetivel összevetette: Tarnóczi Gabriella

47 Muszorgszkij realista esztétikájáról lásd „Handel, Shakespeare and Musorgsky: The Sources and Limits of Russian Musical Realism" (Händel, Shakespeare és Muszorgszkij. Az orosz kritikai realizmus forrásai és határai) című írásomat: *Studies in the History of Music.* New York: 1982.

48 Lényegében Cui is romantikus maradt, de sosem érdekelte az orosz folklór.

Richard Taruskin

"LITTLE STAR" – AN ETUDE IN THE FOLK STYLE

First published in English: Malcolm H. Brown (editor): *Musorgsky. In Memoriam 1881–1981.* Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1982. More recent publication: R. Taruskin: *Musorgsky. Eight Essays and an Epilogue.* Princeton: Indiana University Press, 1993. – The essay was published by kind permission of the author, the publisher and the Hungarian representative of the copyright owner, *Andrew Nurnberg Assoc.*

Joachim Kremer

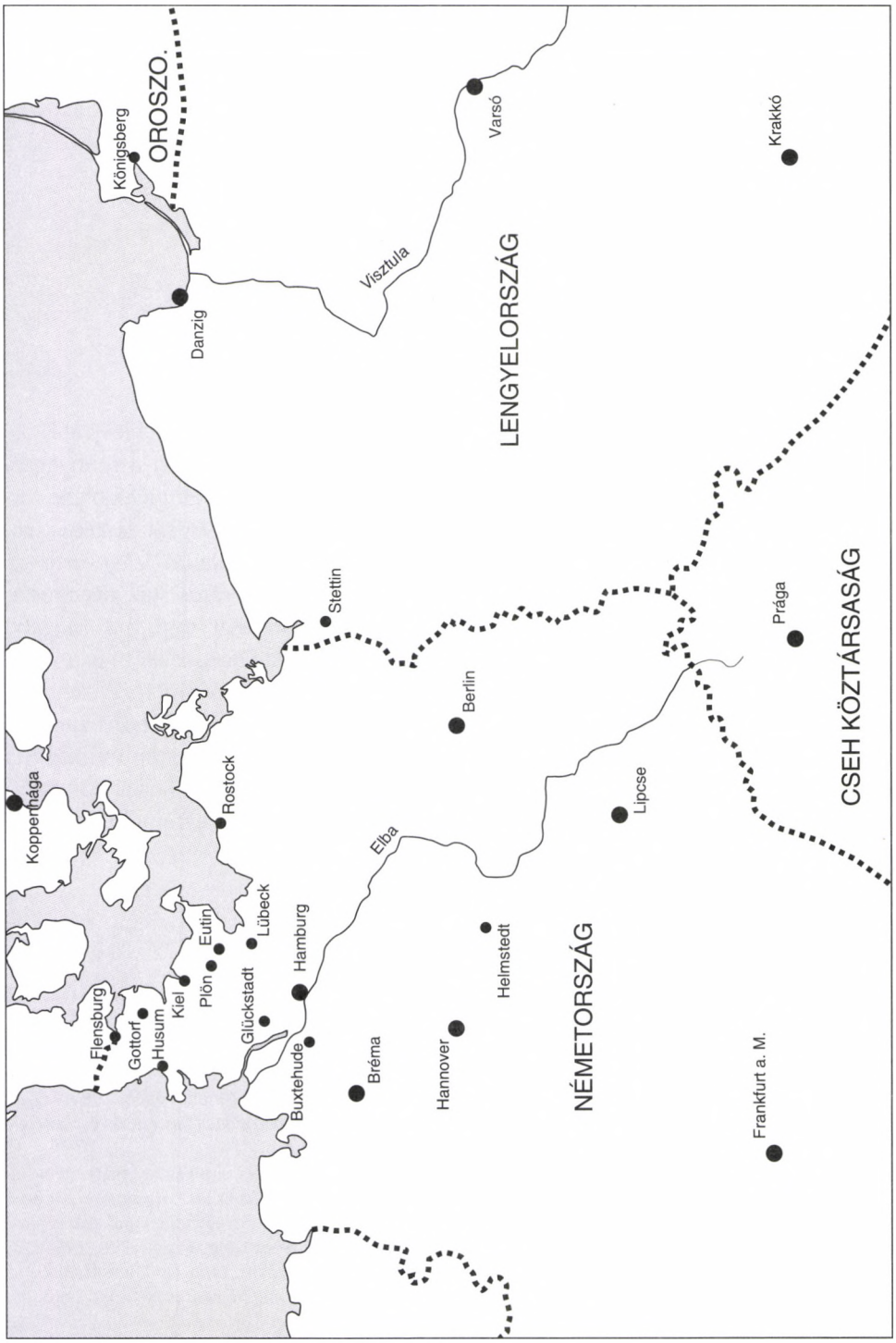
UDVARI ÉS VÁROSI MENYEGZŐI ZENE

Serenata[1] *és menyegzői áriák Észak-Németországban 1700 körül*[2]

A 17. században és a 18. század elején egy viszonylag kis területen, Schleswig-Holsteinben, valamint a Hanza-városokban: Lübeckben és Hamburgban a menyegzői kompozíciók különböző fajtáival találkozunk, tehát az alkalmi zeneművek olyan formáival, amelyek túllépnek a tanácsi és városi muzsikusok menyegzői és luxus-szokásrendben rögzített hangszerjátékán, az úgynevezett „szolgálaton" *(Aufwartung)*. Az említett gazdag földrajzi terület, amelyik nagy kereskedővárosokat, kisvárosiasan-vidékiesen strukturált településeket és kis rezidenciákat egyaránt magába foglal, meglehetősen inhomogén, és ennek ugyanilyen sokféleség felelt meg a zenei élet intézményrendszerében is. Az 1650 és 1740 közötti reprezentációs zenének ezért a különféleségéért a nevezett térség szerkezetéből eredő különböző zenélési formák (csak a lübecki *Abendmusik*ra, a hamburgi operára, a collegium musicumra és a hangversenyélet korai formáira Hamburgban és a városi muzsikusok hangszerjátékára Schleswig-Holstein közepes nagyságú városaiban emlékeztetünk) koegzisztenciája felelős.

1 „Énekes–hangszeres hódolati kompozíció, a 17. és a 18. századi európai udvarok kedvelt műfaja... pl. esküvők, születésnapok megünneplésekor... Eleinte nem tettek különbséget a serenata és a szerenád elnevezés között..." Brockhaus–Riemann: *Zenei lexikon. III.* Szerkesztette: Carl Dahlhaus és Hans Heinrich Eggebrecht. A magyar kiadás szerkesztője: Boronkay Antal. Budapest: Zeneműkiadó, 1985, 353. – Lásd még: Christoph von Blumröder: „Serenata/Serenade." In: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie,* 14. Auslieferung, Winter 1986/87, 6.

2 Eredetije megjelent: "Höfische und städtische Hochzeitsmusiken: Serenata und Hochzeitsarie in Norddeutschland um 1700." In: (kiadja) Thomas Riis: Tisch und Bett. Die Hochzeit im Ostseeraum seit dem 13. Jahrhundert. (= Kieler Werkstücke. Reihe A: Beiträge zur schleswig-holsteinischen und skandinavischen Geschichte. Kiadja E. Hoffmann, Bd. 19), Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag, 1998, 245–273. – A tanulmányt szerzője, kiadója, a Peter Lang Verlag, a kötet szerkesztője, Prof. Dr. Thomas Riis és a „Gesellschaft zur Förderung der Forschung auf dem Gebiet der schleswig-holsteinischen und norddeutschen Landesgeschichte sowie der skandinavischen Geschichte an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel e. V. (gff)", mint a „Kieler Werkstücke/A" kiadója hozzájárulásával, néhány helyen a magyar változat céljára készült kiegészítéssel közöljük.



A tanulmányban szereplő városok a mai politikai határokkal és az orientációt szolgáló néhány további várossal

1. Alkalmi zene a plöni, kieli és eutini udvarban

A gottorfi udvari zene 17. századi fényes időszakával ellentétben[3] a kieli, plöni és eutini rezidenciákon a 18. század kezdetén kialakult udvari zeneéletet szinte senki sem vizsgálta.[4] Elsősorban a kedvezőtlen forráshelyzet az oka, hogy máig csak alig vettek tudomást róluk, és még kevésbé kutatták őket. Azonban az említett rezidenciákon bizonyíthatóan voltak a 18. századi általánosan elterjedt udvari reprezentációhoz kapcsolódó, alkalmi karaktert viselő zenei előadások. Esküvők, születés- és névnapok, egyetemi ünnepségek és nemesi vendégek látogatásai egyaránt alkalmat szolgáltattak az ilyenekre. A 18. század második és harmadik évtizedében mind az eutini hercegérseki, mind a kieli és plöni hercegi udvaroknál megfigyelhető a zenei gyakorlat megélénkülése.

Példaként vessünk egy rövid pillantást a plöni viszonyokra: Friedrich Carl herceg 1729-ben vette át az uralmat. Az eladósodott hercegség újjászervezése után folyamatosan fejlesztette a zenei életet, úgy, hogy az 1738-ban már egy csúcspontra ért. A plöni udvartartás kamara-számadásai ebben az évben említenek először nagyobb mértékű zenemű-beszerzést, és beszélnek különböző zenei előadások rendezéséről. 1738 karácsonyán házon kívülről érkezett muzsikusok *(Musici)* játszottak, és a híres hamburgi zeneigazgató, Georg Philipp Telemann (1681–1767), aki éppen visszaérkezett nyolchónapos sikeres párizsi utazásáról, szállított a plöni udvarnak egy közelebbről meg nem határozott, „már elkészített serenatát és egyet a concertók közül." Hogy ilyen híres muzsikustól rendeltek serenatát, azaz ünnepi zenét, az mindenképpen összefüggésben lehet a hercegi örökös, Christian Carl 1738. november 2-i megszületésével. A nevezetes dátumot Plön kivilágításával és a plöni tanács ünnepi rendezvényével tették emlékezetessé. Az udvari együttes ebben az időben még kicsi volt, és aligha lehet *Hofkapellé*nek[5] nevezni. Ez idő tájt két trombitáson kívül nem volt más főhivatású muzsikus, úgyhogy az udvari szolgálatba gyakran bevont városi zenész, Düring és tanoncai mellett a lakájok, vagy másként a muzsikus házinép *(musicalische*

3 1702-ben IV. Friedrich gottorfi herceg elesett az orosz–svéd háborúban. Az egész udvartartást feloszlatták. A frederiksborgi békében (1720) a schleswigi régió gottorfi része Dániának jutott, a megmaradt területet Kielből igazgatták. Carl Friedrich herceg 1727-ben feleségül vette Nagy Péter lányát, Annát. Fiuk, Carl Peter Ulrich III. Péter néven lépett a cári trónra. Mindez által Gottorf megszűnt Schleswig-Holsein 18. századi zenetörténete számára központnak lenni. – Gottorf zenetörténetéről lásd: Bernhard Engelke: *Musik und Musiker am Gottorfer Hofe.* 1. kötet: *Die Zeit der englischen Komödianten (1590–1627).* Breslau: 1930; 2. kötet: *(1630–1702).* kézirat.

4 A következőkben tárgyalandó kieli, eutini és plöni rezidenciákról lásd: Kurt Gudewill: „Musikpflege und Musikwissenschaft." In: *Geschichte der Christian-Albrechts-Universität Kiel 1665–1965, Bd. 5.* (= Geschichte der Philosophischen Fakultät, Teil 1, Neumünster: 1969, 189ff.); Matthias Viertel: „Die Musik am Eutiner Hof. Von der Reformation zur Revolution" = *Eutiner Bibliothekshefte 4*, Eutin: 1991; Nadine Heydemann: „Das Musikleben am Hofe des letzten Plöner Herzogs (1729–1761)", in: *Nordelbingen 1993.* Neumünster, 1994, 53ff. és Joachim Kremer: „Telemanns Beziehungen zum Plöner Hof unter Herzog Friedrich Carl (1729–1761)." In: *Telemann-Beiträge. Abhandlungen und Berichte 3. Folge* (= Magdeburger Telemann-Studien XV), Oschersleben: 1997, 28–63.

5 *Kapelle:* több hangszeres és énekes előadóból álló, azonban egy (mai értelemben vett) zenekarnál, akár kamarazenekarnál is kisebb *együttes.*

Domestiquen) szolgáltak zenészként. Mindazonáltal: annak tanúsága szerint, hogy a plöni udvar számára is előfizették Telemann-nak ugyanebben az évben Párizsban megjelent *Nouveaux Quatuors*-jait, az úgynevezett *Párizsi kvartettek*et, ez a társulat szorgosan fáradozott azon, hogy magasabb színvonalat érjen el. 1734 végétől 1736 júniusának végéig már lehetővé vált Johann Görz plöni udvari orgonista kiképezése Hamburgban, aki ott nyilvánvalóan kapcsolatba került Telemann-nal.

Az 1738-as év – mint már említettük – meghatározó dátum Plön zenetörténetében. Ettől kezdve jól megfigyelhető az udvari együttes konszolidációja, amelynek eredményeként további muzsikusokat, nevezetesen két kürtöst alkalmaztak, 1742-től kezdve a kamara-számadásokban követhető (a főként kis, kamarazenei összeállítású) zeneművek rendszeres másoltatásának költsége, és 1744-ben egy koncertmesteri[6] állást is létesítettek.

Friedrich Carl zenei ambíciói teljesen a kieli és eutini rezidenciák reprezentációs ünnepi zenéjéhez igazodtak. Ebben a földrajzilag szűken körülhatárolt térségben a holsteini uralkodók zenei becsvágya egy, a 18. században mindenekelőtt a kis rezidenciák reprezentációjának szolgálatában álló műfaj, a serenata[7] ápolásában mutatkozik meg. Kielben ebben az időben többek között a következő ünnepi zeneműveket adták elő: *Fel, cimberek, fel (Auf, Cimbrien, auf!* – Carl Friedrich herceg születésnapja alkalmából, 1721),[8] egy *Serenata* Carl Friedrich esküvője alkalmából (1725), *Lobbanjatok lángra, kihunyt vágyak (Entzündet euch, verloschene Triebe* – a hercegi pár 1727. augusztus 29-i bevonulása alkalmából), gratuláló kantáta Carl Peter Ulrich herceg születése alkalmából (1728), továbbá *A szerencsét kívánó Fáma, avagy: Az istenek karának veszekedése (Die Glück-Wünschende Fama, oder: Der vereinigte Götter-Streit...* – a herceg névnapja alkalmából, 1735?), *Sesostris, Egyiptom királya, avagy: A lélek dicséretes tulajdonsága (Sesostris, König in Egypten. Oder: Die rühmliche Eigenschaft des Gemüths* – a trónörökös, Carl Peter Ulrich születésnapja alkalmából, 1737) és *A háládatosság küszöbén meggyújtott öröm- és tiszteletáldozat (Das auf denen Schwellen der Danckbarkeit angezündete Freuden- und Ehrenopfer* – Carl Friedrich születésnapja alkalmából, 1737?).[9]

Eutinben is konszolidálódott az udvari zeneélet: itt 1738-ban, a schleswig-holsteini trónörökös, Carl Peter Ulrich látogatása alkalmából mutatták be az *Eutin közös örömét (Eutins allgemeine Freude),* és ugyanabban az évben egy serenatát Adolph Friedrich születésnapja alkalmából.[10] A szövegkönyvekből és az együttesek összeállításának nagyságából kiindulva Matthias Viertel az eutini udvarban tartott *kantáta*-előadások ikonográfiai igazolásának tekinti J. Ch. Lewon 1743-ból származó tusrajzát, amelyik egy, az eutini kastély lovagtermében zajló hangversenyt ábrázol.[11] Eközben az utóbb említett, 1738-as eutini serenata librettója különösen egyértelműen utal arra, hogy abban éppen egy *serenatá*nak, vagyis a 18. század első felében szokásos udvari reprezentációs zene prototípusának előadásáról van szó. Már a fogalom történetének korai bizonyítéka, G. M. Crescimbeni 1698-ból való *L'istoria della volgar poesiája [Az olasz(nyelvű) költészet története]* is igazolja, mennyire közel áll ez a műfaj a kantátához, amelyikkel közösek az olyan zenei elemei, mint az ária, a recitativo és az accompagnato. Azonban Crescimbeni rámutat a serenata színrevitelének körülményeiből eredő néhány lényeges tulajdonságra is: adatai szerint ezt a zenei műfajt az éjszakai

nyilvános előadás, a művek pompás volta és a követek és fejedelmek előtti hódolat jellemzik.[12] Tehát ebben az *éjjeli zene* névvel is jellemzett műfajban a „nyilvánosság" és a „szabadtéri előadás" két aspektusa szoros összeköttetésben áll. Éppen ezért a korai 18. század udvari zenéjének történetében egyenesen tipikusnak tekinthető, hogy az említett reprezentatív előadásoknál Kielben, Eutinben és Plönben a kantáta, az éjjeli zene és a serenata keresztútjának vidékén fekvő műfajnak képviselőjéről van szó. Ezek egyenesen ellenállnak a szisztematikus műfajelgondolásnak, és az olyan (egymással részben szinonim) fogalmak használatánál, mint „kantáta", „serenata", „éjjeli zene" vagy „prológ", számításba kell venni némi értelmi bizonytalanságot.

2. Alkalom szüli a hangokat: a serenata

Wolfgang Hirschmann Telemann 1716-os frankfurti Serenatájáról szóló cikkében[13] a serenata két fontos jellemvonását emeli ki: annak szoros viszonyát az alkalmi költészethez, valamint közelségét az operához. Hirschmann három típust különböztet

6 *Konzertmeister:* a szó mai értelemben: egy karmester vezetése alatt álló együttes első hegedűse, míg a tárgyalt korban: az ensemble-t – legtöbbször hegedülve, vagy a csembaló mellől – irányító, a karmesteri funkciót is ellátó vezető muzsikus.

7 Bernd Baselt véleménye szerint a serenatát mindenekelőtt a kis rezidenciákon művelték. V.ö.: Annemarie Clostermann: „Die Opera der Teutschübenden Gesellschaft zu Hamburg. Neue Libretti des frühen 18. Jahrhunderts und ihre Auswirkungen." In: (kiadja) Fr. Brusniak: *Musiktheatralische Formen in kleinen Residenzen.* (= Tagungsbericht der 7. Arolser Barock-Festspiele.) Köln: 1993, 134.

8 A cimberek (kimberek) Észak-Jütlandban élő néptörzs voltak, akik a népvándorlás során Európában többfelé vetődtek, és K. e. 101-ben csatában megsemmisültek. – Itt, és a későbbiekben az idézett serenatában a librettó szerzője a „jütlandi", „holsteini" értelemben használja.

9 Az adatok forrása: Klaus Hortschansky: *Katalog der Kieler Musiksammlungen.* (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 14.) Kassel–Basel–Paris–London–New York: 1963, Nr. 1300, 1316 és 1288, továbbá Gudewill: i. m. 199ff. Ugyanott további adatok.

10 „Amikor az 1738. év május 14-én a legnagyobb jókedv mellett megülték a legtisztelendőbb, legfenségesebb fejedelem és uralkodó, Adolph Friedrich úr, lübecki püspök, norvég [trón]örökös, Schleßwig-Holstein, Stormarn és Dithmarsen hercege, Oldenburg és Delmenhorst grófja... magas születésnapját, a teljes főhercegi együttes közreműködésével, a legmélyebb alázattal a következő SERENATA került előadásra." *(Als Das hohe Geburts = Fest Des Hochwürdigsten, Durchlauchtigsten Fürsten und Herrn/ Herrn Adolph Friederichs/ Bischoffs zu Lübeck/ Erben zu Norwegen/ Hertzogs zu Schleßwig = Hollstein/ Stormarn und der Dithmarsen/ Grafen zu Oldenburg und Delmenhorst... Den 14 May, Anno 1738 Höchst = vergnügt celebriret ward, Wurde Nachstehende SERENATA Von sämmtlicher Hoch = Fürstl. Capelle in tieffster Submission aufgeführt.)* (Kreisbibliothek Eutin, Sign. Lp 3.) Lásd: Hubertus Menke: „Gelegenheit schafft Dichtung. Zu den niederdeutschen Hochzeitscarmina. Mit einem Neufund." In: (kiadja) Thomas Riis: *Tisch und Bett.* i. m. 139–164. Ezúttal mondok köszönetet Hubertus Menke professzor úrnak, hogy felhívta figyelmemet a serenatára, és hogy volt szíves a nyomtatott librettót rendelkezésemre bocsátani.

11 Viertel: i. m. 41. és Heinrich W. Schwab: *Konzert. Öffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert.* (= Musikgeschichte in Bildern, Bd. IV: Musik der Neuzeit, Lieferung 2) Leipzig: 1971, 34.

12 Blumröder: i. hely.

13 Az Abendmusik itt a *Serenatá*val szinonim fogalomként értendő, és azt nem a lübecki Abendmusik értelmében használjuk. Ezt tárgyalja: Wolfgang Hirschmann: „Telemanns Frankfurter Serenata von 1716 und die Tradition der Abendmusiken". In: (szerk.:) Wolf Hobohm – Carsten Lange – Brit Reipsch, Bernd Baselt (†) közreműködésével: *Telemanns Auftrags- und Gelegenheitswerke. Funktion, Wert und Bedeutung.* (Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz anläßlich der 10. Magdeburger Telemann-Festtage) Magdeburg, 14–16. März 1990; Oschersleben: 1997, 80–95. – A *serenata* fogalmának kifejtése a következőkben Hirschmann fejtegetését követi.

meg: óda-költemények; mellettük Christian Friedrich Hunoldnál *Abendmusik* néven már a 17. században előfordulnak öt szöveg-részből álló ária – recitativo – ária – recitativo – ária formaszerkezetek. Ezek meglehetősen rövid szövegek, melyekben túlsúlyban van az *epikus* alapjelleg, azaz a szereplőket inkább róluk beszélve, semmint szerepeltetve mutatják be. Harmadrészt létezik egy *dramatikus* típus, amelynek dimenziói tágabbak, és amelyre az allegorikus figurák és a megszemélyesített, elvont alakok jellemzőek. A serenatát az operától a formai kritériumok mellett mindenekelőtt egy statikus elem különbözteti meg. A serenatában a szereplők másként lépnek fel, mint a változékony konstelláción nyugvó operadramaturgiában: a személyek egymás után lépnek színre benne, és ott is maradnak mindvégig, vagy már a darab kezdetétől fogva együtt vannak a (legtöbbször ideiglenes jelleggel felállított) színpadon.

A korábban már említett serenata is, amelyet az eutini herceg, Adolph Friedrich születésnapján 1738-ban adtak elő, az udvari *Abendmusik*ok jellegzetes jegyeit mutatja. Ez a serenata viszont – már annyiban is, hogy librettója van, amelyiknek címlapja a 377. oldalon látható – jelentősen különbözik az alkalmi zene polgári–városi keretekben előszeretettel alkalmazott másik műfajtájától, az ismert dallam-modellekre előadott temetési énekektől *(Begräbnislied)*. Az ismert dallam-modellek ezeknél az énekeknél fölöslegessé tették a kották kinyomtatását és a megzenésítést. A temetési énekek szövegének és zenéjének, azaz a *carmen*nek és az énekdallamnak összefüggése nem volt mindig tisztázott, mégis, a dallam ismertsége következtében a befogadók könnyen megérthették kapcsolatukat. Az alapul szolgáló dallamok ismertségét bizonyítja a gyakori utasítás, hogy a szöveget ilyen vagy olyan ismert *dallamra (ad notam...)* kell énekelni.[14] A temetési énekekkel szemben azonban a serenatáknál az udvari keretek között megrendezett események különleges volta, illetve az alkalmi esemény egyedi kivitelére vonatkozó igény miatt, de már a kompozíciók terjedelme következtében is szükség volt nyomtatott szövegre. Az itt bemutatott serenata-librettóhoz tartozó zenét talán Johann Heinrich Hasse (1712–1778) komponálta, aki 1778-ban bekövetkezett haláláig, 45 éven át udvari orgonistaként és zeneigazgatóként működött Eutinben. A zene kapcsolatát a librettóval ma alig lehet már megítélni, hiszen a kompozíció mai ismereteink szerint elveszettnek tekinthető.

Az eutini serenata szereposztása három énekszólamával – nevezetesen a három *interlocutor*ral: Apollóval, Minervával és Cribrifaxszal, a cimber paraszttal – viszonylag szerény. A szövegkönyvben nincs a hangszeres előadó-apparátus nagyságára utaló adat. Mindenesetre kis udvaroknál már kis hangszeres együttessel – néhány vonós, továbbá két-két fuvola és oboa – is lehetséges volt egy ilyen előadás. Jó példa az 1761-ben Johann Wilhelm Hertel (1727–1789) által a plöni udvari együttes részére

14 Mindeddig senki sem értékelte módszeresen ki a fennmaradt esküvői zenéket, azonban úgy tűnik, hogy ezeknél gyakoribbak voltak az ebből az alkalomból újonnan készült szövegek, és ritkábban nyúltak vissza ismert dallammodellekhez.

Als

Das hohe Geburts-Fest

Des

Hochwürdigſten, Durchlauchtigſten

Fürſten und Herrn,

Herrn Adolph Friederichs,

Biſchoffs zu Lübeck/ Erben zu Norwegen/ Hertzogs zu Schleßwig-Hollſtein/ Stormarn und der Dithmarſen, Grafen zu Oldenburg und Delmenhorſt ꝛc. ꝛc. ꝛc.

Den 14 May, Anno 1738.

Höchſt-vergnügt celebriret ward,

Wurde

Nachſtehende SERENATA

Von ſämmtlicher Hoch-Fürſtl. *Capelle* in tiefſter *Submiſſion* aufgeführet.

Plön, gedruckt in der Hoch-Fürſtl. Hoff-Buchdruckerey, bey J. C. Wehrt.

„testre szabott" Singspiel, a *Le delizie illustri (A magasrendű gyönyörűségek)*, amelyiknek előadó-apparátusa két-két énekhang, fuvola, oboa, kürt, továbbá vonósegyüttes és basso continuo.[15] Ez is alkalmi jellegű mű: Friedrich Carl herceg születésnapja alkalmából kellett volna előadni, azonban a herceg hirtelen halála következtében a mű végül előadatlan maradt. Úgy tűnik, hogy az eutini udvari együttes, amelyiket a librettó cikkünkben is közölt címlapja az eutini születésnapi szerenád előadó-együtteseként nevez meg, 1738 körül nyolc főből állhatott; ez a létszám tehát tökéletesen elegendő volt egy serenata előadásához.[16]

Bajos lenne egy elveszett kompozícióról nyilatkozni, ha a szöveg maga nem utalna határozottan a megzenésítésre. Szerencsére az 1738-as eutini születésnapi serenata nyíltan mutatja, miféle zenét is kívántak hozzá kapcsolni. Bár a mű nagyon közel áll az operához, nincs felosztva felvonásokra vagy jelenetekre, valamint a drámai előadásra vonatkozó rendezői utasítások is hiányzanak. A látható cselekményt, a cselekmény egymásba bonyolódó szálait, a színváltozásokat és időbeli ugrásokat egy inkább „hangversenyszerű", az opera akciójával és drámai lehetőségeivel összehasonlítva statikusnak ható vita pótolja. A többi itt ismertetett kieli és eutini serenatához hasonlóan a színpadi akciókkal szemben viszonylag nagy a beszélgetések és viták részaránya. A redukált cselekmény következtében elképzelhető egy mimikus–gesztikus előadás. Ez a serenata ezáltal – a Plönben előadott Singspielhez hasonlóan – egy lépés lenne az udvar saját operajátszása felé. Ez ebben az összefüggésben könnyen elképzelhető, minthogy az eutini udvarnak erős affinitása volt az opera iránt, és nagy volt a hajlandósága egy rendszeres operaüzem létesítésére.[17] Mégis: ezt a serenatát egyértelműen a 18. század legelterjedtebb serenata-típusának kell tekintenünk, és nem nevezhetjük egyszerűen kis operának, *operettnek, operácskának (Operettgen [= Operettchen])*. Más nyomtatott serenata-librettókban viszont maradtak fenn rendezői utasítások, amelyek határozottan megmutatják ezeknek a daraboknak az operához közelítő mivoltát és a művek *operett* jellegét.

A vita-jelleg miatt tréfás és szórakoztató beszélgetésekből álló, meglehetősen cselekményszegény szöveg a zene területén szemmel láthatólag viszonylag nagyobb „akciót" eredményezett. A zene allegóriájának, *Musicá*nak fellépése és megtestesítése az operaszínpadon Monteverdi 1607-ben bemutatott *favola in musicá*ja, az *Orfeo* óta fontos kelléke az udvari zenei előadásoknak, különösen a hódolati zenének. Az 1734-ben Carl Friedrich herceg születésnapján Johann Ernst Semler schleswig-holsteini udvari muzsikus által Kielben előadott *Szerencsekívánati serenatá*ban *(Glückwünschungs = Serenata)* a *Költészet (Dicht = Kunst)* mellett az

15 Reinhard Diekow: *Studien über das Musikschaffen Johann Christian und Johann Wilhelm Hertels.* Phil. Diss. Rostock: 1977, katalógus: 98ff.

16 Viertel: i. m. 35. Az 1743-i eutini udvari együttes nagyságára vonatkozóan lásd a már említett tusrajzot uott: 40.

17 Viertel: i. m. 39.

Énekművészet (Sing = Kunst) is fellépett.[18] Az eutini serenatában Apolló és Minerva érvelései is ennek a hagyománynak jegyében állanak, és a zeneművészetet hívják segítségül az uralkodó dicsőítéséhez és a neki szóló hódolathoz. Ez különösen Apolló accompagnatójából nyilvánvaló:

Auf rühret euch ihr süssen Sayten,
Ein frohes Vivat soll den reinen Thron begleiten:
Es lebe Adolph FRIEDERICH!
Erthönet, erschallet,
Bald Presto, bald Adagio,
Liegt, steiget und fallet,
Piano, Forte, Allegro,
Andante, Pizzicato,
Con l'Arco und Staccato.

(Szólaljatok meg, édes húrok / Vidám vivát övezze a tiszta trónt: / Éljen Adolph FRIEDERICH! / Zendüljön meg, hangozzék fel / hol presto, hol adagio, / nyugodjék, emelkedjék és ereszkedjék / piano, forte, allegro, / andante, pizzicato, / arco és staccato.)

Nagyban elősegíti a szövegbe foglalt sokrétű, gyors dinamikai, hangmagasságbeli és játéktechnikai váltakozás ábrázolását, hogy a szövegíró ennek a zenei „tandarabnak" megzenésítésére nem egyszerűen recitativót, hanem mindjárt accompagnatót választott. Ez a secco-recitativóval ellentétben sokkal jobban kapcsolódik a zenekari hangszerek fellépéséhez.

Ezenkívül az udvari ünnepi zenének lényeges ismertetőjele, hogy a serenata szövegírója egy hangszeridiomatikus eszközt is alkalmaz. A szöveg kihasználja a serenata Johann Mattheson által megállapított sajátságát: Mattheson szerint a serenatában „minden hangszert a maga erejével" lehet használni, még azokat is, „amelyek amúgy egy szobában túl erősen és [mindent] túlharsogóan szólnának, mint a trombiták, üstdobok, kürtök."[19] Jellegzetes példa erre Telemann már említett 1716-os *Németország békében virágzik és zöldell (Deutschland blüht und grünt in Friede.* TVWV 12:1c) serenatája. Ennek fúvósapparátusa – három *d*-clarinó és üstdob, három *f*-clarino piccoló, három *d*-kürt és három *f*-corno da caccia – szokatlanul erős hangszer-összeállítás. De nem csak a hangerejüket tekintve jelentős ezeknek a Mattheson megnevezte hangszereknek használata a serenatában. A 18. században alig volt az uralkodói legitimáció, hódolat és reprezentáció zenei dokumentálására alkalmasabb hangszer a trombitánál és üstdobnál. Azonban Dietrich Buxtehudénak (1637–1707), a lübecki Mária-templom orgonistájának 1681-ről keltezett menyegzői zenéje: *Csapjatok a dobokra, kapjatok a húrokba, művészek (Schlagt, Künstler die Pauken und Saiten)* – amelyik szerzőjének számos más menyegzői áriájához képest nagy létszámú együttest használ – bizonyítja, hogy ez a szöveg és a hangszeres együttes trombitás–üstdobos összeállítása nem tekinthető

18 V.ö. Landesbibliothek Kiel, SHz 113, Nr. 22. jelzet alatt található szövegkönyvvel.
19 Johann Mattheson: *Der Vollkommene Capellmeister...*, Hamburg: 1739, 216ff.

magától értetődően és kizárólag udvari jellegzetességnek, ugyanis Buxtehude zenéje a római- és a kánonjog egy doktorának esküvőjére készült, és ezt Lübeckben elő is adták.[20]

Johann Paul Kuntzen (1696–1757), a lübecki Mária-templom orgonistája a hajósok egy díszlakomája alkalmából előadott, *Az elégedett Lübeck (Das zufriedene Lübeck)* című serenatájában is a serenata-szövegnek ehhez a toposzához fordul. A kereskedők kórusa a következő szavakkal kezdi a művet:[21]

Ergötzt euch, ihr Bruder! Mit holdem Vergnügen!
Laßt Pauken, Trompeten, die Geister besiegen...

(Mulassatok szépséges örömekkel, testvérek! / Hadd győzedelmeskedjenek az üstdobok és a trombiták a lelkeken ...)

És Bonamico a füleket „csiklándó és lassú hullámzással, reszkető lebegéssel csábító fuvolákat" megéneklő áriájára a darabnak inkább a buffó-szférájába tartozó Gustavino a következő szavakkal válaszol:

Ihr schallenden Trompeten,
Ermuntert mein Geist!
Ihr könnt den Kummer tödten,
Der uns die Zähne weist.
Sa lustig! ausgetrunken!
Ihr Pauken lärmet laut!
Bald ist das Leid versunken,
Dem Himmel nur vertraut.
Ihr schallenden Trompeten,
Ermuntert mein Geist!
Ihr könnt den Kummer tödten,
Der uns die Zähne weist.

(Vidítsátok fel lelkemet, harsogó trombiták! / Ti meg tudjátok ölni a ránk fogát vicsorgató gondot. / Legyünk vidámak! Igyatok!/ üstdobok, lármázzatok hangosan! / Hamarosan eloszlik a bánat, / Csak az Ég tud róla / Vidítsátok fel lelkemet... etc.)

A trombita- és timpanihangnak ezt követő látszólagos becsmérlésével a lübecki serenata szövegírója olyan motívumot ad a kelletlenre hangolt Scrupuloso szájába, amelyik az eutini serenata cimber parasztjának, Cribrifaxnak álláspontját is jellemzi. Ez utóbbi is panaszkodik a bevezető-ária ismétlés révén háromrészessé váló kezdőkomplexumának hangereje miatt, s ezzel kezdeményez vitát Apollóval és Minervával, mégpedig a következő szavakkal:

---

20 V.ö.: (szerk.:) Georg Karstädt: *Thematisch-Systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Dietrich Buxtehude (BuxWV)*, Wiesbaden: [2]1985, BuxWV 122. Buxtehude esküvői áriáinak kísérete általában vonós hangszereken nyugszik; lásd BuxWV 115–122.

21 „Az elégedett Lübecket a hajósok testületének szokásos dísz- és örömlakomája alkalmából Johann Paul Kuntzen egy SERENATÁJA keretében mutatták be, és adták zenével elő." *(Das zufriedene Lübeck wurde Bey dem gewöhnlichen Ehren und Freuden Mahle Des Schonenfahrer Collegii In einer SERENATA vorgestellet und musicalisch aufgeführet von Johann Paul Kuntzen.)* Lübeck... [é. n.] Stadtbibliothek Lübeck. – Forrásunk a kieli Landesinstitut für Musikforschung der Christian-Albrechts-Universität másolata.

O! weh! O weh!
Wat giv't et butten far ehn Larm?
Es trommelt, Kraelt on piept dermang,
Ick glöve Mars mackt mie nou Harm.

(Ó jaj! Ó jaj! / Micsoda lárma van kint? / Folyton szól a dob, ordít és sipít [minden], / Azt hiszem Mars csak fájdalmat hoz rám.)

A serenata „virágzásának" időszakát a zenetudományi kutatásban általában az 1700 és 1750 közötti időszakra teszik. Ennek a műfajnak előadása és művelése általában az udvari szertartás rendjéhez és a reprezentációhoz kötött, és társadalmi helyzetét olyan illusztris példák teszik nyilvánvalóvá, mint Johann David Heinichen (1683–1729) vagy Reinhard Keiser (1674–1739) művei. A serenatát azonban mégsem lehet – mintegy a zenetörténetírásban századunk harmincas évei óta a „művészet elpolgáriasodásaként" emlegetett fejlődés ellenképeként – kizárólag mint udvari műfajt leírni.[22] Ahogy azt J. P. Kuntzen serenatájának példája mutatja, a műfaj a városi zenei intézmények, mint a Collegium Musicum vagy a kántorátus keretében rendezett előadások polgári reprezentációjának ugyancsak lényeges eleme.

3. Menyegzői ária az északnémet városokban

A serenaták a Keleti-tenger vidékének városaiban a menyegzői zenében gyökerező, már élő hagyományban találtak alapot meghonosodásukhoz. Már a kései 16. század óta szokásban volt itt a gratulációs zene és költészet. Ezt bizonyítja Bartholomäus Stockmann (ebben az időben a koppenhágai királyi együttesben énekesként működő korábbi flensburgi kántor) Helmstedtben 1590-ben kinyomott *Musica nuptialis* című gyűjteménye, a husumi konrektor, Mathias Schwant menyegzői dala: *Sit bene conjugibus (Legyetek boldog házasok)* és Mathias Ebio husumi kántor hasonló kompozíciója *(Brautliedje)*: *Kelj fel, barátnőm (Steh auf, meine Freundin)*. Az utóbbi kettőt a későbbi hamburgi kántor, Thomas Selle esküvője alkalmából komponálták.[23] Stockmann menyegzői motettái ötszólamúak, a 16. századi motetta-tradíciót követik, és Gallus Dreßler (1533–1580 után) és Orlando di Lasso műveinek hatása alatt állnak; a Selle-menyegzőre komponált zenék hatszólamú együttesének összeállítása is hasonló.

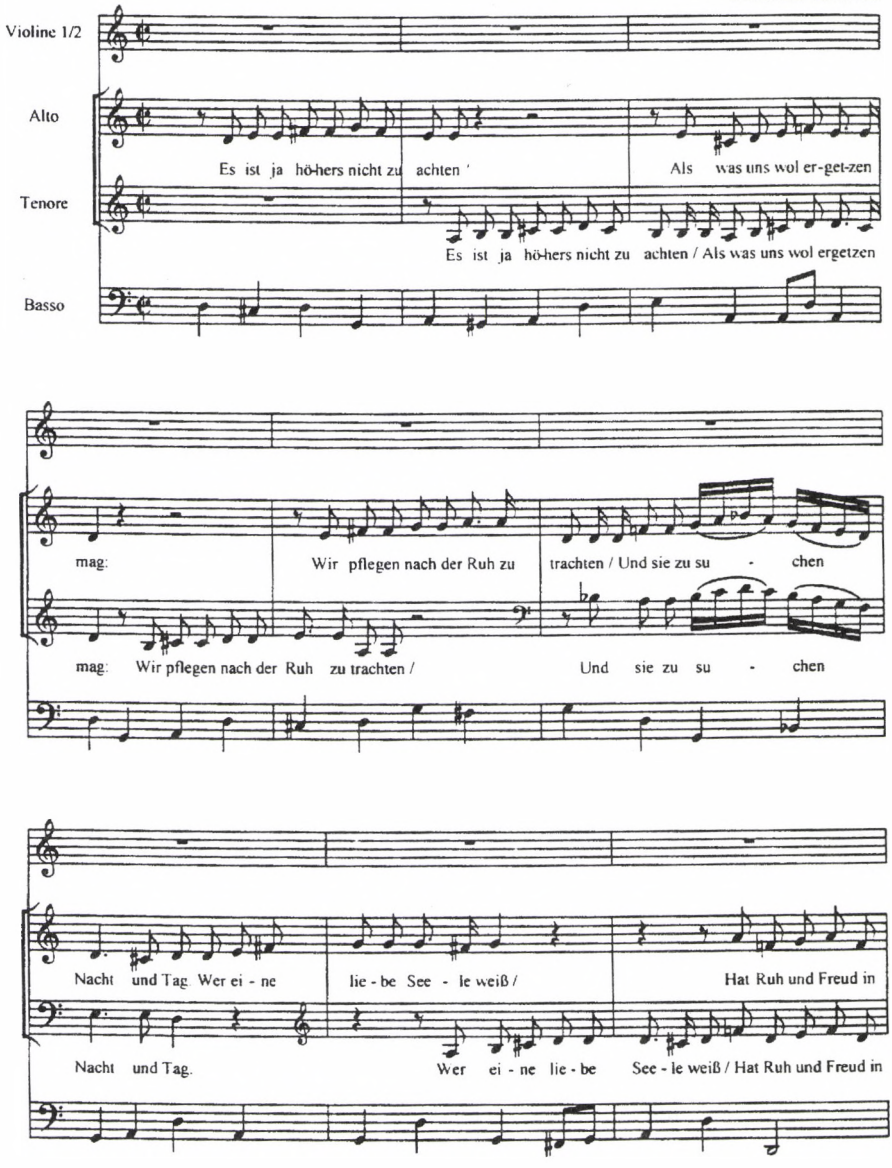
Az egy meghatározott alkalomra komponált menyegzői ária az olasz generálbasszus-zenével és a szolisztikus operaáriával egymásra kölcsönösen hatva terjed el a 17. század közepe után Észak-Németországban. A 17. század közepének generálbasszus-áriái vagy balettekbe illeszkedtek, vagy strófikus dalként az első „operákra" voltak jellemzőek, mint például Siegmund Theophil Staden (1607–1655) 1644-es

22 Az „elpolgárosodás"-ról: Leo Balet–E. Gerhard: *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert.* Új nyomat: (kiadja) Gert Mattenklott, Frankfurt am Main–Berlin–Wien: 1973, és Eberhard Rebling: *Die soziologischen Grundlagen der Stilwandlung der Musik in Deutschland um die Mitte des 18. Jahrhunderts.* Saalfeld: é. n. [1935].

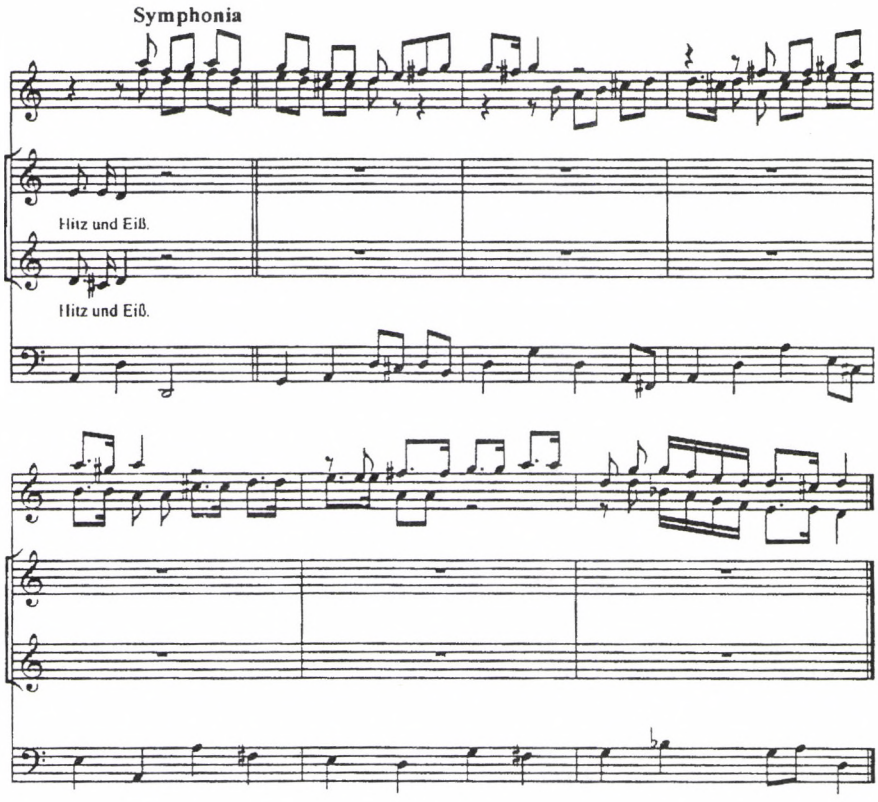
23 V.ö.: Bernhard Engelke: „Bartholomäus Stockmann, ein Flensburger Musiker des 16. Jahrhunderts." In: *Nordelbingen 5,* 567–583.; és Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky, Hamburg, jelzet: ND VI 991.

Aria a 2 Voc. cum Symph. a 2. Viol.

Andreas Saurius



A lélek erdei költeménye avagy a Seelewig című vígjáték (Das geistliche Waldgedicht oder Freudenspiel genannt Seelewig) című daljátékára. A menyegzői áriák, melyeket a tágabb értelemben vett Észak-Németországban, vagyis a Königsberg (ma Kalinyingrad, Oroszország), Danzig (ma Gdansk, Lengyelország), Stettin (ma Szczecin, Lengyelország) és Hamburg közötti földrajzi térségében használtak, az úgynevezett



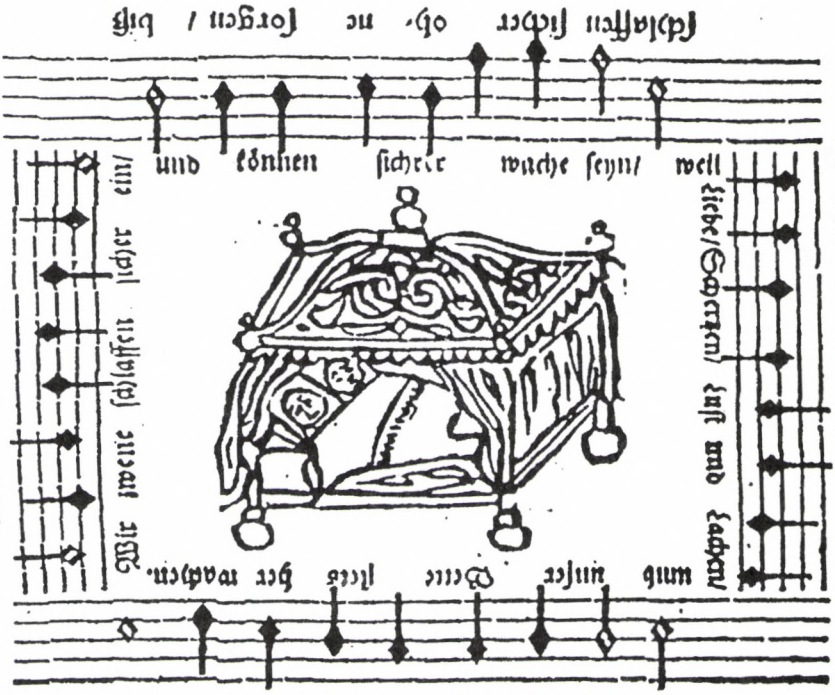
königsbergi költőiskola és az úgynevezett hamburgi dal-iskola produktumaival, azaz Heinrich Abert königsbergi dómorgonista és Johann Schop hamburgi muzsikus kompozícióival párhuzamos jelenségnek tekinthetők. A menyegzői áriák költői–zenei jelenségének elterjedésében a Keleti-tenger vidékén általános menyaszszonytáncokhoz hasonlóan szerepet játszhattak a személyes viszonyok is. Példa lehet erre a stettini orgonista, Friedrich Gottlieb Klingenberg (meghalt 1720), aki „Buxtehudéból elköltözött Lübeckbe", majd áttelepedett Rostockba és Stettinbe.

Klingenberg és Michael Rohde (1681–1732) stettini orgonisták menyegzői áriái[24] alapjában ritornellel, elő- és utójátékkal bővített strofikus formájúak. Ezek egyszólamú generálbasszus-áriák, feltűnően gyakran alkalmazott fúvós hangszerekkel; ez nyilván az 1709–1716 között született königsbergi menyegzői áriák hatásának tudható be,[25] ugyanis a korábban, 1650 és 1700 között az északnémet területen komponált menyegzői áriákban nem lehet a fúvós hangszerek kiemelt szerepét tipikusnak nevezni.

24 Hans Engel–Werner Freytag (kiadók): *Hochzeitarien und Kantaten Stettiner Meister nach 1700.* (= Landschaftsdenkmale der Musik. Mecklenburg und Pommern, Heft 1.) Kassel: 1937.

25 Georg Küsel: *Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Königsberg i. Pr.,* Eisleben: 1923, 55.

Rätzel-Gesang.



Ein Schlüssel erstlich such / so wird es dir frey stehen
Daß du selbander kanst in die Brautkammer gehen/
Der Eingang ist zwar gleich der Fortgang aber nicht/
Du gehst gerade zu / dein Camerade richt
Das Antlitz gegen dir / muß doch mit dir fort singen/
Das b muß aber stets in ewer Stimme klingen/
Geht umb das Bett zugleich und wieder so zurück /
Wünscht beyden schlaffenden Gedeyen Gnad und Glück.
GOtt laß dis edle Paar in Fried und Segen leben/
Und reichlich über sie all seine Güte schweben /
Er gebe Leibesfrucht die sein Geschenck und Gab/
Damit man künfftig Jahr den dritten { Jungen / Sänger } hab.

(Körben a kép körül:) Mi ketten nyugton alszunk el,
és nyugton ébredünk,
mert a szerelem, tréfa, jókedv és nevetés
éberen vigyáz ágyunk körül.

Mi ketten mélyen alhatunk
bennünket semmilyen baj fel nem ébreszthet;
nyugodtan alszunk, gondok nélkül,
a világos, fényes reggelig.

(A kép alatt:) Keresd előbb a kulcsot | és így másodmagaddal
a nászszobába mehetsz.
A bejárat ugyanaz bár, de a folytatás már nem.
Te egyenesen | társad irányába mész

Az arca veled szemben | most már veled kell énekelnie,
a "b" azonban folyvást zengjen hangotokban.
Járd körül az ágyat és ismét úgy visszafelé,
mindkét alvónak kívánj sikert, kegyelmet és szerencsét.

Isten éltesse e nemes párt békében és áldásban,
és lebegjen fölöttük gazdagon minden jósága,
Adjon nekik ajándék- s adományként magzatot,
hogy esztendőre legyen meg a harmadik – egy ifjú énekes.

Heinrich Schütz az 1647-ben Drezdában kinyomott *Symphoniae sacrae II* előszavában hangsúlyozta, hogy mennyire ritka volt még abban az időben Németországban az olasz mintákhoz igazodó triószonáta-összeállítás.[26] Schütznek ez a véleménye az ilyen összeállítás csekély elterjedtsége, emellett a hegedűsök viszonylag szerény technikai színvonala nyomán alakult ki, bár például Johann Schop hamburgi és Nikolaus Bleyer lübecki városi zenész, valamint Franz Tunder, a lübecki Mária-templom orgonistája ebben az időben ismerte már a két hegedű–generálbasszus trióösszeállítást. 1650 körül ment végbe az a fordulat, amelynek nyomán az alkalmi zenében a dialógus-szerkezet mellett már a trió-összeállítás is jelentősebb helyet kapott. Az északnémet menyegzői áriák az itáliai generálbasszus meghatározta szólózene átvétele és az olasz vonós kamarazene hatásának magukba olvasztása után váltották fel a 16. század – Stockmann flensburgi kántor említett zenéihez hasonló – motettikus alkalmi kompozícióit. A szöveg dialógus-elvű, s legtöbbször két vokális szólamra vagy két hegedűre és számozott basszusra írt triószonáta-tételben megkomponált, rövid, dallamos és ritmikus motívumok imitációjával teremti meg a kapcsolatot a szöveg dialógus-motívumával. Ez a stettini áriákban is kimutatható dialógus-elv példaszerűen valósul meg a hivatalát 1651 óta betöltő kieli kántor, Andreas

26 V.ö.: Arnfried Edler: „Der nordelbische Organist. Studien zu Sozialstatus, Funktion und kompositorischer Produktion eines Musikerberufes von der Reformation bis zum 20. Jahrhundert" in: *Kieler Schriften zur Musikwissenschaft XXIII*, Kassel–Basel–London: 1982, 254ff.

Saurius (meghalt 1695) *Nincs fenségesebb, mint semmivel sem törődni (Es ist ja höhers nichts zu achten)* áriájában *(kottáját lásd a 382–383. oldalon).*[27]

Ez „a bordesholmi hercegi gimnázium iskolaorvosa", Christophorus Henning esküvője alkalmából Kielben, 1654. július 10-én előadott menyegzői ária nyolc, egyenként tízütemes strófából áll, amelyeket egy ismétlődő hatütemes „Symphonia" szakít meg. A darabot altra és tenorra írták (az eredeti nyomtatványban az énekszólamokat alt- és tenorkulcsban jegyezték le). Ez akusztikusan ábrázolja a menyasszonyt és vőlegényt. Ugyanezt a célt szolgálja a felváltva szereplő két szólam és a verssorok imitációja is (az 1–2., 4–5. és 8–9. ütemben) éppúgy, mint a párhuzamos tercekben (3. és 9–10. ütem) és szextekben (6–7. ütem) vezetett énekszólamok. Eközben a hatsoros strófa második, negyedik és hatodik sorát a párhuzamosan vezetett szólamok kiemelik, ami aláhúzza a zenei folyamat könnyen érthető formai tagolását. A zárósort *(Hőben-fagyban nyugalmat és örömet lel = Hat Ruh und Freud in Hitz und Eiß)* viszont az is hangsúlyozza, hogy azt kezdetétől fogva, teljes egészében a két énekszólam együtt adja elő. Ráadásul az áriát lezáró kilencedik ütem V–I záróformuláját szólamvezetés-technikailag is kiemeli formai jelentősége, s ezt is még megerősíti megismétlődése a tizedik ütemben és a basszus oktávugrása. Ugyanezek az elvek, az imitáció és párhuzamos szólamvezetés jellemzi a két hegedűre és basszusra írott rövid, formailag az áriának megfelelően háromrészes, bár némileg zsúfolt *Symphoniát* is.

A strófikus menyegzői zeneművek, mint Andreas Saurius áriája vagy a Buxtehude műjegyzékbe 120. szám alatt felvett *Arietta,* generálbasszus-dalok voltak, amelyeknek strófáit ritornellek vagy *Symphoniák* választották el egymástól. A generálbasszus-dal alapmodellt ellenpontos darabok vagy tánctételek is kiegészíthették. Jó példa erre Georg Riedel königsbergi kántor (1676–1738) 1706-ból való két műve: a *Harmonikus számolás (Harmonische Rechnung)* című szám-játék egy rákkánonnal *(Canon cancrisans),* vagy *Szerencsekerék*nek *(Glücks-Rad)* nevezett menyegzői kánonja.[28]

A Glückstadtban 1664-ben névtelenül kinyomtatott *A mennyei vőlegény beszélgetése menyasszonyával (Gespräch des himlischen Bräutigambs mit seiner Braut)* című nyomtatvány tartalmazza az itt, a *384. oldalon* közreadott *Rejtvény-éneket/Csali éneket (Rätzel-Gesang).* A példa szemléletesen mutatja az alkalmi nyomtatványokban gyakran előforduló szöveg – zene – kép kombinációt. Ezen túl a *Rätzel-Gesang* felhívja a figyelmet egy, a polgári köröknek szánt menyegzői ének *ábrázoló eszközeinek* tipikus *mintakészletére,* amilyen például a rejtvény, a tréfás elem és az utódokra vonatkozó jókívánság.[29] Emellett a nászágyban ábrázolt mátkapár átveszi a *„Bettleite"* vagy *„Bettsetzung"* (körülbelül: *ágybakísérés* vagy *ágybatétel)* észak-germán jogfelfo-

27 Universitätsbibliothek Kiel: 41. In: Archiv II 70–75. A nyomdahibákat, mint a szekund- és szeptimpárhuzamok a zárlatokban a 3., 7., 11. és 16. ütemben, valamint az ortográfia és központozás pontatlanságait javítottuk.

28 Riedelről v.ö.: Hermann Güttler: „Königsbergs Musikkultur im 18. Jahrhundert." = *Königsberger Studien zur Musikwissenschaft 4,* kiadja: Joseph Müller-Blattau, Kassel: [1925], 50 és ugyanott: 3. ábra

29 V.ö.: Menke: i. m. 151.

gásból származó szokását, mely szerint a násznép az újdonsült házaspárt a nászágyhoz kíséri, hogy nyilvánosan dokumentálni tudja a házasság érvényességét. Noha a 18. század jogi előírásaiban még ismerik ezt az eljárást, sőt jelentősége elő is van írva, s alkalmazása fontos lehet például az örökösödés jogszerűsége szempontjából, már a korai 17. században bekövetkezett fejlődés a magánélet területén elutasítja ezt a szokást, és az ágybatevés szokása átment valamiféle búcsúrituáléba, amelyikben a násznép az esküvő éjszakáján a mátkapárt elbúcsúztatja.[30]

Tánctétellel kombinált Dietrich Buxtehude 1695-ből származó menyegzői zenéje, a *Deh credete il vostro vanto* (BuxWV 117), amelyiknek egy Minuetto tétele is van. Ehhez hasonlóan egészíti ki Jacob Kortkamp kieli Nikolai-orgonista 1654-re datálható generálbasszus-áriájának *(Két hű szívű személy szerelmes tsevegése = Liebesgespräch Zweier Treu-verbundener Personen)* alapmodelljét egy *Allmand–Courant–Sarabande* táncsorozat.[31] Észak-Németországban körülbelül 1650-től kezdve igen elterjedtek lettek az ilyen modelleket követő menyegzői ária-kompozíciók, míg azután nem sokkal 1700 után a „madrigálszerű kantátával" egy új formai megoldás kínálkozott.

4. Menyegzői serenaták Hamburg Hanza-városban

A nagy kereskedővárosok, mint Frankfurt, Lübeck és Hamburg reprezentatív zenei előadásai olykor elérték az udvari mértéket. Ezekben az udvari környezetből származó *serenata*-műfaj különböző funkciói figyelhetők meg. Egyrészről a városi *serenata* közel állt az udvari hódolati zenékhez. Határozottan mutatja ezt a funkciót Telemann (korábban már említett) serenatája: *Németország békében virágzik és zöldell (Deutschland grühnt und blüht im Friede),* amelynek rendkívül fényűző zenei előadását a Römeren (a Tanácsháza 1405-ben épült emeleti dísztermében) a gazdag kereskedőváros, Frankfurt 1716-ban, VI. Károly császár első fiának születése alkalmából rendelte meg zeneigazgatójától. Ehhez az alkalomhoz hasonlóan a kereskedővárosok politikailag vagy gazdaságilag jelentős szervezetei is címzettjei voltak vagy lehettek ennek a hódolati formának. Példaként megemlíthetjük a hamburgi polgár-kapitányok conviviumai alkalmából előadott Telemann-serenatákat éppúgy, mint a hajósok számára Lübeckben 1744-ben előadott *Az okos kerekedés nyomán felvirágzott Lübeck (Das durch vernünftige Handlung beglückte Lübeck)* kezdetűt.[32]

Másrészről a serenata kiegészítő funkciót gyakorolt a nagyvárosok polgári környezetében, még az olyan nagyvárosokéban is, mint a sokrétegűen szervezett ze-

30 Bővebben erről lásd: Jörg Wettlaufer: „Beilager und Bettleite im Ostseeraum (13. bis 19. Jahrhundert). Eine vergleichende Studie zur Wandlung des Eheschließungsrechts im Spätmittelalter und is der frühen Neuzeit." In: (kiadja) Thomas Riis: *Tisch und Bett*... i. m. 81–127. – Ugyanott képek is a témához a 15–17. századból.

31 V.ö.: Heinrich W. Schwab: „Suitensätze und Tanzmodelle. Zur Rezeption des Menuetts in der norddeutschen Region der Buxtehude-Zeit." In: (kiadja) A. Edler–Fr. Krummacher: *Dietrich Buxtehude und die europäische Musik seiner Zeit. Bericht über das Lübecker Symposium 1987.* Kassel–Basel–London–New York: 1990, 183ff.; továbbá Engel–Freytag: i. m. és Edler: i. m. 412f.

32 V.ö.: Willi Maertens: *Telemanns sogenannte Hamburgische Kapitänsmusiken (1723–1765)* = Quellenkataloge zur Musikgeschichte 21, (kiadja) R. Schaal. Wilhelmshaven: 1988. – A lübecki serenatára a kieli Landesinstitut für Musikforschung der Christian-Albrechts-Universität másolata alapján utalunk.

neéletű Hamburgéban, ahol a központi, a liturgiai és városi felsőbbség által legitimált, a kántoroktól, orgonistáktól valamint városi muzsikusoktól megrendelt előadások még az opera, a collegium musicum és a magán-zeneoktatás sokrétű kínálatával is kiegészültek. Hamburgban a reprezentatív zene – és mindenekelőtt a menyegzői zene – nem annyira a luxusról szóló törvénykezéssel,[33] mint inkább az ortodox teológusok kritikájával ütközött össze. A liturgikus keretek között előadott menyegzői zene – amelynek az olyan új zenei nagyformák, mint a Hamburgban röviddel 1700 előtt meghonosodott passió-oratórium kibontakozása is kedvezett – olyan méretet öltött, hogy azt egy 1714-ben előadott *Cantata sacramentale* után az összes hamburgi lelkész szervezete, a ministerium javaslatára formálisan be is tiltották. A kifogásolt kantáta a *Krisztus lelki egybekelése Sion lányával (Die geistliche Vermählung Christi / mit der Tochter Zion)* címet viselte, és Misericordias Domini vasárnapján (a húsvét utáni második vasárnapon), az esti áhítat során a Szent Péter és Pál templomban adták elő.[34] Ez a mű valószínűleg azért gerjesztett haragot, mert azáltal hogy teljesen szabadon megírt költeményekből és dacapo-áriákból állt, struktúrája és formája szerint megfelelt az 1700 körül a melléktemplomokban bevezetett oratóriumoknak. A beszélő szereplőként beillesztett Krisztus-figura is Reinhard Keiser, Georg Bronner és Christian Friedrich korai oratóriumainak módjára parafrazeálta a Biblia szövegét. A liturgikus kereten kívül előadott oratóriumok, mint Bronner 1705-ben és 1710-ben tervezett előadásai is, visszatetszést keltettek Hamburg ortodox papsága körében. Teljesen valószínűnek tűnik, hogy egy, az *opera szelleméből* származó mű előadása az istentiszteleti keretben éppilyen visszatetszést keltett, és ezért vonhatta maga után a menyegzői muzsika tilalmát. Minthogy betiltották az istentiszteleti menyegzői zenét, az úgynevezett *Brautmessét* (amely tilalom a városi zenészek esküvői szolgálatát azonban nem érintette), ettől kezdve a hamburgi kántorok és orgonisták a többi északnémet város muzsikusaival szemben kedvezőtlenebb helyzetbe kerültek. Ezt panaszolta őszinte szavakkal Telemann is 1722. október 15-én a tanügyi hatóságokhoz intézett beadványában.[35] Az 1714-ben kimondott tilalom megakadályozta a liturgikus menyegzői zeneművek születését, melyek ettől kezdve a hamburgi kántorok oeuvre-jében alulreprezentáltak voltak.

A másik oldalon viszont – nem utolsó sorban a városi zeneéletben katalizátorként működő opera és a magánhangversenyek első kísérleteinek támogatásával – a nagypolgári körökben élénk érdeklődés támadt reprezentatív alkalmi művek iránt. Ezt az érdeklődést nemcsak a fennmaradt számos temetési költemény és zene tükrözi, de a menyegzői darabokhoz való, máig ránk hagyományozódott számtalan

33 Városi törvények, amelyek a luxus (ékszer, ruházat, esküvői költségek) használatát szabályozza, egészen az esküvőn foglalkoztatható zenészek létszámáig.

34 Szövegkiadás: Commerzbibliothek Hamburg, S/279, 8. kötet, Nr. 63; a kompozíció nem maradt fent.

35 V.ö.: Joachim Kremer: „Georg Philipp Telemanns Memorial an das Collegium Scholarchale vom 15. Oktober 1722." In: *Hamburger Telemann-Archiv, Sonderveröffentlichung 2.*, kiadja: A. Clostermann. Hamburg: 1993, 6f.

szöveg is. Ezeket elsősorban az opera-librettisták írták, és az opera számára dolgozó zeneszerzők zenésítették meg. Librettistaként Johann Philipp Praetoriust és Johann Ulrich Königet kell megemlíteni, a komponisták közül Matthias Christoph Wiedeburgot, Johann Matthesont és Reinhard Keisert.[36] Bár a ránk maradt hamburgi menyegzői szövegek módszeres számbavétele, katalogizálása és ehhez kapcsolódó kiértékelése még nem történt meg, már így is megállapítható, hogy egy fontos – az 1678 és 1738 között játszó hamburgi opera környezetébe tartozó –, főleg 1700 és 1725 között lejátszódott jelenségről van szó, amelyikben a serenata kitüntetett, bár nem kizárólagos szöveges és zenei műfaj szerepét töltötte be.[37]

A sokrétű hamburgi zeneélet szerkezetében az udvari műfajok, mint az opera és serenata átvétele a zenei produkciók egy önálló ágazatának létrejöttéhez vezetett. Az individuális zenélési formák – mint a hangszerjáték a magánházaknál és a Telemann Hamburgba költözésével összefüggően rendszeressé váló hangverseny-előadások – divatba jöttével azonban ezek alig fejlődtek a korábbival összehasonlítható mértékben tovább. Elsősorban az operakomponisták és -librettisták voltak ezeknek a műfajoknak pillérei, ezért az operaház 1738. évi bezárása a serenata-produkciót szükségszerűen hátrányosan befolyásolta.

5. Az „alkalmi zene" mint a zenetörténeti változás tükre

Az északnémet területről az 1590 és 1740 közötti időből származó és itt megemlített néhány adat még megközelítőleg sem tudja felidézni a fennmaradt és hozzáférhető menyegzői zene tömegét, még kevésbé a helyi hagyományok és szokások sokoldalúságát. Mégis: a példaként bemutatott néhány „alkalmi mű" éppoly világosan megmutatja a zenetörténeti fejlődés alapvonásait a 16. század vége és a 18. század közepe között (tehát egy olyan időben, amikor a sem templomhoz, sem udvarhoz nem kötött zenei előadások jelentőségre tettek szert), mint az *opera* és *oratórium* kétségtelenül jelentős műformái. Hogy a 17. és 18. század alkalmi műveire az olykor lekicsinylően használt „alkalmi zene" kifejezés aligha elég pontos, azt megmutatták a menyegzői zene itt említett példái is. Éppen a műfajnak társadalomtörténeti és szociológiai vizsgálatában mutatkozik meg ennek sokrétű társadalmi funkciója és kommunikatív összefüggése.[38] A „társadalmi akció és interakció jellegzetes mintáját" tükröző sokfélesége láttatja őt – részben akár erősebben, mint a hagyományos műfajokat – a zenei fejlődés csillogó tükrének,[39] másfelől éppen ez a sokféleség okozza ennek a módszerbelileg és fogalmilag csak feltételesen megragadható zsánernek inhomogenitását.

36 Commerzbibliothek Hamburg, S/279, 1–10. kötet.

37 Ugyanilyen gyakran találkozunk a Commerzbibliothek Hamburg S/279-es gyűjteményében a *Cantata* megjelöléssel; tekintettel a cantata és serenata szavak fentebb említett fogalmi közelségére, szükség lenne összehasonlító szöveganalízisre.

38 Christian Kaden: „Struktur – Funktion – Bedeutung, Bedeutung – Struktur – Funktion, Funktion – Struktur – Bedeutung." In: *Struktur – Funktion – Bedeutung. Beiträge zur Analyse von Musikprozessen* (Wissenschaftliche Beiträge der Friedrich-Schiller-Universität Jena.) Jena: 1988, 43ff.

39 Kaden: i. m. 45.

Az itt megemlített menyegzői kompozíciókban közös az alkalomhoz kötöttségük, emögött azonban különféle műfajok, például a motetta, az ária és a serenata hagyománya és modelljei állnak. A menyegzői áriával összefüggésben utaltunk már rá, hogy az orgonistáknak és kántoroknak ezek a látszólag mellékes munkái éppúgy nélkülözhetetlen bizonyítékai a trió-tételek és a szolisztikus vonós-zene elterjedésének, mint a generálbasszus-dalokénak. Olyan hatásokat tükröznek, amelyek az első operákban és az énekes balettekben, azaz az udvari műfajokban is megtalálhatók. A nem-udvari környezetben meghonosodott menyegzői áriák, és ezekkel együtt az ugyancsak a 17. század közepén elterjedt hatalmas daltermés megmutatja ezeknek a műfajoknak roppant nagy, egészen az alkalmi házimuzsikálásig terjedő hatását az északnémet területen.

Még a 17. század menyegzői áriáinál is határozottabban tükrözik az udvari modellek zenetörténetileg jelentős hatását a 18. század elején Hamburgban szokásos serenaták. Még mielőtt a „madrigál-kantáta" szövegmodellje behatolt volna Hamburg istentiszteleti–liturgikus zenéjébe, a serenata intenzíven beléivódott számos „alkalmi zenébe". Minthogy a 18. század első két dekádjából származó hamburgi egyházzenei repertoár csaknem teljes egészében elveszett,[40] különösen nagy figyelem illeti meg az időszerű fejlődési irányzatok visszatükrözését a serenatákban. Az, hogy az alkalmi zene körében főként nem a társadalmilag elismert muzsikusok működtek, mutatja, hogy ez a terület – egy operaház intézményéhez hasonlatosan – az egyház, a város és a fennálló műfaji konvenciók támogatásától távol, de ezek megrendszabályozó tevékenysége által nem akadályoztatva is képes volt fejlődni.[41]

A serenata alapkarakterét tekintve udvari műfaj. Talán a hamburgi „polgári serenaták" esetében is csak egy kivételes jelenségről van szó. Ez a jelenség azonban, éppen Hamburg sokoldalú, udvari zeneéletre orientált zenekultúrájára való tekintettel rendkívül fontos kérdéseket vet fel. Nem annyira a városi vezetés megrendelésé-

40 A veszteség ellenére feltehető, hogy Gerstenbüttel, aki 1674 és 1721 között a hamburgi kántor, meglehetősen vonakodva vette át a neumeisteri kantátatípust; v.ö.: Joachim Kremer: *Das norddeutsche Kantorat im 18. Jahrhundert. Untersuchungen am Beispiel Hamburgs.* (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 42) Kassel–Basel–London–Paris–New York: 1995; valamint uő: *Joachim Gerstenbüttel (1647–1721) im Spannungsfeld von Oper und Kirche. Ein Beitrag zur Musikgeschichte Hamburgs.* (Musik der frühen Neuzeit. Studien und Quellen zur Musikgeschichte des 16–18. Jahrhunderts.) Hamburg: von Bockel Verlag, 1997.

41 Ezekről a városi és egyházi zenészek számára hivatalon kívüli területekről lásd bővebben Kremer: *Kantorat*, i. m. 223ff.

42 Ebben a kategóriában számolni kell a városi és egyházi közigazgatás számára született serenatákkal is, így például Lübeckben a *hajósok testületének dísz- és örömlakomáján (Ehren und Freuden Mahle Des Schonenfahrer Collegii)* előadott műnél.

43 V.ö.: Clostermann: i. m. 122f. és mindenekelőtt az ehhez csatlakozó vitát Clostermann és Baselt között uott 134f.

44 V.ö.: Rebling: i. m. 39ff. és 57ff.

45 Például az is tisztázandó, hogy és mennyiben folynak egymásba a műfajok mintakészletei, azaz a serenata allegorizálása és a mennyegzői tréfák hagyománya. Tisztázandó marad még az is, hogy az udvari serenata színpadi, drámai előadása a „polgári serenatánál" – vagy talán a mennyegzői áriánál – ugyanennyire kézenfekvő volt-e.

re komponált és előadott ünnepi serenatákra kell itt gondolnunk, amelyek éppen a város udvari szertartások szerint igazodó reprezentációs igényeit dokumentálják,[42] inkább a polgári keretekben, például menyegzőkön előadott művek kapcsán merülnek fel a kérdések: tekintettel arra, hogy a korai 18. században a hamburgi polgárság ezt a műfajt oly szorgosan ápolta, Bernd Baseltnek az a kategorikus megállapítása, hogy polgári serenaták nem léteztek volna, egyenesen kiköveteli ennek a tételnek a részletes megvitatást,[43] s ez jelentősen hozzájárulhatna a „művészetek 18. századi elpolgáriasodásáról" szóló, gyakran idézett tételének feloldásához. Az udvari műfajú serenatának átvétele arra enged következtetni, hogy ez az „elpolgáriasodás" a 18. század elején (Ebenhard Rebling nézetével szemben) nem annyira az udvari–egyházi zeneművelés ellenmozgalmának,[44] inkább – legalábbis a hamburgi menyegzői zene területén – az udvari műfajok átvételének tekinthető. Hogy közben bekövetkezhetett az udvari serenata polgári transzformálódása is, az éppen tézisül szolgálhat minden további kutatáshoz, még ha végül elégtelennek bizonyulna is a zenetörténeti realitás leírására. Minthogy azonban – a pillanatnyi forráshelyzet alapján ítélve – ezeknek a serenatáknak zenéje nagyrészt elveszettnek tekinthető, így csak a kinyomtatott szövegek kínálkoznak a további elemző vizsgálódás alapjául.[45]

Fordította: Székely András
A fordítást az eredetivel összevetette: Király Péter

JOACHIM KREMER

HÖFISCHE UND STÄDTISCHE HOCHZEITSMUSIKEN: SERENATA UND HOCHZEITSARIE IN NORDDEUTSCHLAND UM 1700

Das Original wurde unter dem Titel "Höfische und städtische Hochzeitsmusiken: Serenata und Hochzeitsarie in Norddeutschland um 1700." herausgegeben in: Thomas Riis (Herausgeber): *Tisch und Bett. Die Hochzeit im Ostseeraum seit dem 13. Jahrhundert.* (= Kieler Werkstücke. Reihe A: Beiträge zur schleswig-holsteinischen und skandinavischen Geschichte. Herausgeber: E. Hoffmann, Bd. 19.), Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag, 1998, 245–273. – Die Studie wurde mit der Genehmigung des *Autors,* des *Peter Lang Verlags* (Frankfurt), des Editors des Bandes, *Prof. Dr. Thomas Riis* (Kiel), und der *Gesellschaft zur Förderung der Forschung auf dem Gebiet der schleswig-holsteinischen und norddeutschen Landesgeschichte sowie der skandinavischen Geschichte an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel e. V. (gff) als Herausgeber der "Kieler Werkstücke/A"* veröffentlicht.

RECENZIÓ

Lampert Vera

ISMERKEDÉS BARTÓK ALKOTÓMŰHELYÉVEL

Somfai László: Bartók Béla kompozíciós módszere
Budapest: Akkord Zenei Kiadó, 2000

Mint a gyakran idézett latin mondás tartja, minden könyvnek megvan a maga sorsa. Somfai László új könyvének is különös a története, mert ritkaságszámba megy, hogy magyar szerző könyve idegen nyelven íródjék, és külföldön jelenjék meg először, s hogy a hazai kiadás az eredeti fordításaként, négy évvel később kerüljön a magyar olvasó kezébe. A szokatlan sorrendet a könyv genezise magyarázza. 1989-ben a szerző a University of California, Berkeley meghívására hat előadást tartott a zenei tanszék „Ernest Bloch előadások" sorozatában *Béla Bartók: Composition, Concepts, and Autograph Sources* címmel. Megtartva a címet, a könyv eredeti formája ezeknek az előadásoknak átdolgozott és kibővített változata.

Berkeley meghívása nem érkezhetett volna jobbkor. Szinte hihetetlen, de tény: Somfai Lászlónak, aki idestova harminc éve tölti be a budapesti Bartók Archívum igazgatói posztját, az 1980-as évek végéig nem volt módja a teljes Bartók-hagyaték tanulmányozására. Mint köztudomású, nagy horderejű események: fasizmus, világháború, Bartók emigrációja, majd a háború utáni évtizedek politikai megosztottságának és jogi vitáknak következményeként a hagyaték nagyobbik és a kutatás szempontjából fontosabb, ma Amerikában található része több mint négy évtizeden át gyakorlatilag hozzáférhetetlen volt a kutatás számára. Csak évekkel Bartók özvegyének halála után, 1988-ban kapta meg a budapesti Bartók Archívum az amerikai anyag kópiáit, majd végre 1989-ben Somfai az eredeti kéziratokat is tüzetesen átvizsgálhatta. Így történhetett, hogy ez a munka, amelyben Somfai több évtizedes kutatópályájának eredményeit összegezi, egyszersmind új távlatokat is nyit a Bartók-kutatás történetében. Kiaknázva a Bartók-kutatást új alapokra helyező kedvező fordulatot, először tekinti át módszeresen a Bartók-életmű teljes forrásanyagát. Somfai becslése szerint ennek az anyagnak főrésze mintegy három és félezer oldalnyi kézirat, amely további nyomtatott és hangzó dokumentumokkal egészül ki. Az áttekintésben magától kínálkozott vezérfonalként az alkotói folyamat követése az első zenei ötletektől a publikálásig, illetve a zenemű felhangzásáig: a különböző forrástípusok ismertetésén és elemzésén keresztül feltárul az olvasó előtt az alkotó elme működése, kibontakozik a remekművek születésének, kialakulásának teljes komplex folyamata.

„Kutatástörténeti bevezetés" után, amely a forrásvizsgálódás eddigi nehézségeivel, szórványos előzményeivel vet számot, Somfai először a zeneszerző saját komponálási módszerére, műveire vonatkozó szűkszavú és szórványos megnyilatkozásait elemzi, arra a konklúzióra jutva, hogy Bartók lényegében tartózkodott az alkotás folyamatának demisztifikálásától, s ezért írásai helyett sokkal inkább kéziratainak beható tanulmányozásával juthatunk közelebb alkotói módszerének megértéséhez.

Ezután rövidre szabott, de kulcsfontosságú fejezetben kettős áttekintést kap az olvasó a teljes forrásanyagról – egyfelől idő- és térbeli megoszlásuk, másrészt tartalmuk szerint. Míg Bartók 18 éves kora előtt írt műveihez készült vázlatok alig maradtak fenn, sőt a későbbi művek szinte teljes forrásanyagának alapján szinte bizonyosra vehető, hogy Bartók az 1910-es évek végéig is megsemmisített vázlatokat és fogalmazványokat, az érettkori művek forrásanyaga Somfai becslése szerint rendkívül magas arányban, 95 százalékban fennmaradt. A kéziratok mai lelőhelyeit, származásukat és arányukat a leírás mellett szellemes ábra is illusztrálja, Somfai eddig is gyakran megcsodált és e könyvben is bőven kamatoztatott, a vizuális szemléltetés iránti különleges tehetségének és találékonyságának egyik remeke. Egy másik ábra a különféle forrástípusok egymáshoz való viszonyát érzékelteti. A forrástípusok megkülönböztetése és leírása a könyv premisszája: részletesebb kifejtésük alkotja a következő fejezetek anyagát. Sebtiben felvázolt témafeljegyzésektől fogalmazványokon, autográf és mások által készített másolatokon, korrektúralevonatokon, autorizált és javított kiadásokon át a szerzői hangfelvételekig Somfai nyolcféle forrást, és Bartók kompozíciós folyamatának ezek alapján desztillált modelljében négy fázist különít el. Bár az egy műhöz tartozó fennmaradt dokumentumok sorozata, melyet Somfai „forráslláncnak" nevez, művenként más és más, Somfai hat tipikus forráslláncot azonosít az életmű kronologikus sorrendjében.

A forrásanyaghoz nyújtott általános orientáció után következik az egyes forrástípusok szinte nagyító alatti aprólékos vizsgálata. Az időrendi koncepciónak megfelelően Somfai elsőként a forráslánc kezdetén álló témafeljegyzéseket, vázlatokat analizálja. Ezek a dokumentumok kitüntetett fontossággal bírnak a kéziratos anyagban, mivel vizsgálatukkal szinte tettenérhető, megleshető az ihlet születésének pillanata. Somfai rendkívül árnyaltan disztingvál az első feljegyzések között a komponálás folyamatában elfoglalt helyük (memo-vázlat, részvázlat, vázlatból lett fogalmazvány), vagy lelőhelyük (margóvázlat, vázlatfüzet) szerint. Ellentétben a különálló memo-vázlatokkal, a kontextusban vizsgálható memo-vázlatok támpontot nyújthatnak kronológiai kérdések eldöntéséhez, esetleg megmutathatják az inspiráció közvetlen indítékát is. Az egyes vázlatfajták leírását meggyőző elemzésekkel alátámasztott konkrét példák magyarázzák, amelyeket itt is gazdag illusztrációs anyag kísér: számos további ábra és táblázat mellet 16 fakszimile és 27 kottapélda (utóbbiak részben a fakszimilék átírásai). Közöttük ámulva fedezhetjük fel nem egy emlékezetes Bartók-melódia legelső, a végleges formában ismert alakkal szinte hangról hangra megegyező felvázolását. Ennek a fejezetnek mintegy függeléke a következő („Töredékek, megvalósulatlan kompozíciók"), melyben ismert kompozíciók kihagyott tételeinek és vagy másfél tucat megvalósulatlan kompozíciós tervnek felsorolása után tizenhárom

azonosítatlan, Bartók érett korának idejéből származó (1906 után keletkezett) jelentősebb töredék leírása található.

A könyv központi, az egész munka mintegy harmadát felölelő fejezete a fogalmazványokról szól, melyet rövid, de annál érdekfeszítőbb fejezet vezet be: a „Papírkutatás és a komponálás mikro-kronológiája". Itt Somfai táblázatban összesíti a Bartók által használt mintegy félszáz papírtípust, amelyek ismerete szintén nélkülözhetetlen segédeszköz egy-egy kompozíció részleteinek datálásában, csakúgy, mint Bartók szokása a papírívek felhasználásában. Ez a fejezet megint kitűnik szemléltető ábráinak leleményességével.

Somfai a komponálás főforrásának a fogalmazványt tartja, és fontosságának megfelelő alapossággal is tárgyalja. Tizenkilenc teljes oldalnyi fakszimile képezi a fejezet gerincét: ezekre hivatkoznak a fejezet első részének összefoglaló megjegyzései. Szó van itt a fogalmazványok típusairól (fogalmazvány, particella, partitúra), a fogalmazványokban található datálások jelentéséről, a kéziratokban használt speciális jelekről, rövidítésekről, a kétfunkciós (azaz a komponálás két fázisát egyesítő) fogalmazványok jellemzőiről. Majd oknyomozó detektívmunkák izgalmasságához hasonlítható esettanulmányok következnek: vagy tucatnyi mestermű egyes formarészeinek kialakulását, kronologikus rétegeit kibogozó elemzés, köztük Bartók jellegzetes stratégiáinak bemutatása a rekapituláció- és kidolgozási részek megoldására. Szintén esettanulmányokon keresztül mutatja be Somfai a kész forma revíziójának a forrásokból kiolvasható folyamatát, külön alfejezetet szentelve a végleges formából kihagyott tételeknek és tételrészeknek. E kidolgozott, majd elvetett részek tanulmányozásával különösen éles bepillantást nyerhetünk a mesterművek születéséhez elengedhetetlen szigorú alkotói kontroll indítékaiba és munkálkodásába.

A három utolsó fejezet a kompozíció végleges formájának kialakítását, a publikálást előkészítő munkát, a kompozíció utóéletét dokumentáló forrásokat vizsgálja. Somfai három fő tisztázatcsoportot különböztet meg: az előadási jelekkel berendezett fogalmazványt, az autográf másolatot és idegen kéz másolatát, utóbbit tucatnyi tipikus mintával (Bartók családtagjainak, barátainak, muzsikusoknak, hivatásos másolóknak kézírását bemutató fakszimilékkel) illusztrálva. Részletesen beszél a Bartók sajátkezű tisztázatainak együttesében fontos csoportot képviselő, 1930-tól használt *lichtpaus* papírra írt másolatokról is. A Bartók számára rutinmunkát jelentő hangszerelést, a zongorakivonatok és átiratok problémáit szintén ez a fejezet tárgyalja. A publikálás rendkívül fáradságos, többfordulós menetének dokumentumait, a zeneszerző és kiadóinak kapcsolatát megint csak érdemes, sőt szükséges alaposan megismerni: csak ez igazíthatja el a műalak végleges formáját kereső előadót a különböző kiadások útvesztőjében. Végül az utolsó fejezetben, amely megint csak az információk egész kincsesbányáját tárja fel a Bartók művek előadói számára, részletesen elemzi Bartók tempóadási gyakorlatát, előadási jeleit és a szerzői hangfelvételek jelentőségét mind a kutatás, mind az előadói gyakorlat szempontjából.

A szöveg meglepő hűséggel követi az angol eredetit, ami nem csekély teljesítmény, még akkor sem, ha feltételezhetően olykor a szerző magyarul gondolkodott az angol eredeti megírásakor. De némelykor a magyar verzió zamatosabb, érzelmi-

leg fűtöttebb az eredetinél, mint például mikor leírja Bartók reakcióját néhány túlhaladott verzióról készített utánnyomás kézhezvételekor („he made extensive revisions" [247.] = „kellően felpaprikázva természetesen revízióba fogott" [248.]), vagy a Scherzo op. 2 tervezett előadásával kapcsolatban („deeply worried by the orchestra's lack of preparation" [253.] = „felbőszülve a zenekar felkészületlenségén" [254.]) Számos kisebb módosítást is tartalmaz a magyar kiadás az angol eredetihez képest: elsősorban is a jegyzetek az angol verzióban természetesen nem említett magyar nyelvű irodalomra és néhány újabban megjelent munkára is hivatkoznak. Szívesen látott formai javítás például a tartalomjegyzékben a hosszabb fejezetek alcímeinél a lapszámok megjelölése: ez nagyban megkönnyíti a könyv referenszjellegű használatát. Külön megemlítendő örvendetes nyeresége a magyar nyelvű Bartók-referenciának a könyv függelékében közölt műjegyzék a művek elsődleges forrásaival: a lista a készülő Bartók tematikus műjegyzékhez kidolgozott új BB számozásra épül, amely feleslegessé teszi az eddig használatban lévő kettős hivatkozási gyakorlatot (Dille jegyzék a fiatalkori művek kapcsán, Szőllősy jegyzéke az érett kompozícióknál), és bár már használatba is lépett, eddig magyar nyelven még nem volt hozzáférhető.

Egyetlen lényeges kifogásolnivalómnak a könyv tartalmához nincs köze: a nyomdafesték, legalábbis az én példányomban, szemrontóan halvány, sőt, itt-ott még a betűk egyes részei is kimaradtak. Fokozottan zavaró ez a fakszimilék olvasásánál, amelyeknek ugyan első benyomásra tetszetősebb az angol verzióénál világosabb háttere, ezért azonban nemegyszer meg kell fizetnünk az olvashatóság romlásával. Mivel a fakszimilék többségét természetesen kicsinyíteni kellett, a részletek megkülönböztetése amúgy is nehezebb, mint az eredetiben, ezért talán szerencsésebb lett volna kevésbé porózus papírt vagy több nyomdafestéket használni. Kisebb javítanivalók: a xxiv. lapon a Somfai/*Strategics* hivatkozás feloldásában a megjelenés éve 1997 helyett 1977; a 3. fakszimilét azonosító szövegben (a 46. lapon) a kottapéldára utalás 4c helyett helyesen 4e; a 73. lapon az alulról számított harmadik sorban „G helyett F-ben" éppen az ellenkezője („F helyett G-ben") igaz.

Mindez azonban nem csorbítja a könyv felbecsülhetetlen értékét nemcsak a Bartók-kutatásban, hanem a zenetudomány egészének magyar és angol változata révén egyetemes történetében is. Somfai lenyűgöző anyagismerete, a legapróbb részletekre is kiterjedő figyelme, a gyakorlati és elméleti gondolkodást virtuóz szinten ötvöző tudása és több évtizedes tanítási tevékenységben csiszolódott, ötletekben kifogyhatatlan bemutató módszere ugyan rendkívül magas mércét állít követői, tanítványai, utódai elé, mégis további kutatásra inspirál. Arra buzdít, hogy a nagy alkotóművészek életművét az utókorra maradt teljes forrásanyag feldolgozására építve közelítsük meg, és nem kevesebbet ígér, mint azt, hogy ezzel a módszerrel bepillanthatunk az alkotás titkaiba, és közelebb juthatunk a műalkotás megfejthetetlennek tűnő rejtélyeinek megértéséhez.

Breuer János

KRITIKAI KIADÁS – KRITIKAI SZEMMEL

Bartók Béla írásai – Készült a Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézete Bartók Archívumában
Bartók Béla írásai 3. – Írások a népzenéről és a népzenekutatásról I.
Közreadja Lampert Vera, lektorálta és szerkesztette Révész Dorrit
Budapest: Editio Musica, 1999

Reményt keltően indult útjára egy évtizede az új kiadás folyama (Bartók Béla írásai [a továbbiakban BBI]). Első kötete 1989-ben, a második (a sorozatban elfoglalt helye szerint ötödik) 1990-ben látott napvilágot. Ha ez az ütem tartható lett volna, 1996-ra elhagyja a nyomdát a teljes sorozat (BBI/1–8). Nem tudhatom, vajon a munkálatok húzódtak-e el (erről nem informál a BBI/3), vagy a közreadás pénzügyi hátterének előteremtése okozta-e a tetemes késedelmet. Az mindenesetre látszik a három kiadvány „honlapján", hogy más-más financiális forrás(ok)ból nyomtatták mindahányat.

Bevezetőjében tudatja Somfai László, a munkálatok irányítója: „A Zeneműkiadó Vállalat az 1970-es évek vége óta szorgalmazza az összegyűjtött Bartók-írások újabb magyar nyelvű közreadását."[1] Ugyanő: „Célszerűnek látszott egy kisebb kötetekből álló sorozat elindítása a teljes forrásanyag bázisán, amelyet 1987 ősze óta nem csak a Magyarországon élő Bartók-fiú, ifj. Bartók Béla, hanem öccse, az amerikai hagyaték birtokosa, Bartók Péter is sorozatunk rendelkezésére bocsát."[2]

Ha tehát az előkészületek a 80-as évek elején megkezdődtek is, 1987-től újra kellett értékelni a roppant szerteágazó filológiai munkát. Lampert Vera nem mulasztja el megemlíteni a recenzeált kötet szerkesztői előszavában: „[...] sorozatunk közreadóinak a fennmaradt Bartók-kéziratok teljes budapesti és amerikai anyaga rendelkezésére áll."[3]

Az új kiadással kapcsolatban megkerülhetetlen annak viszonya Szőllősy András monumentumához.[4] E tekintetben bizonyos változás figyelhető meg. A BBI/1 feltün-

1 BBI/1, 9.
2 Uott.
3 BBI/3, 9.
4 Bartók Béla összegyűjtött írásai I. [a továbbiakban BÖI]. Szerk.: Szőllősy András. Budapest: Zeneműkiadó, 1967.

teti, hogy az a BÖI „alapulvételével készült"; a BBI/5 analóg helye tudatja, hogy „A kötet Szőllősy András közreadásának felhasználásával készült." A BBI/3 – nem tudom, mi okból – ilyen jellegű információt nem tartalmaz. Annál többet hivatkozik Szőllősy kiadásának múlhatatlan érdemeire a publikáció szerkesztői előszava. S méltán; próbaként összeolvastam a régi és az új edíció néhány oldalát, kiderült belőle, mennyire pontos, a jelenlegitől leginkább éppen csak ortográfiai apróságokban különbözik Szőllősy közreadása.

Elsősorban talán nem is a szövegrevízióban rejlik az új kiadás felbecsülhetetlen értéke, hanem újdonságtartalmában. A BBI/3 közel harmada csakis kéziratban maradt fenn. A BBI/1 módszerét követve új a teljes forrásláncok – fogalmazvány, tisztázat, a nyomtatott első kiadások és azok szerzői javításai – egybevetése, a változatok feltüntetése. Szőllősy mintegy megjövendölte a majdani teendőket: „Forrásunk minden esetben a nyomtatott szöveg volt. Bartók Amerikában és Európában fellelhető kéziratainak feldolgozása sok évtizedes, világrészeket összefogó tudományos együttműködés eredménye lehet csak. Ezért e kiadvány nem vállalkozhatott arra, hogy a nyomtatott szövegeket a kéziratokkal egybevesse [...]"[5] A BBI/3 valóban interkontinentális vállalkozás. Lampert Vera (USA) és Révész Dorrit (Budapest) termékeny kooperációjának eredménye.

Becses hozama a kötetnek a majd' 90 oldalnyi fakszimile, a kottamellékletek Bartók kézírásában és – kivált – előadásainak kottapéldás vázlatlapjai.

A főszövegként közreadott 22 írás (*I. Tudományos dolgozatok és dallamközlések II. Vitaírások és bírálatok*) közül mindössze hatnak nem maradt fenn az első kiadást megelőző kéziratos forrása. Precíziós közreadói munkálat Bartók-kiadás előtti – és utáni – korrekciós tevékenységének bemutatása. Abból, ahogyan Bartók nemegyszer még a nyomtatott szövegét is tovább csiszolta, finomította, már-már arra kell következtetnem, hogy írásai a Fassung *vor*letzter Hand stádiumában maradtak ránk. Ez természetesen nem a BBI/3 közreadói teljesítményének kisebbítése, csupán annak jelzésére szolgál, hogy Bartók mekkora fontosságot tulajdonított az írásnak, verbális és hangjegyes formájában egyaránt.[6] Olykor egyetlen szót vagy fordulatot cserél pontosabbra–találóbbra. Máskor első fogalmazásának élét igyekszik tompítani. A *Népzenénk és a szomszéd népek népzenéje* magyar–román összefüggéseket summázó szakaszában felveti: „Mi lehet az oka annak, hogy egyes román területek lakossága zeneileg a legszorosabb kapcsolatban áll a szomszéd magyar területek lakosságával, másoké viszont a legmerevebben elzárkózva? Nincs-e mindez a település idejével, mikéntjével összefüggésben? Nem lehetne-e a népzenei kutatások szolgáltatta adatokkal bizonyos vitás kérdéseket eldönteni, vagy pl. bizonyos érveket velük alátá-

5 BÖI szerkesztői utószó, számozatlan (értelemszerűen 807.)

6 Bartók korrekciós igényére jellemző, hogy Török Sophie vele készült interjúját (Bartók Béla Ankarában. Pesti Napló, 1936. december 13. Első újraközlő: Gál István. Muzsika XII./3. [1969. március] 10–12.) számos példányon javította, jóllehet nem gondolhatta, hogy a nyilatkozat bármikor újra megjelenik. „Bartók Béla beszámolójának több változata maradt fenn. A Babits-hagyatékban [OSZK. B. J.] Bartók áthúzásaival, hozzátoldásaival, javításaival több példánya is van." Gál István: *Bartóktól Radnótiig.* Budapest: Magvető, 1973, 89.

masztani?"[7] Az idézet utolsó mondatát a hasáblevonatban alakította ki Bartók. Ott még ez állt: „Nem segítenék-e ezek az adatok annak a kérdésnek az eldöntését, vajon melyik nép lakik legrégebben Erdélyben? Vagy – ha talán ez a kérdés már el van döntve – nem erősíthetnék meg ezek a zenei adatok az eredményt?"[8]

Elgondolható, Petranu és a mellette felvonult „szakemberi gárda" még dühödtebben támadja Bartókot,[9] ha az összehasonlító népzenetudományból levonható tanulságokra hivatkozva ennyire egyértelműen utal az erdélyi magyarság őslakos voltára.

Hogy Bartók mennyire tekintettel volt nemzeti érzékenységekre, e kötetben (is) jelzi a *Primitív népi hangszerek Magyarországon* című, 1917-ből való tanulmány némely utólagos, a megjelenést követő javítása. Mivel az írásban román, szlovák stb. anyagra is hivatkozik, a „Magyarországon jelenleg [...]" helyébe így került „A régi Magyarországon e század elején [...]" fordulat;[10] a tilinkóval kapcsolatban, a máramarosi románokra utaló megjegyzést is ebben a szellemben korrigálja „a [...] régi Magyarországon a háborúig végzett kutatásoknál [...]" beiktatásával.[11]

Itt jegyzem meg, elég nehézkesen kereshetők vissza a „Megjegyzések" rovatából az egyes írások végére került szerzői javítások, melyek jelölése a főszövegben lábjegyzetre utaló felső index számozás. Magam, iránytűnek, pirossal kiírtam a margóra a számozást (mint a BBI/1-ben is), s ajánlom e módszert mindazoknak, akik könnyen–gyorsan kívánnak Bartók írói műhelyében tájékozódni. Másként oda-vissza lapoztában bizony, elveszti a fonalat az olvasó. Tekintve, hogy Bartók 1-3 csillaggal s ha ez nem elegendő, ugyanennyi kereszttel jelölte a saját jegyzetanyagát, a variánsok, esetleg léniával elválasztva és más tipográfiával elhelyezhetők lettek volna lapalji közreadói hivatkozásokként is.

Abszolút újdonság *A tót népi dallamok*,[12] valamint az *Adana-vidéki török népzene*,[13] az 1936-os gyűjtőút első tudományos értékelése (mindkettő kéziratból). Előbbit teljes joggal tételezi Lampert a Bartók életében kiadatlan nagy szlovák gyűjtés bevezető tanulmányának,[14] hiszen a szlovák népzenének ennyire részletes elemzése Bartóktól nem ismeretes. Nyilván ez volt a forrása e népzene öt tömör összefoglalásának[15] (egy folyóiratcikk, négy lexikoncímszó), a *Népzenénk és a szomszéd népek népzenéje* szlovák fejezetének.

A „Megjegyzések" rovata tájékoztat, hogy Bartók „[...] nyilvánvalóan megjelentetés szándékával [...]"[16] tovább munkált a kéziraton. A népdalgyűjteménytől

7 BBI/3, 231.
8 Uott: 269.
9 BÖI 878–896.
10 BBI/3, 130, 137.
11 Uott: 132, 137.
12 Uott: 166–209.
13 Uott: 291–328.
14 Uott: 202.
15 BÖI 487–493, 931, 932.
16 BBI/3, 203.

független, önálló publikáció tervére utal a tanulmányba szánt 55 dallampélda (közülük 53-at sikerült Sebő Ferenc közreműködésével azonosítani és közreadni),[17] míg *A magyar népdal* elemző részében a dallamközlések száma mindössze kettő, a többit helyettesíti a példatár sorszámaira való hivatkozás. Bartók magyar kiadásra gondolhatott, különben mi célból készítette volna el a népdalszövegek magyar fordítását.[18]

„Az utolsó revízió időpontjára vonatkozóan az egyetlen irányadó adat Bartók hivatkozása egy 1926-ban gyűjtött dallamra."[19] A recenzens nem ismeri a tanulmány kéziratát (a ceruzás, fekete illetve kék tintás javításokat), egy apró ortográfiai részlet azonban más fogódzót is kínál. „A fogalmazványban itt és a későbbiekben: *valašká*; a tisztázatban következetesen valaskára javítva" – tájékoztat a közreadó.[20] De Bartók még 1931-ben is a *valašká* változatot használja,[21] s alig hihető, hogy az írásmód szerkesztői önkény következménye. A *Népzenénk és a szomszéd népek népzenéje* (1934) írásmódja *valašká*.[22] Bartók a fennmaradt s javításait tartalmazó hasáblevonaton[23] sem törölte a *háček* nevű írásjelet a szövegből. Ez arra enged következtetni, hogy valamikor 1934 *után* véglegesíthette a *valašká* formát, meglehet, publikálás reményében, a javítások időtartama tehát hosszabb lehetett a közreadó által feltételezettnél.

Az Adana-vidéki török népzene – előadás 1937. december 29-én, a Magyar Néprajzi Társaság rendezésében – mintha vázlata vagy inkább tömör összefoglalása volna a Columbia Universityn 1943-ban elhelyezett török gyűjtés bevezető tanulmányának.[24] Lázas sietséggel jegyezte le Bartók a fonográf-felvételeket. Alig egy hónappal a hazatérése után, 1937. január 2-án jelezte, átírta az anyag negyedét, május 13-áig elkészült további 50 százalékával, június 20-ára pedig a teljes anyag lekottázásával.[25] Most első ízben olvasható előadásában megadja a teljes dallamanyag aprólékos strukturális analízisét, s nyomatékosan felhívja a figyelmet a török dallamok egy nagy csoportjának magyar és cseremisz (mári) népzenei összefüggéseire. Nem hinném azonban, hogy a Néprajzi Társaság tagságában akadt tíznél több olyan zenefolklorista, aki hallás után felfogta volna az előadó statisztikai kimutatásait. Közvetlen bizonyíték híján is feltételezem: a török gyűjtés 1937–38-ban több variációban elérhető közelségben látszó kiadásá-

17 Uott: 185–200.
18 Uott: 201–202.
19 Uott: 180, 203.
20 Uott: 169, 204.
21 „Szlovák népzene." In: (szerkesztette:) Szabolcsi Bence és Tóth Aladár: *Zenei lexikon II.* Budapest: Győző Andor kiadása, 1931, 571.
22 BBI/3, 214.
23 Uott: 278.
24 (Edited by) Benjamin Suchoff: *Turkish Folk-Music from Asia Minor by Béla Bartók*. Princeton: Princeton University Press, 1976. – A. Adnan Saygun: *Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey.* Edited by László Vikár. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1976.
25 Demény János: *Bartók Béla levelei.* [a továbbiakban DemLev]. Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 541., 549, 554.

hoz[26] tervezett bevezető tanulmányának gondolatmenetét osztotta meg a Néprajzi Társaság tudós hallgatóságával Bartók.

A BBI-sorozat felépítésének támadhatatlan logikája négy kötetbe sorolja be Bartók török népzenével foglalkozó ugyanennyi gondolatmenetét. A rádióelőadásból született Nyugatbeli esszé[27] a BBI/4-be, a dallamkiadáshoz készült végleges bevezető tanulmány a BBI/7-be, Török Sophie interjúja[28] a BBI/8-ba kerül. Mindenesetre tanulságos lesz egybeolvasni, miként formálódott–gazdagodott Bartók értékelése a gyűjtéséről a dallamanyag feldolgozása során, s mit akart közölni a szakmai szempontból nagyon is különböző hallgató–olvasó csoportokkal.

Összefoglalva: hiányérzetem a *Vitaírások és bírálatok* fejezetébe sorolt hét írással kapcsolatban, hogy a kötetből kimaradtak a Bartók polemizáló kedvét felkeltő publikációk, amelyeket Szőllősy gyűjtött össze.[29] Hogy ennek terjedelmi oka volt-e, vagy koncepcionális, nem tudhatom. Nem igazít el a közreadó előszava: „(Tekintettel arra, hogy a *BÖI* jegyzetanyaga magyar fordításban valamennyi vita nem-Bartók szövegeit teljes egészükben idézi, ezek újraközlésétől eltekinthettünk.)"[30] A Bartókkal szembeszegezett állítások ismerete nélkül árnyékboxolásnak hat Bartók érvelése. A BÖI mára könyvészeti ritkaság, ugyan kimásoltathatja belőle a mindössze 29 oldalnyi szöveget, akit ez nagyon érdekel – feltéve, ha hozzáfér (távolról sem bizonyos, hogy 2180 példányából minden fontosabb közkönyvtárba jutott határainkon belül s pláne kívül!)

Az Amerikában végzett roppant szerkesztői munkának nyilvánvaló előnyei mellett voltak/lehettek egy-egy részkérdésben hátrányai is. A *Cigányzene? Magyar zene?* irodalmából Lampert Bónis Ferenc idevágó tanulmányának németül publikált első közlését ismeri,[31] a hazai olvasó számára könnyebben hozzáférhető magyar változatát[32] nem. Említetlen, hogy a Rózsavölgyi bizományba vette át a *Cigányzene? Magyar zene?* különnyomatát,[33] amely Bartók költségén készült az Ethnographia alapján (egyébként 500 példányban). A Möller-vita második fejezetének kommentárjába „értelmes" – vagyis értelemzavaró – adat került. A Zeitschrift für Musikwissenschaft 1931. augusztus–szeptemberi számában megjelent Bartók-közlemény „Megírására 1937. május 6-a után került sor: ezt a dátumot mutatja a fogalmazvány utolsó olda-

26 A dallamanyag kinyomtatására jelezte igényét Bartók törökországi vendéglátója, a Halkevi, ehhez kapcsolódva francia bevezető tanulmánnyal, jegyzetanyaggal és a népdalszövegek francia fordításával a Lukinich Imre által szerkesztett *Archivum Europae Centro-Orientalis* folyóirat, és érdeklődést tanúsított a Rózsavölgyi. DemLev. 549–550, 555, 585, 586.

27 BÖI 507–517.

28 Lásd 6. jegyzet.

29 BÖI 861–862, 869–874, 878–896.

30 BBI/3, 9.

31 BBI/3, 360.

32 „Cigányzene? Magyar Zene? Előjáték egy tudományos vitához." In: Bónis Ferenc: *Hódolat Bartóknak és Kodálynak*. Budapest: Püski, 1992, 59–73.

33 Alberti Rezső: „A Rózsavölgyi és Társa cég története 1905-től 1949-ig." In: (szerk.:) Bónis Ferenc: *Magyar Zenetörténeti Tanulmányok Mosonyi Mihály és Bartók Béla emlékére*. Budapest: Zeneműkiadó, 1973, 205.

lán található, Voit Irma számára Bartók által írt, Bartók és Dohnányi Ernő aláírásával ellátott, áthúzott erkölcsi bizonyítvány, amelynek üresen maradt papírját Bartók a fogalmazványhoz felhasználta."[34] Kétértelmű a dátum. Lehetséges, hogy az 1931-ből való impurum üres oldalát használta kéziratpapírnak utóbb, éppúgy az is, hogy kritikai kiadásunkban sajtóhibával jelent meg a keltezés. De Bartók semmiképp nem szövegezhette a cikket a publikálást követő hatodik évben!

Új, eddig ismeretlen archivális anyag válik közkinccsé a *Szövegváltozatok* fejezetcímmel függelékbe utalt *tíz* írás közreadásával, mintegy félszáz oldalon. Roppant tanulságos egybevetni *A hunyadi román nép zenedialektusa* tanulmány és az e tárgyban tartott előadás szövegét;[35] kiderül belőle, mennyire pontosan tudta Bartók a két közlési forma, az elszálló és a rögzített gondolat közti különbséget. Kár, hogy a felolvasás kézirata nem őrzi, mit illusztrált kvázi in vivo, a cserbeliek előadásában, mit fonográfról, mit írhatott az általa kért fekete táblára (az előadást előkészítő levelezésében vacillált, szüksége lesz-e zongorára, vagy sem).[36] Becses dokumentum *A magyar katonadalok dallamai* német fogalmazványi példánya,[37] mint első összefoglalása a magyar népzene sajátosságainak. Tudományos bravúr a részéről a *Népzenénk és a szomszéd népek népzenéje* tömör német összefoglalása.[38] Elkészítésekor, 1934 őszén, valószínűleg nem tudta még, hogy a nagyszabású tanulmány egy év múlva németül, 1936-ban franciául megjelenik, megfigyeléseiről „gyorsírásban" kívánta informálni a nemzetközi etnomuzikológiai közvéleményt (a kontinentális Európában e két – akkor még – világnyelv elegendő volt a tájékoztatásra). A vitaírások első közlésű változatai jelzik – összevetve a megjelent publikációkkal –, hogy Bartók patikamérlegen állapította meg minden észrevételének súlyát s eszerint rövidített, bővített is.

Azt hiszem, a törzsanyagba került egy *11-ik* szöveg*változat*. Az 1913-ban kiadott bihari gyűjtést ért román bírálat cáfolata a közreadott formában[39] egyértelműen *tervezett*, de *nem realizált* magyar nyelvű publikáció fogalmazványa (piszkozata?). Bartók főszövegében románul idézi kritikusa leginkább vitatható megállapításait és saját lábjegyzeteiben magyar fordításban az idézeteit. Tekintve, hogy vitaírása románul jelent meg (ismeretlen fordító munkájaként), lehetetlen, hogy ehhez szükséges lett volna a magyar fordítást közlő jegyzetekre.

Nem tudhatom, miért állt el Bartók a magyar közléstől. Az Ethnographia minden bizonnyal közreadta volna írását. A szerkesztő jegyzetéből egyértelmű, a főszövegben közreadott verzió nem definitív forma. „Néhány értelemzavaróan hiányzó mondatvégi írásjelet, megkezdett de be nem fejezett záró- és idézőjelet hallgatólag

34 BBI/3, 368.
35 Uott: 76–86, 393–405.
36 Bartók, 1914-ben még rutintalan felolvasó, négy levelében is foglalkozott élete első tudományos előadásának illusztrációs eszköz-igényével (DemLev. 216–219.).
37 BBI/3, 406–410.
38 Uott: 411–415, 270–274.
39 Uott: 339–344.

pótoltunk."[40] A szerkesztő ezzel azt mondja, a főszövegbe felvett verzió *nem* nyomtatásra berendezett kézirat.

A definitív szöveg románul jelent meg; gyaníthatnók akár, hogy Bartók elégedetlen volt a fordítással, csakhogy éppen ő írta Buşiţiának 1914. május 22-én: „Szépen lefordított cáfolatomat elküldtem Bianunak."[41] Ő tehát hitelesítette a román változatot, amelyet Szőllősy András a saját illetékes fordításában adott közre.[42] Ez a szöveg mostantól a könyvészeti ritkaságok kategóriájába vonul vissza.

A BBI/3 embert – több embert! – próbáló munka eredménye, függetlenül a kritikai kiadást ért minden kritikai megjegyzésemtől. Tisztelettel kell adóznom a Lampert–Révész páros és valamennyi segítője mikrofilológiai olvasatának. Nonum prematur in annum? Bár veszítené érvényét a latin mondás a még hiányzó öt kötet közreadására.

40 Uott: 344.
41 DemLev. 223
42 BÖI 611–616.

Kaczmarczyk Adrienne

ITINERARIUM LISZTIANUM

Sólyom György: Kérdések és válaszok Liszt Ferenc pályájának utolsó szakaszában
Budapest: Akkord Zenei Kiadó Kft., 2000

Szabolcsi Bence klasszikussá vált tanulmánya, a *Liszt Ferenc estéje* (1955) óta nem született sem itthon, sem külföldön igényes összefoglaló munka Liszt Ferenc kései stílusáról. Néhány fontos, de rövid lélegzetű monográfia-fejezet és néhány figyelemre méltó résztanulmány után – hadd utaljunk e helyütt csak két könyvre, Ernst Günter Heinemann *Franz Liszts Auseinandersetzung mit der geistlichen Musik* (München–Salzburg: 1978) és Dorothea Redepenning *Das Spätwerk Franz Liszts: Bearbeitungen eigener Kompositionen* (Hamburg: 1984) című munkájára – a Liszt-kutatásnak ezt a régi adósságát törlesztette most Sólyom György. Könyvében Szabolcsiéra emlékeztető szellemben, az övéhez hasonló zenei érzékenységgel és empátiával elemzi és értelmezi a Weimarból távozó Liszt alkotói útjának körülbelül 1861-től 1886-ig tartó utolsó szakaszát. Útikalauzát azok fogják tudni igazán élvezni és értékelni, akik maguk is otthonosan mozognak Liszt művei között, és követni tudják az óriási anyagismerettel rendelkező szerző zenei asszociációit az életművön belül és azon túl egyaránt. A kései stílus „életét", kialakulását és változásait Sólyom számos részletes és mélyreható, a Liszt-zene belső rezdüléseit is érzékelő elemzésben szemlélteti, amelyek fölötte állnak a legtöbb általa idézett szakirodalmi olvasmány színvonalának. Munkájának egyik legvonzóbb erénye, hogy az egyes zenei jelenségeket és zenetörténeti mozzanatokat mindig kontextusba ágyazva, árnyaltan és sokrétűen ábrázolja, gyakran revelációszámba menő, új értelmezési lehetőségekre mutatva rá. Az analíziseket szerencsésen egészítik ki az egyes fejezetek élén és végén helyet foglaló, mindig lényegretörő és magvas összefoglalások.

A könyv négy nagy fejezetben vezeti végig olvasóját a két és fél évtizedes úton, kezdve a weimari szimfonikus stílus metamorfózisával *(I. Az alkotópálya fordulata)*, folytatva a kései stílus megjelenésével *(II. Az új úton. A romantikus totalitás revíziója)*, kiteljesedésével *(III. Karácsony és Nagypéntek. Új summázások és perspektívák)* és végül búcsújával *(IV. Tánc és gyász – az utolsó évek kérdései és válaszai)*.

A kései stílushoz vezető út az 1860-as évek elején, a weimari szimfonikus stílus és az oratorikus műfaj találkozása táján, a *Szent Erzsébet-legenda* és a *Krisztus-oratórium* születésekor kezdődik. E találkozás lényegét és eredményét összegzik az első fejezet következő sorai: „A két nagy oratóriumban Liszt *szimfonikus művészete újult*

tartalommal, értelme-változottan tovább él, új, »Weimar utáni« utakat, lehetőségeket keres és múltjától elágazó, elhajló pályákon, sajátos, végső kiteljesedésben búcsúzik." (10.) „A weimari szimfonikus gondolat továbbélése itt elsősorban ebben valósul meg: a mű ciklikus egészét átfogó tematikus–motivikus dramaturgiában. Az oratórium műfaji habitusa gyökeresen átalakul így – korszerű, új típusa születik. S a korábbi szimfonikus költemény-típusnak ebben az új funkcióban, dramaturgiában ki kell lépnie eredeti, önálló zártsága kereteiből, éppen, hogy saját elvét, módszerét *átadja* a ciklikus egésznek, hogy abban érvényesítse." (12.)

Még nem készült el a *Krisztus-oratórium*, amikor 1865-ben Liszt megkomponálja a *Missa choralis*t, azt a szerényebb, a cappella-apparátusra szánt kompozíciót, amelyet Sólyom György az „új útirány első töretlen–egységes remekének" nevez (34.). Ez a mise és a hiánytalanul először benne érvényesülő modális gondolkodásmód inspirálta a könyv egyik különösen érdekes és koncentrált eszmefuttatását a modalitás zenetörténeti szerepéről és a századok során végbement jelentésváltozásáról (36.). A történelmi háttér ismertetésével a szerző még világosabbá teszi a Liszt által kialakított neomodális dallami–harmóniai nyelv újszerűségét és zenetörténeti jelentőségét. A haladás irányát kijelölő *Missa choralis* azonban nem talált közvetlen folytatásra, a következő oratorikus mű, a *Koronázási mise* (1867) ugyanis a weimari stílus felé fordult vissza, a szintén nagyszabású *Missa solennis*szel (1856) vállalva szellemi rokonságot. A *Missa choralis*szal megjelenő új stílus, mint az a meggyőző elemzésből kiderül, az 1868-ban komponált *Requiem*ben élt tovább.

A három egyházi mű elemzése után a szerző a *Requiem*mel nagyjából egy időben keletkezett három zongoradarabban is kimutatja a stiláris megújulás jegyeit. Megállapítja, hogy eltérően az 1860-as évek oratorikus műveiben tapasztaltaktól, a *Mosonyi gyászmenet*ében, valamint a *Zarándokévek III.* kötetébe felvett *Marche funèbre* és *Sunt lacrymae rerum* esetében a stílusváltás „élesebb, gyökeresebb, átmenet nélkülibb és lényegében egy, közös irányba indul" (76.). A három zongoradarab egyikében, a *Sunt lacrymae rerum*ban látja „az új utak (s nem csak a zongoraművek) lényegének összefoglalóját" (76.), s emiatt az utolsó alkotó-korszakbeli jelentőségét a *H-moll szonáta*nak a weimari stílusban betöltött, összegző szerepéhez hasonlítja. A magyar vonatkozású darabok vizsgálata során itt is és a későbbiekben is vissza-visszatér e kérdéskör „kényes" pontjaira, többek közt Liszt úgynevezett „magyar stílusjegyeinek" hazai és külföldi, szakmai és „nemzeti" recepciójára. E témával kapcsolatban a szerző már a *Krisztus-oratórium* Tristis-tételével összefüggésben is fontos észrevételeket tett, tudniillik jogosan óvott „a magyar hangsorokra való, túlzó, egyoldalú hivatkozások"-tól, rámutatva a magyar vagy cigányskála másik, a nyugat-európai műzene felőli eredeztetésének lehetőségére (27. skk).

Az 1870-es évek immár teljesen érett, kései stílusú kompozícióit a könyv harmadik fejezete tárgyalja. Az elemzett művek sorából hadd emeljük ki, némileg önkényesen, két, máig „ismeretlen" kórusmű főszereplőjének a jellemzését. Mindkettő Sólyom György hihetetlenül finom zenei asszociációs képességéről, valamint a Liszt-életmű és az európai zeneirodalom bámulatosan mély, bensőséges ismeretéről árulkodik.

Az első idézet főszereplője Lucifer, *A straßburgi székesegyház harangjai*ból: „A mű robbanó töltése (...) Lucifer merőben új nyelvű, előzmény nélküli *deklamációja:* a barbár, pusztító, felcsapó és alázuhanó, hangnemeken átszökellő indulatkiáltások elementáris démonisága... Még Wagner (a Hollandi, Ortrud...) felszabadító, ösztönző példája is csak »jobb híján«, fenntartásokkal társítható ide... A vele szembeszegülő, győzelmes hit képe, a harangok gregoriános hátterű unisonóiban, a gazdag harmóniájú, tisztultan modális karokban: ismerősebb intonáció, csak a végső kicsengés előtt (Nocte surgentes...) vegyül misztikusan többértelmű, sejtelmes kromatikával. Talán nem végsőkig kiérlelt, töretlen remekmű, de izgató és fantasztikus kuriózum. Egy meglévő, valóságos életművön túli »kitekintést« keresni kétséges érvényű gondolat, megkockáztatnánk mégis: kivételes és felcsigázó bepillantást nyerünk a nem létező *liszti zenedráma* képzelten lehetséges atmoszférájába." (105.)

A másik jellemzés egy nőalakot állít elénk, Szent Cecíliát, akinek életét és halálát a mezzoszoprán-szólista idézi fel Liszt *Legendá*jában: „Az elbeszélő deklamáció gyöngéd, rezervált intonációjának – ha távolról is – ráismerhetünk lehetséges elődjeként az elűzött Erzsébet megadó panaszszavára... de néhány különösen elrévedő, fájdalmas fordulatban *megsejthetjük már* – csak itt, sehol másutt Lisztnél! – évtizedekkel előre-figyelve, *Mélisande* titkolózó, befelé-remegő riadtságát is. Ennek a végső hatásában áttetsző, világos koloritú zenének ilyesmikben – és modális harmóniavilága sajátos megszűrtségében áll egyedi, különös *késeisége*." (106.)

Sólyom György legrészletesebb és egyik legmélyrehatóbb dallami, harmóniai és formai elemzését az időszak összefoglaló remekművéről, az „*antiromantikus* tendenciák felerősödését" (121.) is példázó *Via Crucis*ról írja. Az életműben betöltött kivételes szerepéhez a zeneszerző utolsó éveit értékelő zárófejezet (IV.) elején is visszatér: „eléggé meghökkentő minősítés volna lezáró, összefoglaló helyzetű műnek nevezni a Via crucist – formát, melodikát, tonális és harmóniai logikát megújító, műfajt formáló radikalizmusával... Mégis – *van* záró, elhatároló funkciója is, a hátralévő öt–hat év, a nyolcvanas évek alkotó termésével szemben: az, hogy mindezekben a nyelvi, karakterbeli tényezőkben, ilyen éles és totális megújulást *egymagában egyesítő* komplexitású mű nem jön létre többé." (124.) A folytatás a könyv egyik „melléktémájához" kapcsolódik, ahhoz a gondolatsorhoz, amely a Liszt-művek recepcióját, illetve alkotó és mű viszonyát vizsgálja: „Az előszót író, vallomásosan kommentáló Liszt tudatában (...) másfelé tolódik a mű jelentésköre: »...térden, a hívő menettel együtt...«. Különös és rejtőző, »másodlagos« monumentalitását nemhogy hangsúlyozni – meglátni sem engedi az alkotást *szubjektív* oldalról inspiráló alázat." (Uott.)

Az életmű befejező szakaszára áttérve, a szerző először az utolsó kórusműveket tekinti át. Felhívja figyelmünket a „szinte lebegő könnyűségű" *Mariengarten (Quasi cedrus...)* egyik meglepő vonására, „ritka és szembetűnő, *Kodályt* sejtető–előlegező intonációjára." Vele és a hozzá hasonló „intim, »kamarakórus« típusú csoporttal (...) *búcsúzik*, »észrevétlenül« – *a teljes vokális életmű*". (128–129.). A szimfonikus életművet két visszatekintő mű summázza, az „ezüstkori" atmoszférájú *2. Mephisto-keringő* és *A bölcsőtől a sírig* című szimfonikus költemény. Sólyom György hangsúlyozza,

hogy eltérően az általános felfogástól, a 13. szimfonikus költeményből „a környező művek szorongó és lázongó vigasztalanságára" ő „halk szavú és felemelő *alternatívát* hall kicsengeni." (132.) A kései alkotókorszak vizsgálatát az utolsó évek meglepően gazdag zongoratermésének méltatása, a *Magyar történelmi arcképek*, a *Mephisto-keringők*, az úgynevezett Wagner-darabok s végül a *Balcsillagzat* és a *Szürke felhők* részletes elemzése zárja. A tanulmányt a kései Liszt-stílus történeti helyének meghatározása, a „jövő zenésze"-epitheton interpretációja teszi teljessé: „»Próféciájának« lényege *nem elsősorban* »stílustörténeti« jelentésű, nem a közeli vagy távolabbi jövő *zenei-nyelvi* újulásainak története »igazolja« (...). Elsőrendűen *a maga jelenidejét* megszólító tanúságtétel az 1870-es, 80-as évek Liszt-zenéje, egy érlelődő, »összeurópai« válságélmény azonnali érzékenységű híradása, »lényeglátóan« ezoterikus és súlyos szavú történelmi érzékenységé. A zenei nyelv önmagukban legellentétesebb mikro-elemeinek együttélése, konfrontációja és egymásba áttűnése, mondhatni, egyfajta »természetes állapottá« lesz benne, *a formaalkotás normájává:* testet ölt a dolgok és összefüggéseik úgyszólván *permanens kérdésességének* képe. Nem egyes, elkülöníthető stílusvonások válnak »korszerűvé« és maradandóvá a századfordulón és túl rajta – hanem ez az *újfajta lét- és tudatállapot."* (155.)

Sólyom György kiváló munkája szép, de nehéz olvasmány: tartalmi gazdagságán túlmenően írói stílusa is azzá teszi. A mai tudományos munkák általában tárgyilagosabb és egyszerűbb fogalmazásmódja után az olvasónak időbe telik, amíg ráhangolódik erre a gyakran esszészerűen elvont, máskor a szabad előbeszédhez közelítő, jelzőkben és szinonimákban bővelkedő stílusra. Valószínűleg szintén a tudományos stílus és műfaj „józanságának" feloldását célozza egy kevéssé szerencsés formai sajátosság: a tanulmány szépirodalmi művek módjára, úgyszólván „in medias res" indul, a téma megjelölése és a tudományos problémák felvetése nélkül. Egy rövid bevezető fejezet a címben jelzett kérdések ismertetésével megkönnyítette volna a nem Liszt-specialista olvasó dolgát, és bizonyosan nem rontotta volna le az utolsó oldalak hatását: amikor is a szerző megfejti számunkra a *„Kérdések és válaszok"* teljes, kétségtelenül eredeti és meglepő, metaforikus jelentéssel bővített értelmét. A Liszt-életmű iránt valóban érdeklődő olvasót azonban remélhetőleg átsegíti majd e nehézségeken a mindvégig érdekfeszítő gondolatmenet, és kárpótolják őt a könyv tudományos érdemei.

A megértést akadályozza az is, hogy a kottapéldák mellől minden esetben hiányzik az adott mű címének és a részlet ütemszámának a feltüntetése. Ennek azonban nem szerzői feledékenység lehet az oka, hanem az Akkord Kiadó „takarékoskodása". A könyvnek ugyanis nyilvánvalóan nem volt szerkesztője, s megdöbbentő módon senki sem akadt a Kiadó munkatársai között, akinek szemet szúrt volna a számtalan gépelési hiba, a fedélen és a borítón olvasható cím közötti eltérés, akinek szakmai lelkiismeretét bántotta volna a kiadvány minősíthetetlenül hanyag kivitelezése. Nem menti őket, hogy bizonyára nem tudták: a modern Liszt-kutatás egyik legértékesebb stíluselemző munkáját bocsátják így útjára.

Gönczy László

MŰVÉSZET ÉS VILÁGFALU

Dolinszky Miklós: A Mozart-űrhajó
Pécs: Jelenkor Kiadó, 1999

Mit tegyen az, aki a körmönfont és hatékony módszerekkel manipuláló gazdasági–hatalmi erők nyomása alatt is őrizni vél magában valamit az európai kultúra hagyományaiból, lényegéből, ennélfogva valamiféle általános félreértés, félresiklás, pusztulás közelebbről alig megnevezhető képzetétől szorongva jár-kel szép új világunkban? Konfrontálódhat szűkebb vagy tágabb környezetével, hittérítői buzgalommal szót emelhet a hagyomány védelmében, eltemetkezhet az aranykori szépségek között, vagy megpróbálhatja a *kollektív bölcsesség* és *a civilizáció fejlődése* illúzióiba kapaszkodva elhallgattatni jól működő ösztönei sugallatát – könnyű mindezen magatartásformákra példát találni magunk körül (önmagunkban?). A felsoroltak alternatívájaként azonban érdemes a tavaly megjelent esszé-kötetet kézbe véve megpróbálni Dolinszkyval tartani a kultúrtörténet – elsősorban zenetörténet – értelmezésének útján. Bölcseletben, társadalomelméletekben jártas olvasónak sem könnyed szórakozás, szakzenésznek pedig – ha megbocsátható ez egyszer e homályosságában is veszélyes kifejezés használata – komoly erőpróba, a kitartóaknak azonban az igazán fontos felismerések katarzis-közeli élményét kínáló szellemi kaland e könyv végigolvasása. *Végig*olvasása: nyilván több ülésben, vissza-visszalapozva egy-egy emlékezetes gondolatmenethez, mégis követve belső rendjét, amely valószínűleg nem a lehetséges egyetlen, mégis – utólag – optimálisnak tetszik. A kötet szerkezete, nemkülönben a gyakorlatilag hibátlan szövegközlés, a hivalkodás-mentességében is igényes kiállítás szerző és szerkesztő harmonikus együttműködésére utal, a Jelenkor Kiadó által kivívott figyelem és megbecsülés megalapozottságának újabb dokumentumaként.

A *Holmi, Café Bábel, Pannonhalmi Szemle, Életünk, Jelenkor* különböző számaiban megjelent, illetve konferencia-előadásként megismert, 1992–98 között keletkezett tizenhárom írás olvasása (jórészben újraolvasása) ebben a szerkezetben még szembeötlőbbé teszi Dolinszky gondolatrendszerének korábban is érzett következetességét, koherenciáját, jóllehet az érintett témák sokfélesége a bő százhúsz oldalnyi szöveget annak jelentős részében eleve a zenetudomány területiumán kívülre utalja. A címadóként a kötet élére került emblematikus tömörségű eszmefuttatás mindenfajta előszónál érzékletesebben vezet a később kifejtendő gondolatkörök felé. Az ezt követő Karinthy-tanulmány, valamint a zárófejezet – benne Hamvas Béla életművé-

nek elemző méltatásával, valamint a szerző Hamvas-élményének személyes hangvételű kivetítésével – akarva-akaratlanul mintegy hitelesíti a döntően zenetörténeti tapasztalatokra épített belső fejezetek következtetéseit. Utóbbiak Mozart kompozíciós eljárásaiból, a zenei kockajáték és a jelenkori számítógép-használat párhuzamaiból, Cage szerzői ideológiájából, a magyar (zenei) közoktatás körüli vitákból, a régizene-játék filozófiai és ismeretelméleti megközelítéséből vagy éppen a kottaírás és -értelmezés történeti áttekintéséből kiindulva minduntalan a jelen tömegtársadalmainak értékválsága, pusztuló (vagy átalakuló) kultúrája felé terelik gondolatainkat, kíméletlen önvizsgálatra késztetve bennünket. E széles tematikus spektrum már önmagában is az elkülönült művészeti ágak fölötti, őket összekapcsoló vonatkoztatási rendszerbe helyezné Dolinszky egyes téziseit, azonban bizonyos kulcsfontosságú fogalmak (csak a példa kedvéért: *összemérhetetlen, távollévő, kimondhatatlan, létező, lehetséges*) rendszeres visszatérte, a bőséges hivatkozási listán kiemelten ismétlődő nevek (Gadamer, Walter Benjamin, Derrida, Heidegger és mások) még meggyőzőbben demonstrálják ezt az egyetemességet.

Az új kontextusban ismét előbukkanó fogalmak láncolata mindannyiszor a mélyebb megértés esélyét kínálja az olvasó számára – a terminológia eredetének, használatának állandó és következetes meghatározásával nem bajlódó esszényelvezet egyénítettségéből eredő értelmezési nehézségeket ilyenformán az egyes írások egymásra rímelő, egymást megvilágító hatása ellensúlyozza. E nyelvezet türelemre és pontos, fegyelmezett gondolkodásra késztet: még a szépprózа irányába tett kitérőkben (így például az *Út és tükör – Tao-tropusok* címmel Sári Józsefnek ajánlott írásban) sem enged a nyelv érzéki csábításának; szépsége, ha van, a gondolat szépsége, a kiküzdött konklúzió jutalma. Ugyanakkor a nyelv végtelenül fontos Dolinszky számára: a kifejezés szabatossága és következetessége híján a gondolkodás e szintjén lehetetlen lenne a közlés, a közvetítés. Ezt tükrözik a könyvben fel-felbukkanó etimológiai fejtegetések, melyek minden esetben messzire mutató kultúrtörténeti összefüggéseket állítanak előtérbe – szabadjon most csak a *kóta–quota*, illetve a *szer–szerint–szerzés–szertelen–szeret* szókapcsolatokra utalnom (103.).

A szerves összefüggések dominanciája persze nem óv meg a vizsgált jelenségek ellentmondásosságát feltáró szöveg feszültségkeltő, nyugtalanító hatásától. A szerző nem a támadhatatlan, „objektív" tudományosság kritériumait érvényesítve, hanem a határozott, nyílt és bizonyos kockázatot is vállaló vélemény-nyilvánítás igényével közelített tárgyához. Ez a magatartás érintkezik azzal, amelyet Hamvaséról szólva, részben az ő véleményét tolmácsolva az esszé-műfaj jellemzéseként fogalmaz meg. „Nos, megkímélhetjük magunkat az igazságtevés fáradalmaitól, mert az esszéműfaj állításai összemérhetetlenek. (...) Az esszé... annyiban őrzi a theorein perspektíváját, hogy mindenekelőtt az önmaga által felvett egyszeri látószögről tanúskodik, és megeshet, hogy az állítás, melyhez eljut, ornamentális marad magához a látószöghöz képest" (128.). Jómagam általában szorongatóan meggyőzőnek érzem Dolinszky következtetéseit, de gyanítom, hogy a szakma művelői közül többeknek vitájuk lenne vele, például a Bartók népzenei lejegyzéseiről, vagy az Urtext-kiadók gyakorlatáról mondottak kapcsán. E vitáknak persze szigorúan elvi, mondhatni, filozofikus

síkon kell maradniuk, minthogy a szerzőnek sem célja tevékenységi körök, produktumok, csoportok minősítése, meg- vagy elítélése – elkerülhetetlen csapdákért nem kárhoztatja azokat, akik e csapdákba esnek, már csak azért sem, hiszen valamennyien történelmi, kultúrtörténeti, társadalmi csapdák foglyai vagyunk, őt magát is beleértve. Ami a könyv szellemi rangját végül is vitán felülivé teszi, az gondolkodásának meghátrálást, tabukat, kényes kérdéseket nem ismerő lendülete, egyszersmind alapossága és következetessége. Meglehet, sokak szemében pesszimizmusra vall e könyv szellemi hozadéka, én azonban kétlem, hogy a súlyos (halálos?) kór diagnózisát felállító orvos (kórboncnok?) tevékenysége kapcsán bármi értelme lenne e kategória mérlegelésének.

Átnyúlva az egyes fejezetek határain három, egymáshoz sok szálon kapcsolódó nagy témát látok végighúzódni az írások halmazán.

Az egyik: a művészet fogalmának folytonos változása történelmünk során, annak a kezdettől tartó elidegenedési folyamatnak részeként, amely a hagyományozás, rögzítés, írásbeliség különféle egyidejű és egymást követő fázisainak – köztük kétségkívül legbonyolultabbként a zenei notáció funkcióváltozásainak – körültekintő elemzésével mutatható ki. Dolinszky evidenciaként kezelt megállapítása: a zene felsőbb, szellemi eredetű, következésképpen minél inkább túltesszük magunkat annak metafizikai-spirituális implikációin, annál kevésbé vagyunk képesek folytatni a kulturális hagyományozás folyamatát, annál kevesebbet birtokolhatunk a magunkénak vallott zenei világból. Miközben zenénk ilyenformán mind többet veszít a maga eredendő szakrális méltóságából és integrációs képességéből, egyre nagyobb és reménytelenebb erőfeszítésekre kényszerülünk e széttagolt és mind kevésbé értett (zene)kultúra művi úton történő, intézményesített felszínen tartására. Ezen erőfeszítések skálája igen széles, a pedagógia válságkezelő próbálkozásaitól a korhű előadás eszméjén, a műalkotások és művészi megnyilvánulások megőrzésének legfejlettebb technikáin át a számítógépes világhálón közzétett információkig. Mára „megszületett a művészet elvben korlátlan hozzáférhetőségének felvilágosodás kori vágyálma. Csakhogy a művészet eredendő ezoterikumának felszámolása áldozatul követelte a megjelenítés rituális műveletét. (...) McLuhan víziója a világfaluról még nem nélkülözte az információbőség közösségképző erejének politikai pátoszát. Amikorra azonban a vízió megvalósult, már csakis a privát hegemóniájáról van szó. A privát szféra az a hely, ahol dolgok, emberek vagy információk nem tudnak (nem akarnak) egymással hite(le)s kapcsolatra lépni, mivel nincsen már közös – távollévő – harmadik, amelynek mindkettő alárendelné magát" (61.). A modern társadalmak működése valóságérzékünk hihetetlen mérvű meggyengüléséről árulkodik. Márpedig „a művészet a valóságról alkotott egy bizonyos, nagyon szilárd előzetes kép függvénye. (...) Művészet és valóság szembefordítása maga is történeti jelenség, és a 20. század döntő értelmiségi sokkja éppen a művészet és hatalom mélységes kapcsolatának megtapasztalása volt. Sajnos már tudjuk, hogy az egységes világkép igénye elválaszthatatlan a hatalmi igényektől. És sejtjük, hogy a művészet hatalmi igényének vége a művészet vége". (64.)

Voltaképpen ennek az elidegenedési folyamatnak egy kiemelt jelentőségű töréspontját veszi nagyító alá a kötet második nagy gondolatköre: a francia felvilágosodás és forradalom idejére tehető, illetve az ezután felerősödő művészeti tendenciákat. E töréspont fontossága régóta nyilvánvaló előttünk; Harnoncourt magyarul is hozzáférhető írásai, illetve magának a régizene-mozgalomnak korábbi (azóta jócskán kiterjesztett) érdeklődési körei tudatosították a határvonal létét. Dolinszky súlyponti jelentőségű Mozart-elemzésében egyetlen nagy művön demonstrálja a törés mibenlétét és következményeit. A *Così fan tutte* zenéje eszerint a maga egészében a szubsztanciátlanságról beszél: „a felszín – minden, a felszín és a mélység közötti megkülönböztetés–távolságtartás lehetősége megszűnt. És mert az eltűnés kimondhatatlan – mondani valamit arról lehet, ami önmaga körül távolságot őriz –, ez a zene visszafordul önmagába, és *csak* zene kíván maradni. (...) Önként, rezignáltan korlátozza érvényességét, más szóval immár pusztán az esztétika tárgyaként jelenik meg. Mert ez a szépség: *hiány* – beletörődés a szintézis lehetetlenségébe, és vele az esztétikai végállapot elfogadása. Valaminek a helyén áll még, de mégsem egy távollévőt szimbolizálva és helyettesítve, hanem csakis önmaga képviseletében. Nincs már távollévő, mert illúziónak bizonyult a megjelenítés mágiája, az igazsághoz való hozzáférés művelete." (52.) Tudjuk, a klasszikus–retorikus hagyománynak az *ancien régime* összeomlásával együtt járó pusztulása életre hívja a közvetlen kifejezés igényét. Ez utóbbi azonban Dolinszky szerint „nem őszinteség, inkább a kimondhatatlanság kényszerpályája", a kontextushiány jele. A kor nagy tanulsága éppen az, „hogy a hagyomány volt a létalapja az individuum önállóságának is – ami most marad belőle, az nem az emancipált Ember, hanem a pontszerűvé zsugorodott és befelé gravitáló, izoláltságából többé soha ki nem mozdítható és kontextus híján többé soha meg nem érthető egyed." (54.) Mindez természetszerűleg mélyreható változásokat indukált a zenéhez való egész viszonyrendszerünkben, annak az előadói magatartásformákban és a notáció használatában is megnyilvánuló ismert – de e kötetben is körüljárt – másodlagos következményeivel.

Végül – harmadik gondolatkörként – kézenfekvő volt annak vizsgálata, hogy a 20. század második felében, a lényegében sajátunknak érzett korszakban a (zene)kultúra állapota és kilátásai milyen reakciókra késztették annak letéteményeseit. John Cage – aki „annak a baloldali hagyománynak vonzáskörébe került, amely a rend megnyilvánulásait a hatalom megnyilvánulásainak tekinti" (70.) – a művészeten túli zene utópiájával állt elő. Ez az utópia „a művészeti és társadalmi gyakorlat közötti falak lebontásáról azt a tanulságot üzeni, hogy a maradéktalanul emancipált zene megszűnik kulturális jelenség lenni. Mert a kultúra éppen azoknak az elvárásoknak a szűkebb és tágabb értelemben vett rendszere, amelyeket Cage a véletlen-eljárásokkal dekonstruál." (74.) Egy másik utópia: a közoktatás keretében megvalósítani kívánt Kodály-pedagógia kapcsán a modern tömegtársadalmak egyénre gyakorolt mechanizmusának e kötetben legátfogóbb elemzését olvashatjuk, ismét csak a kultúra fogalmának átértékelési kényszerénél ocsúdva fel töprengéseinkből. (Érdemes összevetni mindezt a publicisztikai tónusa és konkrét helyzethez kötöttsége miatt itt mellőzött rokon-tárgyú Dolinszky-írással – *Iskola és középszer*, Muzsika, 1993.

február.) A jelenkori közreadói praxis elvi nehézségei, valamint a historikus zene megszólaltatásakor felmerülő művészetfilozófiai és ismeretelméleti problémák ugyancsak megkerülhetetlenek ebben az összefüggésben. E két terület művelői más oldalról bár, de egyként kénytelenek szembenézni az utóbbi kétszáz év előadói és pedagógiai hagyományaival, a zeneértés és -értelmezés torzulásaival, melyek – Dolinszky állásfoglalása szerint – valójában létünk aligha vitatható torzulásának, csökevényességének következményei.

Érdemes – akár ellenérzésekkel, kétkedve, hevesen vitázva is – fontolóra venni e kötet téziseit. Járjon bár nagy illúziók összeomlásával, keserves felismerésekkel: a gondolkodás fogódzóiról éppen most lehetetlen lemondanunk.

Magyar zene ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

A 2000. ÉVI XXXVIII. ÉVFOLYAM TARTALOMJEGYZÉKE

KÖSZÖNTŐK

CSENGERY ADRIENNE: Köszöntő 115
KÁRPÁTI JÁNOS: Ujfalussy József köszöntése 80. születésnapján 3

TANULMÁNYOK

BERLÁSZ MELINDA: Tradíció és jelen szintézise Veress Sándor Passacaglia Concertantejában
Utószó Veress kompozíciójának koncert-előadásához 117
DALOS ANNA: Miért éppen Jeppesen?
Kodály és az ellenpont tankönyvek 5
DOMOKOS ZSUZSA:A Cappella Sistina Miserere-tradíciójának hatása Liszt műveire 27
ITTZÉS MIHÁLY: Kodály nyomdokain?
Az énekkar a 20. századi magyar zeneszerzésben és zenei életben 141
KACZMARCZYK ADRIENNE: Az elfelejtett szimfónia 193
KÁRPÁTI JÁNOS: Alternatív és moduláló ötfokúság a japán zenében 337
KEULER JENŐ: Zenei rendszerek és rendszerszintek kutatása 41
KRAMER, RICHARD: A sündisznó:
Befejezett és befejezetlen töredékek 205
KREMER, JOACHIM: Udvari és városi menyegzői zene
Serenata és menyegzői ária Észak-Németországban 1700 körül 371
LÁSZLÓ FERENC: „Rondo", „Rondò", „Rondeau", „Rondeaux", „Rondieaoux"
Címadás, műfajrend és forma Mozartnál 243
SZITHA TÜNDE: Az amerikai minimálzene hatása az Új Zenei Stúdió zeneszerzőire az 1970-es és 80-as években 127
TARUSKIN, RICHARD: „Csillagocska" – Etűd népi stílusban 345
VIKÁR LÁSZLÓ: Kvintváltás – kvartváltás a cseremisz és csuvas dallamokban 227
UJFALUSSY JÓZSEF: Emlékek a Bartók-recepció hazai történetéből 327

DOKUMENTUMOK

BREUER JÁNOS: A „Párt" zenei bizottságának határozatai
a Zeneművészeti Főiskoláról (1948–49) 151
DEÁK ENDRE: „Albo juss daley"
A *Doulce Memoire* chanson Bakfark Bálint átiratában 307
KIRÁLY PÉTER: Ismeretlen vagy kevéssé ismert
billentyűs-források a 16–17. századból 67
PAPP ÁGNES: Zeneelméleti jegyzetek és tonárius
Cserei János énekeskönyvében 253
PÉTERI LÓRÁNT: Adalékok a hazai zenetudományi kutatás
intézménytörténetéhez (1948–1969) 161
RENNERNÉ VÁRHIDI KLÁRA: A pesti szerviták
Szt. Anna-templomának zenei élete a 18. században 53

BESZÁMOLÓ

KÁRPÁTI JÁNOS: ICTM-konferencia Hirosimában 96

RECENZIÓK

BREUER JÁNOS: Kritikai kiadás – kritikai szemmel 397
Bartók Béla írásai 3
GÖNCZY LÁSZLÓ: Művészet és világfalu 409
Dolinszky Miklós: Mozart űrhajó
KACZMARCZYK ADRIENNE: Itinerarum Lisztianum 405
Sólyom György: Kérdések és válaszok Liszt Ferenc pályájának utolsó szakaszában
LAMPERT VERA: Ismerkedés Bartók alkotóműhelyével 393
Somfai László: Bartók Béla kompozíciós módszere
LÁSZLÓ FERENC: Interjúkötet – benne egy neminterjú 311
Beszélgetések Bartókkal. Interjúk, nyilatkozatok. 1911-1945
Összegyűjtötte, a szövegeket gondozta és a jegyzeteket írta
Wilheim András
PETHŐ CSILLA: Kis könyvek – nagy mesterek 315
Georg Feder: Haydns Streichquartette: ein musikalischer Werkführer
Marius Flothuis: Mozarts Streichquartette: ein musikalischer Werkführer
Marius Flothuis: Mozarts Klavierkonzerte: ein musikalischer Werkführer
TARI LUJZA: Aszobik, taikok és mikók 101
Kárpáti János: Tánc a mennyei barlang előtt.
Zene és mítosz a japán rituális hagyományban (A kagura)

HELYREIGAZÍTÁS

KÁRPÁTI JÁNOS: Helyreigazítás és bocsánatkérés 109
Király Péter „Ismeretlen vagy kevéssé ismert billentyűs-források a 16–17. századból" című cikkével kapcsolatban 192

375,-